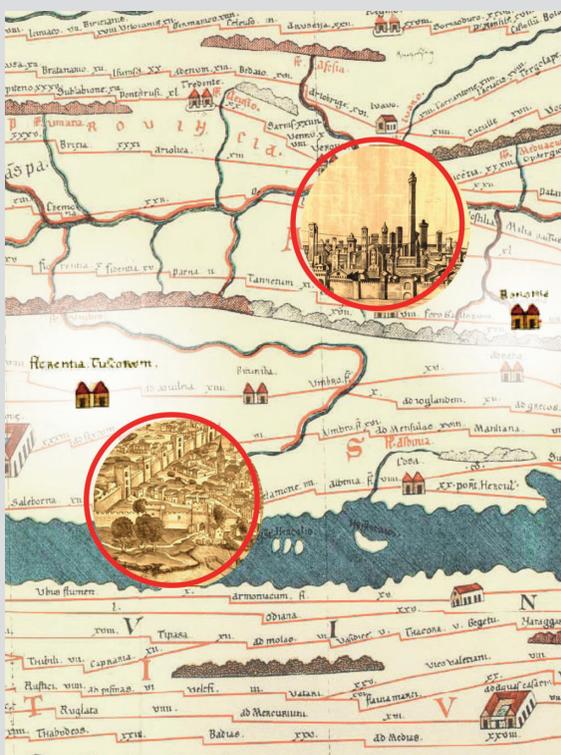


LA LINEA BOLOGNA-FIRENZE

CULTURA LETTERARIA, SAPERI E SCAMBI CULTURALI NELL'ITALIA DEL DUE E TRECENTO

a cura di
Johannes Bartuschat e Sara Ferrilli



LONGO EDITORE RAVENNA

86.

*La linea Bologna-Firenze.
Cultura letteraria, saperi e scambi culturali
nell'Italia del Due e Trecento*

a cura di
Johannes Bartuschat e Sara Ferrilli

Memoria del tempo

Collana di testi e studi medievali e rinascimentali
diretta da Johannes Bartuschat e Stefano Prandi

Pubblicato con il sostegno
del Fondo nazionale svizzero per la ricerca scientifica

Materiale distribuito con Licenza internazionale Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0. Copia della licenza è disponibile alla URL <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>.

Licensed under a Creative Commons Attribution - Non commercial - No derivatives 4.0 International license.



ISBN 978-88-9350-138-5

A. Longo Editore snc
Via P. Costa, 33 – 48121 Ravenna
Tel. 0544.217026 longo@longo-editore.it
www.longo-editore.it
Printed in Italy

La linea Bologna-Firenze

Cultura letteraria, saperi e scambi culturali
nell'Italia del Due e Trecento

a cura di
JOHANNES BARTUSCHAT E SARA FERRILLI

LONGO EDITORE RAVENNA

INTRODUZIONE

Bologna e la Toscana hanno notoriamente rappresentato due poli cruciali per la cultura italiana del Due e Trecento, non solo in virtù dell'estrema varietà e ricchezza della produzione letteraria, ma anche perché entrambi i territori hanno visto la presenza di figure centrali della vita politica e intellettuale dell'epoca che ne hanno profondamente mutato le sorti su più fronti. L'eccezionalità di tale situazione è dovuta a una particolare congiuntura storica che ha visto, nell'arco di qualche decennio, l'avvicinarsi di personalità poliedriche in un'area geografica relativamente poco estesa. Tuttavia, le cause della fioritura culturale di questa stagione sono anche politiche e sociali, e tra queste va ricordata la mobilità dei funzionari, dei notai, delle figure politiche e degli intellettuali, i quali favorirono una notevole vitalità nonché un'imitazione reciproca tra le due zone. Tali fattori contribuirono a rendere la Toscana e Bologna i centri di massima irradiazione culturale in tutta la Penisola, specialmente per quanto riguarda le scritture volgari, sia di ambito tecnico-specialistico, sia letterarie.

Il proposito alla base del presente volume è quello di indagare in maniera dialettica le peculiarità della situazione toscana e bolognese e, soprattutto, di evidenziarne le relazioni di scambio e le influenze reciproche, attraverso una serie di contributi di studiosi appartenenti a diversi ambiti disciplinari. Non si tratta, ovviamente, di riconoscere in Firenze e in Bologna gli unici centri di produzione del sapere tra Due e Trecento o di considerarli al di fuori di un contesto più vasto: la stessa biografia di alcuni tra i maggiori intellettuali dell'epoca, come ad esempio quella di Brunetto Latini, di Cino da Pistoia e di Dante, dimostra infatti che l'apporto di altri centri lungo la Penisola e Ultralpe fu determinante nell'indirizzarne tanto l'operato civile quanto la produzione letteraria, sia attraverso l'accesso a un maggior numero di testi, sia per gli incontri con altre personalità presenti *in loco* e il coinvolgimento nei relativi contesti politico-sociali. Ciò, tuttavia, non diminuisce in nulla la straordinaria vitalità delle due città in molti campi e il loro porsi all'apice delle innovazioni dell'epoca o, per così dire, all'avanguardia. Non sono soltanto le convergenze e le divergenze tra Firenze e Bologna, che restano comunque distinte tra loro

dal punto di vista politico e culturale, a spingere verso analisi comparative. I numerosi legami e i fitti contatti ci invitano infatti a studi settoriali, che prendano in esame ciò che si è verificato nei due centri in maniera congiunta. In primo luogo, risulta notevole l'attrattiva suscitata dallo *Studium* bolognese nei confronti degli 'studenti' toscani, spesso formati o operanti a Bologna, e che svolsero un ruolo decisivo per la penetrazione di alcune tematiche e istanze accademiche a Firenze e nelle altre città toscane. Non va però sottovalutato nemmeno il fenomeno inverso, per cui la spinta toscana verso il volgare, evidente non solo nell'opera dei volgarizzatori, ma anche nella produzione letteraria, costituì, di riflesso, uno stimolo per la vicina Bologna, contribuendo alla nascita di una riflessione politica e di una cultura civile che andava di pari passo con l'affermazione delle leggi antimagnatizie e dei governi popolari in entrambe le città.

Se pensiamo, ad esempio, a figure come Monte Andrea, Taddeo Alderotti, Francesco da Barberino, nonché agli stessi Cino da Pistoia e Dante, è innegabile che tutti beneficiarono del fermento culturale e intellettuale bolognese e toscano, divenendo parte attiva nel tessuto politico e sociale di riferimento. Essi trassero profitto da un lato dalla compresenza nello Studio felsineo di insegnamenti di diritto, retorica, teologia, logica, medicina, filosofia e astronomia e dall'attività di lettori di rilievo, i quali esercitarono anche una decisiva influenza sui colleghi, dall'altro dalle analogie tra i contesti politici e sociali che caratterizzavano i due territori. Per questo, possiamo affermare che la *translatio studii* tra le due realtà vada intesa non come un fenomeno univoco e unidirezionale, bensì come un mutuo scambio, che andrà analizzato anche nelle sue implicazioni storiche, politiche, filosofiche e, più in generale, culturali.

