

STUDI DI LETTERATURE COMPARATE  
Collana diretta da  
Paolo Amalfitano, Loretta Innocenti, Sergio Zatti  
(seconda serie)

37



I LIBRI DELL'ASSOCIAZIONE SIGISMONDO MALATESTA




P. BELTRAMI, S. BIGLIAZZI, M. BLANCO, F. CARAPEZZA, M. EPIFANI,  
P. FABBRI, A. LAZZARINI, F. SAGGIO, O. SCARPATI, C. VICENTINI

La musica della poesia  
Il suono e il senso nella lirica europea  
(1100-1600)

a cura di FRANCESCO CARAPEZZA

PACINI EDITORE

©  ASSOCIAZIONE SIGISMONDO MALATESTA  
<http://www.sigismondomalatesta.it>  
TUTTI I DIRITTI RISERVATI

TUTTI I DIRITTI RISERVATI  
È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica,  
la riproduzione totale o parziale, con qualsiasi mezzo,  
compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.  
L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171  
della Legge n. 633 del 22/04/1941

ISBN 979-12-5486-  
Per la presente edizione  
© 2023 by Pacini Editore  
56121 Pisa, via A. Gherardesca, 1  
<http://www.pacineditore.it>

La musica della poesia  
Il suono e il senso nella lirica europea  
(1100-1600)



*Questo volume è dedicato alla memoria  
di Costanzo Di Girolamo (1948-2022).*





## INDICE

|  |       |
|--|-------|
| <i>Introduzione</i> di Francesco Carapezza .....   | » 11  |
| Nota bibliografica .....   | » 25  |
| ORIANA SCARPATI  |       |
| <i>La «paraula escura». Declinazioni dell'obscuritas<br/>nella lirica dei trovatori</i> .....  | » 29  |
| FRANCESCO CARAPEZZA  |       |
| <i>Prestigio e popolarità nella tradizione dei trovatori</i> .....   | » 47  |
| PIETRO BELTRAMI  |       |
| <i>Vestire la poesia e altre note su metrica, musica e retorica<br/>in Dante e dintorni</i> .....  | » 71  |
| MICHELE EPIFANI  |       |
| <i>L'obscuritas: una categoria estetica dell'Ars Nova italiana?</i> .....  | » 93  |
| FRANCESCO SAGGIO   |       |
| <i>«Suono e senso» nelle composizioni musicali su testo italiano<br/>del Quattrocento. Osservazioni iniziali su casi significativi</i> ..... | » 119 |
| PAOLO FABBRI   |       |
| <i>Nebulizzare la parola: l'aerosol del madrigale musicale</i> .....   | » 147 |
| SILVIA BIGLIAZZI   |       |
| <i>Tra pagina e scena: sulla performatività dei sonetti di Shakespeare</i> ...   | » 157 |
| MERCEDES BLANCO  |       |
| <i>Suono e allusione nel sonetto di Góngora<br/>«Prisión del nácar era articulado» come miniatura epitalamica</i> .....                      | » 177 |
| ANDREA LAZZARINI   |       |
| <i>Figure «armoniche» e «d'ingegno».<br/>Intorno a una questione di poetica secentesca</i> .....   | » 207 |
| CLAUDIO VICENTINI  |       |
| <i>Il suono della voce nella recitazione teatrale<br/>del Cinquecento e del Seicento</i> .....   | » 231 |




MICHELE EPIFANI

L'*OBSCURITAS*: UNA CATEGORIA ESTETICA  
DELL'ARS NOVA ITALIANA?



È consuetudine largamente diffusa raccogliere sotto la denominazione di Ars Nova pressoché l'intera produzione musicale a tradizione scritta risalente al XIV secolo. Si tratta di repertori costituiti in gran parte da intonazioni polifoniche di poesia lirica in volgare, per lo più in lingua francese e italiana, con cui si giustificano le principali declinazioni dell'Ars Nova<sup>1</sup>. Anche se è indubbio che la Francia abbia costituito il centro di irradiazione delle principali innovazioni tecnico-musicali che hanno portato alla diffusione della polifonia su scala europea, il repertorio italiano, di cui si hanno notizie certe almeno a partire dagli anni '30 del Trecento<sup>2</sup>, si differenzia dal repertorio francese non solo per la lingua dei testi poetici<sup>3</sup>, ma anche per l'impiego di generi formali autoctoni e

<sup>1</sup> La ricerca di cui si offrono i risultati nel presente articolo è parte integrante del progetto Advanced Grant «European Ars Nova: Multilingual Poetry and Polyphonic Song in the Late Middle Ages» (ArsNova), finanziato dallo European Research Council nell'ambito del programma «Horizon 2020 research and innovation» dell'Unione Europea (Grant Agreement n° 786379) 

<sup>2</sup> Antonio da Tempo, nella *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* (1332), parla già di madrigali intonati in polifonia: «Sonus vero marigalis secundum modernum cantum debet esse pulcher et in cantu habere aliquas partes rusticales sive mandriales, ut cantus consonet cum verbis. Et ad hoc, ut habeat pulchram sonoritatem, expedit ipsum cantari per duos ad minus in diversis vocibus concordantibus» («Il suono del madrigale, secondo la prassi moderna, deve essere piacevole e avere nel canto elementi rustici o pastorali, affinché la musica sia in armonia con le parole. E per questo, affinché abbia una bella sonorità, è opportuno che sia cantato almeno da due diverse voci in consonanza tra loro», ANTONIO DA TEMPO, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, a cura di R. Andrews, Commissione per i testi di lingua, «Collezione di opere inedite o rare» 136, Bologna 1977, pp. 70-71).

<sup>3</sup> Tale aspetto, peraltro, non sarebbe dirimente: per i compositori italiani intonare un testo francese rappresentava una concreta possibilità, tanto che di alcuni compositori, come Antonello, Filippotto e Matteo da Perugia, la produzione francese è addirittura più cospicua di quella italiana. Per contro, non mi risultano noti casi di compositori francesi che abbiano intonato testi italiani.

per il sistema notazionale<sup>4</sup>. L'elemento di novità, che giustifica l'impiego dell'etichetta *Ars Nova*, sta nel fatto che l'intonazione polifonica andò ad innestarsi in una tradizione poetica preesistente, che aveva già conosciuto Dante e che vedeva protagonisti Petrarca e Boccaccio<sup>5</sup>. Nel Trecento italiano, per la prima volta la polifonia figura a pieno titolo tra i canali di diffusione della poesia lirica: si codificarono generi lirici nuovi, creati *ad hoc* per la polifonia, come forse è stato per il madrigale e sicuramente fu per la caccia, oppure se ne riciclarono di vecchi, come la ballata nella seconda metà del secolo, a partire dalla generazione di Francesco Landini. È all'interno di questo repertorio che ho cercato di verificare, ricorrendo ad alcuni casi di studio, se l'*obscuritas* possa effettivamente ritenersi una categoria estetica dell'*Ars Nova* italiana.

Per il concetto di *obscuritas* ho assunto come punto riferimento quanto scrive Calcidio nel commento al *Timeo* di Platone. All'interno di un discorso, l'*obscuritas* può manifestarsi per tre ordini di ragioni: (1) perché l'autore la ricerca deliberatamente; (2) perché l'ascoltatore non possiede gli strumenti per la corretta comprensione; (3) perché l'argomento stesso implica una complessità concettuale che è intrinsecamente ostica alla comprensione<sup>6</sup>. Quest'ultima eventualità, che è poi quella che a Calcidio interessa maggiormente, non verrà qui presa in considerazione, perché parrebbe potersi escludere che un testo poetico destinato all'intonazione

<sup>4</sup> Sulle differenze tra i sistemi notazionali italiano e francese cfr. W. APEL, *The Notation of Polyphonic Music 900-1600*, The Mediaeval Academy of America, Cambridge (Mass.) 1953, 1961<sup>5</sup>, pp. 338-402.

<sup>5</sup> Sulla «preistoria» dell'*Ars Nova* italiana, che probabilmente prevedeva intonazioni monodiche a tradizione prevalentemente orale, si veda il fondamentale saggio di N. PIRROTTA, *Ars Nova e Stil Novo*, in «Rivista Italiana di Musicologia», I (1966), pp. 3-19.

