

Per una nuova lettura del madrigale *Aquila altera / Creatura gentile / Uccel di Dio* di Jacopo da Bologna*

Maria Caraci Vela

Università di Pavia-Cremona
maria.caraci@unipv.it

§ Il saggio è articolato in due parti: la prima si focalizza sullo statuto di genere del madrigale trecentesco, dalle prime attestazioni all'inizio del secolo XIV; nella seconda si propone una nuova lettura del madrigale di Jacopo da Bologna, *Aquila altera/Creatura gentile/Uccel di Dio*, attraverso l'esegesi della fittissima rete di intertestualità dantesca che lo connota; se ne esaminano i percorsi di tradizione; se ne rivede la contestualizzazione; se ne propone una nuova edizione critica.

§ The essay is divided in two parts. The focus of the first part is the genre statute of *Trecento* madrigal, from the first evidence of the early 14th century. In the second part it proposes a new reading of the Jacopo da Bologna's madrigal *Aquila altera/Creatura gentile/Uccel di Dio*, by the interpretation of the intertextuality relationship with the Dante's poems; it reconsiders the textual tradition, the historical contextualization, and it proposes a new critical edition.

Premessa

Il madrigale del secolo XIV è la prima forma di polifonia profana italiana a noi giunta in tradizione notata, dai tempi del codice Rossiano 215 fino a quelli di Zacara. Gli studi sul madrigale musicale italiano del Trecento, sebbene non certo numerosi, hanno goduto di una discreta continuità e annoverano molti contributi di valore; in tempi recenti l'argomento è stato oggetto di nuove e sistematiche analisi, spesso pregevoli e corredate da risultati puntuali di grande interesse, ma anche da alcune proposte di analisi, avanzate con molta sicurezza,¹ alle quali non ritengo di dovermi adeguare per i motivi che ho argomentato, in questo stesso numero di *Philomusica on-line*, nella recensione al sesto volume della collana *Musica mensurabilis*. I presupposti culturali, musicologici e teorico-musicali cui il presente saggio intende fare riferimento sono di natura differente, e si pongono in sintonia con lo stato degli studi e le metodologie interpretative di un'ampia area interdisciplinare.

Punto di partenza irrinunciabile è che il Trecento italiano – come ben sa chiunque sia familiarizzato a fondo con la storia e col pensiero dell'epoca nelle sue diverse e complesse manifestazioni – è profondamente e indissolubilmente permeato di istanze culturali fortemente connotate e innovative: la coscienza della continuità con l'antichità classica e i suoi paradigmi formali, in Italia mai sopita nei secoli, si intensifica in maniera nuova e crescente nell'età di Petrarca e di Boccaccio. Che tale realtà, leggibile per il Trecento da qualsiasi prospettiva e assolutamente chiara in tutti gli ambiti disciplinari, possa essere ignorata o minimizzata per la musica nei suoi molteplici aspetti (notazione, codicologia, forme, tecniche compositive, statuti di genere) è un limite e non certo un punto di forza di una parte della ricerca musicologica attuale. Nessuno studioso di architettura del secolo XIV si limiterebbe a indagarla contestualizzando i soli strumenti del geometra; nessuno studioso non si dice

* Questo saggio ripropone, con alcuni interventi e integrazioni, i contenuti di un precedente lavoro dal titolo *Il madrigale Aquila altera / Creatura gentile / Uccel di Dio di Jacopo da Bologna: statuto di genere, contesto, livelli di significazione*, comparso in «Cahiers Rémois de Musicologie» (6/2011 pp. 5-60). Si ringrazia la direzione della rivista per aver permesso di ripubblicarlo in questa veste.

Il lavoro si inserisce in un vasto progetto internazionale di ricerca sulla polifonia italiana del Trecento (*Music and Poetry of the Italian Trecento: Toward a New Critical Edition of the Ars Nova Repertoire*) condotto in prospettiva interdisciplinare (filologia del testo poetico e di quello musicale, teoria musicale e analisi, storia delle forme e delle tecniche compositive, storia della miniatura, dell'araldica, dei linguaggi figurativi, storia medievale) e organizzato in stretta collaborazione fra Dipartimento di Musicologia e Beni culturali dell'Università di Pavia/Cremona e Fondazione Franceschini di Firenze.

I primi risultati del progetto sono stati discussi nel Seminario internazionale "Clemente Terni" a Firenze (Fondazione Ezio Franceschini-Archivio Gianfranco Contini, Firenze/Dipartimento di Musicologia e Beni Musicali, Università di Pavia-Cremona, 2-3 dicembre 2013), i cui Atti saranno pubblicati dalla SISMEL-Edizioni del Galluzzo di Firenze. In questo saggio si fa più volte riferimento a due contributi destinati alla pubblicazione in quella sede LANNUTTI 2013 e CARACI VELA 2013, nonché al saggio di LANNUTTI 2009.

¹ Cfr. in particolare i volumi della collana *Musica mensurabilis*, nn. 1, 3, 6: HUCK 2005, *Kontinuität und Transformation* 2007 e ROTTER-BROMAN 2012.

di Petrarca, ma neppure di Sacchetti o Soldanieri, penserebbe esaurito il suo compito una volta fatta l'analisi logica e metrica.

Per la poesia musicata del Trecento italiano, inoltre, dovrebbero soccorrere in maniera determinante al musicologo competenze plurime interiorizzate e sicure (culturali, filologico-letterarie, storico-linguistiche) tali da permettergli di cogliere per i musicisti e i loro poeti le relazioni intertestuali e interdisscorsive la cui comprensione può illuminare inattesi scenari di rapporti con il contesto.

1. Il madrigale e il suo statuto di genere

Per un arco temporale che non raggiunge il secolo e un repertorio che si può collocare tra il quarto decennio del Trecento e il primo del Quattrocento, il patrimonio di madrigali polifonicamente intonati a noi giunto si connota per la tendenza – forte, nonostante gli ineludibili mutamenti indotti dall'evoluzione delle tecniche compositive e del contrappunto – a mantenere con relativa stabilità alcune caratteristiche qualificanti,² come:

- (1) la tipologia e la collocazione delle cadenze e il loro rapporto con gli aspetti metrici e accentuativi dei versi poetici;
- (2) la presenza di melismi in posizione funzionale all'articolazione formale (particolarmente connotativo è quello d'apertura);
- (3) il cambio di *divisio* fra strofa e ritornello,³ e gli eventuali rapporti proporzionali che lo evidenziano;
- (4) la relativa libertà nella scrittura contrappuntistica, che comporta, nei decenni finali del secolo, un minor rigore, rispetto alla ballata, nel disciplinamento dei collegamenti intervallari.⁴

All'originario organico a due voci vocali (un *Cantus* melodico-melismatico e un *Tenor* di fondazione), che risponde a un gradimento duraturo nel contesto italiano, si affianca col tempo anche quello a tre voci.⁵ Ciò avviene sia qualora agisca il modello compositivo della caccia, col *bicinium* canonico

² Sul madrigale come forma poetica, la sua struttura, la sua storia cfr CAPOVILLA 1982. Una dettagliata analisi, che ordina e classifica caratteristiche strutturali e tipologie di rapporti fra metrica e intonazione nel madrigale trecentesco più antico, è stata condotta in HUCK 2005, pp. 74-123.

³ Ma esistono anche madrigali senza ritornello, che seguono un modello poetico le cui declinazioni sono illustrate nei trattati trecenteschi pertinenti. Cfr. ANTONIO DA TEMPO 1977, pp. 70-77 (per i madrigali senza ritornelli pp. 72-74); GIDINO DA SOMMACAMPAGNA 1993 pp. 133-139 (per i madrigali senza ritornelli pp. 133-138).

⁴ L'analisi dei mutamenti che intervengono nella disciplina dei collegamenti intervallari nel pensiero teorico e nella prassi compositiva del secolo XIV, la valenza dei singoli dati come indicatori relativi di receniorità (o di arcaicità) e quella di più dati in sinergia è discussa in CARACI VELA 2013.

⁵ L'organico a due voci si mantiene con stabilità parallelamente alla fortuna di quello a tre. Di Ciconia abbiamo anche tre madrigali a due voci, e il medesimo organico è frequente nella produzione di Paolo; a due voci sono ancora sia l'unico madrigale di Zacara sia l'unico di Andrea Stefani.

sopra un *Tenor* di sostegno,⁶ sia di riflesso al graduale affermarsi delle tre voci (vocali, o vocali-strumentali) nella ballata, sia ancora e soprattutto quando l'impegno concettuale o l'altezza degli argomenti – e dunque il livello retorico cui l'intonazione musicale deve adeguarsi – si elevino al punto da comportare l'assunzione di funzioni analoghe a quelle del mottetto. In questo caso il madrigale adotta uno o più stilemi tipici del mottetto francese, come l'isoritmia, l'*hoquetus*, il plurilinguismo, la politestualità.

Nell'ultima fase di vita del madrigale arsnovistico,⁷ l'enfasi sulle caratteristiche che ne avevano definito lo statuto di genere si lascia interpretare come consapevole riproposta di una forma molto connotata, che fa parte di una tradizione di cui si ha piena coscienza. Non a caso gli anni di questa riproposizione sono gli stessi in cui si redigono i grandi codici musicali nati per conservare e trasmettere il retaggio della polifonia profana italiana del secolo XIV.

2. I registri stilistici

Le tematiche del madrigale trecentesco sono molto varie, e spaziano su diversi registri stilistici, che possono essere:

(1) registro medio-basso:

- argomenti bucolico-amorosi trattati in maniera leggera;
- argomenti vicini a quelli della *caccia*, con effetti vivaci e realistici.

(2) registro medio:

- argomenti gnomici, riflessioni morali;
- temi di polemica musicale.

(3) registro elevato:

- argomenti di attualità storico-politica, con richiami a simbologia araldica e con riferimenti, palesi o velati, a occasioni e personaggi;
- contenuti allegorici da decodificare, spesso con ricorso a descrizioni di fenomeni naturali o stagionali e/o con fenomeni di intertestualità rispetto a Dante (la *Commedia*) o, meno frequentemente, a Petrarca e a Boccaccio.

Quest'ultimo punto è di particolare importanza per comprendere e contestualizzare i madrigali trecenteschi (che, assai più che non le ballate, si fanno portatori di riferimenti intertestuali alti, con valenze culturali e politiche di attualità). Come Carlo Dionisotti aveva messo in luce mezzo secolo fa, la *Commedia*, a differenza delle altre opere di Dante e di quelle di Petrarca e

⁶ Si parla in tali casi di *madrigale-caccia*: terminologia moderna un po' sommaria, che confonde impropriamente generi distinti. Cfr. EPIFANI 2011, pp. 14-15.

⁷ L'espressione '*Ars nova italian*', cara a Riemann, è da alcuni ritenuta una impropria estensione di terminologia nata per l'ambito francese. Nino Pirrotta tuttavia la aveva riproposta come dotata di significazione immediata per gli specifici connotati del fenomeno, inscindibilmente legato alla cultura poetica dello *Stil novo*, la cui nascita è cronologicamente anteriore di vari decenni, ma la cui irradiazione e penetrazione culturale hanno una lunga gittata: in tal senso ritengo che possa godere ancora di piena legittimità. Cfr. PIRROTTA 1966 Sull'uso, invece, improprio del lemma *Stil nuovo Madrigal* cfr. le obiezioni che ho avanzato nella recensione cit. al sesto volume di *Musica mensurabilis* in questo stesso numero di *Philomusica on-line*.

Boccaccio, aveva avuto, in ambito panitaliano, una divulgazione immediata e amplissima non solo ai livelli di cultura più alti, ma anche a livelli di istruzione medi (DIONISOTTI 1965, p. 337). La *Commedia* era un'opera ampiamente vulgata; poteva fungere, di conseguenza, da inesauribile contenitore di idee, immagini, simboli, che sarebbero risultati – allora come o ancor più di oggi – immediatamente riconoscibili a qualsiasi persona mediamente acculturata, parlante un volgare italiano. I musicisti dell'*Ars nova* italiana sono in larga misura uomini di cultura medio-alta, chierici o laici, pienamente in grado di comprendere e valorizzare la portata allusiva dei testi poetici che dovevano intonare (e che in qualche caso potevano aver scritto loro stessi). Si pensi non solo agli eventi biografici di Landini, alla sua partecipazione attiva a battaglie culturali di rilievo, all'interno di un *milieu* ben connotato sul piano politico e intellettuale (LONG 1983), ma anche a musicisti come Gherardello (autorevole figura di religioso, legato all'ambiente di Sacchetti), Paolo (attivo come religioso e intellettuale in ambito fiorentino e toscano), Bartolino (i cui rapporti con le alte sfere della politica veneta sono ampiamente attestati dalle sue composizioni), Niccolò (vicino al *milieu* aristocratico fiorentino e in rapporto col pensiero di Petrarca) (LANNUTTI 2009), o Zacara (*scriptor apostolicarum litterarum* nella cancelleria papale).

3. Teorie relative alle origini

C'è una spaccatura molto evidente tra lo *status* dei madrigali intonati a noi pervenuti e le teorie relative a etimologia e origini del madrigale. Ma le origini del madrigale si ponevano come un interrogativo già nel Trecento, in cui sono attestate varie etimologie, che rinviavano il termine a *matricale* (per il fiorentino Francesco da Barberino),⁸ *mandrialis* (per il padovano Antonio da Tempo) (ANTONIO DA TEMPO 1977, pp. 70-71), *marigalis* (per Antonio da Tempo; italianizzato in *marighalo*, *marigalo* per il veronese Gidino da Sommacampagna) (GIDINO DA SOMMACAMPAGNA 1993, pp. 133-139), *mandrigalis* (per il *Capitulum de vocibus applicatis verbis*).⁹

Non sappiamo a cosa in realtà facesse riferimento Francesco da Barberino, dato che non abbiamo madrigali collocabili alla sua altezza cronologica;¹⁰ Antonio da Tempo, dal canto suo, registra ciò che già Francesco aveva detto e vi aggiunge informazioni aggiuntive. Antonio tratta dei connotati metrici e formali del testo poetico (per i quali soltanto fornisce poi tutti i necessari esempi), e insiste sulla specificità rusticale dell'eloquio (che dovrebbe

⁸ In FRANCESCO DA BARBERINO 2008, tomo II, p. 316 (doc. v, *Sub industria*, pp. 313-316, in cui si parla di forme poetico-musicali) si legge: «voluntarium est rudium inordinatum concinium, ut matricale et similia».

⁹ Questo anonimo trattato latino, trådito in un *codex unicus* della Biblioteca Marciana di Venezia, fu riscoperto e pubblicato dal Debenedetti all'inizio dello scorso secolo, cfr. DEBENEDETTI 1906-7. Una nuova proposta di edizione è stata data da Thorsten Burkard e Oliver Huck in *Voces applicatae verbis* 2002. La trattazione del madrigale in questa ultima edizione è a p. 18.

¹⁰ Per la preistoria del madrigale come forma poetica nuove e importanti riflessioni sono state proposte da LANNUTTI 2011 e LEONARDI 2010.

accogliere espressioni e addirittura pronunzie dialettali), e della metrica;¹¹ per quanto riguarda la musica, dichiara di non avere specifiche competenze, pur rivendicando la validità del proprio discernimento all'ascolto.¹² A lui dobbiamo la notizia dell'esistenza del madrigale monodico, e una sua valutazione («non ita bene sonat auribus audientium quando per unum cantatur sicuti quando per plures», ANTONIO DA TEMPO 1977, p. 71) in base all'esperienza aurale: ma cosa in realtà con ciò si intenda non è ben chiaro, dal momento che nessun madrigale a una voce ci è giunto nella tradizione notata, né possediamo altre notizie indirette in proposito, e la testimonianza di Antonio è troppo generica e sfuggente per sciogliere ogni dubbio sulla realtà del fenomeno alluso. È probabile che tutto il passo intenda riferirsi alla possibilità di una prassi esecutiva adattabile a circostanze e disponibilità del momento molto variabili, piuttosto che allo statuto formale del madrigale intonato.

Il *Capitulum*, viceversa è interessato alla definizione dei peculiari connotati musicali di ciascuna forma della polifonia profana italiana. Il madrigale vi figura con la sua stabile articolazione interna e i cambi di *divisio* ad essa funzionali, con l'avvertenza che «verba volunt esse de villanellis, de floribus, arbustis, sertis, ubere et similibus, dummodo sit bona sententia, loquela et sermo» (*Voces applicatae verbis* 2002, p. 18). A lungo ritenuto la più antica trattazione delle forme musico-poetiche dell'*Ars nova italiana*, il *Capitulum* è stato oggi correttamente collocato *dopo* il trattato di Antonio da Tempo, in seguito alla scoperta di rapporti intertestuali che lo legano ad Antonio, e all'esegesi della loro direzionalità.¹³

L'opera di Antonio da Tempo, del resto, godette di una rinomanza straordinaria e continuativa nei secoli XIV-XV, e di molte volgarizzazioni, di cui la più importante – con significativi adeguamenti ai tempi, pur nella sostanziale fedeltà al testo, tradotto dal latino in volgare – fu quella di Gidino da Sommacampagna. Gidino parla del madrigale nel *Trattato deli madrigali* del suo *Trattato e Arte deli Rithimi Volgari* (GIDINO DA SOMMACAMPAGNA 1993), copiato in un *codex unicus* degli anni Ottanta del Trecento, che ripropone la derivazione da *mandrialis*:

¹¹ «Mandrialis namque rithimus debet constare ex verbis valde vulgaribus et intelligibilibus et rudibus, quasi cum prolationibus et idiomatibus rusticalibus: ita quod verba mandrialis sint quasi omnino diversa ab aliis verbis et modis vulgaribus rithimandi, quod forte non est ita facile invenire quemadmodum alia verba quae amoris venerei causa compilantur pro cantu» (ANTONIO DA TEMPO 1977, p. 70).

¹² «Et quantum ad sonum sive cantum, musici et cantores melius sciunt praedicta; et sic audivi a plurius musicis et magistris in cantu, quod etiam auribus meis et intellectui meo parvo satis bene consonat, licet non sim magister in cantu» (ANTONIO DA TEMPO 1977, p. 71).

¹³ Cfr. ABRAMOV VAN RIJK 2007. Alla esegesi del *Capitulum* Pirrotta aveva dedicato a più riprese riflessioni che restano tuttora importanti, anche se in parte superate dai nuovi sviluppi della ricerca (che tuttavia proprio da quelle riflessioni aveva ricevuto le sollecitazioni più produttive). Cfr. in particolare due saggi, resi entrambi accessibili nella medesima miscellanea PIRROTTA 1984a e 1984b.

Il grado di pertinenza del *Capitulum* rispetto al repertorio del Codice Rossiano 215 è discusso da Tiziana Sucato in *Il codice Rossiano* 2003, pp. 3-18.

quasi cosa uscita dela mandra dele pegore, imperçoché questo modo de rithimare primamente venne dali pastori innamorati, li quali, sì come homini rustici e grossi, per compiacere ale loro femine rusticane, comincionno a compillare parole grosse, e quelle cantavano nele pive loro con grosso modo ma naturalmente, quamvisdeoché li moderni facciano li madrigali loro con più sottile e più ligiadre parole.

(GIDINO DA SOMMACAMPAGNA 1993, pp. 133-134)

Gidino offre esempi poetici di tipo bucolico: ma tutti di matrice iperletteraria, classica, con ascendenze virgiliane evidenti.

A distanza di diversi decenni, il *Trattato di Vercelli*, assemblato e copiato in area padano-veneta nelle decadi iniziali del Quattrocento sulla base di tre diversi e incompleti abbozzi di trattato (due in volgare e uno in latino), dà del madrigale una molto sintetica descrizione, che collima col modello formale fissatosi nella maggior parte della tradizione notata a noi giunta, ma non mostra più alcun interesse né per l'etimologia del termine né per il problema delle origini (*Un inedito trattato* 1998, p. 90).

In tutt'altro contesto storico-culturale, poco prima che si aprisse la grande stagione madrigalistica cinquecentesca, Pietro Bembo contrappone al rigore della sestina la libertà di quelle forme «che non hanno alcuna legge o nel numero de versi, o nella maniera del rimargli: ma ciascuno, sì come ad esso piace, così le forma: et queste universalmente sono tutte Madriali chiamate, o perciò, che da prima cose materiali et grosse si cantassero in quella maniera di rime sciolta et materiale altresì; o pure perché così più che in altro modo pastorali amori et altri loro boscarecci avvenimenti ragionassero quelle genti nella guisa, che i Latini et i Greci ragionano nelle Ecloghe loro, il nome delle Canzoni formando e pigliando nelle mandre» (BEMBO 2001, p. 77).