Il termine 'linea', inteso come asse ideale che congiunge le due realtà, si richiama, nella denominazione, a due noti saggi che individuavano nelle figure di Bonagiunta e Guinizzelli e di Guittone e Monte – non a caso, personaggi toscani o bolognesi, o a vario titolo integrati nella vita delle due città – dei punti di snodo fondamentali sia per la propagazione di percorsi letterari e sociali di qua e di là dell'Appennino, sia per la definizione di proposte alternative al modello laico brunettiano¹. Sulla scorta di tali studi e dei numerosi contributi dedicati nello specifico alla situazione bolognese e fiorentina la 'linea' proposta in questo volume sarà da interpretare in maniera bidirezionale e dinamica, e la sua portata andrà integrata con fenomeni che in questa sede non abbiamo potuto approfondire, quali ad esempio l'apporto della cultura francese e provenzale, i risvolti di tipo storico-linguistico, l'assetto sociale e i rivolgimenti che, in un breve lasso di tempo, modificano la fisionomia intellettuale delle due realtà, la problematica ricezione di Dante a Bologna e, soprattutto, del Dante po-

¹ Ci riferiamo a C. GIUNTA, *La poesia italiana nell'età di Dante. La linea Bonagiunta-Guinizzelli*, Bologna, Il Mulino, 1999 e A. MONTEFUSCO, *La linea Guittone-Monte e la nuova parola poetica*, «Reti Medievali Rivista», XVIII, 2017, n. 1, pp. 219-270.

litico². D'altronde, anche le celebrazioni dell'ultimo centenario dantesco hanno offerto numerosi sviluppi in queste direzioni, concretizzatisi poi in volumi di recente pubblicazione che hanno proposto importanti passi in avanti, specialmente per quanto riguarda l'interazione tra più ambiti di ricerca³.

La serie di studi che qui si presenta ha preso spunto da un convegno inizialmente previsto presso il Romanisches Seminar dell'Università di Zurigo nell'ottobre del 2020 e poi tenutosi in forma virtuale nel maggio del 2021. In seguito alle due giornate di studio e in virtù del contributo delle studiose e degli studiosi che hanno preso parte ai lavori e hanno vivacemente animato il dibattito, la fisionomia del volume ha preso corpo e si è notevolmente arricchita nel corso della sua lavorazione. Ci teniamo quindi a ringraziare coloro che hanno partecipato all'incontro e alla presente raccolta di studi e, al contempo, ringraziamo le istituzioni che ne hanno permesso la realizzazione, ovvero il Romanisches Seminar dell'Università di Zurigo, la Società Dante Alighieri (Comitato di Zurigo) e il Fondo Nazionale Svizzero per la ricerca scientifica.

I contributi qui riuniti sono in dialogo tra loro e affrontano le interazioni tra Firenze e Bologna con un approccio interdisciplinare, a partire da alcune direttrici metodologiche preponderanti. Si parte da una riflessione storica e di storia delle istituzioni politiche dedicata a un fenomeno diffuso nell'Italia comunale, ovvero la circolazione di funzionari forestieri, fenomeno che viene

² Per menzionare solo i contributi più recenti, oltre a quelli che verranno citati di volta in volta nel corso del volume, ricordiamo, per il caso bolognese, *Bologna nel Medioevo. Con altri contributi di filologia romanza*, Atti del convegno, Bologna, 28-29 ottobre 2002, Bologna, Pàtron, 2004; *Bologna nel Medioevo*, a cura di O. Capitani, Bologna, Bononia University Press, 2007; S.R. BLANSHEI, *Politica e giustizia a Bologna nel tardo Medioevo*, traduzione e cura di M. Giansante, Roma, Viella, 2016; per la situazione fiorentina e gli intrecci con altre realtà limitrofe si vedano in particolare S. PIRON, E. COCCIA, *Poésie, sciences et politique. Une génération d'intellectuels italiens (1290-1330)*, «Revue de Synthèse», CXXIX, 2008, n. 4, pp. 549-586; *A scuola con ser Brunetto. Indagini sulla ricezione di Brunetto Latini dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di I. Maffia Scariati, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2008; S. DIACCIATI, *Popolani e magnati. Società e politica nella Firenze del Duecento*, Spoleto, Cisam, 2011; *Dante fra il settecentocinquantesimo della nascita (2015) e il settecentenario della morte (2021)*, Atti delle Celebrazioni in Senato, del Forum e del Convegno internazionale di Roma, maggio-ottobre 2015, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2016; G. TANTURLI, *La cultura letteraria a Firenze tra Medioevo e Umanesimo*, Firenze, Polistampa, 2017; *Dante e la cultura fiorentina*, a cura di Z. Barański, T. Cachey e L. Lombardo, Roma, Salerno Editrice, 2019; *Terre di confine tra Toscana, Romagna e Umbria. Dinamiche politiche, assetti amministrativi, società locali (secoli XII-XVI)*, a cura di P. Pirillo e L. Tanzini, Firenze, Olschki, 2020.

³ Pensiamo a pubblicazioni collettive come «*Onorevole e antico cittadino di Firenze*». *Il Bargello per Dante*, Catalogo della mostra, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 21 aprile-31 luglio 2021, a cura di L. Azzetta, S. Chiodo e T. De Robertis, Firenze, Mandragora, 2021; *Dante e Bologna. Istituzioni, convergenze, saperi*, a cura di A. Antonelli e F. Meier, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2022 e «*Per intelletto umano e per autorità*». *Il contesto di formazione e diffusione culturale del poema dantesco*, a cura di L.M.G. Livraghi e G. Tomazzoli, Firenze, Cesati, 2023.

