

Gli studi sulla musica italiana del Trecento nel secolo XXI: qualche osservazione sui recenti orientamenti della ricerca

Maria Caraci Vela

Università degli studi di Pavia – Cremona
maria.caraci@unipv.it

§ Nei due ultimi decenni la ricerca sulla musica italiana del Trecento – monodica e polifonica, profana, liturgica, devozionale – ha conseguito nuove acquisizioni, ha formulato nuove ipotesi interpretative e ha potuto aprire nuove e importanti prospettive.

Sono venuti alla luce frammenti di testimoni musicali prima ignoti, sono state proposte nuove analisi critiche, nuove riflessioni sul pensiero teorico, le notazioni, il mensuralismo, le tecniche compositive, le forme musicali e poetiche, la tradizione testuale, le mnemotecniche e le tradizioni commiste di oralità e scrittura, e il patrimonio di conoscenze vecchio e nuovo è stato sottoposto a nuovi scrutini.

Il bilancio di una così ricca attività di studi è molto positivo, nonostante alcune zone, nella ricerca, siano rimaste un po' in ombra. Esiste, in particolare, un problema di contestualizzazione, per affrontare il quale è necessario e proficuo giovare di competenze interdisciplinari adeguate e aggiornate.

§ Over the last few decades research on Italian Trecento music – monodic and polyphonic, secular, liturgical and devotional – has made new discoveries and formulated new interpretative hypotheses, thus succeeding in opening up new and significant horizons.

Hitherto unknown fragments of musical evidence have been discovered and fresh critical analyses put forward, along with new evaluations of theoretical approaches; notation; mensuration; composition techniques; poetic and musical forms; the textual tradition; mnemonic techniques; and traditions blending orality and writing. In addition to this, both the older and more recent legacies of knowledge have undergone fresh examination.

The outcome of such a wealth of scholarly activity has been very positive, despite the fact that some areas of research have been overlooked. In particular, a problem exists with regard to contextualization: in order to be adequately dealt with, up-to-date inter-disciplinary areas of competence are required.

I. Lo stato degli studi

Le ricerche e gli studi degli ultimi decenni hanno notevolmente modificato il quadro ricostruttivo del Trecento musicale italiano; il campo di indagine si è molto ampliato, e accanto al consueto interesse per la polifonia profana, quello per la musica liturgica e devozionale (in polifonia mensurale, *cantus planus binatim*, *cantus fractus*) ha ricevuto un sensibile incremento anche grazie a numerosi e importanti recuperi.¹ Abbiamo così:

1. Nuove acquisizioni

Il rinvenimento di svariati frammenti di musica liturgica e profana anche in aree periferiche rispetto ai luoghi di produzione dei grandi codici che ci hanno conservato il più ricco lascito trecentesco, ha indotto a ridimensionare la polarità fra nord padano-veneto e centro fiorentino, e a prendere in considerazione la possibilità di un ampio decentramento per il consumo – e forse anche per la produzione – di polifonia nella penisola. Centri importanti di potere politico e di vita culturale sono dunque oggi studiati in maniera sistematica in relazione all'attività musicale che li poté qualificare.

Per la seconda metà del Trecento, Reinhard Strohm ha ravvisato nella corte viscontea di Pavia e nella città, sede universitaria, un vivace centro di scambi con l'ambito francese, di pensiero teorico e di attività musicale.²

Sulla musica e il pensiero teorico nella Napoli angioina – centro propulsore di cultura e di esperienze intellettuali, e sede di un potere politico importante sullo scacchiere internazionale – un contributo nuovo è venuto dalle ricerche di Carla Vivarelli (VIVARELLI 2007; VIVARELLI 2009), che è riuscita a tracciare il profilo di una scuola napoletana trecentesca, con la presenza di Marchetto da Padova e di Petrus de Sancto Dyonisio nel 1318; a suggerire una identificazione per Nicolò di Aversa; a riconoscere nell'*Anonimo V* di Coussemaker un teorico napoletano; a ricostruire i tratti essenziali – rispetto a quelli di altri centri francesizzanti – della cultura musicale partenopea al tempo di Giovanna I; ad appurare la presenza a Napoli di Johannes Vetulus de Anania e di Theodoricus de Campo; a proporre l'identificazione in Giovanni de Ipra – il bibliotecario di re Roberto – dell'ignoto maestro di Theodoricus, e a formulare l'ipotesi, ancora da verificare, di una presenza di Filippotto da Caserta a Napoli al tempo di Giovanna II.

¹ Sulla situazione ha fatto il punto, nel 2006, un lavoro molto utile di CUTHBERT 2006. Un frammento importante, scoperto da Oscar Mischiati nel 1990 nell'Archivio di Stato di Reggio Emilia, con lacerti del repertorio polifonico profano più antico, è stato di recente oggetto di analisi e di una proposta di contestualizzazione (GOZZI – ZIINO 2007).

² Cfr. STROHM 1989 e STROHM 2009 con osservazioni interessanti su città e piccoli centri italiani del Nord.

L'irradiazione capillare della polifonia trecentesca nella penisola è attestata anche dalla dislocazione di frammenti rinvenuti nei luoghi del loro uso (PERETTI 1996; BRUMANA – CILIBERTI 2004). Anche il manoscritto rinvenuto da Francesco Zimei in un piccolo centro abruzzese, che appartiene al secondo quarto del Quattrocento, presupporrebbe l'esistenza in quell'area periferica, di una tradizione, probabilmente lunga e consolidata, di polifonia mensurata (ZIMEI 2007).

2. Nuovo scrutinio critico

Tutto il patrimonio di conoscenze che si è accumulato nel lavoro musicologico che ci ha preceduto è stato sottoposto a nuovi scrutini.

Un contributo di grande impegno è stato dato in questa direzione dai tre volumi di *Musica mensurabilis*,³ editi tra 2005 e 2007 da Oliver Huck, e nel 2008 da un numero monografico del periodico «Die Tonkunst» (2/3 2008) che ospita sei saggi dedicati, da vari punti di osservazione, alla musica italiana del Trecento.

Il primo dei tre volumi di Huck (*Die Musik des frühen Trecento*) fa il punto sullo stato degli studi e offre uno scandaglio analitico rigoroso sui rapporti tra metrica, funzioni del mensuralismo e articolazione della forma musicale. Il referente principale è il *Capitulum de vocibus applicatis verbis*, nella convinzione – fino a poco tempo fa condivisa dalla maggior parte dei musicologi che lo hanno a lungo studiato⁴ – che rappresenti la più antica testimonianza dettagliata in proposito. Ma di recente Elena Abramov van Rijk ha potuto dimostrare (VAN RIJK 2007), tramite la puntuale analisi della direzionalità dei rapporti intertestuali che legano il *Capitulum* alla cultura giuridica e umanistica di Antonio da Tempo, come l'adespoto trattatello venga sicuramente dopo, e non prima, della *Summa artis ritmici vulgaris dictaminis*: cosa che dovrà ricevere la necessaria considerazione negli studi futuri. Nel secondo volume, su cui si avrà occasione di tornare, è proposta in due distinti tomi l'edizione moderna di una parte del repertorio vocale polifonico profano ritenuto più antico, secondo una selezione motivata dal curatore, e l'edizione diplomatica sinottica dei relativi testimoni, con ampio corredo di apparati. Il terzo volume è un'articolata antologia di studi, cui hanno concorso con saggi importanti diversi specialisti.

3. La pubblicazione di facsimili corredati da studi (che segue una importante direzione molto battuta fin dagli anni Novanta del Novecento)⁵

Possediamo finalmente anche le edizioni in facsimile del codice di Modena (*The Manuscript Modena* 2005) e di quello di Chantilly (*Codex Chantilly* 2008), corredate entrambe da un aggiornato volume di studi. Anch'esse riguardano, in misura diversa, aspetti la musica italiana del tardo Trecento,⁶ e sono strumenti utilissimi di ricerca.

³ HUCK 2005a; *Die mehrfach überlieferten Kompositionen des frühen Trecento* 2007; *Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik* 2007.

⁴ Cfr. in particolare l'attenzione dedicatagli in PIRROTTA 1984a e 1984b.

⁵ Tra le più importanti iniziative del genere c'erano state: *The Lucca Codex* 1990; *Il codice Rossi 215* 1992; *Il codice Squarcialupi* 1992; *Il Codice T.3.2.* 1994.

⁶ In margine all'edizione in facsimile del codice di Chantilly è stata organizzata anche la miscellanea *A late Medieval Songbook and its Context* 2009.

4. Lo studio sistematico delle notazioni

Nel corso degli ultimi decenni si è lavorato ad analizzare i rapporti fra matematica e mensuralismo;⁷ si sono poi profilate alcune nuove prospettive, da cui provare a riconsiderare l'argomento.⁸ In un panorama relativamente ricco di proposte, si segnala con interesse un contributo di Bernhard Appel (APPEL 2003) sul rapporto fra pensiero e scrittura della musica, che tocca problemi di esegesi delle notazioni all'interno di un discorso ampio, impostato con taglio filologico moderno e ampiezza di orizzonti.⁹

Sul piano della didattica si segnala il proposito di facilitare l'apprendimento (COLETTE *et al.* 2003) rispetto al venerando lavoro di Apel (APEL 1942) (certo non aggiornato, e superato sotto l'aspetto metodologico, ma che si direbbe continui a mantenere una funzione insostituibile).

5. La ricerca di nuove chiavi interpretative, assunte dal linguaggio e dal pensiero dell'epoca

A partire dagli anni Novanta del Novecento, diversi strumenti esegetici innovativi sono stati messi a punto. Dorit Tanay ha studiato i rapporti fra mensuralismo, matematica e pensiero aristotelico nel tredicesimo e quattordicesimo secolo,¹⁰ lungo una direzione di ricerca percorsa poi da altri studiosi (STONE 1994; LÜTTEKEN 1999). Tanay ha anche proposto una nuova lettura per il Codice di Chantilly (TANAY 2009), come punto di incontro fra cultura tardomedievale e pulsioni pre-umanistiche, filtrate nell'*Ars Subtilior* dalla componente italiana, in relazione con la complessa e contraddittoria personalità di Petrarca.¹¹

Elizabeth Eva Leach ha aperto un punto di osservazione inedito, su aspetti della percezione musicale fino ad ora a volte sfiorati ma mai veramente indagati, e sul rapporto natura-cultura nell'estetica tardomedievale (LEACH 2007); Jason Stoessel (STOESSEL 2009) ha proposto un'esegesi che si richiami a teorie metalinguistiche di matrice aristotelica, coi concetti di modi *intrinseci* ai segni (forma delle note, colori) ed *estrinseci* (indicatori mensurali, e tutto ciò che fa rinvio a criteri interiorizzati).

⁷ Una linea aperta da Anna Maria Busse Berger (cfr. in particolare BUSSE BERGER 1993; BUSSE BERGER 2007a).

⁸ Cfr. GOZZI 2001; GEHRING – HUCK 2004; HUCK 2005b; *Le notazioni della polifonia vocale dei secoli IX-XVII* 2007; HIRSCHBERG 2009.

⁹ L'autore è ben familiarizzato con la critica genetica francese, ma è un vero peccato che gli manchi l'aggiornamento sulla bibliografia (interdisciplinare) italiana relativa alla filologia d'autore, che avrebbe potuto suggerirgli ulteriori aperture e strumenti pertinenti al suo lavoro di esegesi.

¹⁰ Tra i contributi più importanti cfr. TANAY 1992; TANAY 1993; TANAY 1999.

¹¹ Ma sarebbe da rivedere l'interpretazione di Petrarca – ovvero di una delle figure più complesse (e fondative) della cultura europea del secolo XIV, il cui rovello interiore fra valori cristiani e richiamo del pensiero antico, fra fede e ragione, ne ha fatto un prototipo straordinario dell'uomo moderno – nella sola, anacronistica dimensione della laicità, che ne farebbe un 'antiagostiniano': lui, che di Agostino aveva fatto l'oggetto principale di appassionate analisi, un modello di introspezione e un termine di confronto irrinunciabile.

6. *La messa a punto di metodologie analitiche non anacronistiche, ma adeguate ai repertori e agli orizzonti compositivi del secolo XIV*

Verso la fine dello scorso secolo il modello operativo più vulgato per l'analisi della musica medievale era quello di Salzer (SALZER 1952);¹² la polifonia trecentesca italiana, tuttavia, restava ai margini dell'interesse analitico. Nel 1999 Daniele Sabaino rilevava che

le composizioni d'area (e notazione) francese hanno certamente suscitato l'interesse degli analisti [...] assai più delle coeve composizioni in lingua italiana: senza che l'esercizio saggistico, tuttavia, sentisse per questo il bisogno di oltrepassare i confini rassicuranti del *corpus* di Machaut (SABAINO 1999, pp. 260-261),

e si proponeva di accostare la ballata landiniana *Contemplan le gran cose* – im-
pegnativa sul fronte poetico non meno che su quello musicale – ponendosi

senza preconcetta adesione ad alcuna scuola analitica ma, parimenti, senza pregiudiziale rifiuto di alcuna suggestione operativa codificata: idealmente equidistanti, perciò (se mai sia possibile), dal mero *close reading* così come dall'applicazione sistematica di tecniche ortodosse e definite, e nell'intento non già di trarre dal materiale che s'andrà accumulando immediate conseguenze universali sull'autore e sull'opera [...], bensì di fornire materiale oggettivo di discussione e di confronto su alcune probabilità strutturali e su plausibili ipotesi circa lo svolgersi del 'processo creativo' landiniano. (SABAINO 1999, p. 261)

Negli anni più recenti non sono mancate altre occasioni di interrogarsi sulla efficacia dei metodi, di esaminare problemi, di elaborare proposte per l'analisi della polifonia italiana tra fine del Trecento e primi anni del Quattrocento. Signe Rotter-Broman, per esempio, ha messo in evidenza le ricadute del rapporto fra approccio analitico e quadro storico 'ricevuto', e ha focalizzato in particolare due aspetti: «Der erste betrifft die Gattungsgeschichte, der zweite die Entwicklungsdynamik der Epoche Trecento im ganzen betrachtet» (ROTTER-BROMAN 2007, p. 198) prendendo come esempio di riferimento il madrigale a tre voci di Bartolino *I bei sembianti*.¹³

¹² Di orientamento metodologico affine cfr. anche SCHACHTER 1970.

