

PREFAZIONE

Dopo l'edizione dell'opera di Nicolò del Preposto, a cura di Antonio Calvia, pubblicata nella collana «La tradizione musicale» nel 2017, questo volume, che riunisce per la prima volta l'intero *corpus* delle cacce, rappresenta la seconda tappa editoriale del progetto *Polifonia italiana trecentesca (PIT)*, condiviso dalla Fondazione Ezio Franceschini e dal Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali di Cremona (Università di Pavia) e presupposto del più ampio progetto *European Ars Nova: Multilingual Poetry and Polyphonic Song in the Late Middle Ages*, finanziato dallo European Research Council.

Il volume è il frutto di una profonda rielaborazione della tesi di laurea magistrale discussa da Michele Epifani presso il Dipartimento di Cremona e condotta secondo un'autentica impostazione interdisciplinare. Questa impostazione è stata valorizzata e rilanciata in primo luogo adeguando la tesi ai principi editoriali e interpretativi, già adottati da Calvia, messi a punto nell'ambito del progetto *PIT* anche durante i seminari internazionali che hanno avuto luogo a Firenze, nella sede della Fondazione Franceschini, dal 2013 al 2017, e a cui Michele Epifani ha partecipato attivamente. Ne deriva un lavoro di grande valore, che offre a musicologi e letterati una nuova sistemazione del *corpus*, frutto di un intenso itinerario ricostruttivo ed esegetico, che ha portato a risultati critici e storiografici di notevole portata.

L'interazione di poesia e musica è nella caccia costitutiva più che nelle altre forme dell'Ars Nova, pertanto la prima edizione commentata dell'intero *corpus* può essere considerata banco di prova privilegiato per valutare l'efficacia dell'approccio promosso dal progetto *PIT*, che si prefigge di superare la tendenza all'unilateralità disciplinare tanto spesso insita negli studi sulla polifonia italiana del Trecento. La sinergia tra filologia dei testi verbali e filologia dei testi musicali e tra interpretazione della poesia e interpretazione della musica si è rivelata a maggior ragione una necessità, portando ad affinare ulteriormente l'interdisciplinarità dei criteri metodologici.

L'edizione dei componenti poetici e delle intonazioni è preceduta da un fondamentale studio che riconosce finalmente alla caccia lo statuto di vero e proprio genere, tipicamente trecentesco, la cui identità è definita dalla complementarietà da un lato delle caratteristiche formali e tematiche del testo verbale, dall'altro della tecnica compositiva del testo musicale, il canone. Impiegato sporadicamente anche per il madrigale, il canone svolge nella caccia una speciale funzione definita da Epifani «mimetica», producendo l'effetto di un «affresco sonoro» ed esaltando il linguaggio di una poesia che rappresenta scene in movimento, spesso concitate, attraverso la combinazione di racconto in prima persona, discorso diretto, onomatopea, lessico tecnico e realistico.

Ma qual è l'origine di questo genere? Vagliando le ipotesi formulate nel tempo nei due ambiti, letterario e musicologico, Epifani giunge alla convincente conclusione che la caccia innesti la *chace* francese, anch'essa caratterizzata dall'impiego del canone in funzione mimetica, su una tradizione italiana preesistente in cui predomina il madrigale. Se ne desume un quadro storiografico coerente con le scelte culturali proprie degli ambienti in cui si collocano le prime cacce, le corti settentrionali, dove il peso della cultura francese è dimostrato nel modo più evidente dal fiorire della letteratura franco-italiana soprattutto in Veneto.

La storia del genere è ricostruita anche attraverso l'esame dell'intera tradizione manoscritta, musicale e letteraria, dal quale si evincono canali di contatto tra i due principali gruppi di cacce, quelle più antiche di area settentrionale e quelle fiorentine, che testimoniano una forma di attualizzazione a cui parteciparono due

importanti poeti fiorentini dell'epoca, Niccolò Soldanieri e Franco Sacchetti. A Firenze la caccia marginalizza il tema venatorio, accentua il suo carattere di forma «non regolata» piuttosto che irregolare, forse per contaminazione con l'altra forma italiana trecentesca non regolata, la frottola, con la quale condivide la sintassi per accumulo. Diventa inoltre con ogni probabilità genere poetico a tutti gli effetti, se consideriamo le tre cacce conservate esclusivamente da codici letterari e quindi prive di intonazione, *Per un boschetto tra pungenti spine* e *Chi caccia e chi è cacciato* di Soldanieri, di argomento moraleggiante, *A prender la battaglia giuso al piano* di Sacchetti, di argomento militare.