collocato da Giuliano Milani nel contesto fiorentino e bolognese e che permette di osservare il progressivo consolidamento del predominio toscano sulla vicina Bologna. Il saggio di Lorenzo Tanzini riflette, a partire dalle leggi antimagnatizie, sui processi emulativi tra Bologna e Firenze che coinvolgono sia temi cardine dell'agire politico, sia lo stesso lessico istituzionale, a dimostrazione non solo della reciproca influenza tra le due città, ma anche dell'affermazione di un linguaggio e di un sentire comuni. Riccardo Parmeggiani affronta i medesimi problemi dal punto di vista delle istituzioni ecclesiastiche e, in particolare, degli organismi inquisitoriali, e anche in tal caso si conferma il dinamismo dell'asse Bologna-Firenze, specialmente per la circolazione di persone, idee e testi, ma anche il successivo consolidamento dell'*auctoritas* fiorentina. Quagliioni prende in esame le prospettive giuridiche del fenomeno focalizzandosi sul rapporto di Dante col Cino da Pistoia giurista e i *doctores antiqui*, un rapporto in cui si riflettono tutta la ricchezza della cultura letteraria e il ruolo chiave giocato dalla tradizione giuridica nell'opera dell'Alighieri. Un'altra sezione del volume tenta di ricostruire la circolazione di testi e codici nella direttrice Firenze-Bologna: il contributo di Sara Bischetti prende in esame le peculiarità paleografiche e codicologiche dei codici di *ars dictaminis*, fondamentali perché tali testi modellano tanto le scritture tecniche, quanto la prosa letteraria, mentre l'articolo di Anna Chisena si concentra sulla circolazione di testi astronomici, mettendo in risalto le collezioni fiorentine delle biblioteche di Santa Croce e di Santa Maria Novella ma anche la spinta propulsiva dello *Studium* bolognese nell'affermazione di tale disciplina. Un'altra sezione del volume indaga invece alcuni casi studio dedicati a singoli autori o a gruppi di autori: vengono approfondite, con una prospettiva al contempo filologica e linguistica, l'opera di alcuni letterati estremamente rappresentativi delle interazioni tra i due centri, ovvero di Lapo Gianni (Berisso) e Monte Andrea (Piciocco). In entrambi i casi, si tratta di autori fiorentini ma in cui la componente emiliana e bolognese riveste una certa importanza: la spinosa questione dell'identificazione di Lapo trova infatti nuova linfa grazie alla tradizione settentrionale delle rime e alla luce della permanenza a Bologna dello stesso, mentre di Monte Andrea, del quale possediamo unicamente documenti bolognesi, viene rianalizzata la produzione politica, tradita dal celebre canzoniere fiorentino Vat. Lat. 3793, con nuove tessere intertestuali. Chiude la sezione il contributo di Maria Sofia Lannutti dedicato alla poesia per musica, un ambito peculiare e significativo perché intreccia istanze al contempo metrico-letterarie e performative, che trovano massima esplicitazione nelle due figure di Casella e del misterioso Checolino. I contributi compresi nell'ultima parte del volume offrono un approfondimento sulle istanze scientifiche e documentarie all'interno della produzione lirica e omiletica: il primo analizza i riferimenti astrologici nella poesia di letterati operanti in Toscana e a Bologna, prendendo in esame i sonetti di corrispondenza di Cino da Pistoia, Onesto da Bologna e Guido Orlandi (Ferrilli), mentre il saggio di Francesca Galli esamina le infor-

mazioni sul contesto emiliano e toscano nella *Summa de poenitentia* del predicatore romagnolo Servasanto da Faenza, elementi che fanno affiorare la portata storica, autobiografica e narrativa del manuale e che permettono inoltre di ricavare indizi sull'attività pubblica di Servasanto.

Da questi studi approfonditi di singoli casi e contesti emerge tutta la complessità dei mutui scambi tra le due città. La prospettiva pluridisciplinare del volume permette non solo di allargare lo sguardo, ma dimostra anche quanto sia necessario e fruttuoso analizzare ogni fenomeno alla luce dei suoi rapporti con altri campi della vita politica, economica, istituzionale, culturale e, pertanto, alla luce di un contesto globale. L'affermazione e l'espansione dell'uso del volgare, il rapporto tra scrittura e pratiche politiche, gli scambi e gli influssi reciproci tra cultura laica e cultura clericale da una parte, e tra cultura universitaria e cultura 'comunale' di stampo divulgativo dall'altra, la centralità della poesia nella formazione di una nuova cultura, il ruolo cardine che spetta al diritto politicamente, ma anche culturalmente, sono alcuni significativi esempi di questo intreccio di ambienti e forme di cultura e sapere che caratterizza il periodo qui studiato nelle due città. Confidiamo che la riflessione congiunta su tali realtà da prospettive e discipline diverse possa costituire una solida base per delineare in che ambiti e con quali esiti si siano realizzati i processi emulativi da una sponda all'altra dell'Appennino. Si tratta di un primo passo, che andrà ulteriormente approfondito, ma che fin da ora si lascia apprezzare per la ricchezza di temi, intersezioni e linee di ricerca possibili.

Johannes Bartuschat
Sara Ferrilli

MARIA SOFIA LANNUTTI

DA CASELLA A CHECOLINO.
POESIA E MUSICA TRA DUECENTO E TRECENTO
A FIRENZE E BOLOGNA¹

Il quadro delle relazioni culturali tra Firenze e Bologna a cavallo dei secoli XIII e XIV può essere arricchito prendendo in esame le testimonianze letterarie, anzi poetiche, che offrono indizi sul rapporto tra musica e poesia, su come cioè la poesia incontra la musica, e viceversa. Questo esame non può esimersi dall'allargare lo sguardo all'Italia settentrionale, considerando il ruolo di mediazione svolto da Bologna, con la sua università, «tra la composita, e magari disordinata, ma vivace e ricettiva cultura padana e le nuove istanze letterarie toscane»², e l'importanza che la musica riveste nel contesto delle principali corti di quell'area geografica, dove a partire dal secondo quarto del Trecento svolsero la loro attività i primi musicisti dell'Ars Nova italiana. Ne emerge una dinamica che non smentisce il continuo scambio tra i due ambienti, indicandone la direzione rispetto alle fasi di produzione della poesia lirica.

È utile, in primo luogo, ricordare che le antologie manoscritte che ci tramandano la lirica italiana del Duecento e del primo Trecento non prevedono mai la trascrizione delle melodie, tanto che si è potuto parlare, anche per questo, di un divorzio tra musica e poesia, che si sarebbe verificato sin dall'avvio di una produzione in lingua di sì sul modello della lirica galloromanza. In realtà alcune scoperte relativamente recenti, ovvero la Carta ravennate e il Frammento piacentino, hanno dimostrato che, almeno nell'Italia settentrionale, già all'inizio del XIII secolo se non prima si usava trascrivere con i testi anche le melodie, monodiche e non mensurali come quelle che accompagnano la lirica provenzale e francese, anche se non ci sono pervenute raccolte paragonabili ai

¹ 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).



² F. BRUGNOLO, *Il canzoniere di Nicolò de' Rossi*, vol. II: *Lingua, tecnica, cultura poetica*, Padova, Antenore, 1977, pp. XXIV-XXX, la cit. a p. XXVIII.

canzonieri galloromanzi con musica³. Uno di questi, il canzoniere G (Milano, Biblioteca Ambrosiana, R 71 sup.), è stato compilato in area veneta nella seconda metà del Duecento⁴. Per avere antologie di lirica profana italiana con notazione, bisognerà aspettare la seconda metà del Trecento, quando si è ormai affermata la musica mensurale, quasi sempre polifonica, dell'Ars Nova. In queste antologie il criterio di selezione privilegia però i musicisti rispetto ai poeti⁵.

