

Musica e poesia nel Trecento italiano. Verso una nuova edizione critica dell'“Ars nova”, a cura di Antonio Calvia e Maria Sofia Lannutti, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2015, pp. 360 + XII

Il volume raccoglie i contributi originariamente presentati in occasione del *VI Seminario internazionale di musicologia medievale «Clemente Terni»* tenutosi a Firenze nel dicembre 2013. All'importante figura del musicologo (ma anche compositore ed esecutore) è complessivamente dedicata una serie di simposî organizzati presso la Fondazione Ezio Franceschini in collaborazione con il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università di Pavia che, a partire proprio dal 2013, da un lato rilancia l'approccio pedagogico del precedente *Corso di Formazione sulla Musica nel Medioevo* (incentrato su *Problemi di classificazione e metodi della bibliografia*, i cui incontri si sono tenuti annualmente tra il 2005 e il 2009), dall'altro promuove le ricerche sulla musica medievale al più alto livello, circoscrivendo il campo di studio alla cosiddetta “Ars nova” italiana.¹ Tale iniziativa si colloca nell'ambito del progetto *PIT - Polifonia Italiana Trecentesca* coordinato da Maria Sofia Lannutti, che dal 2009 vede impegnati filologi e musicologi afferenti o legati alla scuola cremonese di musicologia: si tratta, in massima parte, degli stessi nomi, spesso di giovani ma già competenti specialisti, che firmano i contributi nel volume.

Nella *Premessa*, i curatori ricordano in sintesi lo stato dell'arte sull'oggetto delle loro ricerche: al di là della discutibile definizione di “Ars nova” – la questione terminologica è accennata all'inizio del libro – e malgrado l'interesse che negli ultimi decenni ha costantemente riscosso (si pensi, su tutti, al ciclo di congressi internazionali di Certaldo, patrocinati, dal 1959 al 2011, dal Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento), il corpus di musiche e testi implicati nella «grande fioritura di polifonia d'arte del Trecento» non ha finora beneficiato, per molti aspetti, di cure scientifiche «adeguate ai livelli della filologia del nostro tempo, che tengano conto dell'arricchimento di prospettive e metodologie in ambito interdisciplinare» (p. vii). Proprio l'attivo e costante dialogo tra competenze filologiche e musicologiche, inteso a valorizzare la necessaria interdipendenza fra testo poetico e notazione musicale dal momento della rispettiva composizione, a quello della ricezione nei manoscritti, a quello, infine, della loro

¹ Il tema è affrontato da punti di vista differenti e con un taglio più o meno teorico nei diversi seminari, come si può giudicare dai titoli di quelli fin qui svoltisi (consultabili online sul sito della Fondazione: <http://www.fefonlus.it/>): *La prassi esecutiva dell'ars nova italiana*. Seminario di studio e laboratorio (2014), *L'intertestualità nell'ars nova europea tra musica e poesia* (2015), «...Con soav'e dolce melodia si fa bel canto e ciò vuol maestria». *L'esecuzione dell'ars nova italiana oggi: il compromesso della «performance storicamente informata»*. Seminario teorico e pratico (2016), *The Nature of the End of the Ars Nova in Early Quattrocento Italy Research Surrounding the San Lorenzo Palimpsest and Related Repertories* (2017).

interpretazione da parte dello studioso o dell'esecutore odierno, consente di perseguire «l'obiettivo primario» del progetto *PIT*: «pubblicare una nuova edizione – un'edizione critica in senso scientifico e moderno – del repertorio arsnovistico italiano» nella sua integrità di testi e musiche.

