

56303
c. 147

ETTORE LI GOTTI

LA POESIA MUSICALE
ITALIANA DEL SEC. XIV

G. B. PALUMBO EDITORE PALERMO

*A Nino Pirrotta
ricordando quelli che non ci sono più
1934-1944*

ETTORE LI GOTTI

LA . POESIA MUSICALE
ITALIANA DEL SEC. XIV

G. B. PALUMBO EDITORE PALERMO

PROPRIETÀ LETTERARIA DELL' EDITORE

Monti

INTRODUZIONE

Stampato in Italia

1. Per una curiosa analogia della quale potremmo renderci conto solo attraverso un ampio esame comparativo delle forme artistiche, la storia della musica nazionale si inizia con caratteristiche spiccatamente originali, intorno ai primi anni del secolo XIV, con la così detta *Ars nova*, parallelamente al rigoglio delle arti figurative e della poesia, cioè con l'avvento delle nuove rime della scuola del *dolce stile*.

Si direbbe quasi che la « novità » era nell'aria; l'ansia del rinnovamento nel campo religioso, politico, sociale ed artistico si manifestava non soltanto attraverso le ben regolate e ardite costruzioni dantesche, ma anche, più misticamente ed effusamente, in quel deciso bisogno di altezza che le bizzarrie ermetiche degli stilnovisti della prima e della seconda maniera invocavano. La giovane borghesia italiana si affacciava fresca di energie nei mercati più lontani e allacciava rapporti sempre più stretti con Francia e Spagna, si spingeva in Inghilterra e fin nei centri lontani dell'Oriente. Le eresie bulicavano ancora, specie durante il pontificato di Giovanni XXII, nè le persecuzioni, altrettanto spietate e violente quanto determinate da una incoercibile volontà di reazione, bastavano a sradicarle. E appunto in questo lasso di tempo, per l'acuirsi delle lotte religiose, ma soprattutto per quelle di assestamento nazionale, che la Francia cede lentamente il primato all'Italia che si rinnova.

2. Anche nel campo della letteratura musicale tro-

viamo in Francia un movimento analogo a quello italiano dell'*Ars nova*, precisamente nell'opera di Filippo de Vitry (+ 1361)¹, il cui titolo dell'opera principale divenne così famoso da dare poi il nome a tutto il movimento musicale a lui contemporaneo, e nell'attività di Guglielmo Machaut (+ 1377), che ebbe numerosi discepoli e ammiratori in Italia.

Ma poichè la riforma, in seno alla compagine stessa dei musicisti ecclesiastici, coinvolgeva una opposizione al carattere tradizionalmente chiesastico di essa musica; e cioè l'*Ars nova* si contrapponeva per definizione all'*Ars antiqua*, è ben naturale che la Chiesa corresse ai ripari con minacce di scomunica e interdizioni di vario genere. Lo stesso papa Giovanni XXII con un suo decreto del 1322 si opponeva agli eccessi dei discantisti: «...Sed nonnulli novellae Scholae discipulis dum temporibus mensurandis invigilant, novis notis intendunt fingere suas quam antiquas cantare malunt, in semibreves et minimas ecclesiastica cantantur, notulis percutiuntur. Nam melodias hoquetis intersecant, discantibus lubricant, triplicis et motectis vulgaribus nonnumquam inculcant: adeo ut interdum Antiphonarii et Gradualis fundamenta despiciant, ignorent super qua edificant, Tonos nesciant quos non discernunt, imo confundunt, cum ex earum multitudine notarum ascensiones pudice descensioneque temperate plani cantus, quibus Toni ipsi secernunt, ad invicem ofuscantur. Currunt enim et non quiescunt, aures inebriant et non medentur; gestibus simulant, quod depromunt, quibus devotio quaerenda contemnitur, vitanda lascivia propalatur...»².

Le stesse accuse violente, con maggiori e interessanti particolari troviamo nei capp. 9 e 4446 del VII Libro

¹ Nato a Vitry in Champagne, segretario di Carlo IV e di Filippo VI di Valois. Quando morì era vescovo di Meaux. Fu in corrispondenza col Petrarca.

² Bolla «*Docta S.S. Patrum decrevit auctoritas*».

dello *Speculum Musicae* (circa 1340), una volta attribuito a Giovanni de Muris ed ora rivendicato a Jacques de Liège. I cantores dell'*Ars nova* vi sono chiamati *rudes, idiotas, insipientes, insipientes et ignorantes*; essi disprezzavano l'arte antica (definita, al contrario, *prudens, honesta, simplex, mascula e benemorata*) perchè nè *subtilis* nè *dificilis* come la nuova. L'autore dello *Speculum* non sapeva comprendere qual fosse il pregio della *subtilitas*, se questa si riduceva all'introduzione di due tempi nelle note, nei tempi, nei modi e nella misura. « I nuovi — scriveva — mutilano, diminuiscono e corrompono il discanto, spregiano il bello, sfrenatamente discanteggiano, ammucciano voci superflue, le tagliuzzano in ochetti, le rompono smoderatamente in consonanze, le scindono, saltellano, balzano, si dimenano dove meno è conveniente, brontolano e abbaiano come cani, e alfine cadono, come ossessi, in dissennate e contorte convulsioni, mentre sostengono un concetto dell'armonia del tutto lontano dalla natura ».

L'inaudita complicazione del tessuto delle note, provocata dall'introduzione di nuove misure e di nuovi segni di tempo, rompendo la linea melodica e provocando un movimento straordinariamente vivace delle voci, non permetteva più — secondo Jacques de Liège — la chiara comprensione del testo. « Ascoltando i moderni mottetti può capitare di sentirsi domandare alla fine se i cantori abbiano cantato in ebraico, in greco, in latino o in chi sa quale altra lingua. A chi mai in tutto il mondo potrebbe piacere una tale *lasciva curiositas cantandi*? »³.

L'interdetto papale si diffuse anche in Italia e forse con maggiore severità, data la presenza nel nostro paese di centri più tradizionalmente legati alla cultura ecclesiastica; questo fatto potè, con molta verisimiglianza.

³ Cfr. A. SCHERING, *Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance*. Leipzig, 1914.

favorire lo sviluppo di una musica *extra moenia* la quale (e in ciò è una caratteristica del movimento nostrano) piegò verso l'arte profana, piuttosto che condurre fino in fondo la polemica tra i monasteri. Qui trovò il terreno adatto e già predisposto; ond'è che la nostra *Ars nova* (cui conserviamo il nome ad onta delle osservazioni che ci potrebbero essere rivolte dal Bessler, dal Wolf e da altri valenti musicologi tedeschi) di fatto accettando d'oltr'Alpe il programma di rinnovamento nelle sue linee più generali, si volgeva a un campo diverso da quello in cui si muoveva coi suoi chiusi interessi l'arte francese: appunto a quella borghesia che pareva aspettasse il momento di far sentire alta la sua voce per mezzo dei suoi artefici.

3. La «nuova» arte italiana non è nè cortigiana o curiale, nè giullaresca; o per meglio dire, non presenta se non in second'ordine talune di quelle particolari caratteristiche cortigiane, curiali o giullaresche che siamo soliti ravvisare nell'arte occitanica ed oitanica, in quella dei Minnesänger e persino nei più antichi *romances* spagnuoli: nasce bensì con un profondo e concentrato bisogno lirico che si manifesta in due forme, e, per così dire, su due piani diversi: quello più alto, di coloro che sdegnano la gente *grossa* e cercano di innalzare, sottilizzando, il loro stile, facendo della loro opera di scrittori e di poeti anche una specie di fervoroso apostolato morale per il potenziamento delle migliori energie degli «intendenti»; l'altra, la corrente dei *mediocres*, che siamo soliti chiamare «realistica e giocosa», si espande come può e sa, in cerca di abbondanti miraggi coloristici e di «dolcezza». Pare infatti che questa sia la parola nuova dei trecentisti: la ricerca della *suavitas* e del «piacevole», mai disgiunti dalla difficoltà e dalla sottigliezza. Questo appunto ci confermano i codici di musiche e di poesie musicali: non vi avvertiamo il diletto di pochi

spiriti e di poche personalità artistiche, bensì il moltiplicarsi delle voci di un gruppo notevole di autori e di poesie. Ond'è che noi, anche nel campo di questa nostra indagine, iniziamo il discorso con l'*Ars nova* italiana, accennando ai suoi precedenti, in base alle poche notizie e ai pochi testi che ci rimangono; come se allora veramente s'aprì l'Italia al campo della musica polifonica e della poesia musicale, ed allora soltanto — dopo la rada apparizione di un Casella e di uno Scochetto, di cui non ci resta che il nome — nascessero, tutto d'un tratto, i Giovanni da Cascia e gli Jacopo da Bologna, i Lorenzo da Firenze e i Nicolò da Perugia, i fra Bartolino da Padova e i Francesco Landini.

4. Abbiamo invece sufficienti indizi per supporre che non soltanto nel secolo XIII una musica profana esistesse in Italia accanto a quella sacra predominante, ma persino una musica polifonica. Ci è preziosa la testimonianza del loquace Salimbene de Adam (1221-1287 circa), il quale, tessendo l'elogio di un certo frate Enrico da Pisa minorita, dice¹ che non soltanto sapeva scrivere, miniare, «notare, cantus pulcherrimos et delectabiles invenire, tam modulatos, id est fractos, quam firmos», ma fece anche «multas cantilenas... et multas sequentias. Nam illam litteram fecit et cantum:

Christe Deus,
Christe meus,
Christe rex et domine!

ad vocem cuiusdam pediseque, que per maiorem Ecclesiam Pisanam ibat cantando:

E s' tu no cure de me,
e no curaro de te ».

¹ *Cronica* (ediz. Laterza, Bari, 1942), vol. I, pag. 261 e segg.

L'alacer frate Enrico faceva musica anche mentre era in letto ammalato: cantava cioè e faceva notare il canto al nostro Salimbene. Spesso componeva musica e parole. V'è di più: in convento c'era un lucchese, certo frate Vita, il quale essendo « melior cantor de mundo tempore suo in utroque cantu, scilicet firmo et fracto », ed avendo — a differenza di frate Enrico — una voce gracile e sottile, dilettevole ad udirsi, gli faceva volentieri il controcanto. Anche la madre e la sorella di lui furono « optimae et delectabiles cantatrices »; e Vita insegnava: fu infatti nel 1239, a Lucca, maestro del buon Salimbene. Aveva un tale successo di pubblico che una monaca che l'ascoltava « ut sequeretur eum, se per fenestram deiecit », spezzandosi una gamba.