Il madrigale poetico del tempo di Bembo è molto mutato, rispetto al suo antenato trecentesco; in virtù della sua duttilità sta per farsi modello ideale per una ricchissima fioritura destinata ad affascinare i musicisti e a stimolarne in maniera straordinaria la sperimentazione espressiva. Un genere nobile, che tende al superamento della forma chiusa, e che mal si concilia con l'etimologia e le origini che gli vengono attribuite. Con grande lucidità Bembo – che aveva presenti gli esempi offerti da Antonio da Tempo e dai suoi divulgatori – richiama la tradizione bucolica come unico possibile aggancio con le pretese origini agresti. Per lui le «cose materiali et grosse» (chiamate in causa in forma dubitativa), possono forse essere alle remote origini del madrigale (analogamente a quanto si continuava a ritenere vero per le origini della poesia bucolica), ma non sono rintracciabili nella realtà della tradizione poetica. Questa, inoltre – non dimentichiamolo – aveva pur sempre, nel Trecento come in seguito, i suoi punti di riferimento fondamentali nei quattro madrigali petrarcheschi dei *Rerum vulgarium fragmenta*, cui si deve la canonizzazione della forma: anch'essi erotico-bucolici, ma saldamente inseriti in una tradizione letteraria plurisecolare, che va dalla latinità alla lirica trobadorica, trovierica e stilnovista.

Tornando al Trecento, per il madrigale come forma musicale avviene esattamente quello che si verifica per il madrigale come forma poetica: la distanza rispetto alle mitiche origini è enorme, e al suo interno si è prodotta la sublimazione dell'elemento 'grosso' in un modello formale dotato di uno statuto di genere 'alto': una composizione che registra, via via che si procede nel tempo, i mutamenti e gli indirizzi della teoria contrappuntistica¹⁴ e delle tecniche compositive. Così come sarebbe incredibilmente ingenuo cercare di interpretare i quattro madrigali di Petrarca (o quelli di Sacchetti, o quelli di tanti altri, noti o anonimi poeti del Trecento) alla luce della testimonianza di Francesco da Barberino, parimenti ingenuo è sforzarsi di vedere nella musica la persistenza del *rudium inordinatum concinium* delle mitiche origini, e di addurne a prova la formularità dei melismi, la cui disposizione, funzionale all'articolazione delle forme, non coincide automaticamente ed esclusivamente con procedimenti mnemotecnici legati all'estemporaneità (TOLIVER 1992; CARACI VELA 2011, pp. 72-75).

Sul piano della musica il madrigale è tanto vicino agli «homini rustici e grossi» dei suoi primordi quanto sul piano della poesia le tematiche bucoliche lo sono rispetto ai mandriani e pastori che le avrebbero create.

È dunque chiaro che: un conto è porsi il problema delle origini e dell'etimologia (su cui si continua a discutere),¹⁵ e un altro è studiare la realtà storica del madrigale quale elaborata forma d'arte poetica e musicale, attestata dalla tradizione manoscritta a noi giunta.

Si verifica inoltre, per il madrigale, qualcosa di simile a quanto accade per la caccia, anch'essa probabilmente giunta alla cristallizzazione formale da una iniziale condizione di *concinium voluntarium*: la trattatistica antica dà descrizioni che non trovano adeguato riscontro nella musica a noi giunta. Per la caccia il *Capitulum* illustra una tipologia che è vicina piuttosto a quella della *chasse* francese, e non certo a quella italiana (*Voces applicatae verbis* 2002, p. 16), e Gidino parla di una sorta di canone circolare che può avere anche 7 voci (e non corrisponde minimamente a cacce trecentesche notate, né francesi, né italiane: potrebbe forse trattarsi di un canone perpetuo molto semplice, da eseguire *alla mente*).

Si è fatta, dunque (e si continua a fare) molta confusione tra il problema delle origini, ipotizzabili solo sulla base dell'etimologia, e quello della forma musicale matura, che si è data un suo statuto ed è entrata nei codici come parte di un patrimonio che a un certo punto si ritenne di dover salvaguardare e trasmettere. Poteva sopravvivere, nelle testimonianze teoriche, l'oscura memoria di una fase elaborativa a monte, a partire da un *carmen volunta-*

¹⁴ Il termine *contrapunctus* e la nascita di una teoria ad esso relativa sono innovazioni importanti a partire dal terzo decennio del secolo XIV. Cfr. SACHS 1974 e SACHS 1984 (in part. le pp. 161-256).

¹⁵ Tra le varie etimologie proposte, sull'onda delle testimonianze relative alle origini, dai musicologi moderni, deve essere ancora ricordata l'acuta ipotesi di Pirrotta, che vedeva il termine come derivazione da *cantus materialis* (ovvero di argomento profano) di contro a *spiritualis*; cfr. PIRROTTA 1948.

rium, forse improvvisato su base formulare? È probabile, ma non dimostrabile. La musicologia della fine del secolo scorso ha molto insistito sui legami tra madrigale e prassi improvvisativa, che sarebbero attestati dalla presenza di molte varianti nella tradizione notata. Ma le varianti sono appannaggio normale delle tradizioni scritte, e non si spiegano *sic et simpliciter* con l'oralità, che ha fenomenologia, percorsi e processi innovativi suoi propri, molto più invasivi di quelli invocati come esempi particolarmente indicativi: come il caso di *Nascoso el viso*, per esempio, che si spiega perfettamente, viceversa, con la fenomenologia della copiatura.¹⁶ Per la stragrande maggioranza del repertorio arsnovistico italiano l'entità delle varianti, spesso di carattere notazionale – ovvero spiegabili con un'attività interpretativa volta a precisare il pensiero compositivo – non inficia la tendenziale stabilità delle tradizioni. Le varianti nella tradizione della polifonia trecentesca rientrano nel quadro di normali processi di copiatura attiva, con escursioni mediamente modeste.¹⁷

D'altro canto la prassi improvvisativa – di un cantore accompagnato da un contratenorista che gli fa bordone – è ampiamente attestata in Italia¹⁸ ben prima della fioritura dei madrigali, ed è logico pensare che abbia avuto un ruolo all'origine e possa aver lasciato tracce di sé in alcuni aspetti della formularità melismatica: e tuttavia la disciplina dei melismi nei madrigali trecenteschi che noi conosciamo dalla tradizione notata sembra rispondere non tanto a strategie formulari che attualizzino in sede esecutiva un *modello interiorizzato* infinitamente variabile, quanto piuttosto ad una organizzazione della forma molto calibrata e controllata, che presuppone il lavoro su di un oggetto *fuori da sé*, passibile di elaborazione in sede compositiva.¹⁹

¹⁶ Sull'inconsistenza del ricorso all'oralità per spiegare le varianti è tornata con chiarezza di recente LANNUTTI 2008.

¹⁷ Un caso particolare di *mouvance* testuale – anch'esso legato alla composizione scritta e non certo all'interferenza di improvvisazione – è quello della tradizione di una medesima composizione sia a due sia a tre voci (circa l'idea che si debba parlare di fenomeni di prassi anziché di assetti testuali, cfr. le obiezioni che ho formulato nella recensione al volume di Signe Rotter-Broman, che compare in questo numero di *Philomusica on-line*); quale la versione precedente e quale la successiva? Quale – eventualmente – quella d'autore e quale quella di altro compositore o di copista? Gli elementi su cui fondarsi per rispondere a questi interrogativi possono, a seconda dei casi, anche non sussistere o non essere sufficienti. Va comunque tenuto presente che il percorso – d'autore o no – da una stesura iniziale a due voci ad una successiva a tre non è l'unico possibile. L'organico a due voci sembra essere stato apprezzato a lungo in ambito italiano, e una eventuale riduzione dalle tre alle due potrebbe essere dipesa da una ben affermata preferenza. Naturalmente, quando la sottrazione o l'aggiunta di una voce modifica la correttezza contrappuntistica, si emenda, solitamente con la maggior economia possibile di interventi. Il caso più frequente sembra essere quello della versione a due voci poi arricchita dall'aggiunta di una terza, composta da persona diversa dall'autore (musicista o copista specializzato): e ricordiamo in proposito la straordinaria maestria di Matteo da Perugia nella creazione di *contratenores* aggiuntivi in composizioni altrui. Cfr. MEMELSDORFF 2002.

¹⁸ Sull'argomento cfr. ZIINO 1978, che contiene le indicazioni bibliografiche pertinenti fino a quella data, e, fra i più importanti contributi successivi *Le polifoni primitive* 1989; *Polifonie semplici* 2003; *Un millennio di polifonia liturgica* 2007.

¹⁹ Cfr. *Oralità e scrittura* in CARACI VELA 2009, pp. 3-60; pp. 36-38.

Il madrigale trādito dalla notazione trecentesca è polifonia scritta, formata e composta secondo regole contrappuntistiche relative al *discantus floribus adornatus*;²⁰ già dalle sue prime attestazioni nel codice Rossiano 215, si rivela pienamente inserito nel gioco raffinato della poesia intonata per il diletto di un ambiente signorile, portatrice di contenuti allusivi e di richiami a forme liriche di vario livello stilistico, di illustre tradizione romanza.

4. Le tematiche

Il filone bucolico-amoroso, ben attestato nei madrigali più antichi, è in realtà minoritario all'interno del madrigale trecentesco intonato, perché spesso l'idillio o il quadro di genere costituiscono solo la superficie del testo poetico, mentre a un livello più profondo si dischiudono allegorie e messaggi allusi: così che il madrigale sembra particolarmente dedicato a tematiche afferenti al secondo e al terzo dei gruppi che abbiamo più sopra indicato, più che non al primo.²¹

L'eventuale presenza di stilemi 'alti' (canoni, isoritmia, *hoquetus*, plurilinguismo, politestualità) si accompagna ad una corrispettiva 'altezza' dei contenuti veicolati, siano essi esibiti o allusi.

✚ Tra i madrigali anonimi del codice **Rossiano 215** (tutti a 2 voci), hanno certamente tematiche dei tipi 2 e 3:

- *Dal bel chastel se parte de Peschiera* (forse per la liberazione di Alberto II – fatto prigioniero nella guerra veneto-scaligera del 1336-38 – da parte del fratello Mastino II);
- *Suso quel monte che fiorisce l'erba* (araldico, e allusivo ad un evento, forse le nozze di Agnese di Durazzo con Cansignorio della Scala, 1363);
- *Per troppa fede talor se perigola* (gnomico);
- *L'antico dio Biber fra sette stelle* (allegorico-allusivo).

✚ Tra i madrigali di **Piero, Giovanni e Jacopo** la funzione allusiva è molto evidente. La svolgono tutti i madrigali afferenti al cosiddetto 'ciclo di Margherita', o 'del perlaro', forse per Margherita, figlia illegittima di Mastino II (Piero, *A l'ombra d'un perlaro*; *Sovra un fiume regale*; Giovanni, *Appress'un fiume chiaro*; *O perlaro gentil, se dispogliato*; Jacopo, *O dolce appress'un bel perlaro fiume*; *Lucida perla, o Margherita chiara*) (NOSOW 2011) e a quello delle 'Iguane' (Piero, *Sì come al canto de la bella Iguana*; Giovanni, *Nascoso el viso stava tra le fronde*; Jacopo, *Sì come al canto de la bella Iguana*. Appartiene a questo ciclo anche *Piançe la bella iguana*, anonimo del codice Rossiano 215).

²⁰ È il naturale sviluppo in sede compositiva del *contrapunctus*, e ammette più intervalli sul medesimo suono, anche dissonanti. Cfr. SACHS 1974, p. 49.

²¹ CARLETON 2009 si è occupata di esegesi dei riferimenti araldici nel madrigale trecentesco. A questo lavoro, che porta una ricca documentazione e propone interessanti osservazioni, si farà riferimento anche in seguito. L'esegesi dei simboli da un lato, e la contestualizzazione dei madrigali dall'altro, presentano tuttavia alcune aporie che saranno segnalate più oltre.

Oltre a questi, dei tre compositori ci sono giunti altri madrigali su tematiche del tipo 2 e 3:

 Piero:

- *Cavalcando con un giovine accorto* (a 2 voci. Allegorico);
- *Quando l'aire comença a farsi bruno* (a 2 voci. Allegorico).

 Giovanni:

- *Agnel son bianco e vo belando be* (a 2 voci. Allegorico, con probabili contenuti politici e intertestualità dantesca);
- *Donna fui già leggiadra, innamorata* (a 2 voci. Secondo LANNUTTI 2009 ci sarebbe una interpretazione 'benigna' della 'velenosità' viscontea – come strumento di giustizia – e a questo madrigale guarderebbero altri tre musicati da Jacopo su simile soggetto – ma con valenza negativa – ovvero *Sotto l'imperio del possente prence, Nel bel zardino che l'Atice cenge* e *Posando sopra un'aqua in sonio vidi*);
- *Fra mille corvi una cornachia bianca* (a 2 voci. Allusivo: probabile polemica musicale);
- *La bella stella che sua fiamma teme* (poesia di Lancillotto Anguissola. Secondo GALLO 1976 dal carteggio dell'Anguissola con Antonio Beccari si può ipotizzare la data 1353 anche per la composizione musicale; secondo PAGANUZZI 1997, p. 339, anche questo madrigale, come l'anonimo del codice Rossiano 215 *Suso quel monte che fiorisce l'erba*, sarebbe stato scritto per le nozze Durazzo-Della Scala del 1363);
- *O tu, cara scienza mia, musica* (a 2 voci. Polemica musicale);
- *Per ridda andando ratto al terzo cerchio* (a 2 voci. Criptico e allusivo, con riferimenti danteschi);
- *Quando la stella presso l'alba spira* (a 2 voci. Allegorico-araldico);
- *Sedendo a l'ombra d'una bella mandorla* (a 2 voci. Allegorico-araldico).

 Jacopo:

- *Aquila altera/Creatura gentile/Uccel di Dio* (a 3 voci. Celebrativo e politico, fitto di intertestualità dantesca. Fu scritto forse per la venuta in Italia di Carlo IV di Lussemburgo nel 1354 o per quella del 1369; se ne parla più oltre);
- *Di novo è giunto un cavalier errante* (a 2 voci. Probabile allegoria dell'estate);
- *Fenice fu' e vissi pura e morbida* (a 2 voci. Allusivo forse a Isabella di Valois, moglie di Gian Galeazzo Visconti; secondo LANNUTTI 2009 alla condizione del poeta e musicista di corte);
- *Io me son un che per le frasche andando* (a 2 voci. Polemica contro il plagio. Intertestualità dantesca);

- *Lo lume vostro, dolce mio signore* (a 2 voci. Encomiastico e celebrativo, per Luchino Visconti; bilingue con acrostico di Luchino e con probabile allusione alla sventata cospirazione contro di lui del 1340);
- *O cieco mondo, di lusinghe pieno* (a 2 voci. Morale-religioso);
- *Oselletto salvazo per stasone* (a 2 e a 3 voci: sono due composizioni diverse, e in varie redazioni. Polemica musicale);
- *O in Italia felice Liguria* (a 2 voci. Politico-encomiastico, per la nascita dei gemelli di Luchino Visconti e Isabella Fieschi, 1346);
- *Prima virtut'è costringer la lingua* (a 2 voci. Gnomico; secondo Pirrotta alluderebbe all'avvelenamento di Luchino Visconti da parte della moglie, Isabella Fieschi, nel 1349);²²
- *Sotto l'imperio del possente prence* (a 3 voci. Allegorico-politico. Il tema della donna-biscia, sia essa una immagine araldica o il simbolo di una donna reale infida, è presente anche in altri due madrigali di Jacopo, ovvero i già ricordati *Nel bel zardino che l'Atice cenge* e *Posando sopra un'aqua en sonio vidi*. Lo stesso tema è nel madrigale di Giovanni, *Donna fui già leggiadra, innamorata*, cui si è già accennato);
- *Tanto che sete acquistati nel iusto* (a 2 voci. Gnomico);
- *Vestisse la cornacchia d'altrui penne* (a 2 voci. Polemica musicale, contro il plagio).

✎ I madrigali di **Gherardello** non sembrano veicolare contenuti allusivi, o, perlomeno, li occultano alla nostra comprensione; trattano tematiche d'amore e di corteggiamento/caccia amorosa, in evidente rapporto con la tradizione delle *pastorelle*: *Cacciando un giorno a la vaga foresta*; *Con levrieri e mastin, segugi e bracchi*; *Intrando ad abitar per una selva*; *La bella e la vezzosa cavriola*; *Per prender cacciagion leggiadra e bella*.

✎ Tra i madrigali di **Vincenzo**, due – con rapporti di intertestualità – hanno tema amoroso sotto il velo del riferimento mitologico dotto:

- *Ay, sconsolato ed amoroso Troilo* (a 2 voci. È su testo dal Filostrato di Boccaccio);
- *Ita se n'era star nel paradiso* (a 2 voci. Il testo poetico di questo madrigale fu intonato anche da Lorenzo. Secondo LANNUTTI 2009, le due intonazioni e quella di Niccolò su *It'a veder ciascun par meraviglia* (di analogo argomento), richiamerebbero da un lato la figura di Matelda in *Purgatorio* XXVIII, dall'altro il sonetto 104 dei *Rerum vulgarium fragmenta*.

²² Cfr. *The Music of Fourteenth-Century Italy* 1963, p. 1, *Prima virtute è costringer la lingua/cantasi in Cato, ch'è perfetto autore*, allude al terzo distico del libro I dei *Disticha Catonis* di Dionisio Cato (II sec. d. C.), che recita: «Virtutem primam esse puto compescere linguam; / Proximus ille Deo est qui scit ratione tacere». I *Disticha Catonis* ebbero enorme fortuna nel Medioevo, e godettero di molte volgarizzazioni.

Una nuova ipotesi relativa a committenza e datazione delle composizioni di Jacopo allusive a Luchino, che offre spunti interessanti di riflessione per le ricerche future, è proposta in ABRAMOV VAN RIJK 2012a.

- ✧ Tra quelli di **Donato** afferiscono alle tipologie 2 e 3:
- *Come da lupo pecorella presa* (a 2 voci. Probabile funzione allegorica; richiami a Dante e Boccaccio);
 - *Dal cielo scese per iscala d'oro* (a 2 voci. Allegorico-celebrativo. Secondo Corsi²³ tesserebbe l'elogio di Samaritana da Polenta, divenuta moglie di Alberto della Scala nel 1378);
 - *D'or pomo incominciò ne l'aer fino* (a 2 voci. Allegorico-araldico);
 - *Faccia chi de' s'el può, ché passa l'ora* (a 3 voci. Morale-gnomico);
 - *I'ò perduto l'alber e'l timone* (a 2 voci. Allegorico, con l'immagine del naufragio; intertestualità petrarchesca);
 - *L'aspido sordo e 'l tirello scorçone* (a 2 voci. Criptico, probabilmente gnomico);
 - *Lucida pecorella son, scampata* (a 2 voci. Allegorico-politico, con intertestualità dantesca) (LANNUTTI 2009);
 - *S'i', monocordo, gentile stromento* (a 2 voci. Polemica musicale);
 - *Sovran'uccello se' fra tutti gli altri* (a 2 voci. Politico, allude all'aquila imperiale. Scritto forse – come *Aquila altera*/*Creatura gentile* /*Uccel di Dio* di Jacopo – per una venuta in Italia dell'imperatore Carlo IV di Lussemburgo);
 - *Un bel grifalco sces'alle mie grida* (a 2 voci. Criptico, con probabili allusioni politiche) (ABRAMOV VAN RIJK 2012b).
- ✧ Tra quelli di **Lorenzo**:
- *Dà, dà a chi avaregia pur per sé* (a 2 voci. Gnomico);
 - *Dolgomi a voi, maestri del mie canto* (a 2 voci. Polemica musicale);
 - *Ita se n'era star in paradiso* (a 2 voci. Si veda l'omonimo madrigale di Vincenzo, già citato);
 - *Povero zappator in chiusa valle* (a 2 voci. Allegorico, con tema del naufragio e intertestualità petrarchesca. È un madrigale isoritmico).
- ✧ Tra i madrigali di **Niccolò** (che coltiva il genere gnomico anche nelle ballate polifoniche, come per esempio *Il megli'è pur tacere*; *Molto mi piace*; *Tal sotto l'acqua*):
- *Come la gru quando per l'aere vola* (a 2 voci. Allegorico);
 - *La fiera testa che d'uman si ciba* (a 3 voci. Trilingue, allegorico-politico, araldico. Nel testo poetico, complesso e fortemente allusivo, che fu intonato, in date anteriori, anche da Bartolino, Sofia Lannutti ha identificato acrostici e riferimenti interni, e lo ha attribuito a Petrarca);²⁴
 - *Nel meço già del mar la navicella* (a 2 voci. Allegorico-politico. Immagine della navicella nella tempesta, intertestualità dantesca e petrarchesca).