Ma se il proficuo approccio interdisciplinare è un aspetto che caratterizza il volume nel suo complesso (ad eccezione degli ultimi due saggi, prettamente musicologici), questo si caratterizza anche in maniera evidente per una più puntuale coerenza, legata senza dubbio in parte all'origine seminariale degli interventi proposti: essi si focalizzano infatti volentieri su alcuni specifici testi, autori e manoscritti, introducendo così il lettore in una fucina in cui il lavoro svolto da ciascuno degli studiosi si rivela costruttivamente complementare a quello altrui. In particolare, ricorrono in alcuni, se non molti, dei contributi: il madrigale *La fiera testa che d'uman si ciba*, su cui la critica aveva già avuto modo di dibattere ma che viene per la prima volta studiato in modo approfondito in ogni sua componente (testo e musica si trovano anche editi criticamente nella corposa *Appendice*); la figura di compositore, ma anche di poeta, di Nicolò del Preposto (oggetto della recentissima monografia di Antonio Calvia: Calvia 2017),² la cui rilevanza nel panorama arsnovistico è attestata, tra l'altro, dall'alta ricorrenza del nome nella tradizione manoscritta; il codice 1081 della Biblioteca comunale di Parma, testimone importante, benché sprovvisto di notazione, del corpus in esame. Proprio da una rivalutazione al contempo complessiva e puntuale della cosiddetta “tradizione letteraria” (o *literary transmission*) – ossia affidata a manoscritti che riportano i testi ma non le melodie – della “poesia per musica” del Trecento hanno origine i primi tre saggi del volume, i quali «guardano al patrimonio dell'*Ars nova* italiana “dalla parte del testo poetico”», laddove i restanti quattro «sono di carattere più specificamente musicologico» (pp. viii e ix). Per ovvie ragioni di competenza, ci concentreremo dunque maggiormente, nella panoramica che segue, sulla prima sezione del libro.

La raccolta si apre con il contributo di Lauren Jennings, unica straniera tra gli autori, dal titolo *New Observations on the Literary Transmission of “poesia per musica” from the Italian Trecento* (pp. 3-17).³ Le prime pagine, di taglio metodologico, contestano le nozioni ormai tradizionalmente invalse di “divorzio” tra poesia e musica (come sostiene Agostino Ziino, non ci sarebbe mai stato un vero “matrimonio”, «a true symbiosis between the two in the first place»)⁴ e di “poesia per

² Nel volume, il lavoro di Calvia citato a più riprese è la tesi di dottorato discussa nel 2013.

³ Cf., della stessa studiosa, Jennings 2014 (esito di una tesi dottorale), di cui vengono qui ripresi alcuni argomenti.

⁴ Ziino 2013: 117-8. Per la tesi del “divorzio”, il rimando obbligato è a Roncaglia 1978, la cui tesi è tuttavia più complessa e problematica di come in genere viene ricordata (è lo stesso Ziino a riconoscerlo).

musica” («song texts not seen as poetry in their own right», «by-products of vocal poliphony»), che hanno potentemente orientato l’approccio alla lirica italiana delle origini e decisamente limitato quello ai testi dell’Ars nova, scoraggiando tanto i musicologi quanto i filologi a occuparsi di questi ultimi. Negletti dalla storia letteraria, come dimostra la loro marginalizzazione nei manuali e nelle antologie al pari e forse ancor più della “poesia popolare”, questi prodotti poetici di un ambiente intellettualmente raffinato non furono invece trascurati dal pubblico colto del tardo Medioevo: i numerosi codici senza notazione musicale che li tramandano – 50 sono quelli tuttora noti, di cui è fornito un utile elenco alle pp. 13-4 – sono la cospicua testimonianza di un interesse tutt’altro che episodico per gli individui testuali, indipendentemente dalla componente melodica. Jennings mette così in discussione la posizione predominante nella critica a partire da un articolato esame di tale tradizione, di cui è messa in rilievo la non rara indipendenza rispetto a quella “musicale”: emblematico il caso del ms. Pal. 315 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, la cui derivazione, generalmente accettata, da una fonte con musica è confutata sulla base dell’ordine di componimenti e versi. Conclude l’articolo una distinzione di massima tra il contesto socio-culturale da cui provengono in genere i mss. notati (altolcato, spesso da *scriptoria* monastici) e non (classe media, copie per uso privato ad opera di scribi non professionali), a suggerire una nuova promettente linea di approfondimento, che investe il rapporto tra testo e melodia: come quest’ultima e la sua notazione possono procurare distinzione alla parola poetica tradata? In questo senso – e non soltanto – si può davvero essere d’accordo con la studiosa sull’importanza dello studio della *literary transmission* per una più corretta comprensione non solo della ricezione letteraria del corpus arsnovistico (rispetto alla quale potrebbe forse risultare interessante sondare l’aspetto della circolazione dei differenti generi lirici – canzoni, sonetti, ballate, madrigali, cacce – spesso compresenti nelle sillogi), ma anche, più in generale, del rapporto tra poesia e musica nell’Italia fra Tre e Quattrocento.

