

Critica della tradizione e storia del testo

Seminario su un madrigale trecentesco*

F. ALBERTO GALLO (BOLOGNA)

Dalle prime ricerche di Johannes Wolf sino alle moderne catalogazioni totali¹, lo studio della musica italiana del Trecento si è sempre concentrato più su codici e frammenti in sé considerati che sulle composizioni musicali in essi contenute. In particolare, l'indagine codicologica ha raggiunto oggi tale intensità che gli ignoti copisti di un qualunque codice trecentesco² sono meglio individuati nelle loro caratteristiche che non i compositori delle musiche da essi copiate. Anche l'attività propriamente filologica è rimasta generalmente succube di questa prevalenza delle fonti sulle opere. Esistono ben due edizioni (una rimasta incompleta) del repertorio profano trecentesco³, ma in nessuna lo stabilimento dei singoli testi va oltre la pura e semplice adesione ad un solo manoscritto, prescelto perché «più antico» o «migliore» degli altri. Anche l'unico tentativo sinora compiuto di individuare relazioni stemmatiche riguarda per l'appunto gli interi manoscritti e non questa o quella composizione⁴. Purtroppo, in questo campo di studi neppure la filologia letteraria (al modello della quale tende solitamente ad allinearsi la filologia musicale) ha prodotto risultati interamente apprezzabili. Esiste, sì, un'edizione «critica» delle poesie musicali del Trecento⁵, ma, come è stato giustamente lamentato⁶, è priva di qualsiasi classificazione dei testimoni di volta in volta utilizzati per stabilire i singoli testi.

Di fronte a questa situazione, la presente ricerca ha voluto deliberatamente prendere come oggetto una determinata composizione e, mediante l'esame critico della sua tradizione manoscritta (esame per il quale occorre anche forgiare una metodologia adeguata), tentare di ricostruire la storia del testo.

La nostra conoscenza del madrigale *La bella stella che sua fiamma tene*, musicato da Giovanni (da Cascia, da Firenze) poggia sulla seguente documentazione:

* Il seminario si è svolto nell'inverno e primavera del 1986 presso il Dipartimento di musica e spettacolo dell'Università di Bologna, nell'ambito del Dottorato di ricerca in musicologia. Vi hanno preso parte Virgilio Bernardoni, Nicoletta Guidobaldi, Arnaldo Morelli, Donatella Restani, Domenico Staiti. Hanno inoltre collaborato alla ricerca Giuseppina La Face Bianconi del Conservatorio «G. B. Martini» di Bologna, che si è occupata del testo poetico, e Daniel Katz della Duke University, Durham, N. C., che ha collazionato il manoscritto 2211 dell'Archivio di S. Lorenzo presso la Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze.

¹ J. WOLF, *Geschichte der Mensural-Notation von 1250-1460* (Leipzig 1904); K. v. FISCHER, *Handschriften mit mehrstimmiger Musik des 14., 15. und 16. Jahrhunderts* = RISM B IV³⁻⁴ (München-Duisburg 1972).

² J. NADAS, *The Structure of Panciatichi 26*, in: JAMS 34 (1981), p. 393-427.

³ *The Music of Fourteenth-Century Italy*, ed. N. PIRROTTA = CCM 8 (American Institute of Musicology, I-V, 1954-1964); *Italian Secular Music*, ed. W. TH. MARROCCO = *Polyphonic Music of the Fourteenth Century VI-IX* (Les Remparts, Monaco, 1967-1978).

⁴ E. C. FELLIN, *Le relazioni tra i manoscritti italiani del Trecento*, in: *Rivista italiana di musicologia* 8 (1973), p. 165-180. Vedi tuttavia K. M. BRYAN, *A Filiation Study of Selected Madrigals of Jacopo da Bologna* (tesi M. A., University of Georgia, 1979).

⁵ G. CORSI, *Poesie musicali del Trecento* (Bologna 1970).

⁶ F. BRAMBILLA AGENO, recensione al volume del Corsi in: *Romance Philology* 28 (1975), p. 697.