¹³ ROTTER-BROMAN 2007. Va tenuto comunque presente che si continua a considerare Bartolino come rappresentativo della fase più tarda della polifonia trecentesca italiana *esclusivamente* sulla base di ricostruzioni biografiche fondate su interpretazioni di allusioni testuali il cui scioglimento non è univoco, o di documentazione ambigua, in parte oggi da rivedere criticamente, mentre altri indicatori di cronologia (soprattutto – ma non solo – paleografici e codicologici) vanno in tutt'altra direzione.

7. *L'incremento di competenze teoriche, con nuove edizioni di trattati¹⁴ e nuove riflessioni*

Nel vasto panorama di studi in proposito, si ricordano in particolare i contributi di Jan Herlinger (cui si devono importanti edizioni di teoria musicale del Trecento, e lavori su Marchetto da Padova e su Prosdócimo, sulle critiche di quest'ultimo alle teorie marchettiane e la possibile relazione di ciò con la *Nova musica* di Ciconia (HERLINGER 2003);¹⁵ su problemi di *musica ficta*.¹⁶

8. *L'avvio di nuove ricerche sulla modalità e l'organizzazione dello spazio sonoro*

Dopo i più noti contributi in materia degli ultimi anni del secolo passato, la discussione continua ad essere vivace e le opinioni diverse.¹⁷ Si segnalano gli studi in corso di Marco Mangani e Daniele Sabaino, che hanno esteso alla polifonia profana del Trecento (a partire da quella a due voci) la loro analisi sistematica, di cui già avevano già dato comunicazione su tematiche rinascimentali (MANGANI – SABAINO 2003; SABAINO 2005).

9. *L'analisi delle peculiarità contrappuntistiche e tecnico-compositive nel quadro dei rapporti, diversamente configurati da luogo e luogo e nel corso del secolo, con la trattatistica italiana e francese*

Ricordiamo in particolare, sul problema della composizione a tre voci – non sostenuta da una specifica letteratura teorica fin nell'inoltrato Quattrocento – gli importanti saggi di Memelsdorff sull'*Ars contratenoris*;¹⁸ di Margaret Bent sul contrappunto diadico (BENT 1998); di Klaus-Jürgen Sachs, su peculiari aspetti dell'orizzonte teorico per la composizione italiana del Trecento (SACHS 2005 e 2007), di Anna Maria Busse Berger sul contrappunto improvvisato (BUSSE BERGER 2009).

10. *La contestualizzazione della musica vocale italiana non solo nelle realtà geografiche in cui si sviluppa e articola, ma anche nella dimensione europea e nelle dinamiche degli scambi culturali internazionali*

¹⁴ Cfr. in particolare BURKARD – HUCK 2002 (che contiene una edizione del *Capitulum de vocibus applicatis verbis*); MARCHETTO DA PADOVA 2007; *Prosdócimo de' Beldomandi's Plana musica and Musica speculativa* 2008.

¹⁵ Il silenzio di Prosdócimo su Ciconia è interpretato, da altro punto di osservazione ma con conclusioni analoghe, anche da BENT 2003.

¹⁶ Cfr. HERLINGER, 2004; PAGE CUMMINS 2006; HERLINGER – PAGE CUMMINS 2008.

¹⁷ Cfr. le due importanti miscellanee *Modality in the Music of the Fourteenth and Fifteenth Centuries* 1996, e *Tonal Structures in Early Music* 1998. Si veda anche WIERING 2001.

¹⁸ MEMELSDORFF 2002; MEMELSDORFF 2008; MEMELSDORFF 2009a. Sull'argomento cfr. anche ROTTER-BROMAN 2008.

La ricerca degli ultimi decenni, con la sua innegabile ricchezza di articolazioni e prospettive, ha permesso di toccare con mano come il rapporto fra musica italiana e musica d'oltralpe nel corso del Trecento e in maniera particolare nella seconda metà del secolo, sia un fenomeno non semplice né unidirezionale, che non si esaurisce, riduttivamente, nell'assorbimento passivo di modelli importati, ma che piuttosto recepisce e interpreta il nuovo e il diverso attraverso l'elaborazione di soluzioni originali. Un processo di assimilazione ma talvolta anche di *cosciente dissimilazione*, in cui musicisti, teorici, copisti, ben lungi dal subire passivamente una semplice colonizzazione musicale, operano all'interno di *un articolato e discontinuo processo di ricezione attiva*.

La percezione di questo processo è a volte resa difficile dalla persistenza di una visione francocentrica: chi ha molto studiato la musica del Trecento francese e la letteratura teorica ad essa correlata, infatti, ha spesso la naturale tendenza a considerare quella del Trecento italiano (indubbiamente esposta, fin dai suoi esordi documentati, agli influssi francesi) come una sorta di dialetto locale della prima, la vera e unica *Ars Nova* ufficialmente fondata in sede teorica. In quest'ordine di idee l'espressione *Ars Nova* per la polifonia profana italiana del Trecento è solitamente rifiutata come del tutto impropria; ma quella denominazione, cara a Riemann, era stata caldeggiata da Nino Pirrotta (PIRROTTA 1966) per il carattere peculiare e la portata innovativa del fenomeno, nutrito di cultura poetica in volgare italiano le cui radici affondavano nel solco dello *Stil novo*, assunto pertanto, nonostante la non-coincidenza cronologica, a termine di riferimento. Se il richiamo alla *stella nova* (PIRROTTA 1984c, p. 159) non funziona più (oggi seguiamo meglio di allora il percorso storico della polifonia in Italia, e la visione che Pirrotta ne aveva per il Trecento, come di meteora che improvvisamente appare e poi velocemente svanisce, è divenuta inattuale), il riferimento allo *Stil novo* come fenomeno che segna la storia della cultura e dell'arte con irreversibile forza propulsiva (e lascia un segno forte nella produzione poetica intonata in polifonia), mantiene, a mio avviso, la sua efficacia, e l'espressione *Ars Nova italiana* risulta culturalmente perspicua e meno indifferenziata di quella di *musica italiana del Trecento* (che oltretutto, *a rigore*, allude ad un patrimonio musicale più ampio).

A una prospettiva francocentrica fa capo anche la tendenza a mettere i musicisti italiani che metabolizzano influssi francesi in rapporto diretto con luoghi e istituzioni d'oltralpe, postulando la loro presenza fisica e il loro soggiorno in quelle sedi: cosa magari probabile, ma non necessaria, sia perché non solo i compositori, ma anche i repertori affidati ai manoscritti viaggiavano (e in entrambe le direzioni), sia perché i più importanti centri musicali in Italia – tanto quelli (come Pavia o Padova) che erano sedi di università, quanto quelli (come Firenze o Napoli) che costituivano piuttosto punti di forza nel quadro delle relazioni economiche e politiche internazionali – erano grandi centri di cultura dialetticamente aperti agli scambi e al confronto.

Per analizzare le funzioni e le interrelazioni della polifonia italiana del Trecento col *milieu* culturale e politico di riferimento si sono adottati come punti di partenza:

(a) *Lo studio dei rapporti dei codici – come iniziative editoriali culturalmente e politicamente connotate – con l'ambiente d'origine e la committenza*

La ricerca recente continua a seguire con interesse il percorso aperto dagli studi di Michael Long,¹⁹ che hanno messo in evidenza la differente reazione delle *élites* fiorentine agli influssi culturali, non meno che commerciali e politici, della Francia e di Avignone nella seconda metà del Trecento, e hanno cercato di collocare Landini nell'ambiente che gli competerebbe: un *milieu* permeato dal pensiero occamista e fortemente avverso ai circoli più innovativi di tendenza pre-umanistica legati per via diretta o indiretta a Petrarca.²⁰ Si tratta di indicazioni che hanno messo in rilievo una situazione dinamica e differenziata per gli ambienti che produssero i grandi codici fiorentini dell'*Ars Nova* italiana, e che hanno trovato interessanti conferme nei risultati della ricerca filologica e codicologica: indicazioni che funzionano come strumenti esegetici di grande utilità, da usare però con prudenza, sempre tenendo presente quanto sia stratificata e complessa la fisionomia politica e culturale dell'Italia trecentesca.

(b) *L'attenzione prioritaria per la poesia intonata, sotto il profilo linguistico, letterario, metricologico (all'interno di ricerche interdisciplinari che mettono a frutto doppie competenze, di filologia romanza e musicologia),²¹ e la esegesi dei testi poetici, allo scopo di decifrarne i diversi livelli di senso,²² e di analizzarne i possibili fenomeni di intertestualità*

Ciò comporta di individuare sotto la superficie del significato *letterale* gli altri livelli su cui si esplicava l'esegesi tardomedievale,²³ per poter contestualizzare, attraverso ipotesi sostenibili, il testo poetico e la sua intonazione musicale (operazioni analoghe sono già state tentate in passato per alcuni dei testi intonati che sembravano veicolare riferimenti araldici o divise di noti personaggi stori-

¹⁹ Cfr. in particolare LONG 1983.

²⁰ Non si può tuttavia condividere l'individuazione di Petrarca quale diretto bersaglio critico del carne occamista di Landini: neppure al suo più fiero nemico o detrattore sarebbe mai venuto in mente di definirlo «rudissimus unus».

²¹ Cfr. LANNUTTI 2005; LANNUTTI 2007; LANNUTTI 2008; LANNUTTI 2009; DIECKMANN – HUCK 2007; DIECKMANN – HUCK 2009.

²² Queste operazioni presuppongono però una conoscenza sicura della lingua e delle sue dinamiche storiche, di fatto non sempre scontata. Del resto, anche la conoscenza dell'italiano moderno, che permetterebbe l'accesso a molta letteratura specialistica, musicologica e interdisciplinare, non è sempre scontata. Può succedere che il musicologo che si occupa di Trecento italiano non legga, o non comprenda bene (o legga molto frettolosamente) la letteratura musicologica in italiano. Stefano Campagnolo, autore di un noto saggio sul codice Panciatichi 26, ha ricevuto l'omaggio di ben tre casi di non-comprensione (o di lettura di una sola frase), tutti a firma di studiosi di valore: cfr. CAMPAGNOLO 1999 e se ne veda l'interpretazione in BROTHERS 2009; PLUMLEY 2008, pp. 87-88 e 171-172; CUTHBERT 2006, p. 6. A Sofia Lannutti è stato sbrigativamente attribuito un pensiero ben diverso dal suo: cfr. HUCK 2008, p. 305; e si potrebbe andare avanti con vari altri esempi.

²³ Il punto di riferimento fondamentale resta la celebre trattazione di Dante nel *Convivio*, trattato 2, cap. I, 2-14.

ci),²⁴ di evincere direzionalità e funzioni dei nessi intertestuali fra le poesie intonate e i loro modelli diretti o indiretti e di comprenderne gli eventuali messaggi allusi.²⁵

I testi intonati dai polifonisti del Trecento italiano sono fittamente intessuti di *intertestualità dantesca* (e talvolta anche *petrarchesca*) che dà loro senso e ne motiva la creazione e i modi della diffusione. Già nel 1965 Carlo Dionisotti aveva ricordato che «durante il Trecento la *Commedia* era stata inclusa in un canone scolastico. Non, naturalmente, in un canone di scuola universitaria; ma era pur l'unico testo volgare cui fosse riconosciuto un pregio analogo a quello dei pochi testi commentati nelle scuole» (DIONISOTTI 1965, p. 337) Questo spiega la frequenza delle citazioni palesi o velate dalla *Commedia*: che erano vive nella cultura dei poeti e dei musicisti italiani del Trecento (e non solo in ambito fiorentino), sia se forniti di istruzione medio-alta (spesso erano chierici), sia se di ceto artigiano o di estrazione relativamente modesta.

Di fatto, mentre le citazioni da Petrarca o Boccaccio nei testi intonati dai polifonisti possono essere indicative di un particolare livello di aggiornamento culturale o dell'appartenenza ad un ambito connotato, quelle dantesche agiscono in un contesto geografico panitaliano.

È importante coglierle: cosa non sempre facile per chi non abbia avuto la possibilità di assimilare con lunga consuetudine la *Commedia*. Si pensi al caso del madrigale di Jacopo *Aquila altera*, più volte edito e analizzato senza che se ne individuassero i diretti, espliciti e ripetuti riferimenti danteschi,²⁶ o magari ravvisandovi originali rapporti con altro, come per esempio i bestiari medievali (VAN RIJK 2008): i quali fanno sì largamente parte degli orizzonti culturali di molti poeti dell'epoca, ma – *ubi maior minor cessat* – non sono certo i referenti dei tre testi intonati nel madrigale, in cui i rinvii intertestuali a Dante risuonano, per chiunque abbia ben metabolizzato la *Commedia*, come deliberati e immediati richiami a idee e simboli forti.²⁷

Un panorama di interessi così ricchi e vivaci può far sperare per la ricerca futura – nonostante le indubbie difficoltà con cui gli studi medievisti oggi si devono confrontare²⁸ – continuità e sviluppi importanti.