Nel secondo contributo, *I versi della musica: il problema dell’autorialità letteraria nel repertorio dell’“Ars nova” italiana* (pp. 19-43), anche Davide Checchi propone di tornare a un esame meticoloso della tradizione manoscritta, in particolar modo di quella “letteraria”, al fine questa volta di ricollocare nella sua giusta prospettiva la questione della «diffusa adespota» caratterizzante i testi musicati (il 50% circa del corpus), la cui interpretazione come “anonimato” *tout court* ha tradizionalmente contribuito ad alimentare il giudizio estetico negativo sulla “poesia per musica”. Attraverso un serrato impiego degli strumenti della filologia applicati a un certo numero di *case studies* tratti dai *corpora* musicati da Francesco Landini e Nicolò del Preposto e sfruttando anche testimonianze letterarie e documentarie diverse, lo studioso argomenta convincentemente in favore dell’autorialità dei due celebri compositori anche per quanto concerne alcuni almeno dei testi poetici a loro ricondotti dalle rubriche dei manoscritti non notati (laddove, cioè,

non si può considerare automatico che l'attribuzione sia relativa alla musica piuttosto che al testo e/o che essa derivi da quella presente in una fonte "musicale": sulla frequente autonomia della tradizione letteraria da quella musicale, Checchi concorda con Jennings). La parte principale del saggio è dedicata alla presenza di un gruppo di componimenti assegnati a Nicolò nella sezione miscellanea finale del ms. Parmense 1081 (latore di un nucleo di pezzi tratti dai *Rerum vulgarium fragmenta*, oltre a rime anonime e di altri autori), l'attendibilità delle cui attribuzioni è stata fin qui molto discussa, anche sulla base della loro assenza nel collaterale ms. Plut. 40.43 della Laurenziana (nel quale è però adespota la gran parte del corpus). La comparazione dei rispettivi contenuti e la meticolosa collazione (pur condotta a quanto pare – cf. p. 30 – sugli apparati delle edizioni) dei due codici per un certo numero di testi, petrarcheschi e non, ne conferma la derivazione da un antigrafo comune che doveva contenere i madrigali intonati. Ma c'è di più. Il rinvenimento nella *varia lectio* di alcuni componimenti di Petrarca di varianti caratteristiche della tradizione estravagante (forma pre-Chigi) e, esclusivamente nella trascrizione degli stessi testi, di un peculiare sistema interpuntivo diverso da quello impiegato per le opere di altri autori, consentono allo studioso di ricondurre la raccolta a monte di Parmense e Pluteo «agli ambienti del primo umanesimo "civile" fiorentino» gravitante intorno alla figura di Coluccio Salutati: l'indubbia competenza di tale ambiente rende fededegne le rubriche attributive conservate. A partire dall'indagine sulle questioni attributive, Checchi giunge così a individuare in maniera assai precisa e documentata il contesto storico-culturale responsabile della circolazione dei componimenti in esame. Al tempo stesso, le sue conclusioni additano, insieme all'importante acquisizione di tre nuovi testi da ascrivere con ragionevole sicurezza rispettivamente a Petrarca (*La fiera testa che d'uman si ciba*), Boccaccio (*O Giustizia regina, al mondo freno*) e Sacchetti (*Povero pellegrin salito al monte*) sulla base dell'esclusiva autorità del Parmense, l'esigenza di approfondire la ricerca riguardo alle cause di quello che viene definito un «deterioramento» (adespotia, ma anche relativa povertà dei supporti codicologici) nella tradizione letteraria dei testi musicati.