Sul piano filologico, l'edizione di Epifani presenta una rilevante peculiarità metodologica, conseguente alla duplice natura della caccia e della sua tradizione manoscritta, che è costituita in larga prevalenza da codici musicali. Nei casi di attestazione pluritestimoniale, la fenomenologia della *varia lectio* è razionalizzata facendo interagire poesia e musica, con ricadute sull'interpretazione della notazione, sulle scelte testuali e sulla restituzione formale, anche per quanto riguarda il delicato problema della suddivisione e della misura dei versi, che Epifani affronta trovando un punto di equilibrio tra regolarizzazione e rispetto della lezione dei manoscritti. Le scelte metriche, talvolta molto difficili, tengono conto delle rime e della sintassi, pertengono quindi all'analisi del solo testo verbale, e privilegiano, quando possibile, la conformazione dei due versi più frequenti, l'endecasillabo e il settenario.

Sul piano della storia letteraria, numerosi sono gli spunti che si ricavano dallo studio introduttivo e dal ricco ed equilibrato commento. Basti qui solo accennare ai punti di contatto che Epifani individua con i canti XXI e XXII dell'*Inferno* e con la *Caccia di Diana*, aprendo alla più ampia prospettiva del rapporto della lirica cosiddetta minore con i grandi autori del Trecento, un rapporto duplice, nello stesso tempo di derivazione e di esegezi e attualizzazione anche e soprattutto simbolica.

La caccia ha vita breve, dagli anni Quaranta agli anni Ottanta del secolo. Dell'ultima caccia, *Caciando per gustar*, intonata da Zacara da Teramo, non si era finora pienamente compreso il senso letterale prima che complessivo. L'edizione di Epifani ne dimostra l'assoluta coerenza concettuale attraverso lo studio del lessico e soprattutto grazie a una felice intuizione: il dialogo in romanesco tra i venditori di una scena di mercato ambientata a Roma, per il quale non è fuori luogo scomodare la nozione di espressionismo linguistico, va letto tenendo conto della successione delle voci nel canone. Siamo di fronte a un colpo di coda del genere che è anche un'esaltazione del suo essere «affresco sonoro». E a una delle tante novità di questa edizione, che colma nel migliore dei modi una lacuna nel panorama degli studi sulla letteratura e la musica del Trecento italiano.

Maria Sofia Lannutti

PREMESSA

L'esistenza di una stretta relazione tra poesia e musica costituisce uno dei pochi dati incontrovertibili emersi dagli studi musicologici sulla polifonia profana del Trecento; non desta sorpresa, quindi, constatare che le storie della musica e della letteratura si siano più volte incrociate nell'affrontare molte delle questioni sollevate dal repertorio. Tuttavia, salvo rare eccezioni, le due discipline hanno generalmente osservato un'indipendenza reciproca pressoché assoluta. Se tale situazione era inevitabile negli ultimi anni dell'Ottocento, quando all'interesse di letterati e filologi italiani di primo piano si contrapponeva una musicologia agli albori della sua esistenza come disciplina scientifica, oggi sarebbe inammissibile affrontare questo repertorio in una prospettiva parziale; a maggior ragione nell'ambito di un'edizione critica. Pertanto, nel riunire per la prima volta il *corpus* dei testi e delle intonazioni delle cacce attualmente note, si intende in primo luogo restituire alla caccia la sua duplice natura, letteraria e musicale. Imprese editoriali analoghe, infatti, al di là della minore completezza dovuta alle acquisizioni succedutesi negli ultimi trent'anni, si sono sempre distinte per aver privilegiato, talvolta in maniera esclusiva, ora l'aspetto poetico ora quello musicale. La caccia, inoltre, forse in misura ancor maggiore degli altri generi poetico-musicali coevi, mostra un'interdipendenza tra testo e musica tale da renderla refrattaria a indagini unilaterali. Si è quindi avvertita la necessità di mantenere per quanto possibile un costante equilibrio tra i due piani, auspicando di eliminare alla radice almeno due annose questioni intrinsecamente connesse tra loro. La prima riguarda l'autonomia dei testi poetici, spesso messa in dubbio, se non addirittura negata; la questione non credo abbia motivo di esistere, posto che la condizione di genere poetico per le cacce può essere dimostrata senza alcuna difficoltà: concepiti o no in funzione della musica, i testi poetici osservano un'assoluta coerenza tematica (l'azione concitata), formale (poesia 'non regolata', piuttosto che 'irregolare') e narratologica (alternanza di diegesi e mimesi, ovvero narrazione in prima persona e discorso diretto). Il secondo problema è invece di ordine musicale: poiché la caccia è caratterizzata dall'impiego normativo dell'imitazione canonica,¹ spesso – e a torto – ha finito per esservi ricondotta *in toto*. È senz'altro vero che l'allusione alla pratica venatoria è alla base della stessa denominazione 'caccia', metafora dell'inseguimento tra le voci in canone svincolata dai contenuti dei testi (che tuttavia possono effettivamente descrivere un'azione venatoria); 'caccia' è infatti sinonimo di 'fuga',² termine già in uso alla teoria musicale trecentesca e che s'imporrà nei secoli successivi. Tuttavia, la sovrapponibilità delle accezioni di tecnica compositiva e di genere poetico-musicale non ha nulla di anomalo,³ pertanto non costituisce ostacolo al riconoscimento dello statuto di genere. Prima ancora che canoni, le cacce sono dei testi; e se tale con-