Tradizione musicale:

- (1) VR Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Rossi 215, f. 23v (solo *cantus*)
- (2) FP Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichi 26, ff. 47v–48r
- (3) PN Paris, Bibliothèque Nationale, fonds ital. 568, ff. 19v–20r
- (4) FC Firenze, Biblioteca del Conservatorio «L. Cherubini», 1175, f. 2v (solo *cantus*)
- (5) VO Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ottoboni 1790, f. 1v (solo *tenor*)
- (6) FL Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Palatino 87, ff. 1v–2r
- (7) FS Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Archivio di S. Lorenzo, 2211, ff. 17v–18r

Tradizione letteraria:

Antonio da Ferrara nel sonetto *La dolce passion che ve martella*, scritto probabilmente a Padova nel 1354, si rivolge a Lancillotto Anguissola menzionando il «vostro madrial *La bella stella*»⁷;

Il codice Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechi VII 1041, f. 47v contiene la prima terzina e il ritornello del madrigale.

La fase preliminare del lavoro è consistita nella trascrizione diplomatica dei sette testimoni in un sistema di undici righi (vedi tav. I, p. 38) che ha consentito di comparare contemporaneamente i sei *cantus*, i cinque *tenores* e i relativi testi poetici. La comparazione è avvenuta per sezioni minime equivalenti ad una *brevis* (cioè all'unità di misura temporale della musica italiana trecentesca) secondo la segmentazione che la notazione stessa suggerisce tramite i *pontelli*. Individuate tra le 118 misure complessive quelle che presentano differenze, si è proceduto alla classificazione delle medesime, isolando preliminarmente gli errori. A tale scopo si è convenuto di definire errori quelle differenze che presentassero congiuntamente i seguenti due requisiti: (a) esistenza in un solo testimone, di contro all'accordo di tutti gli altri (ammettendo solo come eccezione l'ipotesi di trasmissione dell'errore); (b) possibilità di spiegare la differenza meglio come distrazione meccanica del copista che come deliberata volontà di intervento. In base a tale criterio sono risultati i seguenti errori:

misura

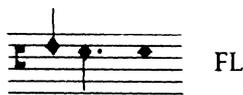
2 omissione della prima *semibrevis* FL

6 omissione della pausa VR

18 omissione della prima *semibrevis* FP

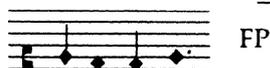
24 chiave sul quarto rigo anziché sul terzo VR

30 aggiunta del *pontellus* dopo la *semibrevis* caudata



32 *idem*

33 prima *minima* do anziché re



⁷ F. A. GALLO, *Antonio da Ferrara, Lancillotto Anguissola e il madrigale trecentesco*, in: *Studi e problemi di critica testuale* 12 (1976), p. 42–45.

VR
ravigliami assai mal signor gran de

FP
vigliami assai mal signor gran de

PN
ravigliami assai mal signor gran de

FC
ravigliami assai mal signor gran de

FL
ravigliami assai mal signor gran de

FS
ravigliami assai mal signor gran de

FP
ravigliami assai mal signor gran de

PN
ravigliami assai mal signor gran de

VO
vigliami assai mal signor grande

FL
vigliami assai mal signor gran de

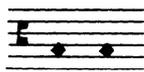
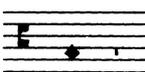
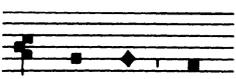
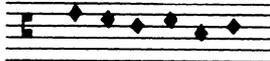
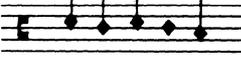
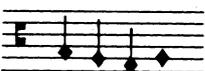
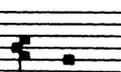
FS
vigliami assai mal signor gran de

CANTUS

TENORES

- 36 omissione della pausa FP
 37 aggiunta della *minima* iniziale mi FL
 49 omissione della pausa FP PN FC FL FS
 66 *longa* anziché *brevis* FL
 74 *longa* anziché *brevis* PN (*tenor*)
 80 aggiunta della pausa FC
 84 *p* anziché *i* FL
 88 omissione della pausa FC
 92 omissione della pausa VR FP
 93 aggiunta della pausa FC
 112 seconda e terza *minima* do-re anziché si-do FL
 116 omissione della pausa FP PN FL FS

