

Marco Flisi

NOTAZIONE FRANCESE E ITALIANA: LORENZO DA FIRENZE
E LA SPERIMENTAZIONE NOTAZIONALE*

Lorenzo da Firenze è uno dei pochi compositori del Trecento italiano di cui possiamo compendiare con una certa sicurezza i dati biografici: in familiarità col Sacchetti, che lo dice insieme a Gherardello maestro nella musica «senza alcun difetto» (SACCHETTI 1990, p. 382, vv. 178-180), canonico della chiesa di San Lorenzo dal 1348, Lorenzo si trovò a operare, probabilmente come maestro del coro, insieme a Francesco Landini, organista nella stessa chiesa dal 1362 alla morte (GALLO 1975). La vicinanza con Landini pone senza dubbio Lorenzo sotto una luce particolare,¹ tuttavia a distinguerlo tra i compositori dell'*Ars nova* italiana sono da un lato il suo evidente interesse per la didattica,² e dall'altro soprattutto la ricerca e la sperimentazione in campo notazionale in cui Lorenzo pare assumere e integrare caratteristiche della notazione francese nell'italiana.

La composizione di gran lunga più interessante è il madrigale *Ita se n'era a star nel paradiso* (cfr. LONG 1981, pp. 88-97) e non solo per motivi notazionali: Giuseppe Corsi ha indagato il legame tra questo testo, musicato anche da Vincenzo da Rimini, e la vita culturale che faceva capo alla villa *Il Paradiso* di Antonio di Nicolò degli Alberti.³

* Questo articolo è il risultato delle mie ricerche effettuate all'interno di un gruppo di studio sulle notazioni italiane del Trecento guidato da Maria Caraci Vela. Ringrazio tutti coloro che vi hanno partecipato e in particolare Tiziana Sucato, Maria Gracia Imbrogno e Stefano Campagnolo, con i quali ho avuto numerosi e utili scambi di idee.

¹ Questa circostanza ha fatto supporre ad Alberto Gallo (GALLO 1975) che Lorenzo potesse aver fatto da maestro a Landini o possa averne comunque seguito gli studi. Questi però, quando arrivò alla chiesa di San Lorenzo, doveva avere già circa ventisette anni ed è probabile che la sua formazione musicale fosse già conclusa. Ciò ovviamente non esclude che una influenza del maestro più anziano sul più giovane possa esservi stata (PIRROTTA 1994).

² Testimoniato dalla monodia in notazione quadrata titolata *Antefana di ser Lorenzo* (Lo, c. 55r), su cui si veda LOWINSKY 1964, SEAY 1970, ALLAIRE 1980, e dal testo del madrigale *Dolgomi a voi maestri del mie canto*, che evidenzia ancor più l'interesse di Lorenzo per la solmizzazione: *Dolgomi a voi, maestri del mie canto, / di quei che guastan tutte nostre note, / ond' i' con man mi batt' ambo le gote. / ... / Se voglion imparare, / a lor dite: pian pian, / ché ut re mi fa sol la / comincia da la mano* (CORSI 1970, p. 79).

³ In CORSI 1970, pp. XLI-XLII, si lega questo madrigale a una gara tra Lorenzo e Vin-

Il madrigale mostra fra le sue tre attestazioni una discreta quantità di varianti che, analizzate nel contesto della sperimentazione notazionale, si prestano a un esercizio filologico di particolare utilità.

Il madrigale è attestato in Sq in due versioni poste di seguito (cc. 45v-47) notate diversamente: la prima (SqA) è scritta in senaria *perfecta* alla breve, con ritornello in quaternaria, e con una grande varietà di note dalla forma inusuale; la seconda (SqB) presenta invece una duodenaria in notazione alla lunga (raggruppamenti ternari di *quaternariae*) con alcuni cambiamenti di *divisio*, in particolare novenaria e ternaria, e con il ritornello stavolta in *octonaria* (sempre alla lunga) con un breve passaggio alla senaria *imperfecta*. Il madrigale è tradito anche da un altro testimone, il codice di Londra (cc. 42v-3), ma tra i moderni editori solo GOZZI 1985, che si è occupato dell'intero codice, ne ha considerato e trascritto la versione, mentre WOLF 1955 e PMFC VII hanno considerato solo SqB. Nino Pirrotta (CMM 8/3) ha invece utilizzato SqA come base per la trascrizione, presentando battute alternative per le lezioni divergenti di SqB.