<sup>6</sup> «Molti discorsi infatti, sebbene veri, sono tuttavia oscuri; l'oscurità, infatti, nasce talvolta dall'intenzione di chi parla, oppure dall'errore di chi ascolta, o dalla natura della cosa di cui si parla. L'oscurità è dovuta a chi parla quando l'autore rende occulta la sua dottrina intenzionalmente e a bella posta, come fecero Aristotele e Eraclito, o quando la trattazione è debole; è dovuta, invece, a chi ascolta quando si parla di qualcosa di mai sentito prima e di inusuale o quando colui che ascolta è di ingegno meno pronto alla comprensione; ancora, è dovuta all'argomento quando esso sarà simile a questo stesso di cui stiamo parlando noi ora, cioè tale che non possa essere percepito da nessuno dei sensi, né compreso dall'intelletto, in quanto privo di forma, di qualità e di limite», CALCIDIO, *Commentario al Timeo di Platone*, a cura di C. Moreschini, Bompiani, «Il pensiero occidentale», Milano 2003, p. 631.

affronti argomenti o concetti difficili e oscuri *per se*. Una interessante testimonianza a riguardo si può rinvenire in un sonetto di Franco Sacchetti, che la rubrica nel codice autografo che lo tramanda ci informa di essere stato «fatto contro uno che volea che sue rime, filosofiche e sottili, fossero intonate», e che evidentemente non trovava appoggio in alcun compositore<sup>7</sup>.

|  |    |
|--|----|
| Ben che io senta in me poco valore,<br>i' pur conosco il dir, sì come e dove<br>negli tuo' versi viene, ed a che prove<br>segue l'effetto che tu tien' nel core. | 4  |
| Se tu in filosofia se' dicitore,<br>le rime tue convien che mandi altrove,<br>cioé in parte ove risuoni Iove,<br>teologia mostrando suo splendore;               | 8  |
| o in canzon morali il dir tuo sia,<br>perché d'alta matera, a 'ntender cruda,<br>par che ricerchi sempre nuova via.  | 11 |
| Cosa sottile in canto poco muda:<br>agli amorosi versi par che sia<br>musica di servir sempre tenuta.  | 14 |

Ciò che Sacchetti afferma, in sintesi, è che contenuti «alti» o «difficili» non si addicono alla veste musicale (*se tu in filosofia se' dicitore,/ le rime tue convien che mandi altrove*), dovranno piuttosto destinarsi a un contesto filosofico-teologico oppure a un contesto sì poetico, ma comunque ristretto al genere della canzone morale, che quindi Sacchetti non ritiene passibile di intonazione. La ragione è comunque spiegata nel terzetto finale, che potremmo tradurre in questo modo: «concetti difficili non ricevono alcun beneficio da un'esecuzione cantata: la musica pare costituire un valore aggiunto soltanto per i versi d'amore». È bene tener conto che la testimonianza di Sacchetti ha un'autorevolezza particolare, se non

<sup>7</sup> F. SACCHETTI, *Il libro delle rime*, a cura di F. Brambilla Ageno, Olschki, Firenze 1990, n. CLXVIII.

altro in virtù dei rapporti assai stretti che aveva certamente intessuto con i più importanti esponenti dell'Ars Nova fiorentina<sup>8</sup>.

Quella di Sacchetti è una posizione chiara, molto probabilmente condivisa dai più, ma che evidentemente ammetteva eccezioni. In effetti, nel lasciare all'intonazione musicale i soli componimenti d'argomento amoroso, Sacchetti offre un quadro che trova riscontro in larga parte del repertorio pervenuto, ma proprio per questo acquistano maggior evidenza quei testi in cui si affrontano altri temi. Si misero in musica, infatti, componimenti d'argomento gnomico, testi encomiastici, celebrativi e politici, questi ultimi generalmente affidati al genere del madrigale, che in Italia probabilmente in più di un'occasione andò a ricoprire un ruolo svolto normalmente dal mottetto su testo latino. Ne sono esempi chiarissimi i madrigali encomiastici verso i Visconti, come *Lo lume vostro, dolce mio signore* oppure *O in Italia felice Liguria*, entrambi intonati da Jacopo da Bologna intorno alla metà del Trecento<sup>9</sup>, così come il più tardo *Godi, Firenze, po' che se' sì grande*, intonato da Paolo da Firenze con tutta probabilità in occasione della definitiva sconfitta di Pisa nel 1405<sup>10</sup>. Resta tuttavia un fatto: testi come quelli appena menzionati non possono certo definirsi «oscuri». Se è vero che l'esclusività dell'argomento erotico-amoroso può occasionalmente essere messa in discussione, sussiste l'as-

<sup>8</sup> Il suo *Libro delle rime*, pervenuto autografo nel ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnam 594, dimostra una grande attenzione alle intonazioni: Sacchetti rubrica i componimenti intonati, numerandoli separatamente e indicando sempre il nome del compositore; tra questi troviamo Gherardello da Firenze, Donato da Cascia, Guglielmo di Francia, Nicolò del Preposto e Francesco Landini, con il quale vi fu anche uno scambio di sonetti (cfr. ivi, nn. CCXLIIa e CCXLIIb).

<sup>9</sup> Per le edizioni dei testi poetici, cfr. *Poesie musicali del Trecento*, a cura di G. Corsi, Commissione per i testi di lingua, «Collezione di opere inedite o rare», Bologna 1970, pp. 37-38 (*Lo lume vostro*) e 41 (*O in Italia*); per le intonazioni, cfr. *Italian Secular Music by Magister Piero, Giovanni da Firenze, Jacopo da Bologna*, a cura di T. Marrocco, Éditions de l'Oiseau-Lyre, «Polyphonic Music of the Fourteenth Century» VI, Monaco 1967, pp. 104-105 e pp. 126-127.

<sup>10</sup> Il testo di questo vero e proprio mottetto travestito da madrigale si può leggere in *Poesie musicali*, cit., p. 269; per l'intonazione cfr. *Italian Secular Music by Bartolino da Padova, Egidius de Francia, Guilielmus de Francia, and Don Paolo da Firenze*, cit., pp. 130-133. Sull'occasione del componimento, che intesse un'evidente nesso intertestuale con il canto XXVI dell'*Inferno* di Dante, cfr. U. GÜNTHER, *Bemerkungen zum älteren französischen Repertoire des Codex Reina (PR)*, in «Archiv für Musikwissenschaft», XXIV (1967), pp. 237-252.



sunto per cui un testo incentrato su argomenti intrinsecamente difficili è ritenuto inadatto all'intonazione musicale. Nel sonetto di Sacchetti, infatti, c'è un altro elemento rilevante: l'aggettivo «sottile», che inserisce nel discorso un'altra categoria estetica, la *subtilitas*, che in determinate situazioni può facilmente essere causa di *obscuritas*.

Calcidio afferma che l'oscurità di un testo o di un discorso può rimontare all'autore, sia per una specifica volontà, come per Aristotele ed Eraclito, sia per l'inadeguatezza rispetto al tema trattato (per «imbecillitate sermonis»<sup>11</sup>). In tal caso si tratterebbe di un'oscurità non voluta e connotata negativamente. La *subtilitas*, invece, è qualcosa che scaturisce necessariamente da una ricerca e che ha sempre una connotazione positiva: sottile è ciò che è «raffinato», «ricercato», e che proprio per questo potrebbe risultare oscuro al lettore sprovvisto delle chiavi di lettura appropriate. Non a caso Ursula Günther coniò la denominazione *Ars Subtilior*<sup>12</sup> per indicare un'evoluzione stilistica dell'*Ars Nova*, che a partire dagli anni '70 e '80 del Trecento, se ne distingue proprio per l'estrema raffinatezza, espressa soprattutto dalla complessità ritmica<sup>13</sup>. Non solo; la *subtilitas* trova anche una via di espressione privilegiata in tutti quei testi (verbali e musicali) che presentino una qualche forma di enigmistica. Non è un caso che le composizioni dell'*Ars Subtilior* siano spesso corredate da canoni verbali, da regole, che da un lato servono alla corretta decifrazione del testo musicale (la sua notazione, talvolta anche la forma), dall'altro possono risultare oscuri perché volutamente enigmatici. Nel secolo successivo Tinctoris porrà l'*obscuritas* nella definizione stessa di canone: «Canon est regula voluntatem compositoris *sub obscuritate quadam ostendens*»<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> CALCIDIO, *Commentario al Timeo di Platone*, cit., p. 630.