1. In generale si può affermare che la caccia, sul piano strettamente musicale, si configuri come un canone a due voci all'unisono, accompagnato da un *tenor* privo di testo e non preesistente. Per quanto concerne la caccia nel contesto delle varie applicazioni della tecnica canonica nella polifonia tardo-medievale, cfr. V. Newes, *Fuga and Related Contrapuntal Procedures in European Polyphony ca. 1350 - ca. 1420*, Ph.D. Diss., Brandeis University, 1987.

2. Cfr. DuCange, s.v. *fuga*, 1, «Gall. *Chasse*, vel *Chace*, Venatio, jus venationis, quia venando fugantur feræ».

3. L'ampliamento della sfera semantica delle parole è uno dei motori dell'evoluzione linguistica; non c'è nulla di anomalo nel constatare che una tecnica denominata 'caccia' assuma contestualmente anche l'accezione di genere, quando questo risulti immediatamente connotato proprio da tale tecnica; né può sorprendere un impiego del termine in ambito prettamente poetico, dove la rubricazione non lascia adito a dubbi, potendosi evidentemente escludere il ricorso a una tecnica musicale nella tradizione letteraria. Ma sull'argomento, che forse non meriterebbe tanta attenzione, se non fosse all'origine di una nutrita serie di frantendimenti, si avrà modo di tornare in seguito.

dizione può dirsi certa almeno nel caso delle cacce ‘d’autore’, non v’è ragione di ridurre le restanti a ‘pretesti’ per la composizione di canoni. D’altronde, una dimensione musicale ‘pura’ è l’unica che le fonti documentarie inducono a escludere (non sono giunte cacce senza testo), laddove l’esistenza di cacce a tradizione esclusivamente letteraria è invece un dato di fatto.

In via preliminare, converrà fornire qualche ragguaglio su dati che ormai possono reputarsi acquisiti. La produzione poetico-musicale trecentesca, inscindibile dall’etichetta ‘Ars Nova italiana’,⁴ coincide con un repertorio caratterizzato dall’ormai manualistica tripartizione di genere in madrigali, ballate e cacce. Il primo dato macroscopico con cui occorre confrontarsi è meramente quantitativo e consente di affermare con sicurezza che la caccia, anche tenendo conto di limiti cronologici più ristretti rispetto al madrigale e alla ballata, fu un genere nettamente minoritario, che oggi arriva a contare circa venti unità su un totale di oltre seicento componimenti.⁵ Potendo escludere, per l’enorme sproporzione rispetto agli altri generi, una contingenza dovuta a un guasto della tradizione,⁶ non resta che connettere questo dato all’uso della tecnica canonica. La scarsa produzione di cacce può forse spiegarsi come manifestazione particolare di un fenomeno più generale, che testimonia come l’impiego della tecnica canonica sia per lo più associato a condizioni e occasioni particolari; nel repertorio italiano, infatti, si contano appena una decina di madrigali e un’unica ballata integralmente o parzialmente canonici. Molto probabilmente ha giocato un ruolo non secondario anche la destinazione esecutiva, che, per la caccia come per gran parte dei mottetti italiani pervenuti, richiede un organico a due *cantus*. Forse non è da escludere che la presenza di questo organico allargato rispetto al comune duetto *cantus-tenor* nasconda implicazioni ulteriori. Si potrebbe pensare che la caccia e il mottetto rientrassero, pur con funzioni totalmente diverse, all’interno del repertorio riservato a occasioni o ricorrenze che implicavano la composizione di brani polifonici: accanto al momento propriamente celebrativo riservato al mottetto e talvolta al madrigale, è verosimile supporre anche una fase più conviviale, dove il medesimo gruppo di musicisti avrebbe potuto offrire ai committenti un repertorio adatto al loro organico.