Anche il papa, Gregorio IX, gli perdonava certi ghiribizzi — che lo inducevano a uscire dall'ordine e a passare in quello di S. Benedetto e poi a rientrarvi —, « propter amorem beati Francisci et propter dulcedinem cantus sui ». Morì fuori sede a Milano, ed anche fuori sede moriva del resto frate Enrico, a Corinto, in Grecia, dove era stato fatto provinciale.

5. Il breve squarcio della *Cronica* salimbeniana che abbiamo riportato serve tuttavia a dimostrare non soltanto quello che l'iconografia dell'arte sacra e profana in Italia ci appalesa dovunque ⁵, ma dimostra anche agli inizi del sec. XIII il fiorire di una musica polifonica e di un uso polifonico in seno ai conventi dei minoriti: i quali, seguendo il verbo del fondatore del loro ordine, che si diletta di cantare in letizia inni latini, poesie francesi e cantici in volgare ⁶, s'interessavano di musica e diffondevano per il mondo quei componimenti che o

⁵ Persino nel soffitto della Cappella Palatina in Palermo sono raffigurati musici e suonatori orientali.

⁶ Il « Cantico delle creature » dovette essere intonato, forse dallo stesso S. Francesco; ma la musica non ci è pervenuta.

acquisivano durante le loro peregrinazioni o adattavano nella quiete del chiostro.

Possiamo supporre che alcunchè di simile accadesse, sia pure in tono minore, anche tra i frati degli altri ordini religiosi, specialmente dei romitani o agostiniani: certo è che la libertà era giunta a tal punto che, seguendo un uso, attestatoci anche dalla lauda, non si peritavano i buoni frati di adattare versi latini o in volgare di argomento sacro a musiche profane in voga, spesso ballate di argomento amoroso. La lauda del Colombini (? 1304-1367), ad esempio,

In su quell'alto monte
vi è una fontana che tre bocche ll'ha,
d'oro vi so' le sponde...

è raffazzonatura della canzonetta musicale profana

In su quell'alto monte
è la fontana che tre bocche ll'ha,
drento vi si bagna bella fantina...

6. I contatti (non mescolanze) tra il sacro e il profano sarebbero dunque un argomento interessante del nostro studio. Essi dovevano essere frequenti ed abbondanti intorno alla metà ed alla fine del '200, se Dante Alighieri sentiva il bisogno di una separazione netta dello stile « tragico » da quello « mediocre », e se la reazione a Filippo di Vitry portava la chiesa a irrigidirsi in una intransigenza ortodossa.

Che specie di contatti fossero riesce però difficile stabilire con esattezza per la grave deficienza dei testi, sia poetici che musicali.

Per ciò che riguarda i testi musicali italiani, abbiamo solo musiche di laude, egregiamente illustrate dal Liuzzi ⁷, tratte da due codici dell'Italia centrale (il cod. 91

⁷ F. Liuzzi, *La lauda e i primordi della melodia italiana*. Roma, Libreria dello Stato, 1935, voll. 2.

dell'Accademia etrusca di Cortona e il Magliabechiano 11,1,122 della Bibl. Naz. di Firenze): centotrenta melodi in tutto. La musica si riduceva spesso all'intonazione della prima strofe soltanto, all'unisono o alterna fra il solista e il coro, talvolta con seguito di strumenti: e capitava, naturalmente, che una melodia potesse servire a più testi. Tre nomi, per via di supposizioni, possiamo rubare al silenzio dei laudari: Garzo — che alcuni ritengono il bisavolo del Petrarca —, frate Ugo Panziera da Prato e Jacopone da Todi. Poca cosa, se si pensa alla grande diffusione della lauda lungo il '200 e il '300. Risulta provato che (anch'esse monodiche e di struttura analoga a quella delle laude) dovevano fiorire nella società profana le ballate, delle quali non abbiamo esempi musicali, se non rari, tra le composizioni trecentesche dell'*Ars nova*. Difficile riesce farci un'idea concreta della loro struttura metrico-musicale: certo è che la lauda non derivò dalla ballata, ma nacque assieme, poichè ancora poco differenziato era nelle melodie il carattere sacro dal profano. Nè ci restano poi esempi di ballate polifoniche dugentesche, nè musiche di canzoni trovadoriche italiane: a proposito delle quali ultime, possiamo supporre, in base a ciò che osserviamo nelle raccolte dei *troubadours* e dei *trouvères*, che l'intonazione musicale si riduceva anche qui solo alla prima strofe, e una melodia poteva servire a più testi.

7. Analoghe deficienze abbiamo per ciò che riguarda i testi poetici. Una interessante e rara silloge è quella offertaci dai Memoriali bolognesi, che per primo ci fece conoscere il Carducci nel 1866, e poi ricercarono Flaminio Pellegrini (1890), Ezio Levi (1912) e recentemente Adriana Caboni (1941). Si tratta di una ottantina o

⁸ ADRIANA CABONI, *Antiche rime italiane tratte dai Memoriali bolognesi*. Modena, Soc. tip. Modense, 1941. Tralasciamo, per brevità, di accennare ad altre tardive sillogi trecentesche.

poco più di componimenti di vario genere, di vario metro e di valore artistico e letterario assai vario. spesso frammentari, che i notai inserivano nelle pagine bianche dei Memoriali per annullarle. Vanno (almeno le poesie pubblicate) dal 1279 al 1325 e raccolgono una parafrasi del *Pater noster*; un contrasto tra due cognate; lamenti di fanciulle che vogliono marito; varie ballate amorose o *cantilene* o *cantiones*, per lo più in settenari; un'alba; alcuni sonetti (tra cui uno del Guinizelli contro Bonagiunta e quello famoso della Garisenda, attribuito a Dante); distici in volgare; una nota canzone di Giacomo da Lentini; all'anno 1293, la canzone « Donne che avete intelletto d'amore », che fa parte della *Vita Nuova*; un sonetto attribuito a Nicolò Salimbeni; un brano della redazione del *Rainardo* e *Lesegrino*; « In un boschetto trovai pastorella » del Cavalcanti; due serventesi amorosi; ancora un frammento di sonetto attribuito a Jacopo da Lentini; una ballata (*cantio*) di Cino da Pistoia e una di Guido Ostasio da Polenta; una canzone *pietrosa* di Dante; un sonetto di re Enzo; un contrasto tra frate e suora, maritata e vedova, derivato dal *Tractatus amoris* di Francesco da Barberino; un sonetto dell'Angiolieri; uno di Oreste da Bologna; una terzina dell'*Inferno* (XIX, 97-99); un frammento di canzone di Lapo Gianni; la ripresa di una ballata di Girardo da Castelfiorentino; ed altri frammenti in latino e in volgare.

I più noti (come la ballata dell'usignolo, quella delle comari, la malmaritata, etc.) acquistarono fama perchè ristampati dal Carducci nella sua pregevole raccolta di *Cantilene e ballate*, e di lì passarono sino alle antologie scolastiche⁹. Come si può vedere, scorrendo la breve silloge, mancano del tutto i madrigali e invece abbondano le ballate — quelle popolari, come abbiamo

⁹ Tra le non scolastiche è l'ottima scelta del DE BARTHOLOMAEIS, *Rime giullaresche e popolari d'Italia*. Bologna, Zanichelli, 1926.

convenuto chiamarle — accanto ai componimenti letterari: sonetti e canzoni; e troviamo insieme a componimenti di ignoti e di scarso valore anche alcune tra le più note canzoni dantesche e del Guinizelli, di cui dunque dobbiamo supporre si era impadronita la classe media semidotta della dotta Bologna. Dobbiamo supporre che se non proprio i componimenti dei Memoriali, almeno componimenti consimili — le ballate popolari — soprattutto, la cui vitalità dura sino al *Decameron* del Boccaccio¹⁰ — andassero cantati fra i *mediocres* e persino tra i popolani e gli artigiani di Firenze e Bologna. Ma doveva trattarsi di una forma ancora primitiva di canto monodico: non che non potesse librarsi talvolta da questi versi, o da altri meno occasionali e volgari, la musica dolce e melodiosa (stando alle lodi di Dante) d'un Casella; ma ancora dal punto di vista tecnico come la metrica era alquanto incerta così il canto doveva essere semplice e breve, non già raffinato come sarà quello della ballata polifonica trecentesca.

Cosa ci dicono infatti i nomi di Casella, di Scochetto e di Albertuccio della Viuola, che troviamo in qualche rarissima didascalia, se non che si tratta di nomi « d'arte » di compositori di origine molto probabilmente giularesca, nel senso migliore della parola? Costesti musicisti non costituivano ancora, fuori delle chiese e dei conventi, una categoria di professionisti che dava lustro al mestiere nobilitandosi con esso. Perciò, laddove dentro i conventi fiorivano audaci innovazioni musicali¹¹ — poichè l'ambiente, più adatto e più evoluto tecnica-

¹⁰ Cfr. nel finale della giornata V la scherzosa rassegna di Dioneo.

¹¹ Cfr. la *Cronica del convento di S. Caterina da Piza* edita dal BONAINI (*Arch. Stor. ital.* VI, 2, p. 534) « Frater Georgius novitius sed aetatis annorum circa quatordecim... hic, si vixisset, fuisset insignis cantor in mundo; namque adhuc puer quidquid erat in arte musicae circa matricula, etiam difficillima, decantabat ».

mente, meglio si prestava —, codesti musicisti e cantori profani restavano legati a un gusto diffuso, che fluttuava tra i pochi cenacoli letterari e la borghesia con le sue feste e le sue manifestazioni paesistico-sentimentali più ingenuie e più fresche. E ciò soprattutto perchè ancora la musica profana (e quindi la poesia musicale profana) non aveva acquistato vigore e indipendenza dai moduli tradizionali ecclesiastici.