Il testimone della British Library — corrotto, come noto (GOZZI 1985, GOZZI 1993), da una mano anonima che ha inserito in modo assolutamente incongruo centinaia di pause e modificato una gran quantità di figure — è in realtà il più coerente e portatore di una versione di *Ita se n'era a star*, come vedremo, più convincente delle versioni di Sq.

Le varianti di maggior rilievo vengono dal confronto tra la versione di Lo e le due di Sq (generalmente concordanti fra loro, nonostante la diversa notazione), e in particolare su due punti notevoli. Il primo è su «paradiso» (sillaba «di»), nella ripetizione del primo verso (Cfr. Esempio 1)⁴

Per quanto riguarda il *tenor*, SqB diverge dagli altri testimoni poiché manca del valore di una lunga, mentre nel *cantus* è Lo a divergere dalle attestazioni di Sq avendo (in notazione moderna) una battuta in più. In SqB la battuta del *cantus* mancante rispetto a Lo viene compensata nel *tenor* che al posto della lunga re, presenta una *brevis* re. In SqA il *tenor* coincide con la versione di Lo (ovviamente con valori dimezzati, perchè l'uno alla breve l'altro alla lunga), ma è necessario interpretare diversamente le note del *cantus*.

Tutto è più chiaro osservando le trascrizioni in notazione moderna (Cfr. Esempio 2).

cenzo da Rimini per 'Cosa' (Niccolosa), una dama del circolo degli Alberti (e quindi ancor di più da presso a Landini), per la quale Lorenzo avrebbe musicato anche il madrigale *Vidi nell'ombra d'una bella luce* (posto di seguito all'altro in Sq). Su *Ita se n'era a star* cfr. anche LONG 1996.

⁴ Il testo ripreso da Lo viene presentato già emendato dai numerosi errori sovrapposti alla lezione originale dall'anonimo corruttore e individuati sulla base di GOZZI 1985.

Lo

Musical notation for 'Lo' consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The lower staff contains a bass line with square notes.

SqB

Musical notation for 'SqB' consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The lower staff contains a bass line with square notes.

SqA

Musical notation for 'SqA' consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The lower staff contains a bass line with square notes.

Esempio 1

Lo

Musical notation for 'Lo' in Example 1, showing two staves with measures 16-21. The upper staff has a melodic line with triplets and slurs. The lower staff has a bass line with square notes. There are handwritten annotations: a circled 'o' under measure 19 and an 'x' under measure 20.

SqB

Musical notation for 'SqB' in Example 1, showing two staves with measures 16-20. The upper staff has a melodic line with triplets and slurs. The lower staff has a bass line with square notes. There are handwritten annotations: a circled 'o' under measure 19 and an 'x' under measure 20.

SqA

Musical notation for 'SqA' in Example 1, showing two staves with measures 16-21. The upper staff has a melodic line with triplets and slurs. The lower staff has a bass line with square notes. There are handwritten annotations: a circled 'o' under measure 19 and an 'x' under measure 20.

Esempio 2



Nino Pirrotta ha emendato il *tenor* considerando erronea la prima *brevis* della *ligatura* (prima in Lo, ma terza della *ligatura* quaternaria in SqA), trasformandola in una *semibrevis*: in questo modo risulta più convincente la trascrizione delle note del *cantus*, ma riesce difficile risalire alla genesi di un tale errore, essendo impossibile inserire una *semibrevis* all'interno di una *ligatura* se non nella forma *cum opposita proprietate*.

CMM 8/3, pp. 8-9

Pirrotta

È possibile invece supporre, per giustificare la battuta mancante nel *cantus*, un errore per omoteleuto (ma è impossibile determinare in quale stadio della tradizione possa essersi verificato), testimoniato nelle versioni di Sq: un copista, arrivato al passo che corrisponde a b. 18 della trascrizione di Lo, deve essersi interrotto nella copia ed avere in seguito confuso il sol di fine b. 18 con il mi di fine b. 19 a causa del disegno di progressione, sia ritmico sia melodico, delle due misure (rimanendo infatti una terza sopra in cadenza).

