

CANZONI PROFANE ITALIANE DEL
SECONDO QUATTROCENTO
IN UN CODICE MUSICALE DI MONTECASSINO

(Strambotti-Laude, Canzone « alla villota », Carnasciali e Strambotto-Caccia)

Federico GHISI
(Firenze)

E' ancora nel ricordo di tutti la tanto deplorata distruzione della storica ed antichissima abbazia benedettina di Montecassino, avvenuta durante il recente conflitto mondiale, ed il rievocarne oggi la sua famosa biblioteca, fortunatamente posta in salvo per tempo fra le mura Vaticane, offre un interesse di attualità anche per gli studiosi di storia musicale.

Ragguardevole è, senza dubbio, il fondo di musiche, soprattutto manoscritte, già custodito nel monastero ed ora nella abbazia di S. Gerolamo (Roma), riguardante in particolare l'arte musicale napoletana. Un catalogo ancora in attesa di pubblicazione fu redatto dal compianto Mo Eduardo Dagnino, la cui improvvisa scomparsa nel 1944 lascia, purtroppo, incompiute le sue ricerche fra le musiche del periodo Scarlattiano ed ai suoi inizi un cospicuo lavoro di trascrizione dei madrigali di Pomponio Nenna e delle sonate di Azzolino della Ciaia. Nell'onorare la sua memoria mi è caro, in questa occasione, rendermi interprete dei sentimenti di tutti quelli che l'hanno stimato ed apprezzato nella sua opera di musicista valoroso e di studioso insigne.

Fu, infatti, per tramite di Eduardo Dagnino, ch'io venni a conoscere il manoscritto musicale quattrocentesco di Montecassino ora in esame. Egli mi fece dono a suo tempo di un estratto da *Casinensia*, opuscolo redatto dall'archivio dell'abbazia, dove si leggono le brevi note bibliografiche curate da André Pirro ad illustrazione del cod. mus. 871, appartenente alla seconda metà del Quattrocento. (1) Nello scorrere, allora, i capoversi di alcuni testi musicati segnalati dal Pirro, mi colpirono in particolare due nuovi *incipit* di canzoni carnascialesche, le quali non mi risultano sino ad ora ripetute in altre sillogi del genere, riferendomi ai miei precedenti e noti studi. (2) Così mi fu possibile averne copia fotografica, per cortese interessamento dell'archivista Don Mauro Inguanez, poco prima che la tragedia della guerra si abbattesse sulla martoriata abbazia. Soltanto ora, ho potuto esaminare attentamente per intero il ms. casinense e redigere copia dei suoi capoversi musicati su testo italiano.

Del ms. 871, il Pirro non intese dare una descrizione bibliografica completa. Egli si limitò a trascrivere unicamente gli *incipit* dei testi da lui ritenuti più

(1) A. PIRRO, *Un manuscrit musical du XVe siècle au Mont-Cassin « Casinensia »*, Montecassino 1929/30, vol. 1, p. 206.

(2) F. GHISI, *I canti carnascialeschi nelle fonti musicali del XV e XVI sec.* Firenze, 1937.



Fac-simile Cod. Cassinense 871.

importanti, con particolare riferimento alla scuola franco-fiamminga o ad altri, ispirati ad avvenimenti storici in Italia. Una completa identificazione degli autori e delle musiche franco-fiamminghe si renderebbe però ancora necessaria, mediante un ulteriore rinvio di ogni *incipit* a confronto con altre raccolte musicali analoghe dello stesso periodo. (1)

(1) Infatti il Pirro rileva che l'inno « Tu lumen, tu splendor Patris » sarebbe del Dufay; il testo « O princeps Pilate » forse di Bernardus (Yeart). Dufay risulta, inoltre,

