

Sonetti

M' fieri in fuoco alteri in duol stanti Che sol pensati oue la morte mia Ten' fier ch'ormai mistan
 haner donza Se fosti di ferro e di diamanti

Cognomente pur me posto auanti Per che no mi volgeti ad altro liuoch
 El pertinace cuore e l'alma ria O insieme uniti entrati al duro petto
 Di questo che d'un hora al'altra oblia Si che anchor lei gran parte habi del fochio.
 Le mie fidel fanche e cari pianti.

A lla e pur dona e humana nel aspetto
 E parmi oue la fiamma accesa in puoch
 Continuarla a' sai facile effetto

Firenze, Biblioteca del
Conservatorio di musica
Luigi Cherubini, Ms. Basevi
2441, cc. 39v-40.

Il sonetto nei Libri di frottole di O. Petrucci (1504-1514)

Fiorella Brancacci

I

In un recente studio dedicato al problema dei rapporti fra tradizione non scritta e frottola ai suoi inizi, W.F. Prizer richiama nuovamente l'attenzione, dopo E. Ferand e N. Pirrotta¹, su alcuni esempi di intonazione, presenti ancora nel *Libro Quarto* di frottole di Ottaviano Petrucci — *Modo de cantar sonetti*, *Aer de Capitoli*, *Aer de versi latini* — nei quali riconosce una testimonianza diretta di moduli e tecniche della precedente tradizione orale². Fatta riserva per l'estensione all'intero repertorio frottolistico dei caratteri propri di tale tradizione, è certo che le indicazioni stesse che accompagnano quelle intonazioni, e il fatto che esse si presentino spesso prive del testo poetico, ne confermano il carattere di puri e semplici schemi, formalmente differenziati, adattabili in fase esecutiva a corrispondenti strutture formali e

¹ Cfr. ERNST T. FERAND, *Die Improvisation in der Musik. Eine entwicklungs-
schichtliche und psychologische Untersuchung*, Zürich, Rhein-Verlag, 1938, pagg.
353-356; NINO PIRROTTA, *Tradizione orale e tradizione scritta nella musica*, in F.
ALBERTO GALLO (a cura di), *L'Ars Nova italiana del Trecento*, Bologna, 1970, pagg.
431-441. Sul problema più ampio delle relazioni fra tradizione non scritta e tradi-
zione scritta nella musica si vedano, dello stesso Pirrotta, *Music and Cultural Ten-
dencies in Fifteenth-Century Italy*, in «Journal of the American Musicological
Society» XIX (1966) pagg. 127-161; *Ricerche e variazioni su «O rosa bella»*, in
«Studi musicali» I (1972) pagg. 59-77; *Novelty and Renewal in Italy, 1330-1600*,
in *Studien zur Tradition in der Musik: Kurt von Fischer zum 60. Geburtstag*, heraus-
gegeben von Hans H. Eggebrecht und Max Lutolf, München, Katzbichler, 1973,
pagg. 49-63; *New Glimpses of an Unwritten Tradition*, in *Words and Music, the
Scholar's View: A Medley of Problems and Solutions Compiled in Honor of A.
Tillmann Merritt by Sundry Hands*, edited by Laurence Berman, Department of
Music — Harvard University, 1972, pagg. 271-291. Questi saggi sono ora raccolti
in traduzione italiana, insieme con altri egualmente pertinenti al tema, in NINO PIR-
ROTTA, *Musica tra medioevo e rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, volume cui
si riferiranno le mie successive citazioni.

² Cfr. WILLIAM F. PRIZER, *The Frottola and the Unwritten Tradition*, in «Studi
Musicali», XV (1986) pag.7 e nota 15; cfr. anche pag. 4.



metriche. La funzione paradigmatica del modello si accompagna all'economia della forma e alla sobrietà della realizzazione musicale: se ciò pone il problema di appurare quale nesso unisca i due termini, non è dubbio che entrambi affondano in ultima analisi le loro origini nella fase precedente alla frottola, durante la quale la trasmissione delle musiche profane fu in massima parte realizzata mercé l'ascolto e l'immagazzinamento nella memoria dell'esecutore³.

Di tal sorta di schemi ve n'è una serie sparsa nell'intera stampa frottistica petruciana, capitolo, sonetto e «versi latini» facendone normalmente uso: anonimi o d'autore, provvisti di testo oppure privi del corrispondente modello poetico, essi sono riconducibili a un modulo di base che, fondandosi sulla tipologia ritmica propria dell'endecasillabo, adegua alle unità costitutive del testo poetico altrettante sezioni musicali su quelle esemplate. Sarebbe tuttavia un errore ritenere, in base a ciò, che in questo blocco, che si tende a presentare compatto, non sia possibile inserire la dimensione del tempo e della storia: in modo particolare questo è vero della tradizione del sonetto, che, oltre a delineare un percorso complesso e non ancora sufficientemente indagato⁴, offre anche una buona chiave per individuare problemi e linee di tendenza della frottola nella sua fase letteraria. Sostanzialmente omogeneo, ma non privo di varietà almeno sul piano strutturale, dal Secondo al Nono libro di Petrucci, esso registra uno scarto sensibile con la più tarda silloge del 1514: se da un lato si afferma qui un'inedita dilatazione dello schema, e il sonetto appare forma musicale autonoma e in sé compiuta, emergono con chiarezza, dall'altro, nuove soluzioni del rapporto tra poesia e musica. Lungi dal costituire un episodio isolato all'interno del *Libro Undecimo*, l'una e l'altra acquisizione risultano funzione del problema più fondamentale storicamente postosi alla letteratura frottistica d'età matura: elaborare uno stile compositivo che, in vario modo accogliendo o eludendo le



³ Cfr. NINO PIRROTTA, *Tradizione orale*, cit., in *Musica*, cit., pagg. 180-181; cfr. anche *Musica e orientamenti culturali nell'Italia del Quattrocento*, *ibidem*, pag. 261. Per la linea che ne discende si vedano gli studi di LEWIS LOCKWOOD, *Pietrobono and the Instrumental Tradition at Ferrara in the Fifteenth Century*, in «Rivista Italiana di Musicologia», X (1975) pagg. 115-133; JAMES HAAR, *Improvvisatori and their Relationship to Sixteenth-Century Music*, in *Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance, 1350-1600*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1986, pagg. 76-99; H. COLIN SLIM, *An Iconographical Echo of the Unwritten Tradition in a Verdelot Madrigal*, in «Studi Musicali» XVII (1988) pagg. 33-51. Si vedano anche le considerazioni di GIULIO CATTIN, *Il Quattrocento*, in *Letteratura italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa, VI. *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino, Einaudi, 1986, pagg. 267-273; in particolare pag. 271.

⁴ Manca tuttora uno studio sul sonetto nella letteratura frottistica, né sufficienti sono ALFRED EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, Princeton, (New Jersey), Princeton University Press, 1949, vol. I, pagg. 100-104 e WALTER H. RUBSAMEN, *Literary Sources of Secular Music in Italy (ca. 1500)*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, pagg. 26-27 e *passim*. Per alcune indicazioni cfr. WILLIAM F. PRIZER, *Courtly Pastimes. The Frottole of Marchetto Cara*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1980, pagg. 66-67 e 112-114.

indicazioni metriche, ritmiche ed espressive del testo poetico, ne deriva soluzioni atte a conferire varietà e organicità a una struttura melodica di notevole ampiezza.

A introduzione di questo studio, varrà la pena ricordare come il sonetto sia definibile, morfologicamente, quale forma bipartita⁵, segnata dalla distinzione, che in esso è strutturale, tra due sezioni di diseguale lunghezza nelle quali sono raggruppati i quattordici versi endecasillabi⁶: l'ottava, comprendente due quartine, caratterizzata dal ritmo pari delle rime — alternate (ABAB, ABAB) o incrociate, queste ultime presenti in due moduli principali (ABBA, ABBA ovvero ABBA, BAAB) — e il sestetto, comprendente due terzine, caratterizzato dal ritmo dispari delle rime — presenti per lo più nello schema a rima alternata (CDC, DCD) o a rima ripetuta (CDE, CDE), ma contemplanti una notevole varietà di soluzioni



⁵ Per la distinzione del sonetto in *pedes* e *voltae* cfr. ANTONIO DA TEMPO, *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis*, edizione critica a cura di Richard Andrews, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1977, pagg. 7-8: su questa edizione e sul trattato di da Tempo cfr. GUIDO CAPOVILLA, *I primi trattati di metrica italiani (1332-1518): problemi testuali e storico-interpretativi*, in «Metrica» IV (1986) pagg. 109-146. Alla terminologia di Da Tempo si attiene FRANCESCO BARATELLA, *Compendium particolare Artis Ritmandi in septem generibus dicendi*, [Padova 1447], ed. di Giusto Grion, Bologna, Romagnoli, 1869, pag. 183. L'adozione delle terminologie *base* e *volte* è attestata da GIOVAN GIORGIO TRISSINO, *La poetica*, Vicenza, Tolomeo Ianiculo, 1529, c. XXXVII; ANTONIO MINTURNO, *L'arte poetica*, Venezia, Giovanni Andrea Valvassori, 1563 [1564], pag. 243, dirà invece che le parti del sonetto sono «quante, e quali se ne danno a ciascuna stanza della Canzone; dico la Fronte, e la Sirima doppia; ne mi par, che questi nomi si debbano in lui cangiare: conciossiacosache il Sonetto altro non sia, che una stanza di due quartetti, e di due terzetti».

⁶ Ci si accorda ormai nel riconoscere come originaria la divisione del sonetto in ottava e sestetto e, inoltre, nel considerare la prima derivata dalla *canzona* siciliana, laddove il secondo pare essere stato concepito senza riferimento ad altra forma preesistente: cfr. ERNEST HATCH WILKINS, *The Invention of the Sonnet and Other Studies in Italian Literature*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1959, pagg. 11-39, ora in RENZO CREMANTE e MARIO PAZZAGLIA (a cura di), *La metrica*, Bologna, Il Mulino, 1972, pagg. 279-290, cui rinvio per più ampie informazioni bibliografiche, da completare con quelle offerte in *La metrica*, cit., pagg. 489-491 e con la bibliografia citata e discussa da ADA RUSCHIONI, *Morfologia e antologia del sonetto*, Milano, CELUC, 1974, pagg. 9-53. Viceversa, va perdendo credito l'altra tesi, in ultima analisi risalente al Minturno (cfr. la precedente nota 5), che vuole il sonetto derivato dalla stanza di canzone (tesi sostenuta ancora, sulla scia di un orientamento che fu prevalente alla fine del secolo scorso, da VINCENZO DE BARTOLOMAEIS, *Primordi della lirica d'arte in Italia*, Torino, SEI, 1943, pag. 154): non si comprende pertanto l'affermazione di GUGLIELMO GORNI, *Le forme primarie del testo poetico*, in *Letteratura italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa, III: *Le forme del testo*, I. *Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984, pag. 476.

diverse⁷. Sotto questa forma, che riproduce il modello primitivo, divenuto poi tradizionale⁸, il sonetto fa la sua comparsa agli inizi del Cinquecento nelle fonti musicali a stampa, entro le quali le raccolte frottolistiche petruciane si presentano a noi, a partire dal *Libro Secondo* (Venezia, 1504), come la più antica attestazione del genere. Per il periodo precedente, alcuni esempi manoscritti, apparentemente isolati, sono offerti dalla realizzazione a tre parti del sonetto petrarchesco *Pace non truovo*, datato da Einstein al 1470 circa e da lui ricondotto a un esponente della cerchia di Lorenzo il Magnifico, forse Isaac o Agricola⁹; congetturalmente, dall'anonimo *Amor m'ha fatto*, originariamente contenuto nel



⁷ Per l'ordinamento delle rime cfr. ANTONIO DA TEMPO, *Summa Artis*, cit., pagg. 10-16 e 21-22, il quale distingue tra sonetto *cruciatius* (con rime incrociate nei *pedes* e nelle *voltae*) e sonetto *dimidiatus* (con rime alternate nei *pedes* e rime invertite nelle *voltae*); viceversa, FRANCESCO BARATELLA, *Compendium*, cit., pagg. 183-185, contempla il solo tipo di rima incrociata per i piedi e sei tipi di rime per le volte (CDE,CDE; CDC,DCD; CCD,DEE; CDE,DCE; CDE,EDC; CDC,CDC); GIOVANNI TRISSINO, *La poetica*, cit., pagg. XXXVII v-XXXIX v, riporta due tipi fondamentali di combinazione per la base (ABBA,ABBA; ABAB,ABAB entrambe «combinazioni dritte») e tre per le volte («dritta»: ABC, ABC; «obliqua prima del primo modo»: ABC,BAC; «obliqua del secondo modo»: ABA, BAB), precisando poi che la congiunzione delle seconde alle prime avviene per lo più in tre modi: rime uguali nella base e nelle volte (ABBA,ABBA,ABA,BAB); volte con rime solo in parte comuni alla base (ABBA,ABBA,ACC,AAC); volte con rime del tutto diverse da quelle della base: «e questo è il più frequente, e il più usitato modo, che sia» (pag. XXXIX v). Più complessa è la distinzione formulata da ANTONIO MINTURNO, *L'arte poetica*, cit., pagg. 243-245.

⁸ Cfr. LEANDRO BIADENE, *Morfologia del sonetto nei secoli XIII e XIV*, in «Studi di Filologia Romanza», IV (1889) pagg. 1-243, ora parzialmente in RENZO CREMANTE e MARIO PAZZAGLIA (a cura di), *La metrica*, cit., pagg. 291-299. Rispetto al *sonetus simplex* più complesse modificazioni morfologiche, di metro e di rima sono distinte da ANTONIO DA TEMPO, *Summa artis*, cit., pagg. 16-48, ricordate più brevemente anche da FRANCESCO BARATELLA, *Compendium*, cit., pagg. 186-187; la trattatistica cinquecentesca le considererà desuete dopo l'epoca di Petrarca, «come quelle, a cui manca quella vaghezza, e leggiadria, che al sonetto si richiede»: ANTONIO MINTURNO, *L'arte poetica*, cit., pag. 243.

⁹ Il sonetto è contenuto nel Ms. fonds fr. 15123, cc. 95-96, della Bibliothèque Nationale di Parigi: per l'edizione moderna cfr. ALFRED EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, cit., vol. III, pagg. 1-2 (n° 1) e vol. I, pag. 125, per il commento al brano. È caratteristico della cifra umanistica della composizione il fatto che la prima parte adotti un declamato per semibreve e minime laddove la seconda ricorre, in funzione di contrasto espressivo, al raddoppiamento dei valori di declamazione. Altri esempi di questa tecnica compositiva sono reperibili in Isaac: basti il rinvio al mottetto *Quis dabit pacem* composto per la morte di Lorenzo il Magnifico.

Ms.α.F.9.9 della Biblioteca Estense di Modena, compilato negli ultimi anni del secolo XV¹⁰; e, ancora, da *Pensieri in fuocho*, provvisto dell'indicazione *Soneti*, presente nel Ms. Basevi 2441 della Biblioteca del Conservatorio di Firenze, da ascrivere ai primi anni del nuovo secolo¹¹.

Che in questo stesso periodo, e negli anni immediatamente precedenti, intonazioni di sonetti fossero realizzate nella sfera d'arte del canto accompagnato allo strumento è attestato, peraltro, da varie testimonianze letterarie¹². Lo stesso Calmeta, in un passo relativo a Serafino Aquilano, ci informa che, nel periodo del suo apprendistato, il poeta «ad imparare sonetti canzoni e *Trionfi* del Petrarca tutto se dispose, i quali non solo ebbe familiarissimi, ma tanto bene con la musica li accordava che, a sentirli da lui cantare

¹⁰ Ms. α. F.9.9. [cc.51 v-52r]. Il foglio contenente l'intonazione è perduto ma l'*incipit* del brano è presente nella tavola; per la possibile identificazione con il sonetto *Amor m'ha facto simil al sambucho* contenuto nel Ms. A.1.4. della Biblioteca Comunale di Mantova, cfr. CLAUDIO GALLICO, *Un libro di poesie per musica dell'epoca d'Isabella d'Este*, Mantova, Tipografia Operaia Mantovana, 1961, pagg. 74 e 153. WILLIAM F. PRIZER, *Courtly Pastimes*, cit., pag. 190 nota 28, non esclude che il brano in questione sia stato uno strambotto, come la maggior parte dei testi poetici compresi nel manoscritto mantovano. Il testo era già stato composto quando è apparso lo studio di GIUSEPPINA LA FACE BIANCONI, *Gli strambotti del codice estense α F.9.9*, Firenze, Olschki, 1990, pag. 198, la quale segnala anche, per una possibile identificazione, lo strambotto *Amor m'ha fato un dio sopra la terra* contenuto nel Ms. II.II, 75, Nuovi acquisti 701, Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze, c. 42r (si noti che per una svista il sonetto del Ms. mantovano è qui citato come uno strambotto).

¹¹ BIANCA BECHERINI, *I manoscritti e le stampe della Biblioteca del Conservatorio «L. Cherubini» di Firenze*, in «La bibliofilia», LXVI (1964) pagg. 264-266 e, soprattutto, KNUD JEPPESEN, *La frottole*, vol. II: *Zur Bibliographie der handschriftlichen musikalischen Überlieferung des weltlichen italienischen Liedes um 1500*, Acta Jutlandica, XLI:1, Aarhus Universitet, København, Wilhelm Hausen, 1969, pagg. XIX, 50 e 140-143, che considera il manoscritto d'origine fiorentina (vedi pag. 66); viceversa, per la probabile sua origine milanese si pronuncia JOSHUA RIFKIN, *Scribal Concordances for some Renaissance Manuscripts in Florentine Libraries*, in «Journal of the American Musicological Society» XXVI (1973) pag. 306.

¹² Cfr. ad es. VINCENZO CALMETA, *La poesia del Tebaldeo*, in *Prosa e lettere edite ed inedite (con due appendici di altri inediti)*, a cura di Cecil Grayson, Collezione di opere inedite e rare pubblicate per cura della Commissione per i testi della lingua, vol. 121, Bologna, Commissione per i testi di Lingua, 1959, p. 16, il quale osserva come diverso sia il giudizio poggiano sulla lettura di opere raccolte in volume da quello che può prodursi «sentendo oggi di un poeta qualche sonetto, elegia, strambotto o epigramma cantare o recitare, poi da qui a dieci o quindici giorni sentirne un altro e da indi ad otto giorni un altro, e così discorrendo». Sul passo cfr., in altro contesto, NINO PIRROTTA, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*. Con un saggio sulla scenografia di Elena Povoledo, Torino, Einaudi, 1981², pag. 23.



nel liuto; ogni altra armonia superavano»¹³; ed è noto che dall'esempio di Serafino prese origine una schiera di suonatori, cantori e citaredi, i quali, «con l'imparare soi aeri, medesimamente sue parole imparavano»¹⁴. La voga del genere, per la quale altri documenti offrono utili indicazioni¹⁵, parrebbe confermata da un lato dall'ampio numero di sonetti (72 su 374 poesie) inclusi nel canzoniere manoscritto della Biblioteca Comunale di Mantova e, dall'altro, da un brano, privo di testo poetico e applicabile a qualsiasi sonetto, quale l'anonimo *Modo de cantar sonetti* del *Libro Quarto* petruciano. Parallelamente, raccolte e antologie poetiche, nelle quali il primo posto è sempre più spesso conferito al sonetto, affollano anche le stampe dei primissimi anni del Cinquecento, evidenziando, nella predilezione che gli dimostrarono i rimatori cortigiani, e nell'affinità avvertita — soprattutto dopo la riscoperta di Anacreonte e dell'Antologia Palatina — con l'epigramma, la forma metrica più adatta a interpretare in termini letterariamente



¹³ VINCENZO CALMETA, *Vita del facondo poeta Seraphino Aquilano*, in *Prose e lettere*, cit., pag. 60, su cui CLAUDIO GALLICO, *Un libro di poesie*, cit., pag. 12 e NINO PIRROTTA, *Musica e umanesimo*, in «Lettere Italiane» XXXVII (1985) pag. 461. Per l'influsso esercitato dal Tebaldeo su Serafino cfr. l'altra notazione del Calmeta nella stessa *Vita*, in *Prose e lettere*, cit., pag. 69: «imperocché, vedendo lui li amorosi sonetti allora essere in pregio, di essercitarsi alquanto in quelli prese deliberazione e tutto ad emulare al Tebaldeo, ingenioso poeta, se dispose», conseguendo «tale profitto che non meno che in li strammoti ebbe nome e celebrazione».

¹⁴ VINCENZO CALMETA, *Vita*, cit., in *Prose e lettere*, cit., pag., 65. Per i modi di diffusione realizzati dai citaredi cfr. anche ID., *S'egli è lecito giudicare i vivi o no*, *ibid.*, pag. 4: «un altro modo ancora, oltre gli stampatori, è trovato col quale le composizioni, massimamente in lingua volgare, vengono in luce; imperocché [...] sono riusciti molti citaredi, i quali con le fatiche d'alcuni poeti sustentandosi, quelle per ogni corte di principi, cittadini e terre vanno pubblicando». Per la posizione fortemente critica assunta dal Calmeta nei confronti di costoro, vanno tenuti presenti i rilievi espressi in *Prose e lettere*, cit., pagg. 5, 35, 39-40.