Sulla nuova acquisizione petrarchesca ritorna Maria Sofia Lannutti nel terzo saggio, *Polifonie verbali in un madrigale araldico trilingue attribuito e attribuibile a Petrarca: «La fiera testa che d'uman si ciba»* (pp. 45-92). Come accennato dal titolo, l'attribuzione proposta da Parm. 1081 per il componimento in questione, in cui italiano e latino si alternano nelle due terzine, mentre il distico finale è in francese, è assunta come ipotesi plausibile: i numerosi e solidi argomenti addotti dalla studiosa contribuiscono a convalidarla ulteriormente, al di là di ogni ragionevole dubbio. L'indagine sul madrigale è affrontata da differenti punti di osservazione, privilegiando soprattutto la disamina dei più o meno scoperti richiami intertestuali, la ricerca delle circostanze storiche di composizione, l'individuazione di particolari virtuosismi retorici. Per quanto concerne il primo di questi tre aspetti,

la verosimiglianza della paternità petrarchesca emerge con chiarezza dalla consistenza dei debiti – opzione poliglotta, lessico e parole-rima – nei confronti della poesia di Dante, dalla canzone trilingue *Ai faux ris* (credo non sia inutile ricordare che in almeno tre testimoni essa figura attribuita a Petrarca oppure adespota ma accostata alla sua produzione)⁵ alla *Commedia*, e dalle evidenti corrispondenze con non rari luoghi dei *RVF*. La studiosa si spinge anche oltre, verso la posterità del testo, individuandone l'influenza su un madrigale adespoto pressoché coevo composto in francese, *La douce çere d'un fier animal*, che riprende in buona parte lessico e struttura dal proprio modello e ne denuncia così la fortuna. Quanto al secondo e al terzo aspetto, il contesto e le figure retoriche, essi si rivelano inaspettatamente connessi. La critica aveva già riconosciuto nel madrigale un componimento sui Visconti e, in specie, che le immagini ivi rappresentate (leopardo, fiamme, cimiero, penne dorate) sono una traduzione poetica alquanto fedele dell'emblema di Bernabò miniato nel ms. BnF, lat. 7323. Per il resto, però, in specie sull'intento (celebrativo o di condanna) del testo e sul personaggio cui esso sarebbe ispirato (lo stesso Bernabò o il nipote Gian Galeazzo), la ricca bibliografia è quantomai discorde, certo anche a causa della ricercata *obscuritas* dei versi (per Lannutti «ermetic[i] nel senso che A valle conferisce a questo termine in riferimento a uno dei filoni della lirica prestilnovistica», p. 46). Peraltro, le proposte interpretative considerate fin qui più autorevoli – su tutte, quella di Nino Pirrotta, propenso a leggervi un panegirico di Gian Galeazzo – paiono tenere in considerazione meno la composizione del testo che quella della sua musica (il madrigale gode, in effetti, di una tradizione musicale piuttosto ricca: oltre a Parm, 5 testimoni tutti notati). Se l'attribuzione dei versi a Petrarca sarebbe già di per sé compatibile cronologicamente con il solo Bernabò, le “figure di lettere” (e di sillabe, secondo l'*auctoritas* di Antonio da Tempo) ricorrenti nel testo a far emergere in più punti il nome *LAPVS* contribuiscono non solo a rafforzare viepiù l'ipotesi attributiva (Petrarca era solito servirsi di tali espedienti retorici, che potevano vantare addirittura un celeberrimo modello agostiniano),⁶ ma anche, insieme a un possibile acronimo contestuale *SVP* (da intendere, sulla base di Cappelli, *Suscepto voto posuit*), a delimitare con precisione il tempo in cui il testo fu composto, orientandone definitivamente l'interpretazione. Il dedicatario – argomenta ancora Lannutti – sarebbe Lapo da Castiglione il Vecchio, «esponente oltranzista dell'aristocrazia fiorentina di parte guelfa» e politico in vista incaricato di importanti missioni diplomatiche per conto della Repubblica, in documentati rapporti nei primi anni Sessanta del Trecento con i migliori compositori dell'epoca (tra cui, naturalmente, Landini e Niccolò) e soprattutto «appartenente alla cerchia degli amici fiorentini di Petrarca» (p. 46). Se *LAPVS* è Lapo, sempre fieramente avverso ai Visconti e a Milano,

⁵ Cf. Brambilla 2016: 197.