²⁴ Soprattutto a partire dall'importante saggio THIBAUT 1970 che ha aperto la strada a molti studi successivi.

²⁵ Cfr. CARACI VELA 2009, *Intertestualità e arte allusiva*, pp. 117-173.

Molto lavoro è già stato fatto in questa direzione per la polifonia *subtilior*, assai meno per quella del Trecento italiano. Zacara da Teramo tuttavia si è rivelato particolarmente illuminante in proposito. Cfr. CUTHBERT 2004; CARACI VELA 2004.

²⁶ Cfr. Huck in *Die mehrfach überlieferten Kompositionen des frühen Trecento* 2007, pp. 145 e 178-179. In questo caso, per esempio, un raffronto diretto con la *Commedia* avrebbe potuto suggerire di privilegiare la lezione "rimirar nel sole" (attestata nel codice Reina), che è chiaro riferimento a una terzina di *Paradiso* I, 46-48: «quando Beatrice in sul sinistro fianco / vidi rivolta e riguardar nel sole: / aquila sì non vi s'affisse unquanco».

²⁷ Cfr. soprattutto – ma non solo – i canti di Cacciaguida in *Paradiso*, XV-XVIII.

²⁸ Cfr. in proposito CARACI VELA 2009, pp. 243-251.

II. Problemi metodologici

Già dagli ultimi decenni del secolo scorso, il pensiero post-strutturalista ci ha reso consapevoli di come la nostra visione dei fenomeni artistici e culturali del passato o del presente non derivi da una somma di dati oggettivi, ma sia intessuta di infinite prospettive interpretative passate al filtro della percezione individuale: tuttavia l'accento posto sulla decostruzione delle certezze e la soggettività delle interpretazioni ha comportato a volte, in luogo di un affinamento dell'attitudine critica, l'assunzione di nuove certezze, diventate autentici *mantra*, in luogo di quelle appena dismesse, come, per esempio:

(a) *La pregiudiziale impossibilità di approcci ricostruttivi per la musica del Medioevo*

Nell'onda lunga della decostruzione di 'idee ricevute'²⁹ dalla musicologia medievista del Novecento, operata tra gli anni Ottanta e i primi Novanta,³⁰ si colloca un libro che ha subito avuto un notevole seguito: *The Modern Invention of medieval Music. Scholarship, Ideology, Performance*, di Daniel Leech Wilkinson (LEECH WILKINSON 2002).

L'impostazione del libro si spiega con quello che è stato il punto di partenza dell'Autore: il dibattito sull'improprio concetto di *autenticità esecutiva* che ha occupato musicologi e musicisti per più di un decennio a partire dalla fine degli anni Settanta, e con lunghi strascichi successivi. Al suo interno si era prodotto un viscerale scetticismo a fronte dell'ovvia constatazione che è impossibile clonare esperienze del passato attraverso gli strumenti della musicologia. Hanno avuto un ruolo fondamentale, in tale dibattito, proprio gli esecutori-musicologi, interessati a stabilire contatti efficaci tra le prospettive della ricerca e quelle della interpretazione esecutiva, e decisi a riprendersi la naturale libertà dell'interprete che sentivano minacciata dall'*Historical Performance Movement* e da buona parte della musicologia accademica.

Da affermazioni come:

Certainly it's impossible to recover the past, let alone the way it was experienced, just as it's impossible to get to the bottom of what music might mean, to oneself or anyone else. But one doesn't do musicology because it's possible: one does it because it's fascinating (LEECH WILKINSON 2002, p. 9),

o

It is worth emphasizing, in the context of this book, that musicology need not to be historical: it can be about us and our relation to music too (LEECH WILKINSON 2002, p. 216),

²⁹ Per una proposta di decostruzione del concetto di notazione *Subtilior* cfr. RANDELL UPTON 2009; della stessa cfr. anche RANDELL UPTON 2002.

³⁰ Cfr. in particolare PAGE 1993; e in proposito CARACI VELA 2009, pp. 245-248.

si arguisce che l'unico approccio appetibile alla musica del passato diventa, secondo l'autore, quello liberamente e fascinosamente ri-creativo: una scelta autoreferenziale ma certo legittima, qualora si sia in grado (come del resto lui è) di fare proposte interessanti in quell'ambito.

Se la musicologia storica non aiuta «to recover the past», un punto fermo sarebbe invece fornito, secondo Leech Wilkinson, dalla musicologia sistematica e in particolare dall'analisi schenkeriana, accostata attraverso l'impostazione di Salzer: ma – si può obiettare – anche l'approccio sistematico non giunge a conquiste oggettive, perché è condizionato a sua volta dalla sua collocazione nel tempo e nella cultura, che determina quali siano le prospettive e incide sul piano delle idee, dei metodi, del lessico.

Le due parti in cui è diviso il libro rispondono ad una stessa logica di liberazione dal peso del dogmatismo: nella prima parte dal 'dogma' della esecuzione vocale-strumentale per la polifonia medievale, nella seconda dalla incomprendimento per i valori verticali del contrappunto del Due e Trecento. Nel libro la musicologia storica – come l'*Historical Performance Movement* che, con i suoi meriti e i suoi demeriti, su di lei si è sostenuto – pesa sul presente proprio perché non è storicizzata. Infatti una critica alle idee e alle posizioni dei musicologi dei secoli XIX-XX orientata a misurare la natura dei loro condizionamenti culturali e delle loro precomprensioni e l'inadeguatezza dei loro risultati rispetto alle nostre esigenze e alle nostre prospettive procede nei territori dell'ovvio; ma, se collocati al loro posto nella storia, anche quegli studiosi, il cui lascito è fisiologicamente divenuto inattuale, mostrano di aver creato le condizioni per permettere a noi di fare il nostro lavoro e di decostruire il loro.

(b) *L'impredicabilità dell'istanza d'autore, e la sua insignificanza per la musica medievale*

Il problema ha complesse implicazioni, che certo trascendono il campo di studi del Trecento musicale italiano: per il quale, tuttavia, l'idea che i nomi dei compositori esplicitati nelle sezioni monografiche a loro dedicate nei grandi codici dell'*Ars Nova* italiana abbiano un mero valore classificatorio estraneo a un reale rapporto autore-opera,³¹ nata probabilmente da un'automatica estensione del pensiero di Foucault ad un campo improprio, prescinde dalla comprensione della cultura e dalla conoscenza della storia, giacché in Italia è precisamente in quell'epoca (e con alcune note anticipazioni già nel secolo precedente) che *l'istanza d'autore si afferma vigorosamente, e si fa percepire in tutte le branche del pensiero, dell'arte, della cultura: filosofica e letteraria (narrativa, poetica, storica, odepórica), religiosa, devozionale, scientifica, tecnica, giuridica, figurativa (in tutte le sue declinazioni).*

L'esercizio dell'*attribuzionismo* (CARACI VELA 2009, pp. 192-210) – per cui da tempo gli storici dell'arte si sono dotati di metodi molto raffinati e hanno dato (e continuano a dare) contributi importanti – non avrebbe alcun senso

³¹ Un altro argomento spesso invocato per inficiare l'attendibilità delle ascrizioni ad autori nelle miscellanee musicali del Trecento italiano è quello della impossibilità di riscontri con attestazioni autografe: in base al quale, a rigore, dovremmo dubitare anche della paternità dantesca per la *Commedia*. Cfr. CARACI VELA 2009, *Valutazione dell'autenticità e attribuzionismo*, pp. 175-210: 175.

nell'ottica di un annullamento dell'autore nel *continuum* nebuloso del suo tempo: nella musicologia medievista recente è attestato per casi particolarmente fortunati, come, per esempio, quello di Zacara da Teramo, riscoperto dalla ricerca dell'ultimo quarto del Novecento, il cui *corpus* di composizioni è venuto accrescendosi anche per via di attribuzioni avanzate col concorso di forti prove documentarie e stilistiche (quest'ultime straordinariamente peculiari e dunque ben argomentabili).³²

(c) *La concezione dei testi musicali medievali come registrazioni di estemporaneità*

Nella lettura dei testi medievali alla luce della *mouvance* cerquilliniana e nell'alveo dell'ampio dibattito sui temi di *Oralità e scrittura*, la musicologia medievista continua a seguire la tendenza – affermatasi fortemente negli anni Novanta dello scorso secolo – a privilegiare la sola dimensione dell'oralità e delle tradizioni di memoria, adottando una prospettiva non sempre aggiornata rispetto agli esiti dell'ampio dibattito interdisciplinare entro cui si colloca.³³

Molta confusione si è fatta, per esempio, sui concetti di *formula* e di *struttura formulare* (usati in base ad una petizione di principio che li lega alle sole tradizioni di memoria, senza considerare minimamente la funzione strutturante assunta nella formalizzazione scritta),³⁴ e su quelli di *estemporaneità* e *improvvisazione*: che non si equivalgono affatto, soprattutto tenuto conto che, in ogni cultura anche parzialmente toccata dalla scrittura (e dalla notazione), l'improvvisazione è fenomeno complesso, non certo esauribile nell'ambito dell'oralità primaria, ma tanto più sviluppato quanto più dotato di possibili punti di riferimento scritti. Inoltre, come buona parte della ricerca più recente ha ribadito, l'improvvisazione non è certo un fenomeno univoco (MCGEE 2003), ed è soggetta a mutamenti contestuali, per la cui analisi occorrerebbe una teoria storicamente orientata (PIETROPAOLO 2003).

Su quella vasta zona di sinergie essenziali fra notazione e improvvisazione (che annovera per il Medioevo il *cantare super librum*, le pratiche *on sight*, il *faburden*, e altre tipologie analoghe), stanno suggerendo nuove osservazioni anche gli studi sulla tradizione del *canto fratto*³⁵ e sulla decodificazione dei sistemi pragmatici di notazione delle polifonie semplici.

Molto si è riflettuto e si è scritto, negli ultimi due decenni, sulle mnemotecniche e la didattica della composizione improvvisata tra tardo Medioevo e Rina-

³² Oltre alla ben note attribuzioni avanzate da Agostino Ziino per *D'amor languire* e *In el...carnal* (nel codice Mancini) e *Dime, Fortuna* (nel codice Boverio), e da Elvira Di Mascia e Lucia Marchi per *Le temps verrà* (nel codice Boverio), più di recente Marco Gozzi, sulla base di un solido vaglio di elementi intertestuali e di tecnica compositiva, ha proposto quelle di altre sei composizioni. Cfr. GOZZI 2004a.

³³ Cfr. CARACI VELA 2009, *Oralità e scrittura*, pp. 3-60.

³⁴ Un esempio piuttosto chiaro di questa funzione nella composizione scritta è accennato in KÜGLE 2003.

³⁵ Sull'argomento e le sue numerose implicazioni ha fatto il punto l'importante miscellanea di studi *Il canto fratto. L'altro gregoriano* 2006.

scimento, con importanti risultati;³⁶ la tradizione del contrappunto improvvisato, che occupa un ruolo non secondario nel corso del Trecento, è stata indagata a fondo sulla base della trattatistica che la concerne.³⁷

L'idea delle radici improvvisative del repertorio polifonico arsnovistico italiano – di per sé sensata – è stata perseguita, in tempi recenti, da molti studiosi, lungo una linea di ricerca che risale a von Fischer (FISCHER 1961), ma che concerne propriamente l'indagine sulla *genes* del repertorio, non quella sul repertorio medesimo, che, nell'assetto in cui ci è giunto, è ormai separato dal processo delle origini e pienamente inserito nei meccanismi della tradizione scritta.³⁸ In alcuni casi è possibile individuare nella tradizione scritta a noi giunta le tracce di ricadute della prassi improvvisativa che si accompagnava alle tradizioni di memoria: ma si tratta sempre e comunque di un fenomeno che constatiamo attraverso il filtro della scrittura che ce lo ha trasmesso. La scrittura è una attività critica che seleziona e formalizza, non la riproduzione di un evento sonoro; non può fungere da registrazione del discorso, così come la notazione non può *registrare* una esecuzione musicale, per ovvi motivi di sfasatura dei tempi fra lo scorrere dei suoni che dovrebbe riprodurre e i procedimenti di cui si serve, tanto più lenti e complessi quanto più si regredisce nel tempo e più forte è la resistenza del mezzo. Del discorso (o della musica) che deve conservare, la scrittura (o notazione che sia) può solo dare una interpretazione, in cui qualcosa necessariamente viene a cadere e qualcos'altro si fissa: perché scrivere vuol dire prima di tutto fare una scelta (condizionata dai tempi e dai mezzi di chi scrive, ma anche dai suoi gusti e dalla sua memoria), mettere idee e dati in un ordine funzionale al messaggio, decidere di perdere delle cose per salvarne altre, attraverso una attività intellettuale responsabile e complessa.

Con la scrittura il discorso (o la musica) si colloca quindi entro un nuovo sistema di comunicazione, in funzione del quale deve darsi una nuova formalizzazione. La memoria è tramite nel passaggio dalla esecuzione alla scrittura: ma non può che procedere in maniera selettiva, privilegiando ciò che più risulta rilevante e funzionale, e trascurando altro. Nessun manoscritto registra una esecuzione: può al massimo prediligere un certo assetto – nato dal rapporto del memorizzato con l'idea ottimale dell'oggetto e con le contingenze dello scrivere – piuttosto che un altro.