A riprova che la versione di Lo è senza dubbio quella da preferire nell'occasione, si noti che il melisma del *cantus* di Lo finisce su re, in quinta con il la del *tenor*, e quindi più plausibilmente della terza fa-la delle altre versioni (si tenga in conto l'incrocio delle voci).

Tuttavia anche in Lo è presente un errore: alle bb. 18-20 per esprimere la *proportio sesquitercia* sono utilizzate *minimae* puntate in novenaria, che in realtà dovrebbero essere *semiminimae*.

Un secondo punto di notevole divergenza si trova in fine al melisma della prima sillaba del secondo verso («Quan-»):

Lo

SqB

SqA

Il codice di Londra dimostra indubbia coerenza, mentre Sq necessita di qualche aggiustamento per la trascrizione. Infatti le due versioni del codice fiorentino devono essere realizzate con terzine sia perché in SqB è espressamente richiesto (dalla lettera *.t.* per *ternaria*), sia perché il numero delle note e la loro forma non permettono altre possibilità. In SqB sono però presenti dei punti dopo ogni minima o semiminima non spiegabili, mentre in SqA le note utilizzate in questo punto sono solitamente da interpretarsi come semicrome in terzine di crome. Anche in questo caso si fa preferire la coerenza notazionale di Lo, la cui versione, vista l'inusuale notazione,⁵ può essere stata, a partire da un punto della tradizione non individuabile, la base di una possibile diffrazione.

Dalla collazione completa risultano altri passi divergenti ma meno significativi,⁶ e va poi tenuto in conto che il codice di Londra, oltre a numerosi interventi di mano seriore, presenta punti aggiunti apparentemente in modo irrazionale ad opera del copista principale. Errori tutti da sanare tramite collazione.

Altre considerazioni sulla notazione si possono ricavare dall'analisi dell'utilizzo delle *divisiones* e dello stacco del tempo. Il punto di riferimento dello stacco del tempo dei compositori dell'*Ars nova* in Italia era la *divisio*, che rappresentava sempre una divisione della *brevis*. È interessante notare come in SqB e Lo tale riferimento venga compromesso a favore del *modus longarum*.⁷

Alle bb. 16-20 entrambi i manoscritti sono notati in novenaria con passi del valore di una *brevis*, in cui è presente una *proportio sesquitertia* espressa in modo diverso: SqB usa una quaternaria, mentre Lo pone dei punti alle *minimae*. Tale differenza è dovuta all'uso molto libero delle *divisiones* in Sq

⁵ *Minimae* puntate in novenaria per rendere le quartine (che, come nell'esempio precedente, dovrebbero essere *semiminimae*), quando era possibile utilizzare una quaternaria, come peraltro avviene in SqB.

⁶ Due di questi passi forniscono ulteriori conferme alla maggior affidabilità di Lo. All'inizio della ripetizione del testo del primo verso, Lo presenta nel *tenor* una breve in più, prima di un disegno discendente di *ligaturae cum opposita proprietate*. Tale valore non comporta nessuno scompenso ritmico in quanto la longa che conclude il disegno discendente (perfetta in Sq), viene resa imperfetta *a parte ante* dalla *brevis* che precede. Il codice Lo anche in questo caso dà una versione più accettabile dal punto di vista intervallare, concludendo una semicadenza con un *la* nel *cantus* contro un *re* nel *tenor*, mentre Sq contrappone al *la* del *cantus* un *do* nel *tenor* (una meno plausibile sesta). Inoltre, alla fine del verso «Cogliendo fior Proserpina cantava», solo in Lo è possibile giustificare le pause finali, mentre in Sq le pause eccedono la battuta (in SqA solo nel *tenor*). Una divergenza di minore significato è presente nel *tenor* alla fine del melisma del secondo verso (sulla sillaba «ta» di «cantava»): in SqA manca il valore di una *brevis* (longa in caso di notazione alla longa), mentre le diverse lezioni di SqB e Lo sono alternative: dovendo scegliere, anche qui la scelta cadrebbe coerentemente sul manoscritto di Londra.