Quasi tutte adespote per quanto concerne i testi poetici, delle cacce sono noti per lo più i nomi dei compositori;⁷ ciò è dovuto al fatto che la trasmissione del repertorio è affidata in massima parte alle sillogi musicali, dove eventuali rubriche attributive non sono mai riferibili agli autori dei testi poetici. A causa del vuoto documentario relativo alla polifonia italiana dal XIII secolo al primo quarto del XIV, le origini della caccia sono contraddistinte dalla medesima aura d’incertezza che avvolge l’intero repertorio arsnovistico. Quel che è certo, però, è che i primi polifonisti italiani di cui ci sia giunta notizia (Giovanni da Firenze, Jacopo da Bologna e *magister* Piero), per i quali è difficile supporre un’attività anteriore al terzo-quarto decennio del secolo, si cimentarono con il genere attenendosi a dettami tecnici e stilistici ben precisi, che di fatto resteranno immutati. Tra le varie ipotesi sinora formulate, ritengo che l’importazione del modello francese offerto dalla *caccia* sia la più plausibile, a patto di considerare tale operazione come l’innesto di una precisa concezione estetica (l’associazione della tecnica canonica a testi poetici dotati di determinate caratteristiche) su una tradizione polifonica che nelle corti italiane degli anni Trenta era certamente già formata. Tracciare una linea di demarcazione relativa al declino della caccia è invece più agevole, poiché, sulla scorta delle attribuzioni nei codici, la produzione pare interrompersi bruscamente a partire dalla generazione di Francesco Landini (la più tarda e

4. Anch’essa oggetto di cavillose quanto dattate contestazioni che, riducendosi in ultima istanza a una questione meramente terminologica, saranno qui semplicemente ignorate, e basterà il rimando a N. Pirrotta, *Ars Nova e Stil Novo*, in «Rivista Italiana di Musicologia», I 1966, pp. 3-19.

5. Il numero di cacce pervenute ammonta a 22 testi, 19 dei quali trasmessi con intonazione, più un frammento musicale, il cui testo poetico è andato perduto. L’intero repertorio italiano, incluso il ristretto numero di ballate monodiche, contava già più di 600 intonazioni nel pionieristico studio di K. von Fischer, *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*, Bern, P. Haupt, 1956 (Publikationen der Schweizerischen musikforschenden Gesellschaft, II/5).

6. Per una discussione relativa alle presunte perdite del repertorio arsnovistico, si veda M. Cuthbert, *Tipping the Iceberg: Missing Italian Polyphony from the Age of Schism*, in «Musica Disciplina», LIV 2009, pp. 39-74.

7. Si cimentarono con il genere Jacopo da Bologna, Giovanni da Firenze, Piero, Gherardello e Lorenzo da Firenze, Vincenzo da Rimini, Nicolò del Preposto, Francesco Landini e Zacara da Teramo; per quanto riguarda i poeti, sono noti solo i fiorentini Franco Sacchetti e Niccolò Soldanieri.

peculiare caccia di Zacara da Teramo può essere letta come un caso di recupero formale). È quindi possibile iscrivere il genere in un periodo compreso tra un'origine non precisabile con sicurezza, ma documentata a partire dagli esempi più antichi, probabilmente risalenti al decennio 1340-50, fino alla metà degli anni Settanta. In base alle scarse notizie biografiche relative agli autori dei testi e delle intonazioni, alla datazione e alla provenienza dei manoscritti, si può affermare che la caccia appartenga alle prime fasi dell'Ars Nova italiana e si sia diffusa inizialmente presso le corti settentrionali per poi confluire in Toscana, dove fu frequentata anche a livello meramente letterario da poeti come Franco Sacchetti e Niccolò Soldanieri.

Pensare alla caccia come a un genere poetico-musicale presuppone l'individuazione di una serie di elementi caratterizzanti su entrambi i fronti. L'assenza di precisi vincoli metrici, caratteristica che in negativo ha comunque valore quale tratto distintivo, non permette di instaurare nessi diretti sul piano formale tra testo e musica, come avviene di norma per il madrigale o la ballata; ne consegue che alla caccia non corrisponde una struttura formale prestabilita. Se sul piano musicale l'imitazione canonica può considerarsi senz'altro determinante, essa rimane pur sempre una tecnica, e come tale intrinsecamente neutra e soggetta agli utilizzi più svariati;⁸ è quindi necessario tener conto delle caratteristiche esibite dai testi e del rapporto che essi instaurano con la musica. Da questa prospettiva, in sostanza, dipende la stessa possibilità di individuare con sicurezza i confini di un genere particolarmente soggetto a frantendimenti di varia natura, che hanno contribuito non poco a sfumarne i contorni. Che ciò sia dovuto soprattutto al particolare percorso tracciato dagli studi specifici, credo si possa dimostrare con sufficiente chiarezza ripercorrendolo sommariamente.