³⁶ Si veda in particolare BUSSE BERGER 2005 (ed. italiana: BUSSE BERGER 2008), e la relativa recensione CALELLA 2007. Della stessa studiosa cfr. anche BUSSE BERGER 2007b.

³⁷ Si tende tuttavia a dimenticare che quella lunga e ininterrotta tradizione occupa un rango molto diverso da quello della composizione scritta, come dimostra il modo in cui la riflessione teorica – con particolare evidenza da Tinctoris a Zacconi – la tiene su un diverso piano, le concede uno *status* assai meno regolamentato, maggiori licenze e minor esposizione alla censura critica.

³⁸ Sulla distinzione tra sfera – e prassi – della improvvisazione su un *Gerüstsatz* e sfera della composizione scritta Oliver Huck ha fatto alcune osservazioni molto puntuali, basate sullo scrutinio sistematico dei testimoni a noi giunti (HUCK 2008).

La concezione della scrittura come registrazione del discorso (e di conseguenza quella della notazione come registrazione di prassi esecutiva: processo ancor più complesso sul piano intellettuale e su quello materiale),³⁹ è stata smontata, a partire dagli ultimi anni del secolo appena passato, con argomenti stringenti da vari studiosi, a cui si rinvia.⁴⁰

La ricerca musicologica più recente ha proposto alcuni contributi attenti alla complessità dei processi di genesi e trasmissione della musica, e ai rapporti fra meccanismi di memoria (che presiedono anche all'improvvisazione) e notazione.⁴¹

Per molti studiosi che cercano tracce di prassi improvvisativa nella musica del Trecento, l'oggetto d'analisi privilegiato è il *Codice Rossi*⁴² che, allo stato attuale delle nostre conoscenze, è la più antica miscellanea arsnovistica: motivo per cui è preso d'assalto da tutti coloro che vedono nella notazione italiana più antica la pura registrazione di una prassi che *deve* essere ancora in larga misura improvvisativa.⁴³ Ma se si decide che il repertorio del *Codice Rossi*, in quanto 'antico' *deve* esibire tracce evidenti del rapporto genetico che lo lega all'improvvisazione – e se col termine *improvvisazione* si finisce con l'intendere una sorta di sperimentazione disordinata che *deve* considerarsi consegnata in una delle sue svariate possibili *facies* alla formalizzazione scritta – le conseguenze sulla interpretazione – testuale ed esecutiva – della musica ne risulteranno fortemente condizionate.

Nel pregevole saggio di Blake Wilson (WILSON 1997), i punti di contatto tra lauda e madrigale sono individuati nel bagaglio di formule melodiche e abbellimenti in uso nella polifonia di Gherardello, Lorenzo, Donato, e il toscano Giovanni, molto attivo al Nord, è presentato come una importante figura di raccordo tra la fase 'arcaica' e quella fiorentina. Huck (HUCK 2005a, pp. 231-232) contesta – a mio avviso a ragione – la pretesa peculiarità di uno stile fiorentino che, secondo Wilson (WILSON 1997, pp. 172-176), si coglierebbe nella formalizzazione avanzata del madrigale e nei melismi, che avrebbero una funzione strutturale e non di pura ornamentazione. Wilson prende come termine di confronto

³⁹ Se veramente di registrazione della prassi si trattasse, dovremmo avere una selva inestricabile di varianti a vari livelli (non solo a quello delle formule melodiche o di abbellimento, cui si fa sempre riferimento) e non le escursioni testuali modeste di cui disponiamo, che attestano iniziative interpretative funzionali ai processi di tradizione.

⁴⁰ Per una panoramica sull'argomento (e in particolare per la linea di pensiero che va da Walter Ong a David Olson, Derrick de Kerckhove e oltre), cfr. CARACI VELA 2009, pp. 3-60.

⁴¹ Cfr. TREITLER 2003, che raccoglie e aggiona numerosi saggi fra i più importanti dell'Autore; BUSSE BERGER 2005.

⁴² Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Fondo Rossiano 215 e Ostiglia, Biblioteca della Fondazione Greggiati, rari 35. Cfr. la moderna edizione critica a cura di Tiziana Sucato, *Il codice Rossiano 215* 2003.

⁴³ HIRSHBERG 2009 vi vede una notazione *descrittiva* e non ancora *prescrittiva*, che avrebbe «the task of transcription of oral performance», dato che col sistema italiano tale compito sarebbe più facile che col francese. In quest'ordine di idee si muove anche un breve elaborato – ricco di osservazioni interessanti che potranno essere adeguatamente sviluppata nella ricerca futura – discusso nel *National Norwegian Artistic Research Fellowships Programm* e reso accessibile in Internet (GUNDERSEN 2009).

il codice Rossi e, sulla scorta di Toliver (TOLIVER 1992, p. 175) che a sua volta enfatizzava un'idea di Long (LONG 1991, p. 259), vede nella musica ivi attestata una specie di disordinata (*formless*) esuberanza di diminuzioni, ben lontana dalla organizzazione equilibrata dei melismi dei compositori fiorentini: una sorta di fotografia di un livello arcaico in cui la scrittura catturerebbe la fluidità un po' confusa di pregresse ma durature consuetudini improvvisative. Ora, pur dato e non concesso che *improvvisativo* possa voler dire *formless*, allo stato attuale delle nostre conoscenze il codice Rossi rappresenta la miscellanea più antica di polifonia (e monodia) profana vocale in volgare italiano, in *tradizione notata*. Ma cosa c'è, in quel repertorio, di improvvisativo e/o di scarsamente formalizzato? Il codice si presenta, al contrario, come il distillato di un preciso gusto musicale legato ad una società raffinata, di cui personaggi, eventi, costumi sono allusi in maniera sofisticata, e, sia sul piano delle singole forme, sia su quello della silloge come progetto organizzato e complesso, tradisce una elaborazione modellizzante che si consegna ai percorsi della tradizione scritta. Le diminuzioni del Rossi non sono più capricciose o meno formalizzate di quelle di Gherardello: lo diventano solo se lo decidiamo *a priori* per suffragare l'idea – non altrimenti sostenibile – di quel codice come registrazione di prassi estemporanea.

Per quanto concerne poi la monodia profana in volgare italiano, rappresentata nel codice Rossi da ballate monodiche, si sa oggi che aveva una storia molto lunga, di cui ci sono rimaste almeno due attestazioni tra fine del XII e inizio del XIII secolo, una delle quali di recente scoperta (VELA 2005), ed entrambe proposte e studiate in occasione del convegno internazionale del 2004, *Tracce di una tradizione sommersa (Tracce di una tradizione sommersa 2005)*, in cui le numerose questioni ad esse legate sono state ampiamente prospettate, discusse e offerte alla riflessione degli studiosi.

La monodia profana in volgare italiano a noi giunta nei codici o nei frammenti notati si qualifica come naturale erede dei repertori trobadorici e trovierici; le ballate monodiche musicate da Gherardello o Lorenzo, o quelle del codice Rossi rientrano in questo plurisecolare filone letterario, dove lo statuto dei generi è stabilizzato e riconosciuto, dove le intonazioni sono affidate a notazioni evolute e raffinate (e sostenute ormai da una articolata riflessione teorica di tipo speculativo), all'interno di codici prodotti da ambienti politici e intellettuali portatori di orientamenti culturali connotati.

Restano inoltre, a mio avviso, alcuni compiti cui sarebbe auspicabile dedicare un'attenzione prioritaria, ovvero:

(a) *Promuovere serie iniziative di divulgazione, che possano rendere meno pesante – e pericoloso per l'avvenire degli studi – il distacco fra la musica del Trecento e gli interessi culturali di base*

L'*Ars Nova* italiana è generalmente poco familiare anche a coloro che coltivano la musica dei secoli passati. Diversamente dalla conoscenza della letteratura, dell'architettura o delle arti figurative del Trecento, che fanno parte del bagaglio posseduto – almeno in grandi linee – da qualunque persona dotata di una istruzione media, quella della musica è vaga o confusa, se non del tutto assente, anche ai livelli culturali medio-alti: consuetudini d'ascolto e orizzonti di attesa sono poi lontanissimi, per il fruitore moderno – foss'anche musicalmente acculturato

– da quelli del suo omologo di più di sei secoli fa. Perciò una buona mediazione fra la ricerca musicologica e la fruizione da parte di un pubblico, sia pure ‘di nicchia’, è dunque operazione non facile, che viene generalmente svolta dall’offerta, più o meno accattivante, dell’industria discografica, con scelte tematiche spesso fornite di un corredo informativo calibrato e aggiornato.⁴⁴

Rara è la presenza di un qualche (breve) spazio dedicato al Trecento in collane musicologiche accessibili a lettori non specialisti: spazio che, comunque, quando esiste, appare riservato al solo Francesco Landini.⁴⁵

Impresa molto difficile è cercare di ricreare, attraverso la descrizione e il richiamo ai più noti ambiti delle arti visive o della poesia, il godimento estetico e la partecipazione emotiva che dovettero accompagnarsi alla musica di Landini. Anna Chiappinelli⁴⁶ si è proposta di affrontare tale impresa attraverso una narrazione che considera il musicista implicato nel rapporto amoroso con una *madonna Luce* (il termine, che emerge sotto la sollecitazione delle molte esegesi di *señales* che la filologia romanza ci offre, è effettivamente presente in diversi dei testi poetici intonati da Landini), di cui si traccia l’ipotetico percorso.

Per preparare il lettore all’incontro con la realtà sonora, il libro apre sommari *excursus* didattici sulla storia della polifonia dalle origini al Trecento (purtroppo confusi, che appesantiscono inutilmente il discorso), e col sussidio di un corredo iconografico ricco e di una indubbia passione, tenta di risuscitare, attraverso le parole, gli argomenti e le testimonianze degli ascoltatori del secolo XIV, gli effetti della musica landiniana, riproposta negli anacronistici termini di una mitica e romantica fascinazione.

(b) Aggiornare e approfondire le competenze filologiche

Fatta eccezione per un certo numero di contributi monografici che forniscono testi criticamente vagliati, il *corpus* della musica italiana del Trecento resta tuttora accessibile all’interno di due collane, certo famose e benemerite ma molto datate, e discontinue sul piano della critica testuale: il *Corpus Mensurabilis Musicae*,⁴⁷ e la *Polyphonic Music of Fourteenth Century*⁴⁸

⁴⁴ Sono svariati i titoli che si potrebbero ricordare per gli ultimi vent’anni. Merita una particolare segnalazione la recente attività, sostenuta da forti motivazioni, dell’*Ensemble* vocale *LIBER UnUsualis*, che viene a colmare in parte, con una selezione molto sensata, una delle più imbarazzanti lacune di cui soffre il repertorio arsnovistico nei circuiti esecutivi: la musica di Niccolò da Perugia (per lo più assente da registrazioni e concerti, o presente con proposte quanto mai datate e convenzionali). L’*Ensemble* la sta riproponendo alla diffusione internazionale, con risultati interessanti (ma il corredo informativo messo in circolazione sul sito <www.liberunusualis.com> pecca alquanto di ingenuità: «Because the trecento repertoire is under-represented in both classical music recording and Italian literature studies, (?) my hope is that the Greenberg award will bring attention to our recording, thereby raising awareness and stimulating discussion of both areas», accesso settembre 2011).

⁴⁵ Cfr. la monografia FIORI 2004 e relativa recensione VIVARELLI 2005.

⁴⁶ CHIAPPINELLI 2007. L’autrice è una musicofila colta, sollecitata da molti interessi e stimoli intellettuali, ma non dotata di formazione musicologica.

⁴⁷ Pubblicato dall’American Musicological Society in differenti luoghi a partire dalla Seconda Guerra Mondiale.

⁴⁸ Pubblicata da L’oiseau-lyre di Monaco, Les Remparts, in 24 volumi usciti fra il 1956 e il 1991.

(quest'ultima con alcuni picchi inaccettabili sia per quanto riguarda lo stato dei testi poetici – che vi figurano spesso privi di senso, linguisticamente e metricamente scorretti – sia per quanto riguarda la lettura e l'interpretazione delle notazioni).

Il problema⁴⁹ è in parte bilanciato dal dato positivo di un interesse sempre più fortemente sentito per i manoscritti come singole attestazioni portatrici di individuali fisionomie storiche, per comprenderne le motivazioni dell'allestimento, le peculiarità codicologiche, i rapporti fra musica, testi poetici, corredo iconografico, tipologia delle notazioni. Ma in assenza di una prospettiva critico-testuale di più ampio respiro, il singolo testimone può finire con diventare un assoluto, da leggere nel semplice rapporto diretto – non mediato dalla conoscenza della complessità della tradizione – con la prassi esecutiva.⁵⁰

Sul versante opposto, nella musicologia medievista vige la convinzione che la filologia si identifichi *tout court* con l'allestimento di *stemmi*: il cui impiego, tuttavia, non è sempre esente da confusioni terminologiche e concettuali o da forzature. Il caso più frequente consiste nell'introdurre subarchetipi e/o interpositi⁵¹ in successione (e magari anche in diretta successione con l'archetipo), che non sono, in realtà, testimoni *ricostruibili* (come dovrebbero, se sono visualizzati nello stemma), ma solo supposti livelli intermedi della tradizione (notoriamente non visualizzabili come tali in uno stemma concettualmente corretto, e neppure quantificabili). Anche uno stemma come quello proposto per il madrigale *La belle stella* nel vol. II *Musica Mensurabilis*⁵² presenta questa impropria moltiplicazione degli enti.⁵³

⁴⁹ Per quanto riguarda i testi poetici, il problema è stato segnalato più volte. Cfr. in particolare CARSANIGA 1990, p. 6.

