

UNIVERSITÀ DI PAVIA
DIPARTIMENTO DI MUSICOLOGIA E BENI CULTURALI



CARA SCIENTIA MIA, MUSICA
STUDI PER MARIA CARACI VELA

a cura di

ANGELA ROMAGNOLI, DANIELE SABAINO,
RODOBALDO TIBALDI E PIETRO ZAPPALÀ



EDIZIONI ETS

«Diverse voci...»

Collana del Dipartimento di Musicologia e Beni culturali

Università di Pavia

Comitato scientifico

Elena Ferrari Barassi, Maria Caraci Vela, Fabrizio Della Seta, Michela Garda,
Giancarlo Prato, Daniele Sabaino

© Copyright 2018

EDIZIONI ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884675180-5

ISMN M 979-0-705015-37-9

DAVIDE DAOLMI

IL MODELLO ICONOGRAFICO DELLA MINIATURA DI *PIT* (F-PN, IT. 568)*

La bella immagine (fig. 1) che apre il codice *Italien* 568 della Bibliothèque Nationale di Parigi (*Pit*), uno dei più preziosi per la storia dell'Ars Nova italiana,¹ restituisce un soggetto il cui significato è stato messo a fuoco faticosamente.² La miniatura mostra una fanciulla in trono con strumenti musicali che impersona la Musica; ai suoi piedi l'uomo con la barba è Tubalcain, iniziatore dell'arte del ferro (Gn 4, 21-22) e,

* Questo articolo è parte di una ricerca più ampia su *Pit* e il mito di Iubal. Per gli approfondimenti relativi al mito e una più puntuale disamina della miniatura rimando a DAVIDE DAOLMI, *Jubal, Pythagoras and the Myth of the Origin of Music: With some remarks concerning the illumination of Pit (It. 568)*, «Philomusica on-line», 16/2, 2017, pp. 1-41.

¹ Per regesto e bibliografia sommaria del codice si vedano le voci in *Répertoire international des sources musicales*, serie B/IV, vol. 4, *Handschriften mit mehrstimmiger Musik des 14., 15., und 16. Jahrhunderts. Mehrstimmige Musik in italienischen, polnischen und tschechischen Quellen des 14. Jahrhunderts. Mehrstimmige Stücke in Handschriften aller Länder aus der Zeit um 1400-1425/30. Organale Sätze im älteren Stil und mehrstimmige Stücke in Choralhandschriften des 15. und 16. Jahrhunderts [Austria-France]*, hrsg. von Kurt von Fischer und Max Lütolf, Henle, München 1972, pp. 436-485; *Census-catalogue of manuscript sources of polyphonic music, 1400-1550*, ed. by University of Illinois Musicological Archives for Renaissance Manuscript Studies, 5 voll., Hänssler-Verlag, Neuhausen-Stuttgart 1979-1988, III, p. 25; IV, p. 463; KURT VON FISCHER - GIANLUCA D'AGOSTINO, *Sources ms. VIII. Italian polyphony, c1325-c1420*, in *Grove music online*, Oxford University Press, Oxford 2001.

² La miniatura è stata descritta in ANTONIO MARSAND, *I manoscritti italiani della Regia biblioteca parigina descritti ed illustrati*, 2 voll., Stamperia reale, Parigi 1835-1838, II, p. 579; GIOSUÈ CARDUCCI, *Musica e poesia nel mondo elegante italiano del secolo XIV*, «Nuova antologia», XIV, 1870, pp. 461-482: 464-465; XV, 1870, pp. 5-30; rist. in ID., *Studi letterari*, Francesco Vigo, Livorno 1874, pp. 373-447, e in ID., *Opere*, 20 voll., Zanichelli, Bologna 1889-1909, VIII: *Studi letterari* (1893), pp. 301-397; JOHANNES WOLF, *Geschichte der Mensural-Notation von 1250-1460. Nach den theoretischen und praktischen Quellen*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1904, p. 251; GILBERT REANEY, *The manuscript Paris, Bibliothèque Nationale, Fonds Italien 568 (Pit)*, «Musica Disciplina», XIV, 1960, pp. 33-63: 33; *Poesie musicali del Trecento*, a cura di Giuseppe Corsi, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1970, p. XLVIII.



Fig. 1. Paris, Bibliothèque Nationale, *Italien 568*, f. 1r

per tradizione derivata, primo inventore delle armonie musicali (unitamente al fratello Iubal).³ Le colonne in marmo e laterizio poste ai lati rimandano invece alla tradizione della *translatio studii*, ovvero al mito per cui fu possibile conservare le prime conoscenze dell'umanità malgrado la devastazione del diluvio.⁴ Anche in questo caso esiste una variante del mito secondo la quale Iubal e Tubalcain avrebbero trascritto sulle colonne non tutte le arti, ma la sola conoscenza musicale (l'immagine di *Pit* riproduce infatti alcune parole che rimandano alla teoria musicale).⁵

Benché ciascuno degli elementi della miniatura fosse ben noto da tempo, il primo a interpretarli nel suo complesso fu Howard Mayer Brown. In un contributo del 1984, indagando un gruppo di rappresentazioni della Musica in cui comparivano Tubalcain e le colonne (fra cui anche quella di *Pit*), ebbe modo di ricondurre l'immagine alla propaganda agostiniana.⁶

In queste righe mostrerò come il modello iconografico di *Pit* non appartenga a una tradizione diffusa ma abbia alle spalle un ristretto numero di immagini, correlate fra loro, e realizzate tutte nel terzo quarto del Trecento. Sebbene questo *corpus* sia in parte legato alla promozione del pensiero agostiniano, l'insolita raffigurazione della Musica muove da ragioni diverse. Inoltre, la peculiarità del modello iconografico induce a supporre la realizzazione della miniatura di *Pit* in anticipo di almeno un ventennio, se non di più, rispetto alla datazione condivisa del manoscritto (ca.

³ PAUL E. BEICHNER, *Medieval representative of music, Jubal or Tubalcain?*, The Mediaeval Institute, Notre Dame (IN) 1954; JUDITH COHEN, *Jubal in the Middle Ages*, in *Yuval: Studies of the Jewish Music Research Centre*. III, ed. by Israël Adler, The Magnes Press, Jerusalem 1974, pp. 83-99; JAMES W. MCKINNON, *Jubal vel Pythagoras, quis sit inventor musicae?*, «The Musical Quarterly», LXIV/1, 1978, pp. 1-28; GABRIELE FRINGS, *Dosso Dossis 'Allegorie der Musik' und die Tradition des 'inventor musicae' in Mittelalter und Renaissance*, «Imago musicae», IX-XII, 1992-1995, pp. 159-203.

⁴ JEAN-MARIE FRITZ, *Translatio studii et déluge. La légende des colonnes de marbre et de brique*, «Cahiers de civilisation médiévale», XLVII, 2004, pp. 127-151.

⁵ Sulla colonna di sinistra si legge: *Tonus Dictonus Semitonus Semidictonus Diatessaron Diapente Diapason*. Su quella di destra: *ut re mi fa sol la* (il nome delle note è disposto sotto altrettante *breves*).

⁶ HOWARD MAYER BROWN, *St. Augustine, Lady Music, and the gittern in fourteenth-century Italy*, «Musica Disciplina», XXXVIII, 1984, pp. 25-65.

1410)⁷ e suggerisce, conseguentemente, di ricondurre il suo presunto autore, il cosiddetto Maestro delle Canzoni, nell'alveo della produzione legata a Silvestro dei Gherarducci.⁸

Forme del modello

Le immagini all'origine della miniatura di *Pit* si possono ricondurre a un *corpus* iconografico che, oltre alla presenza delle colonne come elemento distintivo, reca i medesimi testi esornativi in almeno sette degli otto casi identificati.

