

ANCORA SULLE COMPOSIZIONI POLIFONICHE DI GUARDIAGRELE

AGGIUNTE E PRECISAZIONI

Nel pubblicare alcuni brani polifonici inseriti nei libri corali conservati nella chiesa parrocchiale di S. Maria Maggiore di Guardiagrele insieme a Giulio Cattin e Oscar Mischiati¹ avevamo suggerito l'ipotesi che l'*Agnus* e l'*Alleluja* potessero essere dei *contrafacta* « derivati da preesistenti modelli profani »²; quanto alla provenienza, avevamo indicato la Toscana come possibile luogo d'origine, almeno limitatamente al *contrapunctus* del *Credo IV*, detto anche « Credo cardinalis ». Queste due ipotesi trovano ora conferma, dal momento che mi è capitato di individuare la « fonte » dell'*Agnus*³ nella ballata di Francesco Landini « Questa fanciulla, Amor, fallami pia »⁴.

La ballata di Landini ha avuto, come è noto, una vasta diffusione sia in Italia che fuori: essa è presente nel manoscritto Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichi 26 (f. 22^v), nel manoscritto Palatino 87 (f. 138^r) – il cosiddetto codice Squarcialupi – della Bi-

¹ Cfr. G. CATTIN - O. MISCHIATI - A. ZIINO, *Composizioni polifoniche del primo Quattrocento nei libri corali di Guardiagrele*, in « Rivista Italiana di Musicologia » VII (1972), 2, pp. 153-181.

² *Ibid.*, p. 160.

³ Se ne veda la trascrizione *ibid.*, p. 172.

⁴ Se ne veda il testo in G. CORSI, *Poesie musicali del Trecento*, Bologna 1970 (Collezione di opere inedite o rare pubblicate dalla Commissione per i testi di lingua, vol. 131), p. 216, n. 114. Per la bibliografia su questa ballata rimando a G. CORSI, *op. cit.*, p. 216. Quanto alla musica, nel corso del presente lavoro mi sono servito della trascrizione pubblicata da L. SCHRADER, *The Works of Francesco Landini*, Monaco 1958 (*Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, Vol. IV), pp. 116-117. Il mio « incontro » con Landini è avvenuto a Certaldo ascoltando alcune lezioni del prof. Kurt von Fischer sulla cronologia delle opere di Landini, lezioni tenute per i Corsi estivi di studi musicologici organizzati dal Centro di Studi sull'Ars Nova Italiana del Trecento (Certaldo) in collaborazione con l'Università degli studi di Siena. Si veda inoltre K. VON FISCHER, *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*, Bern 1956, p. 68, n. 355.

biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze e infine nel manoscritto Paris, Bibliothèque Nationale, It. 568 (f. 70^v); essa figura inoltre, in forma di intavolatura a due voci, con l'incipit « Questa fanciulla », nel manoscritto Paris, Bibliothèque Nationale, Nouv. Acq. Frç. 6771 (f. 85^r), il cosiddetto codice « Reina »⁵. La melodia di « Questa fanciulla, Amor » è stata utilizzata anche da Oswald von Wolkenstein per il componimento « Mein herz das ist versert »⁶; essa è servita ancora per intonare un *Kyrie* contenuto nel manoscritto Emmeram. 3232a (ff. 58^r-59) della Staatsbibliothek di Monaco⁷, e sempre in forma di travestimento spirituale la troviamo collegata al componimento « Est illa » contenuto nel manoscritto (ora bruciato) 222.C 22 (f. 18^r) della Bibliothèque Municipale di Strasburgo⁸ e alla lauda « Creata fusti o Vergine Maria » nel manoscritto Chigiano L.VII.266 (f. 71^v) della Biblioteca Apostolica Vaticana⁹. A queste fonti possiamo ora aggiungere anche l'*Agnus* a due voci del corale n. 3 della chiesa di S. Maria Maggiore di Guardiagrele.