Ma non di minor interesse storico-musicale, e ne fo oggetto di questo breve studio, sono le musiche su testo italiano, la cui citazione, salvo per i due carnasciali, è interamente omessa dal Pirro. Generalmente i manoscritti del XV sec., disseminati, non certo in gran numero, nelle biblioteche europee, presentano notevole importanza musicale, dato che spesso fra le loro carte si cela l'evoluzione storica della polifonia quattrocentesca non ancora interamente messa in luce per l'Italia. Tali codici si rendono ancora più preziosi, qualora fra le numerose composizioni della scuola franco-fiamminga su testo latino, francese e spagnolo, si trovano, come in questo caso, esempi meno frequenti di canzoni su testo italiano di carattere amoroso profano, rispecchianti generi e forme di schietto gusto popolare e locale. Questi sparsi boccioli di una lirica musicale nostrana nel pieno splendore della polifonia franco-fiamminga profumano come primule al sole mediterraneo.

Il ms. 871 può considerarsi un frammento di codice, rilegato in epoca più recente ad altro ms. non musicale. Per quanto porti una numerazione antica da c. 1 a c. 16 [?], esso risulta qua e là mutilo. La scrittura sembra di una sola mano, mentre la notazione mostra per le canzoni su testo italiano una grafia assai diversa da quella usata per esemplare le composizioni franco-fiamminghe. Troviamo, infatti, nelle prime, i tipici valori di semibreve e minime a fiamma, con passaggi di note annerite, quali si osservano nella notazione del cod. G. 20 di Perugia della fine del Quattrocento. Per di più entrambi i ms. cassinense e perugino presentano alcune importanti concordanze sia nelle musiche che nei testi ivi contenuti, come si vedrà più avanti. Un maggior uso delle tre voci per le composizioni più antiche rispetto a una stesura a quattro, denota nei due codici una comunanza stilistico-formale di tipico impiego nella polifonia italiana del Quattrocento. Considerato le date dei vari avvenimenti storici ai quali si riferiscono alcuni testi del ms. cassinense e gli anni in cui i compositori delle musiche svolsero la loro attività artistica, è possibile ritenere con probabilità che il ms. 871 sia stato esemplato fra il 1450 circa ed il 1480 al più tardi. Infatti l'attività musicale dei compositori fiamminghi, da Dufay, Ockeghem a Yeart, Molinet, Heyné ecc. precede il 1450 e perdura sino a fine secolo.

In quanto ai compositori italiani, il Gafori (Gaffurio) — il ms. contiene alcune sue composizioni sacre — eccelse in quel periodo presso la corte napol-

essere l'autore di una invocazione a 4 voci « Très piteux, de tout espoir fontaine » sul tenor « Omnes amici eius » e della canzone « Je ne vis onques la pabelle », citate nel banchetto di Lilla del 1454, in occasione di una crociata che Filippo il Buono aveva in animo di bandire contro i Turchi. La canzone strumentale « Le serviteur », qui esemplata, risulterebbe secondo l'amanuense del Dufay e la notizia non è certo senza interesse. Ockeghem è l'autore di una invettiva per la morte di Binchois e di « Petite Camusette » che qui, però, risulta anonima. Gli anonimi « Tartara » e « Amors, amors » sono il primo di Molinet ed il secondo di Hayné. Vi sono pure citate alcune canzoni nel genere delle *fricassée* o « incatenature » su differenti testi francesi di cui uno si riferisce « A Florence, la joyeuse cité ». Si veda A. SMIJERS, *Vijftiende en zestiende eeuwse Muziekhandschriften in Italië* ecc. Deel XIV, 3^e stuk, p. 11 ; W. STEPHAN, *Die Burg. Nied. Motette zur Zeit Ockeghems*, Kassel, 1937, p. 95 nota 53 ; ed ancora in A. PIRRO, *Histoire de la Musique XV^e et XVI^e siècles*, Paris. 1940, pp. 157-158.

letana e, dai dati in possesso, anche Johannes Cornago e Pietro Oriola fiorirono nel lasso di quel ventennio (1450-80), quali musicisti localj al servizio del Re di Napoli.

Le musiche su testo italiano, più una di carattere laudistico su testo latino, contenute nel ms. di Montecassino, risultano in numero di ventotto ed offrono preziosi esempi inediti di giustiniane, strambotti-laude, una canzone « alla villota », due carnasciali e un strambotto-caccia, già esemplato nel cod. G. 20 di Perugia. Gli intonatori sono tutti anonimi, salvo per i due strambotti-laude musicati da Johannes Cornago.