⁶ Cf., della stessa studiosa, Lannutti 2016.

allora il madrigale non potrà che essere anti-visconteo e il “voto” in nome del quale il poeta lo avrebbe concepito potrebbe essere legato alla speranza che Urbano V, altro acerrimo nemico di Bernabò, si decidesse a riportare a Roma la sede papale: il 1366, anno dell’incontro ad Avignone tra il pontefice e la missione fiorentina guidata da Lapo, risulterebbe così una data plausibile per la composizione. L’ipotesi della studiosa – presentata non senza la necessaria cautela, benché forse con qualche oltranza nel tentativo di individuare le figure di lettere – ha il merito di risultare al tempo stesso affascinante e convincente: la globale coerenza della ricostruzione è infatti sorretta puntualmente da una lettura meticolosa dei testi e da una conoscenza approfondita del contesto storico.

Che il madrigale potesse difficilmente essere il prodotto di un ambiente filo-visconteo è affermato altresì da Maria Caraci Vela nel suo studio su *Le intonazioni polifoniche de «La fiera testa che d’uman si ciba»: problemi di contestualizzazione e di esegesi* (pp. 93-141): come si spiegherebbe infatti la presenza di ben due intonazioni, sintomo di una fruizione attiva del componimento, in codici redatti a Firenze in epoche in cui l’opposizione a Milano era più vivace (entrambe sono tradite ad es. dal celebre ms. Squarcialupi, che agli inizi del XV sec. poteva riproporre *La fiera testa* contro il Visconti di turno, Filippo Maria)? Il contributo mira a contestualizzare la composizione delle musiche applicate al testo rispettivamente da Bartolino da Padova e da Nicolò del Preposto. In una prima parte teorica, la studiosa vaglia l’attendibilità dei criteri musicologici (dunque “interni”) che è possibile utilizzare – particolare rilievo viene conferito agli stili notazionali e alle «consonanze perfette parallele della stessa specie» (cppsp) – ai fini della datazione delle melodie dell’Ars nova in genere, concludendo che nessuno di essi è sufficiente di per sé, ma che «il loro valore aumenta quando almeno due o tre si orientino nella medesima direzione» (p. 97). Nella seconda parte, vengono situate le due intonazioni anche con l’ausilio di criteri “esterni”, testuali e storici: quella di Bartolino, più arcaica, a ridosso della composizione poetica del madrigale, quella di Nicolò, più moderna e raffinata (anche rispetto alle altre creazioni dello stesso artista), nel decennio successivo. In un’ottica interdisciplinare, mi pare assai significativo l’implicito ma palese richiamo all’importanza di temperare metodicamente, ai fini della ricostruzione tanto dei testi quanto dei contesti, i dati provenienti dall’analisi musicologica, filologica e storica.

Un esempio ancora più emblematico di come lo studio dei testi e quello delle melodie possano proficuamente combinarsi è rappresentato dal contributo di Antonio Calvia, *Presunte anomalie e intertestualità verbale e musicale nell’opera di Nicolò del Preposto* (pp. 143-88). La prima parte è dedicata a confutare la tesi che le irregolarità metriche riscontrabili in alcuni madrigali e ballate intonati da Nicolò siano originarie: la loro posizione nel testo e l’esame della tradizione manoscritta “non musicale” permettono, infatti, di affermare che si tratti piuttosto di lacune createsi nei codici musicali a causa della collocazione dei versi non sottoposti alla notazione in uno spazio della pagina che ne avrebbe facilitato la caduta.

Interessante, in questo senso, l'esempio della ballata adespota *Stato nessun ferm'à*, al cui testo, noto grazie al codice Squarcialupi, vengono integrati i vv. 7-8, scomparsi nella tradizione musicale ma conservati dal ms. "letterario" Firenze, Bibl. Med. Laurenziana, Strozzii 178. Nella seconda parte dell'articolo sono analizzati nel dettaglio i fitti rapporti intertestuali e intermelodici tra lo stesso componimento e altre due ballate dall'identico schema metrico: *Chi 'l ben sofrir non pò di Sacchetti* e *Ciascun faccia per sé*, attribuita ad Antonio Pucci. Calvia ritiene, del tutto ragionevolmente, che i tre testi, accomunati anche dall'argomento paremiologico e dalla circostanza di essere stati intonati da Nicolò del Preposto (significativo che a un trattamento diverso del tema, tra i primi due e il terzo, corrispondano tratti melodici differenti), possano costituire un trittico musicale inaugurato da Sacchetti e proseguito da autori in contatto con lui, «tra cui non è da escludere Nicolò» (p. 182). Non credo, invece, sia il caso di evocare la categoria "tenzone", per la quale è peraltro lo stesso studioso ad ammettere la mancanza di indizi dirimenti: il tono di generalità moraleggiante (o anti-moraleggiante) dei testi e l'assenza in essi di qualsiasi elemento "personale" non consentono infatti di postulare l'esistenza di un formale dialogo in versi tra gli autori (altra cosa è, in termini di composizione e di ricezione, la dialogicità implicita insita nelle corrispondenze intertestuali ben evidenziate).