Tali testi – quasi didascalie – si ritrovano, pressoché completi, in quattro serie di arti liberali, due delle quali contenute in altrettante stesure dei *Regia carmina* attribuiti a Convenevole da Prato (†1338), maestro di Petrarca (mss. W e F). Una terza serie è nella *Canzone delle virtù* di Bartolomeo de' Bartoli, con disegni del fratello Andrea (ms. C), e la quarta in una copia di quest'ultima (ms. R):

⁷ Cfr. FRANÇOIS-JOSEPH FÉTIS, *Découverte de manuscrits intéressans pour l'histoire de la musique*, «Revue musicale», I, 1827, pp. 3-11 e 106-113: 109; MARSAND, *I Manoscritti italiani*, p. 579; GIUSEPPE MAZZATINTI, *Inventario dei manoscritti italiani delle biblioteche di Francia*, 3 voll., Bencini, Roma 1886-88, III, p. 111; FRIEDRICH LUDWIG, *Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts*, «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft», IV, 1902-1903, pp. 16-69: 55; WOLF, *Geschichte der Mensural-Notation*, p. 250; *Guillaume de Machaut: Musikalische Werke*, hrg. von Friedrich Ludwig, 3 voll., Breitkopf & Härtel, Leipzig 1926-1929, II, p. 27; NINO PIRROTTA - ETTORE LI GOTTI, *Il codice di Lucca*, «Musica Disciplina», III, 1949, pp. 119-138; IV, 1950, pp. 111-152; V, 1951, pp. 115-142: 119; *French Secular Music of the Late Fourteenth century*, ed. by Willi Apel, Robert W. Linker and Urban T. Holmes, Jr., Mediaeval Academy of America, Cambridge (MA) 1950, p. 3; KURT VON FISCHER, *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*, P. Haupt, Bern 1956, p. 93 e REANEY, *The manuscript Paris*, p. 34. In origine Fétis aveva proposto il range 1350-1430, e Marsand un generico XV secolo, che diventava XIV sia per Mazzatinti, sia per Wolf; ma la datazione di Carducci, sulla base del madrigale *Godi Firenze* (che celebra la presa di Pisa del 1406), sarà quella prevalente; verrà infatti ripresa da Ludwig, Apel, Fischer e Reaney; solo Pirrotta suggerirà il 1430, immaginando *Pit* una silloge di fine carriera dell'opera di Paolo da Firenze.

⁸ Sulle attribuzioni della miniatura cfr. *infra*.

C	F-CH, Ms. 1426 (<i>olim</i> Cd. XX 6426 B), c. [9v]. ⁹
F	I-Fn, Banco Rari 38 (<i>olim</i> Magl. II.I.27 / CL.VII.17), c. 34. ¹⁰
R	I-Rm, Gabinetto delle stampe, inv. 2818-2833, c. 15. ¹¹

⁹ Facsimile (b/n), edizione e commento sono stati pubblicati in *La canzone delle virtù e delle scienze di Bartolomeo di Bartoli da Bologna*, a cura di Leone Dorez, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1904. I testi delle 12 carte di cui è costituito il codice sono autografi dichiarati di Bartolomeo de' Bartoli; le immagini sono state attribuite al fratello Andrea da FRANCESCO FILIPPINI, *Andrea da Bologna miniatore e pittore del secolo XIV*, «Bollettino d'Arte», v, 1911, pp. 50-62: 58, ipotesi mai decaduta. Una più recente indagine sul codice, con dettagliata bibliografia è DOROTHEE HANSEN, *Das Bild des Ordenslehrers und die Allegorie des Wissens. Ein gemaltes Programm der Augustiner*, Akademie Verlag, Berlin 1995, pp. 60-73 e 157-160; contributi successivi sono: SILVIA DE LAUDE, *Una canzone di Bruzio Visconti, Fazio degli Uberti e un ritratto poco serio*, «Filologia e critica», XXI, 1996, pp. 96-110; EAD., *La 'spola' di Bartolomeo de' Bartoli. Sull'esperimento metrico di una canzone illustrata del Trecento*, «Anticomoderno», II, 1996, pp. 201-217; EAD., *Uno stemma per parole e immagini: intorno alla Canzone delle virtù e delle scienze di Bartolomeo de' Bartoli*, in *Atti del XXI congresso internazionale di linguistica e filologia romanza (Palermo 1995)*, 6 voll., a cura di Giovanni Ruffino, Niemeyer, Tübingen 1998, VI: *Edizione e analisi linguistica dei testi letterari e documentari del Medioevo, paradigmi interpretativi della cultura medievale*, pp. 95-111; ROBERTA BOSI, *L'offiziolo bolognese della Biblioteca Abbaziale di Kremsmünster*, in «Conosco un ottimo storico dell'arte...»: *Per Enrico Castelnuovo: Scritti di allievi e amici pisani*, a cura di Maria Monica Donato e Massimo Ferretti, Edizioni della Normale, Pisa 2012, pp. 131-140; VITTORIA CAMELLITI, *La temperanza di Palazzo Minerbi-Dal Sale a Ferrara: Riflessioni sulla trasmissione di una tipologia iconografica*, «Rivista di storia della miniatura», XVII, 2013, pp. 122-136; la riproduzione a colori della pagina della Musica è in PATRICIA STIRNEMANN, *Bartolomeo di Bartoli: La canzone delle virtù e delle scienze*, in *Enluminure Italienne: Chefs d'œuvre du Musée Condé*, Somogy Éditions D'Art, Chantilly 2000, pp. 12-17.

¹⁰ Facsimile e studio in *Convenevole da Prato: Regia carmina: Panegirico in onore di Roberto d'Angiò*, a cura di Lorenzo Tanzini, 2 voll., UTET, Torino 2004. Le 7 immagini di virtù e arti sono in un fascicolo aggiunto in un secondo momento (cc. 31-34). La bibliografia in HANSEN, *Das Bild des Ordenslehrers*, pp. 166-168, va integrata con l'ottima scheda di LEA DEBERNARDI, *Regia carmina*, in *Dal Giglio al David: Arte civica a Firenze fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Maria Monica Donato e Daniela Parenti, Giunti, Firenze-Milano 2013, pp. 166-169.

¹¹ Descrizione e facsimile (b/n) furono pubblicati da ADOLFO VENTURI, *Il libro di Giusto per la Cappella degli Eremitani in Padova*, «Le gallerie nazionali italiane», IV, 1899, pp. 345-376; V, 1902, pp. 391-392 + 30 tavv., che lo riteneva il codice autografo di Giusto de Menabuoi, in quanto opera preparatoria all'affresco della chiesa degli Eremitani di Padova. Oltre ai 14 disegni di arti e virtù, i 16 fogli del codice recano al verso immagini di eroi che JULIUS VON SCHLOSSER, *Giustos Augustinuskapelle und das Lebrgedicht des Bartolommeo de' Bartoli von Bologna*, «Jahrbuch

W A-Wn, s.N. 2632, c. 4.¹²

A questo gruppo si legano un paio di miniature in apertura di due diversi manoscritti compilati nella bottega bolognese di Niccolò di Giacomo: la *Novella in libros Decretalium* di Giovanni d'Andrea (Ma) e la *Lectura super Digesto novo* di Bartolo di Sassoferrato (Mn):

Ma	I-Ma, B 42 inf., c. 1r. ¹³
Mn	E-Mn, ms. 197, c. 3r. ¹⁴

der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses», XXIII, 1902, pp. 327-338, ha postdatato al XV secolo. Della polemica sorta con Venturi offre una sintesi PIETRO TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia: Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Hoepli, Milano 1912 (ed. mod. Einaudi, Torino 1966, 1987²; rist. anast. ed. 1912 Cisalpino-Goliardica, Milano 1982), pp. 485-488; Toesca, pur riconoscendo la modernità degli eroi, concede dubitativamente a Giusto le immagini allegoriche. Oltre alla bibliografia in HANSEN, *Das Bild des Ordenslehrers*, pp. 169-171, si vedano i contributi di ROBERT W. SCHELLER, *Exemplum: Model-book drawings and the practice of artistic transmission in the Middle Ages (ca. 900 - ca. 1470)*, Amsterdam University Press, Amsterdam 1995, pp. 363-370, e CAMELLITI, *La temperanza*, pp. 127-128.