²³ Cfr. *Poesie musicali del Trecento* 1970, p. XLVIII. Sull'argomento, e su altri problemi di contestualizzazione di altri madrigali di Donato, cfr. anche ABRAMOV VAN RIJK 2012b.

²⁴ Cfr. LANNUTTI 2013 e CARACI VELA 2013. Circa l'interpretazione e la contestualizzazione che ne dà CARLETON 2009, a mio avviso, non sostenibile, cfr. la discussione sempre in CARACI VELA 2013.

chesca. Secondo LANNUTTI 2009 questo madrigale, insieme a *O Giustitia regina, al mondo freno e Rott'è la vela, l'arbor e l'antenna*, alluderebbe alla cattività avignonese e alla corruzione della Chiesa);

- *Non dispregiar virtù, ricco villano* (a 2 voci. Gnomico);
- *O Giustitia regina, al mondo freno* (a 2 voci. Allegorico-morale. Contiene probabili allusioni alla situazione politica. Testo di Boccaccio con intertestualità dantesca) (LANNUTTI 2009);
- *O sommo specchio di ciascun pianeta* (a 3 voci. Grande madrigale allegorico-morale, con richiami a Dante e a Petrarca);
- *Povero pellegrin salito al monte* (a 2 voci. Allegorico, con probabili allusioni alla situazione politica, e intertestualità dantesca);
- *Rott'è la vela, l'arbor e l'antenna* (a 2 voci. Allegorico-politico, con l'immagine del naufragio, intertestualità dantesca e petrarchesca, come il già citato *Nel meço già del mar la navicella*);
- *Vidi com'amor piacque di mostrarmi* (a 2 voci. Criptico-allusivo);
- *Virtù loco non ci ha perché gentile* (a 2 voci. Allegorico-allusivo);

Tra quelli di **Bartolino**:

- *Alba colomba con sua verde rama* (tràdito sia a 2 sia a 3 voci. Allegorico-politico, araldico. GOLDINE 1962, p. 155, lo ritiene scritto per la pace di Genova del 1392, che segna la vittoria viscontea e la fine delle velleità di Francesco Carrara il Novello; Petrobello colloca in un periodo compreso fra 1368 e 1402,²⁵ ma motiva poi la sua propensione per il 1388. Una datazione molto avanzata sembra davvero improbabile per questa musica: alla fine del secolo certe libertà nel contrappunto e nel collegamento fra intervalli non erano più tollerate.²⁶ Va inoltre osservato che nulla ci dice che Bartolino fosse ancora vivo e in attività all'altezza del 1402: l'idea si è sedimentata proprio grazie ad alcune audaci interpretazioni dei testi poetici da lui intonati.²⁷ LANNUTTI 2009 ha condotto l'esegesi del testo poetico notandone l'intertestualità nei confronti di Dante e di Francesco Vannozzo, e lo ha collocato alla fine degli anni Ottanta);
- *Donna lizadra de safir vestita* (a 2 voci, 3 cppss. Allegorico-araldico);

²⁵ Cfr. PETROBELLI 1968, pp. 105-109: p. 109. Una oscillazione così ampia è impossibile da sostenere: evidenti ragioni di tecnica compositiva, contrappunto, stile la privano di senso.

²⁶ Sugli indicatori di arcaicità/recenziorità nel contrappunto del Trecento italiano, le loro valenze relative e l'importanza della loro direzionalità, cfr. CARACI VELA 2013.

²⁷ Petrobelli formula alcune ipotesi circa gli ultimi anni di Bartolino sulla base di una documentazione attraente, che tuttavia deve oggi essere sottoposta a nuova analisi. Il radicamento di Bartolino in ambito padovano spiega la distanza del musicista – pur aperto all'innovazione stilistica – da quel filone sperimentale (soprattutto sul versante del mensuralismo e della notazione) forte in Firenze, che va almeno da Lorenzo a Paolo. Pur scartando l'ipotesi (non provata ma neppure del tutto improbabile) di un soggiorno fiorentino di Bartolino negli anni dell'esilio del Carrarese giovane a Firenze, in quell'ambito la figura – e il peculiare ruolo all'interno di alcuni codici a differenza di altri – di Niccolò del preposto offre significativi punti di incontro e di confronto culturale con Bartolino. Cfr. ancora CARACI VELA 2013.

- *I bei sembianti con bugiardi efetti* (a 3 voci, 10 cpps. Morale-gnomico);²⁸
- *Imperial sedendo fra più stelle* (a 2 voci, politico e celebrativo. In base alla simbologia araldica, GOLDINE 1962, p. 151, lo ritiene scritto per Francesco Carrara il Vecchio, e lo data 1355-67: ciò che trova sicura conferma nei dati stilistici e di tecnica compositiva. Petrobelli²⁹ lo pensa invece per Francesco Carrara il Novello, e lo assegna al 1401: datazione in forte contrasto con gli indicatori relativi di cronologia)³⁰;
- *La doulse cère d'un fier animal* (tràdito sia a 2 sia a 3 voci. Bilingue, allegorico-araldico. Petrobelli vi vede alluso Marsilio Papafava negli anni 1390-1405; LANNUTTI 2009 invece lo ritiene scritto per Francesco il Novello, con una probabile imitazione, nel testo poetico, de *La fiera testa che d'uman si ciba*);
- *La fiera testa che d'uman si ciba* (a 2 voci. Il testo è il medesimo intonato anche da Niccolò e citato più sopra. Il madrigale, discusso più oltre, ha subito diverse proposte di datazione che, come nel caso di varie altre opere di Bartolino, non sempre fanno i conti con i dati stilistico-compositivi, che impediscono di pensare ad una data avanzata e ne rendono probabile una collocazione anteriore rispetto a quello di Niccolò);
- *Qual lege move la volubil rota* (a 2 voci. Gnomico, sul tema della Fortuna);
- *Se premio di virtù è sol honore* (a 2 voci. Gnomico-morale).

 Tra i madrigali di **Landini**:

- *Dè, dimmi tu che se' così fregiato* (a 3 voci. Gnomico. Musicalmente è una forma sperimentale: un *Cantus* melismatico procede sopra il canone alla quinta fra Tenor e Contra).
- *Musica son che mi dolgo piangendo* (a 3 voci. Polemica musicale. Politestuale);
- *Per la 'nfluenza di Saturno e Marte* (a 2 voci. Allude forse all'elezione di Urbano VI nel 1378);
- *Tu che l'opera altrui vuo' giudicare* (a 2 voci. Gnomico);
- *Una colomba candida e gentile* (a 2 voci. Spunti imitativi, declamato. Allegorico; secondo alcuni scritto forse nel 1380, per il matrimonio di Caterina, figlia di Bernabò, con Gian Galeazzo Visconti);
- *Sì dolce non sonò con lira Orfeo* (a 3 voci. È un madrigale isoritmico, il cui testo è un omaggio più probabilmente a Machaut, per la cui morte – nel 1377 – fu scritto, che non a Vitry, morto nel 1370).

²⁸ Signe Rotter Broman, ha studiato, in prospettiva storica e analitica, questo madrigale in ROTTER-BROMAN 2008.

²⁹ PETROBELLI 1968, pp. 95-100. GOLDINE 1962, p. 151, lo riteneva scritto per l'entrata in Padova di Giangaleazzo Visconti vincitore, nel 1388.

³⁰ PETROBELLI 1968, pp. 102-104. CARLETON 2009, p. 188, lo colloca tra 1376 e 88.

✎ Tra quelli di **Paolo**:

- *Corse per l'onde già di speme piena* (a 2 voci. Allegorico, probabilmente centrato sulla corruzione della Chiesa. Immagine della navicella, intertestualità dantesca e petrarchesca) (CARSANIGA 1990, p. 21; LANNUTTI 2009);
- *Fra duri scogli sanz'alcun governo* (a 2 voci. Allegorico, probabilmente sul tema della corruzione della Chiesa. Immagine della navicella e del naufragio, intertestualità dantesca e petrarchesca) (CARSANIGA 1990, p. 21; LANNUTTI 2009);
- *Godi Firenze po' che se' sì grande* (a 3 voci. Politico-celebrativo, per la vittoria dei Fiorentini contro i Pisani, 1406. Intertestualità dantesca) (CARSANIGA 1990, p. 21);
- *Ne l'ora ch'a segar la bionda spiga* (a 2 voci. Allegorico, con probabili contenuti politici) (CARSANIGA 1990, p. 21);
- *Non più infelice a le sue membra nacque* (a 2 voci. Intertestualità petrarchesca, e vicino anche alle già ricordate intonazioni di Vincenzo e Lorenzo su *Ita se n'era star nel paradiso*);
- *Se non ti piacque in ingratabitare* (a 2 voci, con probabili allusioni politiche. Intertestualità petrarchesca) (CARSANIGA 1990, pp. 9-10);
- *Tra verdi frond'in isol 'n sul fonte* (a 2 voci. Allegorico);
- *Un pellegrino uccel gentil e bello* (a 2 voci. Allegorico);
- *Una fera gentil più ch'altra fera* (a 2 voci. Forse contiene allusioni araldiche, sotto la descrizione di un corteggiamento amoroso).

✎ Simbolico-allusivo è anche l'unico madrigale di **Guglielmo** di Francia:

- *La neve e 'l ghiaccio e' venti d'oriente* (a 2 voci).

Oltre alla maggioranza dei madrigali del codice Rossiano 215, ci è giunta poco più di una dozzina di altre intonazioni trecentesche anonime. Tra queste ve ne sono almeno quattro, a due voci, di chiaro contenuto allegorico (*Avendo me falcon tanto seguito*; *Girand'un bel falcon gentil e bianco*: allegoria del tradimento; *La bianca selva, amor, che sì verdeza*; *Du' anzoleti del vago tesoro*), due, a due voci, di argomento gnomico (*O pensieri vani, o speranze fallaci*; *Non è virtù che cortesia non passi*) e uno, a tre voci, politico (*La nobil scala che 'l signor lombardo*: che menziona la gloriosa memoria del “bon Can vechio”, ossia Cangrande della Scala, signore di Verona dal 1308 al 1329).

In alcuni casi, poi, anche i madrigali che presentano tematiche amorose/bucoliche molto evidenti possono avere un secondo livello di significazione: come avviene per Giovanni, *Nel mezo a sei paon ne vidi un bianco*; Jacopo, *Straccias'i panni a dosso*; *Tanto soavemente*; Donato, *I' fui già bianc'uccel con piuma d'oro*; *I' fu' già usignolo in tempo verde*; Lorenzo, *Come in sul fonte fu preso Narcisso*; *Di riva in riva mi guidava Amore*; *Sovra la riva d'un corrente fiume*; Landini, *Mostrommi Amor già fra le verdi fronde*; Niccolò, *Quando gli raggi del sol più possenti*; Bartolino, *Le aurate chiome nodose ed avolte*, e forse ancora altri, che nascondono probabilmente un messaggio

allegorico-allusivo, anche se il loro semplice significato letterale sembra, pur con qualche oscurità, autosufficiente.

Tra le tematiche più affermate nel corso della seconda metà del secolo, quella della navicella in balia del mare è una comune a più compositori d'ambito fiorentino. Si vedano Lorenzo, *Povero zappator in chiusa valle*; Niccolò, *Rott'è la vela, l'arbor e l'antenna*; Nel meço già del mar la navicella; Paolo, *Corse per l'onde già di speme piena*; *Fra duri scogli sanz'alcun governo*.

La composizione di madrigali si fa via via più rara dagli anni 70. Nella musica di Landini i dodici madrigali sono vistosamente minoritari rispetto alle centoquarantuno ballate;³¹ Filippotto non si interessò al madrigale.

La forma godette comunque di nuova fortuna, tra la fine del Trecento e i primi anni del Quattrocento, o come veicolo privilegiato di messaggi politico-allusivi, o come recupero di una identità culturale, in un contesto segnato dalla inarrestabile affermazione della polifonia di tradizione francese.

Al madrigale tardo afferiscono importanti figure: come Antonello da Caserta (*Del glorioso titol d'esto duce*, a 2 voci. Politico³²), o Ciconia (*Una panthera in compagnia di Marte*, celebrativo e politico, con riferimenti araldici, per i Guinigi, signori di Lucca), o Paolo (come più sopra si è osservato), o Zacara, di cui l'unico madrigale, *Plorans ploravi perché la Fortuna*, è una straordinaria opera *subtilior* con testo bilingue (latino e italiano) probabilmente scritto dal musicista stesso, forse in relazione a un doloroso evento biografico (la morte violenta di un figlio, se l'ipotesi di Francesco Zimei risulta confermata).³³

Al passaggio tra XIV e XV secolo il madrigale offre casi di recupero di una tradizione sentita come autonoma e connotata come italiana. Lo distinguono però chiaramente dai suoi modelli dei decenni centrali del secolo XIV i tratti stilistici del suo tempo, di cui il primo fra tutti è il maturo disciplinamento dei collegamenti fra consonanze perfette dello stesso tipo, che tradisce l'assimilazione di tecniche contrappuntistiche più avanzate (CARACI VELA 2013): analogamente a quanto accade, nell'ambito della speculazione mensuralistica, per Prosdocimo, che pensa di riproporre il modello della notazione italiana più antica, e non si accorge di aver già metabolizzato a fondo i principi di un sistema diverso, ormai assimilato e diffuso su larga scala. Tra gli esempi

³¹ Considero *De! Dinmi tu* non una caccia, ma un madrigale canonico di forte taglio sperimentale. Cfr. NEWES 1999. L'opera di Landini a noi giunta ammonta a 12 madrigali, 141 ballate, un *virelai* e una caccia.

³² Per le ipotesi sull'occasione politica che motivò il madrigale, cfr. VIVARELLI 2005, pp. 15-16.

³³ Cfr. ZIMEI 2004, pp. 235-241. Il messaggio oscuramente alluso non è veicolato da quegli effetti stranianti in cui l'autore è maestro, ma dal ricorso ad un eloquio musicale speculativo e complesso, mensuralmente e contrappuntisticamente elaborato, adeguato al registro retorico 'alto'. All'interno di una forma di vasto respiro e ricca di contrasti, a segnalare l'altezza del livello stilistico provvedono: l'*hoquetus*; il bilinguismo (italiano-latino); la *subtilitas* nel mensuralismo e nei rapporti fra le voci.

di madrigale tardo ci sono i tre a due voci di Ciconia,³⁴ che rispondono al particolare gradimento per un organico, tipico della tradizione italiana, ampiamente attestato a date molto avanzate anche nella ballata. A questa fase del madrigale viene spesso associato anche Bartolino: ma, a mio avviso, in maniera discutibile: non perché non ne partecipi affatto, ma perché il suo percorso stilistico, alquanto complesso, non si inserisce del tutto in tale quadro. A lungo ritenuto esemplarmente ‘italiano’ a motivo della prevalenza di uno stile notazionale tendenzialmente conservatore, ma collocato – come s’è detto più sopra – oltre i limiti cronologici per i quali la sua esistenza può essere documentata con buone ragioni, Bartolino necessita oggi di essere ristudiato in modo sistematico a partire da nuovi presupposti.

Il madrigale tardo predilige comunque le tematiche che abbiamo definito del tipo 2 e 3 e tende a mantenere stabili le convenzioni di genere, col colorito arcaico delle cadenze (Landini e i suoi contemporanei evitano quasi sempre nei madrigali la cadenza ‘landiniana’ che pur praticano nelle ballate),³⁵ la predilezione per la destinazione vocale,³⁶ e il mutamento di *mensura* (ricordo dell’antico cambio di *divisio*) fra strofa e ritornello. In Zacara il riconoscimento di uno *statuto di genere* non è precipuo nel suo unico madrigale, ma è invece esibito nel recupero di una forma di sapore ancora più arcaico, la *caccia*. In *Cacciando per gustar di quel tesoro* non si tratta certo della semplice resurrezione di un modello antico, ma piuttosto di una rivisitazione (EPIFANI 2011, p. 226), segnata da tratti stilistici fortemente individuali³⁷ e, contestualmente, dalla riproposizione di due delle accezioni classiche della caccia: quella venatoria (all’inizio) e quella della descrizione realistica, che occupa la maggior parte della composizione con la concitatissima scena di mercato. Dal punto di vista narrativo il raccordo fra le due non è certo

³⁴ *Cazando un giorno vidi una cervetta; I cani sono fuora per le mosse; Per quella strada lactea del cielo.*

³⁵ La cadenza landiniana tende generalmente ad accompagnarsi ad altri indicatori di receniorità. Nel corso del secolo, nel madrigale a due voci si mantiene la cadenza per grado congiunto che raggiunge l’unisono (o, raramente, la quinta); in quello a tre voci, la quinta e l’ottava (o l’unisono e la quinta). I madrigali di Landini hanno sempre cadenze per grado congiunto, e non le cadenze landiniane (che sono frequentissime nelle ballate). Niccolò ha nella maggioranza dei casi cadenze per grado congiunto, spesso con nota di volta per elisione nel *Cantus*; ha cadenze alla Landini solo in alcune ballate, e in un unico madrigale, che possiede i più forti indicatori di receniorità: *Povero pellegrin, salito al monte*. Bartolino impiega la cadenza landiniana in diverse ballate, ma tra i madrigali solo ne *La douce cère d’un fier animal* e *I bei sembianti con busardi efetti*. Paolo ha nei madrigali – in una o in entrambe le sedi, o in una delle sezioni *overt/clos* – cadenze per grado congiunto, a volte con nota di volta superiore e elisione nel *Cantus* e non usa la cadenza alla Landini (che invece pratica abbondantemente nelle ballate a 3 voci *Amor, da po’ che tu; Amor, dè dimmi se sperar mercede; Benché partito da te ’l corpo sia; Che l’aggi’io fatto a questa donn’altera; Non c’è rimasa fé; S’amor in cor gentil ha signoria; Se per virtù amor, donna, m’accese; Un cosa di veder tutta bellezza; e in quelle a 2 voci Doglia continua per la sua partita; Or sie che può, com’a vo’ piace sia; Po’ c’hanno di mirar gli occhi mie stanchi*).

³⁶ Se le voci son tre, si hanno tre parti vocali, oppure due vocali e una strumentale: mai, come invece è abbastanza frequente per la ballata, una vocale e due strumentali.

³⁷ Al centro delle strategie compositive c’è un declamato insistito e dai forti effetti realistici, onomatopeici ed espressivi: uno dei tratti stilistici più fortemente caratterizzanti per Zacara.

naturale, ma si presenta come un trapasso inatteso e molto marcato: uno di quegli effetti stranianti, che celano un secondo livello di significazione sotto la lettera del testo poetico e non facili da decifrare nella loro reale portata di deformazione del senso, tanto cari a Zacara.³⁸

5. I percorsi dell'intertestualità

Per la polifonia profana francese o francesizzante, la seconda metà del secolo XIV è considerata da tempo l'epoca d'oro dell'arte allusiva su base intertestuale. L'analisi dei messaggi allusi (attraverso la musica e/o la parola intonata), dei loro percorsi, delle relazioni che si intrecciano fra musicisti e personaggi storici d'alto rango all'interno di ambienti di raffinatissima cultura poetica, figurativa, musicale, ha occupato gli specialisti almeno dagli anni Settanta del Novecento a oggi;³⁹ un analogo interesse si è applicato anche a Machaut, e in particolar modo ai mottetti (WALTERS ROBERTSON 2002). Per l'ambito italiano invece – diversamente contestualizzato, ma politicamente ancor più frastagliato e complesso, fitto di interazioni e pervaso da fermenti culturali fortemente innovativi – sono tuttora poche le indagini sistematiche e approfondite in tal senso.