<sup>12</sup> U. GÜNTHER, *Der Gebrauch des tempus perfectum diminutum in der Handschrift Chantilly 1047*, in «Archiv für Musikwissenschaft», XVII (1960), pp. 277-297.

<sup>13</sup> Tale fenomeno ha inevitabili conseguenze anche per il sistema notazionale, che vede un incremento di *figurae* particolari, atte a esprimere valori proporzionali rispetto quelli di riferimento; a riguardo, si veda J. STOESSEL, *The Captive Scribe. The Context and Culture of Scribal and Notational Process in the Music of the Ars Subtilior*, Ph.D. Diss., University of New England, Armidale 2002.

<sup>14</sup> «Canone è una tecnica che mostra l'intenzione del compositore attraverso un enigma». Cfr. J. TINCTORIS, *Diffinitorium musicae: un dizionario di musica per Beatrice d'Aragona*. Studio, edizione critica e traduzione italiana, a cura di C. Panti, SISMEL Edizioni

Nell'ambito del repertorio poetico-musicale di nostro interesse, credo sia soprattutto in questo frangente che la *subtilitas* e l'*obscuritas* trovino un punto di contatto. I canoni sono particolarmente frequenti in tutti quei casi in cui la decifrazione di un testo musicale si ottiene mediante interpretazioni multiple di un singolo segmento ritmico-melodico: è il caso delle reiterazioni del *tenor* nei mottetti, ma soprattutto delle composizioni che impiegano la tecnica dell'imitazione rigorosa, che oggi definiamo, per metonimia, dei canoni. Di fatto, nel Trecento si scorgono già i prodromi di un vero e proprio genere, il canone enigmatico, che arriverà almeno al Settecento inoltrato<sup>15</sup>. È proprio in questo particolare ambito che è possibile rinvenire un primo esempio di *obscuritas* trecentesca, che molto probabilmente non è dovuta a un'odierna difficoltà di decifrazione, ma a una deliberata ostentazione di *subtilitas*.

Nel corpus di opere di Johannes Ciconia figurano due canoni enigmatici che a tutt'oggi pongono non pochi problemi<sup>16</sup>. Uno di questi, *Quod jactatur*, trasmesso nel solo ms. Modena, Biblioteca Estense Universitaria, a.M.5.24, c. 20v, si presenta come una composizione apparentemente monodica che occupa appena due righe musicali, come spesso accade per le composizioni canoniche, dove tutte le voci coinvolte cantano la stessa melodia, che pertanto è tendenzialmente scritta solo una volta. Il *custos* posto alla fine del brano e che prescrive la stessa altezza della prima nota, sta senza dubbio a indicare una forma circolare, anch'essa abbastanza comune nelle composizioni canoniche (i canoni circolari

del Galluzzo, «La Tradizione Musicale. Studi e testi» 8, Firenze 2004, p. 8 (traduzione di C. Panti, *ivi*, p. 9; mio corsivo).

<sup>15</sup> J. S. Bach, soprattutto negli ultimi anni, scrisse diversi canoni, anche enigmatici, tra cui i quattordici BWV 1087 che il compositore annotò nell'ultimo foglio di un esemplare a stampa delle *Variazioni Goldberg*; cfr. C. WOLFF, *Bach's «Handexemplar» of the Goldberg Variations: A New Source*, in «Journal of the American Musicological Society», XXIX (1976), pp. 224-241.

<sup>16</sup> Mi riferisco a *Le ray au soleil* e *Quod jactatur*. L'edizione più recente per entrambi è in *The Works of Johannes Ciconia*, a cura di M. Bent e A. Hallmark, Éditions de l'Oiseau-Lyre, «Polyphonic Music of the Fourteenth Century», Monaco 1985, pp. 175-178. Si veda anche W. APEL (a cura di), *French Secular Compositions of the Fourteenth Century III. Anonymous Virelais, Rondeaux, Chansons, Canons*, testi letterari a cura di S. Rosenberg, American Institute of Musicology, «Corpus Mensurabilis Musicae», Roma 1972, pp. 155-158 e 215-216.

o infiniti), dove saranno i cantori a decidere dopo quante ripetizioni integrali debba aver termine l'esecuzione. Si offre una trascrizione in notazione moderna della composizione nella sua veste «enigmatica», avvertendo che la distribuzione del testo sotto le note tende a replicare l'allineamento nota-sillaba presente nel manoscritto, benché in questo caso sia insolitamente approssimativa (Es. 1)<sup>17</sup>. Il testo, per come lo si può leggere sotto le note, è il seguente<sup>18</sup>:

Quod jactatur (et) virtus opere non demo(n)stratur. Ut aqua pissis sepius scientia denegatur.

J[ohannes] Ciconia

*Tenor quem contratenor triplumque fugant temporibus in quinque*

Quod jactatur et virtus opere non demo(n)stratur.

Ut aqua pissis sepius

sci - en - tia de - ga - tur.

Es. 1 Johannes Ciconia, *Quod jactatur* (la doppia barra indica i moduli (I-VII) da cinque *tempora*)

<sup>17</sup> Il copista sembra aver optato per disporre parole intere, più che singole sillabe, con risultati spesso ambigui. Situazioni simili sono piuttosto rare per il Trecento, e ciò potrebbe indurre a sospettare che, più che a un testo da declamare, ci si trovi di fronte a un paratesto indebitamente promosso a testo; d'altro canto, per brani a tradizione unitestimoniale come questo, è difficile stabilire dove finisca l'oscurità deliberatamente perseguita dall'autore e dove inizi l'arbitrio del copista.

<sup>18</sup> Sciologo in parentesi tonde le due abbreviature. Circa la nota tironiana per *et*, su cui non ho alcun dubbio, segnalo due diverse letture, non foriere di significativi rivolgimenti di senso: *atque*, con dubbi per *et*, *ac*, *at* (cfr. E. STAM, *Die richtige Lösung des Rätselkanons Quod Jactatur von Johannes Ciconia*, in «Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», XXI/3 (1970), pp. 147-166, 155) e *qui* (cfr. *The Works of J. Ciconia*, cit., p. 217). Da ultimo, rilevo che nel DIAMM la composizione è repertoriata come *Quod jactatur a virtus opere non demonstratur* (<https://www.diamm.ac.uk/compositions/5792/> [ultimo accesso 01/03/2022]).

Le traduzioni offerte dagli studiosi sono in varia misura divergenti, ma tutte concordi sull'autoreferenzialità del testo: l'*opus* in questione è senza dubbio l'intonazione musicale del testo stesso. D'altronde, non sarebbe certo il primo caso in cui il testo instaura con la musica un rapporto quasi didascalico rispetto alla forma o alla tecnica compositiva; a tal proposito l'esempio trecentesco più noto è probabilmente *Ma fin est mon commencement* di Guillaume de Machaut, che è anche il primo di un non molto nutrito gruppo di rondeaux retrogradi<sup>19</sup>. Suzanne Clercx, nella prima monografia su Ciconia, ha restituito il testo in questo modo: «Ciò di cui si vanta la virtù e non è dimostrato dall'opera, come l'acqua, spesso, si prende gioco della scienza del pesce»<sup>20</sup>. Edward Stam ha successivamente osservato che *virtus* non può essere oggetto di *quod jactatur*, proponendo di conseguenza: «Ciò che qui viene discusso come un problema e la perfezione della composizione non vengono rivelati dalla notazione, così come l'acqua ostacola la ragione del pesce»<sup>21</sup>. In questa traduzione, così come per quelle successive, si pone al centro la dicotomia tra suono e notazione, tra la musica per come è scritta (*opus*) e per quel che è in termini sonori (*virtus*). Per Willem Elders, infatti, il senso del testo è il seguente: «La virtù, cioè la perfezione della composizione, non appare dalla notazione della musica. Lo stesso vale per la scienza, che, come un pesce nell'acqua, è nascosta»<sup>22</sup>. E grosso modo nella stessa direzione si è mossa Margaret Bent: «Ciò che è proposto (ovvero l'argo-

<sup>19</sup> Le due voci superiori cantano la medesima melodia, ma in direzione opposta: il *primus* dalla prima all'ultima nota, il *secundus* dall'ultima alla prima, con cui trova piena realizzazione musicale il testo stesso («la mia fine è il mio inizio»); edizione in *The Works of Guillaume de Machaut*, a cura di L. Schrade, 2 voll., Éditions de l'Oiseau-Lyre, «Polyphonic Music of the Fourteenth Century» II-III, Monaco 1956, pp. 156-157.