¹⁵ Si ricordi la lettera di un Filippo, commendatario del monastero di S. Bassiano, datata Lodi 3 giugno 1495 e indirizzata a Giacomo D'Adria segretario di Francesco Gonzaga (Archivio di Stato di Mantova, busta 2448), pubblicata e discussa da CLAUDIO GALLICO, *Un libro*, cit., pagg. 42-43, nella quale è richiesto «quello artificioso sonetto del nostro Serafino. Dico quello che comprende tutta la musica et similiter la rima facta in funere Fernandi Regis»: si tratta, come Gallico chiarisce, rispettivamente di *La vita ormai resolvì e mi fa degno* (su cui si veda GIULIO CATTIN, *Il Quattrocento*, cit., pagg. 307-308) e del sonetto *Ah, morte ingorda e pronta ai nostri danni* ovvero del capitolo *Provato avea con ogni studio et arte*; si veda anche, in Gallico, la lettera del veronese Giacomo Filippo Faella a Isabella d'Este datata 10 settembre 1498. Del canto di sonetti si dilettava Isabella, della quale la Marchesa di Crotona riferisce che durante le celebrazioni del 1502 «cantò duj soneti et uno capitolo» per l'ambasciatore francese (lettera del 6 febbraio 1502, Archivio di Stato di Mantova, busta 1238, cc. 359-360, citata da WILLIAM F. PRIZER, *Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music: The Frottola at Mantua and Ferrara*, in «Journal of the American Musicological Society» XXXVIII (1985) pag. 6 nota 16). Per i sonetti inviati ad Isabella da Galeotto del Carretto cfr. la lettera del 20 aprile 1504 (Archivio Storico Gonzaga, I, 1890, c. 358) pubblicata da GIUSEPPE TURBA, *Galeotto del Carretto tra Casale e Mantova*, in «Rinascimento», II serie, XI (1971) pag. 131; cfr. anche la lettera del 24 febbraio 1505 per i quattro sonetti sul tema del giovane morto per amore.

compiuti la varietà di temi e concetti propria della poesia d'occasione¹⁶.

È già stato osservato come nel repertorio frottolistico il sonetto occupi una posizione ben determinata, rientrando, con il capitolo e l'oda strofica, nel novero di quelle forme principalmente concepite come veicolo all'espressione letteraria¹⁷. Il punto è in accordo con l'assimilazione al *genus grande*, di ciceroniana ascendenza, testimoniata per la forma della coeva riflessione critica: Calmeta, che accosta il sonetto alla canzone e al capitolo ternario, ne riconosce la «maiestà» e lo tiene separato dalle forme poetiche regolarmente piegate all'intonazione musicale¹⁸. Di fronte a ciò sta il quadro offerto dalle stampe frottolistiche petruciane, ove il sonetto appare ben distinto per carattere musicale e qualità dei testi impiegati dalla frottola-barzelletta, essenzialmente legata a esigenze di intrattenimento musicale, e, sebbene in diversa misura, dalla complessiva tradizione dello strambotto, con il quale pure mostra di condividere, come si vedrà, alcuni atteggiamenti stilistici. Numericamente minoritario rispetto alle forme tipiche della letteratura frottolistica¹⁹, ma nell'insieme ben attestato, il *corpus* dei sonetti non appare linearmente distribuito nelle raccolte di Petrucci: vi si contano trentasei intonazioni complessive²⁰, di cui dodici comprese nell'ultima silloge (1514) e ventiquattro in vario modo ordinate dal Secondo al Nono Libro (1504-1509).

Il quadro di queste ultime, su cui conviene innanzitutto soffermarsi, si presenta notevolmente omogeneo sul piano letterario, riflettendo i caratteri di stabilità morfologica e metrica propri della tradizione

¹⁶ Per il punto cfr. MARIO PRAZ, *Petrarchismo e eufuismo in Inghilterra*, in *Il giardino dei sensi. Studi sul manierismo e il barocco*, Milano, Mondadori, 1975, pagg. 119-120. Per il dato bibliografico, un eccellente strumento è HUGUES VAGANAY, *Le sonnet en Italie et en France au XVI^e siècle*, Lyon, Bibliothèque des Facultés Catholiques, 1902, pagg. 7 e sgg. (n.n.).

¹⁷ Si veda su ciò NINO PIRROTTA, *Novità e tradizione in Italia dal 1300 al 1600*, in *Musica*, cit., pagg. 263-264.

¹⁸ Cfr. VINCENZO CALMETA, *Qual stile tra' volgari poeti sia da imitare*, in *Prose e lettere*, cit., pagg. 22-25; e, ancora, per la caratterizzazione del sonetto e la riproposizione di una partizione dei generi letterari esemplata su quella ciceroniana dei *tria genera dicendi*, *ibid.*, pag. 16 e pagg. 11, 12, 21-22.

¹⁹ Posizione che il sonetto manterrà, del resto, anche nella prima fase del madrigale (Verdelot e Arcadelt): cfr. WALTER KLEFISCH, *Arcadelt als Madrigalist*, Köln, Orthen, 1938, pag. 48 e inoltre DON HARRAN, *Vers Types in the Early Madrigal*, in «Journal of the American Musicological Society» XXII (1969) pagg. 27-53, ora in PAOLO FABBRI (a cura di), *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1988, pag. 96 nota 2, il quale ricorda anche l'inversione di proporzioni sopravvenuta dopo il 1540 (de Rore e Willaert).

²⁰ E non 35, come risulta da KNUD JEPPESEN, *La Frottola. Bemerkungen zur Bibliographie der ältesten weltlichen Notendrucke in Italien*, «Acta Jutlandica», XL:2, Aarhus Universitet, København, Einar Munksgaard, 1968, pag. 35, il quale conta erroneamente 11 sonetti per il *Libro Undecimo*. Il computo dei sonetti è inesatto anche in WILLIAM F. PRIZER, *Courtly Pastimes*, cit., pag. 67, GIULIO CATTIN, *Il Quattrocento*, cit., pag. 281 nota 11, ALFRED EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, cit., vol. I, pag. 109.



quattrocentesca del sonetto²¹. La quasi totalità dei componimenti è di contenuto amoroso, e tre soli, tra cui il petrarchesco *O tempo, o ciel volubil* del *Libro Nono*, si lasciano ricondurre al genere gnomico (*Pensa, donna e Acciò che il tempo*, rispettivamente del Quarto e del Settimo Libro). Dominante è il tipo che Antonio da Tempo definiva «simplex» (o «consuetus» o «undenarius»), cui si affianca un solo esempio di sonetto caudato²² (*Acciò che il tempo*). Statica anche la ritmica, le quartine adottando invariabilmente la soluzione delle rime incrociate e le terzine, a lato di un isolato schema a rime ripetute (*Si morsi donna* del Terzo Libro) e di due schemi irregolari (*Quest'è quel locho, Amor e Più volte fra me stesso* del Secondo)²³, offrendo in venti casi su ventitré schemi a rime alternate: ne risultano confermati il parallelo con il capitolo e, su un piano generale, la conformità alla tradizione delle *formes fixes*. Caratteri di stabilità presentano anche i modi della versificazione: se ricorrente appare l'uso della bipartizione del verso o di versi plurimembri, cui peraltro non si adegua la realizzazione musicale, rara è la disposizione elencativa, di tipo asindetico o polisindetico (*Quest'è quel locho, Amor; Va, posa l'arco* del Quarto Libro; *S'io sedo a l'ombra, Amor* del Quinto): la narrazione si dispiega in modo omogeneo nelle varie unità strofiche, e solo per eccezione gravita sulla seconda terzina o sul verso conclusivo del sonetto.

In larga misura da impostare è, allo stadio attuale degli studi, il problema delle scelte poetiche, la maggior parte dei testi sfuggendo



²¹ Ricordo la tesi di JOSEPH VIANEY, *Le pétrarquisme en France au XVI^e siècle*, Montpellier, Coulet et fils, 1909, pagg. 99-100, secondo cui l'uniformità dello schema metrico-ritmico del sonetto nell'ambito della tradizione quattrocentesca si spiegherebbe in termini musicali, corrispondendo alla necessità di disporre di *formes fixes* destinate all'intonazione; *contra* ANTONIO ROSSI, *Serafino Aquilano e la poesia cortigiana*, Brescia, Morcelliana, 1980, pag. 30: ma si veda la testimonianza del Calmeta nella *Littera* a Isabella d'Este sui capitoli, epistole ed elegie, in *Prose e lettere*, cit., pag. 54, per l'incidenza di considerazioni musicali sulla normativa relativa alle forme poetiche.

²² Si designa comunemente con tale espressione un sonetto che fa seguire al quattordicesimo verso un episodio costituito di un settenario in rima col verso precedente e due endecasillabi a rima baciata: su tale forma, che rappresenta un ulteriore sviluppo dei *soneti retornellati* di cui più avanti si parlerà, cfr. TOMMASO CASINI, *Le forme metriche italiane. Notizia ad uso delle scuole classiche*, Firenze, Sansoni, 1890, pag. 45.

²³ Per quest'ultimo sonetto, che presenta per le terzine lo schema CCC, DDD, cfr. FRANCESCO LUISI, *Frottole di B. Tromboncino e M. Cara per cantar et sonar col lauto*, Saggio critico e scelta di trascrizioni, Roma, Torre d'Orfeo, 1987, pagg. 25, 45 e 77, il quale, fondandosi sul dato emergente dalla versione per canto e liuto, propone una diversa disposizione dei versi in modo da ottenere uno schema a rime alternate. Cfr., *infra*, l'Esempio musicale 5.

all'attribuzione²⁴: ma qualche lume soccorre fin d'ora. Alle tre identificazioni procurate da Rubsamens²⁵, e alle due recenti di Cattin²⁶, due nuove se ne possono ora aggiungere: si tratta dei sonetti *Chi vi darà più luce, occhi mei lassi*, dell'Ottavo Libro, e *Fugi, se sai fugir, che fugir tanto*, del Nono, entrambi da ascrivere a Cornelio Castaldi da Feltre (1453-1537)²⁷; il primo intonato da Bartolomeo Tromboncino, il secondo da Marchetto Cara. Il quadro che ne risulta, pur nella penuria di dati, non differenzia il sonetto dalle altre forme poetiche rappresentate in queste stampe, e, significativamente, la stessa presenza del Petrarca vi risulta a sua volta men che marginale. Geograficamente determinata è anche l'intuibile area d'espressione musicale, che senza eccezioni rinvia



²⁴ Ricordo che ben sei sonetti, le cui intonazioni stanno nei libri di Petrucci, sono conservati, anonimi, nel Ms. A.I.4. della Biblioteca Comunale di Mantova: *Acciò che il tempo*, c. 7; *Se io te adimando*, c. 7v; *Se per chieder mercè*, c. 9v; *Chi vi darà più luce*, c. 10; *Haria voluto alhor*, c. 14; *A prender la mia donna*, c. 14v: cfr. CLAUDIO GALLICO, *Un libro di poesie*, cit., pagg. 72-73. Per la supposizione che alcuni testi presenti in questo canzoniere siano opera di Galeotto del Carretto, fermo restando che l'identificazione non ne è possibile, cfr. GIUSEPPE TURBA, *Galeotto del Carretto*, cit., pag. 96 nota 5; analogamente GIULIO CATTIN, *Il Quattrocento*, cit., pag. 296 nota 76.

²⁵ Cfr. WALTER H. RUBSAMEN, *Literary Sources*, cit., pagg. 7 e 25: si tratta di *Quest'è quel locho, Amor, se te ricorda* di Niccolò da Correggio (lo si veda in *Niccolò da Correggio. Opere*, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti, Bari, Laterza, 1969, pagg. 117-118) e dei due sonetti petrarcheschi *Ite caldi sospiri al freddo core* e *O tempo, o ciel volubil, che fugendo*. Viceversa, TANIA BASILE, *Per il testo critico delle rime del Tebaldeo*, Messina, Centro di studi umanistici, 1983, pag. 249, ha dichiarato spurio *Va, posa l'arco e la pharetra, Amore* che Rubsamens credeva del Tebaldeo.

²⁶ Si veda GIULIO CATTIN, *Il Quattrocento*, cit., pag. 313 per l'attribuzione al modenese Panfilo Sasso (1455 ca.-1502) di *Va, posa l'arco e la pharetra, Amore* e *S'io sedo a l'ombra, Amor giù pone el strale*: cfr. *Opera del praeclarissimo poeta miser Pamphilo Sasso modenese, Sonetti CCCCVII Capituli Egloge V*, Venetiis, Opera & impensa Bernardini Vercellense, M.CCCCC.I, c. 3v e c. 15.

²⁷ Giurista e letterato, in relazione con scrittori a vario titolo legati alla scuola poetica di Bembo (l'Augurelli, Gian Francesco Fortunio, Trifon Gabriele), fu autore di rime in latino e in volgare originali per la loro opposizione al coevo trionfante canone petrarchista bembiano. Per più ampie notizie biografiche cfr. GIAMBATTISTA FERRACINA, *La vita e le poesie italiane edite ed inedite di Cornelio Castaldi giureconsulto feltrino (sec. XV-XVI)*, Parte Prima, Feltre, Tipografia Panfilo Castaldi, 1899, che completa la più antica opera di TOMMASO GIUSEPPE FARSETTI, *Poesie volgari e latine di Cornelio Castaldi da Feltre, dedicate a Sua Eccellenza il Signor Conte di Lauraguais della Nobilissima famiglia Brancaccio*, in Londra, e si vende a Parigi da Prault, Briasson e Tilliard, librari, 1757, il quale già offrì un'ampia scelta di rime. I due sonetti di cui nel testo sono stati riscontrati nell'edizione del FERRACINA, *La vita e le poesie*, cit., Parte II, *Poesie, con introduzione e varianti*, Feltre, Premiata Tipografia Panfilo Castaldi, 1904, pagg. 4 e 16. Oltre che nei codici collazionati dal Ferracina per la sua edizione (cfr. *Ibid.*, pagg. XLII-LIII per la descrizione), ho accertato la presenza dei due sonetti anche in *Ms. It. Cl. IX 492 [6297]* della Biblioteca Marciana di Venezia, sfuggito allo studioso: il primo brano, adespoto, a c. 195v e il secondo riferito a Cornelio Castaldi da Feltre, a c. 187. Per una breve descrizione di questa fonte cfr. MARIO GAGGIA, *Il codice n. 492 cl. 9^a della Marciana*, in «Archivio storico di Belluno» IV (1932) pagg. 346-347.

N°	INCIPIT	TESTO POETICO	MUSICA	FONTI PETRUCCIANE	CONCORDANZE
1	<i>Quest'è quel locho, Amor, se te ricorda</i>	Niccolò da Correggio	Francesco D'Ana	Pe II cc. 4v-5	
2	<i>Più volte fra me stesso ho già pensato</i>		(Bartolomeo Tromboncino in Fi. XV)	Pe. II cc. 37v-38	Fi. XV cc. 10v-II
3	<i>El modo de dir sonetti. Ite caldi sospiri al freddo core</i>	Francesco Petrarca	Giovanni Brocco	Pe. III cc. 28v-29	
4	<i>Per sonetti. Si morsi, donna, el tuo labro suave</i>			Pe. III cc. 45v-46	
5	<i>Va, posa l'archo e la pharetra, Amore</i>	Panfilo Sasso		Pe. IV c. 7	
6	<i>Modo de cantar sonetti</i>	senza testo		Pe. IV c. 14	
7	<i>Sonetto. Benché inimica e tediosa sei</i>				
8	<i>Sonetto. Mentre che a tua beltà fisso dimoro</i>		Marco Cara	Pe. IV c. 16	
9	<i>Sonetto. Pensa, donna, che 'l tempo fuge al vento</i>		Nicolò Pifano	Pe. IV c. 18v Pe. IV c. 30	
10	<i>Chi vede gir la mia dea sí honesta e degna</i>			Pe. V c. 9	
11	<i>Per sonetti. Più volte me son messo a contemplarte</i>			Pe. V cc. 50v-51	
12	<i>El colpo che me de' tuo sguardo altiero</i>		Bartolomeo Tromboncino nella Tabula		
13	<i>Sonetto. S'io sedo a l'ombra Amor giú pone el strale</i>	Panfilo Sasso	Marco Cara. Bartolomeo Tromboncino nella Tabula (Marco Cara in Pe. F.).	Pe. V c. 53	Pe. F c. 48v
14	<i>Per sonetti. Benché la faccia alquanto lieta para</i>			Pe. VI. cc. 9v-10	
15	<i>Per sonetti. Ingrata donna ala mia pura fede</i>			Pe. VI c. 27	
16	<i>Acciò che il tempo e i cieli empíi et adversi</i>		Bartolomeo Tromboncino	Pe. VII c. 4	Pe. E cc. 4-4v
17	<i>A prender la mia donna ho fatto prova</i>		Bartolomeo Tromboncino	Pe. VII c. 6	
18	<i>Se io te adimando la promessa mia</i>		Bartolomeo Tromboncino	Pe. VII c. 7v	
19	<i>Haria voluto, alhor che di lontano</i>		Pietro da Lodi	Pe. VII cc. 51v-52	
20	<i>Se per chieder mercé gratia s'impetra</i>	Cornelio Castaldi	Marco Cara	Pe. VIII cc. 10v-11	Pe. E cc. 20-20v
21	<i>Chi vi darà piú luce, occhi mei lassi</i>		Bartolomeo Tromboncino	Pe. VIII c. 54	Pe. E c. 26v
22	<i>O tempo, o ciel volubil, che fugendo</i>	Francesco Petrarca	(Paolo Scotto in Pe. F.)	Pe. IX c. 8v	Pe. F c. 55
23	<i>Fugi, se sai fugir, che fugir tanto</i>	Cornelio Castaldi	Marco Cara	Pe. IX c. 22	
24	<i>Io mi parto, madonna, e 'l cor vi lasso</i>				

alla linea d'influsso veneto-padana, comprendendo, accanto ai nomi dei maggiori frottolisti, musicisti il cui raggio d'azione s'indovina piú limitato. Il dato complessivo emergente dalle sillogi è evidenziato dalla Tavola delle composizioni²⁸:



²⁸ Abbreviazioni e sigle relative agli autori delle musiche e i loro nomi sono riportati per esteso in grafia normalizzata. Le sigle adottate per le fonti a stampa sono quelle di Jeppesen¹ (cfr. la precedente nota 11).

II

Concentrando per il momento l'attenzione sul dato strutturale, va rilevato che, contrariamente a quanto per solito si ritiene, la realizzazione musicale del sonetto si presenta, già in questo primo gruppo di stampe, articolata secondo una notevole varietà di tipologie, che possono essere così distinte:

1.0) un unico episodio musicale da adattarsi in fase esecutiva, o già adattato nella stampa, alla sezione delle quartine e alla sezione delle terzine;

- 1.1 e 1.2) un unico episodio musicale, descritto come sopra, provvisto di una o due code;
- 2.0) due distinti episodi musicali, ritornellati, destinati rispettivamente alle due quartine e alle due terzine;
- 2.1 e 2.2) due distinti episodi musicali, descritti come sopra, provvisti di una o due code.

Come si vede, la morfologia delle intonazioni resta definita dalla presenza e dall'eventuale combinazione di due diversi elementi: l'uno, fisso, rappresentato dagli schemi musicali, ricorrenti in due moduli di base; l'altro, variabile, determinato dall'inserzione, discontinua e oscillante anche nella collocazione, di episodi aggiunti di diversa estensione. Riferendomi a questo quadro, e prescindendo da ulteriori distinzioni terminologiche, indicherò qui di seguito con le espressioni 'schema monopartito' (e, analogamente, 'schema monopartito caudato' e 'bicaudato') e 'schema bipartito' (e, analogamente, 'schema bipartito caudato' e 'bicaudato') le sei tipologie appena descritte. Può essere utile avere subito presente il dato tassonomico:

TABELLA I

schema monopartito	:	11 casi
schema monopartito caudato	:	3 casi
schema monopartito bicaudato	:	5 casi
schema bipartito	:	1 caso
schema bipartito caudato	:	3 casi
schema bipartito bicaudato	:	1 caso

Lo schema monopartito, di gran lunga il più frequente fino al *Libro Nono* incluso, e destinato poi a decadere con il *Libro Undecimo*, comprende tre distinte frasi musicali, la seconda delle quali provvista di ritornello, come lo schema illustra:

Schema musicale:	A B : : C
Schema metrico:	A BB C
	A BB C
	C D C oppure C D E etc.
	D C D C D E

Questo modulo compositivo, mutuato con un semplice accorgimento da quello normalmente utilizzato per il capitolo — e, fatte salve le differenze di metro, per le ode e i versi latini — permette di adattare l'intera forma poetica allo schema musicale, poiché dall'osservanza o meno del ritornello dipende l'adeguamento dei versi interni e quindi l'organizzazione delle quartine e delle terzine. Alla sua base è un criterio di economia del materiale musicale, il cui risvolto è la ripetitività della realizzazione: originariamente determinato dall'esigenza di agevolare la ritenzione mnemonica dell'esecutore, cui era richiesto di tenere a mente non solo la musica ma anche il testo di un vasto repertorio, esso trova corrispondenza nella ben nota economia di mezzi propria dello strambotto e dell'oda, e inoltre nel procedimento, ricorrente nella frottola-barzioletta, per cui il materiale per l'esecuzione della stanza può essere direttamente

desunto dalla ripresa²⁹.

Una variante a questo schema si produce quando, nella sezione delle quartine, la terza frase ripetuta sia quella iniziale, laddove l'esecuzione delle terzine prevede una riproposizione variata della seconda unità melodica: è questo il caso dell'anonimo *Benché la faccia* del Sesto Libro, che costituisce un *unicum* nelle intonazioni sonettistiche stampate da Petrucci e merita di essere segnalato sia per l'inconsueta organizzazione delle frasi musicali all'interno dello schema, dalla quale risulta peraltro contrasto con il modulo a rime incrociate delle quartine, sia per la presenza dell'indicazione *Per sonetti*, la quale è spia della varietà di esiti previsti dalla prassi esecutiva³⁰. Una seconda variante si registra quando la prima frase musicale, ripetuta identica salvo una diversa formulazione cadenzale alla conclusione, serva anche il secondo verso, come avviene in *S'io sedo a l'ombra, Amor* del Quinto Libro: comune a questo e all'esempio precedente parrebbe l'intento di modificare la più usuale soluzione prevista per l'intonazione del secondo e del terzo verso delle quartine; in questo caso, tuttavia, notevoli difficoltà presenta l'organizzazione delle terzine, problema su cui più avanti dovrò tornare.

L'adozione dello schema bipartito, e la correlata tendenza alla dilatazione della forma, segnano un primo momento evolutivo nella realizzazione musicale del sonetto, le cui conseguenze, lo si vedrà, si lasciano pienamente apprezzare sul piano della tecnica compositiva. Ferma restando l'utilizzazione di due distinti episodi musicali, da cui risulta marcata la cesura interna tra ottava e sestetto, si nota poi come all'interno di entrambi possano stare sia formulazioni musicali originali, sia iterazioni complete o parziali ripetizioni tematiche. Queste ultime continuano ad essere la soluzione normale per le quartine, posta l'adeguazione della musica ai due versi interni a rima baciata (*Quest'è quel locho, Amor; Si morsi, donna; Pensa, donna; Io mi parto, madonna*); più speditamente se ne affrancano le terzine, tendenti a far corrispondere linee melodiche differenziate ad ogni verso (*Quest'è quel locho, Amor; Pensa, donna; El colpo che me de'; Io mi parto, madonna*).