¹² Una riproduzione in b/n delle 7 raffigurazioni – presenti, come in F, su un fascicolo aggiunto (cc. 33-36) – fu offerta da JULIUS VON SCHLOSSER, *Giusto's Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura*, «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses», XVII, 1896, pp. 13-100: 17; le immagini a colori sono in MICHAEL STOLZ, *Artes-liberales-Zyklen: Formationen des Wissens im Mittelalter*, 2 voll., A. Francke, Tübingen 2004, pp. 852-855; il facsimile dell'intero codice è in *Das Lobgedicht auf König Robert von Anjou*, hrsg. von Roberta Marchionni, 2 voll., Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz 2008-2010.

¹³ Il primo a segnalare la miniatura (firmata da Nicolò di Giacomo e datata 1354) fu DOREZ (*La canzone delle virtù*, pp. 80-81), che la credeva modello di C. Oltre al contributo di HANSEN, *Das Bild des Ordenslehrers*, pp. 58-60 e 147-150, si veda la scheda di Milva Bollati in *I corali di San Giacomo Maggiore: Miniatori e committenti a Bologna nel Trecento*, a cura di Giancarlo Benvenuto e Massimo Medica, Edisai, Ferrara 2003, pp. 181-186.

¹⁴ La miniatura fu ricondotta alla bottega di Nicolò di Giacomo da JESÚS DOMINGUEZ BORDONA, *Miniaturas Boloñesas del siglo XIV. Tres obras desconocidas de Nicolò da Bologna*, «Archivo Español de Arte y arqueología», I, 1925, pp. 177-188: 183-188. In LETIZIA LODI, *Problemi iconologici di un pittore ferrarese del XIV secolo*, in *Cultura figurativa ferrarese tra XV e XVI secolo*, Corbo e Fiore, Venezia 1981 (rifacendosi a LUIGI COLETTI, *Un affresco, due miniature e tre problemi*,

Esistono poi due affreschi che nel raffigurare il *Trionfo di sant'Agostino* pongono la Musica fra le arti liberali. Il primo è quello di Giusto de' Menabuoi (†1390 ca.) realizzato nella chiesa degli Eremitani di Padova verso il 1370,¹⁵ affresco oggi pressoché distrutto.¹⁶ I testi che accompagnavano gli affreschi furono però trascritti prima del 1466 da Hartmann Schedel (†1514)¹⁷ in uno dei suoi quaderni ancor oggi conservato:

S D-Mbs, Cod. lat. 418, cc. 104-109.¹⁸

Il secondo *Trionfo* fu affrescato da Serafino de' Serafini (†1393)¹⁹ dopo il 1374 nella chiesa di Sant'Andrea di Ferrara, oggi interamente demolita. L'affresco fu staccato nel 1908 e oggi si conserva, incompleto, nella Pinacoteca cittadina:

T I-FEp, Serafino da Modena, *Trionfo di Sant'Agostino*.²⁰

Queste particolari serie di arti liberali furono studiate per la prima volta da Julius von Schlosser (1896) a partire dagli affreschi di Padova, subito messi in relazio-

«L'Arte», XXXVII, 1934, pp. 101-121), lo si ritiene modello per l'affresco della distrutta chiesa di Sant'Andrea di Ferrara (cfr. *infra*). HANSEN, *Das Bild des Ordenslehrers*, pp. 56-58 e 137-146 offre la trascrizione di tutti i testi, anche se spesso in forme approssimative. Si veda inoltre *I corali di San Giacomo Maggiore*, p. 184.

¹⁵ FRANCESCO SORCE, *Menabuoi, Giusto de'*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 73, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 2009, *sub voce*.

¹⁶ Gli affreschi furono rovinati nel 1610; cfr. ANGELO PORTENARI, *Della felicità di Padova [...] libri nove nelli quali [...] si raccontano gli antichi e moderni suoi pregi et honori*, Pietro Paolo Tozzi, Padova 1623, p. 449.

¹⁷ L'umanista tedesco è noto per aver pubblicato le *Cronache di Norimberga* (1493). Circa la data di compilazione dei suoi quaderni cfr. SCHLOSSER, *Giusto's Fresken*, p. 17, e la sintesi di Dorez in *La canzone delle virtù*, p. 76.

¹⁸ Testi riprodotti in SCHLOSSER, *Giusto's Fresken*, pp. 91-95, e in HANSEN, *Das Bild des Ordenslehrers*, p. 133.

¹⁹ EMANUELA D'AGOSTINO, *Serafino de' Serafini e il Trionfo di Sant'Agostino*, «Annuario della Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte dell'Università di Bologna», VII, 2008, pp. 26-49.

²⁰ *La pinacoteca nazionale di Ferrara. Catalogo generale*, a cura di Jadranka Bentini, introduzione di Andrea Emiliani, consulenza scientifica di Federico Zeri, Nuova Alfa editoriale, Bologna 1992.

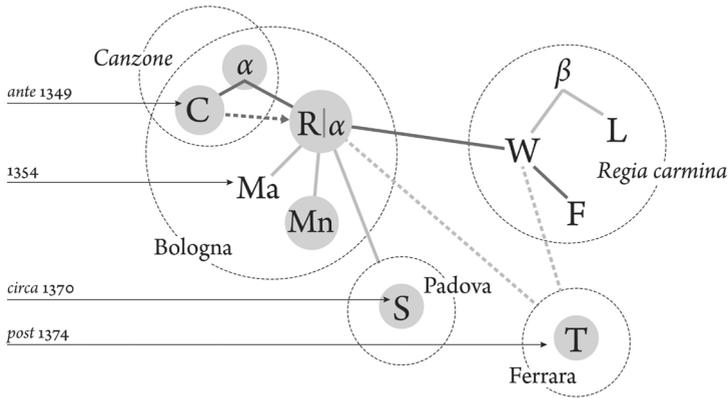
ne con la *Canzone* viscontea (C), la sua copia (R) e i codici dei *Regia carmina* (W F). Malgrado i testi collegati fossero stati pubblicati in forma diplomatica, i rapporti fra le immagini vennero indagati prevalentemente su base stilistica e gli studiosi che se ne sono occupati hanno espresso pareri diversi sulle possibili correlazioni fra le immagini.²¹

Stemma

La verifica dei legami interni al *corpus*, oltre a chiarire la diffusione del modello, permette di ipotizzare con quali di queste immagini *Pit* abbia un legame più diretto. Ho pertanto collazionato i testi che affiancano le immagini a partire dalle quattro che li riportano nella forma più completa (C F R W). La collazione è stata verificata a campione su più di una figura ma, per economia, qui presento i risultati relativi alla sola Musica (che peraltro offre risposte valide estensivamente). Lo stemma che se ne ricava, diverso per alcuni aspetti da quelli proposti precedentemente,²² può essere così rappresentato:

²¹ SCHLOSSER, *Giustos Augustinuskapelle*, p. 335, giudica R tardo e pertanto fa derivare S da W F. Al contrario Dorez (*La canzone delle virtù*, p. 71), datando C al 1355, lo riteneva modellato su Ma (realizzato nel 1354). Malgrado FILIPPINI, *Andrea da Bologna*, p. 59, dichiarasse C precedente al 1349, anno della morte di Luchino Visconti (ricordato da vivo nella *Canzone*), COLETTI, *Un affresco*, preferì conservare il 1355 che gli permetteva di considerare T, l'affresco oggetto dei suoi studi, precedente a C. Benché la datazione di Filippini sia l'unica accettabile, contributi recenti, come CAMELLITI, *La Temperanza*, p. 124, adottano ancora il 1355 di Dorez. LODI, *Problemi iconologici*, pur dichiarando di rifarsi allo stemma di Coletti, fa derivare T da Mn. MEYER-BROWN, *St. Augustine*, pp. 29-30 considera W codice più alto di C R. Infine HANSEN, *Das Bild des Ordenslehrers*, p. 56, ritiene S modellato su Ma/Mn.