Per una maggiore divulgazione e facilità di studio do qui un elenco alfabetico di queste canzoni, annotando le eventuali concordanze con il cod. G. 20 di Perugia e con la *Tavola di principj di canzoni dei secoli XV e XVI, citati nelle raccolte di Laudi spirituali* (1), curata dal D'Ancona.

Tavola dei testi italiani nel ms. 871 di Montecassino.

Num.		Voci	A
ant.	moderna		
Int.	ANONIMO		
N. 1	— c.145'c.422-23	(C.Ct.T.)	« Alle stamegne, donne » Canto carnascialesco.
N. 2	— c.146'c.424	»	« Alta regina fonte di ogni amor » Canzone-lauda.
N. 3	— c.144'c.418	(C.Ct.T.B.)	« Amor quanto sathio che me day guerra » con note annerite.
N. 4	— c.13'c.272-73	»	« Amor tu non me gabaste » Identico testo e mus. in G. 20 (a 3 voci). Vedi N. 12.
AN.			C
N. 5	— c.144'bis c.420	»	« Chiave chiave ». Probabile canto carnascialesco.
N. 6	— c.144'c.418	»	« Cor mio volunturioso dura dura senza secreto ».
N. 7	— c.16()c.431	»	« Correno multi cani ad una caça ». Strambotto-caccia. Identico testo e mus. in G.20 (salvo varianti nelle 3 voci).
AN.			D
N. 8	— c.18'c.274	(C.Ct.T.)	« Dolce speranza del cor mio ».
N. 9	— c.104 c.349	»	« Dell'arboro chanta ». (1510) In Tav. D'Ancona (p. 491) vedi canzone lauda « Quest'è donne un arber grande ».
N. 10	— c.144 c.417	»	« Dindiridin, ridin, rindayna, dindirron Me levay un domatin, matin. » Canzone « alla villota ».
N. 11	— c.138'-39c.408-9	(C.Ct.T.B.)	« Dum autem venissem ad locum ». (1485) Tav. D'Ancona (pag. 479); simile testo e mus. in <i>Laudi</i> del Razzi e <i>Panc. 27</i> , Firenze (Bibl. Naz.).

1) A. D'ANCONA, *Poes. Pop. It.*, ecc. p. 475.

Num. ant. moderna Int. ANONIMO	Voci	I
N. 12 — c.1' c.248	(C.Ct.T.B.)	« Io averia voluntate per li toy false passate », 2da pars di « Amor tu non me gabaste », al N. 4 (1).
N. 13 — c.16()'c.432	(C.Ct.T.)	« Io velo la mia vita zà [già] finire ».
N. 14 — c.138 c.407	»	« In tempo che facia lo sacrificio ». Lauda.
AN.		M
N. 15 — c.103'c.348	»	« Mercè te chiamo dolce o anima mia ». E' del Giustiniani. (1480) Strambotto-lauda. Tav. D'Ancona (p. 486).
JOH. CORNAGO		
N. 16 — c.15 c.275	»	« Moro perchè non day fede alla pena che m'acora ». Pure in Parigi (Bibl. Nat. fr. 15123 c.54'-55) (1).
JOH. CORNAGO		
N. 17 — c.16'c.278	»	« Morte, mercé, gentil aquila altera » (1480) Strambotto-lauda. Tav. D'Ancona (p. 486). Pure in Parigi fr. 15123 ecc. (1).
AN.		O
N. 18 — c.7'-8 c.260-61	»	« O pellegrina, o luce o clara stella ». (1480) E' uno strambotto del Giustiniani. Tav. d'Ancona (p. 488) (1).
N. 19 — c.145 c.421	»	« O tempo bono e chi me t'a levato que non te tengo più cumo solea ». Lauda.
AN.		P
N. 20 — c.7 c.259	»	« Per poco tempo ch'io so stato fora trovo che amore ». Canzone-frottola.
N. 21 — c.14 c.273	(C.Ct.T.B.)	« Piangendo chiamo sorda e gruda morte ultima fine delli mei tormenti ». Canzone nel genere delle « disperate ».
AN.		Q
N. 22 — c.143'c.416	(C.Ct.T.)	« Quanto mi dolse sta crudel partita, dolce nemica mia tanto piacente ». (1489) In Tav. D'Ancona (p. 491) « Questa crudel partita ».
N. 23 — c.143'c.416	(C.Ct.T.)	« Quanto mi dolse la nigra partita, tanto so alegro per la retornada ». E' una variante del N. 22.
N. 24 — c.101'c.341	»	« Quanto più li ochi mei ». (1485) Lauda. In Tav. D'Ancona (p. 491).
AN.		S
N. 25 — c.16()c.430	(C.Ct.T.B.)	« Serà nel cor mio doglia el tormento ». Testo e mus. identico nel G.20. Canzone-frottola.