<sup>20</sup> «Ce dont la vertu se vante et n'est pas démontré par l'œuvre, ainsi que l'eau, souvent, se joue de la science du poisson», S. CLERCX, *Johannes Ciconia: un musicien liégeois et son temps (vers 1334-1411)*, 2 voll., Brussels 1960, vol. I, p. 113.

<sup>21</sup> «Was hier als Problem zur Diskussion gestellt wird und die Vollkommenheit der Komposition zeigt sich nicht in deren Aufzeichnung, wie vom Wasser die Vernunft des Fisches verneint wird, unverraten bleibt», E. STAM, *Die richtige Lösung*, cit., p. 154.

<sup>22</sup> «The virtue, i.e. the perfection of the composition, appears not from the notation of the music. The same holds for the science, which, like a fish in the water, is hidden», W. ELDERS, *Humanism and Early-Renaissance Music: A Study of the Ceremonial Music by Ciconia and Dufay*, in «Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», XXVII/2 (1977), pp. 65-101, 74.

mento messo in discussione, in questo caso la musica), nonché la sua realizzazione, non è mostrato dall'opera stessa, come la scienza è spesso sfidata dai pesci nell'acqua»<sup>23</sup>. Il riferimento acquatico-ittologico del secondo enunciato resta oscuro; le traduzioni offerte dagli studiosi, infatti, cercano più che altro di recuperare un senso, anche a scapito della lettera del testo. Cercando di non allontanarmi troppo dal livello letterale, che forse converrà mantenere in virtù del carattere oracolare del testo, proporrei la seguente traduzione: «Ciò di cui si tratta [l'opera per quel che è] e il pregio non sono mostrati dall'opera [per come essa appare sulla carta], come la conoscenza di un pesce è spesso ostacolata dall'acqua».

Il testo, la cui paternità molto probabilmente rimonta allo stesso Ciconia, sembrerebbe consistere in una sorta di avvertenza al lettore-esecutore: la composizione che ha davanti nasconde un problema che è necessario risolvere affinché le qualità dell'opera vengano messe in luce e apprezzate. Allora, così come la preconditione per la conoscenza di un pesce è che questo non più sia immerso nell'acqua, per svelare la *virtus* dell'opera sarà necessario risolvere un problema.

È evidente che il testo possiede poca se non nessuna autonomia al di fuori del contesto strettamente musicale in cui si colloca. Il problema da risolvere, ovviamente, riguarda i parametri per la *resolutio* corretta del canone. Qualche informazione fondamentale si evince da un paratesto scritto in rosso e posto tra i due righi musicali: «Tenor quem contratenor triplu(m)q(ue) fugant temporibus in quinq(ue)» («Tenor che *contratenor* e *triplum* inseguono alla distanza di cinque tempi»). Il canone, dunque, è a tre voci (*tenor*, *contratenor* e *triplum*) e la distanza canonica è pari

<sup>23</sup> «The sense of the text is the juxtaposition of performance and accomplishment, roughly “That which is proposed (i.e. the argument put up for debate, in this case the music), and furthermore the realisation of it, is not shown by the work itself.” If the last line means “As science is often defied by fish in water”, we should perhaps seek a retrograde, inverted, mensurally changed or selective solution to the third voice, but no success can yet be reported» («Il senso del testo risiede nella giustapposizione di prassi esecutiva e realizzazione, grosso modo: “Ciò che è proposto (ovvero l'oggetto della discussione, in questo caso la musica) e per di più la sua realizzazione, non è mostrata dall'opera in sé”. Se l'ultimo verso significa “Come la scienza è spesso fuorviata dal pesce nell'acqua”, per la terza voce si dovrebbe forse cercare una risoluzione retrograda, inversa, modificata al livello mensurale o selettiva, ma tale ricerca non ha ancora avuto successo», *The Works of J. Ciconia*, cit., p. 217).

a cinque *tempora* (battute moderne). Ora, nel Trecento, contrariamente ai secoli successivi, la distanza tra le voci è di solito l'unico elemento necessario per la corretta realizzazione di un canone non scritto per esteso, poiché di norma si sottintende che l'imitazione tra le voci sia all'unisono. Non così per *Quod jactatur*, che rappresenta in tal senso un caso eccezionale<sup>24</sup>. Lo si evince chiaramente dalla presenza delle tre chiavi di do poste sulla prima, terza e quinta linea del rigo musicale, che sono evidentemente connesse alle tre voci, *contratenor*, *tenor* e *triplum*, che quindi intoneranno la melodia ad altezze differenti; nella fattispecie, a distanza di una quinta l'una dall'altra<sup>25</sup>. Probabilmente non è una mera coincidenza, anche se è arduo interpretarne il significato, il fatto che il numero cinque giochi un ruolo sia in orizzontale (cinque *tempora* di distanza) sia in verticale (l'intervallo di quinta)<sup>26</sup>. Un ultimo dettaglio da rilevare è la presenza di alterazioni in chiave, che vedono la compresenza di bemolle e bequadro sul si per la chiave sulla prima linea e di bequadro e bemolle per le chiavi sulla terza e sulla prima linea.

<sup>24</sup> Canoni non all'unisono nel Trecento rappresentano delle vere e proprie eccezioni e, per quanto mi è dato sapere, solo il madrigale canonico *Deh, dimmi tu che se' così fregiato* di Francesco Landini, oltre a *Quod jactatur*, sfugge alla norma (cfr. *The Works of Francesco Landini*, a cura di L. Schrade, 2 voll., [I] *The Works of Francesco Landini*; [II] *Commentary*, Éditions de l'Oiseau-Lyre, «Polyphonic Music of the Fourteenth Century» IV, Monaco 1958, pp. 216-218). Un accenno di imitazione non rigorosa all'ottava si trova nel ritornello del madrigale *Nel bosco senza foglie* di Giovanni da Cascia (cfr. *Italian Secular Music VI*, cit., pp. 44-47).

<sup>25</sup> Questa è l'interpretazione tradizionale, dove l'unica possibilità è evidentemente in ordine ascendente, con le voci che iniziano rispettivamente da fa, do e sol; di diversa opinione Stam, che parte dal presupposto che le soluzioni del canone possa essere risolte solo per via induttiva (cfr. E. STAM, *Die richtige Lösung*, cit., pp. 148-150), reputando inaccettabile la soluzione tradizionale e proponendo altre tre soluzioni (cfr. ivi, tavv. fuori testo), al prezzo però di ignorare e rinunciare a fornire una spiegazione sia per le chiavi sia per l'anomala armatura che le accompagna. Ma soprattutto, come già evidenziato da M. Bent (cfr. *The Works of J. Ciconia*, cit., p. 217), nessuna delle soluzioni alternative proposte da Stam comporta un miglioramento sensibile rispetto alla soluzione comunemente adottata.

<sup>26</sup> Aggiungo un ulteriore dettaglio numerico che non mi risulta sia stato finora notato: osservando la melodia del *dux*, si può agevolmente riscontrare che questa è costituita da tre frasi di 12+12+11 *tempora* che, al netto di variazioni per lo più al livello dell'ornamentazione, seguono di fatto la medesima struttura, arrivando talvolta all'identità letterale (cfr. Es. 1, misure ). Tale situazione non credo possa considerarsi frutto di casualità, né inevitabile conseguenza della costruzione canonica, che prevede moduli da cinque *tempora*, e dunque non coincidenti con la ripetizione della struttura melodica.

Per questa strana armatura, apparentemente contraddittoria, al momento non si è pervenuti ad alcuna spiegazione esauriente<sup>27</sup>. Ora, ovviamente andrà considerato che il brano è trasmesso in un solo codice, e si dovrà dunque mettere in conto la possibilità che il copista potrebbe aver introdotto errori nel testo verbale come in quello musicale; tuttavia, credo sia abbastanza chiaro che il testo poetico – se così può essere definito – e l'intero apparato paratestuale, al netto di possibili guasti, siano palesi dimostrazioni di *subtilitas* e, conseguentemente, di *obscuritas* deliberatamente perseguita.