Che la lirica italiana del Duecento e del primo Trecento potesse essere cantata lo desumiamo innanzitutto dalle indicazioni che si ricavano dalle opere di Dante. Amore raccomanda all'amante di adornare il testo poetico con una *soave armonia* nella prosa che introduce l'unica ballata della *Vita nuova*, *Ballata, i' vo' che tu ritrovi Amore* (5 15 [XII 18]): «Queste parole fa' che siano quasi un mezzo, sì che tu non parli a lei immediatamente, che non è degno; e no le mandare in parte, senza me, ove potessero essere intese da lei, ma falle adornare di soave armonia, ne la quale io sarò tutte le volte che farà mestiere»⁶. Pur non occupandosi espressamente delle modalità esecutive, che rimangono ai margini della sua trattazione, nel *De vulgari eloquentia* Dante dà per scontato l'uso di intonare la poesia lirica in volgare⁷. È probabile che alcuni testi di Dante siano stati realmente intonati. Si tratta della stanza isolata di canzone *Lo meo servente core* e delle ballate *Per una ghirlandetta*, *Deh, Violetta, che in ombra d'Amore* e *I' mi son pargoletta bella e nova*. Si può infatti ritenere che *Lo meo servente core* sia la *pulcella nuda, senza vesta*, che Dante invia a *Lippo amico* perché la rivesta con la musica, almeno secondo l'interpretazione oggi prevalente⁸; *Per una ghirlandetta* nomina nella sua ultima strofe una *vesta* preesistente, alla quale, a differenza della *vesta* di *Lo meo servente core*, è stato

³ Sui rapporti tra musica e poesia nella Carta ravennate e nel Frammento piacentino, vedi il vol. *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica*, Atti del Seminario di studi, Cremona, 19-20 febbraio 2004, a cura di M.S. Lannutti e M. Locanto, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005. Sulla Carta ravennate si veda ora il vol. di N. MASTRUZZO, R. CELLA, *La più antica lirica italiana. 'Quando eu stava in le tu cathene' (Ravenna 1226)*, Bologna, Il Mulino, 2022.

⁴ Edizione e studio in F. CARAPEZZA, *Il canzoniere occitano G (Ambrosiano R 71 sup.)*, Napoli, Liguori, 2004.

⁵ Una catalogazione della tradizione manoscritta della polifonia trecentesca europea non liturgica è in corso nell'ambito del progetto ERC Advanced Grant *ArsNova* (www.europeanarsnova.eu).

⁶ DANTE ALIGHIERI, *Vita nova*, a cura di G. Gorni, in DANTE ALIGHIERI, *Opere*, ed. dir. da M. Santagata, vol. I: *Rime, Vita nova, De vulgari eloquentia*, a cura di C. Giunta, G. Gorni e M. Tavoni, Milano, Mondadori, 2010, pp. 745-1063, a p. 860.

⁷ Sulla presenza della musica nel *De vulgari eloquentia*, si può vedere la sintesi di M. Tavoni nell'introduzione all'ed. in DANTE ALIGHIERI, *Opere*, ed. dir. da M. Santagata, vol. I: *Rime, Vita nova, De vulgari eloquentia*, cit., pp. 1065-1547, alle pp. 1105-1108.

⁸ DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di C. Giunta, in DANTE ALIGHIERI, *Opere*, I. *Vita Nova, Rime, De vulgari eloquentia*, cit., pp. 3-744, a p. 133; DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di M. Grimaldi, in DANTE ALIGHIERI, *Vita nuova, Rime*, a cura di D. Pirovano e M. Grimaldi, Roma, Salerno Editrice, 2015, pp. 293-800, a p. 690.

più pacificamente attribuito un significato musicale⁹; stando a quanto riferisce Giovan Mario Crescimbeni, *Deh, Violetta* era accompagnata nel perduto codice Boccolini dalla rubrica «Parole di Dante e suono di Scochetto»¹⁰; infine *I' mi son pargoletta* si trova tra i “cantasi come” quattrocenteschi del manoscritto Riccardiano 2871¹¹.

Non sappiamo se Casella abbia davvero intonato *Amor che nella mente mi ragiona*, secondo quanto Dante mette in scena nel canto II del *Purgatorio*, ma dobbiamo pensare che avrebbe potuto farlo. L'episodio di Casella è una rappresentazione fantastica ma verosimile, che diventa ancora più verosimile se la mettiamo in rapporto con la rubrica che nel codice Vaticano Lat. 3214, copia cinquecentesca di uno o forse più canzonieri del Trecento appartenuta a Pietro Bembo, accompagna la stanza isolata di canzone *Lontana dimoranza* di Lemmo Orlandi, poeta pistoiese quasi coetaneo di Dante¹². *Lontana dimoranza* è affine a *Lo meo servente core* di Dante per il tema, il lessico e la struttura formale, e la rubrica rende noto che è stata intonata proprio da Casella: «Lemmo Orlandi et Casella diede il suono»¹³.

I tre musicisti legati alle opere e si direbbe alla figura di Dante, Casella, Lippo e Scochetto, sono nell'elenco di nomi contenuto in un sonetto di Nicolò de' Rossi di argomento musicale, *Io vidi ombre e vivi al parangone*. Questo sonetto evoca nell'*incipit* l'incontro di Dante con Casella, che è il primo dei mu-

⁹ T. PERSICO, «Una vesta ch'altrui fu data». *Imitazione metrica e architestualità in una giovanile ballata dantesca, con un'introduzione su “contrafacta” e “cantasi come”*, «Rivista di studi danteschi», XVII, 2017, pp. 317-342; alle pp. 331-332, il quadro delle interpretazioni discordanti dei lemmi *vesta* e *rivestire* nel sonetto di Dante.

¹⁰ *Dell'istoria della volgar poesia scritta da Giovan Mario Crescimbeni, volume quinto, contenente il volume quarto de' Comentari, il libro quinto dell'Istoria secondo la edizione del 1714, il volume quinto de' Comentari, ed il libro sesto e ultimo dell'Istoria tratto dall'edizione del 1698*, Venezia, Lorenzo Basegio, 1730, pp. 220-221. Per la storia del codice Boccolini, si veda DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di D. De Robertis, Firenze, Le Lettere, 2002, 3 voll., vol. I, t. II, p. 837.

¹¹ B. WILSON, *Singing Poetry in Renaissance Florence: The “Cantasi Come” Tradition (1375-1550)*, with CD-ROM, Firenze, Olschki, 2009, pp. 42 e 266; Id., *Dante's Forge: Poetic Modeling and Musical Borrowing in Late Trecento Florence*, in *Beyond 50 Years of Ars Nova Studies at Certaldo, 1959-2009*, edited by M. Gozzi, A. Ziino and F. Zimei, Lucca, LIM, 2014, pp. 413-445, alle pp. 416-417, 437; G. D'AGOSTINO, *La tradizione letteraria dei testi poetico-musicali del Trecento: una revisione per dati e problemi (L'area toscana)*, 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 e M.T. Rosa Barezzani, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 1999, pp. 389-428, alle pp. 398-399, ripreso in DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di C. Giunta, cit., p. 369.

¹² *Le Poesie di Lemmo Orlandi da Pistoia*, a cura di C. Kleinhenz, «Letteratura italiana antica», XIV, 2013, pp. 17-30.