⁵⁰ Uno strano passaggio immediato dalla paleografia alla esecuzione, che sembra non dover registrare alcuna mediazione critico-testuale, si esprime spesso nei titoli di lavori recenti. Si veda per esempio quello della miscellanea – che offre peraltro saggi molto interessanti – *Music and Medieval Manuscripts* 2004.

⁵¹ Gli interpositi sono i testimoni di cui si ha motivo di postulare l'esistenza in particolari nodi della tradizione, perché ricostruibili dall'accordo di almeno altri due testimoni: non sono la visualizzazione di tutto ciò che nella tradizione si sospetta che possa essersi perduto, e che lo stemma non può né deve contenere. Cfr. TROVATO 2005.

⁵² *Die mehrfach überlieferten Kompositionen des frühen Trecento* 2007, Band I, p. LIV.

⁵³ Pur concesso che sussistano ragioni attendibili per ricostruire *s* dall'accordo di *Sq* e *SL*, e addirittura anche *ps* dall'accordo di *Pit* con il ricostruito *s*, in cosa mai si distinguono *ps* da γ , γ da ω (i testimoni *RD* e *FC* sono visualizzati come in una ipotizzata contaminazione extrastemmatica, e pertanto non è affatto scontato che dal loro eventuale accordo con un interposito si possa ricostruire un interposito più alto), β da ω , ω da α ? E cosa rappresentano i cinque ricostruiti, uno in fila all'altro, tra α e il livello di *Sq* e *SL*? E ancora, cosa rappresenta α ? In un corretto uso delle convenzioni stemmatiche, quel che si chiama α dovrebbe indicare un testimone perduto (ricostruibile), da collocare sotto l'archetipo: qui rappresenta invece il mitico 'originale', che sarebbe ricostruibile dall'accordo del Rossi col codice di Siviglia (mentre tutto il resto dello stemma si riduce a un coacervo di *descripti*). Lo stemma è accompagnato da una minuziosa discussione, che dà ragione punto per punto delle scelte; l'idea della *mouvance* come portatrice di senso è stata certamente assimilata, ma crea imbarazzo la difficoltà di comprendere i reali rapporti fra i codici fiorentini (per risolvere il problema dei contatti – ma senza diretta

Un altro aspetto curioso della critica testuale nel campo della musica medievale è poi il concetto che le attribuzioni in *unicum* siano casi non solo potenzialmente problematici ma anche e soprattutto ontologicamente insidiosi e ingovernabili: mentre in ogni campo della filologia, *unicum* non è affatto sinonimo di *dubium*,⁵⁴ ma è invece oggetto legittimo e spesso importante di critica testuale. Se fosse passato quel singolare criterio, una bella porzione del lavoro filologico di secoli e secoli su testi classici, medievali, moderni, latini, greci, sanscriti o francesi, finnici o cinesi, o scritti in qualsiasi lingua al mondo antica o recente o attuale, nonché su musica in tradizione unitestimoniale, sarebbe stata impossibile (e dell'elenco fan parte, tanto per fare solo qualche esempio tra i più importanti e famosi, il *Peana IV* di Pindaro, il *Contrasto* di Cielo d'Alcamo, il *Sumite karissimi* di Zacara, i *Verschiedene Canones* di Bach, il *Winterlied* di Mahler).

(c) *Intensificare l'impegno a 'far parlare' i codici (e i frammenti) attraverso l'analisi della loro organizzazione, della rete dei riferimenti interni ed esterni, delle decorazioni, dei paratesti, per leggerli come prodotti di una progettualità culturale, anche stratificata: che spiega come repertori datati possano essere stati attualizzati dalla mediazione del progetto di uno o più copisti-editori*⁵⁵

I grandi codici arsnovistici italiani, per quanto studiati con ottimi contributi, possono essere meglio contestualizzati. Basti pensare agli interrogativi irrisolti posti dal codice Squarcialupi, il cui splendore si spiega solo in riferimento a un committente o dedicatario di altissimo rango, fino ad oggi non ancora individuato con ipotesi convincenti. Manca tuttora per quel codice un approccio analitico-esegetico su larga scala, del tipo di quello – certamente perfettibile, ma fortemente incisivo – proposto da Emma Dillon per il ms. Paris, Bibl. Nat., fonds français 146 del *Roman de Fauvel* (DILLON 2002).

(d) *Ampliare lo studio delle notazioni come sistemi complessi, all'interno di processi non lineari e non univoci di ricezione attiva*

Ciò comporta uno scrutinio sistematico della tradizione per ciascuna composizione, che aiuti a comprendere i motivi e le direzioni di tali processi. Sarebbe inoltre fruttuoso, a mio avviso, studiare le notazioni non solo nella (prioritaria) prospettiva filosofico-matematica, ma anche come integrate nel sistema figurativo e nell'orizzonte visivo – scrittorio e figurativo – del loro tempo.

dipendenza – fra Squarcialupi e S. Lorenzo 2211 si postula il ricostruito *s*, e per collocare Pit si arriva a postulare *ps*). Lo stemma vale come indicazione generale dei rapporti fra i codici, applicabile alle composizioni di Giovanni e di Jacopo da Bologna: di 27 (sulle 42 trascritte sinotticamente nel tomo II e pubblicate in edizione moderna nel tomo I) viene data una tavola delle occorrenze a sostegno di tale asserzione.

⁵⁴ Oliver Huck dà per scontato tale equivalenza anche in HUCK 2001, p. 80.

⁵⁵ Sulle complesse implicazioni del copista, che può esercitare funzioni che appartengono all'autore, e che di fatto orienta in maniera decisiva la tradizione e i modi della ricezione futura dell'opera, cfr. CANFORA 2002.

III. Contestualizzazione culturale

Dopo un lungo periodo in cui è prevalsa la tendenza ad isolare la musica dell'*Ars Nova* italiana, così come i grandi codici antologici l'hanno tramandata, e a considerarla fenomeno storico-musicale compatto dalle connotazioni assolutamente peculiari e autonome nella genesi e negli sviluppi, *con il moto pendolare proprio delle mode culturali* si è passati di recente a vedervi piuttosto una costellazione di accadimenti puntuali, semplicemente segnati dal graduale incremento di influssi francesi, operanti nella notazione, nelle forme, nella destinazione vocale e/o strumentale delle composizioni, nella scrittura melodica, nelle commistioni linguistiche, nelle strategie espressive: una visione culturalmente irrelata, che non rende giustizia alla articolata e dinamica realtà di un fenomeno prodotto, esperito, notato e diffuso all'interno di una cultura *aperta, complessa e in movimento*, in relazione col quadro internazionale da cui non può più essere astratto.

È così capitato che si proponesse non più – come ai tempi di Pirrotta – un'*Ars Nova* italiana che nasce, brilla e poi si disintegra come una meteora, ma un fenomeno che appare e si diffonde collocandosi in un *vacuum* con cui il rapporto non solo non è esperibile, ma è dichiarato ininfluenza.

Il minuzioso e attentissimo lavoro di riconsiderazione dai fondamenti della musica italiana del Trecento e delle esegesi fino ad ora proposte, che il già citato primo volume di *Musica Mensurabilis* conduce sui piani della paleografia musicale, del mensuralismo, della metrica, delle forme, delle tecniche compositive e del contrappunto, mette a disposizione degli studiosi una gran quantità di argomenti che si offrono ad ulteriori valutazioni e discussioni; resta tuttavia inappagata l'esigenza di una contestualizzazione del repertorio in ogni sua occorrenza, *che abbia una rilevanza esegetica e non si limiti ad essere mera cornice*;⁵⁶ tale carenza rende anche poco incisivo e, necessariamente, generico il discorso generosamente tentato sulla definizione dello 'stile' (discorso delicatissimo, a volte di estrema difficoltà, mai riducibile ad elenco di ricorrenze locali o di gruppo, e impraticabile fuori da una contestualizzazione molto articolata).

In *Die Musik des frühen Trecento* si percepiscono con un certo disagio sia le perentorie 'correzioni' all'edizione del Codice Rossi di Tiziana Sucato (*Il codice Rossiano 215 2003*) – di cui alcune scelte, diverse da quelle di Huck e in qualche caso migliori, sono presentate tutte *sic et simpliciter* come errori da baccettare (HUCK 2005a, pp. 360-363) –, sia inoltre l'anacronistica polemica con cui di continuo sono scrutinati i limiti – storicamente ovvi – della musicologia del secolo passato, ipostatizzata, per quanto concerne il Trecento italiano, nei suoi nomi più grandi, ossia Kurt von Fischer e Nino Pirrotta, il cui pensiero è ritenuto soggetto a condizionamenti *teleologici*, e *in primis* alla precomprensione di un processo storico che verrebbe dato per scontato: ossia che il Trecento italiano porti in gestazione alcune delle fondamentali istanze dell'Umanesimo.

⁵⁶ «In der vorliegenden Arbeit bildet die Einbindung der überlieferten Musik in ihren Kulturellen Kontext daher nicht der Ausgangspunkt, vielmehr wird erst in einem abschliessenden Kapitel eine Kontextualisierung vorgenommen» (HUCK, 2005a p. 4).

Ma proprio con ciò si tocca tuttavia un nodo significativo. È universalmente noto che nel corso del XIV in Italia vengono gradualmente affermandosi orientamenti pre-umanistici, nella letteratura latina e volgare, nell'architettura e nelle arti figurative, nella riflessione scientifica, giuridica, storica, politica. In questa direzione si muove la cultura italiana, e procede con movimento costante alla valorizzazione *consapevole* dei modelli antichi in tutti i campi del sapere e dell'arte, con un desiderio crescente di contatto diretto o mediato al minimo con essi di contro alle *vulgate*, alle *periochae*, alle traduzioni da altre traduzioni e alle *summae* medievali. Il fenomeno è chiamato, con termine convenzionale (come lo sono tutti i termini che usiamo quando vogliamo mettere ordine in materie complesse) *pre-umanesimo*: un concetto di cui la storia del pensiero in ogni suo campo studia con strumenti esegetici sempre più raffinati la ricchezza di implicazioni e le dinamiche.

Questo orientamento si mette in moto in Italia (per motivi storici e geografici ben noti depositaria naturale del maggior numero di testimonianze di pensiero e d'arte dell'Antichità), preparato da una lenta gestazione in cui, a partire dalla fine del Duecento, maturano gradualmente eventi che allargano enormemente il campo del sapere e la visione del mondo: le grandi campagne di viaggi mercantili, sostenute dalla speculazione di scienziati (geografi e cosmografi) che cercano e interrogano con nuove prospettive i testi antichi, sia pure nelle versioni latine dall'arabo; lo sviluppo di grandi centri di cultura e delle università; la fioritura della civiltà comunale (che promuove il richiamo ai modelli della Roma repubblicana); l'impulso dato alla ricerca di testi antichi nelle biblioteche e l'ampliamento delle *auctoritates* canoniche; il bisogno di ricostruire un latino più vicino ai modelli classici, che si fa sentire in campo letterario, scientifico, giuridico; la riscoperta dei parametri di spazio e volume dei modelli classici nelle arti figurative e in architettura (attestata fin dai tempi di Cavallini e poi di Giotto); l'elaborazione di un volgare letterario nobile e alto, paritetico rispetto al latino, con lo straordinario apporto innovativo delle 'tre corone' e la loro funzione di modelli e punti di riferimento duraturi.

Nel corso del Trecento la temperie preumanistica si coglie in ogni campo, e comporta l'orgogliosa consapevolezza di una primogenitura culturale, nel senso della continuità (mai veramente interrotta nell'Italia medievale) con un passato illustre: *una continuità riscoperta con nuova consapevolezza e sentita come garante per se stessa dell'eccellenza del presente*.

La sintonia con gli orientamenti preumanistici in via di progressiva affermazione si riverbera nell'ambito della musica *in maniera mediata* (l'unica possibile, data la mancanza di modelli trasmessi dall'Antichità: e per più di un secolo sarà impossibile anche l'accesso alle fonti primarie della teoria classica). Certo la musica non può godere di referenti antichi, ma, in sintonia con gli indirizzi portanti della cultura trecentesca, viene maturando la consapevolezza di avere, se non dei classici, almeno una sua tradizione 'alta' da conservare,

tramandare, proporre al proprio tempo e al futuro in codici che ne contengano una rappresentanza non solo coeva, ma anche retrospettiva.

Ma la sintonia più forte e profonda con gli orientamenti culturali del tempo si esplica per la musica nella chiara gerarchia, di matrice classica, che colloca la parola e la sua intonazione su piani distinti: la prima è portatrice di senso, di idee, di concetti (di registro diverso secondo generi e forme), la seconda è mezzo per veicolare la prima, per renderla più accattivante, per fissarla nella memoria.