8. Il problema dunque, difficile e complesso, in questo campo, dei rapporti tra il sacro e il profano, si riduce a quello dei rapporti tra il letterario e il popolare, e cioè a quello della pretesa origine popolare di forme e componimenti che troviamo poi, nella loro maturità, prevalentemente ed essenzialmente letterari. Non credo sia il caso di continuare nella ingenua quanto fervorosa ricerca di alcuni studiosi dell'800¹², il cui romanticismo ben finiva per accordarsi col naturalismo incipiente dei dotti trecentisti in fatto di etimologie e di ricostruzioni storiche. Il problema è in fondo il medesimo anche in campo letterario, dove la scoperta di qualche fresca ballata — quella, ad esempio, dell'« usignolo » — costituiti, a mezzo il secolo scorso, una novità altrettanto importante quanto l'etimologia, poniamo, di « madrigale » derivata dalle mandrie dei pastori. In campo letterario è però oggi chiaro¹³ che letteratura e poesia popolare si muovono in due zone diverse, anche se con possibili e frequenti contatti. Pertanto, valore poetico a parte (che può essere ravvisabile così nella ballata popolare, come nel componimento letterario) in tanto

¹² Per es. — cito il più illustre tra i critici europei del secolo scorso — di Gaston Paris.

¹³ Cfr. ALFREDO SCHIAFFINI, *Alle origini della forma poetica italiana* (in *Nuova Antologia*, 16 agosto 1940).

si può parlare di poesia d'arte, in quanto si trovano scuole e centri di cultura che stabiliscano certi limiti o determinino certi indirizzi del « trovare » poetico: come è il caso appunto della scuola siciliana prima e dello *stil novo* poi. Che il poeta colto, infine, possa tener conto o servirsi di motivi, schemi e mosse cari o usuali in una società non aulica o curiale, può accadere (ed è sempre accaduto) facilmente; perchè il suo scopo, come diceva già a chiare note Dante nel *De vulgari eloquentia* doveva essere quello di elevarsi dalle forme municipali, ristrette e semplici, per riacquistare attraverso l'artificio letterario la *naturalitas* ormai perduta come stato di natura. Così accadeva ai siciliani stessi, che, pur rimanendo legati a un gusto cortigiano, in particolar modo provenzaleggiante, tuttavia potevano risentirlo con animo e sensibilità propria, che è stata definita (nè si poteva fare altrimenti) realistica e popolare.

Ma ricercare gli antecedenti storici di questa poesia nella poesia popolare del tempo normanno risultò una impresa disperata e rimase una semplice congettura, indipendentemente dal fatto della estrema deficienza dei documenti e dei testi rimastici.

9. Qualcosa di simile possiamo dire anche per il campo della musica e della poesia musicale. Non è il caso di paragonare una ballata del Landini a qualcuna delle ballate dugentesche che ci sono pervenute; o di volere, sottilizzando, trovare in queste le fonti di quella. Peggio: voler trovare nella musica dei componimenti più antichi dell'*Ars nova* rapporti con le melodie delle uniche composizioni musicali italiane del sec. XIII che noi conosciamo, cioè con le laude. I rapporti è probabile anche che ci siano; ma se non si tiene fermo il punto che ci muoviamo in altra atmosfera, non comprenderemo

neppure il valore dello svolgimento stesso delle forme poetico-musicali. L'*Ars nova* è dunque, come lo *stil novo*, un'improvviso fiorire che lascia dietro di sé secoli di preparazione: il primo affermarsi autonomo della musica nazionale italiana con caratteri definiti e per vie che solo entro certi limiti e, direi quasi, a buon dritto, risentono sia delle forme letterarie precedenti, sia di quelle popolareggianti.

LA POESIA MUSICALE ITALIANA
DEL SEC. XIV

10. Anche intorno alle origini dell'*Ars nova* italiana dobbiamo procedere per via di rare ed incerte supposizioni: molte notizie ci mancano, e di quelle che abbiamo non siamo certi, nè riusciamo bene a coordinarle tra loro. Se ci risolviamo a farlo, rischiamo spesso di voler riconnettere di nostro arbitrio episodi e osservazioni frammentarie. Eppure non soltanto abbiamo molteplici prove dell'esistenza in Italia, nei primi anni del sec. XIV, di una notevole fioritura della nuova musica e della poesia musicale; ma abbiamo altresì sufficienti ragioni per individuare alcuni centri culturali in cui si sviluppò siffatto genere di componimenti: Milano, Padova, Verona, Firenze, Napoli, e qualche minore località dell'Umbria, delle Marche o delle Romagne.

Notizie intorno alla poesia musicale ricaviamo dai trattatisti e dagli scrittori dei primi anni del secolo (per es. da Francesco da Barberino e da Antonio da Tempo); sappiamo che la nuova moda dilaga intorno al 1360-70, quando «tutti infioran Filippotti e Marchetti», e vogliono «far madriali, ballate e mottetti», e quando «si la terra è piena di magistroli che loco più non trovano i discepoli».¹⁴ Riteniamo anzi che questa testi-

¹⁴ Cfr. il madrigale «Uelletto selvaggio per stagione» musicato da Jacopo da Bologna. Gli stessi concetti esprime il Sacchetti nel madrigale: «Ben s'affatica invan chi fa or versi» laddove dice: «Pien' è il mondo di chi vuol far rime: / tal compitar nen sa che fa ballate, / tosto-volendo che sian intonate. / Così del canto avien: sanz'alcun arte / mille Marchetti veggio in ogni parte.»

monianza stessa indichi il momento più intenso della moda; dopo di che non direi che il gusto di siffatto genere di componimenti decada, ma, insensibilmente quasi, trapassi verso forme poetiche di moto più arioso e largo, più spiccatamente lirico. Appunto allora sono esemplati i codici più importanti che ci hanno conservato le più ricche sillogi di poesie musicali e di musiche dell'*Ars nova* italiana.

Come è avvenuto, poniamo caso, per i componimenti della scuola poetica siciliana, col noto cod. Vat. lat. 3793, anche in quest'occasione si è pensato di fare una raccolta quando il gusto di quel genere di composizioni si avviava a tramontare (e poteva darsi il caso che la raccolta servisse di spunto e di esempio a composizioni nuove); ma questi codici, tardivi rispetto alla epoca stessa del fiorire dei testi raccolti, ci danno piuttosto un quadro d'insieme e un compendio delle poesie musicali e delle musiche esistite nel '300: nulla o quasi ci dicono intorno all'origine dei componimenti poetico-musicali e della nuova musica; e ci costringono, come dicevamo più sopra, ad andare innanzi per induzioni.

11. Le nostre conoscenze sarebbero rimaste vaghe ed incerte se abbastanza di recente alcuni studiosi non avessero offerto agli specialisti e quindi al pubblico dominio delle persone colte due nuovi elementi di giudizio: il cod. Rossi 215 della Biblioteca Vaticana di Roma, e l'intero *corpus* delle *Rime* di Franco Sacchetti.

Il primo, il cod. Rossi, è notevole per la sua antichità, perchè pur essendo mutilo, è la raccolta dei più antichi componimenti per musica di ciò che abbiamo creduto opportuno, per convenzione, chiamare *Ars nova* italiana. Non ci dà nomi nè di compositori nè titoli, ma per fortuna alcune delle composi-

zioni si trovano negli altri codici musicali, così che due musicisti vengono fuori dall'anonimo: Giovanni da Cascia e maestro Piero. Sono appunto tra i più antichi intonatori del nostro '300. Inoltre il cod. Rossi 215 ci dà la più antica raccolta di madrigali (se se ne eccettui qualche mal riuscito esemplare offertoci dall'autore del *Trattato delle rime volgari*, Antonio da Tempo),¹⁵ cioè del genere più tecnico tra quelli usati da questi compositori per musica.

12. L'altro elemento di giudizio ci è offerto dal *Libro delle rime* di Franco Sacchetti (1332 c. -1400), pubblicato per la prima volta per intero da Alberto Chiari nel 1936 nella collezione degli *Scrittori d'Italia* del Laterza.

L'importanza della pubblicazione non consiste nel fatto che per la prima volta vi si raccolgono e pubblicano criticamente, tra le altre, le poesie musicali dell'autore del *Trecentonovelle* — il più noto forse tra i compositori per musica della seconda metà del '300 —; questi componimenti erano in gran parte noti, ed avevano visto la luce quasi tutti in opuscoli e in edizioni più o meno rare, tra la metà del secolo scorso e il primo decennio del nostro. È importante invece la pubblicazione del *Libro* nella sua integrità e compattezza di autografo; perchè il Sacchetti, che cominciò con ogni probabilità a scriverlo intorno al 1362-63 (quando, intrapresa la sua carriera politica, s'apprestava a farsi una onorata rinomanza), vi venne via via trascrivendo e annotando tutte le sue composizioni in versi — quel-

¹⁵ Il Da Tempo parla del madrigale dopo aver discorso dei rondelli e prima del sirventese, distingue 5 tipi di madrigali comuni (con la strofe di soli endecasillabi, di un endecasillabo un settenario e un endecasillabo, di due settenari e un endecasillabo, di soli settenari, e *repettiti*) e 2 « modi » di madrigali (« un ritornello (con un verso solo o con due): dà quindi 7 esempi di madrigale, dal punto di vista poetico veramente pietosi.

le che riteneva degne di memoria — cronologicamente o quasi, e con molteplici indicazioni che ci riescono assai preziose per il nostro assunto. Riteniamo pertanto che i due sopradetti elementi di giudizio abbiano aperto un certo spiraglio di luce sull'intricato problema delle origini dell'*Ars nova* italiana; e lasciando ad altri competenti l'ufficio di svolgere in apposita sede il difficile problema musicale, cercheremo qui di soffermarci sull'esame particolareggiato delle questioni storico-letterarie che una conoscenza dei testi e degli elementi (tutti di giudizio, più adeguata di quel che non ebbero nel tempo loro il Trucchi, il Cappelli e il Carducci, e più recentemente Eugenia Levi, Ezio Levi, il Bonaventura, il Novati, il Debenedetti, il Liuzzi e il Sapegno, ci permette di sollevare.¹⁶

Potremo, io credo, contribuire nei limiti delle nostre attuali possibilità di studio e delle nostre forze a una più esatta conoscenza del gusto medio cosiddetto « borghese » del '300; e quindi a cogliere alla sua stessa radice il sottile legame che unisce la lirica, la drammatica e la novellistica in quel secolo: così turgido di atteggiamenti vari e complessi, vivaci e cangianti con una intensa mobilità di motivi, eppure così monotono

¹⁶ Cfr. FR. TRUCCHI, *Poesie italiane inedite di dugento autori*. Prato, Guasini, 1846 (voll. 4); CAPPELLI A., *Poesie musicali dei sec. XIV, XV e XVI*. Bologna, Romagnoli, 1868; G. CARDUCCI, *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali nei sec. XIII e XIV*. Pisa, Nistri, 1871; G. CARDUCCI, *Rime di Cino da Pistoia e d'altri del sec. XIV*. Firenze, Barbèra, 1862; G. CARDUCCI, *Musica e poesia nel mondo elegante italiano del sec. XIV*, in *Opere* vol. VIII p. 301-397; EUGENIA LEVI, *Lirica italiana antica*. Firenze, Bemporad, 1905; F. LUZZI, *La lauda e i primordi della melodia italiana*. Roma, Libreria dello Stato, 1935; A. BONAVENTURA, *Il Boccaccio e la musica*. Torino, Bocca, 1914; *Dante e la musica*. Livorno, Giusti, 1904; N. SAPEGNO, *Trecento*. Milano, Vallardi, 1934; EZIO LEVI, *Francesco di Vanhoozo*. Firenze, Galletti, 1908. Le opere del NOVATI e del DEBENEDETTI saranno citate ai loro luoghi.

e insistente nella sua acuita volontà rappresentativa e di introspezione.

