

Società Italiana di Musicologia

RIVISTA ITALIANA
DI MUSICOLOGIA

XLIX - 2014

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA

Il secondo capitolo illustra la presenza della famiglia nel territorio reggiano (in città ma pure a Correggio e alla Pieve di Guastalla); fra queste righe ci pare di cogliere il cuore dell'intero discorso, in quanto vi sono menzionate le istituzioni, le persone, le sedi che segnarono il principale contesto creativo dei Dell'Alpa. Analogamente, nel terzo capitolo la descrizione delle caratteristiche formali tipiche degli strumenti creati da questi costruttori prende l'avvio dalle vicende morfologiche dell'organo italiano nel Rinascimento: una premessa di carattere indubbiamente generale, ma che solo a un primo sguardo può apparire ovvia, perché gradualmente ci porta a conoscere gli aspetti più significativi del lavoro dei Dell'Alpa, dalla stipula del contratto alla completa realizzazione dell'organo. Si giungono in tal modo a conoscere i costi delle materie prime, i tempi, la logistica legata ai viaggi e alle residenze, le procedure di lavorazione e di collaudo: nozioni di grande interesse per la storia musicale, come per quella tecnologica o del territorio. Il volume è integrato da una corposa trascrizione dei documenti d'archivio; in una prima appendice sono elencate cronologie e topografia dell'attività dei Dell'Alpa, nella seconda la tavola genealogica e i dati più tecnici sulla struttura degli strumenti. Ampi indici e bibliografia coronano l'impresa, che costituisce il traguardo di un lungo e laborioso percorso, ma allo stesso tempo il punto di partenza per nuovi indirizzi di studio.

SARA DIECI

GIULIANO BELLORINI, *Il magnifico signor cavallier Luigi Cassola piacentino. Edizione critica dei «Madrigali». Censimento e indice dei capoversi di tutte le rime*, Firenze, Olschki, 2012 (Biblioteca dell'«Archivum Romanicum» – Serie I: Storia, Letteratura, Paleografia, 401), XVI-219 pp.

Nel solco degli studi cassoliani inaugurati quasi un trentennio fa da Claudio Vela e rilanciati, tra la fine del secolo scorso e i primissimi anni di quello attuale, da Giuliano Bellorini, Giorgio Fiori e Massimo Baucia (cfr., nell'ordine, CLAUDIO VELA, *Luigi Cassola e il madrigale cinquecentesco*, «Bollettino Storico Piacentino» LXXIX, 1984, pp. 183-217, poi in ID., *Tre studi sulla poesia per musica*, Pavia, Aurora, 1984, pp. 29-65; GIULIANO BELLORINI, *Luigi Cassola madrigalista*, «Aevum» LXIX, 1995, pp. 593-615; GIORGIO FIORI, *Novità biografiche su tre letterati piacentini del Cinquecento: Lodovico Domenichi, Luigi Cassoli, Girolamo Paraboschi*, «Bollettino Storico Piacentino» XCVII, 2002, pp. 73-111; MASSIMO BAUCIA, *Un inventario di libri nel testamento di Giacomo Cassoli (1570)*, «Bollettino Storico Piacentino» XCVII, 2002, pp. 113-130), una moderna edizione integrale dei *Madrigali*, pubblicati per la prima volta a Venezia nel 1544, non poteva che rappresentare una meta obbligata per chi, come lo stesso Bellorini – già editore critico del canzoniere manoscritto di Cassola contenuto nel Codice Capponiano 74 della Biblioteca Apostolica Vaticana (LUIGI CASSOLA, *Il Canzoniere del Codice Vaticano Capponiano 74*. Introduzione, testo critico e commento a cura di Giuliano Bellorini, Piacenza, Tip. Le. Co., 2002) –, intendesse garantire piena e agevole accessibilità all'intero *corpus* attualmente

noto del poeta piacentino, figura non certo trascurabile nel panorama della lirica italiana del Cinquecento, i cui testi ebbero fortuna tale tra i musicisti contemporanei e posteriori da permettere oggi di annoverarlo (entro i confini statistici delle sillogi musicali dedicate a un solo compositore) «tra i sei più frequentati poeti dopo Petrarca, Guarini, Tasso, Marino, Sannazaro» (*Introduzione*, p. X).

In un ideale rapporto di continuità e complementarità, dunque, con il suo precedente lavoro (e con la giovane ma fervida tradizione di studi), Bellorini appronta da un lato l'edizione critica dei 387 componimenti raccolti nella *princeps* del 1544 e ristampati, sempre a Venezia, l'anno successivo (pp. 1-197), 13 dei quali beneficiari dell'ulteriore testimonianza manoscritta del *Capponiano*, e dall'altro un utilissimo *Indice alfabetico dei capoversi di tutte le rime di Luigi Cassola* (pp. 199-213) recante, al di sotto di ogni incipit, l'elenco, con rinvio alla relativa cartulazione o paginazione, di tutti i testimoni letterari del testo (le cui sigle sono sciolte nell'*Introduzione*, a p. VIII), seguiti, nei non pochi casi di intonazione musicale da parte dei madrigalisti cinque-secenteschi (tra cui spiccano i nomi di Arcadelt e Verdelot, Willaert e De Rore, Merulo e Andrea Gabrieli, Lasso e Ingegneri, Luzzaschi e Gesualdo), dall'indicazione numerica della scheda o delle schede corrispondenti all'interno del *Nuovo Vogel* (EMIL VOGEL – ALFRED EINSTEIN – FRANÇOIS LESURE – CLAUDIO SARTORI, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, 3 voll., Pomezia, Staderini-Minkoff, 1977); indicazione che la prima delle due appendici al volume (*Schede del Nuovo Vogel corrispondenti alle rime di Cassola*, pp. 215-216) permette facilmente di ricollegare al nome del compositore e all'anno di pubblicazione della rispettiva raccolta musicale.