(1) Citate fra i testi spagnoli in HIGINO ANGLÈS, *La Musica en la Corte de los Reyes Católicos*, Madrid, 1941, pp. 116-17 e in A. PIRRO, *Histoire de la Musique*, op. cit., p. 157.

Num.		Voci	T
ant.	moderna		
Int.	ANONIMO		
N. 26 —	c.7' c.260	»	« Tanto ha che io to contato li mei guai ».
V			
N. 27 —	c.144bis c.419	(C.T.B.)	« Vedo che fortuna me contrasta, vedo che amore mi volta le spalle ». Simile in <i>G.20</i> . Una delle tante canzoni che esaltano o lamentano la felice o la mala sorte. Non cit. in E. Lowinsky, <i>The Goddess Fortuna in Music</i> , Mus. Quarterly, 1, 1943.
N. 28 —	c.11 c.267	(C.Ct.T.B.)	« Voga la galiera ». Probabilmente « Cantasi a modo de canti di ghalea quando si vogha ». Ediz. Laudi (1485-1512). Tav. D'Ancona (p. 485).

Scorrendo l'indice della Tavola è facile notare un gruppo di composizioni in gran parte adespote — due soltanto, come già detto, sono del frate francescano Joh. Cornago — su testi di strambotti.

Queste rime in voga fra i poeti colti del Quattrocento erano rivolte ad imitare le varie foggie della poesia popolare, prestatisi poi verso la metà del secolo al travestimento religioso-spirituale.

Le musiche ai numeri 4, 9, 11, 14, 15, 17, 18, 19, 22, 23, 24, 27, 28 della Tavola ne sono un documento probativo, figurandovi melodie di certo antiche che risalgono alla seconda metà del XV sec., talune da cantarsi su testi travestiti in laude, il cui anno di stampa s'aggira attorno al 1480.

Avrò modo di accertare tutto ciò in un mio prossimo studio nel quale tratterò in particolare questa parte dei strambotti-laude, inserita nel ms. cassinese anche in riferimento ad altre fonti musicali quattrocentesche.

Sarà perciò possibile spostare indietro ancora di qualche decennio la data del 1480, ritenuta generalmente quale *terminus a quo* per l'origine della polifonia frottolistica e fare risalire alla metà del XV secolo la tecnica nostrana del verticalismo armonico-sillabico (omofonia ed omoritmia), maturatasi unicamente nell'ambito di un arte regionale e popolare.

Una conferma di fatto la troviamo al n. 10 della Tavola in una fresca e vivace canzone « alla villota » (1), ispirata alla lirica popolare delle *mattinate* e delle *pastorelle*. Una eco trecentesca la troviamo persino nel capoverso di un anonimo rimatore del codice Vaticano Rossi « Levandome 'l maytino ».

Eccone il testo :

Dindiridin, ridin, rindayna, dindirron
 Me levay un domatin, matin (1)
 Et davanti l'alba per andar a un giardin
 Per collir la cirofrada (2).