²² Gli unici due stemmi precedenti a quello che propongo in queste pagine sono quelli di SCHLOSSER, *Giustos Augustinuskapelle*, p. 335, limitatamente a CR WF S, e COLETTI, *Un affresco*, p. 121, poi ripreso in LODI, *Problemi iconologici*, p. 9. Malgrado il titolo del contributo, in DE LAUDE, *Uno stemma*, non s'indagano i rapporti di derivazione. Va detto che gli stemmi di Schlosser e Coletti, con l'esclusione di R (che entrambi giudicano tardo), sono in gran parte sovrapponibili a quello qui proposto. Coletti tuttavia, come detto, data C al 1355 e fa dipendere T da α .



Le quattro immagini della Musica con i testi completi (nello schema collegati con tratto più scuro) presentano undici elementi testuali che la fig. 2 identifica con lettere minuscole (*a-k*). Per la somiglianza del soggetto e l'uso delle didascalie i disegni possono essere accorpati due a due (CR, WF): non a caso W ed F recano lo stesso testo (una terza copia londinese dei *Regia carmina*, detta L, ha immagini diverse ed è qui inserita solo per completezza).²³

Porre la *Canzone* di Bartolomeo (C) a capo dello stemma, malgrado contraddica molte delle ipotesi fin qui avanzate, trova conferma nel confronto testuale e si rivela, col senno di poi, la soluzione più ovvia: sarebbe stato improbabile che per un dono a Bruzio Visconti, «secondo signore di Milano»,²⁴ i testi ivi contenuti fossero stati copiati da precedenti teorie delle arti («le scienze»), o che Bartolomeo li avesse già utilizzati in altri contesti.

²³ GB-Lbl, Royal 6.E.IX; facsimile e studio in *Convenevole da Prato, Regia carmina: dedicati a Roberto d'Angiò, re di Sicilia e di Gerusalemme*, a cura di Cesare Grassi, Marco Ciatti e Aldo Petri, 2 voll., Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 1982.

²⁴ Così Pietro Azario nel *Liber gestorum in Lombardia* (1362), in *Rerum Italicarum scriptores*, vol. XVI, Typographia Societatis Palatinae, Mediolani 1730, col. 720. In effetti il figlio illegittimo di Luchino Visconti ebbe modo di spadroneggiare fin tanto che sopravvisse il padre: una ragione in più per collocare il dono della *Canzone* prima del 1349, anno della morte del duca. Cfr. DANIELE PICCINI, *Sulla polemica tra Petrarca e Bruzio Visconti*, in *Petrarca e la Lombardia. Atti del convegno (Milano, 22-23 maggio 2003)*, a cura di Giuseppe Frasso, Giuseppe Velli e Maurizio Vitale, Antenore, Roma-Padova 2005, pp. 179-195: 186.

CARA SCIENTIA MIA, MUSICA

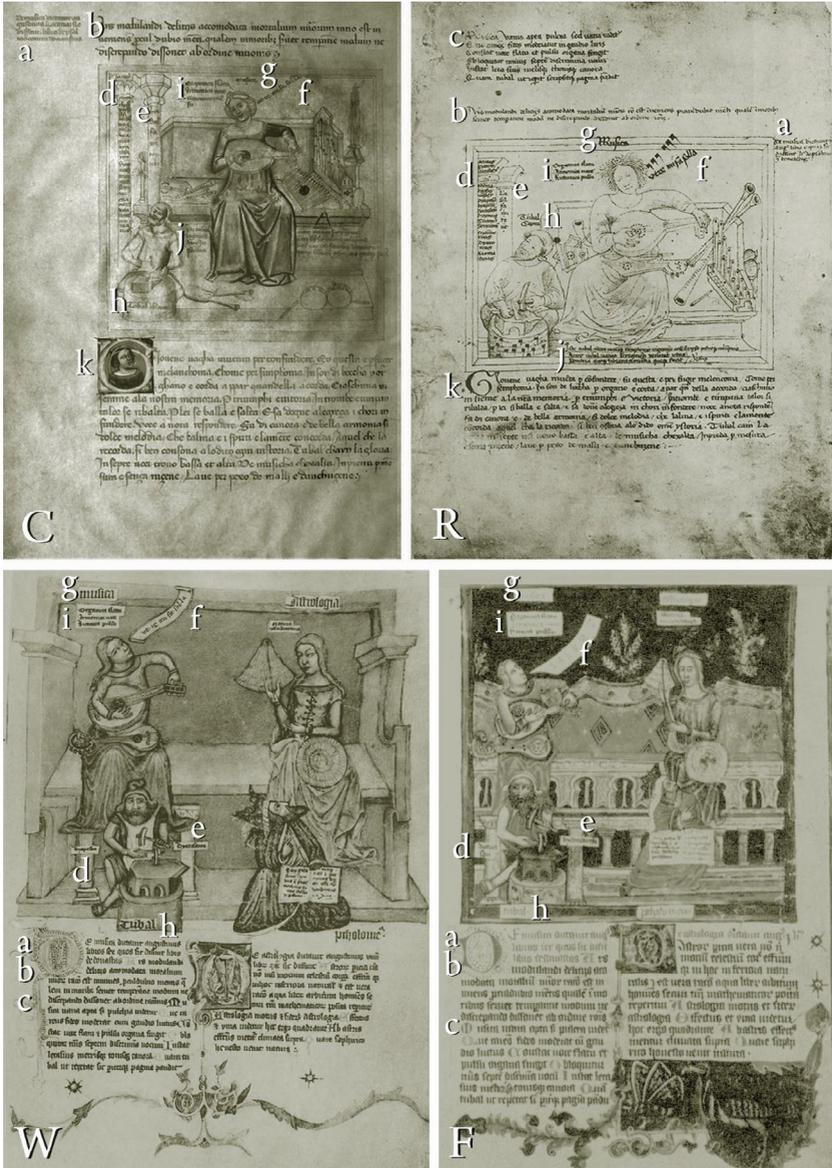


Fig. 2. Confronto sinottico fra i codd. C R W F (le lettere minuscole indicano le porzioni di testo collazionate)

Dal momento che R presenta un testo in più (detto *c*), tale testo si deve supporre aggiunto in R o, in presenza dell'archetipo α (presunto testo preparatorio di Bartolomeo), omesso da C. Poiché W e F accolgono questo nuovo testo si deve escludere che derivino da C: potrebbero certo derivare da α , ma per semplicità ho preferito considerare R e il suo eventuale archetipo come sovrapponibili.²⁵

Se C è datato *ante* 1349 e S *post* 1370,²⁶ R, malgrado fosse originariamente considerato un testimone tardo, si deve collocare all'interno di questi estremi (ovviamente solo in riferimento alle pagine tratte da C). L'ipotesi infine che F dipenda da W si basa prevalentemente sull'immagine (i testi non presentano varianti significative): in W infatti si conserva ancora la visione prospettica del trono su cui siede la Musica, come è in R, mentre in F il sedile mostra una forma indipendente rispetto agli altri due codici e quindi non può porsi fra R e W.²⁷

Edizione dei testi

L'edizione che segue, attraverso la collazione di C F R W, cui si aggiunge S (che conserva solo i testi *a-c*), mostra nel dettaglio le ragioni che hanno condotto allo stemma proposto.