Le differenze tra l'*Agnus* di Guardiagrele e il suo modello, la ballata di Landini « Questa fanciulla, Amor, fallami pia », sono di poco rilievo: la cosa forse piú interessante è che nell'*Agnus*, come anche nel *Kyrie* di Emmeram. 3232a, non figura il *contratenor*¹⁰, presente

⁵ Cfr. K. VON FISCHER, *The Manuscript Paris, Bibliothèque Nationale, Nouv. Acq. Frç 6771* = PR, in « Musica Disciplina » X (1957), p. 74, n. 184.

⁶ Cfr. TH. GÖLLNER, *Landinis « Questa fanciulla » bei Oswald von Wolkenstein*, in « Die Musikforschung » XVII (1964), p. 393.

⁷ Cfr. K. DÈZES, *Der Mensuralcodex des Benediktinerkloster Sancti Emmerami zu Regensburg*, in « Zeitschrift für Musikwissenschaft » X (1927), p. 86, n. 110; cfr. inoltre K. VON FISCHER, *Kontrafacturen und Parodien italienischer Werke des Trecento und frühen Quattrocento*, in « Annales Musicologiques » V (1957), p. 6. Ringrazio il prof. von Fischer per avermi prestato cortesemente la fotografia di questo manoscritto.

⁸ Cfr. CH. VAN DEN BORREN, *Le manuscrit musical M 222.C 22 de la Bibliothèque de Strasbourg*, Anvers 1924 [ma 1928]; ID., *L'apport italien dans un ms. musical du XV^e siècle perdu et partiellement retrouvé*, in « Rivista Musicale Italiana », XXXI (1924), pp. 527-533.

⁹ Si veda F. GHISI, *Gli aspetti musicali della lauda fra il XIV e il XV secolo, prima metà*, in *Natalicia Musicologica Knud Jeppesen septuagenario (anno MCMLXII) collegis oblata*, Hafniae 1962, p. 54; cfr. inoltre G. CORSI, *Madrigali e ballate inedite del Trecento*, in « Belfagor » XIV (1959), 3, p. 333, e nota 40. La lauda presenta solo il « cantasi come ».

¹⁰ In realtà il *contratenor* c'è, ma è stato aggiunto in un secondo momento, in notazione bianca (le altre due voci sono in notazione nera), a carta 59r; questo fatto dimostra tra l'altro che l'amanuense potrebbe aver avuto coscienza della fonte del *Kyrie*, del modello originale.

invece nel modello landiniano. Il *superius* dell'*Agnus* dal punto di vista melodico segue molto da vicino quello corrispondente della ballata di Landini, distaccandosene solo per qualche soluzione melismatica e cadenzale leggermente diversa e per qualche nota di raccordo in più o in meno. Varianti solo di ordine ritmico si osservano invece nel *tenor*: difatti nell'*Agnus* di Guardiagrele – similmente al *tenor* del *Kyrie* – risultano contratte in valori lunghi tutte quelle note ripetute nel modello profano alla stessa altezza melodica perché associate a più sillabe del testo poetico. La variante è più che naturale nel trapasso del *tenor* dall'impiego vocale del modello a quello strumentale del *contrafactum*.

Qualche considerazione si può fare inoltre relativamente alla utilizzazione della struttura strofico-musicale del modello; nell'*Agnus* di Guardiagrele la originaria forma musicale di ballata (ABBA/A) è abbandonata. Si comincia regolarmente con la sezione melodica corrispondente alla « ripresa » sul testo liturgico: « Agnus Dei [...] miserere nobis » che, in assenza di indicazioni in contrario, si deve intendere ripetuta per le successive intonazioni dell'*Agnus* (come abbiamo indicato nella trascrizione), tranne che per l'ultima dal testo: « Agnus Dei [...] dona nobis pacem » alla quale è data (nel manoscritto) l'intonazione corrispondente ai piedi della ballata. Ne risulta una struttura musicale: A...B. Tale soluzione è logica in riguardo al testo che soltanto nell'ultima invocazione differisce dalle precedenti, e è consentita dal fatto che la sezione B della musica della ballata ha un'unica cadenza (senza *verto* e *chiuso*) che riproduce per sei misure la cadenza della « ripresa » e quindi risulta tonalmente coerente e conclusiva. La somiglianza è maggiore nel manoscritto di Guardiagrele in quanto anche la formula cadenzale precedente l'inizio della rima musicale nel *superius* dell'*Agnus* finale (misura 34) corrisponde perfettamente a quella dell'*Agnus* precedente (misura 15); questo non si verifica nella ballata di Landini in cui la formula melodica che precede la cadenza finale delle mutazioni (misura 34) presenta delle modificazioni rispetto a quella corrispondente della « ripresa ». La struttura tripartita tipica della ballata sembra invece mantenuta nel *Kyrie* del manoscritto Emmeram. 3232a: qui difatti sulla musica corrispondente alla « ripresa » viene intonato il primo « *Kyrie eleison* », mentre sulla musica delle mutazioni vengono cantate le parole « *Christe eleison* ». Per la ripetizione del « *Kyrie eleison* » – benché