Le differenze rimaste dopo l'individuazione degli errori sono state interpretate come varianti e inquadrare concettualmente secondo categorie riconducibili alla teoria musicale medievale. Dall'Anonimo 4 a Johannes de Grocheo, da Marchetto da Padova a Johannes de Muris risulta in vario modo formulata una distinzione fondamentale tra *sonus* e *punctum*, tra significato sonoro e significante grafico⁶. Si intende dunque qui per variante sonora la differenza che attiene alla effettiva realtà musicale e per variante grafica quella che attiene al mero fatto scrittoria. Secondo questo criterio risultano le seguenti varianti sonore:

misura		VR		FP PN FC FL FS
13-15 (<i>tenor</i>)		FP PN		FL FS
16		VR PN		FP
		FL FS		
20		VR FP PN FL FS		FC
22		VR PN FC FL FS		FP
45 (<i>tenor</i>)		FP FC FL FS		PN

⁶ F. A. GALLO, *Music of the Middle Ages II* (Cambridge 1985), p. 7, 113-116.

54 VR FP FC

PN FL FS

61 VR PN

FP FC FL FS

62-63
(tenor) FP PN VO

FL FS

66-67 VR PN FC

FP FL FS

66-67
(tenor) PN VO FL (vedi errori) FS

FP

74-75
(tenor) PN (vedi errori)

FP

FL FS (*anche cantus*)

77-79 VR PN
FC FL
FS

FP

80-81
(tenor) PN FL

FP VO

88 VR PN FL

FP FC

90 VR PN FL

FP FC

98 VR FP FC

PN FL

100 VR PN FL

FP FC

108 VR PN FL FS

FP FC

109–112

Prosdocimo de Beldemandis⁹ distingue nella scrittura della musica misurata due tipi di segni: i *signa extrinseca* che sono quelle indicazioni le quali, poste all'inizio della composizione o di singole parti di essa, prescrivono qualcosa circa le note, generalmente precisandone l'altezza o la durata, cioè chiavi, figure e lettere designanti misure temporali, accidenti; i *signa intrinseca* che sono propriamente le note musicali quanto alla forma, al colore, alle *caude*, ai *puncti*. In questa sede si distinguerà quindi tra varianti grafiche estrinseche e varianti grafiche intrinseche. Meritano speciale attenzione le varianti grafiche estrinseche relative alle lettere denotanti i diversi tipi di misura temporale, presenti come segue:

misura

1	o VR FL
13–14	g VR i FL
76	p FP PN FL FS
84	sg VR i FP p FL (vedi errori)
92	p FP
96	i FP
99	y VR p FP
106–107	g VR i FP

Rivestono invece minore importanza per l'oggetto e gli scopi della presente ricerca le varianti grafiche intrinseche. Le apposizioni di *caude* in un caso come il seguente¹⁰

sono assolutamente equivalenti a livello di testo sonoro e possono tutt'al più informare sul «dialetto» notazionale caratteristico dei differenti copisti. Anche la presenza o assenza di ligature:

⁹ *Ibid.*, p. 116–117.

¹⁰ Cfr. J. NADAS, *op. cit.*, p. 421, esempio 1a.



deve ritenersi di per sé sola scarsamente rilevante, ma può essere utilmente raccolta come conferma di tendenze emergenti dall'analisi delle varianti sonore.