CRITERI EDITORIALI: Si accoglie la lezione di C, sciogliendo le abbreviature e integrando maiuscole e punteggiatura; oscillazioni fra *ci* e *ti*, così come scempiature e geminazioni sono tacitamente ricondotte alla forma classica; *j* è resa con *i*; il dittongo *ae* si conserva nella forma antica *e*.²⁸

²⁵ Del resto l'archetipo (α) altro non accoglierebbe che i materiali preparatori di Bartolomeo per la sua *Canzone*: R infatti riproduce i versi della canzone italiana che, se già presenti in α , renderebbe anche α opera di Bartolomeo. L'ipotesi che R faccia una sintesi fra un potenziale antografo latino usato da Bartolomeo (testi *a b c j*) e la *Canzone* (il solo testo *k*) è meno probabile: si dovrebbe infatti ammettere che la selezione latina di Bartolomeo avesse già la stessa forma in un potenziale antografo, trasformando quello che Bartolomeo rivendica come opera sua in un plagio.

²⁶ Cfr. *supra* note 15 e 21.

²⁷ L'ipotesi di un antografo comune a W e F, com'è in COLETTI, *Un affresco*, p. 121, appare meno probabile per le varianti del testo presenti in *b* (cfr. *infra*).

²⁸ Ringrazio le colleghe dell'Università di Milano, Isabella Gualandri e Rossanda Gugliel-

a De musica dictavit Augustinus libros sex, quam sic diffinit libro de Psalmo contra Donatistas.

Sulla musica Agostino ha composto sei libri, e così la definisce [*scil.* l'applica] nel libro del Salmo contro i donatisti.

APPARATO quam] quos WF libro] om. S de salmo] om. WF donatistas] *donastas*
WF

Mayer-Brown²⁹ interpreta il testo *a* come premessa a *b* perché tale è la disposizione in WF, lasciando che «sic diffinit», secondo traduzione, rimandi a quanto è in *b*. Ma *b* non è di Agostino, né questo o altro testo sulla musica compare nel celebre *Salmo contro i Donatisti* o *Salmo abecedario*. Il *Salmo* è invece famoso per essere il primo caso di uso sistematico della rima (assonanza), fino ad allora ignorata dal latino, e per l'uso consapevole di un metro accentuativo al posto di uno quantitativo:³⁰ si tratta cioè di un esempio emblematico della potenzialità musicale del verso.³¹ La frase *a* è di fatto indipendente e «sic diffinit», per avere senso, deve essere inteso con 'mette in pratica', 'realizza'. È probabile che Bartolomeo, fraintendendo la formula non sua, credesse realmente che il *Salmo*, che chiama erroneamente «libro», conservasse la definizione di musica riportata nel testo successivo.

La soluzione che dà il nome al *Salmo abecedario*, ovvero iniziare ogni stanza seguendo le lettere dell'alfabeto, è riproposta da Bartolomeo nella seconda serie di

metti, nonché Sandro La Barbera di Georgetown University, per l'aiuto gentilmente offertomi per le traduzioni dal latino.

²⁹ MEYER-BROWN, *St. Augustine*, p. 29.

³⁰ LODOVICO ANTONIO MURATORI, *Dell'origine della poesia italiana e delle rime. Dissertazione XL*, in ID., *Dissertazioni sopra le antichità italiane*, 3 voll., a cura di Gian Francesco Soli Muratori, Giambattista Pasquali, Milano 1751, II, p. 533; ultima ed. in 5 voll., Società tipografica de' classici italiani, Milano 1836-1837, IV, p. 107.

³¹ Agostino stesso nelle sue *Retractationes* (I.20) riconosce l'uso di elementi innovativi del suo salmo: «Volens etiam causam Donatistarum ad ipsius humillimi vulgi et omnino imperitorum atque idiotarum notitiam pervenire, et eorum quantum fieri per nos posset inhaerere memoriae, Psalmum qui eis cantaretur [...] feci» [Volendo che la questione donatista venisse a conoscenza anche del volgo più umile e della massa dei totalmente incolti e degli illetterati e che, per quanto possibile, si imprimesse nella loro memoria, composi un salmo destinato al canto].

cantici dedicati alle arti:³²

Aven l'intento suo [...] (XI: Filosofia)
 Bella, gentile, leggiadra [...] (XII: Grammatica)
 Convence a questa [...] (XIII: Dialettica)
 De vario color [...] (XIV: Retorica)
 Ecco colei [...] (XV: Artimetica)
 Fermato el sexto [...] (XVI: Geometria)
 Giovane vaga [...] (XVII: Musica)
 Habito onesto [...] (XVIII: Astronomia)
 I' vo canzon [...] (Secondo congedo)

b Ars modulandi deliciis accomodata mortalium numerorum ratio est, inveniens procul dubio mentis qualem in moribus servet temperantie modum, ne discrepando dissonet ab ordine rationis.

L'arte del modulare è la ragione dei numeri adattata ai piaceri dei mortali, ritrovando la quale nel comportamento, oltre il dubbio della mente, serve a misura di temperanza per non stonare in disaccordo con l'ordine razionale.

APPARATO mortalium] *moralium* WF S inveniens] *innuens* F *inmines* W *et mitiens* S mentis] *menti* C S temperantie] *tamperantia* S

Il *moralium* di S è l'unico caso che potrebbe far supporre a un legame con WF, ma si tratta di una cattiva lettura (facilmente fraintendibile) riproposta indipendentemente. Del resto, come ben appare in *a* e nel successivo *c*, S non conosce mai le varianti di WF.

Qui è anche l'unica volta in cui W ed F discordano: *inmines*, lezione di W, non esiste e quindi F ha tentato una maldestra correzione. Si tratta di un indizio, che i testi delle altre raffigurazioni avvalorano, per escludere un antigrafo comune a WF

³² L'acronimo alfabetico è segnalato anche in DE LAUDE, *La spola*, p. 210. Meno convincente è l'ipotesi della lettera 'e' ricorrente ad ogni primo verso di sirma della prima serie (*ibidem*, p. 209): i versi che iniziano con 'e' sono numerosissimi, inoltre la canzone VIII non inizia con 'Inferno' ma con «Inferno» e soprattutto non è possibile distinguere le stanze in fronte e sirma (cfr. *infra*).

e considerare F derivato da W.

Il testo, dopo il celebre «ars modulandi» che rievoca Agostino,³³ riassume la conclusione del XVIII capitolo di *Musica enchiridiadis*:

[...] ubi probatissimis argumentis astruitur, quod eiusdem moderationis ratio, quae concinentias temperat vocum, mortalium naturas modificet, quodque iisdem numerorum partibus, quibus sibi collati inaequales soni concordant, et vitae cum corporibus et compugnantiae elementorum, totusque mundus concordia aeterna coierit.³⁴

c Musica vanis apta pulchra sed vana videtur
 Que canens fides moderatur in gaudio liris
 Constat voce, flatu et pulsu, organa fingit
 Obloquitur numeris septem discrimina vocum
 Instat leta suis melisque tonisque canora
 Quam Tubal ut reperit scripsitque pagina pandit

5

La musica, conveniente all'inafferrabile, appare bella ma fugace; |risuonando, tempera nella gioia le corde alle lire; |è fatta di voce, fiato e ritmo; plasma le armonie; |accompagna con le sette corde differenti voci; |si mostra lieta e canora per la sua melodia e per il tono; |la pagina rivela come Tubal la scoprì e la trascrisse.

Versi non presenti in C.

APPARATO 1. vanis apta pulchra sed vana] *vana apta sed pulchra* WF 2. canens [...] moderatur in [...] liris] *carens [...] moderat cum [...] luctus* WF 3. et [...] organa] *cum [...] organica* S 4. septem] *septenariis* S 5. melisque] *metrisque* WF *modulisque* S — tonisque] *donisque* S 6. Tubal] *Iubal* S — reperit scripsitque] *repetat sic*

³³ «Musica est scientia bene modulandi» in *De musica*, I.II.2; e «musica [...] est scientia sensuve bene modulandi» in *Epistolae*, 166.V.13.