Gli ultimi due contributi sono, come già accennato, di taglio strettamente musicologico. Michele Epifani (*Una prospettiva ecdotica per le notazioni del Trecento italiano*, pp. 189-235) si interroga sul problema della resa in forma moderna della notazione mensurale in uso per i componimenti arsnovistici, giungendo in particolare a riconoscere nel *modus* un principio metrico operante a livello formale che va tenuto in conto al momento dell'edizione delle melodie trecentesche. Tre *case-studies* tratti del repertorio delle cacce sono proposti come esempi dell'impiego dei criteri più appropriati. Il saggio firmato congiuntamente da Marco Mangani e Daniele Sabaino, *L'organizzazione dello spazio sonoro nell'opera di Nicolò del Preposto* (pp. 237-86) torna, infine, sul compositore già al centro dalla maggior parte dei saggi precedenti, per studiarne le strategie compositive che orientano la percezione del tempo musicale da parte dell'ascoltatore: questa la definizione proposta (a dire il vero soltanto nell'*abstract*, a p. 286) del concetto di «spazio sonoro»: nulla a che vedere, dunque, con quello di "paesaggio sonoro" (o *soundscape*), oggetto di studio dell'ecologia acustica, certo più familiare ai filologi romanzi grazie alle ricerche di Jean-Marie Fritz (cf. in particolare Fritz 2011).

Del madrigale *La fiera testa* è fornita nel primo capitolo dell'*Appendice* (pp. 289-306) l'edizione del testo e della musica. La seconda si deve a Caraci Vela, per l'intonazione di Bartolino, e a Calvia, per quella di Nicolò, introdotta da uno studio più diffuso e approfondito. In testa alla prima si legge invece: «a cura di Maria Sofia Lannutti», ma è la stessa studiosa ad affermare in due diverse occasioni (pp. 45 e 290) che «il testo e l'apparato sono tratti dall'edizione offerta da Antonio Calvia nella sua tesi di dottorato» (ora in Calvia 2017: 95). Come che

sia, il testo, l'apparato e la nota al testo sono giudiziosamente presentati e le scelte editoriali risultano condivisibili, nell'aderenza, salvo guasti palesi, al ms. base Sq, in assenza di errori significativi che permettano di intravedere i rapporti tra i testimoni. Per quanto concerne l'esegesi puntuale del testo, soltanto in un caso la lettura proposta solleva qualche perplessità: al v. 8, *Sofrir m'estoyt, che son fier leopart*, pare difficile che *fier leopart* sia da intendere come un «dativo assoluto di possesso» (secondo cui il v. dovrebbe valere: «è necessario che io sopporti, perché [il sogg. è *Cist fier cymiers et la flamma che m'art*, v. 7] appartengono a un feroce leopardo»). Tale costrutto è infatti usuale in ant. fr., anche in dipendenza dal verbo *estre*, solo limitatamente ai casi in cui il determinante sia un nome proprio o comunque di persona, mentre non sono segnalate occorrenze con sostantivi indicanti cose o animali (cf. Jensen 1990: 29; Ménard 1994: 23). Volendo riconoscere a Petrarca una competenza linguistica adeguata, credo sia, pertanto, più prudente intendere, in accordo con parte della critica precedente, la forma verbale *son* come una prima persona singolare italianizzata (come lo sono, peraltro, altri elementi del testo): se anche fosse Bernabò stesso a prendere la parola nel distico finale (cioè, di fatto, a declamare la propria *denise*), ciò non contrasterebbe comunque con la lettura in chiave anti-viscontea del testo.