Tornando ora a quanto osservato nel sonetto di Franco Sacchetti, e dunque ai contenuti dei testi poetici destinati all'intonazione, benché l'argomento erotico-amoroso non costituisca affatto una *conditio sine qua non* per l'intonazione, si dovrà ammettere che in linea generale l'oscurità dei testi nasce in larga parte dalla grande distanza che ci separa dal contesto in cui furono prodotti (con cui si tornerebbe alla seconda causa messa in campo da Calcidio). Non sono a conoscenza, infatti, di testi arsnovistici per cui si possa parlare di vero e proprio *trobar clus*, salvo forse un'unica eccezione, che in questa sede non posso esimermi dal menzionare: il madrigale politico trilingue *La fiera testa che d'uman si ciba*, intonato sia da Nicolò del Preposto sia da Bartolino da Padova. La «doppia intonazione» è un fenomeno che riguarda pochi testi<sup>28</sup>, probabilmente non sempre dovuta alle medesime ragioni, nonostante in questi casi si faccia tradizional-

<sup>27</sup> Si veda anche il recentissimo P. URQUHART, *Sound and Sense in Franco-Flemish Music of the Renaissance*, Peeters, Leuven-Paris-Bristol (CT) 2021, p. 404. Secondo Apel, l'anomala armatura in chiave indicherebbe semplicemente una «fluctuation between b-flat and b-natural, which in fact is demanded by a strict imitation at the fifth» («oscillazione tra si bemolle e si naturale, che è infatti richiesta da un'imitazione rigorosa alla quinta» (W. APEL, *French Secular Compositions*, cit., p. XXIX).

<sup>28</sup> Ricordo i madrigali *Sì come al pianto della bella iguana* intonato da Piero e da Jacopo da Bologna (cfr. *Poesie musicali del Trecento*, cit., p. 8) e *Ita se n'era a star nel paradiso*, intonato da Lorenzo da Firenze e Vincenzo da Rimini (ivi, p. 74, sebbene Corsi non faccia menzione dell'intonazione di Vincenzo); così come la caccia *Con bracci assai*, intonata da Piero e Giovanni da Cascia (per cui cfr. M. EPIFANI, *La caccia nell'Ars Nova italiana. Edizione critica commentata dei testi e delle intonazioni*, SISMEL Edizioni del Galluzzo, «La tradizione musicale. Studi e testi» 20, Firenze 2019, pp. CXXXIII-CXXXV, 34-36, 164-172). Un caso unico è quello di *Oselletto salvazo per stasone*, pervenuto in due diverse intonazioni dello stesso compositore, Jacopo da Bologna, una a due voci e un'altra a tre voci con e le due voci superiori in canone (cfr. *Poesie musicali del Trecento*, cit., pp. 42-43).

mente riferimento a delle «gare» tra i compositori, probabilmente sull'onda di quanto affermato da Filippo Villani nel *De origine civitatis Florentie*, dove nel capitolo sulla musica si ricorda che i compositori Giovanni da Cascia e Jacopo da Bologna si contendessero il primato presso la corte scaligera ai tempi di Mastino II<sup>29</sup>. Tuttavia, per i casi di intonazioni doppie, si dovrà mettere in conto, con eguale probabilità, non solo la competizione tra i compositori, ma anche l'emulazione e l'omaggio. Purtroppo, per *La fiera testa* non è dato sapere come siano andati i fatti tra Nicolò e Bartolino, compositori di cui si hanno notizie biografiche assai scarse<sup>30</sup>, ma questo madrigale rappresenta un caso eccezionale all'interno del repertorio per diverse peculiarità che lo contraddistinguono, tra cui varrà la pena segnalare anche una dibattuta attribuzione a «m(esser) F(rancesco) P(etrarca)» nel ms. Parma, Biblioteca Palatina, Parmense 1081<sup>31</sup> (l'unico testimone letterario del madrigale, a parte la citazione di Sercambi, che lo inserisce, con alcune innovazioni, nella novella CLII del *Novelliere*<sup>32</sup>). Così si presenta il testo, secondo la recente edizione offerta da M. S. Lannutti<sup>33</sup>:

<sup>29</sup> F. VILLANI, *De origine civitatis Florentie et de eiusdem famosis civibus*, a cura di G. Tantarli, Antenore, Padova 1997, pp. 149-152; 408-410; 461-462.

<sup>30</sup> Per Nicolò, cfr. *Nicolò del Preposto. Opera completa. Edizione critica commentata dei testi intonati e delle musiche*, a cura di A. Calvia, SISMEL Edizioni del Galluzzo, «La tradizione musicale. Studi e testi» 18, Firenze 2017. Su Bartolino si veda P. PETROBELLI, *Some Dates for Bartolino da Padova*, in H. POWERS (a cura di), *Studies in Music History. Essays for Oliver Strunk*, Princeton University Press, New York 1968, pp. 85-112. Per le intonazioni de *La fiera testa*, cfr. M. CARACI VELA, *Le intonazioni polifoniche de «La fiera testa che d'uman si ciba»*, in M. S. LANNUTTI e A. CALVIA (a cura di), *Musica e poesia nel Trecento italiano. Verso una nuova edizione critica dell'«Ars Nova»*, SISMEL Edizioni del Galluzzo, «La Tradizione Musicale. Studi e testi» 16, Firenze 2015, pp. 93-142.

<sup>31</sup> L'attribuzione è stata valutata come attendibile e diffusamente argomentata da M. S. LANNUTTI, *Polifonie verbali in un madrigale araldico trilingue attribuito e attribuibile a Petrarca: «La fiera testa che d'uman si ciba»*, in M. S. LANNUTTI e A. CALVIA (a cura di), *Musica e poesia nel Trecento italiano*, cit., pp. 45-92; e d'altro canto, un'attribuzione, fino a prova contraria, è da considerarsi valida e – a quanto risulta – di prove che la smentiscano non ce ne sono. L'argomentazione per cui *alcune* rubriche apposte dal copista siano quasi sicuramente errate (la caccia di Gherardello, *Tosto che l'alba*, attribuita a Nicolò del Preposto) o per lo meno dubbie (l'attribuzione a Sacchetti del madrigale *Agnel son bianco*), ovviamente non ha in questo frangente alcun valore.

<sup>32</sup> Cfr. G. SERCAMBI, *Novelle. Nuovo testo critico con studio introduttivo e note*, a cura di G. Sinicropi, Le Lettere, «Filologia» 5, Firenze 1995, II, p. 1282.

<sup>33</sup> M. S. LANNUTTI, *Polifonie verbali*, cit. La traduzione del madrigale è la seguente: «La feroce testa che si ciba di ciò che è umano,/ con le ali dorate cerca (di soddisfare) la sua



|  |   |
|--|---|
| La fiera testa che d'uman si ciba<br>pennis auratis volutum perquirir:<br>sovr' ogn' italian questa preliba. | 3 |
| Alba sub ventre palla decoratur,<br>perché del mondo signoria richiede,<br>velut eius aspectu demonstratur.  | 6 |
| Cist fier cymiers et la flamma che m'art!<br>Sofrir m'estoyt, che son fier leopart.                          | 8 |

Il plurilinguismo è un tratto non inedito per la poesia trecentesca, notoriamente incline alla sperimentazione, e che peraltro poteva contare sull'esempio della canzone *Aï faus ris, pour quoi traï aves* di Dante<sup>34</sup>. D'altro canto proprio nell'ambito della polifonia il plurilinguismo in quanto tale non era certo un elemento di novità: è addirittura frequente nei mottetti politestuali dell'Ars Antiqua quando sovrappongono testi in francese e in latino, e si contano diversi casi di testi realmente plurilingue nel repertorio dell'Ars Nova, dove si alternano due o anche tre lingue, come nel *virelai* adespoto *En ties, en latin, en romans* (fiammingo, latino e francese)<sup>35</sup>. Per giunta, Gidino da Sommacampagna, nel volgarizzamento della *Summa* di Antonio da Tempo, aggiunge i sonetti trilingue, che erano assenti nel modello, poiché Antonio si era fermato ai sonetti bilingue<sup>36</sup>. Ma il plurilinguismo di per sé, benché certamente non faciliti la comprensione, non credo si possa considerare *ipso facto* un tratto esclusivamente funzionale all'*obscuritas*. Le difficoltà interpretative di questo madrigale, invece, risiedono principalmente nel parlare

voglia:/ questa pregusta (il suo pasto incombendo) al di sopra di ogni italiano./ È adornata da un drappo bianco che nasconde il ventre,/ perché rivendica di dominare il mondo, come dimostra il suo aspetto./ Questo feroce cimiero e la fiamma che mi consuma!/ È necessario che io sopporti, perché appartengono a un feroce leopardo» (ivi, p. 46).