L'espansione formale del modello è ulteriormente accentuata dalla presenza di code, determinate dalla ripetizione di un verso, o

²⁹ Per tali procedimenti di economia, e lo strambotto in particolare, cfr. NINO PIROTTA, *La tradizione orale*, cit., in *Musica*, cit., pagg. 180-182; WILLIAM F. PRIZER, *The Frottola*, cit., pagg. 6-7; H. COLIN SLIM, *An Iconographical Echo*, cit., pagg. 35 e sgg.; sullo strambotto si veda anche, in altro contesto, NANIE BRIDGMAN, *La frottola et la transition de la frottola au madrigal*, in AA.VV., *Musique et poésie au XVI^e siècle*, Paris, Editions du C.N.R.S., 1954, pagg. 63-77. Per quanto riguarda la frottola, il procedimento non è per nulla limitato alla fase iniziale, e, ferma restando la presenza di eventuali code alla fine della ripresa, spesso esemplate su frase musicale originale, moltissimi esempi se ne trovano ancora nel *Libro Undecimo*.

³⁰ È interessante notare come lo schema ABAC proprio di questo sonetto (erroneamente reso da ALFRED EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, cit., vol. I, pag. 100, come ABAB) sia utilizzato in una delle cosiddette giustiniane del *Libro sexto* (cc. 3v-4): *Moro de doglia*.



codette, determinate dalla ripetizione di un emistichio, attestate sia per lo schema bipartito sia per quello monopartito, poste a conclusione ora delle quartine ora delle terzine con funzione di iterazione. In un unico caso la coda musicale presenta funzione strutturale, corrispondendo alla struttura metrica del componimento poetico: si tratta, come è facile intuire, del sonetto caudato *Acciò che il tempo* del Settimo Libro, il cui schema, per tale episodio, è il seguente:

Testo musicale: d E F d

Testo poetico: e F F f

ove la frase musicale corrispondente all'endecasillabo finale (F)³¹ si prolunga a sua volta in una codetta, la quale riutilizza, sul secondo emistichio del medesimo verso (f), il disegno già impiegato per il precedente settenario. Viceversa, la realizzazione musicale delle code in funzione di veri e propri episodi aggiunti può prevedere, in linea generale, tanto la ripetizione della frase immediatamente precedente, quanto una nuova formulazione melodica; formalmente, si determinano quattro tipologie fondamentali, a seconda della presenza di un'unica coda o di un'unica codetta, ovvero della successione di due code o di coda seguita da codetta.

La presenza di tali episodi sollecita un esame ravvicinato, non sempre essendo facile stabilire l'esatta collocazione delle code rispetto alle unità strofiche e determinare con ciò la corretta morfologia delle intonazioni. Il problema si avvia a soluzione osservando, peraltro, come la stessa varietà di soluzioni grafiche attestate nelle stampe si ispiri nel complesso a criteri di razionalità e di economia: in tal senso, i principi d'orientamento generali sono costituiti, da un lato, dalla presenza di uno schema monopartito ovvero di uno bipartito (o, il che in questo caso è lo stesso, di uno schema monopartito riportato per disteso) e, dall'altro, della scelta del verso eventualmente riprodotto in corrispondenza della coda. L'analisi dei brani consente di distinguere sei casi fondamentali. Quando l'episodio aggiunto è esemplato sull'ultimo verso della seconda terzina, non è dubbio che esso vada eseguito una sola volta a conclusione dell'intero sonetto, come avviene in *Se io te adimando* del Settimo Libro e in *Se per chieder mercè* dell'Ottavo, entrambi forniti di due code. Analogo è il caso di *Si morsi donna. Per sonetti* del Terzo Libro: si ha qui infatti uno schema bipartito i cui due episodi musicali sono entrambi ritornellati, con coda stampata a seguito della sezione iterata delle terzine; ciò posto, è di per sé evidente che si



³¹ Per le sigle adottate cfr., *infra*, la Nota alla Tavola II.

tratta di coda finale e non è quindi necessario scriverne il testo³². Alla medesima tipologia va ricondotto, infine, il sonetto *El colpo che me de'* del Quinto Libro, ove l'evidentemente errata disposizione del testo (le due quartine sono stampate in corrispondenza dell'intero modello musicale, le due terzine riportate a piè di pagina) non fa velo alla chiarezza d'indicazione offerta dallo schema bipartito.

Quando invece la stampa segnala, a mezzo di ritornello, l'iterazione dell'ultima frase dello schema bipartito, riportando sotto di essa il verso finale della prima terzina — ed è questo il caso di *Quest'è quel locho, Amor* del Secondo Libro — è ugualmente chiaro, vista la posizione del segno di ritornello seguito da doppia stanghetta di misura, che la ripetizione interesserà anche il verso finale della seconda. La collocazione dell'episodio non solleva problemi neppure nel caso del sonetto *Più volte fra me stesso* del Secondo Libro, in cui è presente uno schema monopartito adattato per disteso, provvisto di ritornello in ambedue le sezioni, a ciascuna delle quali segue una coda esemplata su frase musicale originale priva di testo. Ne segue che i due episodi saranno da eseguirsi rispettivamente a chiusura della sezione delle quartine e della sezione delle terzine: tale conclusione è confermata dalla versione del brano presente nella raccolta per canto e liuto di Antico e Giunta, ove appunto è indicata l'iterazione dell'ultimo verso della seconda quartina e della seconda terzina³³; anche in questo caso la disposizione dello schema per disteso rende inutile la precisazione dei versi corrispondenti agli episodi.

Più articolata è la casistica quando la stampa prevede per l'episodio aggiunto l'iterazione dell'ultimo verso della prima quartina, ciò che avviene nei sonetti *Ite caldi sospiri* (*El modo de dir sonetti*) del Terzo Libro, *A prender la mia donna* e *Haria voluto alhor* del Settimo. Nel brano del Terzo Libro, la presenza del *signum con-*



³² Va precisato che la mancata riproduzione del testo poetico in corrispondenza di code e codette non è di per sé indizio di esecuzione strumentale delle medesime. In molti casi, come si mostra nel testo, l'aggiunta sarebbe inutile, l'esecutore essendo già guidato dal complesso di indicazioni emergenti dal modello musicale a corredare del verso idoneo l'episodio aggiunto. Né è trascurabile che le code sprovviste di testo in Petrucci lo ricevano regolarmente nelle versioni per canto e liuto degli stessi brani (cfr. anche la successiva nota 33): la circostanza dimostra, almeno, che l'esecuzione vocale è pienamente legittima. In altri casi la mancata segnalazione del testo rientra in una più generale prassi di economia di cui le stampe petrucciane offrono vari esempi: si noti che in *Se per chieder mercè* dell'Ottavo Libro l'episodio finale (coda più codetta) riporta unicamente le prime parole del verso conclusivo del sonetto in funzione di guida all'intonazione dell'endecasillabo e del quaternario iterato; ma anche in *Acciò che il tempo* del Settimo Libro è stampato solo il settenario come guida all'intonazione dell'intera cauda.

³³ Cfr. *Frottole de Misser Bortolomio Tromboncino et de Misser Marcheto Carra con Tenori e Bassi Tabulati et con Soprani in canto figurato per cantar et sonar col lauto*, [Andrea Antico e L.A. Giunta, Venezia 1520], cc. 10v-11. Il brano è segnalato da FRANCESCO LUISI, *Le frottole per canto e liuto di B. Tromboncino e M. Carra nella edizione adesopota di Andrea Antico*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana» X (1976) pag. 228.

gruentiae sulla *nota finalis* della frase conclusiva dello schema monopartito — cui segue la doppia coda — lascia intendere che l'episodio aggiunto debba eseguirsi una sola volta a conclusione della prima quartina; lo stesso procedimento potrà essere reso operante, per ragioni di simmetria, nell'esecuzione delle terzine; viceversa, negli altri due brani, nulla osta a che la coda sia posta a conclusione di ogni unità strofica. Quanto al sonetto *Chi vi darà più luce* dell'Ottavo Libro, in cui l'ultima frase musicale, portatrice della coda, è sprovvista di testo poetico, la versione del brano nel primo libro della raccolta per canto e liuto di Bossinensis ne attesta la risoluzione sull'ultimo verso della seconda terzina, configurandosi così l'episodio come coda finale³⁴.

La disposizione delle codette pone capo a una tipologia autonoma solo nel caso di *Io mi parto, madonna* del Nono Libro. Mentre infatti in tutti gli altri brani il breve inciso segue il precedente endecasillabo, portatore della coda, riproponendone il quinario o il quaternario finale (una sola volta il bisillabo: *Se per chieder mercé* dell'Ottavo Libro), qui la codetta chiude da sola la sezione delle quartine, offrendo con ciò esempio di episodio aggiunto apposto alle prime due unità strofiche.

La presenza di code e codette variamente articolate al modello di base determina una casistica assai ampia e differenziata, che prevede, per lo schema monopartito, le sei seguenti tipologie:

1. coda (eventualmente seguita da codetta) finale;
 2. coda alla fine della sezione delle quartine e della sezione delle terzine;
 3. coda alla fine della prima quartina e della prima terzina;
 4. coda (eventualmente seguita da codetta) alla fine di ogni unità strofica;
 5. codetta alla fine della prima e della seconda quartina;
 6. codetta finale;
- e solo due per quello bipartito:

1. coda (eventualmente seguita da codetta) finale;
2. coda alla fine della prima e della seconda terzina.

Risulta chiaro da ciò come il sonetto sia intuito, in questa prima fase della sua realizzazione, quale aggregato di unità strofiche la cui articolazione è in diverso modo marcata dagli episodi aggiunti: la ricchezza di soluzioni formali che ne consegue, se da un lato si rivela decisamente peculiare a questo tipo di intonazioni, non è poi, significativamente, senza rapporto con le tipologie attestate per la tradizione letteraria del sonetto. Così, nei brani provvisti di code finali, l'intonazione viene per così dire a realizzare il corrispettivo musicale del *sonetus retornellatus*, mentre il tipo *caudatus* appare sostanzialmente rispecchiato quando le code sono apposte ad ogni unità strofica. Una versione semplificata di questa forma si produce quando l'episodio aggiunto itera l'ultimo verso delle terzine, offrendo con ciò esempio di code *in fine voltarum*: sulle diverse forme di iterazioni presenti nel *sonetus caudatus* giocano, ancora,



³⁴ Edizione moderna in BENVENUTO DISERTORI, *Le frottole per canto e liuto intabulate da Franciscus Bossinensis*, Milano, Ricordi, 1964, pagg. 372-373.

le code in vario modo disposte nella sezione delle quartine e in quella delle terzine, mentre anche la codetta collocata a conclusione delle prime due unità strofiche ripropone, in modo semplificato, l'esempio del quinario in rima *in fine copularum*³⁵.

Se la soluzione del modello musicale e l'interpretazione dei segni di ripetizione non pongono, in linea generale, problemi che non siano risolvibili, un caso particolarmente complesso è rappresentato dal sonetto *S'io sedo a l'ombra, Amor* del *Libro Quinto*, già segnalato dagli studiosi per la singolarità dello schema compositivo³⁶. Il brano, compreso anche nel Secondo Libro della raccolta per canto e liuto di Bossinensis, si presenta nel modo seguente in Petrucci:

Testo poetico:	A	B	B	A
Testo musicale:	A	Av	B	$\overline{C \quad Cv}$

mentre muta nella versione per canto e liuto³⁷:

Testo poetico:	A	B	B	A	A
Testo musicale:	A	Av	B	C	Cv

Dal raffronto emerge come in Bossinensis l'ultima frase musicale sia interpretata quale vera e propria coda, con ripetizione dell'ultimo verso della prima quartina, il che ci riconduce ai casi consimili del Settimo Libro di Petrucci e alla soluzione sopra prospettata, laddove la diversa versione serbata nel *Libro Quinto* è a sua volta perfettamente coerente con l'assenza della stanghetta, semplice o doppia, che d'abitudine delimita l'episodio in funzione di coda. Il problema fondamentale è qui, peraltro, determinare in che modo il modello si applichi alle terzine. Data l'eccezionalità dello schema, gli studiosi hanno formulato diverse ipotesi, ognuna delle quali teoricamente possibile³⁸. Tuttavia, se si resta al dato offerto dalla stampa petrucciana, l'organizzazione delle terzine dovrà avvenire partendo dalla soluzione esplicitamente prescritta per il verso fi-



³⁵ Si veda ANTONIO DA TEMPO, *Summa*, cit., pagg. 45-48 e 22-25 rispettivamente per i «soneti retornellati» e «soneti caudati»: i primi provvisti di uno o due endecasillabi in rima aggiunti a conclusione del sonetto, i secondi di code disposte nei *pedes* e nelle *voltas* secondo moduli che contemplano la più grande varietà di soluzioni. Per tutto ciò cfr. anche FRANCESCO BARATELLA, *Compendium*, cit., pagg. 185 e 187.

³⁶ Cfr. ALFRED EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, cit., vol. 1, pagg. 101-102; WILLIAM F. PRIZER, *Courtly Pastimes*, cit., pag. 113; CLAUDIO GALLICO, s.v. *Frottole*, in *DEUMM, Lessico*, vol. 2, Torino, UTET, 1983, pagg. 290-291. Ad Einstein e a Gallico rinvio anche per l'edizione moderna del brano: che, per i suoi singolari caratteri di scrittura, potrebbe celare forse l'esempio di un'intonazione non originariamente concepita per sonetto, ma al testo di un sonetto applicata *après coup*.

³⁷ Edizione moderna in BENVENUTO DISERTORI, *Le frottole per canto e liuto*, cit., pagg. 568-569.

³⁸ Cfr. ALFRED EINSTEIN e WILLIAM F. PRIZER citati nella precedente nota 36.

nale delle quartine, che, come si è notato, non prevede iterazione: le due ultime frasi musicali accoglieranno cioè l'ultimo verso delle terzine scisso anch'esso in due emistichi — secondo un modulo che fa pensare allo strambotto — e lo schema risulterà:

Testo poetico: C D C C̄
 Testo musicale: A Av B C Cv

Va notato peraltro che le prime due frasi musicali (A e Av), oltre ad essere identiche salvo per la diversa formulazione in cadenza, contengono rispettivamente dieci e nove note contro le undici richieste, almeno, dal verso: non si può escludere pertanto che l'esecutore fosse indotto a suddividere anche il primo verso delle terzine in due emistichi, da intonarsi sulle prime due frasi musicali; in questo modo non vi sarà, come per le quartine, iterazione alcuna e l'articolazione delle terzine corrisponderà, nella sostanza, a uno schema monopartito semplice. La presenza delle corone sulla *finalis* della prima e della seconda frase non contrasta con questa soluzione, posto che assai frequentemente, nelle stampe frottolistiche petruciane, le corone valgono a marcare sia la *finalis* di una frase sia anche i segmenti melodici corrispondenti a frazioni di verso³⁹. Lo schema sarebbe, in questo caso, il seguente:

Testo poetico: C̄ D C̄
 Testo musicale: A Av B C Cv

Si possono vedere, a questo punto, gli schemi:

TAVOLA II

1) Pe. II: *Quest'è quel locho, Amor, se te ricorda*

testo musicale: A | B :||: C | D E | F :||: ||
 testo poetico: A BB A C D E [E]
 A BB A D C D



³⁹ Cfr. ad es., nel Sesto Libro, gli strambotti *Tu dormi, io veglio et vo spargendo i passi*, c. 9; *Stavasi in porto la mia navicella*, c. 10v; *Come el piombin qual semplice ucelletto*, c. 13 e il sonetto *Benché la faccia*, cc. 9v-10. Cfr. inoltre le fonti citate da WALTER H. RUBSAMEN, *From Frottola to Madrigal*, cit., pag. 53 e nota 11.

2) Pe. II: *Più volte fra me stesso ho già pensato*

testo musicale: A B Bv C :||: D | A Bv C :||: E ||
 testo poetico: A B B A C C C
 A B B A [A] D D D [D]

3) Pe. III: *El modo de dir sonetti. Ite caldi sospiri al freddo core*

testo musicale: A | B :||: C 'S' D E ||
 testo poetico: A BB A A A
 A BB A
 C D C [C] [C]
 D C D

4) Pe. III: *Per sonetti. Si morsi, donna, el tuo labro suave*

testo musicale: A B B C :||: D D E :||: F ||
 testo poetico: A B B A C D E
 A B B A C D E [E]

5) Pe. IV: *Va, posa l'arco e la pharetra, Amore*

testo musicale: A | B :||: C ||
 testo poetico: A BB A
 A BB A
 C D C
 D C D

6) Pe. IV: *Modo de cantar sonetti*

testo musicale: A | B :||: C ||

7) Pe. IV: *Sonetto. Benché inimica e tediosa sei*

testo musicale: A | B :||: C ||

testo poetico: A BB A
A BB A
C D C
D C D

8) Pe. IV: *Sonetto. Mentre che a tua beltà fisso dimoro*

testo musicale: A | B :||: C ||

testo poetico: A BB A
A BB A
C D C
D C D

9) Pe. IV: *Sonetto. Pensa, donna, che 'l tempo fuge al vento*

testo musicale: A B B C :||: D E F :||:

testo poetico: A B B A C D C
A B B A D C D

10) Pe. IV: *Chi vede gir la mia dea si honesta e degna*

testo musicale: A | B :||: C ||

testo poetico: A BB A
A BB A
C D C
D C D

11) Pe. V: *Per sonetti. Più volte me son messo a contemplarte*

testo musicale: A | B :||: C ||

testo poetico: A BB A
A BB A
C D C
D C D

12) Pe. V: *El colpo che me de' tuo sguardo altiero*

testo musicale: A B C D :||: E F G :||: H i ||

testo poetico: A B B A C D C
A B B A D C D [D d]

13) Pe. V: *Sonetto. S'io sedo a l'ombra Amor giú pone el strale*

testo musicale: A Av B C Cv ||

testo poetico: A B B A
A B B A
C D C C
D C D D

14) Pe. VI: *Per Sonetti. Benché la faccia alquanto lieta para*

testo musicale: A B A C :||: A D C :||:

A B B A C D C
A B B A D C D

15) Pe. VI: *Per sonetti. Ingrata donna, ala mia pura fede*

testo musicale: A | B :||: C ||

testo poetico: A BB A
A BB A
C D C
D C D

16) Pe. VII: *Acciò che il tempo e i cieli empii et adversi*

testo musicale: A | B :||: C | d E F d ||

testo poetico: A BB A
A BB A
C D C
D C D e [F F f]

17) Pe. VII: *A prender la mia donna ho fatto prova*

testo musicale:	A B : : C C			
testo poetico:	A	BB	A	A
	A	BB	A	[A]
	C	D	C	[C]
	D	C	D	[D]

18) Pe. VII: *Se io te adimando la promessa mia*

testo musicale:	A B : : C D Dv				
testo poetico:	A	BB	A		
	A	BB	A		
	C	D	C		
	D	C	D	D	d

19) Pe. VII: *Haria voluto, alhor che di lontano*

testo musicale:	A B : : C D e				
testo poetico:	A	BB	A	A	[a]
	A	BB	A	[A]	[a]
	C	D	C	[C]	[c]
	D	C	D	[D]	[d]

20) Pe. VIII: *Se per chieder mercé gratia s'impetra*

testo musicale:	A B : : C D c				
testo poetico:	A	BB	A		
	A	BB	A		
	C	D	C		
	D	C	D	D	[d]

21) Pe. VIII: *Chi vi darà piú luce, occhi mei lassi*

testo musicale:	A B : : C D			
testo poetico:	A	BB	A	
	A	BB	A	
	C	D	C	
	D	C	D	[D]

22) Pe. IX: *O tempo, o ciel volubil, che fugendo*

testo musicale:	A B : : C <i>Ut supra</i>			
testo poetico:	A	BB	A	
	A	BB	A	
	C	D	C	
	D	C	D	

23) Pe. IX: *Fugi, se sai fugir, che fugir tanto*

testo musicale:	A B : : C		
testo poetico:	A	BB	A
	A	BB	A
	C	D	C
	D	C	D

24) Pe. IX: *Io mi parto, [madonna], e 'l cor vi lasso*

testo musicale:	A B : : C d E F G						
testo poetico:	A	BB	A	a	C	D	C
	A	BB	A	[a]	D	C	D

Le lettere alfabetiche maiuscole simboleggiano sia le frasi musicali che le rime degli endecasillabi: quelle minuscole, riferite al testo musicale, rappresentano incisi melodici d'estensione minore di quella delle frasi costitutive dello schema; nel testo poetico indicano la presenza di emistichi, coincidenti con iterazioni parziali del verso negli episodi aggiunti, ovvero il settenario del sonetto caudato (n° 16). La v minuscola indica frase musicale identica salvo che per diversa formulazione cadenzale. Le lettere entro parentesi quadre segnalano la proposta di integrazione relativa all'iterazione nel caso di episodi in funzione di coda o codetta; ove erroneamente collocato nella stampa, il testo poetico è stato correttamente distribuito (cfr. n° 12). Per quanto riguarda il sonetto *Più volte fra me stesso* (n° 2), del cui schema irregolare si è detto, la proposta di integrazione relativa alle due code s'intende riferita al verso conclusivo della sezione delle quartine e della sezione delle terzine, quale che sia la disposizione dei versi adottata: cfr., *infra*, Esempio musicale 5. Stanghette semplici e doppie, segni di ritornello e altre indicazioni aggiuntive sono riportati così come appaiono nella stampa: ricordo, in particolare, che il segno di ritornello (:||:), posto al centro del pentagramma, implica la ripetizione dell'episodio musicale precedente al segno; la stanghetta semplice (|), tracciata attraverso l'intero rigo musicale, delimita la sezione iterata, ovvero separa frasi nei punti di articolazione strutturale rispetto al testo poetico o, infine, separa dal modello eventuali code e la stessa *cauda*; la stanghetta doppia (||), con eguale collocazione, è posta a chiusura del brano, raramente assumendo il significato della stanghetta semplice. Un attento esame delle modalità di stampa evidenzia come frasi musicali identiche, salvo che per diversa *nota finalis*, siano scritte due volte integralmente, conforme al fatto che nella notazione mensurale al tempo della frottole è ancora sconosciuta l'indicazione di due diverse cadenze come 'prima' e 'seconda volta'. Analogamente, si nota come lo schema monopartito non sia mai riportato per disteso, se non nel caso di *Più volte fra me stesso* (ove però la soluzione è richiesta dalla presenza di due code poste rispettivamente a conclusione delle sezioni iterate delle quartine e delle terzine) e in quello di *Benché la faccia* (che offre peraltro una disposizione eccezionale delle frasi all'interno dello schema). La seconda frase del modello è regolarmente seguita dal segno di ritornello: le due frasi sono riportate per disteso laddove cambi la *nota finalis* (*Più volte fra me stesso*, da raffrontare con il caso analogo di *Pensieri in fuocho* del Ms. B 2441, citato *supra* nota 13), ma anche nel caso di *Si morsi, donna* e *Pensa, donna*, ove risultano assolutamente identiche. Si hanno qui due schemi bipartiti, con le loro sezioni regolarmente ritornellate: se ne deduce che la stampa petruciana non usa mai, nei sonetti, due volte il segno di ritornello per due frasi in successione; questa conclusione è confermata da *Quest'è quel locho*, *Amor ove lo schema* risulta eccezionalmente sprovvisto del segno di ripresa per la sezione delle quartine (il segno era già stato utilizzato per la seconda frase di tale sezione) e lo sostituisce con la stanghetta semplice, e ancora da *Io mi parto, madonna* ove per analoghe ragioni compare la stanghetta doppia. La stampa non segnala mai, con apposita indicazione, l'iterazione di uno schema monopartito, a differenza di quanto avveniva in *Pensieri in fuocho* (ove compare il segno :||: ad indicare la triplice ripetizione del modello — segno attestato, in altri contesti, nei libri petruciani fino all'Undecimo): fanno eccezione *Chi vede gir e O tempo, o ciel volubil* ove lo schema è chiuso da stanghetta semplice seguita da *custos* per le tre parti inferiori e dall'indicazione supplementare *Ut supra* per il Cantus.