L'intertestualità è un fenomeno dalle molte facce, inscindibilmente connesso alla vita dei testi nel tempo e alle tecniche di creazione del nuovo in ogni campo del sapere e dell'arte; negli ultimi decenni è divenuta oggetto di studio e di analisi critica in ambito interdisciplinare, dove si sono prodotti contributi di riflessione di utilità trasversale (CARACI VELA 2009, pp. 117-173). Uno dei più importanti è quello messo a punto da Gérard Génette, che ha distinto in cinque tipi i fenomeni di intertestualità consapevolmente gestiti. Di questi, due hanno particolare interesse per la comprensione e contestualizzazione dei

³⁸ «Cacciando per gustar di quel tesoro / per aspri monti e boschi perigliosi, / d'uno boschetto d'alborselli d'oro / de fiuri trova' assay, operti et chiusi. / Tastando et odorando li più belli, / et una voce crida: / "Alli gammarielli, a l'argentarielli"» [etc.]. All'allusione venatoria seguita dalla fugace descrizione di un *locus amoenus* si collega immediatamente, senza soluzione di continuità, l'esplosione di una confusa e realistica scena di mercato, con grida di venditori che offrono la loro merce (dai gamberetti ai formaggi, dai cenci alle ferraglie) nell'improbabile contesto del boschetto dagli arboscelli d'oro. (La caccia è trascritta in *Early Fifteenth-Century Music* VI 1977, pp. 126-133, e in *Italian Secular Music* X 1977, pp. 117-123.

³⁹ La musicologia se ne è seriamente occupata almeno a partire dal notissimo saggio di Ursula Günther (GÜNTHER 1972). Per le indicazioni bibliografiche essenziali circa la competizione musicale su *Espérance*, cfr. CARACI VELA 2009, *Intertestualità e arte allusiva*, pp. 117-173; pp. 144-145, e CUTHBERT 2007.

madrigali arsnovistici italiani: il primo e il quinto.⁴⁰

Il primo, ovvero quello della *citazione*, può funzionare sul piano verbale o su quello musicale, o su entrambi simultaneamente: quando alcuni passi del testo poetico citano identici o simili passi di un altro testo, o quando incisi del testo musicale citano incisi da altra composizione (spesso istituendo anche un fulmineo rapporto allusivo con le porzioni di testo verbale su cui la musica del modello alluso era intonata). L'intertestualità di citazione è portatrice di senso anche nel caso la si voglia tenere di difficile decifrazione o addirittura nascosta, e nasce per essere riconosciuta e compresa almeno da un ristretto numero di destinatari.

Il quinto tipo, ovvero quello della *assunzione di uno statuto formale o di genere*, presuppone che chi ascolta o esamina la nuova composizione abbia la competenza necessaria per individuarne il rapporto col modello alluso: e in tal caso il rapporto di *architestualità* ha una portata di senso immediata e incontestabile. In tutta la polifonia del secolo XIV strumenti compositivi come la politestualità, il plurilinguismo, l'isoritmia, presi isolatamente o combinati fra loro, rendono qualsiasi forma musicale che ne faccia uso avvicinabile all'alto registro del mottetto e in varia misura partecipa del suo statuto di genere. Si potrebbero ricordare numerosi esempi in ambito francese, ma anche in quello italiano non se ne incontrano pochi (per quanto concerne i madrigali, si pensi a quelli isoritmici *Povero zappator in chiusa valle*, di Lorenzo e *Sì dolce non sonò con lira Orfeo*, di Landini; ai madrigali bilingui *Lo lume vostro, dolce mio signore*, di Jacopo, *Plorans ploravi perché la Fortuna*, di Zacara e il trilingue *La fiera testa che d'uman si ciba*, intonato da Bartolino e da Niccolò; o al madrigale canonico con una innovativa imitazione alla quinta *Dè, dimmi tu che sè così fregiato*, di Landini).

Ma accanto alle tipologie proposte da Génette, ne esiste un'altra, più sottilmente penetrante e sempre attiva e operativa: quella che in altra sede ho definito *fisiologica* (CARACI VELA 2009, pp. 119), perché prodotta dalla sedimentazione delle esperienze d'ascolto e di apprendimento assimilate inconsciamente e continuativamente per naturale azione del proprio contesto di appartenenza, e della quale non si ha consapevolezza, perché la si può soltanto subire, non gestire.

⁴⁰ Cfr. in particolare GÉNETTE 1982. Su Génette e la sua importanza nello studio dell'intertestualità musicale cfr. CARACI VELA 2009, *Intertestualità e arte allusiva*, pp. 130-137.

I cinque tipi di Génette sono:

- (1) *Intertestualità in senso proprio*, ovvero la citazione da un altro testo;
- (2) *paratestualità*, ovvero la produzione intorno a un testo (glosse, commenti, rubriche ecc.);
- (3) *metatestualità*, ossia il commento a, la relazione critica con un testo;
- (4) *ipertestualità*, quando un nuovo testo (*ipertesto*) è costruito sopra un testo preesistente (*ipotesto*), che assume entro di sé, ma supera e trasforma;
- (5) *architestualità*, quando un testo cerca di far proprio lo statuto di genere e le connotazioni formali e stilistiche di un altro testo o di una categoria di testi.

Nella poesia una particolare successione di nessi vocalici e consonantici, o la posizione enfatica di una parola, o gli effetti di una peculiare scansione metrica possono riproporsi come modelli inconsapevoli e ineludibili; nella musica, l'articolazione di un movimento cadenzale, gli effetti di una successione intervallare, la struttura di una formula diminutiva o di un inciso melodico possono produrre analoga assuefazione e analogo richiamo.

6. *Aquila altera/Creatura gentile/Uccel di Dio* di Jacopo da Bologna: ovvero il madrigale con funzioni di mottetto politico

Alla metà del secolo c'è un importante madrigale che fornisce un esempio di compresenza delle due tipologie intertestuali della *citazione* e dell'*architestualità*: *Aquila altera/Creatura gentile/Uccel di Dio*, di Jacopo da Bologna.

Jacopo è uno dei pochissimi polifonisti dell'*Ars nova* italiana per cui – pur a fronte degli incerti dati biografici (DI BACCO 2004), come di norma per i compositori del Trecento italiano – ci soccorra qualche testimonianza storico-letteraria, documentaria, iconografica, oltre alle indicazioni che possiamo dedurre dai testi delle composizioni e dalla storia della tradizione (diffusione geografica delle opere, attestazione in codici di cui comprendiamo le motivazioni e il contesto storico che li produssero, tipologia delle notazioni).

Di lui ci sono pervenuti 25 madrigali a 2 voci, 6 a 3, 1 caccia, 1 lauda a 3 voci, 1 mottetto a 3 voci.

Il rapporto di Jacopo con Milano e i Visconti si colloca principalmente negli anni della signoria di Luchino (1339-49), ed è attestato da alcuni dei madrigali d'occasione sopra ricordati, e dal mottetto *Lux purpurata radiis/Diligite justitiam* (che porta anch'esso, come il madrigale *Lo lume vostro, dolce mio signore*, l'acrostico di Luchino). Dalla testimonianza di Filippo Villani⁴¹ si deduce che Jacopo fu alla corte di Mastino II della Scala († 1351) e forse poi di Alberto II († 1352), dove si cimentò con Giovanni e con Piero in una competizione artistica che ha lasciato tracce importanti nelle musiche a noi pervenute. Tra i nomi di donna allusi nei madrigali di Jacopo ci sono, oltre a quello di Margherita di cui si è detto più sopra, anche Anna e Spina (forse una dama della famiglia Malaspina, attestata a Verona?).

Nel periodo del soggiorno milanese Jacopo dovette essere in contatto anche con l'arcivescovo Giovanni, futuro signore di Milano e grande estimatore di Petrarca. Secondo Stefano Campagnolo (CAMPAGNOLO 2005), Jacopo poté avere ben più d'una occasione per conoscere Petrarca (sui cui rapporti con musicisti abbiamo diverse indicazioni) (*Ibid.*, p. 19): l'incontro tra il musicista itinerante e l'intellettuale spesso impegnato in viaggi sullo scacchiere internazionale potrebbe essere avvenuto nel 1348, presso i Visconti (PETROBELLI 1975, p. 40), o poco più tardi a Verona, o magari dieci o vent'anni prima in altri

⁴¹ VILLANI 1997, p. 408. Per una nuova proposta interpretativa dei dati a noi disponibili cfr. ABRAMOV VAN RIJK 2012a.

contesti: ma è comunque molto probabile che sia avvenuto in tempi assai vicini alla creazione dei madrigali petrarcheschi dei *Rerum vulgarium fragmenta*. Campagnolo ritiene comunque probabile una collaborazione diretta fra i due all'interno del decennio 1341-51.

L'analisi della tradizione testuale (con varianti di grande interesse ecdotico) del madrigale petrarchesco musicato da Jacopo *Non al suo amante più Diana piacque* offre conferme all'ipotesi che esso «sia nato per e con la diretta collaborazione di Jacopo da Bologna, non necessariamente nell'ambito della corte viscontea o scaligera, ma con ogni probabilità come rima d'occasione» (CAMPAGNOLO 2005, p. 34). L'ipotesi è plausibile, e suggerisce che i testi poetici dei quattro madrigali petrarcheschi vadano collocati in anni in cui un interesse di Petrarca per la polifonia profana italiana avrebbe potuto essere coltivato nell'ambiente che gli competeva: che non saranno stati gli anni avignonesi, «avulsi dal contesto sociale in cui propriamente il madrigale poteva trovare udienza. Bisogna pensare dunque che la stagione di interesse e pratica del madrigale polifonico per il Petrarca corrisponda agli anni che partono dai primi viaggi italiani, e con ancor maggiori possibilità dal primo soggiorno parmense (1341) – ovvero sia all'appressarsi di quelle aree proprie dell'uso e diffusione del protomadrigale – e non ecceda, come detto, i primi anni '50, potendo rappresentare un termine appropriato il ritorno a Valchiusa del 1351» (*ibid.* p. 35).

L'influsso di Jacopo sui musicisti della generazione successiva è ben documentato, e vari suoi madrigali furono oggetto di interesse, imitazione e riprese intertestuali.⁴² Jacopo fu probabilmente tra i primi polifonisti italiani a fare nel madrigale polemica artistica, sul tema della incompetenza dei musicisti e su quello del plagio: si vedano *Io me son un che per le fresche andando; Oselletto salvazo per stasone; Vestisse la cornacchia d'altrui penne*, cronologicamente vicini ad analoghi madrigali di altri compositori, come Giovanni (*Fra mille corvi una cornachia bianca; O tu, cara scienza mia, musica*) e Lorenzo (*Dolgomi a voi, maestri del mie canto*).⁴³

Non si può escludere che più d'un musicista proveniente da Bologna sia esistito col nome di Jacopo (ben diffuso nell'Italia del Trecento): pertanto non abbiamo la assoluta certezza che le menzioni che ci sono pervenute si riferiscano sempre al medesimo personaggio. Nel 1373 c'è uno *Jachopo da Bologna* tra i laudesi di Orsammichele (WILSON 1997), e un nome simile (*Jaquet de Bolunye* o *Jacobo de Bolugna*) designa un «minister de sakterri» alla corte di Aragona, 1378-86 (DEL CARMEN GÓMEZ MUNTANÉ 1979, pp. 49-51). Questo secondo caso resta un po' sospetto: perché mai un polifonista ormai avanti

⁴² Per la funzione paradigmatica del madrigale *Non al suo amante più Diana piacque* (divenuto anche oggetto di *contrafactum*, come è stato ricordato più sopra) cfr. CAMPAGNOLO 2005, pp. 36-38. Sul medesimo madrigale cfr. anche GOZZI 2001.

⁴³ Altri madrigali di polemica musicale (Donato, *S'ï, monocordo, gentile stromento*, e Landini, *Musica son che mi dolgo piangendo*) hanno invece – in base agli indicatori di receniorità relativa cui si è più volte accennato – collocazioni più avanzate nel tempo.

negli anni, certamente molto famoso e apprezzato, avrebbe trovato presso la corte aragonese un impiego tanto modesto come quello di suonatore di salterio?

Non è sicura neppure l'attribuzione a Jacopo de *L'arte del biscanto misurato*⁴⁴ – un trattato sul mensuralismo tutto basato su *modus*, *tempus* e *prolatio* – forse scritto a Firenze (se davvero Jacopo vi fu), dove una teoria mensurale segnata dagli influssi francesi era di fatto una realtà negli anni Settanta del secolo: la tradizione della musica di Jacopo, tuttavia, fa capo ad antigrافي in notazione italiana. Wilson pensa che il trattato sia stato scritto per i cantori di Orsammichele (WILSON 1997, p. 156), che dovevano eseguire laude a 3 voci, tra cui quella composta da Jacopo stesso presumibilmente per loro, *Nel mio parlar di questa donn'eterna*.

Jacopo è ritratto nella miniatura che apre la sua sezione nel codice Squarcialupi (c. 7v), e in una miniatura di un manoscritto della Landesbibliothek di Fulda, di provenienza bolognese, che lo raffigura con Piero e Giovanni.⁴⁵

Aquila altera/Creatura gentile/Uccel di Dio è un madrigale politestuale a tre voci, intessuto fittamente di intertestualità dantesca, e portatore di messaggi allusi di indubbia immediatezza e trasparenza. Ci è stato tramandato in cinque codici, di cui quattro fiorentini (il ms Panciatichi 26 della Biblioteca Nazionale di Firenze,⁴⁶ lo Squarcialupi ovvero il Mediceo-Palatino 87 della Biblioteca Mediceo-Laurenziana di Firenze,⁴⁷ il codice fonds italien 568 della Bibliothèque Nationale di Parigi,⁴⁸ il ms 2211 dell'Archivio capitolare di S. Lorenzo, Firenze)⁴⁹ e uno settentrionale, il codice Reina, ovvero fonds nouv. acq. fr. 6771 della Bibliothèque Nationale di Parigi);⁵⁰ i tre testi poetici di seguito si trovano anche nel codice Palatino 315 della Biblioteca Nazionale di Firenze.⁵¹ A questi va aggiunto il codice 117 della Biblioteca Comunale di Faenza,⁵² che è una raccolta di intavolature, in cui *Aquila altera/Creatura gentile/Uccel di Dio* compare in una elaborata versione strumentale, ovviamente non utile alla ricostruzione testuale del madrigale vocale, ma importante testimone della diffusione dell'opera di Jacopo (che vi figura anche con *Io me son un che per le frasche andando, O cieco mondo, di lusinghe pieno, Oseletto salvazo per stasone, Sotto l'imperio del possente prence*).

⁴⁴ Editio in SCATTOLIN 1974.

⁴⁵ Fulda, Hessische Landesbibliothek, D 23. Cfr. FISCHER 1973.

⁴⁶ Fp, 91v-92r

⁴⁷ Sq, 8v-9r.

⁴⁸ Pit, 2v-3r.

⁴⁹ Sl 2211, 48v-49r.

⁵⁰ Reina, 2v-3r.

⁵¹ Fn 315, 97v.

⁵² Faenza 117, 73r-74v. L'intavolatura di Faenza fu trascritta in edizione moderna in *Keyboard Music* 1972; l'intavolatura di *Aquila altera / Creatura gentile / Uccel di Dio* è alle pp. 80-84. Sul codice cfr. MEMELSDORFF 2004. Una recentissima edizione in facsimile del codice, corredata da un ampio studio aggiornato, è stata pubblicata in *The Codex Faenza 117* 2013.

Dei codici musicali, il più antico è Fp, seguito poi da Reina; Sl è un palinsesto parzialmente decifrabile, ma quasi illeggibile per la musica di questo madrigale.

È molto interessante il caso dell'unico manoscritto non musicale che ci ha tramandato *Aquila altera/Creatura gentile/Uccel di Dio*: un codice Palatino che si apre con la *Commedia*, e si chiude con tre distici latini seguiti da due versetti aggiunti nel secolo XVI, e contiene anche una raccolta di rime di Dante, una canzone di Fazio degli Uberti, dodici rime adespote (ma per tre si risale a un autore), una Epistola di S. Bernardo e una descrizione del *Padiglione di Mambrino*.⁵³ Cinque delle rime adespote sono madrigali che ebbero intonazione polifonica: il primo (*Nel meço già del mar la navicella*) di Niccolò del preposto; il terzo, quarto, nono e decimo (*Nel bel giardino che ll'Adicie zinze; O cieco mondo di lusinghe pieno, Sotto l'imperio del possente prence; Aquila altera/Creatura gentile/Uccel di Dio*) di Jacopo. I due ultimi, dalle tematiche "imperiali" compaiono abbinati e in successione anche in Reina, Pit e Sq,⁵⁴ e nei due ultimi aprono proprio in questa successione la sezione di Jacopo, così come *Nel meço già del mar la navicella* è quello che figura in apertura della sezione di Niccolò in Squarcialupi, e fu oggetto di un diffuso *contrafactum* di successo: *Nel meço a duo ladron post'è una stella* (Riccardiano 2871) (KELLY 1975, p. 10). In Pal 315 *Aquila altera/Creatura gentile/Uccel di Dio* figura con le tre strofe (nella successione *Aquila altera/Uccel di Dio/Creatura gentile*, ossia nell'ordine che hanno nei codici musicali, che pongono nella stessa carta, sul *versus*, *Cantus I* e *Tenor*, e nel *rectus* della carta successiva il *Cantus II*), seguite dai rispettivi ritornelli, uno dopo l'altro nel medesimo ordine.

In *Aquila altera/Creatura gentile/Uccel di Dio* l'intertestualità si manifesta sotto diversi aspetti:

(A) INTERTESTUALITÀ DANTESCA

Contraddistingue tutti e tre i testi poetici e agisce in due diversi modi:

- come cosciente richiamo allusivo a contenuti concettuali, con la citazione di termini, immagini e simboli impiegati nel medesimo significato

⁵³ Cfr. *I codici palatini* 1889-1890, vol. I, pp. 531-532; DE ROBERTIS 1960, pp. 242-244; DANTE ALIGHIERI 2002, vol. I. *I documenti*, pp. 308-309.

⁵⁴ Per l'esegesi di *Sotto l'imperio del possente prence*, in Sq è senz'altro importante il corredo della miniatura, che ha ben in evidenza, al centro della pagina, in basso, la figura barbata di un imperatore: perché di un imperatore del Sacro Romano Impero si tratta, e non di un suo vicario (Visconti o Della Scala), come si desume dalla simbologia evocata: lo scettro, il globo, la corona, il trono le cui forme ricordano ampie ali di aquila aperte. Il giovane biondo che lo guarda, nella zona in basso a sinistra della decorazione, riproduce esattamente, di profilo, le fattezze di Jacopo della miniatura in alto a sinistra: avanza forse una richiesta di protezione? Per se stesso o per un suo committente? La testa del piccolo moro sul fianco sinistro della cornice miniata può essere interpretata come simbolo di dedizione o di schiavitù: del resto, allo stato attuale delle nostre possibilità esegetiche, il madrigale sopporta in maniera ugualmente problematica – come tanti altri – una contestualizzazione viscontea o antviscontea (cfr. LANNUTTI 2009), o magari anche scaligera.

di precisi passi della *Commedia*, e/o con voluta evocazione di singoli versi o loro porzioni;

— come ‘fisiologica’ e inconsapevole presenza, nella memoria, che fornisce materia alla creazione: espressioni, immagini, ritmi del verso e suoni della *Commedia*.

Si riportano di seguito i testi delle singole voci,⁵⁵ evidenziando in grassetto le espressioni oggetto di intertestualità dantesca. Seguono poi le citazioni dalla *Commedia* pertinenti per ogni singola occorrenza intertestuale.⁵⁶ Nelle brevi righe di commento le parole o porzioni di frasi in corsivo rimandano alle tematiche di fondo, su cui si tornerà subito dopo.

I

Aquila altera, ferma in su la vetta
Dell’alta mente l’occhio valoroso
Dove tua vita **prende suo riposo**.
Là è ’l **parere**, là l’**esser beato**

Aquila

Cfr. i versi di *Par.*, I, 46-48 e XX, 31-33, citati più oltre in relazione alla seconda strofa.

L’aquila come simbolo di *autorità di ascendenza divina* è allusa anche in *Par.*, VI, 1-9 e XVII, 70-75, citati più oltre in relazione alla terza strofa.

In su la vetta

Purg., VI, 46-48:

Non so se ’ntendi; io dico di Beatrice;
tu la vedrai di sopra, **in su la vetta**
di questo monte ridere, e felice.

(Virgilio, sciogliendo un dubbio di Dante, fa riferimento a Beatrice – che egli vedrà nel Paradiso – come simbolo della *sapienza divina*).

L’alta mente

Par., X, 112-114:

entro v’è **l’alta mente** u’ sì profondo
saver fu messo, che se ’l vero è vero
a veder tanto non surse il secondo.

(Nel cielo del sole, tra le anime *sapienti* che fanno corona intorno a Dante e Beatrice, S. Tommaso indica Salomone).

⁵⁵ I criteri di edizione sono discussi nel § 7.

⁵⁶ L’edizione critica di riferimento per le citazioni dalla *Commedia* è quella curata da Giorgio Petrocchi (DANTE ALIGHIERI 1966-1967).