<sup>34</sup> Cfr. DANTE, *Rime*, a cura di C. Giunta, in *Opere*, a cura di M. Santagata, vol. 1, Mondadori, «I Meridiani», Milano 2011, pp. 632-640.

<sup>35</sup> Cfr. W. APEL, *French Secular Compositions*, cit., p. XXIV.

<sup>36</sup> GIDINO DA SOMMACAMPAGNA, *Trattato e arte deli rithmi volgari. Riproduzione fotografica del cod. CCCCXLIV della Biblioteca capitolare di Verona*, testo critico a cura di G. P. Caprettini, introduzione e commentario di G. Milan, con una prefazione di G. P. Marchi e una nota musicologica di E. Paganuzzi, La Grafica, Vago di Lavagno 1993.

per immagini, che sono poi immagini araldiche. Tutti gli studiosi che se ne sono occupati, infatti, hanno individuato il motto di Bernabò Visconti (*soufrir m'estoit*), e dal motto si è agilmente risaliti ad altri riferimenti<sup>37</sup>. In una miniatura presente in un codice della biblioteca dei Visconti, il *Liber iudiciorum et consiliorum*<sup>38</sup>, un testo sull'arte divinatoria della geomanzia attribuito ad Alfodhol e tradotto in latino dall'arabo, è rappresentato l'emblema di Bernabò, dove sono rappresentati quasi tutti gli elementi messi in campo nel testo: la *fiera testa che d'uman si ciba*, il cimiero, le penne dorate, il leopardo, e infine il cartiglio col motto<sup>39</sup>. Non v'è dubbio, quindi, che il testo alluda ai Visconti; eppure gli studiosi non sono concordi né nell'individuare a quale esponente della famiglia sia da riferire il componimento (Bernabò o il nipote Giangaleazzo), né nello stabilire se si tratti di un encomio, dunque di un madrigale celebrativo, o se invece non sia un madrigale avverso ai Visconti<sup>40</sup>. Si tratta di un'ambiguità intrinseca al testo, e che difficilmente si può pensare di risolvere mediante la critica interna. Per giunta le intonazioni non aiutano, perché non abbiamo sufficienti elementi biografici sui compositori, anche se Nicolò del Preposto sembra essere stato attivo soprattutto negli anni '60 e '70 a Firenze (il che potrebbe supportare un riferimento a Bernabò)<sup>41</sup>, mentre per Bartolino rileva il fatto che il codice Squarcialupi (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Palatino 87), la più ricca e preziosa silloge fiorentina dell'Ars Nova, pur mostrando una chiara attenzione nel selezionare principalmente compositori fiorentini (di nascita o d'adozione),

<sup>37</sup> A partire da G. CARDUCCI, *Musica e poesia nel mondo elegante italiano del secolo XIV*, in «Nuova Antologia», XIV-XV (1870), pp. 463-82; 5-30, e poi, in modo più circostanziato, in G. THIBAUT, *Emblèmes et devises des Visconti dans les oeuvres musicales du Trecento*, in F. A. GALLO (a cura di), *L'Ars Nova Italiana del Trecento II*, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, Certaldo 1968, pp. 131-160.

<sup>38</sup> Su Alfodhol si vedano gli studi di L. THORNDIKE, *Alfodhol and Almadel: Hitherto Unnoted Mediaeval Books of Magic in Florentine Manuscripts*, in «Speculum», II (1927), pp. 326-331; ID., *Alfodhol de Merengi Again*, in «Speculum», IV (1929), pp. 90; ID., *Alfodhol and Almadel Once More*, in «Speculum», XX (1945), pp. 88-91.

<sup>39</sup> Il motto di Bernabò Visconti, peraltro, era esso stesso bilingue, combinando francese e tedesco: *Soufrir m'estoit/ in gotrisach*, che secondo l'interpretazione più recente, varrebbe «mi tocca soffrire/ nel giusto». Cfr. A. PARENTI, «Sofrir m'estoit in Gotrisach», in «Studi medievali», LIII (2012), pp. 771-778.

<sup>40</sup> *Status quaestionis* in M. S. LANNUTTI, *Polifonie verbali*, cit., pp. 48-51.

<sup>41</sup> Cfr. A. CALVIA, *Nicolò del Preposto*, cit., pp. XI-XVII.

concede ampio spazio a Bartolino, suggerendo così la possibilità che il compositore avesse soggiornato per qualche tempo a Firenze<sup>42</sup>. Ora, pur permanendo i dubbi appena riportati, trattandosi di un testo che fa riferimento a un'entità politica controversa come quella dei Visconti, l'*obscuritas* del madrigale può forse spiegarsi in termini cautelativi. Non è da escludere che l'incertezza degli studiosi sulla natura encomiastica o deprecativa del componimento valesse anche per i fruitori contemporanei, soprattutto alla luce di due elementi: (1) l'instabilità del contesto politico, dove rapporti di alleanza e inimicizia si susseguono senza sosta; (2) la possibilità di «riciclare» il testo per occasioni particolari, forse anche di segno opposto. E che il madrigale fosse stato eseguito in occasioni particolari, lo suggerisce soprattutto l'intonazione di Nicolò, che differisce da quella – convenzionale – di Bartolino perché a 3 voci, presentando due *cantus* che sono tra loro in canone e intonando i due terzetti per esteso (forma *durchkomponiert*). L'uso di una tecnica compositiva come il canone non è mai gratuito: è una tecnica che può essere paragonata alla sestina per le limitazioni che pone al compositore; il che innalza il contenuto musicale e lo pone a livello del testo verbale. Come si è detto, il madrigale può svolgere in particolari occasioni la medesima funzione del mottetto; inoltre, l'organico adatto all'esecuzione di un madrigale canonico a tre voci è sostanzialmente il medesimo del mottetto, poiché una caratteristica ben nota del mottetto italiano è proprio quella di prevedere la presenza di due voci superiori di identico *ambitus* e per giunta spesso con esordi in imitazione<sup>43</sup>. Tutto ciò suggerisce che il madrigale – e con esso le sue intonazioni – sia stato effettivamente concepito in occasione di un evento politico di rilievo, ma i dati a disposizione rendono velleitario avanzare ipotesi circostanziate.

<sup>42</sup> A conferma di tale ipotesi, la fama di Bartolino a Firenze è confermata dalla menzione di Giovanni da Prato nel *Paradiso degli Alberti*: «E mentre che queste cose così si dicenno, già le donne veniano nel giardino e la brigata tutta a ssollazare cominciava. E postasi a ssedere, parve al proposto che si dovesse qualche madriale cantare per li muschi e per lle donzelle che quivi si erano, e a loro dicendo che di quelli fatti a pPadova fra frate Bartolino, sí famoso musico, cantare dovessono» (GIOVANNI DA PRATO, *Il paradiso degli Alberti*, a cura di A. Lanza, Salerno, Roma 1975, IV, 299).

<sup>43</sup> Cfr. M. BENT, *The Fourteenth-Century Italian Motet*, in G. CATTIN e P. DALLA VECCHIA (a cura di), *L'Ars Nova italiana del Trecento VI*, Polis, Certaldo 1992, pp. 65-125.

Concludo questa breve incursione nel repertorio arsnovistico con un caso per cui l'*obscuritas* non può certo essere considerata un tratto intrinseco al testo poetico, bensì totalmente dipendente da una caratteristica formale che riguarda di norma il mottetto, ma che può essere estesa tanto al madrigale quanto alla ballata: la politestualità<sup>44</sup>. Si tratta di un'oscurità «di secondo grado» o «contingente», perché non riguarda specificamente né il testo, né la musica *per se*, bensì la loro dimensione esecutiva: la declamazione di due o più testi cantati simultaneamente. Il caso di studio che intendo affrontare è una ballata, l'unico caso di ballata tripla presente nel repertorio di Francesco Landini, *Perché di novo sdegno/ Perché tuo serv' e subgetto/ Vendetta far dovrei*. Propongo i tre testi secondo un ordine del tutto arbitrario, cioè l'ordine delle parti vocali (*cantus* = *Perché di novo sdegno*; *contratenor* = *Perché tuo serv' e subgetto*; *î* = *Vendetta far dovrei*); ciò non solo perché destinati a una declamazione simultanea, ma anche perché, pur trattandosi di testi virtualmente autonomi, descrivono tutti e tre la medesima situazione: l'amante è sdegnato dall'amata e ciononostante rinuncia a propositi di vendetta e sopporta l'onta del rifiuto, ostentando così una solida tempra morale<sup>45</sup>.