⁷ Si noti a tal proposito la rara indicazione del *modus* che viene data all'inizio della prima e della seconda parte di SqB.

all'interno del *modus longarum*, che permette di utilizzare la novenaria anche per valori inferiori alla *divisio* intera. L'unità di tempo è rappresentata (a b. 18) dal valore di una sola longa:

SqB bb. 17 .n. ◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆ 18 .q. ◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆ .n. ◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆

mentre Lo mantiene la novenaria ed esprime in modo diverso la *proportio*:

Lo bb. 17 .n. ◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆ 18 ◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆ ◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆

La stessa *proportio* è espressa in tutt'e due i manoscritti in maniera diversa nel *tenor* con la *divisio* ternaria, e anche in questo caso l'unità di *mensura* è costituita dalla longa:

bb. 34-35: ■ .t. ◆◆◆◆◆ .q. ◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆ ■ .t. ◆◆◆◆◆ .q. ◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆

Tale uso delle *divisiones* è alquanto raro nel repertorio trecentesco italiano e potrebbe essere alla base della versione alla breve di SqA, in cui si riporta alla *brevis* e alle *divisiones* senaria *perfecta* e quaternaria il punto di riferimento della *mensura*. Un'altra causa di tale traduzione potrebbe essere la tendenza nella prassi dell'epoca a rallentare troppo le composizioni scritte alla longa (cfr. *Introduzione* a CMM 8/3), mentre è difficile concordare con Michael Long (LONG 1981), che vede in SqA il tentativo di tradurre l'*octonaria* in una *divisio* italiana alla breve (senaria *perfecta*) più vicina al sistema francese (*tempus perfectum cum prolatio maior*).

La presenza nel codice Squarcialupi di un errore congiuntivo tra le due versioni pone dubbi sulla paternità della versione notazionale di SqA, facendoci dubitare inoltre che le note usate in SqA siano state inventate direttamente da Lorenzo.⁸ Il segno che indica la semicroma nelle terzine di crome viene però usato anche in *Vidi nell'ombra d'una bella luce* con lo stesso significato, e per di più è attestato pure nel codice Panciatichiano, certamente più antico rispetto a Sq. Nel codice di Londra, nel madrigale *I' credo ch'i'*

⁸ Una ricognizione su tali forme eccezionali effettuata sui principali codici quattrocenteschi dell'*Ars subtilior*, ha permesso di constatare che queste forme sono attestate unicamente nelle composizioni di Lorenzo, e che alla base della notazione più tarda vi è un diverso criterio di notare le note di breve durata e le proporzioni, utilizzando piuttosto *colores* e *dracmae*, con una tecnica differente dalla semplice modificazione della *minima* e della *semibrevis*: criterio quest'ultimo che sottende le modificazioni operate da Lorenzo.

dormiva, l'ignota mano che interviene più volte a corrompere il manoscritto aggiunge poi solo per questo pezzo un uncino a delle *minimae* ↑ senza motivo apparente (Lo, c. 18v, ultimo pentagramma), parodiando così il segno che in SqA ha valore di metà *semiminima*. Ciò dimostra inequivocabilmente che tali segni particolari erano in ogni caso collegati a Lorenzo Masini.

È possibile che l'indole sperimentatrice di Lorenzo,⁹ insieme ai suoi interessi didattici, abbia creato una sorta di scuola cui è possibile in via ipotetica attribuire la versione *difficilior* di SqA. Sono altrettanto convinto che l'assoluta riuscita teorica della traduzione e la necessità impellente di esprimere l'esatta unità della scansione temporale della composizione siano da attribuire a un intervento diretto del compositore.

Un pezzo
di compositore
da Sq

⁹ Dimostrata non solo dal madrigale preso in considerazione ma anche da altre composizioni: si confronti per esempio l'attestazione di *Vidi nell'ombra d'una bella luce* presente in Lo (32v-33r) con quelle di Sq (47v-48r), Fp (78v-79r), Pit (23v-24r) e il frammento del *cantus* del manoscritto Vat. Ott. Lat. 1790, per trovare un interessante esempio di notazione alla lunga difficilmente comparabile con la notazione alla lunga di VON FISCHER 1959².