La caccia fu dapprima terreno d'indagine esclusivo dei filologi italiani; Giosuè Carducci, il primo a occuparsene in funzione di un'edizione complessiva dei testi allora noti, ne riconobbe lo statuto di genere, ignorando per sua stessa ammissione il dato musicale e auspicando che la musicologia potesse un giorno fare ulteriore chiarezza.⁹ Con l'avanzare degli studi musicologici, la connessione tra 'caccia' e tecnica canonica fu lampante e le rubricazioni presenti nei codici musicali, con cui il genere veniva esplicitamente qualificato, si ritengono pertinenti al solo testo musicale. Di conseguenza, si considerarono tecnicamente 'cacce' tutte le composizioni canoniche del Trecento italiano. Basti ricordare l'edizione curata da Thomas Marrocco, *Fourteenth-Century Italian Cacce*, pubblicata nel 1942 e radicalmente rivista nel '61, che include anche la ballata e i madrigali canonici, ma dove si mantiene il termine 'caccia' in relazione ai testi poetici, quando questi non siano riconducibili ad altre forme codificate.¹⁰ In altri termini, si accolse lo statuto di genere per i testi, ri-

8. La tecnica canonica, in quanto tale, non ha implicazioni formali (una ballata canonica resta formalmente una ballata) e ha validità trans-storica; essa trascende le forme e i generi in cui si è manifestata nel corso dei secoli. Le cacce costituiscono indubbiamente una di queste manifestazioni, ma come si avrà modo di illustrare per via analitica, c'è ben più del semplice dato tecnico alla base della compattezza del repertorio e della conseguente facilità con cui è possibile distinguere le cacce da altre composizioni canoniche coeve. Ne consegue che l'affermazione per cui tutte le cacce sono dei canoni è indubbiamente corretta, ma ha validità solo parziale e non deve condurre a un'indebita e fuorviante equazione tra tecnica compositiva e genere poetico-musicale: osservando il repertorio arsnovistico da una prospettiva più ampia, infatti, credo sia pacifico che non tutti i canoni siano delle cacce.

9. «Bisognerebbe piuttosto chi se ne intende ci sapesse dir qualcosa della veste musicale, che certo, se mai d'altre poesie, padroneggiò il metro di queste [cacce], e le regolò forse, come a noi non può risultare dalle parole», G. Carducci (ed.), *Cacce in rima dei secoli XIV e XV*, Bologna, Zanichelli, 1896 (per nozze Morpurgo-Franchetti), p. 11. Situazione analogha per altri studi importanti dell'epoca, come E. Lovarini, rec. a Giosuè Carducci, «Cacce in rima dei secoli XIV e XV», in «Rassegna bibliografica della letteratura italiana», V 1897, pp. 134-41 e F. Novati, *Per l'origine e la storia delle Cacce*, in «Studi medievali», II 1906-7, pp. 303-22. La risposta della musicologia per la verità non tardò ad arrivare, anche se la prospettiva necessariamente ampia dei quei primi studi che si proponevano di illustrare il repertorio polifonico trecentesco non permetteva certo indagini specifiche e approfondite. Descrizioni sommarie della caccia si leggono in J. Wolf, *Florenz in der Musikgeschichte des 14. Jahrhunderts*, in «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft», III/4 1902, pp. 599-646, a pp. 606-7, e F. Ludwig, *Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts*, in «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft», IV/1 1902, pp. 16-69, a p. 60. Non si rilevano variazioni significative nel successivo J. Wolf, *Italian Trecento Music*, in «Proceedings of the Musical Association», LVIII 1931-32, pp. 15-31, a p. 20, mentre qualche anno più tardi Pirrotta e Li Gotti fornirono un primo saggio di indagine interdisciplinare con E. Li Gotti - N. Pirrotta, *Il Sacchetti e la tecnica musicale del Trecento italiano*, Firenze, Sansoni, 1935.