L'analisi della tecnica compositiva permette di individuare una serie di atteggiamenti stilistici che a diverso titolo, ma sempre in modo riconoscibile, definiscono la realizzazione musicale del verso e la morfologia complessiva delle intonazioni. Le frasi musicali, di regola d'estensione identica e generalmente concluse da forte movimento cadenzale, sono costruite secondo un modulo ritmico che marca, con valori larghi, l'accento costante insistente in decima sede e quelli principali mobili, spesso corrispondenti alla sesta sede, dell'endecasillabo. La formulazione ritmico-melodica, strettamente correlata alla scansione del verso, utilizza in modo caratteristico due procedimenti, spesso piegandoli ad effetto di contrasto: da un lato il ribattuto, ritmicamente non differenziato, usato in funzione declamatoria e di preferenza esteso a una serie di sei suoni di cui l'ultimo coincidente con l'accento ritmico principale; dall'altro più scolti motivi scalari, disposti lungo l'arco della quinta, talora dell'ottava, assai sovente della sesta, presentati in progressione sia ascendente sia discendente. Ricorrente è anche l'entrata in *anacrusi* del Cantus, che in questo caso esibirà l'abituale andamento recitativo giocato sull'uso del ribattuto e di concisi disegni melodici, che a piccoli salti alternano movimento per grado congiunto; meno frequente, ma caratteristica, è la suddivisione delle frasi musicali mercé pause inserite in corrispondenza della sillaba tronca o accentata; costante, invece, il rispetto della cesura interna dell'endecasillabo, a mezzo di valori lunghi e solo eccezionalmente con pause.

Comune alla maggioranza di questi brani è un fondamentale atteggiamento di economia, che si lascia cogliere sia sul piano della funzione, ove è legato alla libera iterabilità di determinati modelli generali, sia sul piano formale, ove si esprime nella stilizzazione del verso e del componimento poetico realizzata dall'intonazione: a questo secondo livello, l'atteggiamento di economia, già evidenziato dall'adozione di un unico schema musicale adattabile all'intera composizione, è confermato, sul piano della costituzione della frase, dal ricorso a formule melodiche, variamente connotate, il più delle volte poggianti sull'uso di motivi topici. Emblematica, in tal senso, è la situazione del *Libro Quarto*, da cui converrà prendere le mosse tenuto conto anche del fatto che qui si trova l'unico esempio di modello privo di testo letterario: il *Modo de cantar sonetti*, costruito su schema monopartito comprendente tre frasi musicali di identica estensione⁴⁰. Sue caratteristiche sono la costante

⁴⁰ Edizione moderna in RUDOLF SCHWARTZ, *Ottaviano Petrucci Frottole, Buch I und IV*, Leipzig, 1935, Georg Olms, Hildesheim-Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1967, pag. 58. Per la trascrizione del brano conforme all'esemplare petruciano della Nationalbibliothek di Vienna cfr. ERNST T. FERAND, *Die Improvisation in der Musik*, cit., pagg. 355-156. Secondo WILLIAM F. PRIZER, *The Frottole*, cit., pag. 7 e nota 15 l'intonazione deriverebbe immediatamente dalla tradizione orale: ipotesi senz'altro condivisibile, se la derivazione s'intende limitata all'aere.



entrata in anacrusi del Cantus e la tipica formula di declamazione, assicurata dal ribattuto, nelle due frasi iniziali: quella finale presenta invece una fisionomia leggermente piú mobile, vista la presenza di piccoli salti e della figurazione melismatica che chiude in cadenza. Un modello come questo consente di provvedere all'intonazione dell'intero repertorio poetico ritenuto dall'esecutore, sia pure introducendo variazioni d'inflessione o d'accento suggerite dai caratteri del testo poetico di volta in volta adottato: chiara è, in ogni caso, l'indicazione di uno stile fortemente declamato, appoggiato sulla recitazione sillabica del Cantus, che piega ad andamento piú agile nella frase conclusiva delle unità strofiche⁴¹. La *forma generalis*, codificata in un modello a quattro parti, si presenta dunque ora sul piano della tradizione scritta, mentre anche altre intonazioni, provviste di testo poetico e costruite su schemi musicali diversi e piú elaborati, recano l'indicazione *Per sonetti*, o quella equivalente *Sonetto* (dal Secondo al Nono Libro se ne contano complessivamente nove), contribuendo a loro volta alla fissazione e diffusione di un lessico e di una morfologia.

È importante a questo punto segnalare i due brani *Benché inimica* e *Chi vede gir* del medesimo Libro, i quali presentano due caratteristiche notevoli. Da un lato essi risultano forniti di identico testo musicale in tutte e quattro le parti: ci offrono pertanto l'esempio di un'intonazione, pervenutaci applicata a due sonetti diversi, che ai modi della tradizione orale direttamente si riallaccia, in quanto, esattamente come il *Modo de cantar sonetti*, assume il modello musicale quale schema adattabile a qualsivoglia testo poetico⁴², conforme a un atteggiamento che quello intuisce unicamente sotto il



⁴¹ L'intonazione rivela sensibili analogie con il *Modus dicendi Capitula* di Michele Pesenti del Libro Primo (cfr. FRANCESCO LUISI, *La musica vocale*, cit., pagg. 353-354) ma anche con l'*Aer de Capitoli. Un sollicito amor* del Libro Quarto; si noti che quest'ultimo brano presenta un'economicissima quarta frase musicale priva di testo poetico, contrassegnata dall'indicazione *La fin*, destinata, ove richiesto, all'intonazione del verso conclusivo del capitolo.

⁴² Si noti che *Benché inimica* è per l'appunto provvisto dell'indicazione *Sonetto*. Si può ancora rilevare che il primo verso del sonetto *Chi vede gir* è ipermetro: se ciò non è casuale, l'aggiunta di una sillaba potrebbe essere stata determinata dall'abito dell'esecutore di conformarsi al modello musicale disponibile senza modificarlo. Per l'edizione moderna dei due brani, e di *Pensa donna* citato successivamente, cfr. RUDOLF SCHWARTZ, Op. cit., pagg. 59, 75-76 e 61-63.

suo aspetto ritmico-metrico⁴³. Dall'altro, il testo musicale presenta evidentissime affinità con il *Modo de cantar sonetti*, offrendo con ciò una testimonianza probante dell'influsso esercitato dalla tradizione delle *formae generales* sul modello frottolistico a quattro parti, scritto, provvisto di testo poetico.

Poiché l'adeguamento al modello è confermato dalle restanti intonazioni su schema monopartito comprese in questo Libro e nelle sillogi successive, anche i fenomeni di ricorrenze melodiche che vi si osservano appaiono legati, a questo stadio, a un principio generale di economia di mezzi e all'uso di vere e proprie formule di repertorio. Se le funzioni cadenzali strutturali vi sono svolte dal Bassus, procedente per lo piú per salti di quarta e di quinta, un rapporto privilegiato con la linea del Cantus intrattiene ancora il Tenor, che generalmente la segue e accompagna a distanza di terza e di sesta, mentre in entrambe le parti interne si segnalano formule d'esordio caratteristiche, quali salti di quarta ascendente o discendente che, nei modi dell'accompagnamento strumentale, preparano l'ingresso della voce superiore. Caratteristica è l'adozione di formule melodiche fisse, tra le quali spicca, nella maggior parte dei brani dal Secondo al Nono Libro, il modulo esacordale, preferibilmente discendente, che insieme con il ribattuto, riservato di regola all'*incipit* dei versi, costituisce una delle strutture portanti dell'organizzazione melodica⁴⁴:



⁴³ Va da sé che l'atteggiamento 'neutrale' della musica nei confronti dei testi poetici non significa mancanza di espressività, ma semmai astrazione dai loro valori semantici: cfr. PIERLUIGI PETROBELLI, *Poesia e musica*, in *Letteratura italiana*, cit., pagg. 231-236, il quale parla a questo proposito di formalismo. Va peraltro ricordato che le testimonianze coeve insistono concordemente sull'importanza del «consertare» parole e musica nell'atto dell'esecuzione, confermando come la qualità espressiva implicita nel tono e nell'atteggiamento generale dell'intonazione si precisasse, grazie all'abilità dell'interprete, nella varietà di modi e accenti di volta in volta suggeriti dal singolo testo poetico. Il rilievo estetico che la nozione di *flexus* assume in questo contesto ben rivela l'influsso esercitato in ambito musicale da categorie proprie della tradizione retorica: il modello principale è qui certamente Quintiliano, presso il quale il nesso tra *pronuntiatio* e musica è già solidamente stabilito (cfr. ad es. *Institutio Oratoria* XI, 3, 14-18 e 33-42). Per un documento umanistico si ricordi la lettera di Angelo Poliziano, tratta dal libro XII dell'*Epistolario*, citata e discussa da NINO PIRROTTA, *Li due Orfei*, cit., pagg. 35-36. Cfr. anche la successiva nota 54.

⁴⁴ Negli esempi musicali e nella trascrizione integrale del brano offerta in questo studio i valori originali sono stati dimezzati. Negli esempi musicali non è parso necessario adottare divisione per battute; in essi ci si conforma strettamente, per quanto riguarda la riproduzione delle stanghette e del segno di ritornello, alla stampa petruciana.

Pe. II, Quest'è quel locho Amor



Qui pla - ci - de - ac - co - glien - ze vi - di - e sde - gni



Qui già fu' lie - to - e ta - lhor se - mi mor - to

Pe. III, El modo de dir sonetti. Ite caldi suspiri



mor - te - o mer - cé sia fi - ne - al mio do - lo - - re



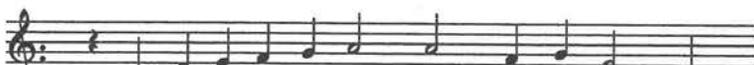
mor - te - o mer - cé sia fi - ne - al mio do - lo - - re

Pe. III, Per sonetti. Si morsi donna

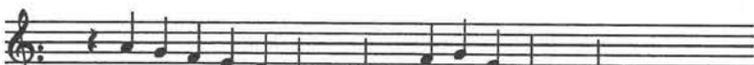


che fè' tuo la - bro de dol - - ce - za pie - no

Pe. IV, Sonetto. Pensa donna,

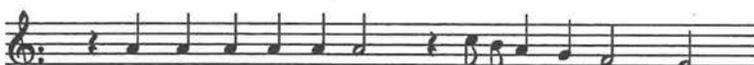


chi è in su la ro - ta - a - lie - gro, chi è scon - ten - to



che de cer - nir non po' il ben - dal ma - le

Pe. IV, Sonetto. Benché inimica (Chi vede gir)



Ben - ché i - ni - mi - ca e te - di - o - sa se - i

Pe. V, Per sonetti. Più volte me son messo



Più vol - te me son - mes - so mi - rar non po' co - me

Pe. V, El colpo che me de'



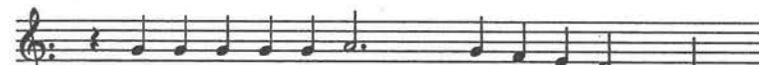
O - pra dal trar - mi non li fe' me - stie - - ro

Pe. VI, Benché la facia



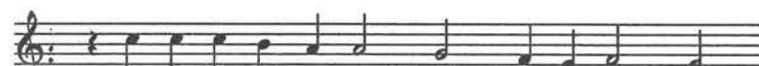
né quel che den - tro il vol - to di - - chia - ra

Pe. VII, Acciò che il tempo



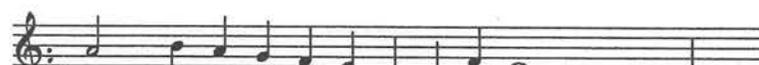
scris - se qui - in ter - ra que - sti fle - bil' ver - si

Pe. VII, A prender la mia donna



con tut - to quel che al ve - ro a - mor ri - chie - de

Pe. VII, Se io te adimando

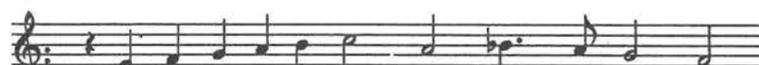


si ben pro - mes - so non l'ha - ves - si ma - i

Pe. VIII, Se per chieder mercé



Se per chie - der mer - cé gra - tia s'im - pe - tra



con fle - bi - li pa - ro - le e me - sti - ac - cen - ti

Pe. IX, *Fugi se sai fugir*

cum l'a - le del de - si - o te sa - rò ac-can - - to

Pe. IX, *Io mi parto madonna*

che di voi pen-so_e par - lo_ad o - gni__ pas - so

Il fenomeno corrispettivo e complementare è costituito dalla funzione organizzatrice del ritmo, usato, sul fondamento della regolarità d'accento, come mezzo di coesione dell'intonazione, non diversamente da quanto accade nella frottola. Nel brano *Per sonetti. Benché la faccia* del Sesto Libro, costruito su poche frasi fondamentali, la frase A, caratterizzata dall'incisivo ritmo puntato, si svolge per gradi congiunti; B, impostato sul ribattuto declamatorio, richiama a sua volta i valori puntati della frase precedente; C ripropone la classica formula esacordale discendente; D, fondato esclusivamente sul ribattuto, ripropone la testa di B e offre un caso emblematico di economia di mezzi con la nota La ribattuta dieci volte:

Pe. VI: *Per sonetti. Benché la faccia alquanto lieta para (Cantus)*

Ben - ché la fa - cia_al- quan - to lie - ta pa - ra,

non è pe - rò che_ex - tin - to sia_il mio stra - tio,

non af - fli-ge il cor - po_e_il co - re_il la - cio,

né quel che den-tro il vol - to di - chia - ra.

Ma se ben mi - ri, so - - - to_al ri - so_al can - to,

i - vi ri - tro - ve - rai es - ser a - co - sta

u - na fiam-ma cru-del, un a - cre pian - to.

Non si discostano da questi moduli i quattro sonetti su schema monopartito compresi nella silloge successiva, la quale offre un panorama fondamentalmente omogeneo e sul piano strutturale e per i caratteri della scrittura: il ribattuto declamatorio vi appare elemento dominante, e spiccate risultano le analogie con le intonazioni anonime del *Libro Quarto (Va, posa l'arco; Benché inimica e Chi vede gir)*, dalle quali questi brani si distinguono, tuttavia, per la dilatazione dello schema realizzata dall'uso di code e codette. L'analisi dei tre brani di Bartolomeo Tromboncino⁴⁵ rivela, peraltro, un'evidente coerenza logica nella disposizione del materiale melodico, che pone capo a una compiuta stilizzazione dell'intonazione sonettistica, articolata in maniera evidentemente personale. Da questo punto di vista, potrebbero non essere casuali, e far pensare invece all'influenza di stilemi e moduli linguistici, i fenomeni di ricorrenze melodiche che si registrano tra il sonetto caudato del musicista veronese (*Acciò che il tempo*) e *Haria voluto alhor* di Pietro da Lodi, tanto più che la sostanziale conformità di alcune frasi musicali si accompagna in Pietro ad analoga disposizione del materiale in corrispondenza di porzioni di verso:

Pe. VII: Bartolomeo Tromboncino, *Acciò che il tempo e i cieli (Cantus)*

Ac - ciò che_il tem-po_e_i cie - li_em - pi_et ad - ver - si

non fa - cian di chi_horscri - ve ac - cer - be pre - de,
con quel cor - tel con cui mor - - - te si die - de

scri-se qui_in ter - ra que - sti fle - bil ver - si

⁴⁵ Per il tentativo di separare le intonazioni di Tromboncino risalenti al periodo mantovano da quelle composte a Ferrara, e la presumibile appartenenza agli anni più antichi dei brani compresi nel Settimo e nell'Ottavo Libro, cfr. WILLIAM F. PRIZER, *Isabella d'Este*, cit., pag. 20.



d E

Ma_se di me ti do - le fa, per pie-tà_un su- spir,

F

let - tor cor - te - se, e si trop-po_a-mi_im-pa - ra_al -

d

-le3 mie spe - se [al - le mi - e spe - se]

Pe. VII: Pietro da Lodi, *Harìa voluto, alhor che di lontano* (Cantus)

Ha - ria vo - lu - to, al - hor che di lon - ta - no

vi - di gir la mia can - di - da co - lom - ba,
il cor - po mio, di - ste - so_in te - tra tom - ba

e - xan-gue, per dar fin al do - lor stra - no

e - xan-gue, per dar fin al do - lor stra - no [al do - lor - - - - - stra - no]

Il sonetto *Acciò che il tempo* si segnala poi per una caratteristica di rilievo, il suo testo musicale essendo utilizzato dal Tromboncino anche nello strambotto *Afflicti spirti miei, siati contenti* del medesimo Libro⁴⁶, come mostra l'esempio:



⁴⁶ Cfr. c. 2v e, per la versione per canto e liuto, BENVENUTO DISERTORI, *Le frottole per canto e liuto*, cit., pagg. 308-309 (pagg. 312-313 per *Acciò che il tempo*).

Pe. VII: Bartolomeo Tromboncino, *Afflicti spirti miei siati contenti* (Cantus)

A

Af - flic - ti spir - ti miei, sia - ti con - ten - ti

C

che hor-tut - ti_in - sie-me_in li - ber - tà vi scio - glie

E

E se'l pre - gar un sor - do_è gra-ve_af-fan - no

F

co-si_a ser - vir in - gra - to_è dop-pio dan - no

d

Em-pie fo-co - se_a - ma - re

La conformità tra i due brani è chiarita, sul piano strutturale, dallo schema che segue:

Testo musicale

Acciò che il tempo: A B C d E F d
Afflicti spirti miei: A C E F d

Il reimpiego dello stesso materiale musicale richiama il caso simile già notato nel *Libro Quarto*, confermando il persistere di una mentalità improntata ai modi della *forma generalis*; ma evidenzia qui, in più, un fenomeno di scambio tra forme poetiche diverse: ne risulta — tenuto conto della presenza, negli stessi libri petruciani, di taluni atteggiamenti stilistici comuni alle due forme⁴⁷ — una precisa indicazione circa l'affinità avvertita dai frottolisti tra sonetto e strambotto (o, meglio, tra il sonetto e il filone più spiccatamente declamatorio della tradizione strambottistica). Una tecnica compositiva più elaborata è individuabile nelle intonazioni, tutte su schema bipartito o monopartito bicaudato, del

⁴⁷ Si vedano ad esempio strambotti quali *Vana speranza mia che mai non vene* nel *Libro Quarto* (cfr. RUDOLF SCHWARTZ, Op. cit., pag. 52); *Che te giova servir cor mio, con fé*, nel *Libro Sexto*, c. 43; *Surge da l'orizzonte il biondo Appolo, Sento li spirti mei che per la doglia, Aqua non è l'umor che versan gli occhi* nel *Libro Undecimo* (cc. 56v-57; 61v-62; 71v).



Secondo e del Terzo Libro, che nel complesso esibiscono alcune tra le realizzazioni musicali più articolate dell'intero gruppo di stampe: vi si scorge un atteggiamento compositivo che, in sede di costruzione del periodo, utilizza e liberamente riadatta incisi e segmenti melodici costitutivi delle frasi musicali di base. Nel sonetto *Quest'è quel locho, Amor* di Francesco D'Ana⁴⁸, comprendente un numero relativamente alto di frasi originali, si nota come gli elementi costitutivi di quelle d'apertura (A e B) servano, con opportune combinazioni, le frasi successive: il disegno melodico precedente, in A, per gradi congiunti nell'intervallo di quinta discendente costituisce la struttura portante di C e F, e risulta utilizzato nello svolgimento centrale di D; la formula cadenzale impiegata per il primo verso della quartina ritorna, ritmicamente adattata, sul quarto verso; il ribattuto declamatorio che apre B è nuovamente impiegato per l'*incipit* di D ed E, in corrispondenza di due versi che iniziano con le stesse parole; un motivo scalare discendente lungo l'arco della sesta compare, infine, ad altezze diverse in D E F. Analoghi procedimenti di sfruttamento del materiale tematico si colgono nel brano del medesimo libro *Più volte fra me stesso*, in cui, delle nove frasi musicali complessive disposte nello schema, tre sono riproposte senza variazione (A Bv C) e, delle sei rimanenti, due risultano identiche, ad eccezione della *nota finalis* conseguente a diversa formulazione cadenzale (B Bv). Tra le restanti cinque, solo tre possono considerarsi originali, e i loro elementi, variamente combinati, offrono il materiale per gli altri versi: in particolare, l'*incipit* di A si ritrova in E e, in inversione ascendente, in D; il suo elemento terminale (tipico *topos* melodico: quarta diminuita discendente per grado congiunto) provvede alla chiusa di Bv; l'*incipit* di B, costruito sul ribattuto, ritorna in C mentre il secondo segmento di C compare, leggermente variato, in E.