(1) Salvo il capoverso simile, l'intero testo differisce da altri, appartenenti a « villote », ampiamente citati da F. TORREFRANCA, *Il segreto del Quattrocento*, Milano, 1939, pp. 245-48, 589; HIGINO ANGLES, *La Musica en la Corte*, op. cit., p. 116, ritiene questo testo una canzone popolare catalana.

(2) Oppure *giroflada*, termine dialettale per una pianta erbacea della famiglia Compositae con fiori arancioni sul tipo delle margherite.

Abbiamo qui un saggio (vedi es. mus. 1), forse fra i più antichi del genere, ch'io sappia, notato con valori ritmici di tempo, come d'uso, in prolazione *maior imperfecta* ed attinente al tipico verticalismo simmetrico-armonico, così caratteristico per la condotta delle parti vocali nella polifonia popolare in genere. Probabilmente questa stessa musica si prestò ad essere travestita in lauda, a conferma del « cantasi come : E levòmi » nella edizione del 1489, (1) pur considerando la permutazione delle parole iniziali nel nostro capoverso « Me levay ». Senz'altro per le sue intrinseche e ben note caratteristiche questo tipo di polifonia si adattava alla cantilena laudistica, da cantarsi all'aperto, a cielo scoperto, in un ripetersi sillabico della melodia espressa nella melanconica tonalità minore.

Es. 1. — Canzone « alla villota » Anonimo.

C. Dindiri din, ridin, rindayna, dindiri din, dindirin dayna, rindayna, dindir-ron Me levay domatin, ra

T. B. Dindirron

[...]

tin et davanti Pal-ba peran-dava ungiu diu per col-lir la ci-ro-fra-da. Dindiri

L'imitazione della natura rientra di conseguenza nei canoni estetici della « musica riservata », la quale nel secondo Quattrocento era allora al suo primo apparire e durante tutto il Cinquecento svilupperà nella chanson francese e nel genere delle villote, delle villanelle alla napoletana e delle mascherate, la riproduzione, con voci, dei suoni di vari strumenti (cicalecci, « lilelele » (2)).

Infatti la ripetizione, quasi ossessiva, del suono delle campane (dindiridin, ridin, rindayna, dindirron) in stretta unione alla onomatopeia sillabica del testo si presta, nel nostro caso, a meraviglia per contraffare vocalmente il rintocco dei bronzi percossi che a guisa di imitazione strumentale accompagnano la canzone probabilmente a ballo.

*
**

Le musiche della Tavola ai numeri 1 e 5, appartengono invece al genere delle canzoni artigiane carnascialesche, dove il richiamo del rivenditore e le lodi

(1) Testo e musica differenti in F. Torrefranca, *op. cit.*, pp. 44, 451.

(2) F. TORREFRANCA, *op. cit.*, pp. 60, 61.

per la buona qualità della merce si uniscono in un invito alle donne a comperare. Ancora oggi si vedono girovagare per le contrade italiane, del meridione soprattutto, queste tipiche figure di un mondo schiettamente regionale. La polifonia, quale arte dotta, si ammantò di questa immediatezza naturale del popolo e ne trasse spunto per delle canzoni carnascialesche di mestiere.

Nel N. 1 si canta su questo testo :

Alle stamegne, donne alle bone stamegne
 Chi vuole stamengnare.
 Io so[n] stamengnatore
 Et si fo bona farina.
 Et stam[e]gno a tucte l'ore
 De sera e de matina
 Sen'la vicina che voglia stamengnare.

E' un canto *de'stamignatori*, ovvero di venditori di setacci o buratti (stamine), analogo per rispondenza carnascialesca a quello *de'burattieri*, pure a quattro voci, nel sopracitato cod. perugino G. 20 e a quello *de'molinari*, a tre voci, nel cod. 2441 di Firenze (Cons. Mus. Cherubini). (1)

Si osserva la stessa struttura polifonica, notata con valori di tempo a *prolatio maior imperfecta*, qua e là anneriti, l'incrocio fra le parti vocali del Tenor con il Contra ed il tipico sillabare ribattuto delle minime in « parlante », con la breve cadenza vocalizzata alla chiusa del primo e ultimo verso di ogni strofa. (Vedi es. mus. 2).