¹³ Sui rapporti tra i due testi, cfr. M.S. LANNUTTI, *Per una preistoria dell'Ars Nova italiana: Dante e la poesia intonata*, in *Filologia e interdisciplinarietà. Atti del II convegno della Società italiana di Filologia romanza “La filologia romanza e i saperi umanistici”*, Roma, 3-6 ottobre 2018, a cura di A. Pioletti, A. Punzi e S. Casacchia, Roma, Bagatto Libri, 2021, pp. 143-156, alle pp. 146-148.

sicisti nominati, e si conclude con l'esaltazione del musicista bolognese Checolino, che non è noto da altre fonti¹⁴. Secondo Furio Brugnolo il sonetto è stato composto tra il 1325 e il 1326, quindi a sei o sette anni di distanza dalla fine del periodo trascorso a Bologna da Nicolò, che tornò a Treviso nel 1318 dopo aver concluso gli studi giuridici¹⁵:

Io vidi una di lor trarresi avante
per abbracciarmi con sì grande affetto,
che mosse me a far lo somigliante.
Ohi **ombre** vane, fuor che ne l'aspetto!
tre volte dietro a lei le mani avvinsi,
e tante mi tornai con esse al petto.
(*Purg.*, II, 76-81)

Io vidi ombre e vivi al parangone
provarsi di cantar meglio e più bello:
çò fu **Casella**, el Guerço e Quintinello,
Mino, Lippo, Segna lor compagnone,
el buon Scochetto, Çovanni e Nerrone,
Parlantino, Bertuci e Çecarello,
Marchetto e Confortino, Agnol cum ello,
Blasio, Floran, Petro mastro garçone.
Sopra costoro venne Checolino,
plen d'aire nuovo a tempo et a misura,
lo cui sòno par celeste e devino.
Alor tutti il clamòno: «Anima pura,
chi non cognobbe la tua melodia
non sa ni seppe che dolçeça sia»¹⁶.

Io vidi ombre è stato studiato in primo luogo da Nino Pirrotta, poi da Mahmoud Salem Elsheikh e Stefano Carrai¹⁷. I tre studiosi si sono occupati principalmente dell'identificazione dei nomi, che per alcuni si è dimostrata difficile

¹⁴ Il nome Ceccolino compare però nel codice Bocolini, come riferisce Crescimbeni (*Del'istoria della volgar poesia*, cit., p. 217), in relazione alla ballata *Non spero mai conforto*. Secondo Crescimbeni, si tratterebbe di un Ceccolino appartenente alla famiglia Michelotti di Perugia. L'identificazione, o meglio mera supposizione non confortata da alcun dato documentario, è accolta da G. CARDUCCI, *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV*, Pisa, Nistri, 1871, p. 85.

¹⁵ F. BRUGNOLO, *Il canzoniere di Nicolò de' Rossi*, vol. II, cit., pp. 9-16.

¹⁶ Ed. secondo Ivi, vol. I: *Introduzione, testo e glossario*, Padova, Antenore, 1974, p. 176.

¹⁷ N. PIRROTTA, *Due sonetti musicali del secolo XIV*, in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 52-62; M.S. ELSHEIKH, *I musicisti di Dante (Casella, Lippo, Scochetto) in Nicolò de' Rossi*, «Studi Danteschi», XLVIII, 1971, pp. 153-166; S. CARRAI, *Un musico del tardo Duecento (Mino d'Arezzo) in Nicolò de' Rossi e nel Boccaccio (Decameron X 7)*, «Studi sul Boccaccio», XII, 1980, p. 39-46.

se non impossibile. Tenendo conto delle sole ipotesi attendibili, si può dire che i musicisti dell'elenco appartengono a due generazioni, la prima legata alla lirica post-giuittoniana e stilnovista ancora duecentesca o primo-trecentesca, la seconda legata all'incipiente stagione che possiamo definire post-dantesca e a cui appartiene lo stesso Nicolò de' Rossi, tra i primi cultori e imitatori della poesia di Dante. Dante funge insomma da spartiacque.

Questa suddivisione è tra l'altro confermata dalla disposizione dei nomi nel testo, perché, Checolino a parte, a cui sono dedicate le due terzine, due gruppi di nove musicisti ognuno occupano tre versi delle quartine, a patto di considerare *Garçone*, finora ritenuto nome proprio, un aggettivo o apposizione per 'giovane'. Quindi *Petro mastro garçone* potrebbe valere 'Pietro maestro giovane' o 'il giovane maestro Pietro'. Le due quartine si chiuderebbero così con un verso dall'analogica conformazione, tre nomi, l'ultimo seguito da due attributi¹⁸:

Io vidi ombre e vivi al parangone
 provarsi di cantar meglio e più bello:
 çò fu Casella, el Guerço e Quintinello,
 Mino, Lippo, **Segna lor compagnone**,
 el buon Scochetto, Çovanni e Nerrone,
 Parlantino, Bertuci e Çecarello,
 Marchetto e Confortino, Agnol cum ello,
 Blasio, Floran, **Petro mastro, Garçone**.
 Sopra costoro venne Checolino,
 plen d'aire nuovo a tempo et a misura,
 lo cui sòno par celeste e devino.
 Alor tutti il clamòno: «Anima pura,
 chi non cognobbe la tua melodia
 non sa ni seppe che dolçeça sia».

Non mi pare sia stato finora notato che alla distinzione generazionale corrisponde una dislocazione geografica su due aree, Firenze e la Toscana da un lato, Bologna e l'Italia settentrionale dall'altro. Oltre a Casella, Lippo e Scochetto, un altro toscano è *Mino* ovvero Mino d'Arezzo, come ha fondatamente sostenuto Carrai. Secondo la rubrica ancora del Vat. Lat. 3214, a cui si aggiunge la Raccolta Bartoliniana, Mino d'Arezzo, che compare come musicista di valore anche nel *Decameron* (X.7), ha intonato il sonetto *Gentil madonna, la virtù d'amore* di Lupo degli Uberti, che accompagna la ballata *Movo canto amoroso novamente*¹⁹. Anche questa ballata potrebbe essere stata intonata dallo

¹⁸ Ho già proposto questa interpretazione in *Iacopone musico e Garzo doctore. Nuove ipotesi di interpretazione*, in *Iacopone da Todi*, a cura di E. Menestò, Spoleto, Cisam, 2001, pp. 337-362, alle pp. 352-353.

¹⁹ S. CARRAI, *Un musico del tardo Duecento*, cit., pp. 45-46.

stesso Mino, tenendo conto della chiusa del sonetto «ch'altra gio' non m'è cara / nel nuovo canto il potrete vedere» e dell'inizio del congedo della ballata, che riprende il nesso «novo canto»²⁰.

Non è confermata da indizi che indichino la perizia anche musicale, ed è per questo più incerta, l'identificazione, proposta da Pirrotta e accolta da Elsheikh e Carrai, di *Parlantino* con Parlatino da Firenze e di *Guerço* con Guercio da Montesanto. Il primo è autore di un sonetto scritto in occasione della discesa in Italia di Enrico VII nel 1310 e conservato nel solo Barberiniano di Nicolò de' Rossi (Barb. Lat. 3953), il secondo è autore di uno dei tre sonetti scritti nei tre principali dialetti della Marca Trevigiana, veneziano, padovano e trevisano, che Brugnolo ritiene piuttosto opera del solo Nicolò de' Rossi²¹. C'è da dire però che le due competenze, poetica e musicale, potevano essere possedute dalla stessa persona. Giovan Mario Crescimbeni attribuisce a Scochetto una ballata monostrofica, *Deh, non celate a gli occhi quel dilecto*, che riprende l'esortativo all'inizio della ripresa e della volta nella dantesca *Deh Violetta*, messa in musica dallo stesso Scochetto²². Dalle rubriche del canzoniere autografo si ricava che Franco Sacchetti, coetaneo di Landini, ha personalmente intonato due delle proprie ballate, *Mai non serò contento immaginando* e *Inamorato pruno*²³. Credo improbabile, considerando la suddivisione generazionale, che *Çovanni* possa essere il polifonista Giovanni da Firenze, secondo la proposta di Elsheikh, perché la sua attività presso le corti di Milano e Verona si può difficilmente ritenere anteriore al 1330²⁴. Le ipotesi formulate da Pirrotta e Elsheikh per alcuni degli altri nomi del primo gruppo sono talmente problematiche da potersi in questa sede tralasciare.