³⁴ «Con argomenti certi è dimostrato che lo stesso principio della moderazione che tempera le consonanze della voce forgia la natura dei mortali, pertanto suoni diversi concordano per mezzo delle proporzioni numeriche che appartengono loro, in modo che le vite con i corpi, i contrasti degli elementi e il mondo tutto abbia a convergere nell'armonia eterna».

(si F) *pariterque* WF

Anche in questo caso la lezione di WF si dimostra spesso scorretta, quindi derivata. Al contrario S non accoglie le varianti di WF, confermando l'ipotesi che muova da R.

Il verso 4 (*Obloquitur...*) è tratto da Virgilio, *Eneide* VI.646, passo in cui si evoca Orfeo. La sestina appare in generale scorretta e metricamente instabile. La sua assenza in C, il testimone più alto, lascia supporre che sia stata eliminata rispetto alla stesura antigrafica (poi usata da R) o che sia stata aggiunta in R sulla base di competenze letterarie più scadenti.

I sei versi sono riprodotti anche nella prima pagina del celebre *Liederbuch* di Schedel (München, Bayerischen Staatsbibliothek, Cgm 810).³⁵ Dopo averli copiati dalla chiesa padovana (S), Schedel ha voluto riproporli di nuovo in apertura del suo quaderno di musica (la lezione è identica a S).

d acutus · gravis · circumflexus | thonus · dyesis · unisonus · dyapason · dyapente · dyatessaroon · ditonus · tritonus · semitonus | enarmonicus · dyatonus · cromaticus

APPARATO (intero testo)] *dyapason* WF circumflexus] om. C dyapente] om. R
 R tritonus] om. R

e la · sol · fa · mi · re · ut

APPARATO (intero testo)] *dyatasaron* WF

f ut · re · mi · fa · sol · la

APPARATO (intero testo)] (aggiunte longae) R (su cartiglio) WF

³⁵ MARTIN KIRNBAUER, *Hartmann Schedel und sein Liederbuch: Studien zu einer spätmittelalterlichen Musikhandschrift (Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 810) und ihrem Kontext*, Peter Lang, Bern 2001.

g musica

APPARATO —

b Tubalchain

APPARATO Tubalchain] *Tubal Caym R Tubal WF*

i Organica flatu · Armonica voce · Rictmica pulsu

APPARATO Armonica] *Armenica WF*

I tre termini associati alla musica (*flatu voce pulsu*) erano già in Agostino (*De doctrina Christiana* II.17/27, ed *Enarrationes in psalmos* CL.8), ma unitamente a *organica*, *harmonica* e *rhythmica* si ritrovano per la prima volta in Isidoro, *Etymologiae* III.19/1:

At omnem sonum, qui materies cantilenarum est, triformem constat esse natura. Prima est harmonica, quae ex vocum cantibus constat. Secunda organica, quae ex flatu consistit. Tertia rhythmica, quae pulsu digitorum numeros recipit.

j Iste Tubal cantum vocumque simphonie
In geminis artem scripsit posuitque columpnis.
Aure Iubal varios ferramenti denotat ictus
pondera quoque librans consonantia queque facit.

Questo Tubal, dell'armonia del canto e della voce | l'arte scrisse e scolpì su due colonne. | Con l'orecchio Iubal individua i diversi colpi del martello | e, misurando i pesi, fa consonanze d'ogni tipo.

Testo non presente in WF.

APPARATO in geminis] *ingeniis R*

Qui è il primo significativo fraintendimento di R che mostra, unitamente agli errori in *k*, come C debba considerarsi necessariamente testimone più alto. La quarantina è liberamente tratta da quattro versi dall'*Aurora* di Petrus Riga:³⁶

- Iste Iubal cantu gaudens pater extitit horum 465
 qui citharis psallunt organicisque modis;
 musica dulce canens fuit ars inventa per illum
 ut pastoralis gaudeat inde labor.
- Et quia novit Adam primum dixisse futurum
 iudicium duplex – scilicet ignis aque – 470
- in geminis artem scripsit posuitque columpnis;
 extitit hec laterum, marmoris illa fuit,
 ut non hec per aquam pereat, non illa per ignem;
 si sit deficiens una, sit una manens.
- ut nobis Iosephi declarant scripta, columpnam 475
 marmoream tellus Syrica servat adhuc.
- Sella parit Tubalcain, qui primitus artem
 inuenit ferri, bellica multa docens;
 sculpturis operum laudem dedit iste metallis,
 delicias oculis, arte metalla nouans. 480
- Aure Iubal uarios ferramenti notat ictus,
 → pondera librat in his, consona queque facit.

³⁶ Dall'edizione in *Aurora: Petri Rigae biblia versificata: A verse commentary on the Bible*, ed. by Paul E. Beichner, 2 voll., University of Notre Dame Press, Notre Dame (In) 1965, pp. 45-46.

<i>k</i>	Giovene vaga, inventa per confundere, (inventa per confundere.) fu questa, e per fugir melanconia, come per <i>simphonia</i> in son di bocca, per organo e corda 5 appar quand'ella accorda ciascuna insieme a la nostra memoria, per triumphi e <i>victoria</i> in trombe e timpan talor si ribalta per lei se balla e salta, 10 in pietra per misura e senza rùzene l'avè per pexo de malli e d'ancùzene.	e sa d'ogne alegreza i cori infundere, voce a nota rispondere, fa di canora e de bella armonia sì dolce melodia che l'alma e i spirti e la mente concorda 15 a quel che la ricorda sì ben consona a l'odito ogni istoria, Tubalcain la gloria in septe voci trovò, bassa et alta, di musica ch'exalta 20
----------	--	---

CRITERI EDITORIALI AGGIUNTIVI: Oltre ad aver eliminato le *b* etimologiche e conservato scempiature e geminazioni, le varianti adiafore (in quanto usi del copista), se presenti in un uno solo dei due testimoni (C R), sono state ricondotte alla lezione più moderna:

3. *fuçir* C / *fugir* R – 4. *simphonia*/*semphonia* – 6. *acorda*/*accorda* – 7. *insemme*/*insieme* – 8. *vitoria*/*victoria* – 9. *si/se* – 11. *ogne*/*onne* – *alegreça*/*alegreza* – 12. *respondere*/*rispondere* – 16. *recorda*/*ricorda* – 17. *ogne*/*omme* – *instoria*/*ystoria* – 18. *Tubalcayn*/*Tubalcain* – 20. *di/de* – 21. *pietra*/*pedra* – *mesura*/*mensura* – *sença*/*senza* – *ruçene*/*ruzene* – 22. *anchuçene*/*anchuzene*.

Testo non presente in WF.

APPARATO 5. di] *de* R 9. timpan] *timpana* R 17. l'odito] *lo dido* R 19. voci] *usi* R

L'integrazione editoriale del secondo verso si lega alla struttura metrico-rimica della canzone: dal momento che ogni endecasillabo rima con il settenario successivo secondo una schema che ripropone due volte la successione rimica (*-ùndere -ìa -òrda -òria -àlta*), è probabile che il secondo verso mancante debba integrarsi con la porzione finale del primo verso, permettendo, in questo modo, di adattare ad ogni coppia di versi lo stesso modulo musicale. Lo schema ritorna in tutte e venti le stanze, dove sempre il primo endecasillabo permette la duplicazione delle ultime

sillabe.³⁷ Credo infatti che una stanza così lunga (a sua volta ripetuta venti volte) sia destinata a essere intonata per distici come una *chanson de geste*, senza pretendere di individuare una ripartizione interna tra fronte e sirma; ma rimane aperta l'ipotesi che si abbia un doppio piede ipertrofico (10+10 versi) con un distico che prende il posto della sirma (dove la musica avrebbe forse potuto avere il ruolo di equilibrare le due parti della strofa).³⁸

Perfezionamento dello stemma

Alla catena C > R > W > F è ora possibile collegare gli altri quattro testimoni. Le due miniature (Ma Mn) che accorpano in un'unica immagine tutte le arti provengono, come detto, dalla stessa bottega bolognese di Nicolò di Giacomo (†1403). Mn riproduce i testi *i* (cartiglio in alto), *g* (cartiglio sottostante), *f* (fumetto diagonale), *d-e* (sulle due colonne), *j* (spazio sotto l'incudine) e *h* (cartiglio sottostante). Dal momento che *j* non compare in WF il modello deve essere ricercato in C o R. La lezione di *h* (*Tubal caym*) corrisponde a R e soprattutto in *d* è possibile leggere *circumflexus*, termine che compare in R e non in C.³⁹

La miniatura di Ma reca solo i testi *g-h* che, in ragione della lezione di *h* (*tubalcaym*), permettono di confermare il legame con R, avvalorato dalla realizzazione nella stessa bottega di Mn.