10. «[A] poem, irrespective of subject matter, is a caccia only when it is set to the musical device of canon. (...) The caccia technique was, then, at the disposal of all three poetic forms, madrigal, ballata, as well as the caccia». T. Marrocco (ed.), *Four-*

fiutando al contempo un'analogia condizione per le relative intonazioni. A questo stato di cose contribuì certamente la pubblicazione di un importante saggio di Nino Pirrotta,¹¹ in cui l'appartenenza esclusiva del termine all'ambito musicale era garantita dalla sua stessa diffusione su scala europea – nelle forme *chace* e *caca* – con preciso e inequivocabile significato di ‘canone’. In una prospettiva così ampia, che abbracciava testi tanto diversi tra loro, le qualifiche di genere dovevano necessariamente prescindere dal testo intonato. Ma se pure non possono esservi dubbi riguardo all’accezione tecnico-musicale del termine, non è lecito operare una *reductio ad unum*, poiché l’omogeneità terminologica non implica un’immobilità semantica, ed è certo, come si dimostrerà mediante un’indagine sulle qualifiche di genere della tradizione manoscritta, che in area italiana (e in particolare a Firenze) il termine acquisì un significato più specifico, da tecnica a genere che la impiega normativamente.¹²

La marcata rivendicazione di un’accezione esclusivamente musicale del termine ‘caccia’ comportò una sorta di tacito declassamento dei testi poetici, che si ritenevano nettamente subordinati alla musica.¹³ Fu comunque chiaro allo stesso Pirrotta che tali testi fossero sufficientemente caratterizzati da richiedere un’indagine specifica, che lo portò a rivedere almeno in parte le sue posizioni. In un lavoro successivo, lo studioso individuò nell’opera di *magister Piero* il momento decisivo in cui si passò «dall’uso del canone come puro ornamento musicale (...) alla sua intenzionale applicazione a un testo descrittivo»;¹⁴ due fasi corrispondenti rispettivamente al madrigale canonico e alla caccia, che implicavano evidenti differenze anche a livello musicale. Ma Pirrotta non rinunciò completamente al quadro inizialmente tracciato, e ammise tra le righe una concettosa distinzione tra «cacce vere e proprie» e cacce che evidentemente non potevano dirsi tali; e poiché si trattava per lo più di madrigali canonici, ne uscì rafforzata l’idea di un ibridismo formale che di fatto è infondato, poiché non ci sono elementi per stabilire una priorità cronologica tra madrigali canonici e cacce.¹⁵ Da questa preminenza del parametro musicale era inevitabile che scaturissero difficoltà di vario genere nei confronti dei testi poetici; riflette certamente tale atteggiamento contradditorio quella scissione, in apparenza solo terminologica, tra le due accezioni del termine (tecnica e genere), i cui strascichi sono ancora tangibili.¹⁶

teenth-Century Italian Cacce, Cambridge (Mass.), The Mediaeval Academy of America, 1942, 1961², p. xi. Questa impostazione, al di là dell’evidente *impasse* terminologica, è oltremodo semplicistica nell’assumere che il canone non svolga alcuna funzione rispetto al testo intonato, e conseguentemente che la differenza tra madrigale canonico e caccia risieda solo nella forma metrica del testo. Riflessi di tale prospettiva si possono cogliere in molti studi successivi, anche di ambito letterario, di cui può essere un esempio indicativo, nonostante un’esposizione dei principali tratti stilistici del genere di rara lucidità, un manuale come R. Casapullo, *Il Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1999 (*Storia della lingua italiana*, a cura di F. Bruni), pp. 249-52, dove la caccia (qui indagata principalmente sul piano linguistico) appare ontologicamente subordinata al fatto musicale, incorrendo nelle stesse contraddizioni implicite nel sopraccitato passo di Marrocco (p. 249).

11. N. Pirrotta, *Per l’origine e la storia della «caccia» e del «madrigale» trecentesco*, in «Rivista Musicale Italiana», XLVIII-
XLIX 1947-48, pp. 305-23; 121-42.

12. Un iter che, peraltro, mi pare non lontano dall’*organum in speciali* di Johannes de Garlandia, per cui cfr. E. H. Roesner, *Johannes de Garlandia on «organum in speciali»*, in «Early Music History», II 1982, pp. 129-60: «Garlandia begins his discussion by observing that organum is both a genus (that is, polyphony, or *musica mensurabilis*) and a species (...), p. 134.

13. «Né l’argomento venatorio, né la vivacità rappresentativa, né una determinata forma metrica sono in realtà attributi essenziali della caccia nel suo più ampio significato di componimento cui concorrono poesia e musica. Essi sono tutt’al più determinazioni assunte dai testi che servirono ad intonazioni polifoniche condotte sulla base del procedimento tecnico della imitazione melodica rigorosa fra le diverse voci»; Pirrotta, *Per l’origine e la storia della «caccia»* cit., p. 308.

14. N. Pirrotta, *Piero e l’impressionismo musicale del secolo XIV*, in *L’Ars Nova Italiana del Trecento I*, a cura di B. Becherini, Certaldo, Centro di Studi sull’Ars Nova italiana del Trecento, 1962, pp. 57-74, a p. 63.