Nel corso del Trecento, quando la trattazione delle forme *musicali* si ricava spazi suoi propri, prende a paradigma quella ‘alta’ delle forme *poetiche*, la cui conoscenza è considerata imprescindibile: *ovvero segue, e non precede, la riflessione teorica sulle forme poetiche che le serve da modello*. Nella trattatistica poetica, viceversa, mentre di norma le descrizioni di metrica e forma sono ben esemplificate e precise, gli accenni agli assetti delle intonazioni musicali correlate sono solitamente facoltativi e generici, e si accompagnano senza imbarazzo – come in Antonio da Tempo (ANTONIO DA TEMPO 1977, p. 71) – alla confessione di una non diretta competenza musicale, evidentemente ritenuta opzionale.

La cultura logocentrica di tradizione classica riafferma dunque il suo baricentro nella parola: nella polifonia vocale è la parola poetica, pertanto, a determinare le scelte formali, le interne articolazioni e le strategie delle intonazioni musicali che, a loro volta, sono veste e veicolo dei testi intonati. Scelte e strategie che non sono certo quelle che qualificano la grande stagione del madrigale cinquecentesco: su questa precisazione importante si è molto insistito, giungendo poi però all’eccesso opposto, ovvero a dar per scontato che il rapporto testo-musica sia da considerarsi, per la polifonia del Trecento italiano, sempre e del tutto irriflesso, e nessun legame, nessuna latente continuità si lasci intravedere, neppure alla lontana, nel rapporto parola-suono fra il secolo di Petrarca e quello del petrarchismo.

Nell’intero arco della storia musicale su cui siamo documentati, *tutta* la musica vocale – monodica o polifonica che sia – nasce per veicolare la parola ed esaltarne il potenziale: ma la maniera di configurare tale obiettivo e le vie per conseguirlo sono state di epoca in epoca diverse.

In tempi relativamente recenti hanno avuto incremento gli studi sui rapporti parola-musica nel Medioevo: e molte cose sono state dette, per esempio, per il mottetto duecentesco non meno che per la *chanson* dell’*Ars Nova* o la messa polifonica del Quattrocento. Alcuni aspetti delle strategie di Machaut sono stati studiati, e si è più volte insistito sul fatto che, forse in virtù della doppia connotazione dell’autore come poeta e come musicista, testo verbale e testo musicale tendono sì ad organizzarsi spesso in sinergia, in una costruzione formale che ne mette in parallelo le strutture, ma altrettanto spesso possono privilegiare ciascuno la propria indipendente organizzazione, con sfasature dell’uno rispetto all’altro (GÖLLNER 1995); la composizione musicale

– che segue le proprie convenzioni di genere – può anche precedere quella poetica, con esiti di piena coerenza formale ed espressiva (KÜGLE 2003).

Intorno agli anni Ottanta dello scorso secolo, il lavoro dei musicologi che si occupavano di *Ars Nova* italiana aveva proposto alcune idee, la cui validità ci risulta oggi debole o dubbia, ma che non gioverebbe dismettere senza alcun supplemento di indagine.

Secondo von Fischer, il modello formale che viene prescelto a seconda del testo poetico da intonare (madrigale, caccia, ballata), pur imponendo le proprie convenzioni di genere, tende a far uso di esse – come pure del patrimonio diminutivo formulare, ampiamente attestato dai tempi di Piero o Gherardello fino a Zacara e Ciconia – in funzione delle dinamiche del testo che veicola e spesso anche dei suoi valori fonici e sintattici (FISCHER 1984). Von Fischer insisteva inoltre nel rilevare il rapporto stretto dell'*Ars Nova* italiana con la grande poesia, non solo per i – pochi – casi di intonazione di testi delle 'tre corone', ma soprattutto per la loro presenza modellizzante nelle poesie musicate. Nel Trecento sarebbe cominciata una «bewusst kritische Auseinandersetzung mit literarischen Texten» (FISCHER 1984, p. 52); a differenza dell'ambito francese, il rapporto parola-musica non si giocherebbe sull'impiego di figure musicali, ma sulla declamazione di porzioni di testo con senso grammaticale: emergerebbe dunque un interesse umanistico per la lingua.

Ursula Günter aveva affrontato il problema delle strategie espressive nell'*Ars Nova* e soprattutto nell'*Ars Subtilior* (GÜNTER 1984), e aveva notato fenomeni che anticipano il concetto di 'madrigalismo' in quanto procedimento musicale direttamente correlato alle valenze di precisi segmenti del testo verbale, presenti ben prima del secolo XVI. Aveva, in particolare, distinto (con esemplificazioni) diversi modi di atteggiare la pittura sonora di parole o porzioni di testo, con:

- la imitazione di suoni o rumori (onomatopée);
- l'uso di movimenti scalari per tradurre indicazioni verbali di ascesa o discesa, o di movimento;
- il rilievo speciale dato con mezzi musicali a parole importanti (anche per via di effetti visivi affidati alla notazione);
- la rottura di una norma (nella scrittura melodica o contrappuntistica) o l'esibizione di una certa tecnica compositiva (canoni, trattamenti diminutivi o aumentativi, o altro) come sottolineature musicali di concetti.

Nella medesima miscellanea di studi Fritz Reckow (RECKOW 1984)⁵⁷ aveva dato alcune indicazioni, riprese poi dalla ricerca più recente, e in particolare:

- il rapporto di dipendenza della musica polifonica dai fondamenti estetici della *musica plana*;
- l'influsso del nominalismo di Occam sulla musica trecentesca.⁵⁸

Delle strategie praticate nella polifonia medievale per comunicare e mettere in rilievo i messaggi del testo verbale (nonché dell'attenzione – molto variabile nel tempo – agli effetti della disposizione delle sillabe sotto le note), si è occupato a lungo Don Harran (HARRAN 1986), che ha insistito sulla possibilità di riper-

⁵⁷ Per una classificazione delle ripetizioni delle sillabe, cfr. ZIINO 1984; toccava il problema della ripetizione di parole importanti BAUMANN 1984, pp. 86-88.

⁵⁸ Su questo ha poi lavorato molto TANAY 1993.

correre le tracce di un continuativo interesse, nella polifonia vocale italiana e nella riflessione teorica, per i valori della parola, molto prima delle ben note attestazioni del Cinquecento (HARRAN 1984). L'uso consapevole, rispondente ad un codice che il compositore condivide ampiamente con l'esecutore e l'ascoltatore, di mezzi musicali anche molto raffinati per illustrare ed esaltare sia i messaggi del testo poetico sia i suoi valori strutturali e formali, sia le sue suggestioni foniche, è stato a volte ribadito per la polifonia del Tre e Quattrocento, e sono state messe in evidenza le tracce di una continuità di tale uso dal tardo Medioevo al Rinascimento,⁵⁹ in maniera particolare in ambito italiano dove la centralità della parola – di plurisecolare tradizione – e la sua funzione normativa per le strategie musicali hanno radici profonde nella cultura.

Su questi binari marciava la ricerca del secolo passato.

Oggi nuovi punti di osservazione si sono aperti nel campo dei rapporti fra testo poetico e il testo musicale, in relazione allo statuto di genere di ciascuno. La prospettiva della funzione formalizzante del verso sulla composizione musicale, che è stata scandagliata con importanti risultati da Oliver Huck (HUCK 2005a), non può escludere altri punti di osservazione.

Pedro Memelsdorff, partendo dalla *Summa* di Antonio da Tempo e dalla relativa volgarizzazione di Gidino, mette in luce attraverso uno scrutinio approfondito e col ricorso a strumenti e terminologia dell'epoca chiaramente esplicitati in sede teorica, la natura delle scelte musicali, strettamente funzionali a rendere l'ambiguità delle suggestioni testuali (MEMELSDORFF 2009b).

Sulla relazione stretta del testo poetico con le strategie di notazione Marco Gozzi ha recentemente prospettato osservazioni interessanti, che affrontano con concretezza delicati problemi di trascrizione e di corretta traduzione del pensiero compositivo nell'edizione moderna, e che si prestano a favorire ulteriori osservazioni e discussioni (GOZZI 2009).

Un recente libro di Elena Abramov van Rijk (VAN RIJK 2009), che si colloca in una nuova direzione di ricerca – che un saggio di Franco Alberto Gallo aveva anticipato già negli anni Sessanta del Novecento (GALLO 1963), e che più di recente Marco Gozzi ha proposto da diversa angolazione (GOZZI 2004b) – sottopone a scrutinio, con coerenza e acribia esegetica, un vasto patrimonio di conoscenze e di testimonianze letterarie e teoriche, alcune molto note, altre fino ad oggi non prese sufficientemente in considerazione dalla musicologia o del tutto ignorate. L'assunto è quello di studiare, col sussidio di tutte le pertinenti testimonianze letterarie e teoriche, l'arte di pronunciare, declamare, recitare i testi verbali assecondando la musica interna al verso, la sonorità delle parole e gli effetti calibrati nella disposizione degli accenti. Ciò allo scopo di individuare il rapporto – propedeutico e modellizzante – tra le prestazioni dei *prolatores* e le diverse tipologie di intonazione del testo poetico nella

⁵⁹ In un importante contributo relativo all'epoca di Binchois, Leeman Perkins richiamava l'attenzione su categorie di fenomeni che coincidono in larga misura con quelli chiamati in causa dalla Günther a proposito dell'*Ars Subtilior*. Cfr. PERKINS 2000.

musica profana italiana del Trecento, all'interno di un percorso che si lascia seguire con coerenza dal XIV al XVII secolo.

Si apprezza molto, in questo approccio, la consapevolezza con cui la musica viene inserita in un tessuto di relazioni che la lega ad ogni altro aspetto della cultura, e prospettata nella continuità storica e nella complessità dei suoi processi genetici:

It may well be that in Trecento music a number of musical traditions converged, from the more ancient forms of expressive folk singing, with their tendency to ignore poetic structure, to new forms with their growing awareness of poetic lexical structures and their impact on the singing style. It can only be hoped that an analytic method based on the uncovering of the lexical structures of the poetic texts would help determine which of these tendencies is dominant in any particular composition. (VAN RIJK 2009, p. 264)

La musica vocale profana – polifonica o monodica che sia – diffonde testi poetici: non di qualsiasi genere, naturalmente, perché solo una parte limitata di essi fu ritenuta adeguata a portare intonazione. La natura dei testi intonati può fornire pertanto già di per sé indicazioni sul perché si volle la musica per la loro divulgazione, e aiuta ad individuare l'eventuale rapporto fra quei testi e il retroterra (o il programma) ideologico, politico, culturale nel quale il compositore poté essere implicato a vario titolo e in varia misura. Programma cui danno voce, come s'è detto, anche altri aspetti legati alla tradizione dei testi: la natura dei codici e i modi del loro allestimento, le scelte notazionali dei copisti,⁶⁰ la tipologia dei repertori entro i quali le singole composizioni sono incluse e presentate, i paratesti, il programma iconografico, le allusioni araldiche, le miniature, i rinvii intertestuali tra campi interni alla pagina (le singole voci, il corredo allusivo della decorazione) ed esterni (intertestualità verbale e/o musicale con altre composizioni dello stesso o di altro musicista, o con testi letterari, documenti storici, attestazioni figurative, o altro ancora). Tutti elementi che il musicologo può usare come termini di riferimento per valutare i suoi risultati nel campo della critica interna, della storia delle forme e delle tecniche compositive, delle teorie, della notazione, in un approccio al testo musicale-poetico come *testo complesso* (CARACI VELA 2009, pp. 68-69), che metta in moto sinergie di competenze e lavoro *d'équipe* nello studio di ogni aspetto della tradizione musicale e della rete contestuale in cui essa è implicata.

⁶⁰ Come scelte di questa natura possano essere legate ad un programma culturale cosciente, è stato rilevato più volte da Margaret Bent (BENT 1987, *Bologna Q.15* 2008, vol. I, *Introductory Study*).

Bibliografia

- ANTONIO DA TEMPO (1977), *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, a cura di R. Andrews, Commissione per i testi di lingua, Bologna.
- APEL, W. (1942) *The Notation of Polyphonic Music, 900-1600*, The Medieval Academy of America, Cambridge.
- APPEL, B. (2003), *Ueber die allmähliche Verfertigung musikalischer Gedanken beim Schreiben*, «Die Musikforschung», 56/4, pp. 347-374.
- BAUMANN, D. (1984), *Silben- und Wortwiederholungen im italienischen Liedrepertoire des späten Trecento und des frühen Quattrocento, in Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*, hrsg. von U. Günther – L. Finscher, Bärenreiter, Kassel, pp. 77-91.
- BENT, M. (1987), *A Contemporary Perception of Early Fifteenth-Century Style: Bologna Q.15 as a Document of Scribal Editorial Initiative*, «Musica Disciplina», 41, pp. 183-201.
- (1998), *The Grammar of Early Music. Preconditions for Analysis*, in *Tonal Structures in Early Music*, ed. by C. Collins Judd, New York, Garland. pp. 15-59
- (2003), *Ciconia, Prosdocimus, and the Working of Musical Grammar*, in *Johannes Ciconia, musicien de la transition*, ed. by Philippe Vendrix, Brepols, Turnhout, pp. 65-10.
- Bologna Q.15: The Making and Remaking of a Musical Manuscript. Introductory Study and Facsimile Edition* (2008), ed. by M. Bent, 2 voll., LIM, Lucca.
- BRUMANA, B. — CILIBERTI, G. (2004), *Frammenti musicali del Trecento nell'incunabolo Inv.15755NF della Biblioteca del Dottorato dell'università degli Studi di Perugia*, L. S. Olschki, Firenze.
- BROTHERS, T. (2009), *Flats and Chansons in MS Florence Biblioteca Nazionale, Panciatichi 26*, in *A late Medieval Songbook and its Context 2009*, pp. 263-282.
- BURKARD, T. — HUCK, O. (2002), *Voces applicatae verbis. Ein musikologischer und poetologischer Traktat aus dem 14. Jahrhundert (I-Vnm Lat. CI.XII.97[4125]). Einleitung, Edition, Uebersetzung und Kommentar*, «Acta Musicologica», 74/1, pp. 1-34.
- BUSSE BERGER, A. M. (1993), *Mensuration and Proportion Signs: Origins and Evolution*, Clarendon Press, Oxford.
- (2005), *Medieval Music and the Art of Memory*, University of California Press, Berkely – Los Angeles.
- (2007a), *The Interpretation of Mensuration Signs and Their Relationship to Commercial Arithmetic*, in *Le notazioni della polifonia vocale dei secoli IX-XVII 2007*, pp. 315-329.