La posizione di R al centro della nuova catena (C > R > Ma/Mn), unitamente al fatto che i fratelli Bartoli avevano collaborato con Nicolò di Giacomo,⁴⁰ riconduce a Bologna anche la prima stesura di R (le sole arti), in un periodo compreso fra il

³⁷ La cesura del primo endecasillabo può cadere dopo la quarta sillaba, generando un comune settenario, ovvero dopo la quinta; in tal caso produce o un settenario per dialefe (come nel caso del primo verso) o un senario da adattare (melodizzando su una singola sillaba).

³⁸ Di tutt'altro avviso DE LAUDE, *La spola*, pp. 211-213, che, oltre a non prevedere lo sdoppiamento del primo verso, individua una fronte di 10 versi con una sirma di 11.

³⁹ HANSEN, *Das Bild des Ordenslehrers*, p. 145, è l'unico studio che riproduca i testi della miniatura; tuttavia proprio in riferimento alla Musica e forse in ragione della difficile decifrazione dei termini tecnici, Hansen riproduce impropriamente il testo che Dorez (*La canzone delle virtù*, p. 34) aveva tratto da C.

⁴⁰ BOSI, *L'Offiziolo bolognese*.

1349 e il 1354 (le date rispettivamente di C e Ma).⁴¹ Certo è probabile che R sia copia indipendente e al suo posto si debba collocare α , ma in ogni caso R (il codice o il suo archetipo) appare testimone cardine all'interno del *corpus*.

Ciò che rimane di T, segnatamente per la Musica, è veramente molto poco. È infatti necessario rifarsi al dettagliato acquarello di Girolamo Domenichini, realizzato prima del 1891,⁴² per accorgersi che la sezione delle arti dell'affresco registra la totale assenza di didascalie. Sulla base del disegno è possibile osservare una maggior aderenza con le miniature di WF, piuttosto che CR. In ragione del braccio insolitamente incurvato della dama che impersona la Musica appare preferibile il rapporto con W. Un'ulteriore conferma è nell'immagine di Astronomia che affianca la Musica: in tutte le raffigurazioni, infatti, Tolomeo ha la mano aperta per indicare il globo che tiene Astronomia, mentre solo in W e T punta il dito indice. Tuttavia la testa inclinata di Tubalcain è solo in CR, elemento che fa comprendere come il disegno sia stato realizzato collazionando immagini diverse.

La posizione di Pit

Sebbene C – ora origine certa del modello iconografico – si sia rifatto espressamente al contesto agostiniano per la creazione della sua *Canzone*, l'immagine della Musica con Tubalcain e le colonne non nasce in ragione di sant'Agostino, ma dall'assorbimento dei versi dell'*Aurora* di Riga (ca. 1200) e, per la sua componente visiva, dalle immagini dello *Speculum humanae salvationis* (ca. 1310), entrambi manifestazioni della fondamentale *Historia scolastica* di Pietro Comestore (ca. 1170).⁴³

⁴¹ Cfr. *supra*, note 13 e 21.

⁴² Attualmente conservato a Ferrara, Pinacoteca Nazionale. L'acquarello, riprodotto in b/n in LODI, *Problemi iconologici*, p. 21 e in HANSEN, *Das Bild des Ordenslehrers*, p. 192, è datato, secondo le due studiose, ai primi del Novecento, datazione necessariamente da anticipare, dal momento che Domenichini muore nel 1891 (cfr. VINCENZA MAUGERI, *Domenichini, Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 40, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1991, *sub voce*).

⁴³ Per l'approfondimento di questi aspetti rimando al mio contributo citato nella nota introduttiva.

È da Comestore che l'immagine della Musica coglie le sue tre componenti distintive (una donna che suona, Tubalcain che martella su un'incudine e le colonne del sapere). E tuttavia la raffigurazione delle colonne è una specificità che compare per la prima volta solo nella *Canzone* di Bartolomeo, che diventa resa grafica degli elementi presenti nel testo *j* mutuato dai versi dell'*Aurora* di Riga (l'unico che ricorda le colonne).

La fortuna di tale modello iconografico nel contesto della propaganda agostiniana si spiega in ragione dell'omaggio esplicito di Bartolomeo al santo,⁴⁴ ma il rapporto di Agostino con tale iconografia non è esclusivo: le immagini verranno riutilizzate anche in contesti diversi (nello stemma sopra proposto il fondo grigio identifica l'ambito agostiniano).

In ragione forse dell'eccessiva erudizione, una così articolata rappresentazione perderà di significato abbastanza in fretta, tant'è che il modello iconografico che sopravvive nei decenni successivi, escluderà fin da subito le colonne: il caso più celebre è la serie delle arti dipinte nel Cappellone degli Spagnoli di Andrea di Bonaiuto (ca. 1367), ma altri adotteranno questa soluzione, soprattutto a Firenze.⁴⁵ In seguito si perderà memoria anche di Tubalcain.⁴⁶

La fortuna fiorentina del soggetto, nella sua forma semplificata e con l'organo

⁴⁴ Sant'Agostino, nella cultura trecentesca, è l'imprescindibile protettore delle virtù che estende la sua influenza sulle arti a partire dal rilancio culturale Eremitano, particolarmente sentito a Bologna; cfr. DIETER BLUME - DOROTHEE HANSEN, *Agostino «Pater» e «praeceptor» di un nuovo Ordine religioso: Considerazioni sulla propaganda illustrata degli eremiti agostiniani*, in *Arte e spiritualità negli ordini mendicanti*, Argos, Roma 1992, pp. 77-91.

⁴⁵ Ad esempio, databili nella prima metà del Quattrocento sono: la miniatura di Bartolomeo da Fruosino in apertura all'*Inferno* dantesco (F-Pn, *Italien* 74, c. 1r); le tavole con le *Arti liberali* di Giovanni Dal Ponte (Madrid, Prado); quelle di Domenico da Michelino (Birmingham [AL], Museum of Art) e di Giovanni di Ser Giovanni Guidi detto Lo Scheggia (Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya). Se la tradizione fiorentina muove dagli affreschi del Cappellone è probabile che Andrea di Bonaiuto si sia rifatto a WF, apparentemente realizzati a Firenze: quantomeno L sembra fiorentino; cfr. MARCO CIATTI, *Le miniature dei Regia carmina*, «Itinerari. Contributi alla storia dell'arte in memoria di Maria Luisa Ferrari», VI, 1993, pp. 9-18.

⁴⁶ L'*Iconologia* di Cesare Ripa (1593) assegnerà alla «Musica», fra le altre cose, un'incudine con martelli, ma non Tubalcain, e non sarà più in grado di spiegare esattamente il significato della presenza degli strumenti di un fabbro.

portativo suonato dalla dama (che nella *Canzone* era al suo fianco), appare il vero modello di *Pit*. La reintroduzione delle colonne mette da un lato in conto l'ipotesi di un'ibridazione del modello 'comune' con quello della *Canzone* di Bartolomeo, rivelando la non comune competenza iconologica propria del monastero di Santa Maria degli Angeli dove fu realizzata;⁴⁷ dall'altro però pone il problema della datazione. Se la 'moda' delle colonne fiorisce prima degli anni Ottanta del Trecento, è poco probabile immaginare la miniatura di *Pit* realizzata all'inizio del secolo successivo, quando ormai il significato delle colonne era da tempo dimenticato.