13. La più antica silloge poetico-musicale è dunque costituita dal cod. Rossi 215. Esso è propriamente, allo stato attuale, un frammento di una più vasta raccolta che in origine era disposta in quinterni di 8 fogli di cm. 23,2 x 17; di cui oggi rimane completo solo il primo quinterno e del terzo restano i fogli da XVIII a XXIII.

Questo codice apparteneva alla raccolta di manoscritti ed incunabili che il bibliofilo Giovanni Francesco Gherardo de' Rossi (da cui il codice derivò il nome) mise insieme a Roma, e che alla morte di lui (1845) fu assegnata dalla vedova, principessa Carla Ludovica di Borbone, ai gesuiti, con la clausola che se non avessero ottenuto sufficienti garanzie in Italia la raccolta fosse trasportata in territorio austriaco. Portata a Vienna, presso l'imperatore Francesco Giuseppe, e poi a Lainz, la collezione Rossiana nel 1922 ritornò, dopo la caduta degli Absburgo, in patria, a Roma, presso la Biblioteca Vaticana, sempre per volontà del testatore.

Fu allora soltanto che monsignor Gino Borghezio, scrittore della Vaticana, scovò il nostro codice e, accorto della sua importanza, ne diede comunicazione alle persone colte in occasione del Congresso di archeologia e di storia di Bruxelles del 1925.¹⁷

Ma se per ciò che riguardava la parte musicale il codice suscitò subito l'interesse di specialisti quali Federico Ludwig, Enrico Bessler e Johannes Wolf¹⁸

¹⁷ Cfr. KONGRESSBERICHT (Féd. archéol. et histor. de Belgique, Congrès jubilaire, 1925) p. 231.

¹⁸ Cfr. F. LUDWIG, *Die Erforschung der Musik des M. A. (Festrede für Jahresfeier der Univ. Göttingen, 1930, pag. 15)*; I. BESSLER, *Studien zur Musik des Mittelalters in A. f. M. IV.*

— che è quanto dire dei migliori competenti in materia —; dal punto di vista letterario rimase ancora poco noto, perchè il Borghesio prima e il Liuzzi poi, che avevano mostrato di interessarsi di esso, sono mancati recentemente agli studi.¹⁹

Essi hanno pubblicato alcuni testi (sia poetici che musicali) e non l'intero codice (o, per meglio dire, il codice così come è rimasto mutilato); nè hanno pensato, se non per accenni il Liuzzi, di illustrarlo storicamente e letterariamente.

14. Il codice, la cui stesura (secondo il Ludwig) si può fare risalire intorno alla metà del '300 o (secondo il Liuzzi) intorno al 1370-80, contiene 29 composizioni anonime, di cui diamo qui appresso la tavola, adottando le sigle (ormai divenute d'uso comune) del *Beseler (Arch. für Musikwiss. VII. 2):*²⁰

1) o. 1 r. - De soto 'l verde vidì i ocli vaghi	(m)	(FP)	a 2 voci
2) o. 1 v. - Lavandose le mane e il volto liello	(m)		a 2 voci
3) o. 2 r. - Bella grasuata fra le fiore suse	(m)		a 2 voci
4) o. 2 v. - Dal bel castel se parte de l'eschiera	(m)		a 2 voci
5) o. 3 r. - Quando i ocelli canta	(m)		a 2 voci
6) o. 3 v. - Seguendo un me sparver, che me me-			
		(m)	a 2 voci
7) o. 4 r. - Abrazami cor mio!	(m)		a 2 voci
8) o. 4 v. - Du' ocli ladri sot'una girlanda	(m)		a 2 voci

VIII, 1926-1927, p. 233 e segg. Per J. Wolf si veda l'articolo citato più innanzi, dal titolo *Die Rossi-Handschrift 215 der Vaticana*, etc.

¹⁹ Il Liuzzi aveva annunciato di voler pubblicare testi e musiche del cod. Rossi nell'*Archivium romanicum*.

²⁰ FL = cod. Laurenziano Palatino 87 della Bibl. Laurenziana di Firenze.

FP = cod. Panciatichiano 26 della Bibl. Nazionale di Firenze.

P = cod. Parigiño 568 della Bibl. Nazionale di Parigi.

RO = cod. Vat. Ottoboniano 1799 della Bibl. Vaticana di Roma.

Indichiamo una volta per tutte con *m* i madrigali, con *b* le ballate, con *c* le cacce, *r* i rondelli.

9) o. 5 r. - Gaiete dolçe proleto mie	(m)		a 2 voci
10) o. 5 v. - Levandome 'l matino, vidi la bella	(m)		a 2 voci
11) o. 6 r. - Su la riviera dove 'l sol agiaça	(m)		a 2 voci
12) o. 6 v. - Pyança la bella Yguana	(m)		a 2 voci
13) o. 7 r. - Involta d'un bel velo	(m)		a 2 voci
14) o. 7 v. - Quando l'aire comença a farae bruno	(m)	(FP, P)	a 2 voci
15) o. 8 r. - Chiamao un'astorella ch'era posa	(m)		a 2 voci
16) o. 8 v. - Suso quel moue che furise l'erba	(m)		a 2 voci
			(di cui 1 suanca).
17) o. 8 v. - 9r. - Onni [diletto et onni bel piacere]	(u)	(FP)	a 2 voci
			(di cui 1 suanca).
18) o. (17v.)-18 r. - Nel mio bel orto una veobietta			
	sagia	(m)	a 2 voci
			(di cui 1 manca).
19) o. 18 r. - Che ti çova nasconder el bel volto	(b)		a 1 voce
20) o. 18 v. - Nascese el viso, stava fra le fronde	(m)	(FP, FL)	a 2 voci
21) o. 19 r. - Amor mi fa cautat a la francesca	(b)		a 1 voce
22) o. 19 r. - Per tropo fede talor se perigola	(b)		a 1 voce
23) o. 19v. - 20 r. - Or qua, compagni, qua, cum			
	grau piacere	(c)	a 3 voci
24) o. 20 v. - 21 r. - Cum altre uecle for dal dolce			
	nido	(m)	a 2 voci
25) o. 21 v. - 22 r. - O crudel donna, o falsa mia			
	serena	(m)	a 2 voci
26) o. 22 r. - Lucente stella ch'el mio cor desfay	(b)		a 1 voce
27) o. 22 v. - L'antico dio Biber fra sette stelle	(m)		a 2 voci
28) o. 23 r. - Nou formò Cristi nato de salute	(b)		a 1 voce
29) o. 23 v. - (2 tr.) - La bella stella che ama			
	flamma tene	(m)	(FP, FL, P, RO)
			a 2 voci (H)

²¹ Edizioni: F. TRUCCIO, *Poesie italiane inedite*. Prato, Guasti, 1846, II, p. 159 (n.º 29) e 165 (n.º 14).

J. WOLF, *Geschichte der Mensural Notation*. Leipzig, 1904, III, pp. 94-96 (n.º 20) con trascrizione musicale.

J. WOLF, *Die Rossi-Handschrift 215 der Vaticana und das Trecento - Madrigal* (in *Jahrbuch d. Musikbibliothek für 1938*, pag. 65 (n.º 21), 66-67 (n.º 4), 68-69 (n.º 12).

F. LIUZZI, *Musica e poesia dal Trecento nel cod. Vaticano-Rossiano 215* (in *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, vol. XIII, 1937) p. 64 (nn. 5, 6, 13), 65-66 (nn. 20, 12), 66, (nn. 9, 17), 67-68 (nn. 27, 19, 23).

15. Solo cinque composizioni su ventinove si trovano negli altri codici musicali coi nomi di coloro che le hanno intonate; e cioè di un maestro Piero, di ignota origine (nn. 14 e 17) e Giovanni da Cascia o da Firenze (nn. 1, 20, 29), di cui sappiamo da Filippo Villani²² che « cum partim organo, partim modulatis per concentum vocibus in nostra maiori ecclesia symbolum caneretur, tam suavi dulcique sono artisque diligentia eundem intonuit, ut, relicta consueta interpositione organi, cum magno concursu populi, naturalem sequentis harmoniam. deinceps vivis vocibus caneretur, primusque omnium antiquam consuetudinem chori virilis et organi aboleri coegit. Nam cum Mastini de la Scala tyranni atria quaestus gratia frequentaret, et cum Bononiensi artis musicae peritissimo, de artis excellentia, tyranno eos irritante muneribus, contenderet, mandralia sonosque multos intonuit, mirae dulcedinis et artificiosissimae melodiae, in quibus magni quam suavis fuerit in arte doctrinae manifestavit ».

Il cod. Rossi denota subito, dal punto di vista musicale, la sua origine italiana; dal punto di vista linguistico i testi poetici mostrano una evidente patina veneta, ravvisabile anche dal confronto coi medesimi testi trascritti in codici di provenienza toscana (quali FP ed FL) e confermata da talune indicazioni geografiche (p. es. il castello di Peschiera, non molto lungi da Verona; l'Adige; le terre circostanti il Po e quelle, in genere, di Lombardia e di Romagna).

La questione si presenta però alquanto più complessa quando, esaminando negli altri codici le rimanenti composizioni di Giovanni e di Piero ci accorgiamo che alcune si collegano con quelle di Jacopo

²² Non ci è stato possibile (appurare se il Borghesio ha, come supponiamo, pubblicato testi poetici del cod. Rossiano, e quali.