Chiude il volume, prima degli utili indici dei manoscritti e dei nomi citati, l'edizione filologica e musicologica, del madrigale *La douce cere*, legato al precedente non solo dal già ricordato rapporto intertestuale, ma anche dalla circostanza di essere stato egualmente intonato da Bartolino da Padova. È ancora Lannutti a incaricarsi della ricostruzione del testo: come per *La fiera testa*, Sq è scelto come base – un'opzione condivisibile data la sua completezza, anche in vista della pubblicazione del corpus complessivo, di cui il codice è il principale e talvolta unico latore – ma in questo caso la genealogia della tradizione può essere in buona parte ricostruita sulla base di corrotte comuni: una presumibile diffrazione *in absentia* al v. 7, risolta dalla studiosa con una valida congettura, permette di postulare l'esistenza di un archetipo, mentre altre innovazioni individuano alcune coppie di testimoni. Segue l'edizione del testo musicale curata da Michele Epifani, parimenti rigorosa e ben documentata. La presenza di rilevanti «precisazioni di ordine metodologico» (p. 322) non solo qui, nell'introduzione alla melodia criticamente edita, ma in maniera più o meno dichiarata in tutti i contributi raccolti, testimonia della portata dell'impegno, anche teorico, degli studiosi rispetto al comune oggetto di studio.

In conclusione, va riconosciuto pieno merito ai curatori e agli autori per questa pubblicazione di notevole valore scientifico, frutto dell'incontro di solide competenze testuali, musicali e storiche. Alla ricchezza di argomenti, di nuove importanti ipotesi e di interessanti spunti per future ricerche che essa offre, una pur diffusa recensione può rendere giustizia soltanto in parte. Non solo gli studi sull'Ars nova, ma le indagini sulla lirica romanza medievale nel suo complesso

possono trovare nel volume un sicuro modello del necessario approccio congiunto, filologico e musicologico, a una produzione testuale e musicale per la quale la negligenza dell'uno dei due aspetti rischia inevitabilmente di determinare una comprensione limitata di un fenomeno culturale tanto rilevante quanto pluridimensionale.

Federico Saviotti
(Università degli Studi di Pavia)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Brambilla 2016 = Simona Brambilla, *Due «corone fiorentine»: Dante e Petrarca tra le carte del Memoriale*, in Simona Brambilla, Jérôme Hayez (a c. di), *Il tesoro di un povero. Il Memoriale di Francesco Bentaccordi, fiorentino in Provenza (1400 ca)*, Roma, Viella, 2016: 197-202.
- Calvia 2017 = Nicolò del Preposto, *Opera completa*, edizione critica commentata dei testi intonati e delle musiche a c. di Antonio Calvia, Firenze · Venezia, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini · Fondazione Ugo e Olga Levi, 2017.
- Fritz 2011 = Jean-Marie Fritz, *La cloche et la lyre: pour une poésie médiévale du paysage sonore*, Genève, Droz, 2011.
- Jennings 2014 = Lauren Jennings, *«Senza vestimenta»: The Literary Tradition of the Trecento Song*, Burlington (VT), Ashgate, 2014.
- Jensen 1990 = Frede Jensen, *Old French and Comparative Gallo-Romance Syntax*, Tübingen, Niemeyer, 1990.
- Lannutti 2016 = Maria Sofia Lannutti, *«Figurae nominis et sententiae». Identità dell'autore e del dedicatario nella lirica italiana del Due-Trecento*, in Federico Saviotti, Giuseppe Mascherpa (a c. di), *L'espressione dell'identità nella lirica romanza medievale*, Pavia, Pavia University Press, 2016: 25-47.
- Ménard 1994 = Philippe Ménard, *Syntaxe du français médiéval*, 4^e éd. revue, corrigée et augmentée, Bordeaux, Bière, 1994.
- Roncaglia 1978 = Aurelio Roncaglia, *Sul «divorzio tra musica e poesia» nel Duecento italiano*, in Agostino Ziino (a c. di), *L'Ars Nova Italiana del Trecento IV. Atti del Terzo Congresso Internazionale sul tema La musica ai tempi del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura* (Siena-Certaldo, 19-22 luglio 1975), Certaldo, Centro di studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1978: 365-91.
- Ziino 2013 = Agostino Ziino, *Il «divorzio» dopo Roncaglia*, in Aa. Vv., *Aurelio Roncaglia e la filologia romanza*. Convegno internazionale (Roma, 8 marzo 2012), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2013: 86-122.