<sup>44</sup> Il problema dell'intelligibilità dei brani polifonici politestuali parrebbe essere non solo un problema attuale, ma già avvertito all'epoca, se Jacobus Leodiensis poteva scrivere nel suo *Speculum musicae*, poco importa se con atteggiamento polemico contro i «moderni», passi come il seguente: «Vidi in magna sapientium societate, cum cantarentur moteti, secundum modernum modum, quesitum fuit, quali lingua tales uterentur cantores, Ebrea, Greca, vel Latina, vel qua alia, quia non intelligebatur quid dicerent. Sic moderni, licet multa pulchra et bona in suis cantibus faciant dictamina, in modo tamen suo cantandi cum non intelligantur, perdunt ea» («Mentre si cantavano i mottetti secondo l'uso moderno, ho visto un gran numero di persone edotte chiedere in che lingua fossero i testi cantati, se ebraico, greco, latino o altro, perché non si capiva ciò che dicevano. Così i moderni, anche se avessero scritto per i loro canti degli ottimi testi, li perdono, perché i testi sono resi incomprensibili dal loro modo di cantare», JACOBUS LEODIENSIS, *Speculum musicae. Liber septimus*, a cura di R. Bragard, American Institute of Musicology, «Corpus Scriptorum de Musica» 3/7, Roma 1973, p. 95). Sull'intelligibilità dei testi dei mottetti politestuali cfr. A. ZAYARUZNAYA, *Intelligibility Redux: Motets and the Modern Medieval Sound*, in «Music Theory Online», XXIII/2 (2017).

<sup>45</sup> Traggo i testi poetici e il testo musicale dalla mia edizione (M. EPIFANI, *Le ballate a tre voci di Francesco Landini. Edizione critica e commentata dei testi e delle musiche*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Pavia, Dipartimento di Musicologia e Beni culturali, Cremona, 2014, pp. 197-201 e 359-361).

|  |             |
|--|-------------|
| Perché di novo <b>sdegno</b><br>el pecto di mie donn' ognor s'accende,<br>non mostr' a chi m'offende<br>vendecta della pena ch'i' <b>sostegno</b> .  | 4           |
| Ma però della <b>mente</b><br>non parte quel che struge la <b>mie vita</b> ,<br>tal che, s'Amor <b>consente</b><br>ciò che disia l'alma isbigottita,<br>convien che sia sentita<br>da·llui quanto il nimica la mie voglia,<br>se già, con greve doglia,<br>la vita non conduce a mortal <b>segno</b> | 8<br><br>12 |
| ***  |             |
| Perché tuo serv' e subgetto mi <b>tegno</b> ,<br>non far contr' a·tte, vaga, ognor m'ingegno.  | 2           |
| Tant' è·lla fiamma d'amor che 'l <b>cor sente</b> ,<br>ch'a·ffare 'l tuo piacer senpre <b>m'invita</b> ;<br>di ciò ch'è·ffatto mi fie soferente<br>la mente, da che vuo', donna <b>gradita</b> .<br>Ma·lla fortuna mia or è smarrita;<br>forse tempo verrà con miglior <b>segno</b> .                | 6<br><br>8  |
| ***  |             |
| Vendetta far dovrei,<br>ma·lla 'ngiuria <b>sostegno</b> ,<br>po' che piace a·ccolei<br>per cui la vit' e·ll'altra força <b>tegno</b> .   | 4           |
| Fam' esser <b>sofferente</b><br>sì com' è donna da serv' ubidita,<br>perché cerca la <b>mente</b><br>far cosa che da·llel fosse <b>gradita</b> .<br>Adunque, se punita<br>non vuol' che sia l'offesa,<br>non ne far più contesa,<br>pe· riverença del suo aspetto <b>degno</b> .                     | 8<br><br>12 |

Nulla di oscuro, evidentemente, né nei contenuti, né nei moduli espressivi, che si pongono sul solco del persistente stilnovismo che permea larghissima parte del *corpus* landiniano. La sostanziale unità contenutistica delle tre ballate è in qualche misura bilanciata dalla varietà metrica, che prevede tre schemi differenti. Tuttavia, è chiaro che né Landini né altri hanno semplicemente riunito i tre testi in maniera casuale. Basterebbe osservare come, nell'arco di trentadue versi in totale, si presentino solo sette rime, quasi tutte in comune (in grassetto le rime in comune, più di una estesa all'intera parola o in paronomasia, come *cor sente: consente* oppure *mie vita: m'invita*; in corsivo la rima in *-ende*, che assuona e parzialmente consuona con quella condivisa, in *-ente*). È questo un forte indizio a favore dell'ipotesi che i tre testi siano stati concepiti non solo dallo stesso autore, ma anche già in funzione di un'intonazione musicale che ne prevedeva la sovrapposizione. Lo aveva già notato a suo tempo Guido Capovilla, quando definiva questa ballata tripla come «un unico omogeneo organismo fono-semantico»<sup>46</sup>. È così, proprio alla luce della ricercata costruzione delle tre ballate, interessa osservare come Landini abbia, non certo risolto, ma quanto meno avvertito il problema della declamazione simultanea di testi differenti. A tal proposito, in appendice al presente contributo si offre una riduzione ritmica dove poter agevolmente riscontrare in che modo i testi siano stati sovrapposti e avanzare alcune osservazioni.

La ballata è in tempo binario a suddivisione ternaria (*tempus imperfectum cum prolatione maiore*); la figurazione ritmica che ricorre con maggior frequenza è quella con andamento «trocaico», che prevede la successione del modulo *semibrevis-minima*, che in notazione moderna si ridurrà alla successione quarto-ottavo. Questa figurazione ritmica può essere associata alla declamazione del testo, ma rileva il fatto che ciò non accada mai simultaneamente in più voci, ma sempre soltanto in una sola. Tale modo di procedere, che più che a sovrapporre tende a giustapporre i segmenti di testo, suggerisce la possibilità che Landini abbia cercato di minimizzare eventuali problemi di intelligibilità, poiché in corrisponden-

<sup>46</sup> G. CAPOVILLA, *Note sulla tecnica della ballata trecentesca*, in A. ZIINO (a cura di), *L'Ars Nova Italiana del Trecento IV*, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, Certaldo 1978, pp. 107-147: 129.

za dei passi sillabici la comprensibilità del testo è senza dubbio facilitata, anche grazie alla corrispondenza tra l'accentazione prosodica – prima ancora che metrica – e l'accentazione musicale. L'inevitabile conseguenza di tutto ciò è che alcuni frammenti di testo verranno a trovarsi in primo piano a scapito di altri, sebbene la distribuzione delle aree evidenziate nell'analisi mostri chiaramente che nessuna voce – e quindi nessun testo – è nel complesso privilegiato rispetto agli altri.

Altro aspetto degno di nota è un'attenzione alla convergenza timbrica delle voci, prodotta dalla prevalenza di vocalizzi e passi melismatici sulla medesima vocale (nell'analisi si vedano sillabe cerchiate e la vocale corrispondente sull'accollatura, seguita da linea continua quando riguarda tutte le voci, tratteggiata quando riguarda una o due voci). Questa convergenza, che dubito possa ritenersi casuale, tende a esaltare l'affinità fonico-semantiche delle tre ballate e può essere estesa anche ai casi, anch'essi difficilmente fortuiti, di effetto eco molto ravvicinato o perfetta sovrapposizione di sillabe dal suono simile o identico, pur se appartenenti a parole diverse (nell'analisi si vedano le sillabe nei riquadri). In conclusione, da quanto si desume dall'analisi, si può affermare che Landini abbia posto attenzione ai testi in quanto «suono», in quanto «timbro»<sup>47</sup>, anche se non rinunciando del tutto all'intelligibilità: i frammenti di testo percepibili, anche se «migranti» di voce in voce (e quindi di testo in testo), offrono immagini forse confuse, ma comunque sufficienti a stimolare l'attenzione e l'intuizione dell'ascoltatore. In questo senso sarebbe senz'altro utile una verifica sperimentale di quanto offerto in sede analitica<sup>48</sup>. Purtroppo non è dato sapere se per il pubblico dell'epoca fosse comune o addirittura scontata una conoscenza pregressa dei testi intonati; in ogni caso, l'esecuzione del brano pone l'ascoltatore in una posizione non molto dissimile da chi vedesse un film in una lingua non conosciuta affidandosi solo alla traduzione dei sottotitoli: ne intuirà senz'altro il significato complessivo, mentre il testo sarà percepito e forse

<sup>47</sup> Il timbro vocale, come è noto, è ampiamente influenzato dalla vocale emessa.