Es. 2. — Carnasciale « de'Stamignai » Anonimo.

(1) La notazione è scorretta

Il testo della musica al N. 5 della Tavola, limitato unicamente alle parole « Chiave, chiave », sembra pure un richiamo artigiano di fabbri forgiatori di chiavi e serrature, appartenenti all'arte minore dei *chiavaiuoli*. E' perciò verosimile che ne sia nato un canto carnascialesco di mestiere nel quale si esalta

(1) F. GHISI, *op. cit.*, p. 112-13. Vedi a p. 195 riportata erroneamente la composizione come a quattro voci, mentre è a tre. Si veda es. mus.

la chiave, come insegna della corporazione artigiana alla quale il canto era dedicato e ispirato.

Sembra però strano che in questo caso non sia stato riportato per intero il testo musicato, come si osserva invece in tutte le altre canzoni artigiane del genere. Si potrebbe, perciò, supporre diversamente e considerare la composizione non un carnasciale — sia detto ciò per mera ipotesi, tanto che la stessa musica sembra smentirne il fatto, come si vedrà più avanti — bensì, riferendoci alla Chiave di San Pietro attribuire al testo un significato di ritornello-grido, quale simbolo di parte Guelfa ed esaltazione della suprema podestà ed insegna araldica della Chiesa nelle lotte a sostegno del Papato. Tale supposizione potrebbe apparire non del tutto infondata se consideriamo il grido « Palle, palle », quale unico testo di una canzone dell'Isaac ad esaltazione dello stemma mediceo e così pure vari altri richiami di parte e di casata che s'alternano nella *battaglia italiana*, descrittaci dalla Brenet (1), dove nel furore della mischia le grida di « Chiesa, chiesa », s'incrociano a quelle di « Duca, duca », « Sforza, sforza », « Feltro, feltro ». E' certo che storicamente e musicalmente il grido « Palle, palle » risuonò in varie occasioni per le vie di Firenze, sia come simbolo di parte, fallita la congiura dei Pazzi, sia quale espressione di esultanza popolare per l'avvenuta restaurazione medicea nel 1512 e l'ascesa al Pontificato di Leone X. Non è impossibile che si possa avere gridato « Chiave, chiave », durante la coalizione campeggiata da Papa Sisto IV, in unione al Re di Napoli contro Firenze. Le insegne papali a sostegno della collera del Pontefice contro la presunta tirannia di Lorenzo il Magnifico avevano forse particolare ragione di essere inalberate anche nel napoletano attorno il 1480, in considerazione dell'ambiente storico al quale in più occasioni il codice si rispecchia, quando Re Ferdinando s'indusse alla pace separata con Firenze, rompendo l'alleanza con il bellicoso Papa.

Musicalmente la composizione, pure raffrontandola con la *battaglia italiana* sopracitata, offre tutte le caratteristiche del verticalismo armonico nelle parti e nella melodia in « parlante », con il ribattere delle semibrevis o minime in stretta adesione alla sillabazione del testo. Notevole, nel nostro caso come dall'esempio musicale 3, l'attacco iniziale a dialogo sul richiamo « Chiave » (battute 1-6, 18-22), in imitazione larga, proposta del Cantus e Tenor, risposta del Contra e Bassus e viceversa.

Però, se badiamo alla espressione musicale del pezzo, la condotta delle due parti superiori con andamento a terza, secondo la tecnica del falso bordone, conferisce alla melodia un calore espansivo e popolare e sembra confermarci invece procedimenti melodici già in uso al genere carnascialesco. La stessa coda strumentale offre una chiusa ternaria a ballo, tipica nel carnasciale.