Ferma [...] l'occhio

Par., VII, 94-96:

Ficca mò l'occhio per entro l'abisso
dell'eterno consiglio, quanto puoi
al mio parlar distrettamente fisso.

(Beatrice viene in aiuto a Dante sciogliendogli un dubbio, e lo invita a cercare di comprendere con tutte le sue facoltà il suo discorso. L'occhio nella *Commedia* è uno dei simboli della *Sapienza*; l'espressione **ficca mò l'occhio** è la naturale matrice di **ferma...l'occhio**).

Par., XXI, 16-18:

Ficca di retro a li occhi tuoi la mente,
e fa di quelli specchi a la figura
che 'n questo specchio ti sarà parvente.

(Nell'ascesa al cielo di Saturno, sede delle anime contemplanti, Beatrice esorta Dante a fissare l'attenzione sull'immagine di cui deve discernere i contorni: la scala di Giacobbe, lungo la quale si muovono i beati).

l'occhio

Purg., IX, 79-81:

E come **l'occhio più e più v'apersi**,
vidil seder sovra 'l grado sovrano,
tal nella faccia ch'io non lo sofferisi;

(Dante non riesce a sostenere la vista dell'angelo portinaio del Purgatorio, per il sovrumano splendore del suo volto, *non tollerabile a occhio umano*).

Par., X, 46-48:

E se le fantasie nostre son basse
a tanta altezza, non è meraviglia;
ché sopra 'l sol non fu **occhio ch'andasse**

(Impossibilità per Dante – e per la sapienza umana – di descrivere il fulgore delle *anime sapienti* nel cielo del sole).

Par., XIX, 58-63:

Però ne la giustizia sempiterna
la vista che riceve il vostro mondo,
com'**occhio** per lo mare, **entro s'interna**;
che, ben che da la proda veggia il fondo,
in pelago nol vede; e nondimeno,
èli, ma cela lui l'esser profondo.

(Si allude qui alla limitatezza delle umane capacità nell'atto di *scrutare il divino*)

Par., XX, 118-123:

L'altra, per grazia che da sì profonda
fontana stilla, che mai creatura
non **pinse l'occhio** insino a la prima onda,
tutto suo amor là giù pose a drittura;
per che, di grazia in grazia, Dio li **aperse**
l'occhio alla nostra redenzion futura;

(Si tratta dell'anima del pagano Rifeo, per imperscrutabile volontà divina assunto in Paradiso, nel cielo di Giove, dove siede – in grazia del suo *amore per la giustizia* - a formare il ciglio nella figura dell'aquila, con Traiano, Ezechia, Costantino e Guglielmo II il buono).

Par., XXI, 91-93:

Ma quell'alma nel ciel che più si schiara,
quel serafin che 'n Dio più **l'occhio ha fisso**,
a la dimanda tua non satisfara,

(S. Pier Damiano dice a Dante che neppure l'anima più capace di addentrarsi nel pensiero divino e penetrarne la *sapienza* potrebbe spiegargli il mistero della predestinazione).

Par., XXXIII, 40-45:

Li **occhi** da Dio dilette e venerati
fissi nell'orator, ne dimostraro
quanto i devoti prieghi le son grati;
indi all'eterno lume s'addrizzaro,
nel qual non si dee creder che **s'invii**
per creatura **l'occhio** tanto chiaro.»

(La Madonna fissa gli occhi sull'anima di S. Bernardo – che le ha rivolto la preghiera – e poi in Dio, la cui *sapienza* lei può penetrare più d'ogni altra creatura e presso il quale si appresta ad intercedere per Dante).

L'occhio che contempla la sapienza divina è alluso anche nei versi di Par., XXI, 83-87, citati a proposito della terza strofa.

prende suo riposo

Par., XVI, 148-150:

Con queste genti, e con altre con esse,
vid'io Fiorenza in **sì fatto riposo**,
che non avea cagione onde piangesse.

(Cacciaguida illustra a Dante la condizione di sereno *appagamento* nella vita civile della Firenze del suo tempo, governata con *giustizia e saggezza*).

Parer [in opposizione a **esser**]

Par., IV, 67-69:

Parere ingiusta la nostra giustizia

ne li occhi d'i mortali, è argomento
di fede e non d'eretica nequizia.

(Beatrice parla dell'*imperscrutabilità della giustizia divina*, con cui le menti beate sono in piena sintonia ma che per l'uomo comporta una opposizione fra ciò che **pare** e ciò che **è**, superabile solo per fede. Anche nel madrigale la contemplazione della giustizia divina risolve, annullandolo, il contrasto fra **parere** ed **essere**).

l'esser beato

Par., III, 79-81:

Anzi è formale ad esto **beato esse**
tenersi dentro a la divina voglia,
per ch'una fansi nostre voglie stesse;

(Piccarda spiega a Dante come la felicità dei beati si realizzi nell'*uniformarsi alla volontà divina*, senza mai esser turbata dal desiderio di ascesa a posizioni più alte nel Paradiso: la beatitudine si identifica con la piena sintonia col volere divino).

Sulla *beata essenza (bona essenza, somma essenza)* divina cfr. anche i versi di *Par.*, I, 22-24; XVII, 133-135; XXI, 83-87, citati più oltre in relazione alla terza strofa.

II

Creatura gentile, animal degno,
salire in alto e **rimirar nel sole**
singularmente tuo natura vuole.
Là è l'immagine e la **perfezione**.

Creatura gentile

Purg., XXXIII, 130-132

Come **anima gentil**, che non fa scusa,
ma fa sua voglia de la voglia altrui
tosto che è per segno fuor dischiusa;

(Matelda obbedisce immediatamente alla richiesta di Beatrice, di condurre Dante all'acqua di Eunoè, e rende così evidente la *funzione di disponibilità* ad assecondare il cammino del poeta).

Purg., XVIII, 82-84:

E quell'**ombra gentil** per cui si noma
Pietola più che villa mantoana,
del mio carcar diposta avea la soma;

(Si allude a Virgilio che, nella sua *funzione di maestro*, ha fornito a Dante spiegazioni ai suoi interrogativi alleggerendolo dal dubbio).

rimirar nel sole

Par., I, 46-48:

quando Beatrice in sul sinistro fianco
vidi rivolta e **riguardar nel sole:**
aquila sì non li s'affise unquanco.

(Dante sta per ascendere dal Paradiso terrestre verso il Paradiso celeste contemplando Beatrice, che può fissare i suoi occhi nel sole. L'aquila è qui anche *figura della Sapienza*, ovvero di Beatrice, *che può fissare il sole, simbolo dello splendore divino*). Cfr. anche la prima strofa, per *Aquila*

rimirar nel sole | **singularmente tuo natura vuole**

Par., XX, 31-33:

“La parte in me che vede, e **pate il sole**
nell'**aguglie** mortali,” incominciommi,
“or fisamente riguardar si vole,

(Parlano quei beati del cielo di Giove che nell'*aquila celeste* formano l'*occhio*: ovvero la parte corrispondente a quella che, nelle aquile terrestri – le «aguglie mortali» – può *sopportare la vista diretta del sole*).

immagine

Par., XX, 139-141:

Così da quella **immagine** divina,
per farmi chiara la mia corta vista,
data mi fu soave medicina.

(L'*immagine* dell'aquila celeste nel cielo di Giove, esprimendosi coralmemente come un unico individuo, ha sciolto un dubbio di Dante sulla predestinazione).

Par., XXII, 58-60:

Però ti priego, e tu, padre, m'accerta
s'io posso prender tanta grazia, ch'io
ti veggia con **immagine** scoperta.

(Dante chiede a S. Benedetto di poterlo vedere al di fuori dal lume che lo circonfonde. Gli sarà risposto che ciò è possibile solo nell'*Empireo*).

animal degno

Inf., V, 88-93:

O **animal grazioso e benigno**
che visitando vai per l'aere perso
noi che tignemmo il mondo di sanguigno,
se fosse amico il re dell'universo,
noi pregheremmo lui de la tua pace,
poi ch'hai pietà del nostro mal perverso.

(Francesca si rivolge a Dante grata per i *sentimenti di umana compassione* che il poeta dimostra verso Paolo e lei).

Per **animal** cfr. anche la citazione successiva.

perfezione

Par., XIII, 79-87:

Però se 'l caldo amor la chiara vista
de la prima virtù dispone e segna,
tutta la **perfezion** quivi s'acquista.
Così fu fatta già la terra degna
di tutta l'**animal perfezione**;
così fu fatta la Vergine pagna;
sì ch'io commendo tua oppinione,
che l'umana natura mai non fue
né fia qual fu in quelle due persone.

(S. Tommaso spiega a Dante l'azione perfetta della Trinità nella creazione, di contro ai limiti delle creature generate dalle cause seconde: perciò gli esseri umani non possono mai raggiungere *il grado sommo di perfezione* che si realizzò in Adamo prima e Cristo poi, creati direttamente da Dio).

III

Uccel di Dio, insegna di giustizia,
tu hai principalmente **chiara gloria**
perché nelle **grand'opre tu hai vittoria**.
Là vidi l'**ombra**, là **la vera essenza**.

Uccel di Dio

Par., VI, 1-9:

Poscia che Costantin l'aquila volse
contr'al corso del ciel, ch'ella seguì
dietro a l'antico che Lavina tolse,
cento e cent'anni e più **l'uccel di Dio**
nello stremo d'Europa si ritenne,
vicino a' monti d'È quai prima uscì;
e sotto l'ombra de le sacre penne
governò 'l mondo lì di mano in mano,
e, sì cangiando, in su la mia pervenne.

(Giustiniano traccia la storia delle insegne imperiali - di cui il simbolo più importante è **l'aquila**, ovvero *l'uccel di Dio* dalle *sacre penne* - portate da Costantino da occidente in oriente - donde Enea, progenitore dei Romani, si era mosso - e poi passate infine in sua mano).

Par., XVII, 70-75:

Lo primo tuo rifugio e 'l primo ostello
sarà la cortesia del gran Lombardo
che 'n su la scala porta il santo uccello;
ch'in te avrà sì benigno riguardo

che del fare e del chieder, tra voi due
fia primo quel che tra li altri è più tardo.

(La profezia di Cacciaguida allude a Bartolomeo della Scala, che ospitò generosamente Dante in esilio. Gli Scaligeri, tuttavia, adottarono l'aquila nella loro insegna araldica dopo il 1311, quando Cangrande divenne *vicario imperiale*).

Purg., XXXII, 109-115

Non scese mai con sì veloce moto
foco di spessa nube, quando piove
da quel confine che più va remoto,
com'io vidi calar l'**uccel di Giove**
per l'alber giù, rompendo de la scorza,
non che d'i fiori e de le foglie nove;
e ferì 'l carro di tutta sua forza;

(Nel Paradiso terrestre Dante osserva il susseguirsi di complesse visioni allegoriche; l'aquila è anche qui emblema imperiale: ma in negativo – un pagano *uccel di Giove*, non un cristiano *uccel di Dio* – e la sua violenta irruzione contro il carro simboleggia gli imperatori romani che attaccarono la Chiesa con le persecuzioni).

chiara gloria

Par., XIX, 13-18:

E cominciò: «Per esser giusto e pio
son io qui essaltato **a quella gloria**
che non si lascia vincere a disio;
e in terra lasciai la mia memoria
sì fatta, che le genti lì malvage
commendan lei ma non seguon la storia.

(L'immagine dell'*aquila imperiale*, formata dal movimento degli *spiriti giusti* nel cielo di Giove, parla come un solo individuo, e dice che la memoria delle virtù di cui è simbolo è viva sulla terra, ma non è presa ad esempio dalle «genti malvage»).

grand'opre

Par., XXXI, 31-40:

Se i barbari, venendo da tal plaga
che ciascun giorno d'Elice si cuopra,
rotante col suo figlio ond'ella è vaga,
veggendo Roma e l'**ardüa sua opra**,
stupefaciensi, quando Laterano
a le cose mortali andò di sopra;
ïo che al divino dall'umano,
all'eterno dal tempo era venuto,
e di Fiorenza in popol giusto e sano,
di che stupor dovea esser compiuto!

(Lo stupore di Dante nel contemplare *lo splendore del consesso dei beati* nell'Empireo supera quello che dovettero provare i barbari, calati dalle regioni nordiche su cui ruotano l'Orsa maggior e l'Orsa minore, alla vista degli splendidi palazzi del Laterano).

chiara gloria | tu hai vittoria

Purg., X, 73-75:

Quiv'era storiata **l'alta gloria**
del roman principato, il cui valore
mosse Gregorio a la sua **gran vittoria**;

(Simbologia della *gloria imperiale* come legata alla *virtù*: nel girone dei superbi è raffigurato un noto esempio di umiltà di Traiano, ed è ricordata la leggenda di S. Gregorio che fa riesumare i resti dell'imperatore e ne ritiene salvata l'anima).

Par., IX, 120-125:

Ben si convenne lei lasciar per palma
in alcun cielo **de l'alta vittoria**
che s'acquistò con l'una e l'altra palma,
perch'ella favorò la **prima gloria**
di Iosüé in su la Terra Santa,
che poco tocca al papa la memoria.

(Si parla di Raab, assunta nel terzo cielo per l'aiuto determinante dato a Giosuè nella presa di Gerico, che viene qui considerata come la prima impresa in Terra Santa: una sorta di *anticipazione delle crociate*, che incombono come dovere a chi governa la cristianità).

l'ombra

Par., I, 22-24:

O divina virtù, se mi ti presti
tanto che **l'ombra del beato regno**
segnata nel mio capo io manifesti,

(Nella invocazione proemiale del Paradiso Dante chiede a Dio che gli sia concesso di riuscire a percepire – almeno come un'ombra, così come può esser concesso alle sue umane capacità – l'immagine del *beato regno*. Nel madrigale *l'immagine di Dio* – la «vera essenza» – è *percepibile appunto, come per Dante, nella misura di un'ombra*).

Cfr. anche la prima strofa, per **l'esser beato**, e le citazioni successive per **la vera essenza**.

la vera essenza

Purg., XVII, 133-135:

Altro ben è che non fa l'uom felice;
non è felicità, non è **la buona**
essenza, d'ogni ben frutto e radice.

(Spiegando a Dante l'ordinamento morale del Purgatorio, Virgilio contrappone i beni caduchi al *bene perfetto*, Dio, la 'bona essenza', da cui promana la vera felicità per gli uomini).

Par., XXI, 83-87:

Luce divina sopra me s'appunta,
penetrando per questa in ch'io m'inventro,
la cui virtù, col mio veder congiunta,
mi leva sopra me tanto, **ch'i' veggio**
la somma essenza de la quale è munta.

(S. Pier Damiani spiega perché la sua anima è avvolta in una gioiosa luce fiammeggiante: luce che proviene direttamente dalla *visione profonda della essenza e della sapienza di Dio*, in cui per virtù divina può spingersi la sua contemplazione).

Il madrigale consta di tre distinti componimenti poetici, intonati ciascuno da una delle tre voci, e tutti di quattro endecasillabi, rimanti, rispettivamente, in abb/x; cdd/y; eff/z, con chiara distinzione fra strofa e ritornello. I tre testi poetici hanno identica contrapposizione fra i contenuti delle strofe, che celebrano l'autorità imperiale per simboli e immagini, e quelli dei ritornelli, che esprimono in maniera fulminea l'armonia dei contrari.

I riferimenti intertestuali sono tutti all'autorità imperiale, allusa dal corredo dei simboli sacrali di emanazione divina e dagli attributi di sapienza, giustizia e virtù che le competono nell'esercizio del potere, al servizio di Dio e per il bene degli uomini, in quanto custode dell'ordine universale, garante della qualità del viver civile, dell'armonia sociale, della sintonia fra legge divina e vita associata.⁵⁷ A lei competono *gloria, grand'opre, vittoria*; il testo poetico la esorta a fissare il suo sguardo in Dio, fonte di sapienza e giustizia, in cui troverà il suo naturale appagamento. Nella contemplazione divina si realizza la conciliazione degli opposti: l'essere e il *parere*, l'*ombra* e la *vera essenza*, l'*immagine* e la *perfezione*. La terminologia rimanda chiaramente alla insistita opposizione dantesca fra lo splendore del Paradiso e la impossibilità di contemplarlo e penetrarlo con la vista e la mente umana, se non soccorre il divino aiuto.

Tutte le citazioni dantesche intorno alle quali il testo è articolato (tranne una) provengono – ovviamente, data l'altezza dell'argomento – da canti, del

⁵⁷ L'unica interpretazione in negativo del simbolo, sopra ricordata (da *Purg.*, XXXII, 109-115), illustra il danno che si produce quando il potere imperiale si esercita al di fuori della funzione di servizio alla volontà divina.

Purgatorio e del *Paradiso*,⁵⁸ e la centralità dell'*uccel di Dio* come simbolo dell'impero e dell'imperatore creava (e crea), per qualsiasi ascoltatore familiarizzato con la *Commedia*, un ulteriore, sotterraneo ma fulmineo rimando ai canti di Giustiniano (imperatore; *Par.*, v e vi) e di Cacciaguida (vissuto e morto degnamente seguendo l'imperatore quale difensore della cristianità; *Par.*, xv-xviii), alle straordinarie evoluzioni allusive e figurative dei beati del cielo di Giove nella figura dell'aquila, che scrivono coi loro movimenti «Diligite iustitiam qui iudicatis terram» (*Sapienza*, I,1), alle funzioni paradigmatiche degli spiriti giusti che formano l'occhio dell'*uccel di Dio* e si esprimono in tale simbolo come una voce sola (*Par.*, xviii-xx).

L'*uccel di Dio* dalle *sacre penne* (che discende dallo *Iovis ales* di Virgilio, *Aen.* I, 394) è dunque l'aquila, simbolo del potere imperiale nel Medioevo (così come lo era stata del potere di Roma dall'età repubblicana in poi, e, nella tradizione classica letteraria e figurativa, del potere supremo di Zeus): assolutamente peregrina risulta quindi ogni sua interpretazione come colomba dello Spirito santo o come colomba araldica del Conte di virtù,⁵⁹ o come immagine tratta da un qualche *Bestiario* medievale.⁶⁰

Come si è ricordato più sopra (§ 2), una conoscenza ben assimilata della *Commedia* era all'epoca alla portata di qualsiasi persona mediamente acculturata e parlante un volgare italiano, così come lo è oggi per qualsiasi italiano provvisto di una buona istruzione almeno liceale. Gli endecasillabi danteschi con il carico delle loro fulminee e icastiche immagini tornano alla mente di chiunque sia stato avvezzo – seppure anche per un limitato tempo della sua vita – a leggere Dante. Non torna alla mente nulla, però, a chi non abbia con la *Commedia* una lunga consuetudine, e l'abbia letta come tante opere si leggono (per dovere di conoscenza), come un oggetto estraneo alla propria formazione e ai propri orizzonti culturali, o magari addirittura in traduzione: e questo spiega perché a tanti musicologi, anche molto valenti, sia completamente sfuggita la dimensione straordinaria dell'intertestualità dantesca e il fatto che l'*uccel di Dio* (nonché la *creatura gentile*) sia l'aquila e non possa proprio essere la colomba, come i canti di Cacciaguida (e non solo quelli) attestano senza ombra di dubbio. Non a caso Pirrotta (PIRROTTA 1955, p. 70) aveva chiarissimo il fatto che si stesse parlando dell'autorità imperiale, ma Gèneviève Thibault (e molti altri dopo di lei) no: e proprio per il problema di una insufficiente conoscenza e assimilazione della *Commedia* (e del

⁵⁸ L'unica citazione dall'*Inferno* proviene dal canto di Paolo e Francesca, ovvero da uno dei momenti più intensi della *Commedia*, quando la commozione del poeta si incontra con quella degli amanti, colpiti dalla sua pietà: il registro retorico si fa alto.

⁵⁹ Cfr. *Die mehrfach überlieferten Kompositionen des frühen Trecento* 2007, vol. I, pp. 145 e 178-179.

⁶⁰ Cfr. ABRAMOV VAN RIJK 2008. In un più recente contributo (ABRAMOV VAN RIJK 2012a, pp. 44-47), la stessa studiosa propende per Giovanni Visconti come ideale dedicatario del madrigale: tuttavia la densità di pensiero politico (espresso o richiamato attraverso i molti e chiarissimi riferimenti al Dante della *Commedia* e alle idee espresse nella *Monarchia*) e la religiosità solenne con cui la dignità imperiale è evocata non si commisurano con altri se non con l'imperatore.