questo non sia indicato nel manoscritto – è logico e presumibile che fosse impiegata di nuovo la melodia corrispondente alla « ripresa » (struttura: ABA).

Nell'articolo precedente si era accennato al fatto che l'Abruzzo durante il Medioevo non deve essere considerato come un'area culturale isolata e conservativa, neanche in campo musicale. Difatti, a parte il caso davvero eccezionale di Zaccara da Teramo e indipendentemente dall'influsso che possono aver avuto nella circolazione e diffusione della musica i molti conventi benedettini presenti in Abruzzo (di cui tre intorno a Guardiagrele), non è da escludere che vi siano stati scambi e movimenti di cantori e musicisti specializzati tra l'Abruzzo e la cappella papale, o città come Firenze se non ancora piú a nord. Una testimonianza in tal senso è offerta ad esempio dal cantore Paulus de Aquila operante a Santa Maria del Fiore nel 1407¹¹. Si ricordi inoltre la satira contro « Gianni Bacco » – probabilmente un cantore aquilano giunto a Firenze – nella ballata « Fugite Gianni Bacco / da l'Aquila, furone »¹². Un'altra testimonianza, forse però piú tardiva, potrebbe essere rappresentata dagli scritti teorici di Jacobus Theatinus, « cantor in arte musica », contenuti nel manoscritto Aldini 361 della Biblioteca Universitaria di Pavia.

Del resto rapporti con l'arte, la letteratura e in generale con tutta la cultura toscana¹³ sono documentabili durante tutto il Trecento e il Quattrocento. Anzi una testimonianza precisa di tali rapporti si

¹¹ Si veda F. A. D'ACONE, *Music and Musicians at Santa Maria del Fiore in the early Quattrocento*, in *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milano-Napoli 1973, pp. 99-126 (particolarmente le pp. 102 e 117).

¹² Se ne veda il testo in G. CORSI, *Poesie musicali del Trecento*, cit., pp. 298-299; la trascrizione musicale è stata pubblicata da N. PIRROTTA, *The Music of Fourteenth-Century Italy*, vol. V, American Institute of Musicology, 1964 (*Corpus Mensuralis Musicae*, 8), p. 14, n. XV (il testo poetico è a p. x). N. PIRROTTA, *op. cit.*, p. II, nota 12, suggerisce l'ipotesi che « Gianni Bacco » possa essere identificato con Paolo da l'Aguglia (= Paulus de Aquila).

¹³ Si vedano al proposito, oltre alle opere ormai «classiche» di Vincenzo de Bartholomaeis e di Vincenzo Balzano, i recenti contributi di E. PARATORE, *Profilo d'una storia della cultura abruzzese*, Roma 1965 (Edizioni dell'Ateneo); E. GIAMMARCO, *Storia della cultura e della letteratura abruzzese*, Roma 1969 (Edizioni dell'Ateneo). Si consultino inoltre C. GUERRIERI-CROCETTI, *L'antica poesia abruzzese*, Lanciano 1914; F. SABATINI, *La regione degli Altopiani maggiori d'Abruzzo*, Roccaraso 1960; P. GASPARINETTI, *La «Via degli Abruzzi» e l'attività commerciale di Aquila e Sulmona nei secoli XIII-XV*, in «Bullettino della Deputazione abruzzese di Storia Patria» LIV-LVI (1964-66) [LXXXV-LXXXVII dell'intera collezione], pp. 5-103.