²³ Cfr. *Liber de origine civitatis Florentinae et eiusdem famosis civibus*. Firenze, 1847, ed. Galletti, p. 34.

da Bologna (che con molta verisimiglianza sarà il *Bononiensis* cui accenna il Villani) e che pertanto non è il caso di pensare a una venetizzazione del testo poetico dovuta all'amanuense, ma bisognerà supporre una vera e propria attività svolta dai tre maestri nel Veneto e in Lombardia, anzi — per essere più esatti — tra questa ultima regione, Padova e Verona.

16. Tutti gli indizi racimolati dal Pirrotta (che qui, una volta per tutte, cordialmente ringrazio) intorno ai testi poetici di componimenti musicali di Giovanni, Piero e Jacopo, ci portano ad un periodo di tempo ben determinato, che va dalla nascita di Luchino II e Giovanni Visconti (1346) alla morte di Mastino II della Scala (1351).

Non è senza significato il fatto che nel 1347 il Petrarca si recasse da Avignone alla corte di Mastino²³ e colà, e nel settentrione d'Italia, rimanesse sino al 1350 circa,²⁴ sotto il quale anno fra le bozze del *Canzoniere* troviamo frammenti autografi d'una composizione per Confortino.

Chi sia questo musicista (non poeta, o non soltanto tale) a cui il Petrarca conferiva la qualifica di serenatore del suo spirito, forse per l'armoniosità delle sue musiche, non sappiamo: si è avanzata dal Levi²⁵ l'ipotesi — e il Rizzi l'ha suffragata²⁶ — che si tratti del rimatore « scapigliato » Francesco di Vannozzo.

²³ Cfr. C. CIPOLLA, *Sui motivi del ritorno in Italia di F. Petrarca nel 1347*, in *Giorn. st. d. lett. ital.*, vol. XLVII, 1906.

²⁴ Di questo periodo (1353) sarebbe la lettera II del libro XIX delle *Familiari* in cui il poeta presenta al cancelliere Benintendi a Venezia un musicista che il Levi ritenne fosse il Vannozzo. Altri accenni a musicisti sono nella lettera XI, 5 delle *Senili* in cui si parla del passaggio del Petrarca per Verona; e nel III libro delle *Epistole metriche* (lettere 14 e 15, del 1337, indirizzate, pare, a un Floriano riminese musicista, che doveva tornare da Avignone).

²⁵ Cfr. Ezio LEVI, *Francesco di Vannozzo*, pag. 399 e scgg.

²⁶ Cfr. F. RIZZI, *F. Petrarca e il decennio parmense*. Torino, Paravia, 1934, pag. 391.

che sarebbe pertanto e l'intonatore dei versi del Petrarca e molto vicino, secondo il Liuzzi, all'autore o agli autori dei versi del cod. Rossi. Non credo, invece, che la cosa possa risolversi così semplicisticamente; specie se teniamo nel debito conto anche qualche altro indizio; quale, ad es., questo: che fu Jacopo a musicare, vivente il Petrarca, il madrigale del *Canzoniere* « Non al suo amante più Diana piacque ». Se il medesimo Jacopo da Bologna (+ 1360 circa) rivestì di note due testi in lode dei Visconti (uno del 1346, per la nascita dei due figli di Luchino e Isabella Visconti; e l'altro, con l'acrostico *Luchinus*, per il probabile fallimento di una congiura, forse quella del Pusterla), sarà stato presso Luchino Visconti prima di recarsi alla corte di Mastino della Scala, prima cioè di incontrarvi il Petrarca e di venirvi a gara con Giovanni da Cascia. Ora appunto una contesa tra i due musicisti, svoltasi alla corte scaligera, è chiaramente comprovata dallo svolgimento di motivi analoghi, da un intrecciarsi di allusioni e di *senhals* (quali per es. l'allusione a un « perlaro » che sta appress'un fiume; a una cornacchia che « vestissi d'altrui penne » o a un pavone bianco in mezzo ad altri di diverso colore; ad una donna tramutata in biscia che vive « nel bel giardino che l'Adige cinge »; e il *senhal* di Anna, simile a quello, in Jacopo, di Margherita) ed anzi dalla evidente risposta che Giovanni fa ad alcuni componimenti di Jacopo (ad es. « Donna già fui »).

Partecipe della contesa è, non sappiamo come e per qual motivo, anche l'ignoto M.^o Piero (cfr. « All'ombra di un perlaro », « Sovra un fiume regale »), il quale musicò il madrigale « Sì come al canto della bella Yguana » intonato anche da Jacopo; così come una *caccia* musicata da Piero (« Con bracchi assai ») risulta intonata anche da Giovanni.²⁷

²⁷ Altri confronti potremmo fare, se avessimo tutti i testi a nostra disposizione.

17. La storia quindi, esterna per così dire, di un codice (il Rossiano 215, nel nostro caso) svela un retroscena di rapporti tra i vari ambienti poeticomusicali italiani intorno al periodo 1346-51: tra Firenze, dove per attestazione del Villani già esercitava la sua professione Giovanni da Cascia insieme a Lorenzo Masini (così come poi, al tempo del Sacchetti, Gherardo, Giovanni e Jacopo di Gherardo), e, un po' più tardi, Francesco Landini, e le varie corti lombarde e venete dell'Italia settentrionale.²⁸

Bisognerà supporre pertanto che le composizioni di Giovanni e Piero accolte nel cod. Rossi non siano tra le più antiche²⁹; e denotino anzi un evolversi del gusto settentrionale (più aperto agli influssi della musica francese) in contatto con quello fiorentino. La supposizione potrebbe essere ricalzata da una constatazione: che cioè la maggior parte delle composizioni del cod. Rossi 215 sono madrigali a due voci cioè polifonici. Questa constatazione porta nel vivo di un'altra questione di carattere più strettamente tecnico, la quale inducendoci ad esaminare il germinare dei generi letterario-musicali potrà, a mio parere, illuminarci tanto sull'origine di questi componimenti, quanto sull'importanza effettiva dell'ambiente letterario veneto e sulla sua dichiarata indipendenza da quello toscano.

²⁸ Il Levi ha parlato (*Fr. di Vannozzo*, pag. 384) di reciproca ignoranza tra la cultura « lombarda » e quella toscana, e dell' loro progressivo differenziarsi. Egli ha ragione nel senso che si avvertono ben distinte le due tradizioni culturali: ma scambi vi furono, com'era logico supporre. Non accenniamo ai rapporti con l'ambiente partenopeo perché, essendo più indiretti, ci porterebbero a più lungo discorso.

²⁹ Sono difatti (se questo può essere considerato come un indizio probante) solo madrigali.

18. I componimenti polifonici più comunemente intonati dai musicisti dell'*Ars nova* italiana sono la ballata, la caccia e il madrigale.

La ballata — intendiamo parlare della ballata polifonica trecentesca — è la più usuale delle tre forme che abbiamo indicato e quella che nonostante le sue varietà, ha avuto uno svolgimento lineare e costante, controllato direi quasi dalla ballata monodica, la quale abbiamo motivo di credere sia stata parallelamente più diffusa nell'ambiente « elegante » che in quello dei musicisti dell'*Ars nova*.³⁰

Nel sec. XIV la ballata va acquistando una fisionomia a sè, sempre più indipendente dalle composizioni sacre o popolari. p. d., cui nel secolo precedente s'affiancava per il succennato accostamento di sacro e profano. Dalla lauda alla ballata (monodiche entrambe) il passo era breve; nè l'una (come abbiamo visto) poteva dirsi non avesse tratto alcun partito dai motivi semplici e freschi delle canzoni a ballo, nè l'altra non s'irrobustisse appoggiandosi alle melodie sacre dei più colti laudesi.

Potremmo scegliere, per comodità didattica, la figura di Jacopone da Todi come quella esemplare d'un poeta-musico in cui le esigenze liriche e mimiche della ballata profana si conciliavano con quelle misticheggianti e drammatiche della lauda religiosa: Jacopone è infatti l'unica personalità di rilievo fra i laudesi, chechè si possa dubitare di lui come intonatore dei suoi stessi versi.

Ma nel '300 la ballata letteraria a poco a poco si evolve nell'ambiente più culturalmente raffinato dei

³⁰ Cfr. E. LI GOTTI - N. PIRROTTA, *Il Sacchetti e la tecnica musicale del '300 italiano*. Parte II (PIRROTTA, *La tecnica musicale*) p. 51-52.

poeti e dei musicisti dell'*Ars nova*; e venendo a contatto con le esigenze della musica polifonica impreziosisce come il madrigale, e si estranea sempre più dalla sua funzione rappresentativo-drammatica popolare: diventa un componimento arcadico, vuoi che leziosamente si volga a descrivere scene e quadretti d'un naturalismo irreal e quasi fiabesco (come appunto avviene frequentemente nelle ballate più antiche forse perchè più vicine al gusto internazionale francesizzante), con movenze dolci e sensuali, leggiadramente stanche (ad es. in Giovanni, in Lorenzo Masini e in Gherardello); vuoi che s'impanca a dottrinare con moralismo, altrettanto sincero quanto ingenuo, sui pericoli in cui incorre la fragilità o la debolezza delle passioni umane. Essa, ad ogni modo, non annulla il genere popolare e borghese, che continua a viverle accanto, in una sfera diversa di interessi, pronto a rimpiazzarla non appena il gusto intellettualistico dei trecentisti e l'indirizzio della polifonia accennerà a mutare e a lasciare il posto a un più « curioso » e realistico (« critico », direi) rivolgersi al mondo della natura, fuor degli schemi logici del verticalismo e del linearismo gotico.