- _____ (2007b), *Compositional Practices in Trecento Music: Model Books and Musical Tradition*, in *Music as Social and Cultural Practice. Essays in Honour of Reinhard Strohm*, ed. by M. Bucciarelli – B. Joncus, Woodbridge, The Boydell Press, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, pp. 24-37.
- _____ (2008) *La musica medievale e l'arte della memoria*, trad. it. di BUSSE BERGER 2005 a cura di C. Vivarelli, Fogli Volanti, Roma.
- _____ (2009), *Models for Composition in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, in *Memory and Invention. Medieval and Renaissance Literature, Art and Music*, ed. by A. M. Busse Berger – M. Rossi, L. S. Olschki, Firenze, pp. 59-80.
- CALELLA, M. (2007), recensione a BUSSE BERGER 2005, «Philomusica on line» 6/1.
- CAMPAGNOLO, S. (1999), *Il codice Panciatichi 26 della Biblioteca Nazionale di Firenze nella tradizione delle opere di Francesco Landini*, in «*Col dolce suon che da te piove*». *Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo, in memoria di Nino Pirrotta*, a cura di A. Delfino – M. T. Rosa Barezzani, SISMELE Edizioni del Galluzzo, Tavarnuzze – Impruneta (La tradizione musicale / Scuola di Paleografia e filologia musicale, 4. Studi e testi), pp. 77-119.
- CANFORA, L. (2002), *Il copista come autore*, Palermo, Sellerio.
- Il canto fratto. L'altro gregoriano* (2006), a cura di M. Gozzi – F. Luisi, Torre d'Orfeo, Roma.
- CARACI VELA, M. (2004), *Dall'arte allusiva all'intertestualità 'fisiologica': aspetti del processo compositivo in Zacara da Teramo*, in *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo*, a cura di F. Zimei, LIM, Lucca, (Documenti di storia musicale abruzzese / Istituto abruzzese di storia musicale, 2), pp. 187-211.
- _____ (2009), *La filologia musicale*, vol. II, LIM, Lucca.
- CARSANIGA, G. (1990), *I testi di Paolo Tenorista*, «Studi e problemi di critica testuale», 40/1, pp. 5-22.
- CHIAPPINELLI, A. (2007), *La dolce musica nova di Francesco Landini*, Sidereus Nuncius, <www.sidereus-nuncius.com>.
- Codex Chantilly, Bibliothèque du Château de Chantilly, Ms. 564* (2008), ed. by J. Plumley – A. Stone, Brepols, Turnhout.
- Il codice Rossi 215, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ostiglia, Fondazione Opera Pia Don Giuseppe Greggiati* (1992), ed. by Nino Pirrotta, LIM, Lucca.
- Il codice Rossiano 215. Madrigali, ballate, una caccia, un rotondello* (2003), edizione critica e studio introduttivo a cura di T. Sucato, ETS, Pisa, (“Diverse voci...” 1).

- Il codice Squarcialupi, ms. Mediceo palatino 87, Biblioteca Laurenziana di Firenze* (1992), a cura di A. Gallo, 2 voll., Giunti Barbèra, Firenze.
- Il codice T.3.2. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria* (1994), a cura di A. Ziino, LIM, Lucca.
- COLETTE, M. N. – POPIN, M. – VENDRIX, P. (2003). *Histoire de la notation di Moyen-Age à la Renaissance*, Minerve, Paris.
- CUTHBERT, M. S. (2004), *Zacara's D'amor languire and Strategies for Borrowing in the Early Fifteenth-Century Italian Mass*, in *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo*, a cura di F. Zimei, LIM, Lucca, (Documenti di storia musicale abruzzese / Istituto abruzzese di storia musicale, 2), pp. 337-357.
- _____ (2006), *Trecento Fragments and Polyphony beyond the Codex*, Ph. D. dissertation, Harvard University.
- DIECKMANN, S. – HUCK, O. (2007), *Versi sdrucchioli e versi tronchi nella poesia e nella musica del Due- e Trecento*, «Stilistica e metrica italiana», 7, pp. 3-31.
- _____ (2009), *Metrica e musica nel Trecento. madrigali, ballate e cacce*, in «Dolci e nuove note». *Atti del Quinto Convegno internazionale in ricordo di Federico Ghisi (1901-1975), Certaldo, 17-18 dicembre 2005*, a cura di F. Zimei, LIM, Lucca, (L'Ars Nova italiana nel Trecento, 7), pp. 237-253.
- DILLON, E. (2002), *Medieval Music-Making and the Roman de Fauvel*, Cambridge, Cambridge University Press (New perspectives in music history and criticism)
- DIONISOTTI, C. (1965), *Dante nel Quattrocento*, in *Atti del Congresso internazionale di studi danteschi*, vol. I, Firenze, Sansoni, 1965, pp. 333-378.
- FIORI, A. (2004), *Francesco Landini, L'Epos*, Palermo.
- FISCHER, K. V. (1961), *On the Technique, Origin, and Evolution of Italian Trecento Music*, «The Musical Quarterly», 47/1, pp. 41-57.
- _____ (1984), *Sprache und Musik im italienischen Trecento zur Frage einer Frührenaissance*, in *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*, hrsg. von U. Günther – L. Finscher, Bärenreiter, Kassel, pp. 37-54.
- GALLO, F. A. (1963), *Pronuntiatio: ricerche sulla storia di un termine retorico-musicale*, «Acta Musicologica», 35, pp. 38-46.
- GEHRING G., J. – HUCK, O. (2004), *La notazione italiana del Trecento*, «Rivista italiana di musicologia», 39/2, pp. 235-270.
- GÖLLNER, M. L. (1995), *Interrelationship between Text and Music in the Refrain Forms of Guillaume de Machaut*, in *Songs of the Dove and the Nightingale. Sacred and Secular Music c. 900-c. 1600*, ed. by G. Mary

- Hair — R. E. Smith, Gordon and Breach Publishers SA, Basel, pp. 105-123.
- GOZZI, M. (2001), *New light on Italian Trecento Notation*, «*Recercare*», 13, pp. 5-78.
- (2004a), *Zacara nel Codex Mancini. Considerazioni sulla notazione e nuove attribuzioni*, in *Zacara da Teramo*, in *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo*, a cura di F. Zimei, LIM, Lucca, (Documenti di storia musicale abruzzese / Istituto abruzzese di storia musicale, 2), pp. 135-167.
- (2004b), *On the Text-Music Relationship in the Italian Trecento: the Case of Non al suo amante set by Jacopo da Bologna*, «*Polifonie. Storia e teoria della corallità*», 4, pp. 197-221.
- (2009), *Boccaccio, Gherardello e una ballata monodica*, in «*Dolci e nuove note*». *Atti del Quinto Convegno internazionale in ricordo di Federico Ghisi (1901-1975), Certaldo, 17-18 dicembre 2005*, a cura di F. Zimei, LIM, Lucca, (*L'Ars Nova italiana nel Trecento*, 7), pp. 79-102.
- GOZZI, M. — ZIINO, A. (2007), *The Mischiati Fragment: a New Source of Italian Trecento Music at Reggio Emilia*, in *Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik 2007*, pp. 281-314.
- GUNDERSEN, J. (2009), *Reflection on Diminutions in the Polyphonic Music of Trecento*,
<http://www.currentes.com/tekster/Gundersen_DiminutionsTrecento_090529.pdf>
- GÜNTHER, U. (1984), *Sinnbezüge zwischen Text and Musik in Ars Nova und Ars Subtilior*, in *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*, hrgs. von U. Günther — L. Finscher, Bärenreiter, Kassel, pp. 229-268.
- HARRAN, D. (1984), *On the Question of Word-Tone Relations in Early Music*, in *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*, hrgs. von U. Günther — L. Finscher, Bärenreiter, Kassel, pp. 269-289.
- (1986), *Word-tone Relations in Musical Thought: from Antiquity to the Seventeenth Century*, American Institute of Musicology, Hänssler Verlag, Neuhausen — Stuttgart.
- HERLINGER, J. (2003), *Prodocimus de Beldemandis contra Johannem Ciconia?*, in *Johannes Ciconia, musicien de la transition*, ed. by P. Vendrix, Turnhout, Brepols, pp. 305-319.
- (2004) *Nicolaus de Capua, Antonio Zacara da Teramo, and musica ficta*, in *Zacara da Teramo*, in *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo*, a cura di F. Zimei, LIM, Lucca, (Documenti di storia musicale abruzzese / Istituto abruzzese di storia musicale, 2), pp. 67-89.

- HERLINGER, J. – PAGE CUMMINS, L. (2008), *The Compendium musicale per presbyterum Nicolaum de Capua. A New Text*, «Il sagggiatore musicale», 15 /1, pp. 5-31.
- HIRSCHBERG, J. (2009), *From Descriptive to Prescriptive Notation in Early Trecento Music*, in *Grenzbereiche in der Musik des 14. und 15. Jahrhunderts*, hrsg. von K. Kügle – L. Welker, American Institute of Musicology, Münster and Middleton, pp. 95-105.
- HUCK, O (2001), *Comporre nel primo Trecento: lo stile dei madrigali di magister Piero, di Giovanni da Firenze e di Jacopo da Bologna*, «Kronos», 2, pp. 71-85.
- _____ (2005a), *Die Musik des frühen Trecento*, Olms, Hildesheim, (*Musica mensurabilis*, 1).
- _____ (2005b), *Notation und Rhythmus im Tempus perfectum in der Musik des frühen Trecento*, «Analecta Musicologica», 37, pp. 41-56.
- _____ (2008), *Schriftlichkeit, Mündlichkeit und Gedächtnis als Narrativen und Denkfiguren einer Geschichte der Musik des Trecento*, «Die Tonkunst», 2/3, pp. 304-313.
- Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento* (2007), hrsg. von O. Huck – S. Dieckmann – S. Rotter-Broman – A. Scotti, Olms, Hildesheim, (*Musica Mensurabilis*, 3).
- KÜGLE, K. (2003), *Some Observations Regarding Musico-Textual Interrelationships in Late Rondeaux by Machaut*, in *Machaut's Music. New Interpretations*, ed. by E. E. Leach, The Boydell Press, Woodbridge, pp. 263-276.
- LANNUTTI, S. F. (2005), *Poesia cantata, musica scritta: generi e registri di ascendenza francese alle origini della lirica italiana (con una nuova edizione di RS 409)*, in *Tracce di una tradizione sommersa 2005*, pp. 157-197.
- _____ (2007), *Preistoria delle forme con ritornello nella poesia italiana del medioevo: la canzone ravennate e il frammento piacentino*, in *Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik 2007*, pp. 173-188.
- _____ (2008), *Musica e irregolarità di versificazione nella tradizione dei testi lirici latini e romanzi*, «Filologia mediolatina», 15, p. 115-131.
- _____ (2009), *Implicazioni musicali nella versificazione italiana del Due-Trecento*, «Stilistica e metrica italiana», 9, pp. 21-53.
- A late Medieval Songbook and its Context. New Perspectives on the Chantilly Codex (Bibliothèque du Château de Chantilly, Ms 564)* (2009), ed. by J. Plumley – A. Stone, Brepols, Turnhout.
- LEACH, E. E. (2007), *Sung Birds. Music, Nature and Poetry in the late Middle Ages*, Cornell University Press, Ithaca and London.