Passando al secondo gruppo, tre sono i nomi per cui è possibile proporre una fondata identificazione con musicisti noti, *Marchetto* ovvero Marchetto da Padova, *Floriano* ovvero Floriano da Rimini, e *Confortino*. Marchetto da Padova è autore di due trattati, il *Lucidarium* e il *Pomerium*. Quest'ultimo è il principale trattato italiano di notazione mensurale, e introduce una novità ritmica di fondamentale importanza per gli sviluppi del linguaggio musicale, adottata *in primis* dallo stesso Marchetto nel mottetto *Ave regina celorum / Mater innocencie* che reca nel testo del *duplum* l'acrostico *Marcum Paduanum*. Si tratta del *tempus imperfectus* ovvero la *mensura* o *divisio binaria* della *semibrevis*,

²⁰ Si veda L. PAGNOTTA, *Un altro amico di Dante. Per una rilettura delle rime di Lupo degli Uberti*, in *Studi di filologia medievale offerti a d'Arco Silvio Avalle*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1996, pp. 365-390, a p. 384.

²¹ Cfr. F. BRUGNOLO, *Il canzoniere di Nicolò de' Rossi*, vol. II, cit., pp. 17-21.

²² Vd. *Dell'istoria della volgar poesia*, cit., p. 221.

²³ Cfr. NICOLÒ DEL PREPOSTO, *Opera completa*, edizione critica commentata dei testi intonati e delle musiche, a cura di A. Calvia, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2017, p. xxxix.

²⁴ Si veda S. VILLANI, *Giovanni da Cascia*, in *DBI*, vol. 55, 2001, online all'URL: <<https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-da-cascia%28Dizionario-Biografico%29/>> (ultima consultazione: 25 marzo 2022).

premessa dell'ancor più elaborato sistema proprio della cosiddetta Ars Nova italiana, che si troverà descritto in brevi trattati anonimi più tardi, e che è un'attualizzazione con tratti originali dell'Ars Nova francese, elaborata negli anni Venti del Trecento nell'ambiente dell'università di Parigi²⁵.

Un documento recentemente ritrovato, datato 18 maggio 1318, dimostra che Marchetto fu per un periodo al servizio di Roberto d'Angiò e, in quel periodo, tra la fine del secondo e l'inizio del terzo decennio del Trecento, va collocata anche la stesura del *Pomerium*²⁶, che non descrive un nuovo sistema di notazione mensurale, ma consiste nella «formulazione teorica di una pratica musicale già esistente», come ha sottolineato Nino Pirrotta²⁷.

È ragionevole supporre che fossero mensurali secondo il nuovo sistema anche le composizioni di Confortino e Floriano da Rimini, musicisti in relazione con Petrarca. È noto che nel 1349, quando si trovava a Parma, Petrarca scrisse alcune ballate per Confortino, che scelse di intonarne solo una²⁸. Confortino è poi richiamato da Francesco di Vannozzo nel sonetto *Poi ch'a l'ardita penna la man diedi* rivolto a Petrarca, che dedica a Floriano da Rimini due *Epystole metrice* (III.15 e 16) scritte intorno al 1352. Da queste epistole si desume che Floriano, nuovo Orfeo e *cantor virtutis*, esercita la sua arte ad Avignone, dove, scrive Petrarca, non riesce però a farsi ascoltare dalla curia cieca e sorda, ma non riesce neppure a tener fede al proposito di trasferirsi in Italia²⁹:

Idem Francischus ad Petrarcham

Poi ch'a l'ardita penna la man diedi,
 alzai le ciglia e viddi gente intorno
 che de l'impresa mia mi fer' tal scorno,
 ch'ancor non so seder né star in piedi.
 Diceva un pensier: "Leva!" e l'altro: "Siedi!",
 e 'l "sì" "non" "fa' " e 'l "non far" la notte e 'l giorno;
 tutti dicean: "Tu se' sì poco adorno
 de facondar, che 'nvano scrivi e chiedi!"
 Ond'io, di zìò mellenconoso assai,
 nulla faccia, per fin ch'un nato giunse

²⁵ Cfr. MARCHETTO DA PADOVA, *Lucidarium, Pomerium*, introduzione, traduzione e commento a cura di M. Della Sciucca, T. Sucato e C. Vivarelli, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2007, pp. 211-217.

²⁶ Ivi, pp. XXIII-XXIV.

²⁷ N. PIRROTTA, *Marchetto da Padova e l'Ars nova italiana*, in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, cit., pp. 63-79, a p. 69.

²⁸ S. CAMPAGNOLO, *Petrarca e la musica del suo tempo*, in *Petrarca in musica*, Atti del Congresso Internazionale di Studi, VII centenario della nascita di Francesco Petrarca, Arezzo, 18-20 marzo 2004, a cura di A. Chegai e C. Luzzi, Lucca, LIM, 2004, pp. 4-41, a p. 18.

²⁹ Sulle due epistole e sulla figura di Floriano da Rimini, cfr. da ultimo M.S. LANNUTTI, *Petrarca e la musica, tra Francia e Italia*, «Chroniques italiennes», XLII, 2022, pp. 67-88.

di **Confortino**, e dixe: “Che pur fai?
 Io son quel suon che piugior fiata l’unse,
 e teco spesse volte il medecai,
 † ben che pur nudo mi congiunse †.
 Scrivigli e, se veder vuol mio vestito,
 pòrgate del bel stil dolce e polito”³⁰.

È possibile se non probabile che il *Floriano* amico di Petrarca del sonetto di Nicolò de’ Rossi corrisponda al *Fioran* citato in un madrigale polemico, *Oselletto salvazo per stasone*, dove è accostato a Marchetto da Padova e a Philippe de Vitry, tra i primi compositori e teorici dell’Ars Nova francese, anche lui amico di Petrarca³¹. Il madrigale è stato intonato da Jacopo da Bologna, che appartiene alla prima generazione di polifonisti dell’Ars Nova italiana ed è noto anche perché a lui si deve la musica del primo dei madrigali del Canzoniere di Petrarca, *Non al suo amante più Diana piacque*³²:

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

Si è piena la terra de magistroli,
 che loco più no trovano i discipuli³³.

Difficile dire, data la diffusione del nome, se *Petro*, forse lo stesso *Petro* del sonetto di Nicolò Quirini *O mastro Petro de canto e de nota*³⁴, sia davvero il *Piero* a cui sono attribuite, nel più tardo codice musicale Panciatichi 26, due

³⁰ Ed. secondo R. MANETTI, *Le rime di Francesco di Vannozzo*, tesi di dottorato in Filologia romanza ed italiana (Retorica e poetica romanza ed italiana), VI ciclo, coordinatore P.V. Mengaldo, tutore F. Brugnolo, Università degli studi di Padova, 1994, n. 7.