La ballata è, infatti, dei tre generi summenzionati dell'*Ars nova*, in quanto il meno tecnico, quello che avrà più lunga vita e più regolata fortuna: intorno alla seconda metà del sec. XIV trapasserà, insensibilmente, verso la canzonetta a ballo e la ballatetta di ottonari dalle movenze agili e sciolte. Il *Libro delle rime* del Sacchetti ce ne offre, anche per questo proposito, testimonianza preziosa.³¹

³¹ E. MONACI, *Per la storia della ballata* (in *Riv. critica della lett. ital.* 3 sett. 1884); E. LEVI (in *Studi medioevali* 5, 1913, pp. 270-334); G. MAZZONI (in *Studi medioevali* N. S. I, 1928, pp. 249 e segg.); ENCICLOPEDIA ITALIANA (voce *ballata*); DELLA CORTE e GATTI, *Dizionario musicale* (voce *ballata*); F. FLAMINI, *Notizia storica dei versi e metri italiani*, Livorno, Giusti, 1919, pp. 21-31; CAMBUCCI, *Musica e poesia cit., passim*. A. VISCARDI, *Cantilena*,

19. Poco abbiamo da dire sulla *caccia*. E' un componimento musicale, secondo il Novati³² di origine francese, non distinto in strofe, nel quale due o più voci ripetono a canone la stessa melodia e le stesse parole: rincorrendosi, cioè, onde il nome di *caccia* (o *incalzato*) confermato dalle descrizioni venatorie che si trovano nelle *cacce* più antiche.

Le quali pare consentano tuttavia una divisione strofica, e difatti dal punto di vista metrico-musicale la *caccia* si divide in tre parti: l'inizio, di solito inforato da lunghi melismi o vocalizzi; la parte centrale, di carattere recitativo con frequenti voci ed onomatopee legate e sovrappontesi l'una all'altra; il distico finale, a rima baciata (come nel madrigale), che dal punto di vista della musica ha una accentuazione malinconicamente e languidamente melismatica. E' opinione prevalente che la *caccia* derivi il tono lento e narrativo, sia dell'inizio che della fine del componimento, dal madrigale; e la vivacità delle onomatopee e la accentuata spezzatura del verso dal ritmo esile della frottola, che secondo alcuni è il *motto confetto*; il che ci spiegherebbe anche i rapporti originari col madrigale.³³

Data la loro notevole lunghezza e la loro difficoltà, poche sono le *cacce* che ci sono rimaste: una quindicina, e quasi tutte sono state raccolte dal Carducci in una pubblicazione per nozze.³⁴ Del resto si tratta di un

³² Cfr. *Contributo alla storia della lirica musicale neolatina; I. Per l'origine e la storia delle Cacce* (in *Studi medioevali*, vol. II, pagg. 303 e segg.).

³³ La *caccia* avrebbe avuto infatti, metricamente, sviluppo nella frottola e nel canto carnascialesco; e, musicalmente, nella villotta a quattro. Del resto non c'è molta chiarezza di opinioni in merito, anche perchè la *caccia*, come il madrigale, non sempre ubbidisce a uno schema e talvolta s'accosta alla canzonetta e alla frottola (il Novati crede a torto *caccia* il *Bisbidis* di Manuele Giudeo), talvolta si chiama *bisticcio* (cfr. *la caccia* di Giannozzo Sacchetti).

³⁴ Cfr. G. CARDUCCI, *Cacce in rima dei sec. XIV e XV*. Bolo-

componimento metrico-musicale, nato e cresciuto con l'*Ars nova* e come tale con essa tramontato,³⁵ il cui periodo di più intenso sviluppo si può collocare tra il 1360 e l'80; già verso la fine del '300 si trasforma, così che col vecchio schema metrico ebbero una certa rapida e isolata voga, nei primi anni del sec. XV, solo le due *cacce*, distinte poeticamente ma metricamente formanti unica composizione, di Zaccaria, che di *cacce* non conservavano altro che il nome. Bisognerà infatti distinguere in proposito poesia da musica: qualche esempio letterario tardivo addotto dal Carducci, in campo musicale pare dimostri una fioritura casuale e fuori di stagione. *Caccia* a tre voci è uno dei componimenti del cod. Rossiano 215 e poichè appunto descrive una scena venatoria mi sembra anche comprovi, data la sua relativa antichità, l'uso di rappresentare con questo mezzo scene di caccia; dalle quali poi si passò a quelle di pesca, di mercato, d'incendio o di battaglia, e, per merito della felice inventività del Sacchetti, a quelle di pioggia e di allegre scampagnate primaverili.

20. Il genere più tecnico tra le poesie musicali ci è dato però dal madrigale. Già il nome stesso di ma-

gna, Zanichelli, 1896. Cfr. anche E. LOVARINI recens. al volume del Carducci (in *Rass. bibl. d. lett. ital.*, V, 1897 pag. 132 e segg.); lo scritto del Novati, l'ENCICLOPEDIA ITALIANA e il DIZIONARIO MUSICALE (ad vocem) citati; FLAMINI *op. cit.* pag. 75; e PIRROTTA *op. cit.* pagg. 42-44 e nota. Poche nuove osservazioni troviamo in W. THOMAS MARROCCO, *Fourteenth-Century Italian Cacce*. The Medioeval Academy of America, Cambridge Massachusetts 1942. Il MARROCCO esamina in tutto 20 *cacce*, poichè considera come tali, musicalmente parlando, anche i madrigali canonici. Il più antico poeta di *cacce* è, egli dice, il Soldanieri.

³⁵ Restano da chiarire i rapporti tra le *cacce* italiane e le francesi (cfr. F. NOVATI, *Una caccia francese del sec. XIV*, in *Studi medioevali* III, p. 145; F. LUTWIG nell'*Handbuch der Anker* p. 263; e L. BESELER, *Musik des Mittelalters und die Renaissance*, Postdam, 1931, p. 158), e il problema della derivazione della *caccia* dal madrigale o dalla frottola.

drigale (a differenza di quello di ballata, noto almeno dal tempo di Guittone d'Arezzo, se non prima) non compare nei documenti prima del secolo XIV e, così come avviene per la caccia, scompare col cessare della moda dell'*Ars nova*; perchè il madrigale dal '500 in poi ha diverso carattere, non è più un componimento narrativo — un'«immaginetta», un'«breve idillio», come lo definì il Carducci³⁶ — consentaneo alla *forma mentis* trecentesca. Riteniamo utile perciò soffermarci su di esso, prima di ritornare al nostro discorso sul cod. Rossiano; sicuri che la diversione anziché allontanarci dal nostro proposito ci sarà anzi giovevole ai fini di una chiarificazione.

21. E cominciamo dal nome. Cosa significa «madrigale»? La più antica testimonianza su questa parola si trova a c. 53 v. delle *Glosse* latine ai *Documenti d'amore* che Francesco da Barberino (1264-1348) andò aggiungendo alla sua opera dopo che l'ebbe compiuta, e cioè intorno al 1313. Il da Barberino, trattando dei componimenti allora già in uso *inter nostros*, cioè in Italia,³⁷ elenca undici *modi inveniendi* (canzoni distese, ballate, sonetti, sirventesi, cobbole, discordi, concordie, contese, librici, prosaici e volentarii) di cui l'undicesimo, il *voluntarium*, dice (p. 96) essere «rudium inordinatum concinium, ut matricale et similia».

Di pochi anni più tarda è l'attestazione di Antonio da Tempo (c. 1275-1336 c.) che nella sua *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* (1332), scrive: «mandrialis est rithimus ille, qui vulgariter appellatur marigalis». ³⁵ Dicitur autem mandrialis a mandria pecudum et

³⁶ Cfr. *Opere* VIII, pag. 334.

³⁷ I modi nuovi sono quelli delle *collazioni*, dei *piccinachi* e dei *cursori*. In desuetudine sono le *lamentazioni* e il *consortium*.

³⁸ La lezione del Giron, editore della *Summa*, non è sicura, perchè il Biadene dice che il dott. G. Mari, da lui pregato, ha

pastorum, quia modum illum rithimandi et cantandi habuimus ab ovium pastoribus. Nam pastores tamquam rustici et homines grossi primo coeperunt amoris veneri causa compilare verba grossa et ipsa cantare et in suis tibiis sonare modo grosso, sed tamen naturaliter, licet hodie subtilius et pulchrius per rithimatores mandrialis huiusmodi complentur». ³⁹

Della metà del secolo, all'incirca, è l'altra testimonianza, anch'essa in latino, della *Cronica del Convento di S. Caterina da Pisa* che abbiamo riportato più sopra, in cui si fa cenno a *matrìalia*, «etiam difficillima».

La prima documentazione in volgare (il XXIV componimento dell'autografo *Libro delle rime* del Sacchetti, riferibile agli anni 1362-63, cioè all'epoca in cui egli venne ricopiando nel *Libro* le sue poesie giovanili) s'accorda col da Tempo: «madriale».

Col da Tempo s'accordano, e da lui dipendono, ma nel seguirne la bizzarra etimologia, Gidino da Sommacampagna nel suo *Trattato dei ritmi volgari*, com-

letto nel cod. Braidense AE. X, 30: «*mandrialis* est rithimus ille qui vulgariter appellatur *mandrialis* sive *madrigalis*». Ci spiace di non potere controllare, se per caso non debba anche leggersi criticamente: «*Mandrialis* est rithimus ille qui vulgariter appellatur *mandrialis* sive *madrigalis*».

³⁹ Cfr. p. 139 ediz. Giron (Bologna, Romagnoli, 1869). E ag. giunge (pp. 139-40): «*Mandrialis* namque in rithimis debet constare ex verbis valde vulgaribus et intelligibilibus et rudibus quasi cum prolationibus et idiomatibus rusticilibus. Ita quod verba mandrialis sint quasi omnino diversa ab aliis verbis et modis vulgaribus rithimandi, quod forte non est ita facile invenire quemadmodum alia verba quae amoris veneri causa complantur pro cantu. Sonus vero marigalis secundum modernum cantum debet esse pulcher et in cantu habere aliquas partes rusticales sive mandrialis, ut cantus consonet cum verbis. Et ab hoc ut habeat pulchram sonoritatem expedit ipsam cantari per duos ad minus in diversis vocibus concordantibus. Potest etiam per plures cantari secundum quod quotidie videmus, et per unum etiam: sed non ita bene sonat auribus audientium quando per unum cantatur, sicut quando per plures. Et quantum ad sonum sive cantum, musici et cantores melius sciunt praedicta: et sic audiri a pluribus musicis et magistris in cantu; quod etiam auribus

posto intorno al 1381-84,⁴⁰ e l'anonimo autore del breve *Capitulum de vocibus applicatis verbis* o, meglio, *de compilationibus verborum ad sonos*, scoperto dal Debenedetti nel ms. Marc. lat. cl. 12, n.º 97.⁴¹

Anche quest'ultimo del resto, se pure derivato da un più ampio trattato di musica piana e misurata rimastoci sconosciuto, ma scritto intorno alla metà del '300,⁴² si dimostra veneto d'origine, come il da Tempo, Gidino, il Baratella e simili.