15. L’impiego di terminologie ibride, tra le quali *caccia-motet* e *caccia-mass* sono solo più appariscenti di quelle ancora in uso come ‘madrigale-caccia’ o ‘ballata-caccia’, ha origine negli studi pionieristici di F. Ludwig e H. Besseler; tali forme furono contestate con solide argomentazioni, in quanto «misleading vocables», già in W. Apel, *Imitation in the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, in *Essays on Music in Honor of Archibald Thompson Davison by his Associates*, Cambridge (Mass.), Harvard University, 1957, pp. 25-38, a pp. 25-27. Non si può che concordare sul fatto che una simile terminologia suggerisca un ruolo centrale della caccia quale paradigma della composizione canonica, che appare del tutto pregiudiziale e privo di fondamento (cfr. infra, § 2). Dunque, una locuzione come ‘madrigale-caccia’ potrà accogliersi nella misura in cui per ‘caccia’ si intenda semplicemente ‘in canone’, impiegando un termine medievale in luogo di un corrispondente moderno; beninteso, assumendosi tutti i rischi delle inevitabili implicazioni denunciate da Apel (come la presunta commistione volontaria di due generi distinti).

16. Cfr. NG, s.v. *Caccia* (K. von Fischer - G. D’Agostino), definita «poetic and musical genre», ma, in virtù dello sfas-

La ricerca musicologica più recente ha in qualche misura corretto questa impostazione,¹⁷ ma senza affrancarsi del tutto da alcuni pregiudizi di fondo, a partire dalla distorsione della prospettiva in cui inevitabilmente si incorre valutando cacce e madrigali canonici come un blocco unitario. Sorgono, infatti, almeno due importanti questioni: (1) tanto il raggruppamento dei canoni trecenteschi sotto la comune denominazione di ‘cacce’ quanto la valutazione delle rubriche presenti nei manoscritti – che ne è alla base – necessitano di un approfondimento e di una contestualizzazione, che impone di dar conto di alcune peculiarità del repertorio italiano, a cominciare da una tradizione letteraria su cui troppo spesso si è sorvolato; (2) al mancato riconoscimento di uno specifico rapporto funzionale tra testo e tecnica compositiva,¹⁸ salvo alcune intuizioni di Pirrotta, consegue la restituzione di uno scenario anomalo rispetto agli altri generi, in cui l’uso del canone tende a configurarsi come atto gratuito, che trascende il testo che veicola.¹⁹ Quest’ultimo punto evoca inevitabilmente il proverbiale ‘bicchiere mezzo pieno’, poiché si potrebbe obiettare che è sostanzialmente irrilevante appurare quale fu l’effettivo punto di partenza dell’atto creativo, dal momento che si riconosce l’inscindibilità di testo e musica. Ma è proprio per questo che l’unica linea di ricerca percorribile è parsa l’individuazione di un rapporto funzionale tra tecnica canonica e testo poetico, sulla cui centralità e importanza non si avrà timore di insistere.²⁰ Quale che fu il punto di partenza, la caccia è in realtà caratterizzata non dal semplice uso della tecnica canonica, ma dal fatto che essa è sistematicamente associata a testi che, a prescindere dai contenuti, presentano precise caratteristiche, tra cui l’assenza di vincoli metrici prestabiliti e il ricorso sistematico alla mimesi e ai relativi moduli espressivi (ad esempio il registro linguistico basso e talora gergale, l’uso frequente dell’onomatopea e, soprattutto, il discorso diretto).

In base a queste premesse, nell’*Introduzione* ho reputato necessario affrontate questioni di ordine generale, a partire dalla proposta di una definizione della caccia nei suoi tratti essenziali (§ 1), di fondamentale importanza per stabilire i limiti stessi dell’edizione, illustrando la funzione peculiare assunta dalla tecnica canonica e come tale funzione cambi in relazione al madrigale. In secondo luogo, si sono poste al vaglio varie ipotesi sulle origini, gran parte delle quali formulate, almeno nella loro impostazione generale, nell’ambito della ricerca musicologica della metà del secolo scorso e di quella letteraria di fine Ottocento (§ 2). Un *ex cursus* sui trattati di caccia ha permesso di osservare come, nel favore accordato alla cinegetica durante il Trecento, sia possibile individuare anche al di fuori dell’ambito musicale un riconoscimento delle qualità spe-

mento tra le prospettive musicale e letteraria, si precisa che «11 of the 25 surviving texts are in the form of a madrigal and one is in that of a ballata».

17. Si veda, ad esempio, il capitolo sulla caccia in O. Huck, *Die Musik des frühen Trecento*, Hildesheim-Zurich-New York, Georg Olms Verlag, 2005 (*Musica mensurabilis*, 1), pp. 37-74.