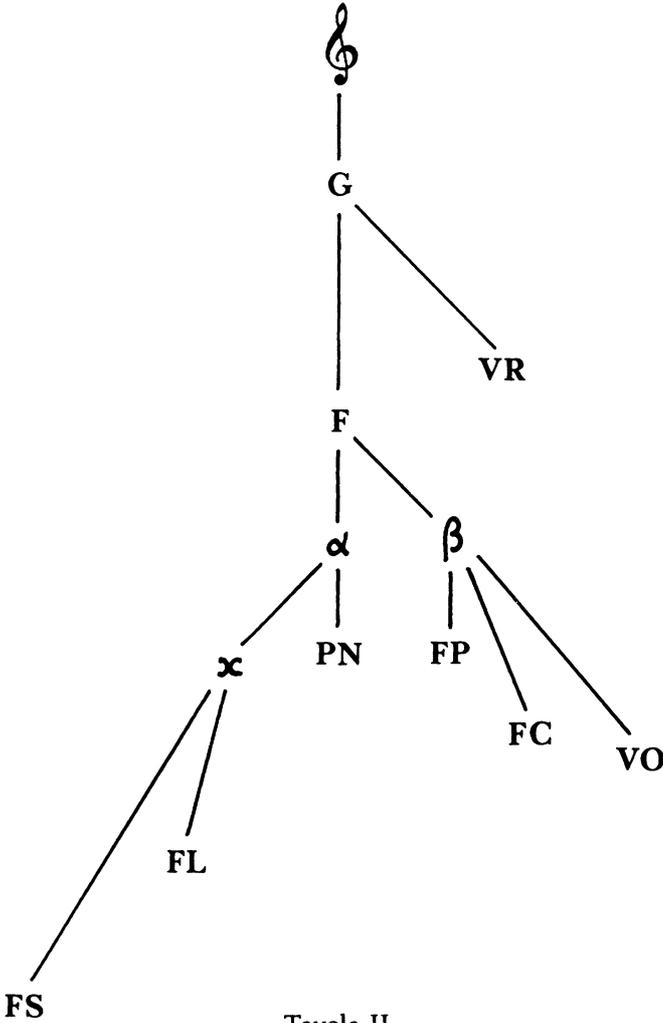
Il testo poetico è dato per intero solo da FP, FL e FS; VR e PN omettono la terza terzina; FC e VO (così come l'unico codice letterario sopra menzionato) hanno solo la prima terzina e il ritornello. Per la classificazione delle varianti testuali vale la distinzione tradizionale nella filologia letteraria tra varianti sostanziali (attinenti al significato verbale) e varianti formali (attinenti alla patina linguistica). Risulta una sola variante sostanziale:

verso 4 *esser poluto* VR *esser condotto* FP PN FL FS

Le varianti formali, non particolarmente significative per la presente ricerca, caratterizzano VR come di origine padana e tutti gli altri testimoni come di origine fiorentina. Nel rapporto tra testo poetico e testo musicale va rilevato che i soli PN, FL e FS ripetono l'aggettivo iniziale, intonando quindi *La bella bella stella*.

Mediante l'elaborazione dei dati emersi dall'analisi della tradizione è stato possibile delineare lo stemma (vedi tav. II, p. 43) che raffigura in sintesi la storia del testo. Poiché la citazione di Antonio da Ferrara si riferisce espressamente alla musica del madrigale, identificata nelle sue due voci («sovrano» e «tenore»), è evidente che anteriormente al 1354 si era realizzato (una sola o più volte) l'evento sonoro, l'effettiva realizzazione musicale dell'opera di Giovanni, che nello stemma viene indicato simbolicamente con la chiave di sol ♩ . Lo stato attuale delle conoscenze in proposito non consente di sapere se (e, eventualmente, di quanto) l'evento sonoro fosse preceduto da una forma (e quale) di redazione scritta del testo. Neppure è possibile congetturare quando e come (su un rotolo o su un fascicolo) il testo abbia assunto quella redazione scritta, destinata alla sua circolazione, che nello stemma è indicata simbolicamente con l'equivalente alfabetico della chiave: G. Il primo momento documentabile della storia del testo è già lontano cronologicamente e funzionalmente dall'evento originario. Si tratta della inserzione, a scopo conservativo, in un codice antologico VR (del quale restano due frammenti), avvenuta forse negli anni '60-'70 del secolo. La critica della tradizione consente di constatare che rispetto a G la versione di VR¹¹ presenta alcuni deterioramenti. Sono gli errori delle misure 6, 24 e 92, nonché l'omissione delle lettere indicanti i cambiamenti di *mensura*, rispettivamente alle misure 76, 92 e 96. Il testo poetico subisce in VR la perdita della terza

¹¹ Facsimile: *Il canzoniere musicale del codice vaticano Rossi 215*, ed. G. VECCHI (Bologna 1966), tav. XXVIII. Trascrizione: *The Music of Fourteenth-Century Italy cit.*, I, p. 18-20; *Italian Secular Music cit.*, VI, p. 40-41.



terzina e l'adozione di una patina linguistica veneto-padana¹² che l'originale dell'Anguissola, stando al resto della sua produzione poetica nota¹³, probabilmente non aveva.