22. Dalle *Glosse* barberiniane null'altro mi pare si possa ricavare se non che il madrigale è un componimento « volontario », cioè breve ed eslege, e che Francesco non lo pone fra i componimenti *qui de novo emergunt*: lo confina ultimo per ordine d'importanza

meis et intellectui meo parvo satis bene consonat, licet non sim magister in cantu ».

⁴⁰ Cfr. GIBINO, *Trattato*, ediz. Giuliani (Bologna, Romagnoli, 1870). Per la data del *Trattato* vedi G. BIANCO, *Per la storia della cultura veronese nel sec. XV* in *Atti del R. Ist. Veneto*, serie 8ª vol. 63 (1904). Si noti che Gidino usa l'espressione latina *mandrialis* e la volgare « marigale ». Secondo il Debenedetti la composizione del *Trattato* va dal 1375 al 1387.

⁴¹ A cc. 19 v. - 20 v.; edito prima negli *Studi medioevali*, II pp. 59-82 e poi in Appendice al *Sollazzo* dei Prodenziani (Torino, Bocca, 1922 pp. 181-84). I madrigali vi sono chiamati *mandrigalia*. Questa voce — dice il DEBENEDETTI, *op. cit.* p. 73 — corrisponde a un nominativo singolare *mandrigal*, o meglio *mandrigale*, a cagione della forma volgare. « L'attestazione ha un certo valore se si pensa che il copista non dovette metterci nulla di suo, chè in tal caso avrebbe ridotto pure il neutro a maschile, secondo le consuetudini della *Summa* del da Tempo da lui esemplata ». Ricollegata con i neutri *maticale* e *matrivalis* essa compie, a mio modo di vedere, che volgare era la forma originaria del nome.

⁴² Lo trascrisse, infatti, a integrazione della *Summa* del da Tempo un ANTONIO DA BOENIA copista; ma esso ha genesi separata. L'adattamento del nome sarà quindi opera del copista, per chè l'Anonimo non avanza alcuna etimologia rusticale del nome « madrigale ».

come un qualsiasi *inordinatum et rudium concinium* che ancora non ha meritato forma fissa.

In questo egli concorda sostanzialmente con la pagina del da Tempo; il genere poetico-musicale che risponde al nome di « madrigale » (in veneto « marigale ») sarebbe secondo lui di origine rusticana, come attesterebbe l'etimologia stessa del nome. Difatti non lo conoscono i trovatori provenzali e francesi, nè si trova nella poesia latina medioevale.⁴³

Il da Tempo non si sentiva sicuro (è vero) in fatto di etimologie, come confessa a proposito del sonetto e del serventesse,⁴⁴ ma questa volta l'etimologia del madrigale credeva di averla azzeccata giusta: « un componimento da gente grossa ». Noi invece ci guardiamo bene dal seguirlo sulla china infida dell'origine popolare del madrigale, come componimento per musica,⁴⁵ anche perchè in fatto di tecnica musicale non pare egli

⁴³ Complesso, oltretutto difficile, sarebbe il problema dei rapporti tra il madrigale e la sequenza posto innanzi in una conferenza dal VOSSLER. Il Vossler ha poi mutato un po' il suo pensiero nella ristampa della conferenza (col titolo *Der Geist der ital. Dichtungsformen und ihre Bedeutung für die europäischen Literaturen*) in *Corona* 1932 p. 101. Ci basti aver accennato a questa che è rimasta una semplice congettura dell'illustre studioso tedesco.

⁴⁴ Cfr. *Summa*, pag. 147: « Non tamen multum curandum est de huiusmodi etymologiis, scilicet quantum ad significationem vocabuli, quid dicatur serventesius vel similia, sed de sententis sic, quia nomina specialia rithimorum quibus utimur, quasi ad libitum veterum et rithimantium divulgata sunt. Et sic posset hodie nomen ad libitum imponi, si quis novum rithimandi modum aliquem inveniret. Et plura nomina in hac arte certis rithimis imposui rebus consequentia ». Pag. 73: « Consequenter quaerendum est, quare dicatur sonettus. Et potest dici, quod sonettus idcirco dicitur, quia in rithimando bene sonat auribus audientium. Et responsio haec caderet in quolibet rithimo. Vel potest dici, quod haec nomina ad libitum antiquorum inventa fuerunt, quare de his etymologiis multum non est curandum, habito respectu ad substantiam artis, de qua tractatur ad praesens ».

⁴⁵ Cfr. WOLF, *Die Rossi-Handschrift* cit. pag. 57 e segg.

abbia avuto conoscenze esatte,⁴⁶ nè pare abbia inteso quanto convenisse distinguere lo sviluppo del madrigale, musicalmente considerato, da quello del madrigale come componimento poetico; nè pertanto si sia accorto che esso madrigale, fin dalle origini, si presentava come un *modo* musicale che andava acquistando sempre più diffusione nell'ambiente letterario.

23. Posto che volgare (cioè non aulica) sia l'origine del nome « madrigale », mi pare indubbio che « madriale » ne sia la forma volgare più diffusa alla quale si ricollegano, nell'ambiente letterario veneto-bolognese, le forme « marigale », « madregal » e « madergal », ⁴⁷ nonchè lo stesso « madrigale », per l'applicazione della legge sull' iato e per l'analogia, indicata dal Biadene, ⁴⁸ con le voci *madre*, *padre* e simili. ⁴⁹

A me pare evidente che le forme *matricale*, *matriale* e, peggio, *mandriale* e *madrigale* siano forme letterarie (o, per meglio dire, semiletterarie) di latinizzazione della parola volgare in uso; che cioè il *t* di *matricale* e di *matriale* (corrispondente al *d* di « madriale ») non sia che il segno della dentale (attenuatasi nel nome volgare) riportata alla forma originaria dagli spiccicati

⁴⁶ Anche il DEBENEDETTI (*op. cit.*, pag. 62) notò che « Antonio da Tempo è in fatto di metri un ottimo trattatista », ma sui « rapporti musicali non entra che di raro e da meschino orecchiante, facendo uso di una terminologia punto scientifica ». Di tecnica egli è ignaro, come confessa appunto a proposito del madrigale quando dice: « Et quantum ad sonum sive cantum, musici et cantores melius sciunt praediata; et sic audivi a pluribus musicis et magistris in cantu... ».

⁴⁷ Cfr. DIVERSORUM = Arch. di Stato di Bologna (1783). In altro codice di Memoriali dell'Arch. di Stato di Bologna abbiamo: « madrigal ».

⁴⁸ Cfr. *Madrigale*, in *Rassegna bibliografica della letter. ital.* a. VI (1898), pag. 334.

⁴⁹ Nel volgare toscano permane solo la forma « madriale ».

etimologisti del '300; che il *c* di *matricale* abbia la stessa funzione che ha il suono gutturale di *g* (in « marigale » e « madergal »), per evitare l'iato; e che pertanto nè *matricale*, nè *mandriale* (o *mandrigale*) sia la forma più antica.

L'etimo addotto dal da Tempo e ripreso insistentemente dai suoi imitatori e continuatori (sino a Giovanni Dondi dall'Orologio, a Filippo Villani e al Baratella) s'appalesa una delle tante bizzarre e non infrequenti sottigliezze della cultura trecentesca, sul tipo dell'*auco* dantesco ⁵⁰ del *Mediolanum* di Bonvesin da la Riva e del *Belzabù* sacchettiano ⁵¹. È evidente che il da Tempo si è proposto per primo di spiegare l'origine di questo canto *grosso*, che alla sua epoca serviva ancora per un componimento eslege e perciò appunto di cose « rudi e volgari »; di qui ad affermare che fosse un canto di pastori il passo era breve. Egli sapeva tuttavia che, nel tempo in cui componeva la *Summa*, il madrigale non era un genere popolare; nè — come mi sembra tra l'altro dimostrino gli schemi metrici dei madrigali da lui adottati per esemplificare — si era ancora al tempo in cui tutti gli orecchianti di musica si chiamavano Filippotti e Marchetti. Si era in un periodo formativo della vita letteraria di questo componimento metrico-musicale; ed ancora esso, già più evoluto musicalmente che letterariamente, preferiva, come più adattabili alla musica, le leggiadre scenette naturalistiche; ond'è che senza ombra di anticipato romanticismo o di politica ammirazione per la plebe ⁵² l'autore della *Summa* poteva sinceramente avanzare, con alquanto sussiego, la sua fortunata spiegazione etimologica. ⁵³

⁵⁰ Cfr. *Convivio*, IV, 6, paragrafi 3-5.

⁵¹ Cfr. *Sposizioni di Vangeli* XIX, pag. 179-80 (ediz. Laterza).

⁵² Cfr. CARDUCCI, *Opere* VIII, p. 328.

⁵³ La seguirono il TRUSSINO, l'EQUICOLA, il MINTURNO, il DOLCE, il MÉNAGE, il COVARRUVIAS, il QUADRIO, il BLANC, il DIEZ, il KÖRTING e il CARDUCCI.

24. Se dunque la denominazione più antica, di cui abbiamo notizia, dobbiamo credere sia non il latino *matricale*, come suppose il Biadene in base alla priorità cronologica del documento barberiniano, bensì il volgare « madriale », « marigale », « madregal » o « madergal », ⁵⁴ si rovescia il castello semasiologico tanto ingegnosamente costruito dallo stesso Biadene, in quanto la breve storia del componimento che abbiamo tracciato, mostrandoci la sua origine di *inordinalium concinnium*, ci indica che è dalla forma volgare che bisogna partire. Evidentemente la forma volgare non può derivare da un precedente *amatriceale*, ⁵⁵ nè da *metricale* ⁵⁶, nè dai Martegalli, ⁵⁷ nè da Madrid, ⁵⁸ nè da *mandruaga*, nè da altri etimi più cervelotici e azzardati: se proprio ci teniamo a stabilire per via di ipotesi una forma più antica, penso che sarebbe più opportuno ritornare con lo Spitzer a un originale *materiale*. ⁵⁹

E' appunto questo il senso concorde che potremo ricavare dalla lettura dei brani del da Barberino, del da Tempo, dalle incerte supposizioni del Bembo, ⁶⁰ di G. B.

⁵⁴ *Matricale*, nella latinizzazione della *Cronica del Convento di S. Caterina da Pisa*.