⁴⁷ Cfr. PIRROTTA - LI GOTTI, *Il codice di Lucca*, I, p. 123; NINO PIRROTTA, *Paolo Tenorista in a new fragment of the italian 'Ars Nova': A facsimile edition of an early fifteenth-Century manuscript now in the library of Professor Edward E. Lowinsky*, Berkeley, California, Gottlieb, Palm Springs 1961, pp. 18-20; KURT VON FISCHER, *Paolo da Firenze und der Squarcialupi Kodex (I-Fl 87)*, «Quadrivium», IX, 1968, pp. 5-24; LUCIANO BELLOSI, *Due note in margine a Lorenzo Monaco miniatore: il 'Maestro del Codice Squarcialupi' e il poco probabile Matteo Torelli*, in *Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili*, 2 voll., Banca Sannitica, Napoli 1984, pp. 307-314: 310; JOHN LOUIS NÁDAS, *The transmission of Trecento secular Polyphony: Manuscript production and scribal practices in Italy at the end of the Middle Ages*, Ph.D. diss., New York University, 1985, p. 220; URSULA GÜNTHER - JOHN NÁDAS - JOHN STINSON, *Magister dominus Paulus abbas de Florentia: New documentary evidence*, «Musica Disciplina», XLI, 1987, pp. 203-246, nota 21. Nel 1951 Pirrotta aveva riconosciuto mani simili fra il codice di Lucca e i fascicoli VI e VIII di *Pit* (con musiche di Paolo da Firenze); un decennio dopo, nell'individuare altre pagine di *Pit* scritte da chi aveva compilato i frammenti Lowinsky (Lw) e Ashburnham (Fl 999), ipotizzava che tutti questi potessero ricondursi all'*atelier* di Santa Maria degli Angeli, il più prestigioso di Firenze. Ulteriori conferme vennero in seguito alla luce: Fischer ricondusse alla stessa bottega lo Squarcialupi (Sq) e Fl 999; Bellosi collocò i miniatori di Sq in Santa Maria degli Angeli, e Nádás evidenziò somiglianze fra le miniature di *Pit* e Sq. Günther ha poi attestato il ruolo di Paolo da Firenze agli Angeli, ipotizzando un suo coinvolgimento nella supervisione dei manoscritti musicali. Dello *scriptorium* si è occupato GEORGE R. BENT, *Santa Maria degli Angeli and the arts: Patronage, production, and practice in a Trecento Florentine monastery*, 2 voll., Ph.D. diss., Stanford University, 1993, e della realizzazione dei libri corali sui corali MARIELLA LEVI D'ANCONA, *I corali di Santa Maria degli Angeli ora nella Biblioteca Laurenziana e le miniature da essi asportate*, in *Miscellanea di studi in memoria di Anna Saitta Revignas*, Olschki, Firenze 1978, pp. 213-235; EAD., *The choir books of Santa Maria degli Angeli in Florence*, 2 voll., Centro Di, Florence 1994; *I corali del Monastero di Santa Maria degli Angeli e le loro miniature asportate. Catalogo della mostra (Firenze, Bibl. Laurenziana, 15 giugno - 31 luglio 1995)*, a cura di Mirella Levi D'Ancona, Centro Di, Firenze 1995.

Com'è noto, il codice accoglie la datazione 'circa 1410' sulla base dell'inserimento, a cose fatte, dei due fascicoli VII e IX.⁴⁸ Se quindi l'anno può valere per la fase finale di compilazione, nulla osta che la miniatura risalga a molti anni prima, verso la fine del Trecento, immaginando per il codice un lungo periodo di gestazione, o addirittura un'interruzione prima dell'aggiunta dei due ultimi fascicoli.

In effetti il disegno che apre il manoscritto, realizzato con cura e miniato, appare espressione di una cultura insieme spontanea ed erudita. Al contrario la mano 'guidoniana' collocata in fine volume, è un semplice schizzo, pur accurato ma realizzato senza colori e a scopi didattici, che mostra quanto il contesto culturale sia cambiato rispetto al progetto iniziale.

La miniatura fu certamente redatta all'inizio della compilazione, non tanto perché apre il primo fascicolo del volume, ma perché è il frutto dei tempi posati d'inizio del lavoro (la mano suggerisce una chiusura frettolosa), e perché l'ordine di registrazione dell'indice rivela un aggiornamento parallelo alla compilazione del codice: ogni lettera dell'indice occupa una pagina con lo spazio per nuovi inserimenti, e l'indicizzazione dei titoli presenti nei fascicoli VII e IX è sempre alla fine di ogni lettera.⁴⁹

Mirella Levi D'Ancona identificò nel 1957 l'autore della miniatura di *Pit* con un non altrimenti noto «Maestro delle Canzoni».⁵⁰ L'argomento taciuto di questa attribuzione era l'impossibilità di riferire la miniatura agli anni di Silvestro dei Gherarducci, principale miniatore agli Angeli, morto però nel 1399.⁵¹ La datazione 'ufficiale' di *Pit* successiva al 1406 lo rendeva incompatibile con l'attività del pittore

⁴⁸ I versi di *Godi Firenze*, che già CARDUCCI, *Musica e poesia*, riconduceva al 1406 (cfr. *supra*, nota 7), sono in realtà nei fascicoli inseriti successivamente. Sull'aggiunta dei fasc. VII e IX si veda LUDWIG, *Die mehrstimmige Musik*, pp. 55-56; i fascicoli sono detti VI e VIII in NÁDAS, *The transmission of Trecento secular Polyphony*, pp. 231-232, che non conta quello introduttivo dell'indice.

⁴⁹ Cfr. *Guillaume de Machaut: Musikalische Werke*, II, p. 27; Ludwig fu il primo a notare che l'indice era stato redatto insieme all'aggiunta dei brani.

⁵⁰ MIRELLA LEVI D'ANCONA, *Don Silvestro dei Gherarducci e il maestro delle canzoni: Due miniatori trecenteschi della Scuola di S. Maria degli Angeli a Firenze*, «Rivista d'Arte», XXXII, 1957, pp. 3-37.

⁵¹ EBE ANTETOMASO, *Gherarducci, Silvestro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 53, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 2000, *sub voce*; GAUDENZ FREULER, *Tendencies of the Gothic in Florence: Don Silvestro dei Gherarducci*, Giunti, Florence 1997 (A critical and historical

e la studiosa perciò ipotizzò un successore di Silvestro con caratteristiche stilistiche assai simili.⁵² Tutte le attribuzioni al Maestro individuate da Levi D'Ancona, sono state negli ultimi anni ricondotte a Silvestro o alla sua scuola, con disappunto della studiosa, scomparsa di recente.⁵³ L'unico che oggi rimane del Maestro, proprio in ragione della sua datazione, è l'immagine di *Pit*. Ammettendo però, a questo punto, che la data della sua realizzazione possa essere anticipata alla fine del Trecento, o prima, non credo ci sia difficoltà, vista la straordinaria aderenza stilistica, a ricondurre la miniatura agli anni in cui era attivo Silvestro e considerarla un'opera sua o della sua bottega.

corpus of Florentine painting, IV/7.2); ID., *Silvestro dei Gherarducci*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani*, a cura di Milvia Bollati, Sylvestre Bonnard, Milano 2004, *sub voce*.

⁵² Cfr. *supra*, nota 48.

⁵³ LEVI D'ANCONA, *I corali di Santa Maria degli Angeli*, pp. 187-188, nota 50: «Il Freuler non fa distinzione fra il “Maestro delle Canzoni” e Don Silvestro, attribuendo a quest'ultimo [...] tutte le miniature che io attribuisco e attribuisco invece al “Maestro delle Canzoni”».