Dopo una sintetica definizione dello stato degli studi – che fa ad oggi registrare, come unica grande zona d'ombra, l'indisponibilità di alcune raccolte poetiche e, soprattutto, opere in prosa menzionate da letterati ed eruditi settecenteschi (Cristoforo Poggiali, Ireneo Affò) o coevi del Cassola (Anton Francesco Doni), nonché, forse (volendo attribuire all'affermazione una valenza più che generica), dall'autore stesso (nel madrigale CCLVI, vv. 7-8: «sacri fian gli occhi miei, | e sacre le mie prose e sacri i versi») –, l'*Introduzione* di Bellorini (pp. VII-XIII) passa a illustrare il canone dei testimoni letterari (sei stampe e due manoscritti) su cui si è basato, a fronte di dichiarate e motivate esclusioni, il censimento delle 539 rime totali, il loro reciproco rapporto e le principali dinamiche che, estendendosi in modo significativo all'ambito della messa in musica (interessante circa 130 componimenti poetici), contraddistinguono la tradizione testuale cassoliana nel suo complesso. A tal proposito, e in ragione del fatto che le più antiche raccolte musicali (come ad esempio quelle di Arcadelt, Festa e Verdelot) precedono la *princeps* dei *Madrigali*, il curatore del volume non manca di sottolineare «l'importanza della circolazione manoscritta dei testi antecedente il loro approdo tipografico» (p. XI) e il conseguente 'plusvalore' acquisito dalle suddette raccolte nel loro «partecipare con ruolo non marginale alla diffusione dei testi poetici indipendentemente dalla veste musicale stessa» (pp. XI-XII).

Di seguito all'*Introduzione*, una breve ma esaustiva *Nota biografica* (pp. XV-XVI) ci restituisce fatti, incontri e aspetti salienti della vita del poeta e mecenate piacentino

(Piacenza, 1473 o 1474 – ivi, 1553), appartenente all'illustre famiglia dei Cassoli (o, appunto, Cassola), originaria di Reggio Emilia: dalla presa degli ordini minori e dal giovanile soggiorno presso la Curia romana al rientro a Piacenza, nel 1506, per curare interessi e beni familiari; dalla partecipazione all'ambasceria che nel 1513 si reca a Roma per giurare fedeltà a Leone X – in occasione della quale il pontefice gli conferisce il titolo di conte palatino e cavaliere aurato della milizia di San Pietro – all'ospitalità da lui concessa, nel 1527, al cardinale Alessandro Farnese (futuro Paolo III), ammalatosi improvvisamente nel transito di una delegazione inviata da Clemente VII all'imperatore Carlo V; dal saldo e duraturo legame di amicizia con Pietro Aretino, anch'egli ospite di Cassola nel 1526, all'uscita veneziana, presso il Giolito, dell'*editio princeps* (1544) e della ristampa (1545) di quello che può considerarsi, in ordine di tempo, il primo canzoniere monometrico di soli madrigali.

Per quanto riguarda l'edizione critica, dei criteri di trascrizione esposti nella *Nota al testo* (pp. 3-5), generalmente improntati a un deciso ammodernamento dell'assetto grafico, interpuntivo e diacritico delle stampe, l'unico a risultare largamente disatteso è quello relativo all'esplicitazione sistematica della dieresi (per cui si vedano le molteplici occorrenze dei derivati di *desio/disio* a CXLII 8, CLXV 3, CLXXXVII 1, CXCVIII 9, CCXXXII 2, CCXXXVII 5, CCLXXXVII 5, e l'*umiliar* di CCCXXXIX 3). Paiono invece gravare sull'immediata intelligibilità del testo l'indistinzione tra *che* (pronomi e congiunzione) e *ché* (= perché) – almeno in un caso foriera di equivoci interpretativi (CCXVI 9-10: «Pur vivo, e spero che per vecchia usanza | la vita de gli amanti è la speranza», con virgola da posporre dopo *spero* e auspicabile accentazione) –, e un uso talora eccessivamente parco dei segni di punteggiatura, specialmente in corrispondenza di incisi non opportunamente delimitati (tra i casi più evidenti, CXXI 1-2: «Io vo fra me pensando almo mio bene | come uscirò di doglia»; CLII 1: «Vorrei donna crudel che quante volte»; CLIV 4: «Come consenti ahi ciel fuor del tuo stile»). Sul versante propriamente ecdotico, poi, del tutto condivisibile è la decisione di assumere come lezione-base quella della *princeps* (siglata A) e di emendare sulla scorta, affidabile, della ristampa (siglata B), mentre suscita qualche perplessità la scelta di privilegiare sistematicamente il testo di A in presenza di varianti adiafore, come nel caso, emblematico, di XXXIX 5-9 («[...] io sol vorrei | ch' il dio de gli altri dei | mi facesse augel per quattro ore o sei | ch'io portarei nel ciel quel sì bel viso | per far più che mai bello il paradiso»), laddove Bellorini relega coerentemente in apparato la lezione *angel* (v. 7), trädita da B, sebbene il concorso di riscontri semantici (*dio de gli altri dei, ciel, paradiso*), metrico-prosodici (con *angel* a testo si produce un endecasillabo di 5^a) e logici (l'angelo di Dio appare certo più idoneo a ornare il paradiso dell'immagine della donna) avvalorati al contrario la lezione della ristampa (stante peraltro l'imputabilità della corruzione *angel* > *angel* al tipico rovesciamento del carattere *n* in sede di composizione tipografica).