³¹ Il rapporto di amicizia tra Petrarca e Philippe de Vitry è testimoniato dalle *Fam.* IX, 13 (Padova, 15 febbraio 1350) e XI, 14 (Avignone, 23 ottobre 1351), e da una nota obituarina contenuta nel Virgilio Ambrosiano.

³² Sulle circostanze dell’intonazione del madrigale, vedi ora S. CAMPAGNOLO, *Petrarca non scrisse «Non al suo amante più Diana piacque» (RVF LII) per Jacopo da Bologna*, in «*Cara scientia mia, musica*». *Studi per Maria Caraci Vela*, a cura di A. Romagnoli, D. Sabaino, R. Tibaldi e P. Zappalà, Pisa, ETS, 2018, p. 967-990.

³³ Testo secondo *Poesie musicali del Trecento*, a cura G. Corsi, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1970, p. 42.

³⁴ Copiato a f. 84v nel canzoniere barberiniano di Nicolò de’ Rossi con altri due sonetti dello stesso autore, cfr. F. BRUGNOLO, *Il canzoniere di Nicolò de’ Rossi*, vol. I, cit., p. XLIV.

composizioni del codice Rossi 215, la più antica antologia di musica mensurale profana, che fu compilata in Veneto negli anni Settanta del Trecento e conserva un repertorio formatosi nei venti o trent'anni precedenti³⁵. Ma è pur vero che Piero, che doveva essere un po' più anziano di Jacopo da Bologna, era ancora in piena attività nelle corti dell'Italia settentrionale a distanza di almeno vent'anni dal sonetto di Nicolò de' Rossi, e questo potrebbe spiegare l'attributo *garçone*, se non si tratta di nome proprio. Mentre *mastro*, che nel sonetto di Nicolò Quirini è accompagnato dalla specificazione *de canto e de nota*, potrebbe indicarne l'alta specializzazione, come conferma il fatto che nel codice Squarcialupi (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Med. Palat. 87), il più importante testimone del repertorio dell'Ars Nova italiana, le rubriche attribuiscono il titolo di *magister* a tutti i compositori.

Le terzine del sonetto *Io vidi ombre* introducono la figura di Checolino. Nella prima si legge che la sua musica è nuova per le caratteristiche ritmiche, che la rendono celestiale. Non credo sia fuori luogo pensare che i termini *tempo* e *mesura* possano riferirsi al *tempus imperfectus* e alla *mensura binaria* descritti da Marchetto da Padova nel *Pomerium*. Checolino ne farebbe largo uso, tanto da superare tutti i musicisti già elencati:

Io vidi ombre e vivi al parangone
 provarsi di cantar meglio e piu bello:
 çò fu Casella, el Guerço e Quintinello,
 Mino, Lippo, Segna lor compagno,
 el buon Scochetto, Çovanni e Nerrone,
 Parlantino, Bertuci e Çecarello,
 Marchetto e Confortino, Agnol cum ello,
 Blasio, Floran, Petro mastro garçone.
 Sopra costoro venne **Checolino**,
plen d'aire nuovo a tempo et a misura,
 lo cui sòno par celeste e devino.
 Alor tutti il clamòno: «Anima pura,
 chi non cognobbe la tua melodia
 non sa ni seppe che dolçeça sia».

A Checolino Nicolò de' Rossi dedica negli stessi anni anche un secondo sonetto, *En la citade del senno, Bologna*, arricchito da un acrostico e da un'*interpretatio nominis*. L'*incipit* esplicita che il musicista esercitava la sua arte a Bologna. Nicolò doveva averlo visto all'opera durante il periodo degli studi universitari, quindi prima del 1318. Secondo Brugnolo, la forma *notari* del secondo verso sarebbe un latinismo per 'notai'. Nicolò avrebbe visto a Bologna

³⁵ L'antologia è conservata nei mss. Ostiglia, Bibl. Musicale Greggiati, frammento s.s.; Città del Vaticano, BAV, Rossi 215. Per la datazione, vedi *Il codice Rossiano 215. Madrigali, ballate, una caccia, un rotondello*, edizione critica e studio introduttivo a cura di T. Sucato, Pisa, ETS, 2003, p. 3.

alcuni notai originari di Manzolino, una frazione dell'attuale Castelfranco Emilia, in provincia di Modena, tra i quali Checolino, scelto da Dio per essere il miglior cantore del mondo. Questa interpretazione non mi sembra però del tutto soddisfacente. Credo piuttosto che *notari* vada sciolto nell'infinito *notar* seguito dal pronome soggetto: *vidi notar i' quig da Manzolino*, dove *notar* sta per 'seguire le note scritte', cioè 'cantare leggendo la musica': 'vidi cantare leggendo la musica quelli di Manzolino, (uno) dei quali Dio volle rendere il miglior cantore del mondo, capace di produrre una musica dolce quasi quanto l'Osanna degli angeli':

En la citade del senno, Bologna,
vidi **notari** quig da Mançolino,
dig quali vose Dio far lo piu fino
cantatore che nel mondo si pogna,
cum sì dolçe nota che poco alogna
da l'angelico osana, ymno devino;
per excelentia il clamò Checolino,
e la rason di ço convien ch'eo spogna.
CHE. Cherendo Amor perfetta melodia,
CO. cognobbe il **suave aire** di custui;
LI. ligosse sego en stretta compagnia,
NO. no fu çamai contento più d'altrui:
unde le sue balate e gl'altri canti
son d'**amoroso spirto** tutti quanti³⁶.

Questa lettura mi pare confermata dall'uso che Dante fa del verbo *notare* nel canto XXX del *Purgatorio* (vv. 91-93: «così fui senza lagrime e sospiri / anzi 'l cantar di quei che notan sempre / dietro a le note de li eterni giri»), dove *notan* sta per 'cantare seguendo le note scritte', come spiega Francesco da Buti. «Anzi 'l cantar di quei; cioè di coloro, che notan sempre; cioè cantano», scrive quest'ultimo. E ancora: «notare è nel canto seguitare le note; cioè li segni del canto, che si fanno nel libro del canto»³⁷.

Gli ultimi due versi delle quartine introducono l'acrostico e l'*interpretatio nominis* affidati alle terzine: per la sua arte eccellente Dio lo chiamò Checolino, ed è bene che se ne esponga la ragione: Amore trovò la melodia perfetta di cui era in cerca nell'*aire suave* di Checolino, che diventò il suo cantore prediletto, e per questo le ballate e gli altri generi da lui coltivati sono pervasi da un *amoroso spirto*. Se ne desume, credo, oltre alla conferma dell'eccellenza di Che-

³⁶ Testo secondo la citata ed. di Brugnolo, p. 184.