La storia successiva del madrigale realizza uno dei suoi momenti più importanti nel trasferimento dall'originario ambiente settentrionale del primo Trecento all'ambiente fiorentino della seconda metà del secolo. L'ipotetico testimone indicato simbolicamente con la lettera F (un foglio contenente solo *La bella stella*, un fascicolo contenente madrigali di Giovanni, un rotolo o un codice antologico?), responsabile del trapianto del testo da una corte veneta a una città toscana,

¹² Vedi il testo come pubblicato da G. CORSI, *op. cit.*, p. 14.

¹³ E. CIOFFI, *La figura e le rime di Lancillotto Anguissola* (tesi, Università di Bologna, 1969).

proveniva (direttamente o attraverso quali e quante mediazioni?) da G ed era quindi immune dalle mende di VR. All'attività propria del copista di F possono essere attribuite due lievi modifiche del testo musicale che passeranno in tutto il resto della tradizione, e cioè l'errore di misura 49 e la variante di misura 10. Supponendo che la redazione di F possa essere avvenuta verso gli anni '70 del secolo, è comprensibile che al suo copista sia dovuto anche l'ammodernamento delle indicazioni di misura temporale¹⁴: p al posto di y alla misura 99, i al posto di g alle misure 13–14, 84 e 106. E' sempre in questa fase che dovrebbe essere stato inserito nella tradizione manoscritta il nome del compositore, Giovanni, secondo una usanza che cominciò a stabilirsi appunto in quell'epoca nelle raccolte musicali. Quanto al testo poetico, sempre a F va attribuita l'introduzione della variante sostanziale del verso 4 passata poi a tutta la tradizione successiva; forse il termine «poluto» risultava di difficile intendimento e fu sostituito con la *lectio facilior* «condotto»; il fatto che il verso sia a rima irrelata facilitò certamente la sostituzione.

Da F sembrerebbero essere derivate due copie (quante in realtà?) che starebbero all'origine dei due rami nei quali si articola da questo punto la tradizione. L'ipotetico α era il più vicino a F, rispetto al quale presenta soltanto l'errore di misura 116 e le varianti delle misure 54 e 98, trascurando inoltre le indicazioni del cambio di *mensura* alle misure 92, 96, 99 e 106–107. A questo intermediario è dovuta pure la duplicazione dell'aggettivo iniziale; così la ripetizione di parole¹⁵ può anche non essere un fenomeno originario, ma costituire una variante della struttura poetico-musicale che si insinua nel corso della tradizione. L'ipotetico β presenta caratteri differenziali più marcati: errore di misura 88, varianti delle misure 61, 80–81, 90, 100 e 108, oltre all'abbandono delle lettere indicanti le *measure* rispettivamente alle misure 1 e 13–14. La redazione sia di α che di β dovrebbe essere avvenuta a Firenze tra il 1380 e la fine del secolo, costituendo il precedente dei codici tuttora conservati, la redazione dei quali si colloca generalmente proprio all'inizio del XV secolo.

Da α sembrano essere derivate almeno due copie (quante in realtà?). Una è l'attuale versione di PN¹⁶ la quale, mantenendosi fedele, presenta soltanto l'errore di misura 74 e la variante di misura 45, oltre a tralasciare le lettere mensurali delle misure 1 e 13–14 e l'ultima terzina del testo poetico. L'altra è un'ipotetica versione x, la quale si allontana maggiormente presentando le varianti delle misure 16, 61, 66–67 del *cantus*, 13–15, 62–63 e 74–75 del *tenor*.

Da β sembrano derivare le versioni dei tre testimoni noti, dapprima FP e quindi, in epoche successive, FC e VO. La versione di FP¹⁷ contiene un certo numero di errori: misure 18, 33, 36, 92, 116; introduce inoltre un certo numero di varianti ricercate, sì da

¹⁴ F. A. GALLO, *Die Notationslehre im 14. und 15. Jahrhundert*, in: *Geschichte der Musiktheorie V* (Darmstadt 1984), p. 318–321.

¹⁵ A. ZIINO, *Ripetizioni di sillabe e parole nella musica profana italiana del Trecento e del primo Quattrocento*, in: *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts* (Kassel 1984), p. 93–119.