Pe. II: *Più volte fra me stesso* (Cantus)

A

Più vol - te fra me stes - so ho già pen - sa - tho

B

qual hab - bia de doi_a-man - ti più do - lo - re:



⁴⁸ Edizione moderna in GAETANO CESARI, RAFFAELLO MONTEROSSO, BENVENUTO DISERTORI, *Le Frottole*, cit., pagg. 48-49; cfr. inoltre pagg. 75-76 per *Più volte fra me stesso*, pag. 127 per *Si morsi, donna* e pagg. 114-115 per *Ite caldi sospiri*, qui di seguito analizzati; per quest'ultimo brano cfr. anche ARNOLD SCHERING, *Geschichte der Musik in Beispielen*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1931 (rist. 1972), pag. 69.



Bv

o un che sia de gra - tia_el pul - so fo - re

C

o un che a-mi_epon - to si - a_a - ma - to

D

[non po - ter far - si_a_chi - vo - reb - be gra - to]

A

Di que - sti doi cia - scun ha_ex - tre - mo_af-fan - no,

Bv

e l'un ver - go - gna por - ta_e l'al - tro el dan - no,

C

sol que - sto di - co a quei che'l pro - va_e san - no

E

[che_o_gni gra - do d'a - mor, tut - to_è sten - ta - re]

Se osservazioni simili valgono per *El modo de dir sonetti. Ite caldi sospiri* di Giovanni Brocco — in cui si rilevano, oltre ai molti elementi di richiamo tra le frasi, singolari punti di contatto con il brano appena esaminato: nella formulazione delle code, in particolare, ritornano l'inciso melodico e la progressione scalare ascendente e discendente che avevano caratterizzato gli episodi finali dell'intonazione del Secondo Libro — un ulteriore progresso rispetto a questa tecnica compositiva si registra nel brano *Per sonetti. Si morsi donna* del medesimo libro. Spiccano qui l'assoluta mancanza di ripetizioni tra le frasi e, particolare notevole, il rispetto dell'*enjambement* ai vv. 3-4 della prima quartina («dedi morso/ale cose»): praticamente assente è il ribattuto, cui si sostituisce una scrittura

dai contorni melodici più accentuati, che trova nel salto di quinta ascendente e quarta discendente il punto di riferimento più sicuro per il cambio di direzione e lo svolgimento dell'aere.

La ricerca di una diversificazione delle linee melodiche è confermata dalla realizzazione musicale degli episodi in funzione di coda. In linea generale, gli episodi possono utilizzare, con grado maggiore o minore di dipendenza, elementi mutuati dalle frasi principali (*Ite caldi sospiri*, *Più volte fra me stesso*, *Haria voluto alhor*, *Chi vi darà più luce*): tuttavia, nella maggioranza dei casi, l'episodio aggiunto, figurando da solo o sia seguito da codetta, prevede formulazione originale rispetto alle frasi precedenti, e anche le doppie code prevedono regolarmente due frasi differenziate⁴⁹. Quanto alle codette, esse risultano per lo più costruite su elementi desunti dalle frasi musicali di base (o dalla coda stessa: *Se io te adimando*): non mancano però esempi di incisi musicali originali, adottati sia là dove l'episodio sta a sé (*Io mi parto, madonna*) sia quando esso segue alla coda (*El colpo che me de'*); coerentemente con la funzione del breve segmento, spesso si tratta di formule d'intonazione cadenzale con soluzioni fortemente marcate e pressoché identiche (*El colpo che me de'*, *Acciò che il tempo*, *Se per chieder mercé*).

Che l'adozione dello schema bipartito delinea di per sé una situazione compositiva più complessa, determinata dalla dilatazione della forma e dalla conseguente necessità di garantire una maggiore varietà di formulazioni sia melodiche che ritmiche, risulta anche dal sonetto *Pensa, donna* del *Libro Quarto*, di Nicolò Pifaro, notevole e per l'adozione di frasi musicali differenziate all'interno della sezione delle terzine e per la ricerca di un più studiato principio organizzatore dell'intonazione che, abbandonando il più statico ribattuto, fa corrispondere al verso conclusivo delle due unità strofiche motivi scalari disposti ora in progressione ascendente ora in progressione discendente. Su analoga linea insiste *El colpo che me de'*, di Bartolomeo Tromboncino, strutturalmente più evoluto per la disposizione delle frasi all'interno della sezione delle quartine, ove peraltro contribuiscono all'unità dell'intonazione alcuni motivi di richiamo (la semifrase finale di A costituisce la testa di B e di C e ritorna, più liberamente trattata, in E): è qui decisamente minoritario il ribattuto sillabico; prevale invece una vocalità più spiegata e ariosa, e strutturale appare il ricorso ad ampie figurazioni scalari che dilatano l'*ambitus* della voce superiore e giungono a toccare l'intervallo d'ottava.



⁴⁹ Procedimenti analoghi ricorrono nello strambotto, ove però si evidenziano più marcate soluzioni di economia, la coda ripetendo integralmente una delle prime frasi musicali, generalmente la seconda. H. COLIN SLIM, *An Iconographical Echo*, cit., pagg. 37-38 riconduce a tale prassi compositiva anche gli strambotti del *Libro Undecimo*, che rivelano in realtà fisionomia più complessa: accanto alle soluzioni più abituali stanno infatti i due strambotti di B. Tromboncino (*Stavasi Amor dormendo sotto un fagio*, c. 14; *Aqua non è l'umor che versan gli ochi*, c. 71v), in cui le code ricevono formulazione musicale originale; si noti poi che in *Ogni volta, crudel ch'io mi lamento*, c. 3, la coda itera l'ultima frase musicale.

Che d'altra parte l'economia di mezzi non implichi solo ripetitività, né tantomeno rinuncia a una più compiuta ricerca espressiva, è reso evidente dal brano *Per sonetti. Ingrata donna* del Sesto Libro, in cui, da un lato, l'elementarità dello schema monopartito si accompagna a una notevole e fin qui inedita mobilità del profilo melodico e ritmico, e, dall'altro, studiati appaiono i caratteri complessivi della scrittura. La declamazione, non più rigidamente sillabica, raggruppa liberamente nella frase valori brevi e lunghi che spaziano dalla semiminima alla breve: le pause, che scindono le frasi in segmenti, valgono ora a porre in rilievo singoli termini, mentre i larghi valori che punteggiano la melodia, non necessariamente coincidenti con gli accenti ritmici dell'endecasillabo, conferiscono un carattere più liberamente 'recitativo' al canto; cade, parallelamente, il ricorso al ribattuto e anche il modulo esacordale discendente è inserito con naturalezza nello sviluppo della linea melodica. Si delinea nell'insieme una scrittura che per certi versi richiama quella degli strambotti del medesimo libro, peraltro segnati da caratteri di più spiegata vocalità. Il brano merita di essere riportato in trascrizione:

Pe. VI: *Per sonetti. Ingrata donna*

The musical score is presented in four staves: CANTUS (Soprano), ALTUS (Alto), TENOR (Tenor), and BASSUS (Bass). The time signature is 3/4 and the key signature is one sharp (F#). The lyrics are written below the vocal staves. The score includes a repeat sign at the beginning of the second system.

le, né è pre-mio ben ser-vir con tal mer-ce - del

El ver dal falso se cognosce e vede
 et ben comprendo che 'l tuo amor è tale
 de fraude pieno e ad altro exteso hai l'ale.
 Quest'è la doglia che me struge e lede.

Se sempre a te son stato bon sugetto,
 con pura fede e con sinciero amore,
 a che del mio martir prender dilecto

Non so come sufrir te possi el core
 d'abandonarmi, e per cotal effecto
 io morirò, e a te non fia honore.

Esiti originali sul piano stilistico riservano, infine, almeno alcune delle intonazioni comprese nelle ultime due sillogi. In posizione privilegiata figura, nel *Libro Nono*, l'importante brano *Io mi parto, madonna* di Andrea Antico, già segnalato da Einstein per l'impianto a canone della prima sezione, con cui contrasta la realizzazione omofonica della seconda, e per l'effettiva possibilità di un'esecuzione tutta vocale: caratteri per i quali il sonetto costituirebbe una precisa anticipazione della scrittura madrigalistica in stile imitato⁵⁰. Dai sonetti del Tromboncino precedentemente esaminati si distingue l'altro suo brano compreso nell'Ottavo Libro, *Chi vi darà più luce*, in cui il Cantus, evitando l'abituale ricorso al ribattuto, presenta una linea non solo melodicamente ma anche ritmicamente più articolata, vista la presenza di diminuzioni che contagiano le voci interne e non sono del tutto assenti neppure nel Bassus⁵¹. Nella stessa silloge si segnala anche il sonetto *Se per chie-*



⁵⁰ Edizione moderna in ALFRED EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, cit., vol. III, pagg. 16-17; cfr. vol. I, pag. 125 per il commento.

⁵¹ Cfr. la precedente nota 34.

der mercé di Marchetto Cara, notevole per la franca cantabilità dell'aere che ascende per grado congiunto, nello spazio della sesta, in due frasi in successione: il motivo scalare abbandona qui la sua fusione topica per assumere rilievo strutturale e rispetto ad esso realizza effetto di contrasto la frase finale, impostata sul ribattuto e sul melisma in cadenza che riprende un segmento della frase precedente⁵².

In brani come questi la linearità e l'economia della realizzazione musicale si configurano ormai come tratto di stile, riflettendo l'atteggiamento prescritto dall'estetica umanistica alla musica nel suo accostarsi a forme poetiche segnate da più alto livello di 'limazione', che anche lo stile di canto, 'semplice e non diminuito', dovrà rispecchiare⁵³. Nei limiti consentiti a una musica che, almeno in partenza, ripone la sua cifra espressiva in siffatto obiettivo estetico, l'intonazione del sonetto mira, in contrasto con i modi prevalenti della frottola, a garantire la perfetta intelligibilità del testo poetico e a valorizzarlo con figurazioni incisive ma sorvegliate: sempre, a modellare e porre in risalto la struttura formale del componimento poetico, che solo la presenza di episodi aggiunti in varia misura dilata. Linee melodiche e soluzioni ritmiche diversamente connotate appaiono con ciò volte al medesimo fine: realizzare un'intonazione improntata a una qualità fortemente declamatoria; a questo stadio, sobrietà ed essenzialità dell'aere sono, anche, idonea premessa alla varietà e ricchezza di inflessioni sulle quali avrebbe giocato l'esecuzione⁵⁴.

⁵² Edizione moderna in WILLIAM F. PRIZER, *Courtly Pastimes*, cit., pag. 112; la versione intabulata per liuto in BENVENUTO DISERTORI, *Le frottole per canto e liuto*, cit., pag. 349.

⁵³ Si veda ad es. VINCENZO CALMETA, *Qual stile tra' volgari poeti sia da imitare*, in *Prose e lettere*, cit., pagg. 21-22, su cui è da tenere presente NINO PIRROTTA, *Li due Orfei*, cit., pagg. 26-27.

⁵⁴ Per il caso di Serafino Aquilano basti ricordare PAOLO CORTESE, *De cardinalatu libri tres*, Castel Cortesiano 1510, c. 74r: «nuper autem Seraphinus Aquilanus princeps eius generis renovandi fuit: a quo ita est verborum et cantuum coniunctio modulata nexa: ut nihil fieri posset eius modorum ratione dulcius»; ANGELO COLLOCCI, *Apologia* [Roma 1503], in MARIO MENGHINI (a cura di), *Le rime di Serafino de' Ciminelli dall'Aquila*, Bologna, 1894, pag. 27: «cercava concordare le parole al leuto per più imprimerle ne lo animo delle genti et per hor inflamare hora remettere, come Gracco ne' senati la sua lyra adaptava»; più misurati i rilievi di VINCENZO CALMETA, nella *Vita* dell'Aquilano in *Prose e lettere*, cit., pagg. 60, 63, 64-65, il quale sottolinea che «la forza dil recitare più che del comporre li aveva dato fama». Per altre testimonianze si vedano CLAUDIO GALLICO, *Un libro di poesie*, cit., pagg. 12-16; NINO PIRROTTA, *Li due Orfei*, cit., pagg. 35-36 e ID., *Musica e Umanesimo*, cit., pagg. 461-465.





Pierre Boulez, Bruno Maderna e Karlheinz Stockhausen negli anni di Darmstadt

La 'fobia dello sviluppo' di Debussy diviene quindi 'fobia del refrain', dove una pur minima presenza di particelle o mini-relazioni intervallari che riappaiono sembra caratterizzarsi in quella che Bortolotto ha visto come «mnemonicità indesiderata», debolezza di «chi non sa dimenticare il passato»³⁰ propria della scrittura post-weberniana.

La consapevolezza dell'impossibilità di un'opera d'arte integrale, che si apre alla Neue Musik, è la consapevolezza dell'inequivocabile orientamento verso l'accettazione coraggiosa dell'indeterminato, del *non-necessario*; accettazione della fattualità di un 'accadere' musicale che sa di non poter essere altrimenti se non 'quello che è' e che è 'già stato', nell'impossibilità di tornare sui propri passi.

L'estremo isolamento dell'istante — 'suono-timbro' — che in Stockhausen prenderà connotazioni sempre più marcate, pare configurarsi come scelta autentica di un tempo che non è attesa anticipatrice, non mira alla sua realizzazione: Heidegger sentenza come per l'esistenza autentica il passato e il progresso «sono nell'istante indifferenti»³¹.

'Tempo ritrovato' quindi, nella sua nozione di verità, da una musica che ne ha dissolto i suoi presupposti e che, dalle intuizioni di Debussy, prosegue una disincantata disanima delle sue infinite possibilità; tempo che poi, nell'informale, sarà rinuncia anche ad una sua configurazione 'orientativa' — o minimamente progettuale — nel totale abbandono del materiale al 'caso'.

Il 'caso Debussy' si caratterizza quindi come quel momento per il quale, d'ora in poi, la 'scelta temporale' dovrà segnare la prospettiva di una riflessione che nella musica si farà sempre più 'intenzione speculativa', verso un'apertura di orizzonti di tempi 'altri' da quello lineare e omogeneo. Il senso di una sintassi musicale (nella durata dei suoi eventi e per un'analisi che ne individui i tratti) non può quindi prescindere da una ricerca e dall'individuazione di quelle motivazioni che l'hanno posta in essere: il dedalo di un orizzonte di riflessioni sul tempo si fa sostanza sonora, 'fare i conti col tempo' è, nell'operare, il disperato tentativo di risolvere sul piano dell'attualità sonora la contraddittorietà e irriducibilità dell'accadere, dove tempo cronologico ed eternità — *kronikè* e *aion* — si presentano nella loro inconciliabile natura.



³⁰ M. BORTOLOTTI, Op. cit., pag. 49.

³¹ MARTIN HEIDEGGER, *Essere e tempo*, trad. it., Milano, Longanesi, 1967, pag. 462, par. 76.

Il sonetto nei Libri di Frottole di O. Petrucci (1504-1514)*

(II)

di Fiorella Brancacci

IV

Rispetto al quadro delineato nella prima parte di questo studio* il dato offerto dal *Libro Undecimo* — l'ultima raccolta frottolistica stampata da Petrucci, che anche geograficamente e cronologicamente segna uno stacco deciso rispetto alla precedente sua attività editoriale¹ — risalta per due fondamentali caratteri di novità. Va innanzitutto rilevata, benché sia perfetta-



*) La prima parte di questo studio è apparsa in «Nuova Rivista Musicale Italiana» XXV (1991) pagg. 177-215.

¹ La raccolta *Frottole libro undecimo* fu pubblicata a Fossombrone il 20 ottobre 1514: della stampa, di cui non si conoscono successive edizioni, è oggi conservato un unico esemplare nella Biblioteca Capitolare Colombina di Siviglia (segnatura 12.1.28). Su Petrucci e la sua attività editoriale cfr. CLAUDIO SARTORI, *Bibliografia delle opere musicali stampate da Ottaviano Petrucci*, in «Biblioteca di bibliografia italiana», XVIII, Firenze, Olschki, 1948, e dello stesso autore, *Nuove conclusioni aggiunte alla "Bibliografia del Petrucci"*, in «Collectanea Historiae Musicae», I, Firenze, Olschki, 1953, pagg. 175-210. Per il periodo di Fossombrone in particolare cfr. STANLEY BOORMAN, *Petrucci at Fossombrone: Some New Editions and Cancels*, in *Source Materials and the Interpretation of Music. A Memorial Volume to Thurston Dart*, ed. by Ian Bent, London, Steiner & Bell, 1981, pagg. 129-153; MARTIN PICKER, *The Motet Anthologies of Petrucci and Antico published between 1514 and 1521: A Comparative Study*, in *Formen und Probleme der Überlieferung mehrstimmiger Musik im Zeitalter Josquins Desprez*, «Wolfenbütteler Forschungen», 6, herausgegeben von Ludwig Finscher, München, Kraus International Publications, 1981, pagg. 181-199. In questa stessa silloge si vedano inoltre i due contributi di THOMAS NOBLITT, *Textual Criticism of Selected Works published by Petrucci*, e di STANLEY BOORMAN, *Petrucci's Typesetters and the Process of Stemmatology*, rispettivamente alla pagg. 201-244 e 245-267 del volume.

tamente evidente, la posizione privilegiata che sul piano letterario la silloge occupa nel contesto delle raccolte sorelle. Non solo vi si registrano una generale tendenza all'elevazione del linguaggio e del tono poetico, nonché la presenza di un numero ragguardevole di liriche di notevole qualità letteraria, dovute a poeti quali Poliziano, Sannazaro, Barignano, Castiglione, Bembo, l'Aquilano e forse il Tebaldeo: essa attesta inoltre l'inserimento di ben venti diversi testi poetici di Petrarca², distribuiti tra gli esponenti di spicco della tradizione frottolistica matura, molti dei quali, peraltro, per la prima volta pubblicati da Petrucci³. Da tale scelta editoriale, che è priva di ogni riscontro apprezzabile con la produzione anteriore, e anche rispetto a quella successiva rimarrà in-



² Di cui 18 integri e 2 in *excerpta*. Occorre peraltro precisare che all'interno del primo gruppo due liriche sono intonate due volte da due diversi musicisti: la canzone «Chiare, fresche e dolci acque» (Canzoniere CXXVI) da Eustachio Regali Gallo e da Giovanni Lullino (cfr. cc. 15v-16v e 44v-45v) e la ballata «Di tempo in tempo» (Canzoniere CXLIX) dagli stessi due musicisti (cfr. cc. 20v-21v e 46v-48); e che, all'interno del medesimo gruppo, il sonetto «Non pur quella» è privo di realizzazione musicale e stampato a piè di pagina sotto il Bassus del sonetto «O bella man» (cfr. Tavola III e *infra* per la questione). Il secondo gruppo è rappresentato da «Candida rosa nata in dore spine», risultante dalla combinazione di *excerpta* di due sonetti petrarcheschi: v. *infra* le indicazioni. Queste precisazioni faccio perché i dati sui testi petrarcheschi presentati nel *Libro Undecimo* sono riportati in modo inesatto nella letteratura relativa. Da rettificare anche quelli offerti nel recente contributo di GIULIO CATTIN, *Nomi di rimatori per la polifonia profana italiana del secondo Quattrocento*, in «Rivista Italiana di Musicologia», XXV (1990) pagg. 291 e 305-306; nella lista compilata dallo studioso sono presentati peraltro come sonetti adespoti due componimenti che spettano al Petrarca: «Occhi piangeti, accompagnate il core» (Canzoniere LXXXIV) e «Candida rosa nata in tor (= dore) spine»: quest'ultimo brano non è in ogni caso un sonetto (v. *infra*). Vale la pena a questo punto citare le liriche petrarchesche presenti nella silloge: a quelle elencate nella successiva Tavola I vanno aggiunte: «Ben mi credea passar mio tempo homai» (canzone, Canzoniere CCVII, musica di B. Tromboncino, cc. 6v-7v); «Amor, se vò ch'io torni al gioco antico» (canzone, Canzoniere CCLXX, musica di B. Tromboncino, cc. 12v-13v); «Chiare, fresche e dolci acque» (cfr. *supra*, in questa stessa nota, i dati); «Non al suo amante più Diana piacque» (madrigale, Canzoniere LII, musica di A. Stringari, cc. 41v-42); «Amor, quando fioriva» (ballata, Canzoniere CCCXXIV, musica di G. Lullino, cc. 42v-43v), e infine «Candida rosa nata in dore spine» i cui dati saranno forniti più avanti.

³ Si tratta di Eustachio de Macioni Romano, presente con cinque composizioni, quattro delle quali su testi di Petrarca; di Eustachio de Monti Regali Gallo, presente con cinque composizioni di cui quattro su testi di Petrarca e una su testo di Bembo; di Giovanni Lullino, la cui opera, interamente stampata nel *Libro Undecimo*, comprende diciassette intonazioni di cui cinque su liriche petrarchesche. Di Petrarca è anche il sonetto «Cerchato ho sempre solitaria vita», che va ascritto a Eustachio Romano: v. *infra*.

guagliata⁴, consegue, per la prima volta nelle raccolte frottolistiche petrarchesche, l'inversione del tradizionale rapporto di proporzioni tra forme poetiche proprie della letteratura cortigiana e forme auliche o di derivazione classica: queste ultime, considerate nel loro insieme, superano numericamente le prime e impongono alla raccolta un carattere decisamente peculiare⁵. Il dato di novità è precisato, a ben vedere, proprio dal *corpus* di sonetti: diversamente da quanto accadeva nelle stampe precedenti, esso risulta ora ampiamente attestato, secondo solo a quello delle frottole-barzellette e per di più costituito, con una sola eccezione, di sole liriche petrarchesche⁶:



Anonimo (XVI secolo):
Francesco Petrarca, Firenze,
Galleria degli Uffizi.