In tema di lirica encomiastica, non voglio tralasciare di ricordare la canzone a quattro voci su testo spagnolo « Viva, viva rey Ferrante », citata da Pirro nel

(1) M. BRENET, *Essai sur les origines de la musique descriptive*, in R.M.I., 1907, pp. 750-51.

nostro ms. di Montecassino, la quale, di certo fu espressamente composta per la successione di Re Alfonso il Magnanimo (1458). Come dal facsimile qui riprodotto, il pezzo offre le caratteristiche della chanson polifonica del XV sec. con ancora il cadenzare arcaico di sapore trecentesco della terza inferiore risolvente sulla tonica. Anche per sì fausta ricorrenza come in altre, l'amanuense nell'esemplare il codice cassinense intese raccogliere quanto di meglio vi fosse fra le musiche composte fra il 1450 e il 1480 circa, a celebrazione dei più importanti avvenimenti della storia napoletana.


Es. 3. Canto carnascialesco Anonimo.

C. T. 

Cl. B. 

Chiave chiave

(1) Nel ms. la notazione è mancante

18 

22 



(2) Do nel ms.

[:] 

*
**

La composizione N. 7 « Correno multi cani ad una caça » offre senz'altro un interesse di primo piano nell'evoluzione delle forme popolaristiche locali italiane, Già descritta in un mio precedente studio (1) dopo essere stata da me parti-

(1) F. GHISI, *Frammenti di un nuovo codice musicale dell'Ars-Nova italiana e due saggi inediti di cacce del secondo Quattrocento*. La Rinascita, Firenze, N. 23, 1942, pp. 97-100 e traduzione tedesca in *Archiv für Musikforschung VII*, (1942), 17.

colarmente trovata nella silloge del perugino G. 20, in una variante però a tre voci con il testo completo, eccola nuovamente ripetuta nel ms. di Montecassino, ma a quattro voci e con riportato il solo capoverso del testo. Si tratta di un esempio, forse unico di caccia nella veste poetica di uno strambotto e che lo Schwartz cercò senza poterlo trovare fra le sillogi delle frottole del Petrucci.

Musicalmente, malgrado il suo verticalismo frottolistico, la tecnica dell'imitazione non è trascurata con l'attacco del Tenor che riproduce alla quinta la stessa figurazione per moto contrario. La versione a tre voci di Perugia offre maggiori caratteristiche imitate, mentre l'aggiunta della quarta voce, Bassus, nel ms. di Montecassino, sembra posticcia e introdotta arbitrariamente, quale forzata rielaborazione. Come nella canzone « alla villota » (N. 10) riscontriamo anche qui la cadenza « Perfectio in terminationibus » del Gaffurio (*Practica Musica*, 1496), assai in uso presso i frottolisti.

Sono trascorsi poco più di cinquant'anni dalle ultime cacce dell'ars-nova e già appare avvenuta una vasta evoluzione nella forme e nello stile di così popolare genere poetico-musicale. Il testo che nella prima metà del Quattrocento si esprime ancora nella forma del madrigale trecentesco — come nelle allegorie amoroso-venatorie del Ciconia : « I cani sono fuora per le mosse » oppure « Cacciando un giorno vidi una cervetta » (1) — sempre nella seconda metà dello stesso secolo prende vena nei rimatori strambottisti e mantenendo i simboli animaleschi ed i paragoni venatori, riveste un carattere ancor più moraleggiante, tra il sentenzioso ed il satirico. Anche il suo carattere di azione movimentata e descrittiva perdura attraverso la tradizione trecentesca e si conserva con le sue onomatopie di suoni e richiami di voci nella caccia del cod. Q 16 di Bologna pure da me precedentemente descritta. In sostanza il testo poetico della caccia sfocia alla fine del Quattrocento nella allegoria carnascialesca, intesa come illustrazione oscena dell'arte del cacciare attraverso i doppi sensi scurrili della stessa terminologia venatoria.

Ecco la prova nel testo del carnasciale, citato nel ms. 2441 fiorentino (2).

De le done qual è l'arte
 Dice ognun che l'è el filare
 Non è ver che l'è el cazare
 Nocte e di per consumarte.
 Suso, suso a cavalcare
 Sona el corno a caza a caza
 Sempre mai coriam cazare
 Per la sutto(*)e per la guaza.