18. Vale la pena ricordare un saggio postumo di A. Einstein (tradotto da E. Sanders), *The Conflict of Word and Tone*, in «The Musical Quarterly», XL 1954, pp. 329-49, dove il problema testo-musica nelle cacce è liquidato in questi termini: «The application of the canon technique itself in the *caccia*, however, remains an intellectual, inexpressive device without a special topical meaning» (p. 347). Una simile prospettiva, agli antipodi con quanto qui si propone, nega uno specifico rapporto tra testo e tecnica compositiva, riaffermando l’idea di testi che fungono da ‘pretesti’ per intonazioni canoniche, tanto che lo studioso poteva categoricamente concludere che la caccia, come testo verbale (definizione evidentemente più adatta rispetto a ‘testo poetico’), «is created for the musician; it exists solely to be set to music» (p. 349).

19. Ma il canone, anche soltanto in virtù del grado di predeterminazione che introduce nel processo compositivo, ha profonde implicazioni; a titolo d’esempio si veda, benché relativa al solo repertorio francese, la riflessione sul rapporto tra forme canoniche e testo poetico in G. Dulong, *Canons, palindromes musicaux et textes poétiques dans le chansons de l’Ars nova*, in *Canons and Canonic Techniques, 14th-16th Centuries*, a cura di K. Schiltz e B. J. Blackburn, Leuven-Dudley, MA, Peeters, 2007, pp. 61-82.

20. Questa linea di ricerca è stata già parzialmente impostata da Oliver Huck (*The Early Canon as «Imitatio naturae»*, in *Canons and Canonic Technique* cit., pp. 7-18), dove tuttavia non si coglie l’occasione per operare una distinzione radicale tra le cacce e le altre composizioni canoniche su *tenor*, definite «caccia settings of other texts» (p. 18). Vi si tornerà più avanti, ma si anticipa che le funzioni che Huck definisce «symbolic» e «iconic» non sono sufficienti a rendere conto del reale quadro della situazione; basti per ora l’esempio lampante del madrigale canonico *Dè, dimmi tu* di Landini (anch’esso considerato «caccia setting»), che non risponde a nessuna delle due funzioni summenzionate e che, per giunta, si allontana dalla caccia persino rispetto al dato meramente tecnico, trattandosi di un canone non all’unisono che investe le voci inferiori nella prima sezione, per poi estendersi anche al *cantus* nel ritornello (ed. in PMFC 4, n. 153).

cificamente sonore della pratica venatoria. Preliminare al lavoro editoriale è invece l'indagine sulla documentazione, a partire dalle fonti teoriche che interessano direttamente o indirettamente la caccia (§ 3), per giungere al repertorio nella sua materialità, con uno studio sulla tradizione manoscritta, dove è stata rivolta particolare attenzione alle qualifiche di genere e alla tipologia di notazione musicale impiegata per il canone (§ 4). Chiudono lo studio introduttivo delle annotazioni filologiche (§ 5), in cui si affrontano alcuni casi di studio scelti tra le cacce a tradizione pluritestimoniale di particolare problematicità. La collocazione di questo capitolo può sembrare anomala, poiché precede l'edizione e presuppone una verifica su testi che di fatto si stanno ancora introducendo. Tuttavia, annettere la discussione all'edizione dei singoli testi avrebbe condotto a un'innaturale suddivisione dell'analisi testuale e musicale, che da un lato non avrebbe risolto il problema pratico del lettore, perché sarebbero stati necessari rimandi continui tra le due sezioni a scapito del discorso complessivo, dall'altro avrebbe dato la falsa impressione che il testo critico potesse stabilirsi sulla base di una *recensio* condotta autonomamente sui due livelli. Sarebbe agevole dimostrare come, in alcuni dei casi proposti nel § 5,²¹ una *recensio* indipendente per testo e musica avrebbe condotto a risultati sensibilmente diversi rispetto a una *recensio* incrociata *ab origine*. La necessità di affrontare i dati testuali e musicali in un'unica sede deriva in primo luogo dall'aver constatato che la tradizione musicale, depositaria di quasi tutto il *corpus*, consta di un'unica linea di trasmissione inclusiva di testo e musica. Le implicazioni metodologiche che ne derivano sono importanti: l'interpretazione di un dato fenomeno pertinente al testo poetico in alcuni casi può essere confermata e spiegata solo mediante l'analisi del luogo corrispettivo nell'intonazione; e il ragionamento vale contestualmente anche nella direzione opposta.

21. Si vedano, in particolare, *Tosto che l'alba* (§ 5.4) e *Nell'aqua chiara* (§ 5.5).