⁴ Sono complessivamente appena sei i testi di Petrarca presenti nelle raccolte petrarchesche anteriori al *Libro Undecimo*: si trovano nel Terzo libro («Ite caldi sospiri al freddo core», cc. 28v-29; Canzoniere CLIII), nel Settimo («Si è debile il filo a cui se attene», cc. 4v-5; «Che debb'io far? che mi consigli, Amore?», cc. 13v-14; «S'i' l' dissi mai, ch'i' venga in odio a quella», cc. 31v-32; Canzoniere XXXVII, CCLXVIII, CCVI), nel Nono («O tempo, o ciel volubil, che fuggendo», c. 8v; «Mia benigna fortuna e 'l viver lieto», cc. 37v-38; Canzoniere CCCLV e CC-CXXXII). Il brano «Ite caldi sospiri» del Secondo Libro, cc. 21v-22, non è, come scrive FRANCESCO LUISI, *Del cantar a libro... o sulla viola. La musica vocale nel Rinascimento*, Torino, ERI-Edizioni Rai-Radiotelevisione Italiana, 1977, pag. 450 e nota 12, il sonetto petrarchesco, ma una frottola che di quello utilizza il solo *incipit*. Il deciso ingresso del Petrarca nel *Libro Undecimo* è stato tradizionalmente posto in rapporto, anche se in termini alquanto generici, con l'azione svolta da Bembo e con le sue stesse teorie linguistico-estetiche: cfr. in proposito ALFRED EINSTEIN, *Das elfte Buch der Frottole*, in «Zeitschrift für Musikwissenschaft», X (1928) pagg. 613-614: ID., *The Italian Madrigal*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1949, vol. I, pagg. 109 e sgg.; WALTER H. RUBSAMEN, *Literary Sources of Secular Music in Italy (ca. 1500)*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1943, pag. 6 (i dati sul *Libro Undecimo* sono inesatti); ID., *From Frottola to Madrigal: The Changing Pattern of Secular Italian Vocal Music*, in *Chanson and Madrigal 1480-1530. Studies in Comparison and Contrast*, edited by H. M. Brown, W. Rubsamen, D. Heartz, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1964, pagg. 56-57; FRANCESCO LUISI, *La musica vocale*, cit., pagg. 448-454.

⁵ Chi scrive ha preparato l'edizione critica del *Libro Undecimo*, e ne anticipa qui il contenuto relativamente alla partizione delle forme poetiche. La silloge contiene: diciannove frottole-barzellette; una canzonetta; due canzoni a ballo; due villotte; sette strambotti; un capitulo; un'ode saffica oraziana (testo in latino); una forma atipica (testo in spagnolo e italiano); cinque ballate; nove canzoni; sette madrigali; dodici sonetti, e un sonetto privo di realizzazione musicale; una forma irregolare.

⁶ Di cui sei in vita di madonna Laura (Canzoniere X, LXXXIV, XCVII, CXXXIV, CXCIX, CCLIX) e cinque in morte (Canzoniere CCLXVII, CCL-XXIV, CCLXXXIII, CCCI, CCCLIV); tengo sempre separato il caso speciale di *Candida rosa*.

TAVOLA I

	INCIPIT		TESTO POETICO		MUSICA
1	Deh, porgi mano a l'afanato ingegno	cc. 8v-10	F. Petrarca, Canzoniere CCCLIV	Eustachio Romano	<i>unicum</i>
2	Pace non trovo et non ho da far guerra	cc. 10v-11	F. Petrarca, Canzoniere CXXXIV	Eustachio Romano	<i>unicum</i>
3	O bella man, che me destrugi el core	cc. 18v-19	F. Petrarca, Canzoniere CXCIX	Eustachio Regali Gallo	<i>unicum</i>
3 bis	Non pur quella una bella [ignuda] manno	c. 19	F. Petrarca, Canzoniere CC		senza musica
4	O gloriosa colonna, in cui s'apoggia	cc. 19v-20	F. Petrarca, Canzoniere X	Eustachio Regali Gallo	<i>unicum</i>
5	Cerchato ho sempre solitaria vita	cc. 23v-24	F. Petrarca, Canzoniere CCLIX	Eustachio Romano	<i>unicum</i>
				attribuzione <i>Eustachius D.M.R.</i> nella stampa	
6	Oimé il bel viso, oimé il soave sguardo	cc. 32v-33	F. Petrarca, Canzoniere CCLXVII	Eustachio Romano	<i>unicum</i>
7	Discolorato hai, Morte, el piú bel volto	cc. 36v-37	F. Petrarca, Canzoniere CCLXXXIII	Antonio Stringari	<i>unicum</i>
8	Datime pace, o duri mei pensieri	cc. 37v-38	F. Petrarca, Canzoniere CCLXXIV	Antonio Stringari	<i>unicum</i>
9	Valle, che de' lamenti mei sei piena	cc. 38v-39	F. Petrarca, Canzoniere CCCI	Antonio Stringari	<i>unicum</i>
10	Non piú saette, Amor, non c'è piú hormai	c. 44	Antonio Tebaldeo	Antonio Stringari	<i>unicum</i>
11	Hay bella libertà, come tu m'hai	cc. 51v-52	F. Petrarca, Canzoniere XCVII	Giovanni Lullino	<i>unicum</i>
12	Occhi, piangeti: acompagnate il core	cc. 52v-53	F. Petrarca, Canzoniere LXXXIV	Giovanni Lullino	<i>unicum</i>

Sul piano musicale, la realizzazione dei sonetti compresi nel *Libro Undecimo* evidenzia l'acquisizione di due dati formali di rilievo, i quali sono entrambi alle origini del trattamento del genere nella posteriore stagione madrigalistica. Per un verso, lasciato cadere il piú elementare schema monopartito, l'intonazione si conforma a una struttura piú complessa e a una diversa economia formale, regolarmente corrispondendo alle due sezioni costitutive della forma poetica: per un altro verso, si registra per la prima volta qui l'adozione di uno schema musicale a forma aperta, che applica al sonetto — non diversamente da quanto, in questa stessa silloge, accade per la canzone⁷ — il principio dell'invenzione musicale continua. Il dato complessivo, da cui risulta l'avvenuto capovolgimento, rispetto alle raccolte anteriori, del rapporto di proporzioni tra gli schemi musicali precedentemente rappresenta-



⁷ Il rinvio è alla canzone «*Ben mi credea passar mio tempo homai*», su testo di Petrarca, con musica di Bartolomeo Tromboncino, cc. 6v-7v.

ti, è reso dalla seguente Tabella, che non tiene conto, così come la precedente Tavola I, di un brano su cui piú avanti richiamerò l'attenzione ma che per il momento va tenuto distinto dalle intonazioni in esame:

Tabella 1

schema monopartito caudato :	1 caso
schema bipartito :	3 casi
schema bipartito caudato :	4 casi
schema bipartito bicaudato :	3 casi
schema a forma aperta :	1 caso

Per quanto riguarda il trattamento delle code, la silloge manifesta nel suo complesso una netta tendenza alla semplificazione e alla razionalizzazione delle soluzioni oscillanti già notate nei libri precedenti. All'interno di questo quadro due linee di forza si lasciano agevolmente distinguere. Da un lato stanno le intonazioni di Eustachio de Monti Regali Gallo, Giovanni Lullino (Joannes Lullinus Venetus) e Antonius Stringari (Antonio Patavus), nelle quali la coda si configura ormai senza eccezioni come coda finale, regolarmente stampata sull'ultimo verso del sonetto a conclusione della sezione iterata delle terzine. Il fenomeno, da segnalare anche per l'omogeneità di soluzioni stilistiche che esso rivela tra musicisti operanti in aree geografiche sicuramente diverse, è connesso, a sua volta, al deciso imporsi dello schema bipartito, che pure aveva previsto in precedenza una duplice tipologia per l'episodio aggiunto: ma anche l'unico schema monopartito rappresentato nella silloge adotta ormai la soluzione della codetta finale. Il procedimento si lascia apprezzare per l'unità e la maggiore compostezza formale che realizza nell'intonazione: lo svolgimento del sonetto, non piú alterato da multiple code e codette interne che ne compromettano le proporzioni, appare piú coerentemente rispecchiato e al tempo stesso risolto in una forma musicale compiuta. Ancora oltre, in questa direzione, procedono le tre intonazioni di Eustachio Romano, nelle quali il musicista, rinunciando all'abituale iterazione del verso conclusivo del sonetto, sopprime decisamente la coda e realizza in tal modo per la prima volta una assoluta congruenza tra forma poetica e schema musicale: allo stesso esito giunge una quarta composizione, presentata nella stampa con la sigla *Eustachius D.M.R.*, sulla quale piú avanti dovrò tornare.

Il distacco dai criteri di economia, dominanti nei libri precedenti, e già manifestato dall'abbandono, con la sola eccezione di «*Non piú saette, Amor*», dello schema monopartito, è confermato, in sei casi su sette, dall'adozione di frasi musicali originali per l'episodio in funzione di coda; si aggiunga che sempre originali sono le frasi musicali previste per le codette e per la doppia coda; parimenti, in nove casi su dieci, lo schema bipartito si emancipa dall'abituale riproposizione di identiche frasi all'interno delle sezioni delle quartine e delle terzine, assegnando melodie diverse a cia-

scun verso delle due unità strofiche. Va osservato che, se tale conquista era più agevolmente consentita dall'ordinamento delle rime delle terzine — e in tal senso parlano i casi, già segnalati, del Secondo, del Quinto e del Nono libro — più ardua essa risultava nella resa musicale delle quartine, implicando il superamento del principio tradizionale volto a far corrispondere musica uguale a versi di eguale rima. Ne risulta un atteggiamento stilistico, in cui si scorge l'annuncio di un carattere proprio del posteriore madrigale, che, pur adottando testi dalla metrica regolare, li intona poi senza rigida conformità al dato metrico — e, in almeno un caso («Deh, porgi mano») a quello morfologico, elaborando cioè linee melodiche autonome per ciascun verso del componimento: tendenza che è, significativamente, confermata da un secondo brano di Eustachio Romano, in cui anche il problema della scelta della struttura poetica da musicare piega, come si vedrà, a soluzioni originali.

Non è dubbio che il *Libro Undecimo* confermi, e con una nettezza che apparirà tanto maggiore ove si tenga conto dell'alto numero di sonetti compresi nella silloge, il decadere di quella adattabilità a piacere dello schema musicale indicata dall'uso delle didascalie *Per Sonetti, Modo de cantar sonetti, Sonetto*, così ampiamente attestate nelle sillogi petruciane anteriori al *Libro Settimo*. Una propaggine della concezione paradigmatica del modello parrebbe d'altra parte, almeno a prima vista, ravvisabile in «*Non pur quella una bella [ignuda] mannó*», testo poetico privo di realizzazione musicale stampato a piè di pagina sotto la parte di Bassus del sonetto «*O bella man*» intonato dal Regali Gallo. Ma a ben vedere le cose stanno diversamente. Ciò che infatti differenzia questo caso dalla prassi legata all'uso della *forma generalis*, che com'è noto perdurerà ancora a lungo nel corso del Cinquecento, è proprio la volontà del musicista — bene evidenziata dall'omissione di qualunque didascalia prescrittiva del tipo di quelle appena ricordate — di escludere una fungibilità indifferenziata del testo musicale per qualsivoglia testo poetico. Come è petrarchesco il sonetto posto in musica nella stampa, così è petrarchesco quello che gli si accosta; i due testi, inoltre, figurano in immediata successione nel *Canzoniere*, e appaiono strettamente correlati non solo per lo schema delle rime e per il tono e il significato poetico, ma anche per il contenuto: visibilmente essi si corrispondono e si completano nel comune ricorso al tema della mano che dapprima si denuda e poi si ricopre, sul filo di un'immagine che senza soluzione di continuità procede dal primo al secondo componimento. Tenendo conto della scelta, non certo casuale, compiuta dal musicista nell'accostare i due sonetti e del fatto che la collocazione a piè di pagina sotto il Bassus è normale nello stesso *Libro Undecimo* per la seconda stanza, poniamo, di una canzone, è legittimo concludere che i due testi poetici furono destinati ad essere eseguiti in successione quasi nei modi di una composizione ad anello. Si evidenzia così, nell'accostamento compiuto dal Regali Gallo, il segno di un atteggiamento decisamente personale nei confronti dei testi poetici da porre in musica, che conferma peraltro,

in questo caso complicandola, la funzione di modello che nella silloge assume Petrarca⁸.

Un caso ancora diverso, e particolarmente significativo, propone infine «*Candida rosa nata in dore spine*», un'intonazione che dalla storia protocinquecentesca del sonetto non può essere separata, e anzi occupa in questa fase una posizione del tutto particolare. Se la musica è questa volta opera di Eustachio Romano, il testo poetico riportato nella stampa risulta essere la combinazione di *excerpta* di due sonetti petrarcheschi, «*L'aura che 'l verde lauro*» (*Canzoniere* CCXLVI) e il seguente «*Parrà forse ad alcun*» (*Canzoniere* CCXLVII), ambedue aventi lo stesso schema ritmico (ABBA ABBA CDC DCD) e anch'essi non privi di connessione tematica tra loro. Il primo sonetto, privato della quartina iniziale, è ridotto ai vv. 5-14, da ciò risultando un testo di 10 versi, tutti stampati in corrispondenza del testo musicale. Il secondo sonetto è privato invece del primo distico della prima quartina, dell'ultimo verso della seconda e del primo verso della prima terzina, onde esso utilizza in definitiva i vv. 3-7 e 10-14 del sonetto petrarchesco: e questo secondo gruppo di 10 versi, che evidentemente non si conforma allo schema delle rime del primo, è stampato a piè di pagina sotto la parte del Bassus. Per comprendere il significato di quest'operazione, che non mi sembra sia stato anch'esso finora colto⁹, occorre partire dall'omissione della quartina iniziale del primo sonetto, dalla quale dipende innanzitutto la linea di significato che il musicista si propone di delineare all'interno dei primi dieci versi e a ben vedere anche la particolare selezione di versi operata nel secondo: l'uno e l'altro sono stati cioè manipolati dal Romano in modo da creare, io credo, un unico componimento, che all'eccellenza della donna amata contrappone l'indegnità del-

⁸ Alla luce di queste considerazioni appare impreciso il giudizio di ALFRED EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, cit., vol. I, pagg. 102-103, che vede in questa composizione un puro regresso all'antico (tanto più improbabile, si può aggiungere, vista la complessiva notevole distanza del *Libro Undecimo* dal *Libro Sesto*, ove, come già si è notato, compaiono per l'ultima volta nelle stampe petruciane modelli musicali *Per sonetti*), e per le ragioni dette poco persuasiva l'affermazione di HOWARD MAYER BROWN-EDWARD E. LOWINSKY, *Eustachio Romano, Musica Duorum. Rome, 1512*, ed. by Mayer Brown and E. Lowinsky, Chicago and London, 1975, pag. 15, i quali attribuiscono a Petrucci, senza però fornir prova, la responsabilità dell'aggiunta. Per la connessione tra i due sonetti petrarcheschi cfr. invece FERNANDO NERI (a cura di), *Rime e Trionfi di Francesco Petrarca*, con una nota biografica e bibliografica di Enrico Carrara, 2° ed. riveduta a cura di Ettore Bonora, Torino, UTET, 1983, pag. 297, e ancora ROSANNA BETTARINI, *Perché "nar-rando" il duol si disacerba (motivi esegetici dagli autografi petrarcheschi)*, in AA.VV., *La critica del testo — Problemi di metodo e di esperienze di lavoro*, Atti del Convegno di Lecce 22-26 ottobre 1984, Roma, Salerno, 1985, pag. 317.

⁹ HOWARD MAYER BROWN-EDWARD E. LOWINSKY, *Eustachio Romano*, cit., pagg. 16, ammettono la coerenza dell'insieme, ma sembrano propendere poi per un'esecuzione separata dei due frammenti poetici, pur stampandone il testo (pagg. 175-176) senza soluzione di continuità in guisa di componimento omogeneo. Va ancora notato che il testo stampato da Petrucci presenta alcune sostituzioni terminologiche rispetto all'originale petrarchesco, che Lowinsky, nella *Preface* dello studio citato, pag. XVI, esamina postulando l'errore di stampa.



l'amante, incapace di cantarla adeguatamente. Ciò che si segnala in questo esperimento, di cui non si conoscono precedenti, e qualunque ne sia il valore propriamente letterario, è il nuovo e per questa età singolarissimo atteggiamento del musicista, che nei confronti del dato poetico non esibisce mera conformità, ma da solo provvede alla creazione del proprio modello letterario, con l'intento di assicurarsi una struttura, dotata di un certo potenziale d'aggregazione, non più vincolata ad alcuna tipologia formale e metrica preconstituita. Si aggiunga che in un regime di scelte poetiche in cui tanta decisiva parte ha la committenza — ma occorrerebbe essere consapevoli che, ciò affermando, non si è forse esenti dal rischio della generalizzazione — avvertiamo qui in modo inequivocabile il segno dell'individualità e del personale impegno dell'artista.

V

Avendo presente l'analisi svolta nella prima parte di questo studio non v'è nulla di sostanziale da aggiungere a quanto già osservato circa le modalità di stampa caratteristiche di Petrucci, e, fatta riserva per alcuni caratteri peculiari di cui più avanti si dirà, non presentano difficoltà la soluzione del modello musicale, l'interpretazione dei segni di ritornello e l'esatta collocazione degli episodi in funzione di coda o codetta — questi ultimi, lo si è anticipato, presentandosi senza eccezione come episodi finali con esplicita segnalazione del verso o emistichio iterato. In «*O gloriosa colonna*», di Eustachio Regali Gallo, e in «*Datime pace*», di Antonio Stringari, peraltro, la stampa segnala il verso finale del sonetto in corrispondenza dell'episodio aggiunto (coda + codetta), riportando il testo completo, come d'abitudine, a piè di pagina: posto che in entrambi i casi si hanno due frasi musicali di diversa estensione, la codetta riceverà, *more solito*, il secondo emistichio del verso conclusivo. Quanto alla disposizione del testo poetico in rapporto allo schema musicale, è importante notare come essa preveda tre possibilità, le quali corrispondono a composizioni, o gruppi di composizioni, di uno stesso musicista: il che favorisce senz'altro l'ipotesi che Petrucci si sia limitato a riprodurre nella stampa consuetudini grafiche peculiari, e ascrivibili, ai musicisti stessi, ovvero alle copie di cui egli dispose. Nel caso dei due sonetti a schema bipartito, caudato e bicaudato, di Eustachio Regali Gallo, la stampa dispone in corrispondenza delle due sezioni iterate dello schema musicale rispettivamente la prima quartina e la prima terzina del sonetto, laddove le due residue unità strofiche sono riportate a piè di pagina sotto il Bassus («*O gloriosa colonna*») o sotto il Tenor («*O bella man*»). Nei sonetti a schema bipartito di Eustachio Romano e nel sonetto «*Cercato ho sempre*» la stampa dispone invece in corrispondenza del testo musicale i primi sette versi del componimento poetico, sistemando poi i sette versi successivi a piè di pagina sotto il Tenor. Nei due sonetti bipartiti caudati di Giovanni Lullino e nei tre bipartiti caudati di Antonio Stringari la stampa riporta la prima quartina in corri-

spondenza della prima sezione iterata dello schema musicale, l'*incipit* della prima terzina in funzione di guida in corrispondenza della seconda sezione dello schema e infine l'*incipit* dell'ultimo verso del sonetto, in funzione di guida, in corrispondenza della coda, tutto il resto essendo riportato integralmente a piè di pagina: sotto il Bassus nel caso dei sonetti dello Stringari, sotto il Tenor nel caso di «*Occhi piangeti*», parte sotto l'uno parte sotto l'altro nel caso di «*Hay, bella libertà*». Quanto poi allo schema monopartito caudato, «*Non più saette, Amor*», la stampa riproduce in corrispondenza dello schema musicale la prima quartina segnalando anche il secondo emistichio del verso finale sulla codetta, e riproducendo regolarmente il resto del sonetto a piè di pagina sotto il Bassus. A complemento di questa analisi, occorrerà infine rettificare l'errore in cui è incorso W. Osthoff, il quale, trattando di «*O gloriosa colonna*», non si è reso conto di avere davanti a sé il sonetto petrarchesco, e tratto d'altra parte in inganno dalle modalità di stampa, peraltro caratteristiche, di Petrucci nel disporre i testi poetici, ha riprodotto un testo di 15 versi complessivi — i primi sette dei quali corrispondono, rispettivamente, alla prima quartina e alla prima terzina del sonetto, l'ottavo verso al quattordicesimo e i successivi sette versi rispettivamente alla seconda quartina e alla seconda terzina del testo petrarchesco¹⁰.

Rinviando per altri particolari alla nota alla Tavola II, si veda ora la partizione per schemi:

TAVOLA II

1) «*Deh, porgi mano a l'afanato ingegno*»

Testo musicale:	A B C D E F G H I L M N O P
Testo poetico:	A B B A A B B A C D E C D E

2) «*Pace non trovo et non ho da far guerra*»

Testo musicale:	A B C D : E F G
Testo poetico:	A B A B C D E A B A B C D E

3) «*O bella man, che me destrugi el core*»

Testo musicale:	A B C D : E F G : H
Testo poetico:	A B B A C D E A B B A C D E E

¹⁰ Cfr. WOLFGANG OSTHOFF, *Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance*, Tutzing, Schneider, 1969, vol. I, pagg. 163-164.