* asciutto

Seguitando per la traza.	Ogni donna in su la caza
L'animal che più li grada	Lor s'ingrassano e tu te stringe
Dentro e fora per la strada	Pover homo fuge fuge
May vorrebbon far altra arte.	Che non fa per te quest'arte.

Alle done se tu vedi
 Nel cazar deventan paze
 Mille lazi, ingegni e rete
 [H]an le done in su le caze.

(1) Le musiche sono in F. GHISI, *Italian Ars-Nova Music, The Perugia and Pistoia fragments of the Lucca musical codex and other unpublished early XVth century sources*. Institute of Renaissance & Baroque Music, Cambridge, Mass. 1947, suppl. al n° 4.

(2) F. GHISI, *I canti carnasc. ecc.*, p. 54.

La musica, con movimento ternario (hemiolia temporis) offre tutta la vivacità ritmico-espressiva della melodia sillabica ribattuta nella apparente rigidità del verticalismo nostrano.

Anche il testo, pubblicato dal Ferdinando Liuzzi (1), di una caccia quattrocentesca dal ms. 151123 della Biblioteca Nazionale di Parigi può considerarsi effettivamente un *carnasciale-caccia*.

Riproduciamo alcuni brani :

Alla caccia, alla caccia,
Su, su, a cacciare non si può megli'arte ecc...

e più particolarmente

Noi siam buoni cacciatori ;
I cavalli arditì e franchi
Non ci trovano mai stanchi,
Chè siam buon cavalcatori
Chi non mette ecè.

Oltre gli accenni descrittivi dell'azione venatoria, vi osserviamo la grossolana fraseologia carnascialesca a rappresentazione di un costume e di un arte del cui piacer si fa vivace e spesso indecente esaltazione.

Nel riassumere, in conclusione, il periodo storico-musicale attinente alla parte dei testi italiani del ms. di Montecassino, è possibile accertare, senza dubbio, nell'ambiente locale della cultura musicale italiana fra il 1450-80 circa, questa decisa predilezione stilistica per una condotta architettonica di parti vocali a sonorità compatte, direi a blocchi unitari e simmetrici, di facile percezione ad un auditorio di gusto popolare.

Polifonia, perciò, che riposa su andamenti melodici di tipo accordale o meglio armonicamente accompagnati. Musica che per la sua semplicità stilistica e per la sua vocalità elementare risponde alla pratica utilitaria di una *Gebrauchsmusik* per i più, ovverosia per le masse ; di conseguenza essa appare esente dalle ricercatezze intellettualistiche in uso all'arte dotta dei musicisti oltremontani.

Immediatezza melodica, dunque, vivacità di movimenti a ballo e chiarezza espressiva sono, infatti, il frutto di una tradizione musicale nostrana di squisita tendenza monodica. Essa risponde effettivamente al temperamento italiano che per sua natura mira a spogliarsi da ogni elemento accessorio e superfluo, in contrasto con l'istintiva elementarità del suo spirito inventivo.

(1) F. LIUZZI, *Maestri oltremontani nel clima musicale italiano della seconda metà del 1400*, Bulletin de l'Institut historique belge de Rome, 1939, p. 340, fasc. XX.

AVVERTENZA. Mi riservo di pubblicare prossimamente un altro saggio sui *Strambotti-Laudè (Giustiniane)* in riferimento alla polifonia popolare italiana nella seconda metà del XV° secolo.

Es. 4 Strambotto (Caccia) Anonimo.

C. T.

Ct. B.

Cor-re-no, cor-re-no multi causad u-na ca-

Cor-re-no

zia, (1) [Quillo] la pi-glia, chi

(1) Nel ms. le seguenti strofe del testo sono mancanti; diamo qui la versione del ms. G 20 (Perugia)

è stan-co la tro-va-

(1) [Lu braccio che non cerca porli, trazio
 Quanto più corre, tanto meno jova]

[L'ucello che da multi se discaccia
 In ultimo alle reti se ritrova.]

[Però chi non sa far l'arte non se imbatia,
 Da donne fructo non se fa la prove,]