<sup>48</sup> Purtroppo, ad oggi l'unica incisione di cui abbia notizia è quella ormai datata e con stacco del tempo eccessivamente rapido dell'*ensemble* russo Hortus Musicus (*Francesco Landini. Madrigali, ballate, caccia*, Hortus Musicus, dir. A. Mustonen, LP Melodya 249002 [1976]).

anche apprezzato come puro fatto sonoro ed espressivo. È questa una tipologia di *obscuritas* in larga parte inevitabile, di cui tuttavia Landini sembra aver tenuto conto, cercando di limitarne la portata con un'attenta e calcolata distribuzione dei testi sotto le note. Il compositore fiorentino, dunque, ha considerato l'intonazione musicale come un'unità, mettendo in luce ancora una volta che l'intonazione musicale è qualcosa di più della semplice somma di poesia e musica.



Perché di novo sdegno / Perché tuo serv'e soggetto / Vendetta far dovrei

Francesco Landini

[Pit cc. 64v-65r]

C

1. 5. Per - - - ché di no - vo sde - gno el  
4. con - - - vien che sia sen - ti - ta da

Ct

1. 5. Ven - det - ta far do - vre - i,  
4. A - dun - que, se pu - ni - ta

T

1. 5. Per - - - ché tuo ser - v'e sug - get -  
4. Ma - - - -lla for - tu - na mia or

6

8

pet - to di mie don - n' o - gnor s'ac - cen - - -  
-llui quan - to - il ni - mi - ca la mie vo - - -

8

ma - - - -lla 'n - giu - ria so - ste - gno, po'  
non vuol' che sia l'of - fe - sa, non

8

to mi te - - -  
è smar - ri - - -

11

8

- - - de, non mo - str'a chi m'of - fen -  
- - - glia, se già, con gre - ve do -

8

che pia - ce - a -cco - le - i per cui la vi - t'e  
ne far più con - te - sa, pe - ri - ve - ren - za

8

gno, non far con - tr'a -tte, va -  
ta; for - se tem - po ver - rà

MICHELE EPIFANI

15



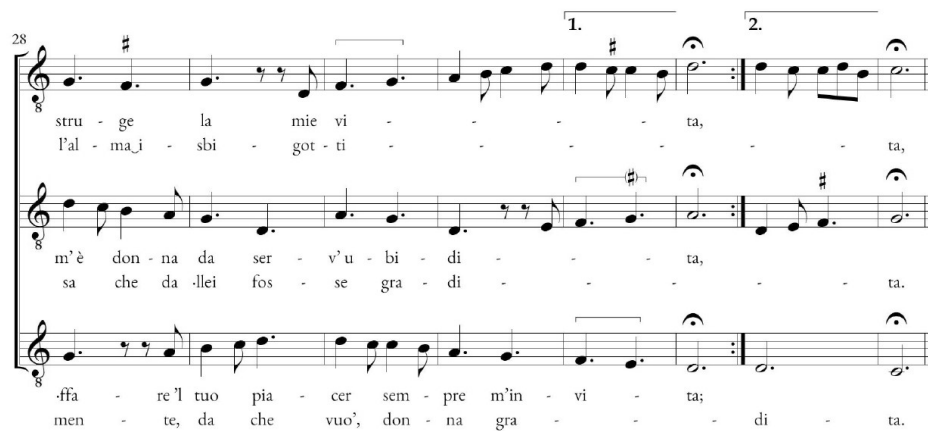
de ven-det - ta del - la pe - na ch'i' so - ste - gno.  
glia, la vi - ta non con - du - ce\_a mor - tal se - gno.  
Il'al - tra for - za te - gno.  
del suo\_a - spet - to de - gno.  
ga, o - gnor m'in - ge - gno.  
con mi - glior se - gno.

21



2. Ma pe - rò del - la men - te non par-te quel che  
3. tal che,s'A-mor con - sen - te ciò che di - si - a  
2. Fa - m'es - ser sof - fe - ren - te sì co -  
3. per - ché cer - ca la men - te far co -  
2. Tan - t'è l'la fiam - ma d'a - mor che'l cor sen - te, ch'a  
3. di ciò ch'è f'fat - to mi fie so - fe - ren - te la

28



1. 2.  
stru - ge la mie vi - ta, l'al - ma\_i - sbi - got - ti - ta,  
m'è don - na da ser - v'u - bi - di - ta,  
sa che da l'lei fos - se gra - di - ta.  
ffa - re'l tuo pia - cer sem - pre m'in - vi - ta;  
men - te, da che vuo', don - na gra - di - ta.

Perché di novo sdegno/ Perché tuo serv' e soggetto/ Vendetta far dovrei

The musical score is written for three voices: Contralto (C), Contraltina (Cr), and Tenore (T). It is in 6/8 time and consists of 32 measures. The lyrics are in Italian and are written below the notes. The score is divided into five systems, each with a key signature change indicated by a letter (e, a, i, a). The lyrics are:   
 C: 1/Per - ché di no - vò sde - gno 2/el pet-to di mie don-n' o-gnor s'ac-   
 Cr: 1/Ven - det - ta far do-vre - i, 2/ma - lla'n - giu-   
 T: 1/Per - - - - - ché tuo ser-v' e sug- get - to mi - te -   
 C: 8 (ccu) - - - - - de, 3/non mo - str'a chi m'of - fen -   
 Cr: - - - - - ria so-ste - gno, 3/po' che pia-ce, a - cco - le - i 4/per cui la vi - t'e   
 T: (te) - - - - - gno, 2/non far con - tr'a (tte) va -   
 C: 15 de 4/ven - det - ta del - la (pe - na ch'i' so - ste - gno)   
 Cr: - l'al - tra for - za (te) - - - - - gno.   
 T: ga, o - gnor m'in - ge - - - - - gno.   
 C: 21 5/Ma pe - rò del - la (men) - - - - - te 6/non   
 Cr: 5/Fa - - - - - m'es - ser sof - fe - (ren) - te 6/si   
 T: 3/lan - - - - - (r'è) - lla' niam - ma d'a - mor (che)l cor sen -   
 C: 27 par - te quel che stru - ge la mie vi - - - - - ta.   
 Cr: co - m'è don - na da ser - v'u - bi - di - - - - - ta.   
 T: te, 4/ch'a - ffa - re'l tuo pia - cer sem - pre m'in - vi - - - - - ta.

Riduzione ritmica [ripresa + primo piede]

Perché di novo sdegno/ Perché tuo serv' e soggetto/ Vendetta far dovrei

8/8

C 9/con - vien che sia sen - ti - ta 10/da - llui quan-to, il ni - mi-ca la mie

Ct 9/A - dun-que, se pu - ni - ta 10/non vuol' che

T 8/Ma - lla for-tu-na mia or è smar - ri -

8

vo - - - - - glia, 11/se già, con gre - ve do -

sia l'o-f-fe - sa, 11/non ne far più con - te - sa, 12/pe - ri ve-ren - za

ta; 9/for - se tem - po ver - rà

15

o e o

glia, 12/la vi - ta non con - du - ce\_a mor - tal se - - - - - (gno.)

del suo\_a - spet - to (de - - - - - (gno.)

con mi - glier (se - - - - - (gno.)

21

7/cal che, s'A-mor con sen - - - - - te 8/ciò

7/per - - - - - ché cer - ca la men - te 8/far

5/di ciò ch'è ffat - to mi fie so - fe-ren -

27

i i a

che di-si - a l'al - ma\_i - sbi - got - ti - - - - - (ta.)

co - sa che da - llei fos - se gra - di - - - - - (ta.)

te 6/la men - te, da che vuo', don - na gra - di - - - - - (ta.)

Riduzione ritmica [volta + secondo piede]