³⁷ *Comento di Francesco da Buti sopra La Divina Commedia di Dante Alighieri*, a cura di C. Giannini, Pisa, Nistri, 1858-1862, *ad locum*, disponibile in versione elettronica nel portale *Dartmouth Dante Project* (<https://dante.dartmouth.edu/search_view.php?doc=138552300850&cmd=gotoresult&arg1=0>, ultima consultazione: 26 marzo 2022).

colino e all'esistenza a Bologna di musicisti che erano soliti cantare leggendo la musica (il che di per sé non stupisce, ma è comunque un dettaglio notevole), che Checolino applica l'*aire nuovo a tempo e a misura* alla poesia d'amore, cioè, ammettendo un riferimento al *tempus imperfectus* e alla *mensura binaria* di Marchetto, che la nuova musica mensurale, inizialmente utilizzata per il mottetto in latino, è da Checolino associata anche alla lirica profana in volgare. Musica mensurale ma non necessariamente polifonica, almeno per quanto riguarda le ballate nominate nel sonetto, visto che le prime ballate polifoniche non risalgono oltre la seconda metà del Trecento.

Da questa mia analisi dei due sonetti di Nicolò de' Rossi possiamo trarre alcune considerazioni di carattere storiografico, supponendo per le due fasi della produzione poetica, post-guittoniana e post-dantesca, due diverse modalità di esecuzione musicale. Possiamo cioè pensare che, nella fase post-guittoniana, i testi lirici fossero cantati su una musica non mensurale non lontana da quella dei trovatori e dei trovieri, come dimostra anche la testimonianza di Dante nel *De vulgari eloquentia*, che offre una visione comparativa della lirica romanza a lui nota, dando per scontato che in ambito italiano e galloromanzo si adottassero analoghe modalità di esecuzione.

Di questa musica non mensurale sono un esempio molto antico, marginale rispetto alla tradizione poetica che si affermerà a partire dalla Scuola siciliana, la Carta ravennate e il Frammento piacentino, che risalgono all'epoca in cui nell'Italia settentrionale si va consolidando la tradizione anche manoscritta della lirica in lingua d'*oc*. Nella seconda metà del Duecento, l'attività dei musicisti che intonarono la poesia lirica sembra aver avuto come principale centro di produzione la Toscana e Firenze, almeno a giudicare dall'origine degli intonatori di cui abbiamo notizia, Casella, Lippo, Scochetto, Mino d'Arezzo, e degli autori dei testi da loro intonati, Lemmo Orlandi, Lupo degli Uberti, Dante.

I due sonetti di Nicolò de' Rossi lasciano anche presumere che già nei primi decenni del Trecento, all'inizio della fase post-dantesca, la poesia lirica profana in volgare cominci a essere eseguita con una musica mensurale che si può ritenere vicina al sistema descritto in quegli anni da Marchetto da Padova. Ed è possibile che Nicolò de' Rossi celebri l'eccellenza di Checolino perché lo considera l'iniziatore o tra gli iniziatori del nuovo corso. La musica perduta di Checolino potrebbe rappresentare la preistoria delle composizioni profane conservate nelle antologie musicali, che non risalgono oltre il quarto decennio del Trecento e rispecchiano il repertorio elaborato dai musicisti attivi a Verona, Milano e Padova, e solo successivamente nella Firenze comunale.

All'inizio del Trecento, dalla Toscana e da Firenze la scena musicale sembra dunque spostarsi a Bologna, che potrebbe aver visto nascere le prime intonazioni mensurali profane. Bologna, prestigiosa sede universitaria, *citade del senno* secondo l'*incipit* del secondo sonetto di Nicolò de' Rossi per Checolino, potrebbe essere stata, oltre che il principale canale di mediazione tra la

poesia toscana e la poesia settentrionale, l'ambiente internazionale, aperto alle novità provenienti dalla Francia, che ha ospitato l'avanguardia della musica profana italiana del Trecento, destinata a trovare terreno fertile nelle corti dell'Italia settentrionale³⁸. Del resto, grazie agli studi d'archivio condotti da Alessandra Fiori, disponiamo di informazioni sufficienti per poter dire che la musica giocava un ruolo non marginale nella vita sociale e culturale bolognese, anche per il contributo rilevante dei conventi di San Domenico e San Francesco, che si fecero subito promotori di una sinergia tra la Chiesa, il comune e l'università. I documenti attestano l'impiego presso i due conventi di cantori e strumentisti professionisti, alcuni dei quali svolsero probabilmente anche attività scritte³⁹.

In questa prospettiva, è interessante la testimonianza della canzone *Lagrima gli occhi e 'l cor sospiri amari* di Antonio da Ferrara, dove l'autore rimpiange il periodo trascorso a Bologna per gli studi universitari tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta, descrivendo la musica che era solito ascoltare. Sono notevoli i versi in cui Antonio si dice tormentato dal ricordo di una ragazza intenta a cantare due madrigali, uno anonimo conservato nel Codice Rossi, *Du' occhi ladri sot'una girlanda*, e un altro, *In su' be' fiori, in su la verde fronda*, di Jacopo da Bologna. Il che conferma, al di là della veridicità della circostanza, che in quegli anni, a distanza di circa tre lustri dai sonetti di Nicolò de' Rossi, la nuova musica profana era una realtà consolidata:

O angeliche note e dolci canti,

li quai soleva odire,
 che non se poria dire
 quanto era quel diletto a chi non l'ode!
 Ché molte volte più diversi amanti
 me fecer zente [...-ire]
 e tanto ben sentire
 che, rimembrando, ancora el cor ne gode!
 Ma uno altro pensier me struge e rode,
 sol per ricordo d'una bella anzilla,
 che, sopran fermo in schilla,
du' occhi ladri, in su i bei fior' cantava.

[...]

³⁸ Un quadro d'insieme delle composizioni ambientate nelle signorie "lombarde" si trova in F.A. GALLO, *Storia della musica a cura della Società Italiana di Musicologia. Il Medioevo II*, Torino, EDT, 1979, pp. 61-64.

³⁹ Cfr. A. FIORI «*Currebant duo simul*». *Musica a Bologna presso i due principali ordini mendicanti (1282-1549)*, «Musica e storia», I, 2000, pp. 169-236; EAD., *Ruolo del notariato nella diffusione del repertorio poetico-musicale nel Medioevo*, «Studi musicali», XXI, 1992, pp. 211-235.

O quanti **dolci sonar d'instrumenti**
ne l'ora del matino,
ch'ogni piacer divino
messo ho in oblio per suo gran dolzore!
E quanti gratiosi parlamenti
in un verde giardino,
sonando un cembalino,
m'obligò sempre star servo d'Amore!
Ché spesse volte un **organetto** al core
sentir mi fece tanto de dolcezza
per una bionda trezza,
che mel ricorderò sempre ch'io viva.
(ANTONIO DA FERRARA, *Lagime gli occhi*, vv. 67-78 e 89-100)⁴⁰

Dalla metà del Trecento, la scena si sposterà di nuovo a Firenze, che diventerà il più importante centro di produzione di musica profana mensurale e polifonica, dove musicisti del calibro di Nicolò del Preposto o Francesco Landini intoneranno le ballate, i madrigali e le cacce di poeti come Giovanni Boccaccio, Franco Sacchetti, Niccolò Soldanieri, Cino Rinuccini.

⁴⁰ Si cita da R. MANETTI, *Rime di Antonio da Ferrara (Antonio Beccari)*, edite per il corpus testuale del *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, «Bollettino dell'Opera del Vocabolario Italiano», V, 2000, pp. 251-356, n. 32.