4) «O gloriosa colonna, in cui s'apoggia»

Testo musicale: $\overline{A B B C} \text{ :||: } \overline{D D E} \text{ :||: } E f \text{ ||}$
 Testo poetico: A B B A C D E
 A B B A D C E E [e]

5) «Cerchato ho sempre solitaria vita»

Testo musicale: $\overline{A B C D} \text{ :||: } \overline{E F G} \text{ ||}$
 Testo poetico: A B B A C D E
 A B B A C D E

6) «Oimé il bel viso, oimé il soave sguardo»

Testo musicale: $\overline{A B C D} \text{ :||: } \overline{E F G} \text{ ||}$
 Testo poetico: A B B A C D E
 A B B A C D E

7) «Discolorato hai, Morte, el piú bel volto»

Testo musicale: $\overline{A B C D} \text{ :||: } \overline{E F G} \text{ :||: } H \text{ ||}$
 Testo poetico: A B B A C D E
 A B B A D C E E

8) «Datime pace, o duri mei pensieri»

Testo musicale: $\overline{A B C D} \text{ :||: } \overline{E F G} \text{ :||: } H I \text{ ||}$
 Testo poetico: A B B A C D E
 A B B A D C E E [E]

9) «Valle, che de' lamenti mei sei piena»

Testo musicale: $\overline{A B C D} \text{ :||: } \overline{E F G} \text{ :||: } H i \text{ ||}$
 Testo poetico: A B B A C D E
 A B B A C D E E [e]

10) «Non piú saette, Amor, non c'è piú hormai»

Testo musicale: $\overline{A | B} \text{ :||: } C \text{ || } d \text{ ||}$
 Testo poetico: A BB A
 A BB A
 C D C
 D C D d

11) «Hay, bella libertà, come tu m'hai»

Testo musicale: $\overline{A B C D} \text{ :||: } \overline{E F G} \text{ :||: } H \text{ ||}$
 Testo poetico: A B B A C D C
 A B B A C D C C

12) «Occhi, piangeti: acompagnate il core»

Testo musicale: $\overline{A B C D} \text{ :||: } \overline{E F G} \text{ :||: } H \text{ ||}$
 Testo poetico: A B B A C D C
 A B B A D C D D

APPENDICE

1) «Candida rosa nata in dore spine»

Testo musicale: $\overline{A B C D E F G H I L}$
 Testo poetico: A B B A C D C D C D
 E F F E E G H G I L

Nota alla Tavola II

Le lettere alfabetiche maiuscole simboleggiano sia le frasi musicali che le rime degli endecasillabi; quelle minuscole, riferite al testo musicale, rappresentano incisi melodici d'estensione minore di quella delle frasi costitutive dello schema; nel testo poetico indicano la presenza di emistichi, coincidenti con iterazioni parziali del verso negli episodi musicali in funzione di coda. Le lettere entro parentesi quadre segnalano la proposta di integrazione relativa all'iterazione nel caso di episodio in funzione di codetta; nei casi in cui la collocazione del testo poetico nella stampa potrebbe facilmente trarre in inganno (per un precedente si veda «*El colpo che me de'*» del *Libro Quinto*: cfr. la prima parte di questo studio, cit., pag. 191) il testo stesso è stato correttamente distribuito senza segnalazione d'intervento. Stanghette semplici e doppie, segno di ritornello ed eventuali altre indicazioni aggiuntive sono riportati così come appaiono nella stampa. Si deve notare che due intonazioni di Eustachio Romano, «*Pace non trovo*» e «*Oimé il bel viso*», nonché «*Cerchato ho sempre*», da attribuirsi allo stesso Romano (cfr. *infra*), presentano la particolarità d'esser prive del segno di ritornello a chiusura della seconda sezione dello schema musicale: se sulla *nota finalis* del Bassus di «*Pace non trovo*» compare, in luogo di esso, il *signum congruentiae*, va precisato che in tutte e tre le composizioni si presenta, a chiusura dello schema musicale, la stanghetta doppia, come peraltro già accadeva in «*Io mi parto, madonna*» del *Libro Nono* (cfr. la prima parte di questo studio, cit., pag. 199). In «*Non piú saette, Amor*» compare invece il segno di stanghetta doppia dopo la terza frase musicale dello schema in luogo dell'attesa stanghetta semplice: al riguardo cfr. il caso analogo di «*Se io te adimando*» del *Libro Settimo* (nella prima parte di questo studio, cit., pag. 198). Sono tutti questi indizi di una tendenza al decadimento del valore assoluto delle indicazioni semiografiche, laddove, parallelamente, alla mancanza di esplicite indicazioni possono supplire, nel caso dell'iterazione, la presenza del testo poetico (riportato a piè di pagina o in corrispondenza dell'eventuale coda) ovvero la stessa abitudine alla forma da parte degli esecutori.



Frottole Libro
vndecimo

VI

L'analisi musicale rivela anche in questo libro la presenza degli stilemi e dei moduli melodici peculiari all'intonazione sonettistica già rilevati nelle sillogi precedenti. Il ribattuto, tuttavia, non costituisce piú l'ossatura dell'intonazione, e là dove esso compare l'uso ne è piú sobrio e ritmicamente variato: tende inoltre visibilmente a decaderne l'impiego come formula d'esordio abituale delle composizioni. Analogamente, anche il caratteristico motivo scalare disposto nell'intervallo di sesta discendente si dilata e costituisce ora lo spazio in cui si dispone l'intero verso poetico, spesso offrendosi in tipologie alquanto strutturate, riservate di preferenza all'*incipit*, le quali realizzano effetti di maggiore pla-

Deh, porgi mano

Deh, po - - gi ma - no_a l'a - fa - na - to_in - ge - gno

O bella man

O bel - la man, che me de - stru - gi_el co - re

Cerchato ho sempre

Cer - cha - to_ho sem - pre so - li - ta - ria vi - - ta

Discolorato hai, Morte

che mai si vi - de_e_i piú be - gli o - chi spen - ti

Occhi, piangeti

Oc - chi, pian - ge - ti_a - com - pa - gna - te il co - re

Datime pace

mi fan - no guer - ra_in - tor - no e in su le por - te

Oimè il bel viso

O - i - mé il bel - - vi - so, o - i - mè_il so - a - ve sguar - do

sticità del declamato e una sensibile curvatura delle linee melodiche¹¹:

La frase musicale manifesta una notevole ricchezza sul piano melodico e nuova flessibilità ritmica: tendenzialmente regolata sulla prosodia del verso, mostra non di rado di distaccarsene, adottando in ogni caso formulazioni non piú piegate a stilizzati modelli di scansione. Sue caratteristiche sono ora la presenza di ampi salti ricorrenti sia nei punti d'attacco sia all'interno delle singole frasi; frequente è l'uso di frasi spezzate e frequente l'alternanza di ritmi piani e sincopazioni; si dilatano l'*ambitus* e, particolare rilevante, la tessitura della voce superiore. La frase stessa presenta, rispetto alle intonazioni comprese nei libri precedenti, maggiore estensione: linee melodiche strettamente coincidenti con la regolare misura metrica del verso si alternano ad altre di piú ricca e libera formulazione: decade parallelamente la tendenza a suddividere con grande regolarità la frase mercé pause inserite in corrispondenza della sillaba tronca o accentata. La funzione di esaltazione e valorizzazione del testo poetico propria dell'intonazione sonettistica, e a maggior ragione sollecitata ora dal deciso ingresso nel *corpus* di liriche petrarchesche, si esprime in modo peculiare nella nuova disponibilità manifestata dalla musica a corrispondere con figurazioni allusive a particolari sollecitazioni offerte dal testo poetico: disposte in corrispondenza di un singolo termine, ovvero volte a sottolineare la particolare posizione di termini o espressioni chiave all'interno del verso, esse sono contenute tuttavia in caratteri di sobrietà e misura, che ne confermano, pur nell'innovazione, la fedeltà alla linea estetica umanistica al cui interno si inscrivono. Sul piano stilistico, infine, cifra distintiva delle realizzazioni comprese in questa silloge è la diversità di scrittura riscontrabile tra composizioni di uno stesso musicista a seconda del diverso contenuto e del diverso clima poetico dei testi di volta in volta posti in musica.

Sono emblematiche, da questo punto di vista, le due intonazioni di Eustachio Regali Gallo, un musicista la cui maestria contrap-

¹¹ Negli esempi musicali e nella trascrizione integrale del brano offerta in questo studio i valori originali sono stati dimezzati. In questo esempio musicale non è parso necessario adottare divisione per battute.



puntistica e la cui posizione di rilievo nel quadro della nuova generazione di frottolisti sono state perfettamente colte da Brown e Lowinsky¹². «*O bella man*» è caratterizzata dall'agevole scioltezza e mobilità della scrittura, nella quale risaltano per felicità d'invenzione melodica l'iniziale frase-verso, già esemplificata, e inoltre alcuni non appariscenti motivi di richiamo tra le frasi, che, mentre assicurano coesione all'intonazione, perfezionano una tecnica compositiva già affiorata nel Secondo e nel Terzo libro petruciani. Tutt'altra fisionomia presenta «*O gloriosa colonna*», ove l'impianto è prevalentemente sillabico, con quasi totale assenza di melismi, la voce superiore snodandosi attraverso larghi valori il cui incedere pacato e maestoso ben si accorda con il carattere del testo poetico, solenne e intimo a un tempo nell'indirizzo rivolto a Stefano Colonna il Vecchio. Il carattere plastico del declamato consegue ora a un'utilizzazione studiata del ribattuto, che sottolinea ad esempio il primo emistichio dell'*incipit*, e pone in risalto «e 'l gran nome latino», mentre un'espressione come «ventosa pioggia» è resa dal ritmo più mosso di un inciso costruito su salto ascendente di terza e rapidi valori che presto concludono alla cadenza. Va poi notato che l'adozione di un testo poetico appartenente al genere encomiastico richiama spontaneamente, nel colto musicista, il riferimento al modello umanistico di declamazione dell'ode saffica^{12bis}. La presentazione del modello, che adotta due forme entrambe caratteristiche e ritmicamente differenziate, corrispondenti alla diversa qualità ritmica degli endecasillabi interessati, è riservata alla seconda parte del sonetto, ma, con tratto di singolare eleganza, appare preparata fin dall'esordio della composizione. Così, se già nella sezione delle quartine sono presenti motivi di richiamo alla testa del paradigma ritmico dell'*«Integer vitae»* pesentiano, le due frasi iniziali della sezione delle terzine ricalcano a loro volta il modulo ritmico attestato sia nel mottetto «*Quis dabit pacem*» di Isaac sia nella saffica «*Hanc io lucem*» del Cod. Vat. lat. 3441, mentre la frase conclusiva adatterà senz'altro e integralmente in tutte e quattro le parti il paradigma ritmico pesentiano, riproponendolo poi al Tenor e in forma appena variata nelle parti estreme della coda finale. Si noti ancora come la fedeltà alla linea umanistica, che da questa studiata operazione risulta, sia più sottilmente ribadita dalla costruzione in omoritmia della frase musicale che, anche in questo particolare, rivela l'omaggio a Pesenti. E non sarà forse un caso che il modulo ritmico regolarmente associato dagli umanisti alla memoria del carne antico sia collocato proprio sui versi petrarcheschi che celano la reminiscenza classica. Essa è palese sia nel distico della prima terzina ai versi «e'l rosignol che dolcemente a l'ombra /



¹² Cfr. EDWARD E. LOWINSKY, nella *Preface* dello studio citato, pag. XVI. Per la trascrizione di «*O bella man*» cfr., *Ibid.*, pag. 168-170, e pag. 15 per il commento al brano.

^{12bis} Per la tradizione frottolistica dell'ode saffica, la sua connessione con la precedente tradizione umanistica rinvio il mio studio *Dal canto umanistico su versi latini alla frottola*, di prossima pubblicazione.

tutte le nocte si lamenta e piangne», da confrontare con Virgilio, *Georgiche*, IV 511-514: «Qualis populea maerens philomela sub umbra [...] flet noctem»; sia nel verso finale del sonetto, «tu che da noi, signor mio, te scompagne», che cela a sua volta la reminiscenza di Orazio, *Epistole*, I 10, 50: «excepto quod non simul esses, cetera laetus». Il punto è da sottolineare giacché, come si è notato, l'ultimo verso del sonetto è provvisto di una frase musicale autonoma, essendo portatore della coda. Trascrivo qui di seguito la seconda parte dell'intonazione del Regali Gallo:

11

tut - te le noc - te si la - men - ta_e pia - gne
tu che da noi, si - gnor mio te scom - pa - gne.

16

tu che da noi, si - gnor mi - o te scom - pa - gne si - gnor

21

mi - o te scom - pa - gne

Le intonazioni di Giovanni Lullino, nelle quali lo schema bipartito accoglie otto distinte frasi musicali con resa costantemente differenziata della tipologia ritmica del verso, sono interessanti per alcune peculiarità dell'articolazione del tessuto musicale. Affiora, in «*Occhi piangeti*», la ricerca di una maggiore coesione del periodo, ottenuta mediante la soppressione dell'abituale pausa di separazione tra le singole unità melodiche: e se le frasi del Cantus si presentano tutte di eguale estensione, notevole è l'apparizione della 'frase lunga' che sposa l'*enjambement* («chi non ragiona / della mia mente»), poggiando sui ben articolati movimenti cadenzali in successione del Bassus. L'instaurarsi di più strette relazioni tra testo e musica è confermato dalla presenza di sottolineature retoriche, che fanno corrispondere a termini quali «strale» e «piaga» il discendere al grave della linea del Cantus («*Hay, bella libertà*»), o pongono in evidenza con una lunga formulazione melismatica, ricca di sincopi, la qualità semantica avvertita nel termine «biasmo» («*Occhi, piangeti*»). Si profila inoltre in questi brani l'uso, in funzione espressiva, del cambiamento di tessitura, che ora vale ad assicurare effetto di contrasto tra le frasi, ora pone in risalto versi o membri di verso salienti con immediato trapasso dal registro grave al registro acuto e viceversa: in «*Hay, bella libertà*», ad esempio, il verso che recita «fece la piaga ond'io non guarro mai» è tutto impostato su un declamato insistito nel registro grave, mentre poi la frase iniziale delle terzine cambierà tessitura, risultando con ciò ben marcata la cesura tra le due sezioni principali del sonetto.

In questa direzione ancora oltre procedono, ma con caratteri di scrittura del tutto personali, le intonazioni di Antonio Stringari, le quali confermano, inoltre, come l'adozione del testo petrarchesco non sia affatto elemento influente rispetto all'atteggiarsi a un maggiore impegno da parte della tecnica compositiva o all'acquisizione di nuovi caratteri da parte della morfologia musicale. «*Non più saette, Amor*» propone infatti una realizzazione a struttura accordale costruita su semplice schema monopartito caudato e interamente impostata su un declamato strettamente sillabico increspato solo a chiusura dello schema da un leggerissimo melisma¹³. Ben diversa ampiezza e varietà di scrittura presentano i tre brani su liriche di Petrarca. Vi ritroviamo innanzitutto il gusto per la definizione e intensificazione sonora di espressione o termini significativi: «morte» (rapida figurazione per gradi congiunti disposti nell'intervallo di quinta ascendente con fermata sulla prima e sull'ultima sillaba: «*Datime pace*»); «del mio pianger cresci» (improvvisa comparsa di valori larghi precedenti per grado congiunto verso l'acuto: «*Valle, che de' lamenti*»); «duri mei pensieri» (elevazione della tessitura con salto di quinta ascendente e valore largo in corrispondenza del primo termine); «cor di ti-

¹³ Edizione moderna del brano in FRANCESCO LUISI, *La musica vocale*, cit., pagg. 134-136, che ne propone un'esecuzione tutta vocale. Il sonetto spetterebbe al Tebaldeo: cfr. TANIA BASILE, *Per il testo critico delle rime del Tebaldeo*, Messina, Centro di studi umanistici, 1983, pag. 156 (n° 156).



gre» (uso di lunghissima e incisiva figurazione diminuita: «*Discolorato hai, Morte*»). Studiato appare inoltre il cambio di tessitura, volto a marcare in «*Valle, che de' lamenti*» la cesura tra le due unità strofiche costitutive del sonetto: alla frase finale delle quartine («ove anchor per usanza Amor mi mena»), che conclude al do grave, si contrappone il repentino salto d'ottava ascendente della frase successiva («ben riconosco in voi l'usate forme»), tutta svolta in zona acuta e per di più manifestante atteggiamento vocale diverso. Il paradigma metrico proposto nei brani ricerca dal canto suo un rapporto assai stretto con la varietà d'accenti del verso, conseguendo formulazioni libere e sciolte che conferiscono grande mobilità all'incidere musicale: l'*ambitus* della voce superiore si fa alquanto ampio e giunge a toccare in «*Valle, che de' lamenti*» l'estensione della dodicesima; le parti inferiori seguono e punteggiano il disegno del Cantus con figurazioni che non di rado si distaccano dagli stereotipi dell'accompagnamento strumentale¹⁴. Inedito è poi il trattamento riservato alle code finali: assai ampie, e ricche di figurazioni melismatiche su rapidi valori spesso interrotti da fermata, non solo esse contrastano vivamente con l'impostazione sillabica prevalente nei brani, ma producono inoltre una sensibile dilatazione del dato formale complessivo, configurandosi quasi come una terza sezione autonoma. Entrambi i caratteri rivelano l'emanciparsi della musica rispetto alla sua tradizionale funzione nei confronti del testo poetico, posto che da un lato il «cantar, massimamente diminuito» era atteggiamento stilistico considerato da Calmeta adatto unicamente a «pedestri stili», vale a dire a quelle composizioni «le quali, quando con la musica s'accompagnano, sono non solo adombrate, ma coperte per modo che non si possono discernere»¹⁵, e che viceversa esso appare ora, sia pure solo *in fine*, applicato a una forma nobile come il sonetto e a un testo poetico quale quello di Petrarca; e che, d'altro lato, la maggiore ampiezza dell'intonazione che da simili inserzioni risulta, mentre corrisponde a una linea di tendenza ravvisabile in varie altre forme della letteratura frottolistica all'altezza cronologica del *Libro Undecimo*, sarà realizzata in questa stessa silloge, lo si vedrà, anche attraverso diverse e non meno significative procedure. Si deve aggiungere, a proposito dei caratteri di spiegata vocalità propri delle tre code, che essi non trovano riscontro alcuno nella fisionomia consueta delle intonazioni di sonetti e paiono richiamare piuttosto i modi propri di certa tradizione strambottistica¹⁶. Sorge conseguentemente, tenuto conto anche della notevole estensione dei tre episodi,



¹⁴ ALFRED EINSTEIN, *Das elfte Buch*, cit., pagg. 617 ha segnalato l'esordio «alla madrigalesca» di «*Datime pace*» (ma lo studioso ha torto nel definire «durchkomponiert» questo sonetto: cfr., *supra*, lo schema musicale).

¹⁵ Cfr. VINCENZO CALMETA, *Qual stile tra' volgari poeti sia da imitare*, in *Prose e lettere edite ed inedite*, a cura di C. Grayson, Bologna, 1959, pag. 21.

¹⁶ Si può pensare anche a quel gusto della coloratura di cui offrono esempio le 'giustiniane' pubblicate da Petrucci nel *Libro Sesto*, per le quali cfr. WALTER H. RUBSAMEN, *The Justiniane or Viniziane of the 15th Century*, in «Acta Musicologica», XXIX (1957) pagg. 172-184, su cui sono da tenere presenti KNUD JEPPESEN, *La frottole. Bemerkungen zur Bibliographie der ältesten waltlichen Notendrucke in Italien*, «Acta Jutlandica», XL:2, Aarhus Universitet, København, 1968, pagg. 28-30 e NINO PIRROTTA, *Ricerche e variazioni su «O rosa bella»*, in «Studi Musicali», I (1972), ora in *Musica tra medioevo e rinascimento*, Torino, 1984, pag. 197 nota 5.

il problema di determinarne l'esatta morfologia, problema parallelo a quello della corretta articolazione del testo poetico alla linea melodica, l'uno e l'altro risolvibili unicamente in base all'analisi musicale degli episodi stessi. In «*Datime pace*» l'ultimo verso sarà ripetuto due volte e l'episodio si configurerà come una doppia coda, vista la presenza di due frasi musicali di pari estensione, separate da pausa ed entrambe concluse da forte movimento cadenzale. Si noti inoltre che l'*incipit* della seconda frase ripropone l'inciso melodico discendente e il modulo ritmico della prima, onde l'iterazione del verso è favorita, anche, dal parallelismo e dal ritorno al declamato sillabico. In «*Valle che de' lamenti*» pare conveniente intendere l'episodio finale come costituito di coda seguita da codetta, posto che l'inciso conclusivo impostato sul declamato e separato da salto d'ottava dalla precedente ampia effusione melismatica presenta la funzione cadenzale tipica del breve episodio e si presta agevolmente a ricevere il secondo emistichio del verso:

Antonio Stringari, *Valle che de' lamenti miei sei piena*, Cantus

La medesima soluzione è possibile in «*Discolorato hai, Morte*», ove però il decorso omogeneo dell'episodio finale e la totale mancanza di pause rendono egualmente possibile optare per una frase lunga sulla quale si dispone per intero e senza iterazione l'endecasillabo. Tale soluzione, mentre produce la coincidenza, necessaria in una frase musicale di così ampie proporzioni, dei valori larghi con gli accenti principali e secondari del verso, permette di conservare la marcata accentuazione della sesta sede, che è caratteristica della realizzazione musicale dell'intero sonetto, facendo corrispondere l'espansione melismatica su di uno solo, peraltro significativo, termine («cor»):

Antonio Stringari, *Discolorato hai, Morte, el più bel volto*, Cantus

Merita di essere riportato in trascrizione il sonetto «Datime pace»¹⁷

CANTUS

ALTUS

TENOR

BASSUS

Da - ti - me - pa - ce, o du - ri miei pen - sie - ri:

Da - ti - me pa - ce

Da - ti - me pa - ce

Da - ti - me pa - ce

6

non ba - sta ben ch' A - mor, For - tu - - na, e Mor - - - te mi fan - no guer - ra in

11

tor - no e in su le por - te, sen - za tro - var - mi den - tro al - tri gue - rie - ri?



¹⁷ Il testo poetico è corredato da una fascia di apparato nella quale sono registrate le differenze riscontrate nell'edizione critica del testo petrarchesco curata da GIANFRANCO CONTINI, *Francesco Petrarca. Canzoniere*, Torino, Einaudi, 1980.