Convivio, e della *Monarchia*, e del pensiero politico di Dante fortemente condiviso nell'ambiente fiorentino di Boccaccio e degli amici di Petrarca) la generosa esegesi di Sarah Carleton va completamente fuori strada (CARLETON 2009, pp. 122-144), e finisce col vedere nel madrigale non solo una composizione per nozze (per via del solito *uccel di Dio*=colomba= Isabella di Valois) in cui sarebbe evocata la *devise* di Gian Galeazzo conte di Virtù dopo il matrimonio con Isabella (ovvero la colomba che vola nel sole), ma anche richiami trinitari: richiami inesistenti, perché le tre strofe non si riferiscono rispettivamente ad aquila=Padre, sole=Figlio, colomba=Spirito santo, ma sempre e solo all'aquila, come simbolo dell'autorità imperiale di emanazione divina.

Il problema ha molte facce: e se quasi tutti i casi di intertestualità dantesca nei madrigali dell'*Ars nova* italiana risultano tuttora ignoti ai musicologi, non vanno certo meglio le cose per Petrarca (meno invasivo, ma comunque importantissimo come termine di riferimento) o Boccaccio, ovvero: *il legame profondo di molti testi madrigalistici portatori di allusioni e/o di pensiero politico con la cultura* non è stato individuato quasi mai, o lo è stato in maniera fantasiosa.

(B) INTERTESTUALITÀ COME PRASSI COMPOSITIVA ARCHITESTUALE.

La forma musicale del madrigale, che mantiene chiarissima la sua peculiare struttura articolata in strofa e ritornello, assume lo statuto di genere del mottetto perché si fa politestuale, e ciascuna delle tre voci (due *Cantus* melismatici e un *Tenor* meno mosso, ma moderatamente partecipe al gioco di richiami fra le voci, e non mero sostegno) porta, come s'è detto, un testo proprio.

Il rapporto col modello della caccia (più basso, nella gerarchia dei generi poetici e musicali), che sembrerebbe evocato dal canone iniziale, è illusorio: il canone occupa poche *mensurae* (bb. 7-11); un altro caso di imitazione poi presto lasciata cadere ha sede all'altezza del quarto verso della strofa (bb. 28-36); brevi incisi ritmico-melodici ripropongono con insistenza un formulario diminutivo che si fa eco nelle due voci melodiche (con qualche accenno minimo anche nel *Tenor*), e intesse tutto il madrigale.

Il ritornello di ciascuna voce (ovvero il verso con rima irrelata) è intonato due volte, con cadenza aperta e chiusa; ma la sezione *chiuso* manca in Pit per la voce di *Creatura gentile*, e nel codice Squarcialupi per tutte le voci: e ciò comporta cadenza conclusiva su nota diversa dalla *finalis*. Si può trattare, naturalmente, di una distrazione del copista, peraltro strana per una composizione importante, che presuppone un attento impegno di impaginazione. Non è forse dissennato ipotizzare per il codice Squarcialupi una scelta cosciente, il rifiuto per una forma che poteva sembrare ibrida a chi la trascriveva (in tempi lontani da quelli della composizione) rispetto all'idea di madrigale 'antico' che si era consolidata nel presente. Il madrigale italiano a cavallo della metà del secolo, infatti, non contemplava l'*overt* e il *clos*. Non mancavano, tuttavia, i casi in cui la musica del ritornello si cantava due volte di seguito, ma su parole

diverse e con la medesima cadenza: gli esempi in proposito non sono pochi, a partire dai tempi del Rossiano 215 (e tale soluzione era ancora attuale per Zacara).

Alla fine del Trecento e nei primi anni del Quattrocento, il madrigale, proposto come il recupero di un genere culturalmente ben connotato, si volge in due diverse direzioni:

- o tende a fissarsi rigidamente nel modello formale landiniano, con ritornello intonato una sola volta senza *overt/clos*;
- o si apre cautamente a sperimentare novità.

A fine secolo la prima tipologia si presenta coi connotati dell'ipercorrettismo formale. È quella illustrata dall'anonimo compilatore del *Trattato di Vercelli* che, passando rapidamente in rassegna le forme musicali del suo tempo (l'inizio del Quattrocento), ribadisce con forza che il ritornello (da lui chiamato 'volta') deve essere intonato su di una sola sezione di testo, e una volta sola:

Li madrigali sono facti in questa forma che le parole debeno essere de cinque versi, zoè tre versi la prima parte et dui la secunda. La secunda parte se chiama la volta et non se debe dire più che una fiata, zoè che non ha parole doppie; ma la prima bene ha le parole dopie, et [se debe] dicere bene due fiata la prima parte et una la secunda, che se chiama volta; et debe finire in una voce,⁶¹ et poy che la dicta volta debe essere altra misura che la prima parte.

(*Un inedito trattato musicale* 1998, p. 90)

Aquila altera/Creatura gentile/Uccel di Dio è, rispetto a questo modello, veramente irregolare. I versi non sono 3+2, ma 4+1, e, soprattutto, la strofa non è ripetuta due volte su parole diverse, ma è data una volta sola: la pluralità dei versi si dispone nella dimensione verticale della politestualità, non in quella orizzontale delle ripetizioni strofiche. Risponde invece al modello proposto dal *Trattato* il cambio di *divisio* fra strofa (in *octonaria*) e ritornello (in *senaria perfecta*).

La seconda tipologia è presente in Lorenzo (*Come in sul fonte fu preso Narcisso*) e trova un interessante seguito in Paolo, di cui abbiamo undici madrigali, cinque dei quali con ritornello intonato due volte e cadenze *overt* e *clos*: di questi, quattro hanno testo poetico che cambia dalla prima alla seconda intonazione, mentre uno (*Ne l'ora ch'a segar la bionda spiga*) ha un unico testo, ripetuto e con due cadenze, come nel caso di *Aquila altera/Creatura gentile/Uccel di Dio*.

⁶¹ Ovvero in unisono.

7. Edizione di Aquila altera/Creatura gentile/Uccel di Dio

Apparato critico

(a) Testi poetici

I testi sono scritti in un volgare letterario toscano; le varianti nei codici (dei quali, come s'è detto più sopra, quattro sono fiorentini e uno settentrionale) danno escursioni modeste per quanto concerne la patina linguistica. L'edizione dei testi che qui si offre e i cui criteri sono discussi più oltre, è una proposta provvisoria, condotta con strumenti di base, che necessita del vaglio critico di uno specialista di testi in volgare italiano del Trecento, che – si auspica – voglia procedere con le adeguate competenze alla valutazione dei fenomeni linguistici e della tradizione poetica.

- I 1 *en su la* (Reina); *in sulla* (Pit)
 2 *ochio* (Reina, Pit, Sq)
 3 *Dove tua vita prende suo riposo* (Fp); *Dove toa vita prender so riposo* (Reina);
 Dove suo vita prende suo riposo (Pit); *Dove suo vita prende suo riposo* (Sq); *ove*
 (Fn 315)
 4 *Nell parere la lesser beato* (Fp); *La el parer e la leser beato* (Reina); *La el pa-*
 rere e la esser beato (Pit); *La el parere la e lesser beato* (Sq); *La el parer e la*
 leser beato (Fn 315)
- II 1 [] *Reatura gentil animal digno* (Reina); *gientile*; *dengno* (Fp); *degnio* (Fn 315)
 2 *Salire in alto e rimirar el sole* (Fp); *Sallir en alto per rimirar nel solle* (Reina);
 Salir innalto e rimirar el sole (Pit); *Salire in alto e rimirar nel sole* (Sq); *Salire in*
 alto e rimirar nel sole (Fn 315)
 3 *Singularmente tuo natura vuole* (Fp, Sq); *Sengularmente soa natura vole*
 (Reina); *Singhularmente tuo natura vuole* (Pit); *Singhularmente tua natura*
 vuole (Fn 315)
 4 *La è limagine e la perfectione* (Fp, Sq, Fn 315); *Qua è linmagine e la perfeccio-*
 ne (Reina); *La e limaginel la perfectione* (Pit); *La e linmagine e lla perfezione*
 (Fn 315)
- III 1 [] *cel de [] insegna de iustitia* (Reina); *Ucel di dio insegno di giusticia* (Pit);
 Ucciel di ddi in segnio di giustitia (Fn 315)
 2 *Tu ai principalmente chara gloria* (Fp); *Tu ay principalmente chiara gloria*
 (Reina); *Tu ai pricipalmente [sic] eterna gloria* (Pit); *Tu a principalmente eterna*
 gloria (Sq); *tua principalmente chiara grolia* (Fn 315)
 3 *Perche nelle grand opre tu ay victoria* (Fp); *Perche ne le grandi opre [] victo-*
 ria (Reina); *Perche nelle grand opere tu ai vittoria* (Pit, Sq); *Perche nelle grand-*
 opere a vettoria (Fn 315)
 4 *La vidi lombra la la vera essença* (Fp); *La vidi lumbre e la vera esença* (Rei-
 na); *La vidi lombra e la vera esençia* (Pit); *La vidi lombra e la vera essentia*
 (Sq); *la vidi lonbra la la vera esentia* (Fn 315)

Come si vede, le varianti fra i testimoni sono:

(a) puramente grafiche, con oscillazioni di valore indifferenziato (e sono la maggior parte): *-gie/-ge*; *-ngno/-gnio/-gno*; *ay/ai/a* (apocope per *hai*); *-ça/-çia/-tia/-za*; *-ti/-cti/-zi*; *-cto/-to*; *-ctio/-ccio/-zio*; *-ghu/-gu*; *-iu/-giu*.

(b) indicative di patina linguistica: *reposito*, *vettoria*, *degno/riposo*, *vittoria*, *digno*;⁶² *umbra/ombra*;⁶³ *inn alto/in alto*;⁶⁴ *tuo*, *suo vita/tua*, *sua vita*;⁶⁵ *en/in*, *el/il*.⁶⁶

(c) di diffusione trasversale nei volgari italiani: la metatesi *grolia* (per *gloria*);⁶⁷ le oscillazioni *imagine/immagine*; *lla/la*.⁶⁸

(d) indicative di un'attività interpretativa in risposta a un qualche problema di comprensione, e dunque *ecdoticamente significative*.

Nel caso di copista non fornito di un'adeguata e ben interiorizzata cultura dantesca, il significato alluso dai testi poteva risultare oscuro, e stimolare quindi l'interpretazione, con produzione di varianti. Due versi in particolare hanno creato problemi:

I, 3: La simbologia dell'imperatore che 'prende il suo riposo' nella contemplazione della saggezza divina non è stata compresa, e pertanto in Sq e Pit sembra che sia "l'alta mente" (cioè Dio) a prender riposo in se stessa, e non l'aquila, che è appena stata esortata a fissarvi lo sguardo. Nello stesso verso, evidentemente sentito come criptico, si incontra una variante di Reina che Huck⁶⁹ considera una *difficilior*, in cui *so* come contrazione di *sòle* (= suole) dà al verso il senso di 'dove la tua vita suole prender riposo'. L'ipotesi sembra attraente; resta tuttavia il dubbio che si tratti piuttosto di una variante interpretativa impropria, dal momento che *so* nel senso di *sòle* è estraneo alla *Commedia* (DANTE ALIGHIERI, 1966-1967) e non risulta attestato neppure nella poesia del Duecento (*Concordanze* 1992, p. CXLII). È dunque molto probabile che *prender so riposo* sia una variante erronea, così come lo sono *chara* o *eterna gloria* per *chiara gloria*, e *in segno di giustizia* per *insegna di giustizia*.

III, 2: Qui ha sede una importante *difficilior* sulla citazione dantesca di *Par.*, I, 46-48, che ha provocato banalizzazioni antiche e moderne, ma si è man-

⁶² ROHLFS 1966, *Fonetica*, pp. 51-52.

⁶³ ROHLFS 1966, *Fonetica*, p. 56.

⁶⁴ ROHLFS 1966, *Fonetica*, p. 427.

⁶⁵ ROHLFS 1968, *Morfologia*, pp. 120-121.

⁶⁶ ROHLFS 1968, *Morfologia*, p. 51-52.

⁶⁷ ROHLFS 1968, *Morfologia*, p. 457.

⁶⁸ ROHLFS 1966, *Fonetica*, pp. 216-218.

⁶⁹ *Die mehrfach überlieferten Kompositionen des frühen Trecento* 2007, vol. I, p. 178 (nella medesima sede Oliver Huck e Sandra Dieckmann hanno proposto un'edizione di *Aquila altera/Creatura gentile/Uccel di Dio*, che procede da una diversa valutazione dei testimoni. Cfr. *ibid.*, vol. I, pp. 58-68; 145; 178-179; vol. II, pp. 157-169).

tenuta in Reina, Sq e Fn 315. Nell'orizzonte del pensiero dantesco in cui *Aquila altera/Creatura gentile/Uccel di Dio* si iscrive, non ha alcun senso rimirare *il sole* come se si stesse guardando un bello spettacolo naturale, ma si rimira *nel sole*, ovvero ci si addentra con la vista *nel simbolo della mente divina*, per quanto ne è concesso dalla Grazia (com'è il caso sia di Beatrice, che è simbolo di sapienza nel Paradiso, sia dell'imperatore, che deve attingere in Dio sapienza e giustizia).

(b) Testo musicale

Abbreviazioni:

L = *longa*

B = *brevis*

S = *semibrevis*

SM = *semibrevis maior*

m = (*semibrevis*) *minima*

msg = *minima signata*

s = *semiminima*

pL = pausa di *longa*

pB = pausa di *brevis*

pS = pausa di *semibrevis*

pm = pausa di *minima*

ps = pausa di *semiminima*

I valori mensurali a cui si fa riferimento sono quelli delle notazioni dei codici, non quelli della trascrizione.

Cantus I, Aquila altera

1 Sq: segno della *divisio oconaria*

8 Reina: manca diesis

10 Reina: Sol S in luogo di pausa

11 Reina: prima delle due m, SM-S

15 Fp: Fa diesis

18 Fp: Do diesis; Reina: Do SM-Do S (ben divise)-Re S; Pit: Do SM-Do S (ravvicinate)-Re S; Sq: Do SM-Re S.

20 Reina: La SM- La S-La m-Sol m; Pit, Sq: La SM- pS-La m-Sol m

24 Reina: Re m-Si m-Do S; Reina, Pit, Sq: manca diesis

26 Reina: msg-m-msg-m

27 Reina, Pit, Sq: S-pS

29 Reina, Pit, Sq: manca diesis

32 Reina: ultimo Mi S

33 Reina, Pit, Sq: manca diesis

41 Reina: La S-Sol S in legatura; Fp: Fa e Sol diesis

44 Sq: m-m-S-pS-m-m

45 Sq: m-m-S-pS-m-m

46 Reina: in luogo dell'ultimo Re S ha Mi m –Re m

51 Sq: segno della *divisio senaria perfecta*

52-53 Reina: legatura solo per Mi-Fa; Pit : manca diesis

62-63 Reina: pS-pm-S-m-SM-S; Pit: pS-pm-S-m-S-S; Sq: pS-pm-m-S-S-S

66 Reina, Pit: PS-pm-S-m; Sq: pS-pm-m-S

70 Reina, Pit, Sq: pS-pm-m-S

72 Reina: Do diesis in luogo di Mi
73 Sq, Pit: manca diesis
74 Fp: pS-Re m-Do m-Si S
76-77 Reina e Pit: legatura solo su Mi-Fa
76 Pit, Sq: manca diesis
79 Pit: Mi-Re-Mi-Re-Mi-Fa

Cantus II, Creatura gentile

1 Sq: segno della *divisio oconaria*
23 Pit, Sq: Sol S-Fa SM-Mi S
25 Sq: Mi-Re in luogo di Mi-Fa
26 Sq: Sol m-FA m-Mi m-Re S-Do m-Si m
33 Pit, Sq: manca diesis
44 Reina: in luogo di Do S ha Do m e pm
45 Reina, Pit, Sq: manca diesis
51 Sq: segno della *divisio senaria perfecta*
53-54 Reina: Re B-Do S-Re m-Do m-Si S; Fp: SM-S-S-S; Pit, Sq: B-m-m-S-S
55 Reina, Pit, Sq: manca diesis
60 Reina, Pit, Sq: pS-pm-m-S
64 Pit, Sq: La-Sol-La-Sol-Fa-Sol
65 Reina: m-msg-S; Sq m-m-S-pS
73 Pit, Sq: manca diesis
76 Fp: Mi-Sol-Fa-Mi

Tenor, Uccel di Dio

16 Reina: Fa SM-Fa m-Sol m- Fa m-Sol m; Pit: Fa SM-Fa S-Fa m-Sol m; Sq: Fa SM-Fa m-Sol m
18-21 Fp: 2 pB-Re L
25-26 Reina: Re S-Re S-Fa S-Sol m Fa m-Mi msg-Sol m-Fa S-Sol S; Pit, Sq: Re S-Re S-Fa S-Sol m Fa m-Mi S-Sol m-Fa S-Sol S
35 Reina: S-2 pS-S
48 Reina, Pit, Sq: manca diesis; Reina: La S-Si S-Do SM
51 Sq: segno della *divisio senaria perfecta*
59 Reina: S-msg-m; Pit: msg-S-m
64 Reina: Fa S-Mi S-MisS
74 Reina, Sq, Pit: Re SM- pS
75-78 Reina: Sol B-La B-Sol L legare; Pit, Sq: Sol B-La SM-La S-Sol L
79 Pit: SM-S

Nella musica si incontrano numerose piccole varianti, il cui grado di plausibilità per la ricostruzione del livello iniziale della tradizione è ben difficile da stabilire.

Più interessante è il fatto che si siano verificate diffrazioni a fronte di qualche passo che doveva presentare una difficoltà, o aveva una peculiarità

ritmica probabilmente risolta in precedenti antigrafì con scelte notazionali ambigue. Si vedano, per esempio, in tutti i testimoni, le oscillazioni relative a *Cantus II*, bb. 53-54, o a *Cantus I*, bb. 62-63.

Mentre le varianti sono numerose, gli errori evidenti sono pochi, peculiari di un solo testimone, e causati da sviste di copiatura: come i casi di Fp nel *Cantus II*, bb. 53-54; 76 o di Sq, *Cantus II*, b. 25.

Emerge con sufficiente chiarezza che i testimoni toscani sono vicini fra loro, di contro al comportamento di Reina: che tuttavia condivide con Pit alcune scelte interessanti, come, per esempio, il ricorso (non identico, ma comunque indicativo di uno stesso tipo di variante interpretativa notazionale) alla *minima signata*⁷⁰ (in Pit una volta sola, contro le quattro di Reina). Ricorso non necessariamente conservativo di una originaria lezione giusta: più probabilmente semplice espediente entrato in un livello non iniziale della tradizione, per cercare di fissare una opzione precisa in un luogo dove se ne erano già prodotte diverse. Le peculiarità di Reina rispetto al gruppo fiorentino non implicano necessariamente la conservazione di un livello più alto o più corretto,⁷¹ potendosi piuttosto spiegare come ammodernamenti: integrazioni (*Cantus I*, bb. 24; 46; *Tenor*, bb. 16; 25), precisazioni della scrittura ritmica (*Cantus I*, bb. 26; 65; *Tenor*, bb. 26, 59; *Cantus II*, b. 44, 65; *Tenor*, bb. 26; 59), scelte di tipo eufonico (*Tenor*, bb. 35; 59). Il comportamento del copista di Reina⁷² è piuttosto singolare: mantiene un caso di *difficilior* (o forse due, se si accetta l'ipotesi di Huck sopra citata, per *prender so reposo*), ma in II, 1 e III, 1 lascia cadere delle sillabe, col risultato di proporre porzioni di testo che non danno senso. In III, 1 la copiatura disattenta è particolarmente evidente: *R* di *Creatura* (da cui la *C* è caduta) diventa addirittura l'iniziale in capitale di una parola che non esiste.

All'interno del gruppo fiorentino, Pit e Sq si confermano vicini; condividono l'errore di interpretazione testuale del terzo verso (*suo* invece di *tuo*)⁷³ rispetto al resto della tradizione, e alcune varianti musicali.⁷⁴ Potrebbero avere avuto accesso ad un comune antigrafo, anche se il loro comportamento è diverso nel caso della *difficilior* 'rimirar nel sole', che si conserva in Sq e si banalizza in Pit (così com'era già avvenuto in Fp): ma per un copista acculturato la banalizzazione era sicuramente facile da riconoscere e correggere, e

⁷⁰ Cfr. *Cantus I*, bb. 26, 65; *Tenor*, bb. 26, 59 (qui anche in Pit)

⁷¹ Nel caso di *Aquila altera/Creatura gentil/Uccel di Dio* Reina tende, inoltre, a tener separate le pari-grado, che i codici toscani spesso ravvicinano per dare indicazione della nota legata. Cfr. *Cantus I*, 11 (dove Reina separa la S dalla precedente SM, mentre gli altri mss la accostano), 18 (dove Reina separa, Fp e Pit accostano, e Sq dà la sola SM), 20 (dove Reina separa ma gli altri codici hanno la sola SM), e *Tenor*, 64 (dove i manoscritti toscani hanno tutti 2 S, e Reina 3, di cui le due ultime pari-grado e separate).