- LEECH WILKINSON, D. (2002), *The Modern Invention of Medieval Music. Scholarship, Ideology, Performance*, Cambridge University Press, Cambridge.
- LONG, M. P. (1983), *Francesco Landini and the Florentine Cultural élite*, «Early Music History», 3, pp. 83-99.
- (1991), *Trecento Italy*, in *Antiquity and the Middle Ages. From Ancient Greece to the 15th Century*, ed. by J. McKinnon, Prentice Hall, Englewood Cliffs NJ, pp. 249-268.
- The Lucca Codex. Lucca, Archivio di Stato, MS 184, Perugia, Biblioteca Comunale 'Augusta', MS 3065* (1990), ed. by J. Nadas — A. Ziino, LIM, Lucca.
- LÜTTEKEN, L. (1999), *Zeitwende. Zeit und Zeitwahrnehmung in der Musik des Spätmittelalters*, «Neue Zeitschrift für Musik», 160, pp. 16-21.
- The Manuscript Modena, Biblioteca Estense, a.M.5.24* (2005), ed. by A. Stone, 2 voll., LIM, Lucca.
- MANGANI, M. — SABAINO, D. (2003), *Modo Novo or Antichissimo? Some Remarks about LA-modes in Zarlino's Theoretical Thought*, in *Early music. Context and Idea. International Conference in Musicology, Krakow, 18-21 September 2003. International Conference in Musicology*, Institute of Musicology, Jagiellonian University, Krakow, pp. 36-49.
- MARCHETTO DA PADOVA (2007), *Lucidarium. Pomerium*, a cura di M. Della Sciucca — T. Sucato — C. Vivarelli, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, Firenze.
- MCGEE, T. (2003), *Improvisation in the Arts of the Middle Ages and Renaissance*, Medieval Institute Publications, Kalamazoo.
- Die mehrfach überlieferten Kompositionen des frühen Trecento: anonyme Madrigale und Cacce sowie Kompositionen von Piero, Giovanni da Firenze und Jacopo da Bologna* (2007), hrsg. von O. Huck — S. Dieckemann, Olms, Hildesheim, (*Musica Mensurabilis*, 2).
- MEMELSDORFF, P. (2002), *Lizadra donna. Ciconia, Matteo da Perugia, and the late medieval Ars Contratenoris*, «Studi musicali», 31/2, pp. 271-306;
- (2008), *Ars Modernior. Le avanguardie musicali italiane del primo Quattrocento*, in *Musica e arti figurative: Rinascimento e Novecento*, a cura di M. Ruffini — G. Wolf, Marsilio, Venezia, pp. 59-73.
- (2009a), *Ore Pandulfum. Il contratenor come glossa strumentale*, in *Musica e liturgie nel Medioevo bresciano, secoli 11-15*, a cura di M. T. Barezzi — R. Tibaldi, Fondazione Civiltà bresciana, Brescia, pp. 381-420.
- (2009b), *Equivocus. Per una nuova lettura del rapporto testo-musica nel Trecento italiano*, in «Dolci e nuove note». *Atti del Quinto Convegno internazionale in ricordo di Federico Ghisi (1901-1975)*,

- Certaldo, 17-18 dicembre 2005*, a cura di F. Zimei, LIM, Lucca, (*L'ars Nova italiana nel Trecento*, 7), pp. 143-187.
- Modality in the Music of the Fourteenth and Fifteenth Centuries* (1996), ed. by U. Günther – L. Finscher – J. Dean, American Institute of Musicology, Neuhausen – Stuttgart.
- Music and Medieval Manuscripts. Paleography and Performance. Essays dedicated to Andrew Hughes* (2004), ed. by J. Haines – R. Rosenfeld, Ashgate, Aldershot.
- Le notazioni della polifonia vocale dei secoli IX-XVII* (2007), a cura di M. Caraci Vela – D. Sabaino – S. Aresi, ETS, Pisa.
- PAGE, C. (1993), *Discarding Images. Reflections on Music and Culture in Medieval France*, Oxford University Press, Oxford.
- PAGE CUMMINS, L. (2006) *Correr 336, Part 4: A New Compendium of Late Medieval Music Theory*, «Philomusica on line», 5/1.
- PERKINS, L. (2000), *Towards a Theory of Text-Music Relations in the Music of the Renaissance*, in *Binchois Studies*, ed. by A. Kirkman – Dennis Slavin, Oxford University Press, Oxford, pp. 313-329.
- PERETTI, P. (1996), *Fonti inedite di polifonia mensurale dei secoli XIV e XV negli Archivi di Stato di Ascoli Piceno e Macerata*, «Quaderni musicali marchigiani», 3, pp. 85-124.
- PIETROPAOLO, D. (2003), *Improvisation in the Arts*, in *Improvisation in the Arts of the Middle Ages and Renaissance 2003*, pp. 1-28.
- PIRROTTA, N. (1966), *Ars Nova e stil novo*, «Rivista italiana di musicologia» 1/1, pp. 3 – 19, poi ripubblicato in ID., *Musica tra medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 36-51.
- _____ (1984a), *Una arcaica descrizione trecentesca del madrigale*, in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, pp. 80-89
- _____ (1984b), *Ballate e «soni» secondo un grammatico del Trecento*, in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, pp. 90-102.
- _____ (1984c), *Novelty and Renoual in Italy, 1300-1600*, in *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque*, Harvard University Press, Cambridge Mass., pp. 159-174.
- PLUMLEY, J. (2008), *Introduction*, in *Codex Chantilly 2008*, vol. 1.
- Prosdocimo de' Beldomandi's Plana musica and Musica speculativa. New Critical Texts* (2008), ed. by J. Herlinger, University of Illinois Press, Urbana – Chicago.
- RANDELL UPTON, E. (2002), *Inventing the Chantilly Codex*, «Studi Musicali», 31/2, pp. 181-231.

- _____ (2009), *Aligning Words and Music. Scribal Procedure for the Placement of Text and Note in A late Medieval Songbook and its Context* 2009, pp. 181-231.
- RECKOW, F. (1984), *Rectitudo-Pulchritudo-Enormitas. Spätmittelalterliche Erwägungen zum Verhältnis von materia und cantus*, in *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*, hrsg. von U. Günther – L. Finscher, Bärenreiter, Kassel, pp. 1-54.
- ROTTER-BROMAN, S. (2007), *Geschichtsbild und Analyse. Ueberlegungen zur Musik des späten Trecento, in Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik* 2007, pp. 197-213.
- _____ (2008) *Was there an Ars Contratenoris in the music of the late Trecento?*, «Studi Musicali», 37/2, pp. 339-357.
- SABAINO, D. (1999), *Per un'analisi delle strutture compositive nella musica di Francesco Landini: il caso della ballata Contemplar le gran cose* (31), in «*Col dolce suon che da te piove*». *Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo, in memoria di Nino Pirrotta*, a cura di A. Delfino – M. T. Rosa Barezzani, SISMEL Edizioni del Galluzzo, Tavarnuzze – Impruneta (La tradizione musicale / Scuola di Paleografia e filologia musicale, 4. Studi e testi), pp. 259-321.
- _____ (2005), «*Gli diversi effetti, gli quali essa harmonia suole produrre*». *Ancora sulla teoria e prassi dell'ethos modale (per il tramite, questa volta, di alcuni testi petrarcheschi)*, in *Petrarca in musica. Atti del Convegno internazionale di studi nel VII Centenario della nascita di Francesco Petrarca. Arezzo, 18-20 marzo 2004*, a cura di A. Chegai – C. Luzzi, LIM, Lucca, pp. 155-202.
- SACHS, K. (2005), «*...artem istam cum gaudio perficere*». *Zum Traktat des Petrus dictus de Palma ociosa (1336)*, in *Mittelalter und Mittelalterrezeption. Festschrift für Wolf Frobenius*, hrsg. von H. Schneider, Olms, Hildesheim, 2005, pp. 54-74.
- _____ (2007), *Spuren einer Satzlehre zur frühen Trecento-Musik. Die Exempla in I-Nn Cod. XVI.A.15, fol. 4r, 8v-11v*, in *Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik* 2007, pp. 15-34.
- SALZER, F. (1952), *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*, 2. voll., Charles Boni, New York.
- SCHACHTER, C. (1970), *Landini's Treatment of Consonance and Dissonance. A Study of Fourteenth-Century Counterpoint*, «*Music Forum*», 2, pp. 130-186.
- STOESSEL, S. (2009), *The Interpretation of Unusual Mensuration Signs in the Notation of the Ars Subtilior*, in *A late Medieval Songbook and its Context* 2009, pp. 179-202.
- STONE, A. (1994), *Writing Rhythm in Late Medieval Italy. Notation and Musical Style in the Manuscript Modena, Biblioteca Estense, a.M.5.24*, Ph. D. Harvard University.

- STROHM, R. (1989), *Filippotto da Caserta, ovvero i Francesi in Lombardia*, in «*In cantu et in sermone*». *For Nino Pirrotta on his 80th birthday*, ed. by F. Della Seta – F. Piperno, L. S. Olschki – University of Australia Press, Firenze, pp. 65-74.
- (2009), *Diplomatic Relationships between Chantilly and Cividale*, in *A late Medieval Songbook and its Context 2009*, pp. 229-243.
- TANAY, D. E. (1992), *The Transition from the Ars Antiqua to the Ars Nova. Evolution or Revolution?*, «*Musica Disciplina*», 16, pp. 79-104.
- (1993), *Music in the Age of Ockham. The Interrelations between Music, Mathematics and Philosophy in the Fourteenth Century*, Ann Arbor, UMI.
- (1999), *Noting Music, Marking Culture: the Intellectual Context of Rhythmic Notation, 1250-1400*, American Institute of Musicology, Holzgerlingen, Hänssler Verlag, (Musicological Studies and Documents, 46).
- (2009), *Between the Tree and the Laurel. On voit tout en aventure revisited*, in *A late Medieval Songbook and its Context 2009*, pp. 161-178.
- THIBAUT, G. (1970), *Emblèmes et devises des Visconti dans les oeuvres musicales du Trecento*, in *L'ars Nova italiana del Trecento. Secondo convegno internazionale 17-22 luglio 1969 sotto il patrocinio della Società internazionale di musicologia*, a cura di F. Alberto Gallo, Centro di studi sull'ars Nova italiana del Trecento, Certaldo, pp. 131-172.
- Tonal Structures in Early Music* (1998), ed. by C. Collins Judd, Garland, New York.
- TOLIVER, B. (1992), *Improvisation in the Madrigals of the Rossi Codex*, «*Acta Musicologica*», 64/2, pp. 165-176.
- Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica. Atti del seminario di studi, Cremona, 19 e 20 febbraio 2004* (2005), a cura di M. S. Lannutti – M. Locanto, Edizioni del Galluzzo, Firenze, (La tradizione musicale, 9; Studi e testi. FM, 3).
- TREITLER, L. (2003), *With Voice and Pen: Coming to Known Medieval Song and how It Was Us Made*, New York-Oxford, Oxford University Press.
- TROVATO, P. (2005), *Archetipo, stemma codicum e albero reale*, «*Filologia italiana*», 2, pp. 9-18.
- VAN RIJK, E. A. (2007), *Evidence for a Revised Dating of the Anonymous Fourteenth-Century Italian Treatise Capitulum de vocibus applicatis verbis*, «*Plainsong and Medieval Music*», 16/1, pp. 19-39.
- (2008), *The Madrigal Aquila altera by Jacopo da Bologna and Intertextual Relationships in the Musical Repertory of the Italian Trecento*, «*Early Music History*», 28, pp. 1-37.

- _____ (2009), *Parlar cantando. The Practice of Reciting Verses in Italy from 1300 to 1600*, Peter Lang, Bern.
- VELA, C. (2005), *Nuovi versi d'amore delle origini con notazione musicale in un frammento piacentino*, in *Tracce di una tradizione sommersa 2005*, pp. 5-29.
- VIVARELLI, C. (2005), recensione a FIORI 2004, «Philomusica on line», 4/1.
- _____ (2007) «*Di una pretesa scuola napoletana*». *Sowing the Seeds of Ars Nova at the Court of Robert of Anjou*, «Journal of Musicology», 24/2, pp. 272-296.
- _____ (2009) «*Ars cantus mensurabilis mensurata per modum iuris*». *Un trattato napoletano di Ars subtilior?*, in «*Dolci e nuove note*». *Atti del Quinto Convegno internazionale in ricordo di Federico Ghisi (1901-1975), Certaldo, 17-18 dicembre 2005*, a cura di F. Zimei, LIM, Lucca, (*L'Ars Nova italiana nel Trecento*, 7) pp. 103-142.
- WIERING, F. (2001) *The Language of the Modes. Studies in the History of Polyphonic Modality*, New York, Routledge.
- WILSON, B. (1997), *Madrigal, Lauda, and Local Style in Trecento Florence*, «Journal of musicology», 15, pp. 137-177.
- ZIINO, A. (1984), *Ripetizioni di sillabe e parole nella musica profana italiana del Trecento e del primo Quattrocento. Proposte di classificazione*, in *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*, hrgs. von U. Günther — L. Finscher, Bärenreiter, Kassel, pp. 93-119.
- ZIMEI, F. (2007) *Music in Small Italian Villages. A New Source of Fifteenth-Century Polyphony from Rocca di Botte*, «Studi musicali» 36/1, pp. 21-63.

Maria Caraci Vela è professore ordinario di Filologia musicale, Storia della musica rinascimentale e Storia e critica dei testi musicali medievali e rinascimentali della Facoltà di Musicologia di Cremona (Università di Pavia), membro del collegio del dottorato di ricerca del Dipartimento di Scienze Musicologiche e Paleografico-filologiche e di vari comitati scientifici, direttrice della collana di Dipartimento «*Diverse voci...*» e del periodico del Dipartimento *Philomusica on line* e coordinatrice di diverse ricerche (COFIN, FIRB, FAR), tra cui il progetto internazionale su *La notazione della polifonia vocale sec. IX-XVII* e quello su *La tradizione delle opere di Niccolò da Perugia: una chiave interpretativa per la storia delle forme, delle tecniche compositive, delle notazioni*.

Maria Caraci Vela is full Professor in Music Philology, History of Renaissance Music and Middle-Ages and Renaissance Musical Texts' history and criticism in the Faculty of Musicology (Cremona, University of Pavia), member of the PhD. Board of the Department of Paleographic, Philological and Musicological Sciences and of several scientific committees, director of the Department series «*Diverse voci...*», editor of the Department Review, *Philomusica on line*, and coordinator of several researches (COFIN, FIRB, FAR); among them the international project *The notation of polyphonic music in the IX-XVII centuries*, and *The textual and musical tradition of Niccolò da Perugia: a new key to the riding for the history of musical forms, composition techniques, notations*.