16

In te i se - cre - ti soi me - sa - gi A - mo - re, in te spie - ga For -

20

tu - na o - gni sua pom - pa, e Mor - te la me - mo - - - ria di quel

24

col - po per - ché d' o - gni mio mal te so - - - - lo in -

28

col - po per - chè d' o - gni mio mal te so - - - lo in col - - - - - po.

Datime pace, o duri mei pensieri:
non basta ben ch' Amor, Fortuna e Morte
mi fanno guerra intorno e in su le porte,
senza trovarmi dentro altri guerrieri?

E tu, mio core, anchor se' pur qual eri,
disleal a me sol, che fere scorte
vai ricettando, e sei fatto consorte
de' miei nimici sì prompti e leggieri?

In te i secreti soi mesagi Amore,
in te spiega Fortuna ogni sua pompa,
e Morte la memoria di quel colpo

che l'avanzo di me convien che rompa;
in te i vaghi pensier' s'arman de errore:
perché d'ogni mio mal te solo incolpo.

1 Datemi - miei 2 et 3 e 'n 4 guerrieri 5 et - cor 7 et se' 8 ne-
mici - pronti et leggieri 9 suoi messaggi 11 et 12 conven 13 d'errore

Una notevole coerenza informa le scelte poetiche di Eustachio Romano, quali ci sono rivelate dalle composizioni che di lui ci trasmette il *Libro Undecimo*: un solo poeta, Petrarca; una stessa forma poetica, il sonetto; un clima poetico omogeneo, caratterizzato da toni alquanto scuri e gravi («*Deh, porgi mano*», «*Pace non trovo*», «*Oimé il bel viso*»). Analoga unità presenta la scrittura musicale: segnata da una notevole libertà ritmica nella realizzazione di ogni singolo verso, essa poggia su una nuova concezione della frase, che, giocando sulla varietà di accenti principali e secondari propria dell'endecasillabo, assume un andamento costantemente differenziato e quasi il carattere di una libera recitazione pseudomonodica, sostenuta dal ricco intreccio delle parti inferiori. Notevolissima è la dilatazione della frase musicale e caratteristico l'andamento sostenuto della melodia, posta sotto il segno di *tempus imperfectum*, all'interno del quale ciascuna intonazione presenta poi una fisionomia mensurale diversa: spicca in

particolare la cospicua presenza di *semibreves*, con addirittura una *brevis* quale valore di declamazione in «*Oimé il bel viso*» e ancora nell'esordio di «*Cerchato ho sempre*», ove tale figurazione realizza, come richiede il senso del verso, effetto di contrasto rispetto al resto della composizione. La linea melodica, svolta nell'ambito della decima, è fundamentalmente sillabica ma appare arricchita di frequenti sincopazioni e leggere figure melismatiche per lo più in corrispondenza delle cadenze: queste coincidono di regola con la fine dei versi, ma rispetto ad essi risultano variamente distribuite e spesso differenziate — sempre nella sezione delle terzine — per tipologia; assai attive sono le parti interne, nelle quali compaiono spunti imitativi che non di rado coinvolgono anche la voce superiore e lo stesso Bassus.

Pecchi anche di qualche 'scorrettezza' il contrappunto del Romano, che non ha convinto Lowinsky¹⁸, questi ed altri caratteri di originalità nel trattamento della frase e del dato formale, nonché l'inedita attenzione prestata ai valori evocativi del testo poetico, indicano in lui un musicista il quale muta indiscutibilmente la fisionomia tradizionale dell'intonazione frottolistica e ciò realizza proprio nelle composizioni su testi petrarcheschi comprese nel *Libro Undecimo*¹⁹: il rilievo delle quali è possibile precisare ove l'analisi delle composizioni sia affrontata anche, diversamente da quanto è finora accaduto, in una prospettiva diacronica. A tal proposito va immediatamente notato come i due sonetti «*Oimé il bel viso*» e «*Pace non trovo*» prevedano entrambi frasi musicali d'estensione generalmente assai ampia, e, dato di novità assoluto, sempre differenziata tra loro (da 5 a 9 *tactus*)²⁰. Il tono generale del componimento poetico è reso, nel primo, da una scrittura articolata su larghi valori, con rare *minimae* nel Cantus, la cui funzione è introdurre, con scioltezza, la cadenza: la sillabazione non risulta pertanto martellante e il carattere di fluidità dell'insieme è accentuato da frequenti portamenti e brevi melismi, nonché dall'idoneo uso di pause, che ora valgono a marcare l'inizio del verso ora ne distaccano il secondo emistichio. Si noti che la lunga melodia assegnata al primo verso spezza liberamente l'endecasillabo in due diversi segmenti, corrispondenti ai due momenti dell'evocazione-invocazione («*Oimé il bel viso/oimé il soave sguardo*»), mentre in seguito il musicista ricorrerà, per valorizzare singoli incisi, allo stile della sottolineatura retorica: spiccano le rapide fi-

¹⁸ Il cui severo giudizio espresso a pag. XVI della *Preface* contrasta peraltro vivamente con i positivi rilievi espressi nel capitolo dedicato alle frottole di Eustachio, pag. 16, ove tra l'altro il contrappunto del musicista è definito «elegant».

¹⁹ Fisionomia diversa e più tradizionale presentano infatti, ancora una volta, le altre sue composizioni su testi non petrarcheschi pubblicate posteriormente al *Libro Undecimo*, come giustamente notano HOWARD MAYER BROWN-EDWARD E. LOWINSKY, *Eustachio Romano*, cit., pag. 19

²⁰ Per il riscontro dell'analisi e degli esempi musicali offerti qui di seguito nel testo rinvio all'edizione di HOWARD MAYER BROWN-EDWARD E. LOWINSKY, *Eustachio Romano*, cit., pagg. 145 e sgg., non sempre accettabile, peraltro, per la disposizione del testo poetico adottata.



gurazioni su «aspro ingegno» e «gagliardo» e il pacato fluente disegno su «portamento altero» ben reso dalla progressione ascendente per grado congiunto distesa su larghi valori (vi si nota l'unica *brevis* del brano) nell'intervallo di quinta.

Una scrittura in valori più diminuiti è adottata invece in «*Pace non trovo*»²¹, ove la sillabazione risulta più stretta, frequente il ricorso al ribattuto declamatorio e costante l'impiego di pause che scindono la frase musicale in brevi incisi, ora corrispondenti alla struttura polisindetica del verso ora volti a porre in risalto le antitesi verbali di cui il sonetto è ricchissimo. Ne risulta un andamento teso — ben evidenziato dall'iniziale frase-verso, che propone una figurazione nervosa e avvolgente distesa, su valori ritmici diversi, nell'ambito della quinta — e quasi concitato nei successivi vv. 3-4, dove si segnalano le frasi spezzate, la progressiva elevazione della tessitura, il carattere incalzante della formula iterativa che si stempera poi nella cadenza sulla parola «abbraccio»:

Eustachio Romano, *Pace non trovo*, Cantus

et vo - lo so - pra' cie - lo et giac - cio in
ter - ra et nul - la stren - go et tut - to_el mon - do_a-brac - - cio

L'attenzione per i valori poetici del testo è confermata dal salto d'ottava del Cantus che sulle parole «Et bramo di perir» abbandona repentinamente il registro grave, per poi ritornarvi in espressiva discesa, spezzata dalla figurazione melismatica sulla parola «aiuto», che, distaccata dal contesto mediante il semplice impiego di pausa, davvero assume il carattere di un grido: ad essa si contrappone la successiva discesa nel registro grave, impostata sul ribattuto, che chiude in linea con il tono del verso. Il gioco di antitesi verbali è sottolineato dal ricorso a una tipologia costantemente variata di formulazioni cadenzali: ma anche la ritmica, che qui come altrove nel Romano né rispetta sistematicamente la caduta degli accenti né si adegua a figure metriche fondamentali quali la sinalefe²², appare volta a una precisa intenzione espressiva. Si veda ad esempio il gioco di frasi musicali diversamente accentate, con effetto di contrasto, nel seguente passo:



²¹ Per le posteriori parodie, e in generale sulla fortuna di questo sonetto, cfr. JAMES HAAR, «*Pace non trovo*». *A Study in Literary and Musical Parody*, in «*Musicologica*», XX (1966) pagg. 95-149 — ora parzialmente tradotto in PAOLO FABBRI (a cura di), *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1988, pagg. 231-247 — da integrare con DONNA G. CARDAMONE, *Forme musicali e metriche della canzone villanesca e della villanella alla napoletana*, in «*Rivista Italiana di Musicologia*», XII (1977) pagg. 57-58.

²² Cfr. HOWARD MAYER BROWN-EDWARD E. LOWINSKY, *Eustachio Romano*, cit., pag. 17.

veg - go sen - za_oc - chi et non ho lin - gua_et
gri - do et bra - mo di pe - rir et chie - go a - - - iu - to

Qui, peraltro, l'interesse a distaccare un singolo termine (vedi la cadenza su «aiuto») implica che la sinalefe sia evitata, con conseguente spostamento dell'accento: soluzione adottata anche nella frase finale della sezione delle quartine di «*Oimé il bel viso*», ove la reiterata inosservanza della sinalefe determina un arricchimento della formulazione melodica rispetto all'endecasillabo di base, e quindi la costituzione di due distinte semifrasi, di cui la seconda è posta in evidenza e separata dalla precedente mediante impiego di pausa. Alla base di questi, e altri casi consimili, è certo la preoccupazione, avvertita dal musicista, di assicurare una 'declamazione continua' del testo poetico che ne ponga in risalto ogni componente e che può quindi condurre, nella sua realizzazione, a violare l'accentazione regolare. In questo senso, il mancato rispetto della sinalefe — che, essenziale in sede metrica, non è più necessariamente vincolante in sede musicale — può contribuire alla formulazione di un disegno melodico più tornito, volto a evidenziare antitesi tra singoli termini, come ad esempio in questo passo di «*Pace non trovo*»:

et te - mo et spe - ro ar - do et son in ghiac - - - - cio

Un discorso a parte merita il brano «*Cerchato ho sempre*», presentato nella stampa con una sigla che parrebbe a prima vista poter indicare tanto Eustachio De Macioni Romano quanto Eustachio De Monti Regali, e che, sulla base di considerazioni stilistiche, è stato attribuito prima da Hans T. David, poi da Brown e Lowinsky, al primo dei due musicisti²³. A sostegno di questa attribuzione è possibile allegare nuove argomentazioni, fondandosi peraltro non solo su elementi di natura stilistica — i limiti e le incertezze di tal tipo d'indagine essendo ben noti —, ma anche su un esame il più possibile completo del dato paleografico a nostra disposizione. Il punto fondamentale è il seguente. Premesso che comuni alle sigle adottate da Petrucci per indicare i due musicisti sono le lettere *D.M.*, e che dunque *dirimente* è la decodificazione

²³ Cfr. HOWARD MAYER BROWN-EDWARD E. LOWINSKY, *Eustachio Romano*, cit., pag. 18; cfr. inoltre la *Preface*, pag. XV.



della lettera R., va osservato che la sigla *Eustachius D.M.R.* può riferirsi in realtà solo a Eustachio De Macioni Romano, poiché dell'altro Eustachio la stampa riporta *sempre* anche l'appellativo Gallus e questo fa precedere *sempre* dal termine Regali, riportato per esteso e mai indicato da abbreviazione²⁴. La conclusione che se ne ricava è confermata da un'analisi delle modalità di stampa, alcune delle quali ho già rilevate, osservabili nel brano: sia per quanto riguarda l'omissione del segno di ritornello a chiusura della seconda sezione dello schema musicale, sia per quanto riguarda la caratteristica disposizione del testo poetico in rapporto allo schema musicale e a piè di pagina, esse coincidono con quelle adottate nei sonetti di Eustachio Romano e divergono da quelle adottate nei sonetti di Eustachio Regali Gallo. Ciò chiarito, si possono segnalare ora una serie di atteggiamenti stilistici e di dati d'ordine musicale che sostengono e rafforzano la conclusione cui si è giunti. Ricordato, con Brown e Lowinsky, che la composizione in esame è priva di coda finale, come tutte le intonazioni di sonetti di Eustachio Romano, a differenza di quelle del Regali Gallo, che la prevedono regolarmente, e che sia l'andamento della melodia sia quello delle parti inferiori — e in proposito si noti che l'*ambitus* della voce superiore di «*Cerchato ho sempre*» corrisponde precisamente a quello di «*Pace non trovo*» — richiama i modi tipici della tecnica compositiva del Romano, va ancora osservato che:

1) la combinazione di chiavi (Ms-T-T-B), corrispondente a quella usata da Eustachio Romano in «*Pace non trovo*», rientra nella categoria di tipo 'basso', prediletta dal Romano ed evitata dal Regali Gallo, il quale usa sempre combinazioni di tipo 'alto';
2) la composizione si volge in *tempus imperfectum*, che è il *tactus* adottato da Eustachio Romano in tutte le composizioni comprese nel *Libro Undecimo*, laddove il Regali Gallo alterna *tempus imperfectum* e *tempus imperfectum diminutum*;

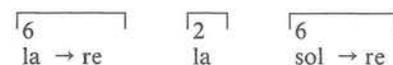
3) la scelta poetica è anch'essa in favore del Romano, non solo e non tanto perché si tratta di un sonetto ma per il carattere del medesimo: Eustachio Romano predilige sonetti a sfondo drammatico e introspettivo, mentre Eustachio Regali Gallo non intona nessun testo di questo tipo.

Costituisce per molti aspetti un punto d'arrivo in senso formale e stilistico l'intonazione di «*Deh, porgi mano*», primo esempio in assoluto di sonetto *durchkomponiert*. Le sue complessive quattordici frasi musicali risultano non solo melodicamente ma anche ritmicamente sempre variate; presentano estensione differenziata (da quattro a sette *tactus*) e anche le formulazioni cadenzali che le chiudono appaiono di regola diverse per ogni verso delle quattro unità strofiche: abolita ogni forma di diretta sottomissione alla struttura poetica la musica si dà ora un proprio autonomo svolgimento, che d'altra parte ben riflette il nuovo e più flessibile approccio alle esigenze del testo poetico, onde la melodia appare attenta a seguire con



²⁴ Questo punto non è stato colto dai due studiosi citati nella nota precedente, i quali ritengono che il caso di «*Cerchato ho sempre*» sfuggì all'attenzione di Petrucci e alla abituale sua cura di distinguere sempre i due Eustachio.

estrema mobilità le diverse sfumature dei versi. La qualità della scrittura, giustamente pensosa e non certo orecchiabile nella linea del Cantus, risalta già dalla frase iniziale, che definisce immediatamente la *Stimmung* del componimento poetico: e vale la pena notare, per la singolarità del caso, come essa si ritrovi nel madrigale «a doi soprani» «*Non è di gentil core*» del Settimo libro di Monteverdi. La musica lascia spesso tralucere suggestioni letterarie: il termine «morte» è sottolineato con figurazioni discendenti nell'ambito della quinta; in corrispondenza dell'espressione «celeste regno» la voce superiore sale nel pentagramma, per poi raggiungere la nota più acuta del brano sull'inciso «se virtù»; al contrario, nella cadenza su «non sale» la melodia discende e riguadagna il registro grave; l'*enjambement* tra i vv. 5-6 («segno / de le soe lode») è rispettato sul piano musicale, con conseguente dilatazione della frase. Si può aggiungere che, di questa intonazione, è forse possibile tentare un'analisi strutturale volta a rinvenire l'autonomo principio di organizzazione imposto dalla musica alla struttura poetica cui essa si accompagna. Se non m'inganno, ciò avviene mediante un sottile gioco di richiami melodici e cadenzali: la cadenza sulle parole «non sale» conclude una prima sezione costituita di sei versi, quella sulla parola «possàmo» sta all'inizio di una sezione di pari estensione; in entrambi i casi è utilizzata la cadenza perfetta e solo qui, in tutto il brano, si presentano frasi spezzate da pause che si corrispondono in simmetria, sottolineata dalla funzione cadenzale delle due seconde semifrasi; mentre i due versi residui, separati dalle due sezioni di sei versi, cadenzano con forza al la. Lo schema che ne risulta è il seguente:



ove va ancora notato come lo stacco cadenzale in corrispondenza del nono verso valga a marcare efficacemente — e, all'interno di uno schema musicale a forma aperta, assai finemente — la cesura tra ottetto e sestetto. Quanto infine a «*Candida rosa*», la disgregazione della forma poetica del sonetto che essa realizza costituisce l'altra faccia del superamento del costume proprio della frotola di ricalcare con la musica la struttura formale del componimento poetico: ed è importante notare che anche qui, come in «*Deh, porgi mano*», Eustachio realizza il principio dell'invenzione musicale continua, proponendo per ogni verso frasi musicali originali e ritmicamente sempre variate. La presenza del secondo gruppo di dieci versi non sminuisce il rilievo delle innovazioni formali e musicali già segnalate; essa conferma, direi, il persistere di una mentalità legata allo schema strofico, e in tal senso mostra come linee di tendenza diverse convivano, in questa fase della letteratura frottolistica, l'una accanto all'altra, componendosi in una sintesi originale e irripetibile.

Credo risulti da questa indagine come l'originaria, strutturale sottomissione della musica alla poesia nella tradizione del sonetto abbia ceduto il passo nel *Libro Undecimo* a un atteggiamento piú dichiaratamente concorrenziale della prima nei confronti della seconda; e come l'estetica della 'semplicità', già connessa dal Calmeta all'imperativo umanistico «d'accompagnar le rime con musica stesa e piana», abbia costituito un ottimo banco di prova per l'approfondimento dei valori costitutivi del canto accompagnato, favorendo anch'essa, alla lunga, l'instaurarsi di un piú stretto rapporto tra parola e suono: che d'altra parte proprio nella strettissima connessione — d'accento, di misura, d'articolazione — originariamente posta tra frase musicale e verso poetico, e in forma rigida ma esemplare realizzata dalla stessa *forma generalis*, trovava un sicuro punto di riferimento e in certo modo la sua stessa condizione di possibilità. La collocazione storica della silloge del 1514 è, sotto questo rispetto, emblematica. Posta la funzione di modello di Petrarca, e la varietà e ricchezza di valori poetici dei testi che ora si offrono all'intonazione, il musicista mira evidentemente ad arricchire la tavolozza sonora di contenuti e contrasti espressivi di varia natura. Il mezzo piú immediato, e storicamente disponibile, per soddisfare questa esigenza è sottrarsi a quella costante osservanza di modelli formali, paradigmi ritmici uniformi e formule di repertorio che avevano caratterizzato l'atteggiamento dei frottolisti nella fase precedente; di qui l'adozione di una tecnica compositiva capace di assicurare una piú accentuata flessibilità ritmica e un carattere liberamente 'recitativo' alla melodia, ponendo capo, parallelamente, a una maggiore dilatazione e articolazione della frase musicale, la quale da parte sua, ora eludendo la sinalefe, ora sposando l'*enjambement*, ora liberamente raggruppando o isolando emistichi e incisi, tende in modo sempre piú chiaro ad abbandonare la precedente fissità e assoluta regolarità di misura. Una piú approfondita ricerca stilistica si attua poi quando la funzione espressiva della musica sia riposta non piú solo nella definizione della forma e del tono generale del componimento poetico, ma agisca anche sul piano della formulazione della frase e del periodo, nel trattamento del verso e della singola parola. Se questo processo è accompagnato dalla progressiva dilatazione e infine rottura dello schema musicale, è, propriamente, nell'acquisizione di un lessico, che quello tradizionale della frotola non solo amplia in misura notevole, ma inserisce in un quadro morfologico e formale per molti aspetti innovato, che va individuato il rilievo storico del percorso fin qui delineato.

L'idioma vivaldiano nel repertorio per flauto traverso *

di Luca Della Libera

Il primo passo nell'affrontare il repertorio vivaldiano per flauto traverso è l'identificazione dello strumento. Innanzitutto va fatta chiarezza sulla terminologia: quello che attualmente viene chiamato *flauto traverso* (che nel secolo scorso ha subito notevolissime innovazioni tecniche), agli inizi del '700 veniva indicato sostanzialmente in due modi. Da un lato si sottolineava la sua origine tedesca: *flûte d'Allemagne* o *flûte Allemande* in Francia, *German flute* in Inghilterra; dall'altro il modo in cui veniva suonato aveva forgiato l'aggettivo: *traversiere*.

Il semplice termine *flauto* (in Francia *flûte*, in Germania *flöte*, in Inghilterra *flute* o *recorder*), perlomeno nei primi decenni del diciottesimo secolo, stava ad indicare con tutta probabilità il *flauto a becco*. Un esempio a questo proposito è dato dal catalogo del 1737 dell'editore Le Cène di Amsterdam (che aveva pubblicato tra l'altro i concerti dell'Op. X di Vivaldi), nel quale tale distinzione risulta chiara¹.

Lo stesso Vivaldi, del resto, era ben consapevole di questa differenza; negli autografi, conservati presso la Biblioteca Nazionale di Torino, l'indicazione dello strumento è precisa: in alcuni casi «flauto» (quindi flauto a becco), altre volte «traversiere», o «traversiero», «trauersiero». L'esempio piú significativo, nei manoscritti torinesi, è dato dalla titolazione del mottetto «*Salve Regina*» RV 616: «*Salve Regina / Ad Alto Solo / con Violini e Flauti / e Traversier / in due Cori / Del Vivaldi*»².

* Il presente saggio è una sintesi della tesi di laurea sostenuta dall'A. presso l'Università degli Studi La Sapienza, Roma, Anno Accademico 1986-87, Cattedra di Storia della Musica (relatore prof. Pierluigi Petrobelli).

¹ M. CH. LE CÈNE, *Catalogue des Livres de Musique Imprimées à Amsterdam*, Amsterdam, 1737; ristampa in FR. LESURE, *Bibliographie des éditions musicales publiées par Estienne Roger et Michele Charles Le Cène*, Paris, 1969; i brani elencati nel catalogo sono ordinati per organici strumentali: a pag. 20 si legge «*Pieces pour les violons, les flutes, les flutes traversiers, et les hautbois a la françoise...*».

² Il manoscritto è conservato a Torino, Biblioteca Nazionale, Collezione Giordano 35, n. 9, 115r-162v.