Minimo e occasionale (ma dichiaratamente da integrarsi con i citati saggi di Vela e dello stesso Bellorini) è infine il commento ai singoli madrigali, in cui il curatore fa confluire, oltre che informazioni su eventuali particolarità delle stampe, alcune succinte notazioni stilistiche e una puntuale segnalazione delle con-

nessioni intertestuali tra componimenti più o meno vicini, in relazione alla quale colpisce, eccezionalmente, il silenzio circa la pressoché totale corrispondenza tra CXV (*Or è pur vero, come il vero è vero*) e CCXXVII (*Egli è pur ver, come ch'il ver è vero*), dissimili soltanto nell'*incipit* e a v. 3 (*in tutto è gita > or se n'è gita*), e tra CCXXX (*Or vedi, Amor, quanto è la voglia dura*) e CCLXXX (*Deb vedi, Amor, quant'è la voglia dura*), che riportano modeste varianti ai vv. 1, 2 (*di questa donna mia > de la nemica mia*), 6 (*core > amore*) e 8 (*a mezza state > a mezzo giorno*). A occupare il maggior spazio nel commento è però, opportunamente, la discussione di tutti quei luoghi testuali che ingenerano, o possono ingenerare, difficoltà di lettura e di comprensione. Per questi, e per altri in cui si ravvisa, invece, una non pacifica fissazione del testo critico, si propongono in chiusura le seguenti considerazioni: XVII, vv. 8-10 («Soccorso, ah! lasso, e chi può tosto aita | questa arsura infinita, | che se poco più son [...]»): l'interpretazione non risulta poi così problematica intendendo come esclamativo il primo emistichio di v. 8 e riconoscendo nel seguente *aita* ('attenui, lenisca') un metaplasmo per ragioni di rima («Soccorso, ah! lasso! E chi può tosto aita | questa arsura infinita, | ché se poco più son [...]»); XCII, v. 5 («in poco tempo e certo»): un lieve incentivo alla lezione di B *corto* sembrerebbe venire dallo stesso Cassola ('Ballata' XVI, v. 9: «in tempo corto e breve»); CIX, vv. 4-7 («Poi fra me dico: forse che l'eterna | provvidenzia superna | per non far opra a se stessa rubella | volse senza pietà farvi sì bella»): data l'assoluta imperscrutabilità della divina provvidenza, il testo andrà probabilmente inteso e restituito in forma di domanda; CXLVIII, vv. 1-3 («Se l'anime perdute | perduta han la speranza | di veder liete il suo [loro] fattor eterno»): ferma restando la testimonianza concorde di A e B (*lieto*, v. 3), l'emendamento non può che trovare un freno nella perifrasi di *Purgatorio* XVI 88-89 («l'anima semplicetta che sa nulla, | [...] mossa da lieto fattore»); CCLXV, vv. 5-7 («Amor, i miei sospiri | e il mio angoscioso pianto | non mertan già quel che di e notte provo»): il curatore, al v. 7, rigetta la testimonianza solidale delle stampe (*merton*) emendando secondo il vocalismo corrente, ma pienamente ammissibile è una forma sincopata e apocopata di *meritono*, plurale attestato, tra gli altri, in Machiavelli e nell'Aretino.

NICOLA PANIZZA

CONSTANCE FREI, *L'arco sonoro. Articulation et ornementation: les différentes pratiques d'exécution pour violon en Italie au XVII^e siècle*, Lucca, LIM, 2010, XXII-636 pp.

«Un grande "libro della memoria" del violino»: così Enrico Gatti, ben noto violinista 'barocco', definisce nella sua prefazione il lavoro di Constance Frei. Un libro che rilegge testimonianze in larga parte ben note che tuttavia, grazie al confronto puntiglioso e sistematico con le peculiarità della stampa musicale e delle partiture violinistiche seicentesche, acquistano una dimensione nuova, come sottolineato dallo stesso Gatti, a sua volta ottimo conoscitore della documentazione storica sulla prassi esecutiva.