⁷² Lo scriba S, secondo l'analisi codicologica e paleografica di NADAS 1985, pp. 118-215.

⁷³ L'errore ovviamente sta nel possessivo alla terza persona invece che alla seconda, non certo nelle desinenze femminili in -o di *suo*, normale nel volgare toscano dell'epoca. Cfr. ROHLFS 1968, *Morfologia*, pp. 120-121.

⁷⁴ Cfr. *Cantus I*, b. 63; *Cantus II*, bb. 53-54; *Tenor*, bb. 76; 79.

questo potrebbe con buone probabilità essere avvenuto in Sq, codice non solo ‘bello’, ma anche (in maniera discontinua, come accade per tutti i codici) raffinato e attento nella scelta e impaginazione delle musiche e solitamente anche nella disposizione dei testi. Sq porta quattro *lectiones singulares*, adiafore,⁷⁵ e un errore;⁷⁶ presenta il problema – di cui si è detto più sopra – della mancanza del *chiuso* alla fine del ritornello, ed è l’unico testimone a conservare le lettere indicative della *divisio*: per strofa e ritornello nel *Cantus I* e *II*, e solo per il ritornello nel *Tenor*.

Fp è il più ricco di indicazioni riguardo alle alterazioni (ma alcune creano più problemi di quanti non ne risolvano)⁷⁷ e possiede due errori suoi propri: uno per svista di copiatura,⁷⁸ e l’altro in diffrazione.⁷⁹

Prese nel loro complesso, le varianti nella tradizione di *Aquila altera*/*Creatura gentile*/*Uccel di Dio*, sono determinate:

- sul piano verbale: da un’attitudine interpretativa non sempre adeguata (oltre che dal consueto pullulare di usi grafici differenti, non rilevanti ecdoticamente, o da qualche minimo connotato dialettale);
- sul piano musicale: o dal desiderio di precisare la notazione a fronte di qualche passaggio ambiguo oppure, al contrario, dall’indifferente ricorso a piccole formule diminutive ritenute evidentemente intercambiabili.

Le oscillazioni confermano, comunque, la pluralità di passaggi che dovettero intercorrere fra il punto di partenza della tradizione e i testimoni a noi giunti (che pure manifestano l’intento della conservazione fedele di un’opera importante).

Prendo come testimone di riferimento Fp, non in considerazione della sua altezza cronologica (che potrebbe non aver alcuna importanza sul piano ecdotico), ma per la coerenza particolare che manifesta all’interno del gruppo fiorentino. La disposizione del testo sotto le note varia con relative escursioni nei diversi testimoni musicali;⁸⁰ Fp ha un suo comportamento, molto coerente e attento.

A Fp mi attengo nella trascrizione del testo poetico e musicale, con le seguenti avvertenze:

⁷⁵ *Cantus I*, bb. 18; 44-45; 62-63; 66.

⁷⁶ *Cantus II*, bb. 25-26.

⁷⁷ *Cantus I*, bb. 15; 18; 41.

⁷⁸ *Cantus II*, bb. 76.

⁷⁹ *Cantus II*, bb. 53-54.

⁸⁰ In *Die mehrfach überlieferten Kompositionen des frühen Trecento* 2007, vol. II, pp. 157-169 la sinossi diplomatica dei testimoni può avere una sua utilità pratica: a patto di tenere presente che si tratta comunque di una trascrizione interpretativa (non certo di una riproduzione esatta), esposta anche al rischio di errore: a p. 161 nella riproduzione del *Cantus II* le prime due m in Sq sono rese con Mi-Fa, ma il ms. ha invece Mi-Re (cfr. *Apparato*).

- all'inizio del *Cantus II* l'erronea lezione di Fp è corretta secondo l'attestazione comune agli altri testimoni;
- è corretta la banalizzazione del verso 2 della seconda strofa;
- è corretta la banalizzazione del verso 2 della terza strofa;
- sono introdotti alcuni interventi di normalizzazione puramente grafica: divisione delle parole, minuscole e maiuscole, punteggiatura: secondo l'uso moderno; resa in *-zi* di *-ti*, in *-ca* di *-cha*, in *-tto* di *cto*, in *-zio* di *-ctio*; in *-hai* di *-ay*, *-ai*.

Le poche abbreviature, del tutto consuete, sono sciolte senza segnalazione.

Nel testo musicale, qualora in Fp si individui un errore,⁸¹ – come risulta dall'*Apparato*, che menziona le lezioni di Fp solo quando non possono essere accolte – si corregge sulla base della concorde testimonianza degli altri manoscritti o quanto meno della concordia fra i testimoni fiorentini.

Le alterazioni valgono per la sola nota su cui sono apposte: se inserite nel pentagramma, sono quelle attestate in Fp; se fuori dal pentagramma, sopra la nota cui si riferiscono, sono quelle ritenute necessarie e non espresse in Fp perché ovvie o sottointese. Si evita di suggerire bemolli cosiddetti di precauzione, perché sarebbe assolutamente anacronistico e fuorviante applicare la norma, affermata ben più tardi nella didattica elementare della solmisazione (e non universalmente, né in qualsiasi tipo di contrappunto) di «*una nota super La: semper est canendum Fa*» (cfr. SABAINO 1999).

Edizione

I

Aquila altera, ferma in su la vetta
Dell'alta mente l'occhio valoroso
Dove tua vita prende suo riposo.
Là è 'l parere, là l'esser beato.

II

Creatura gentile, animal degno,
salire in alto e rimirar nel sole
singularmente tuo natura vuole.
Là è l'immagine e la perfezione.

III

Uccel di Dio, insegna di giustizia,
tu hai principalmente chiara gloria
perché nelle grand'opre tu hai vittoria.
Là vidi l'ombra, là la vera essenza.

⁸¹ Cfr. *Cantus I*, bb. 15, 18, 74; *Cantus II*, bb. 53-54; 76; *Tenor*, bb. 18-21.

Aquila altera / Creatura gentile / Uccel di Dio

Jacopo da Bologna

■ = ♩

A - - - - -

Uc - - - - -

7

qui - la al - te - ra fer - ma in

Cre - - - a - tu - ra gen - ti - le, a - ni - mal

cel di Di - o, in - se - gna di giu -

13

su la vet - - - - - ta del - -

de - - - - gno, sa - li - re

sti - - - - - zi - a,

19

- - l'al - ta men - te l'oc - chio va - lo - ro -

in al - to e ri - mi - rar nel so -

tu

25

so do - - - - -

le

hai prin-ci-pal-men-te chia-ra glo-ri-a

32

ve tu a vi - ta pren - de
sin - gu - lar - men - te
per

Detailed description: This is a musical score for a vocal line, likely for a soprano or alto. It consists of three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music starts with a series of eighth notes, followed by a quarter note, and then a half note. The lyrics 've tu a vi - ta pren - de' are written below the first staff. The second staff continues the melody with a half note, followed by a series of eighth notes, and then a quarter note. The lyrics 'sin - gu - lar - men - te' are written below the second staff. The third staff continues the melody with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The lyrics 'per' are written below the third staff. The score is numbered 32 at the beginning.

38

su - o ri - po - - - - -

tuo na - tu - ra vuo - - - - -

- - - ché nel - le gran - d'o - pre tu hai vit - to - - - -

43

so.
le.
ri - a.

51 $\text{♩} = \text{♩}$

Là è 'l'

Là è

59

pa - re - re, là l'es - ser

l'im - ma - gi - -

vi - di l'om - bra, là

66

be - a - - -

ne e la per - fe - zio - -

la ve - ra es -

74

1. 79

to.

ne.

sen - - - - za.

to.

ne.

za.

8. L'occasione

L'evento che può aver motivato la composizione di *Aquila altera/Creatura gentile/Uccel di Dio*, con la forte dimensione allusiva dell'intertestualità dantesca e con l'alto livello di *ars* dell'intonazione musicale, allo stato attuale della nostra documentazione resta individuabile in una delle venute in Italia di Carlo IV di Lussemburgo: nipote diretto, da parte di padre, di quell'Arrigo VII su cui si erano concentrate, circa quarant'anni prima, le aspettative e le illusioni politiche di Dante. Carlo IV venne in Italia due volte: come candidato all'impero⁸² nel 1354, e come imperatore nel 1369, in anni di rinnovate leghe antviscontee (del 1356-8, quando i signori di Milano dovettero rinunciare alle loro ambizioni su Genova e Bologna, e del 1362-9, che si concluse con una ingannevole ed effimera pace), e di eventi tempestosi per Firenze (il fallito colpo di stato del 1360 contro la dispotica linea di condotta del governo cittadino di parte guelfa, che coinvolse anche diversi amici di Boccaccio).⁸³

La prima venuta imperiale comportò grandi sforzi di mediazione fra Carlo e i Visconti, contro i quali molte città e signorie italiane erano in allarme. Carlo riuscì a farsi incoronare re d'Italia a Milano e imperatore a Roma (1355); il suo passaggio suscitò aspettative e entusiasmi, ma si risolse in un nulla di fatto, e lo rese sospetto d'essere assai più interessato a procurarsi finanziamenti che non ad esercitare un'autorità sacrale *super partes*.

La venuta era stata lungamente caldeggiata, con grandi speranze, da Petrarca,⁸⁴ che all'imperatore aveva inviato, fra 1351 e 1353, tre lettere⁸⁵ di esortazione a svolgere la sua funzione di arbitro e pacificatore sul suolo italiano, e dai Fiorentini, che osservavano con preoccupazione la minacciosa politica espansionistica dei Visconti, ed erano afflitti dalle consuete divisioni politiche interne.

Con la seconda venuta, nel 1369, iniziata ancora con l'intento di porre un freno all'aggressività dei Visconti, e continuata con non poche difficoltà attraverso burrascose vicende toscane, Carlo fece incoronare a Roma la sua quarta e ultima moglie, accumulò nuovi introiti, ma non riuscì a porre alcun rimedio ai particolarismi italiani.

Chi sarà stato l'autore dei testi poetici di *Aquila altera/Creatura gentile/Uccel di Dio*? Chi il tramite con Jacopo o il committente del madrigale? Si possono soltanto formulare ipotesi, e cercare di soppesarne il grado di probabilità. Non mi sembra convincente una iniziativa viscontea, perché una

⁸² Prima di divenire imperatore, Carlo era già venuto in Italia, chiamato dal padre Giovanni di Boemia, nel 1331-32. La spedizione aveva avuto esito positivo, e nel novembre 1332 Carlo aveva sconfitto, a S. Felice sul Panaro, una coalizione di Estensi, Visconti, Scaligeri e Gonzaga.

⁸³ Per una sintetica analisi delle cause e delle dinamiche di quel colpo di stato, cfr. KLEIN 1988.

⁸⁴ Petrarca scrisse tredici lettere a Carlo IV, e fu in corrispondenza con diversi personaggi della sua corte; incontrò di persona l'imperatore nel 1354 a Mantova, nel 1356 a Praga (dove Carlo lo aveva invitato) e nel 1368 a Udine (dove svolse un ruolo diplomatico di pacificazione fra Carlo e i Visconti). Cfr. PETRARCA 2008 e ANTOGNINI 2008.

⁸⁵ Le *Familiars* X 1; XII 1; XVIII 1. Cfr. PETRARCA 1933-1942: rispettivamente vol. II (1934), pp. 277-284; III (1937), pp. 3-5 e 265-275.

così intensa e solenne celebrazione della funzione imperiale mal si accorderrebbe col comportamento dei Visconti nei confronti dell'imperatore, costretto di fatto a pagare per poter transitare nelle loro terre, a subire umiliazioni e disagio nel suo passaggio a Milano, e a misurarsi poi con l'arroganza aggressiva di Bernabò, che avrebbe innescato un contenzioso lungo e pesante. Si potrebbe obiettare, tuttavia, che alcune delle composizioni viscontee di Jacopo portano intertestualità dantesca proprio in relazione a idee e simboli del potere imperiale, secondo uno schema di pensiero che sembra anticipare quello di *Aquila altera/Creatura gentile/Uccel di Dio*: si pensi ai madrigali *O in Italia felice Liguria* e *Sotto l'imperio del possente prence* (se fu composto in ambito visconteo: cosa non certa), il cui scopo precipuo sarebbe stato quello di gratificare – per via indiretta ma con immediata efficacia – i signori di Milano in quanto vicari imperiali. Ma la celebrazione dell'autorità sacra dell'imperatore che si manifesta in *Aquila altera/Creatura gentile/Uccel di Dio*, così alta sia sul piano religioso-politico sia su quello stilistico, risulta irriducibile a quella dimensione, e si colloca in una sfera di pensiero che la supera e la trascende.

Crea difficoltà anche l'ipotesi che il madrigale sia stato composto a Verona per committenza scaligera: lo zelo nei confronti dell'imperatore da parte di Cangrande II (genere di Ludovico il Bavaro che fino all'ultimo aveva conteso il titolo a Carlo IV), Cansignorio e Paolo Alboino – oltre tutto poco autorevoli sullo scacchiere politico di quegli anni – doveva essere piuttosto scarso. Tuttavia quando, nei primi anni Cinquanta, Jacopo era attivo alla corte scaligera, il culto delle memorie dantesche era ancora assai forte a Verona. Nel 1303 Dante era stato ospite di Bartolomeo Della Scala, fratello maggiore di Cangrande I, il futuro grande protettore del poeta, forse alluso nel *veltro* del primo canto dell'*Inferno* e dedicatario del *Paradiso*.⁸⁶ Nel canto XVII del *Paradiso*, Dante profetizza la generosa ospitalità del primo (vv. 70-75; cfr. *supra*), e l'acume politico, il valore, militare, le virtù principesche del secondo (vv. 76-93). Dante soggiornò poi alla corte di Cangrande – che era di fieri sentimenti ghibellini, aveva cari i simboli e le divise dell'imperatore (fra cui l'aquila: che figurò come emblema dopo la sua nomina a vicario imperiale, nel 1311) e, come il poeta suo ospite, aveva fondato le sue speranze in Arrigo VII di Lussemburgo – fra 1312 e 1318, negli anni delle vittoriose campagne di Verona contro Padova e Treviso. Il soggiorno del poeta alla corte del condottiero-mecenate lasciò un segno indelebile, e continuò ad essere ricordato con orgoglio dai successori di Cangrande e dalla città; Jacopo dovette averne fatto comunque esperienza negli anni della sua frequentazione scaligera.

In ambito fiorentino è possibile individuare almeno un altro madrigale che, probabilmente, fu scritto in relazione alla venuta di Carlo IV: *Sovran'uccello se' fra tutti gli altri*, di Donato.⁸⁷ Il *sovràn'uccello* è l'aquila, detta

⁸⁶ Se è da considerarsi autenticamente dantesca l'*Epistola XIII*: cosa su cui tuttora si discute.

⁸⁷ Del madrigale di Donato si è occupata anche Elena Abramov van Rijk (ABRAMOV VAN RIJK 2012b).

appunto *imperadrice*; ma il madrigale (a due voci) ha uno statuto di genere ben più modesto di quello di *Aquila altera/Creatura gentile/Uccel di Dio*. Il testo poetico non manca di una sua strategia simbolico-allusiva: *uccello* riferito o all'aquila o ai suoi 'fedeli' è ripetuto due volte nella prima strofa, una nella seconda e una nel ritornello; c'è un evidente richiamo dantesco nel quarto verso⁸⁸ (non però paragonabile alla fitta intertestualità di *Aquila altera/Creatura gentile/Uccel di Dio*), e il ritornello sembra manifestare un sentimento di sospensione, nell'attesa di vedere se qualcosa che si sta aspettando avverrà, se la minacciosa calata dell'aquila che incute paura agli altri uccelli produrrà un mutamento.

Di contro alla modesta intertestualità dantesca di *Sovran'uccello se' fra tutti gli altri* e al suo livello retorico più basso, i tre testi poetici di *Aquila altera/Creatura gentile/Uccel di Dio* sono profondamente segnati dalla conoscenza della poesia e del pensiero di Dante: tanto profondamente che, nonostante a partire dalla metà del Trecento la diffusione della *Commedia* sia certamente – come si è ricordato più volte – un fenomeno panitaliano, le tematiche, le assonanze poetiche e i toni danteschi risultano qui talmente assimilati da far pensare ad un autore fiorentino, profondo cultore di Dante, operante nella sua città o fuori da essa. Si trovò Jacopo in rapporto con Firenze o con diplomatici fiorentini all'epoca delle venute di Carlo IV? Non possiamo sostenerlo per mancanza di documentazione, ma resta uno scenario possibile.

Nessuna ipotesi è certa, e nessuna è scartabile del tutto. Propenderei però a credere che *Aquila altera/Creatura gentile/Uccel di Dio* non sia necessariamente legato alla prima o alla seconda venuta di Carlo IV, ma sia piuttosto espressione delle aspettative – soprattutto fiorentine – nei confronti dell'imperatore. I tre testi del madrigale si presentano come fulminee riflessioni sul tema dell'impero, probabilmente sollecitate dalle contingenze dei tempi, ma non necessariamente o non esclusivamente dipendenti da un evento puntuale. Riflessioni alte ed astratte, sicuramente nutrite da idee e simboli che appartengono al pensiero di Dante e che avevano trovato la loro espressione più complessa e più elevata nella *Commedia*, ma che erano state ampiamente esposte anche nel *Convivio*, nelle lettere V, VI, VII (scritte tra 1310 e 1311, per la venuta di Arrigo VII) e nella *Monarchia* (successiva alla morte di Arrigo).

Un'ipotesi che mi pare probabile, è che i tre testi di *Aquila altera/Creatura gentile/Uccel di Dio* siano nati all'interno di una cerchia intellettuale fiorentina che negli anni centrali del secolo, tra le guerre che travagliavano ogni regione d'Italia senza risparmiare Firenze, e le tensioni politiche e sociali cittadine, riproponeva – con l'astratta fiducia che la cultura

⁸⁸ Per chiunque fosse familiarizzato con Dante, *E quando veggion te con l'ali aperte* richiamava immediatamente alla memoria versi assonanti e situazioni analoghe della *Commedia*. I riferimenti pertinenti sono almeno sei: *Inf.*, XV, 23; XXI, 33; XXXIV, 72; *Purg.*, IX, 21; XIX, 46; *Par.*, XIX, 1.

ripone nelle idee assai più che non nell'analisi disincantata degli accadimenti contingenti – l'immagine sacrale dell'imperatore come garante di equilibrio, riletta alla luce del pensiero politico della *Monarchia* (pensiero peraltro molto pericoloso a fronte sia del sospettoso potere papale⁸⁹ sia di quello, sempre fortemente aggressivo, dei Visconti), e della visione dantesca dei destini umani. In questa operazione ideologica, la caldeggiata venuta di Carlo IV assume l'aspetto di una epifania del disegno divino, e ricalca quella, su cui tanto si erano agitate le speranze di Dante e di molti dei suoi contemporanei, dell'*alto Arrigo*.⁹⁰ La datazione più probabile è quella della seconda venuta di Carlo IV, nel 1369,⁹¹ quando Jacopo si trovava probabilmente a Firenze, e non negli anni milanesi e nella sfera del pensiero di Petrarca: nei tre testi poetici del madrigale, infatti, un culto di Dante tanto profondo e una idealizzazione tanto rigorosa del suo pensiero politico ci indirizzano fortemente verso Boccaccio, il cui appassionato interesse per l'opera dantesca si coniugava con la riflessione politica e l'attenzione ai grandi accadimenti in ambito italiano ed europeo.⁹² Nel periodo tra 1357 e 1362 si colloca la composizione del *Trattello in laude di Dante*, ma l'intensa attività di esegesi, conservazione, promozione privata e pubblica dell'opera dantesca è una costante della maturità di Boccaccio. Al 1369 risale, del resto, una delle visite di Boccaccio a Petrarca, a Padova: forse quest'ultimo potrebbe essere stato il tramite per far pervenire i testi del mottetto a Jacopo. Una indagine in questa direzione – che possa magari far luce su altre personalità attorno a Boccaccio, in sintonia col suo pensiero e i suoi interessi culturali più forti – potrebbe forse dirci qualcosa di più sull'ambiente, gli orientamenti, le idee che produssero il progetto poetico e musicale di *Aquila altera/Creatura gentile/Uccel di Dio*. Se Jacopo

⁸⁹ Nel 1329 la *Monarchia* fu fatta bruciare pubblicamente a Bologna dal cardinal Bertrando del Poggetto, legato pontificio (che avrebbe voluto gettare sul rogo anche i resti mortali di Dante), e il pensiero politico ivi espresso fu dichiarato eretico.