¹⁶ Trascrizione: N. PIRROTTA, *Back to Ars Nova Themes*, in: *Music and Context. Essays for John M. Ward* (Harvard University 1985), p. 180–182.

¹⁷ Facsimile: F. A. GALLO, *Il codice musicale Panciatichi 26 della Biblioteca Nazionale di Firenze* (Firenze 1981), ff. XLVIIv–XLVIIIr. Trascrizione del *tenor*: *The Music of Fourteenth-Century Italy* cit., I, p. 18–20; *Italian Secular Music* cit., VI, p. 40–41.

far pensare ad un avvio di elaborazione del testo. Nel *cantus* presentano stesure differenti le misure 16, 22 e 66–67 (anche nel *tenor*); ma è soprattutto degna di nota la riscrittura della sequenza di misure 77–79 e particolarmente del *sonus ordinatus*¹⁸ delle misure 109–112. Qui, nel resto della tradizione, si tratta della ripetizione di un motivo (misure 109–110) mezzo tono sotto (misure 111–112); in FP invece la figurazione è reinterpretata come una quadruplica esposizione della stessa formula ritmica su gradi diversi, forse un ammodernamento in direzione della nuova figura dell'*introitus*¹⁹. Il *tenor* di FP (a parte la variante di misure 66–67) è l'unico dell'intera tradizione che sia privo del testo poetico, dunque destinato all'esecuzione strumentale, come suggerisce anche il più frequente ricorso alle *ligature*, vedi la variante grafica intrinseca delle misure 52–53. Se, come pare, FP proviene da un ambiente molto vicino all'attività di Francesco degli Organi, è possibile immaginare che questa versione di *La bella stella* sia una sorta di revisione cui Francesco sottopose l'opera di Giovanni, illustre maestro della generazione precedente. Forse non a caso Filippo Villani apre con l'elogio di Giovanni la biografia di Francesco²⁰.

Diversamente da FP, e per quanto consente di giudicare il loro stato differenzialmente frammentario, le versioni di FC e di VO²¹ riproducono abbastanza fedelmente β (a parte l'abbandono delle lettere indicanti le *measure*). In particolare FC presenta alcuni errori (misure 74, 80, 88, 93) e una sola variante chiaramente semplificativa (misura 20).

La fase finale della vicenda storica qui narrata è rappresentata dalle due copie provenienti da x , prima FL e successivamente FS. La versione di FL²² presenta solo un certo numero di errori (misure 2, 30, 32, 37, 66 *tenor*, 84, 112) e nessuna variante. Pur con tutte le riserve dovute alla estrema difficoltà di lettura, la versione dell'attuale palinsesto FS²³ sembra copia accurata, apparentemente senza errori né varianti. Con quest'ultimo testimone si è giunti ben dentro il XV secolo: si potrebbe dunque supporre che una composizione ormai vecchia venisse esemplata come mero fatto grafico. Eppure solo pochi anni prima Simone Prudenzianni immaginava che madrigali di Giovanni fossero eseguiti da Sollazzo alla corte di Pierbaldo, e ancora incantassero gli ascoltatori²⁴.

¹⁸ F. A. GALLO, *Music of the Middle Ages* cit., p. 63.

¹⁹ *Ibid.*, p. 85.

²⁰ Testo in E. LI GOTTI, *Il più antico polifonista italiano del Trecento*, in: *Italica* 24 (1947), p. 198.

²¹ Facsimile: H. M. BANNISTER, *Monumenti vaticani di paleografia musicale latina* (Lipsia 1913), II, tav. 130b.

²² Trascrizione: J. WOLF, *Der Sgarcialupi-Codex Pal. 87 der Bibliotheca Medicea Laurentiana zu Florenz* (Lippstadt 1955), p. 4.

²³ F. D'ACCONE, *Una nuova fonte dell'ars nova italiana: il codice di S. Lorenzo, 2211*, in: *Studi musicali* 13 (1984), p. 3–31.

²⁴ S. DEBENEDETTI, *Il «Sollazzo»*. Contributo alla storia della novella, della poesia musicale e del costume nel Trecento (Torino 1922), p. 169–177.