può osservare proprio a Guardiagrele e precisamente nella famosa croce processionale di Nicola Gallucci, conservata nella chiesa di Santa Maria Maggiore, ed eseguita nel 1431, probabilmente dopo il ritorno del maestro da Firenze¹⁴. Né si dimentichi, nel portico laterale esterno destro – sempre della chiesa di S. Maria Maggiore –, l'affresco raffigurante San Cristoforo, del 1473, opera del pittore abruzzese Andrea Delitio, pittore del quale Ferdinando Bologna ha mostrato le componenti culturali di ascendenza toscana¹⁵. Non meno sintomatiche sono le miniature del Salterio, datato 1410, conservato sempre a S. Maria Maggiore, di cui sono stati piú volte delineati i rapporti con i fregi e i modelli toscani e bolognesi della fine del Trecento¹⁶.

AGOSTINO ZIINO

¹⁴ Su Nicola da Guardiagrele si veda il recente volume di R. URBANO, *Nicola da Guardiagrele e la sua croce lancianese*, Lanciano 1972 (editrice itinerari). «Le opere toscane, sparse per l'Abruzzo, influirono notevolmente su quelle di Nicola da Guardiagrele e vedremo che in un modo o nell'altro egli resterà sempre condizionato dagli influssi toscani. L'Ostensorio di Francavilla a Mare deriva da un modello senese largamente diffuso nel Trecento e si veda in proposito il reliquario di San Galgano (Siena), così anche la croce di Lanciano, che è tra le piú antiche croci di Nicola, ha evidentissimi richiami a modelli toscani specialmente nell'architettura dei tempietti cuspidati posti agli estremi del braccio orizzontale. Né si può ignorare la presenza di artisti stranieri operanti specialmente nel napoletano. Nel 1393, chiamato dal duca Galeazzo Visconti, Gualtiero di Alemagna lasciò le sue opere a Sulmona e l'Aquila e, avendo soggiornato a Napoli, portò con sé la cultura della scuola toscana operante a Napoli e facente capo a Tino da Camaino. Il crescente sviluppo dei centri abruzzesi richiamava artisti lombardi, divulgatori dello stile gotico, e significativa è la presenza di Giovanni da Milano, a L'Aquila, e di Andrea Lombardo a Tossicia. [...] Nicola va, quindi, collocato in questo contesto, coscientemente o meno, condizionante. In lui cioè è da recuperare sí la cultura regionale, ma anche quella extra-regionale in una operazione di sintesi essendo un artista, un'opera d'arte, in continuo rapporto dialettico con il mondo circostante» (pp. 7-8). Urbano comunque parla di «influenza del Ghiberti con le porte del Battistero, anche se non si conoscono documenti comprovanti la collaborazione o che comunque attestino la frequenza di Mastro Nicola presso la bottega del grande Maestro fiorentino» (p. 9).

¹⁵ Cfr. F. BOLOGNA, *Andrea Delitio*, in «Paragone» [Arte] I (1950), fasc. 5, maggio, pp. 44-50: «In modo diverso da quanto aveva assunto la critica precedente, che con il Berenson ed il Carli ne postulava una origine umbro-marchigiana a fianco di Girolamo di Giovanni e di Lorenzo da Sanseverino, e con il Van Marle addirittura una stretta dipendenza ferrarese, la formazione culturale di Andrea Delitio [...] ormai risulta inserita nel novero acutissimo e frastornato dei fiorentini circa il 1440...» (p. 45). Su Andrea Delitio si veda anche G. C. ARGAN, *Andrea Delitio*, in «Abruzzo» I (1963), 1-2, pp. 79-85.

¹⁶ Cfr. G. SALVONI SAVORINI, *Monumenti della miniatura negli Abruzzi*, in «Convegno storico abruzzese-molisano (Roma 25-29 marzo 1931) - Atti e memorie», vol. II, Casalbordino 1935, pp. 514-518.