Ma, nonostante la delicatezza dell'argomento e la violenza delle opposizioni suscitate, la *Monarchia* ebbe poi una inaspettata diffusione, e la sua tradizione manoscritta – pur decimata dalla distruzione di molte copie – ammonta a una ventina di codici. Cfr. MALATO 1995, p. 888.

⁹⁰ Il mito dell'*alto Arrigo* restava un *topos* obbligato anche per Petrarca, che nella prima lettera del libro X della *Familiars* immagina Arrigo rivolgersi a Carlo IV con le parole «Nepos amantissime, quo superstite, nec bonorum spes, nec ego totus interii, Romam nostram atque illius lacrimas amplectere [...]» (PETRARCA 1933-1942, vol. II, p. 281). E nella prima lettera del libro XVIII l'utopistica esortazione al sacro romano imperatore sembra richiamare, con eccesso di enfasi, l'illusione politica dantesca: «Diruta est, inquis, imperii libertas. Tu pater imperii diruta restaurabis. Sumpta latinis servitus: tu illam tuorum cervicibus excuties. Ad avaritiae lupanar prostituta iustitia: tu illam ad sua sacra penetralia revocabis; pax e mentibus laxa mortalium: tu illam in sua sede restitues» (*ibid.*, pp. 271-272).

⁹¹ Gli indicatori relativi di recenziarietà che si possono enucleare nella scrittura musicale di *Aquila altera/Creatura gentile/Uccel di Dio* non sono incompatibili con una datazione intorno al 1369 per la musica, tenuto conto dello statuto conservativo, sul piano del contrappunto, del madrigale. Cfr. CARACI VELA 2013.

⁹² Negli anni Cinquanta e Sessanta Boccaccio aveva espletato diversi incarichi diplomatici delicati e importanti per conto del Comune fiorentino. Un peso notevole poté avere, per il suo pensiero politico, anche il costante scambio di idee con l'amico Petrarca, che in quegli anni Boccaccio andò a trovare più volte (a Milano, nel 1359, e a Venezia, nel 1363, 1367, 1368).

lo compose nell'Italia settentrionale, poté forse essere Petrarca un anello della catena che collegò i testi poetici (di probabile provenienza fiorentina, forse vicini a Boccaccio) al compositore? La cosa non è impossibile; ma, sia che l'intonazione musicale sia stata scritta in una corte del Nord, sia in ambiente toscano, dovette entrare in circolazione prestissimo, a ridosso dell'evento che l'aveva suscitata – se davvero ve ne fu uno – e rimanervi a lungo, come le presunte date di redazione dei testimoni dimostrano: testimoni che sono tutti relativamente distanti dall'antigrafo da cui si dipartì la tradizione, come il tipo di varianti più sopra discusse attesta.

Come sempre nel caso dei grandi madrigali (o mottetti) politici o d'occasione, la riflessione veicolata dalla musica supera la contingenza storica e va al di là del singolo personaggio o evento che può averla suscitata, e l'opera si presenta, così, rileggibile e reinterpretabile in contesti diversi: ciò che la rende non solo degna di essere conservata e trasmessa, ma anche attualizzabile – con nuovi significati – ancora nella ricezione del primo Quattrocento

Bibliografia

- ABRAMOV VAN RIJK, E. (2007), *Evidence for a revised dating of the anonymous fourteenth-century Italian treatise 'Capitulum de vocibus applicatis verbis'*, «Plainsong and Medieval Music», 16/1, pp. 19-39.
- (2008), *The madrigal 'Aquila altera' by Jacopo da Bologna and intertextual relationships in the musical repertory of the italian Trecento*, «Early Music History», 28, pp. 1-37.
- (2012a), *Luchino Visconti, Jacopo da Bologna and Petrarch: Courting a Patron*, «Studi Musicali», 3/1, pp. 7-62.
- (2012b), *The Raven and the Falcon: literary space in a Trecento Musical Aviary*, in *Musik. Raum. Akkord. Bild. Festschrift zum 65. Geburtstag Dorothea Baumann*, hrsg. von A. Baldassarre, Lang, Berlin, pp. 60-74.
- ANTOGNINI, R. (2008) *Il progetto autobiografico delle Familiare di Petrarca*, Edizioni universitarie LED, Milano.
- ANTONIO DA TEMPO (1977), *Summa artis rithmici vulgaris dictaminis*, a cura di R. Andrews, Bologna, Commissione per i testi di lingua.
- BEMBO, P. (2001), *Prose della volgar lingua. L'editio princeps del 1525 riscontrata con l'autografo Vaticano latino 3210*, edizione critica a cura di C. Vela, CLUEB, Bologna.
- CAMPAGNOLO, S. (2005), *Petrarca e la musica del suo tempo*, in *Petrarca in musica. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Arezzo, 18-20 marzo 2004*, a cura di A. Chegai – C. Luzzi, LIM, Lucca, pp. 3-41.
- CAPOVILLA, G. (1982), *Materiali per la morfologia e la storia del madrigale 'antico', dal ms. vaticano Rossi 215 al Novecento*, «Metrica», 3, pp. 159-252.
- CARACI VELA, M. (2009), *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, vol. II, LIM, Lucca.
- (2011), *Gli studi sulla musica italiana del Trecento nel secolo XXI: qualche osservazione sui recenti orientamenti della ricerca / Studies on Trecento Italian Music in the 21st Century: Some Observations on Present Directions of Research*, «Philomusica on-line», 10/1, pp. 61-95 <<http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/979>>.
- (2013, ma di prossima pubblicazione), *Le intonazioni polifoniche de "La fiera testa che d'human si ciba": problemi di contestualizzazione e di esegesi*, in *Atti del Seminario internazionale "Clemente Terni", Firenze (Fondazione Ezio Franceschini-Archivio Gianfranco Contini, Firenze/Dipartimento di Musicologia e Beni Musicali, Università di Pavia-Cremona (2-3 dicembre 2013), SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze.*

- CARLETON, S. C. (2009), *Heraldry in the Trecento Madrigal*, PhD diss., University of Toronto.
- CARSANIGA, G. (1990), *I testi di Paolo Tenorista. Nuove proposte di lettura*, «Studi e problemi di critica testuale», 40/1, pp. 6-21.
- The Codex Faenza 117. Instrumental Polyphony in Late Medieval Italy* (2013), ed. by P. Memelsdorff, 2 voll. Lucca, LIM.
- Il codice Rossiano 215. Madrigali, ballate, una caccia, un rotondello* (2003), edizione critica e studio introduttivo a cura di T. Sucato, ETS, Pisa («Diverse voci...», 1).
- I codici Palatini della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, 2 voll., Presso i principali librai, Roma, 1889-1890.
- Concordanze della lingua poetica italiana delle origini* (1992), a cura di D'arco S. Avale, Ricciardi, Milano-Napoli, 1992.
- CUTHBERT, M. S. (2007), 'Esperance' and the French Songs in Foreign Sources, «Studi Musicali», 36/1, pp. 3-19.
- DANTE ALIGHIERI (1966-1967), *La Commedia secondo l'antica vulgata a cura di Giorgio Petrocchi* (Edizione Nazionale a cura della Società Dantesca Italiana), Arnoldo Mondadori Editore, Milano.
- _____ (2002), *Rime*, a cura di D. De Robertis, Le Lettere, Firenze.
- DEBENEDETTI, S. (1906-7), *Un trattatello del secolo XIV sopra la poesia musicale*, «Studi medievali», 2, pp. 59-82.
- DE ROBERTIS, D. (1960) *Censimento dei manoscritti di rime di Dante*, «Studi danteschi», 37, pp. 141-273.
- DEL CARMEN GÓMEZ MUNTANÉ, M (1979), *La música en la casa real catalano-aragonesa durante los años 1336-1432*, Antoni Bosch D. L., Barcelona.
- DI BACCO, G. (2004), *ad vocem* «Jacopo da Bologna», in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 62, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 45-48.
- DIONISOTTI, C. (1965), *Dante nel Quattrocento*, in *Atti del Congresso internazionale di studi danteschi 20-27 aprile 1965*, a cura della Società dantesca italiana e dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, 2 voll., Sansoni, Firenze (Comitato nazionale per le celebrazioni del VII centenario della nascita di Dante), vol. I, pp. 333-378.
- Early Fifteenth-Century Music VI* (1977), ed. by G. Reeane, Hänssler-Verlag, Neuhausen-Stuttgart (CMM 11).
- FRANCESCO DA BARBERINO, *I documenti d'Amore*, a cura di M. Albertazzi, 2 tomi, La Finestra, Lavis.
- GALLO, F. A. (1976), *Antonio da Ferrara, Lancillotto Anguissola e il madrigale trecentesco*, «Studi e problemi di critica testuale», 12, pp. 40-45.

- GÉNETTE, G. (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris.
- GIDINO DA SOMMACAMPAGNA (1993), *Trattato e Arte deli Rithimi Volgari*, ed. fotografica, con testo critico a cura di G. P. Caprettini, La Grafica, Verona.
- GOLDINE, N. (1962) *Fra Bartolino de Padova, musicien de court*, «Acta musicologica» 34/3, pp. 142-155.
- GOZZI, M. (2001), *Il rapporto testo-musica nel madrigale di Petrarca "Non al suo amante" musicato da Jacopo da Bologna*, «Kronos», 3, pp. 19-44.
- GÜNTHER, U. (1972), *Zitate in französischen Liedsätzen der Ars Nova und Ars Subtilior*, «Musica Disciplina», 26, pp. 53-68.
- EPIFANI, M. (2011), *Il genere caccia nel Trecento italiano: studio e edizione critica del repertorio*, tesi di Laurea Magistrale, Università degli Studi di Pavia, Facoltà di Musicologia, a.a. 2010-2011.
- HUCK, O. (2005), *Die Musik des frühen Trecento*, Olms, Hildesheim (Musica mensurabilis, 1).
- Italian Secular Music x* (1977), ed. by W. T. Marrocco, Oiseau-Lyre, Monaco (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, x).
- KELLY, S. K. (1975) *The Works of Niccolò del preposto*, PhD Diss., Ohio State University 1974, UMI.
- Keyboard Music of the late Middle Ages in Codex Faenza 117* (1972), ed. by D. Plamenac, American Institute of Musicology, [Roma], (CMM 57).
- KLEIN, F. (1988), *ad vocem* «Del Buono, Niccolò», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 36, Istituto della Enciclopedia Treccani, Roma, pp. 377-379.
- Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento* (2007), hrgs. von O. Huck – S. Dieckmann – S. Rotter-Broman – A. Scotti, Olms, Hildesheim (Musica mensurabilis, 3).
- Un inedito trattato musicale del Medioevo, Vercelli, Biblioteca Agnesiana, cod. 11* (1998), a cura di A. Cornagliotti – M. Caraci Vela, SISMELE-Edizioni del Galluzzo, Firenze.
- LANNUTTI, M. S. (2008), *Intertestualità, imitazione metrica e melodia nella lirica romanza delle Origini*, «Medioevo romanzo», 32/1, pp. 3-28.
- (2009), *Le scelte di un polifonista. Niccolò del preposto e la tradizione lirica trecentesca*, relazione inedita presenta al convegno internazionale di studi *L'opera di Niccolò da Perugia. Aspetti originali della sperimentazione formale delle tecniche compositive, dei processi di trasmissione e ricezione* (Fondazione Ezio Franceschini-Archivio Gianfranco Contini, Firenze/Dipartimento di Musicologia e Beni Musicali, Università di Pavia-Cremona Collazzone, 19-21 giugno 2009).

- _____ (2011), *La canzone nel Medioevo. Contributo alla definizione del rapporto tra poesia e musica*, in *Da Carlo Martello al Nome della rosa. Il Medioevo rivisitato, Atti del Convegno di Siena, 19-20 aprile 2010*, «Semicerchio», 43, pp. 55-67.
- _____ *Polifonie verbali in un madrigale musicato da Nicolò e Bartolino: “La fiera testa che d’human si ciba”* (2013, ma di prossima pubblicazione), in *Atti del Seminario internazionale “Clemente Terni”, Firenze (Fondazione Ezio Franceschini-Archivio Gianfranco Contini, Firenze/Dipartimento di Musicologia e Beni Musicali, Università di Pavia-Cremona (2-3 dicembre 2013), SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze.*
- LEONARDI, L. (2010), *Scheda per la preistoria del madrigale*, in *Letteratura e filologia tra Svizzera e Italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni*, a cura di M. A. Terzoli – A. Asor Rosa – G. Inglese, 3 voll., Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, vol. II: *La tradizione letteraria dal Duecento al Settecento*, pp. 3-11.
- LONG, M. P. (1983), *Francesco Landini and the Florentine cultural élite*, «Early Music History», 3, pp. 83-99.
- MALATO, E. (1985), *Dante*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. I: *Dalle origini a Dante*, Salerno, Roma, pp. 773-1052.
- Die mehrfach überlieferten Kompositionen des frühen Trecento: anonyme Madrigale und Cacce sowie Kompositionen von Piero, Giovanni da Firenze und Jacopo da Bologna* (2007,) hrsg. von O. Huck – S. Dieckemann; unter Mitarbeit von E. Arnrich – Julia Gegering in Verbindung mit M. Gozzi, 2 voll., Olms, Hildesheim-Zürich -New York.
- MEMELSDORFF, P. (2002), *‘Lizadra donna’: Ciconia, Matteo da Perugia, and the late medieval ‘Ars contratenoris’*, «Studi musicali», 31/2, pp. 271-306.
- _____ (2004), *New music in the Codex Faenza 117*, «Plainsong and Medieval Music», 13/2, pp. 141-161.
- Un millennio di polifonia liturgica in Italia tra oralità e scrittura* (2007), a cura di G. Cattin – F. A. Gallo, Il mulino, Bologna – Fondazione Levi, Venezia.
- The Music of Fourteenth-Century Italy* (1963), ed. by N. Pirrotta, American Institute of Musicology, [Roma] (Corpus Mensurabilis Musicae, 8).
- NADAS, J. (1985) *The Transmission of Trecento secular Polyphony: Manuscript Production and Scribal Practices in Italy at the End of the Middle Ages*, PhD Diss., New York University.
- NEWES, V. (1999), *Landini’s madrigal De, dinmi tu: a canonic experiment in the french manner?*, in «*Col dolce suon che da te piove*». *Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo. In memoria di Nino Pirrotta*, a cura di A. Delfino – M. T. Rosa Barezzani, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze, pp. 223-239.

- NOSOW, R. (2011) *The “Perlaro” Cycle Revisited*, «Studi Musicali», n.s. 2, pp. 253-280.
- PAGANUZZI, E. (1997), *Nota sul Madrigale “Suso quel monte che fiorise l'erba” (Codice Vaticano Rossi 215)*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», 31, pp. 337-342.
- PETRARCA, F. (1933-1942), *Le Familiari*, ed. critica a cura di V. Rossi, 4 voll., Sansoni, Firenze.
- (2008). *Lettere all'imperatore. Carteggio con la corte di Praga (1351-1364)*, a cura di U. Dotti, Diabasis, Reggio Emilia.
- PETROBELLI, P. (1968) *Some Dates for Bartolino da Padova*, in *Studies in Music History. Essays for Oliver Strunk*, ed. H. Powers, Princeton University Press-Westport, Greenwood Press, Princeton, pp. 85-112.
- (1975), “*Un leggiadretto velo*” ed altre cose petrarchesche, «Rivista Italiana di Musicologia», 10 n. speciale, pp. 32-45.
- PIRROTTA, N. (1948), *Sull'etimologia di ‘madrigale’*, «Poesia», 9, pp. 60-61.
- (1955), *Marchettus de Padua and the Italian Ars Nova*, «Musica Disciplina», 9, pp. 57-71.
- (1966), *Ars nova e stil novo*, «Rivista Italiana di Musicologia», 1/1, pp. 3-19 (ripubblicato in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Einaudi, Torino 1984, pp. 36-51).
- (1984a), *Un'arcaica descrizione trecentesca del madrigale*, in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Einaudi, Torino, pp. 80-89.
- (1984b), *Ballate e ‘soni’ secondo un grammatico del Trecento*, in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Einaudi, Torino, pp. 90-102.
- Poesie musicali del Trecento* (1970), a cura di G. Corsi, Commissione per i testi di lingua, Bologna.
- Le polifonie primitive in Friuli e in Europa. Atti del congresso internazionale. Cividale del Friuli, 22-24 agosto 1980* (1989), a cura di C. Corsi – P. Petrobelli, Torre d'Orfeo, Roma.
- Polifonie semplici. Atti del Convegno internazionale di studi. Arezzo, 28-30 dicembre 2001* (2003), a cura di G. Cattin – F. Facchin, Fondazione Guido d'Arezzo, Arezzo.
- ROHLFS, G. (1966), *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*. 3 voll., vol. I, *Fonetica*, Einaudi, Torino.
- (1968), *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, 3 voll., vol. II, *Morfologia*, Einaudi, Torino.
- ROTTER-BROMAN, S. (2008), *Was there an ‘Ars contratenoris’ in the music of the late Trecento?*, «Studi Musicali», 37/2, 339-357.
- (2012), *Komponieren in Italien um 1400. Studien zu dreistimmig überlieferten Liedsätzen von Andrea und Paolo da Firenze, Bartolino*

da Padova, Antonio Zacara da Teramo und Johannes Ciconia, Olms, Hildesheim (Musica mensurabilis, 6).

- SABAINO, D. (1999), *Per un'analisi delle strutture compositive nella musica di Francesco Landini: il caso della ballata Contemplant le gran cose (3^a)*, in «Col dolce suon che da te piove». Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo. In memoria di Nino Pirrotta, a cura di A. Delfino – M. T. Rosa Barezzani, SISMELE-Edizioni del Galluzzo, Firenze, pp. 259-321.
- SACHS, K. J. (1974), *Der Contrapunctus im 14 und 15. Jahrhundert. Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden, GMBH.
- (1984), *Die Contrapunctus-Lehre im 14. und 15. Jahrhundert*, in *Die Mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit*, von H. H. Eggebrecht – F. A. Gallo – M. Haas – K. J. Sachs, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt (Geschichte der Musiktheorie, 5).
- SCATTOLIN, P. P. (1974), *I trattati teorici di Jacopo da Bologna e Paolo da Firenze*, «Quadrivium», 15, pp. 7-79.
- TOLIVER, B. (1992), *Improvisation in the Madrigals of the Rossi Codex*, «Acta Musicologica», 64/2, pp. 165-176.
- VILLANI, F. (1997), *Philippi Villani De origine civitatis Florentie et de eiusdem famosis civibus*, a cura di G. Tanturli, Antenore, Padova.
- VIVARELLI, C. (2005), *Le composizioni francesi di Filippotto e Antonello da Caserta tradite nel Codice Estense a.M.5.24*, ETS, Pisa («Diverse voci...», 6).
- Voces applicatae verbis. Ein musikologischer und poetologischer Traktat aus dem 14. Jahrhundert (I-Vnm Lat. CLXII.97[4125]). Einleitung, Edition, Uebersetzung und Kommentar*, «Acta Musicologica», 74/1, pp. 1-34.
- FISCHER, K. VON (1973), «Portraits» von Piero, Giovanni da Firenze und Jacopo da Bologna in einer Bologneser Handschrift des 14. Jahrhunderts?, «Musica Disciplina», 27, pp. 61-74.
- WALTERS ROBERTSON, A. (2002), *Guillaume de Machaut and Reims: Context and Meaning in his Musical Works*, Cambridge University, Cambridge, Press.
- WILSON, B. (1997), *Madrigal, Lauda, and Local Style in Trecento Florence*, «Journal of Musicology», 15, pp. 137-177.
- ZIINO, A. (1978), *Polifonia "arcaica" e "retrospettiva" in Italia centrale: nuove testimonianze*, «Acta musicologica», 50/1-2, pp. 193-207.
- ZIMEI, F. (2004), *Variazioni sul tema della Fortuna*, in Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo, a cura di F. Zimei, LIM, Lucca, pp. 229-245.

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

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