⁵⁵ Cfr. B. CHIRILO, in *Rivista di sintesi letteraria*, 1936-37. Il madrigale sarebbe, secondo lui, un canto amatorio.

⁵⁶ Cfr. G. ALESSIO, in *Lingua nostra*, III, 5 sett. 1944 p. 109. Il madrigale sarebbe secondo l'Alessio un componimento poetico accompagnato dalla musica.

⁵⁷ Cfr. il *Traité des romans* dell'HUET (Paris, 1670). I Martegalli sono montanari di Provenza che avrebbero introdotto tale sorta di poesia e la musica che l'accompagnava.

⁵⁸ Cfr. il *Dizionario etimologia francese* dello SCHÉLER (Parigi 1873).

⁵⁹ La difficoltà maggiore è data dalla spiegazione dell'inserzione, nella voce dialettale venetoemiliana, di una g tra l'i e l'a di « materiale ». Lo Spitzer cita *pagura*, *ragunare*, da *paura* e *radunare*.

⁶⁰ Cfr. *Prose* II, p. 112 (Venezia, Scotto, 1563).

Doni, ⁶¹ del Crescimbeni, ⁶² dello Spitzer; ⁶³ persino (in certo senso) dalla dimostrazione stessa del Biadene. ⁶⁴

25. Ma se più probabile pare la derivazione della parola « madrigale » da *materiale* bisogna spiegare, in che senso quel determinato componimento metrico-musicale fu chiamato carne « materiale ».

Qui l'accordo tra gli studiosi manca del tutto. Il da Barberino abbiamo visto lo considera un componimento poeticomusicale senza forma metrica stabilita. Il da Tempo aggiunge che il canto vi si spiega alla buona, *naturaliter* (e qui *natura* è il contrapposto di *ars*), « licet hodie subtilius et pulchrius per rithimatores mandriales huiusmodi compilentur », ⁶⁵ cioè, se mal non intendo, egli si presenta la difficoltà di dover giustificare la *naturalitas* del canto che ha per programma, in campo musicale, la polifonica sottigliezza, la soavità e la dolcezza. Senza bisogno di andare a finire nelle secche del Bembo (che in fondo mi pare derivi anche lui dal da Tempo), del Biadene e dello Spitzer; e di pensare troppo sottilmente a *materiale* come a *musikalisches Thema*, o ancora a un termine dispregiativo, sul tipo di quelli che i musici dell'*Ars antiqua* affibbiavano ai *ruhes cantores idiotas, insipientes, insipientes et ignorantibus* dell'*Ars nova*, ritengo sia il caso di rifarsi al significato che per questa parola possiamo derivare sia

⁶¹ Cfr. *Compendio del trattato dei generi della musica* (Roma, 1635, p. 113).

⁶² Cfr. *Commentari intorno all'istoria della volgar poesia* (vol. I, libro II, cap. XXII).

⁶³ Cfr. *Zeitschrift für rom. Philologie*, LV, 168. Secondo lo Spitzer il madrigale sarebbe un canto bastardo, « nè ben musica, nè ben canto ».

⁶⁴ In quanto il Biadene definisce il madrigale: « canto come è in uso da noi, in volgare ».

⁶⁵ Poco più oltre, quasi a far meglio rilevare la differenza fra il modo antico e il nuovo, ripete che « sonus vero mandrigalis secundum modernum cantum debet esse pulcher ».

dalla comune terminologia scolastica (*materia*, in contrasto con *species*, è l'indeterminato che non ha ricevuto ancora la sua forma) sia dalle distinzioni dantesche del *De Vulgari eloquentia*.

26. Si sa che Dante distingue la grande poesia « tragica » o, per essere più esatti, la *tragica coniugatio verborum* (quella della canzone distesa, scritta in volgare cardinale e illustre) dalla poesia « mediocre », in stile umile ed elegiaco; la quale appunto ricerca la soavità e la dolcezza, e di accordare al canto le parole. La prima è la poesia *regulata*, in cui domina l'« arte », la tecnica; la seconda è incondita, o, al più, « comicamente coniugata », e comprende modi poetici *illegittimi*, cioè fuori di una rigida legge metrica (*voluntari*, per dirla col da Barberino), come la ballata. La distinzione non involve alcuna ombra di moderna riprovazione; ma è, d'altra parte, netta e inequivocabile come ogni distinzione medioevale. In certo senso coinvolge in sé un po' dei molteplici significati che hanno voluto derivarne il Bembo, il Biadene e lo Spitzer basandosi sulla *naturalitas* del carme. Ma sia ben chiaro che il carme *materiale*, così come la *plebeia cantio* di cui parla il Petrarca (cioè la ballata), è tale perchè ancora componimento « illegittimo » e « volontario ». cioè non « regulato », come la canzone.

E' componimento essenzialmente narrativo, in stile umile, che ha la singolarissima dote della brevità e della duttile varietà; che non è stato elaborato artisticamente, e pertanto non è tenuto in grande considerazione dai letterati sommi (Dante non ne scrisse, e pochissimi ne composero il Petrarca e il Boccaccio); si presta più liberamente alla *subtilitas* del gusto trecentesco. Come tale (analogamente a quanto avviene per altra via e in altra direzione alla ballata) diventa presto dominio dei musicisti dell'*Ars nova* che ne fanno un componimento

di tecnici, difficile e raffinato per eccellenza, infondendo in quelle situazioni naturalistiche ch'esso amava rappresentare un po' del loro ermetico e fuggevole lirismo.

Così nobilitato si accostò al dominio dei letterati e dei poeti « borghesi » e vi fece fortuna e ne seguì la moda, trapassando con essa.

27. La storia del madrigale trecentesco, indicando un evolversi del gusto, distingue di per sé l'antica età dalla nuova, ed è per altra via una riprova non soltanto dei rapporti tra musica e poesia nel mondo « elegante » del sec. XIV, ma testimonia anche l'assorbimento sempre maggiore di elementi « realistici », naturalistici e, per così dire, popolari, in seno alla cultura laica e sottile dei « borghesi ».

Questi elementi vi penetrano dapprima dominati e costretti dagli schemi metrici e dal formulario poetico-musicale; via via poi moltiplicano le sfumature, spezzettano la linea, arricchendola, impreziosendola, articolandola, e avviando il tono verso una superiore scioltezza d'insieme, che è il nuovo canto e il nuovo linguaggio.

28. Il più ampio discorso sul madrigale non è stato casuale e nè pure inopportuno. La dimostrazione, proprio a proposito del genere musicale più tecnico dell'*Ars nova*, della originaria forma volgare del nome, potrebbe ricollegarsi a quanto il Wolf credette di notare nel suo scritto più volte citato: gli sembrava di sentire, ascoltando le melodie del cod. Rossiano, rivivere i toni dei salmi. Così forte era in lui l'impressione dello stile recitativo (una specie di *parlando*), che si chiedeva (p. 59):

« Non ci si presenta qui una specie di recitazione popolare? Simile allo svolgimento delle voci inferiori di questi madrigali (di quelli cioè del cod. Rossi) potrei pensare la recitazione dei cantastorie ».

D'altra parte avvertiva pure, ad onta dell'accentuato recitativo, maniere semplici, che non celavano la loro parentela coi canti liturgici. Nel ritornello di uno di questi madrigali, vedeva persino sfruttata una laude iacoponica.

Insomma gli pareva risaltasse nel ritmo, così vario e mobile (e pertanto « piacevole » al gusto dei trecentisti), una prepotente vitalità di canto e quasi uno « spunto moderno », che la musica liturgica, l'organo cioè, s'adattava a colorire e a secondare anche coi mezzi meccanici.⁶⁶

29. Analoghe considerazioni, forse un po' meno gratuite, potremo fare se dai testi musicali passiamo ad esaminare quelli poetici.

Limitandoci ai testi di composizioni musicate da intonatori più antichi, come Giovanni, Jacopo, Piero, Lorenzo e Gherardo vi troveremo in prevalenza, specie quando abbiamo di fronte componimenti più elaborati, una coloritura più ammanierata e gentile, una semplicità di rapidi e improvvisi accostamenti, un disegnare netto e conclusivo ché potenza il tono vagamente sensuale e malinconico dell'insieme; con quei medesimi effetti coi quali agisce il colore fiabesco entro le linee nette del disegno dei primitivi senesi. E il caso di battezzare questa accorta sobrietà stilistica

⁶⁶ In tali composizioni, infatti, il *tenore* rappresentava la melodia principale, benchè l'*ire melodiando* spingesse avanti il *soprano*, dandogli preponderanza; così che si finiva per cantare il *tenore*, mentre il *soprano* si poteva eseguire con uno strumento musicale.

per « primitiva », come fa il Liuzzi?⁶⁷ Non credo, nè credo sia il caso di soffermarci a considerare questa più che l'altra tecnica, quella cioè — tanto per intenderci — dei poeti realistici e giocosi. Accanto alla tradizione pittorica senese, esiste, nel campo delle arti figurative, la tradizione fiorentina e pisana (per non parlare della bolognese e di altre minori), così accanto a Folgore da S. Gimignano esiste Cecco Angiolieri, così come (ritornando al nostro argomento) immediatamente appresso a « Nascosto el viso stava » troviamo « Amor mi fa cantare a la francesca ».

Come si fa a definire di intonazione popolare questa quest'ultima ballata così corrucciata ed « aspra » nello stile; e perchè riservare le nostre simpatie di lettori novecentisti, venuti appresso il « decadentismo », a quell'altro madrigale, che appalesa una egualmente artificata ed abbondante elementarità di consonanze sentimentali?

Persino nei Memoriali bolognesi, accanto a « For della bella caiba », che una certa aria come trasognata ed assorta apparenta a « Piançe la bella Yguana », ci sono versi dell'Angiolieri, delle « pietrose » di Dante e di altri più oscuri e più realistici verseggiatori. Il gusto della borghesia semidotta del nostro Trecento oscillava tra i due poli, talvolta per convenzione, talvolta per la mancanza del fren dell'arte e di una più profonda originalità stilistica. Ma è logico che in un codice di provenienza veneta (che presumibilmente raccoglie componimenti diffusi nell'ambiente veneto e lombardo) abbiano la prevalenza le poesie della prima maniera, che erano quelle che avevano (e da più tempo) maggior fortuna. Non riecheggia forse il noto « Partite amore, a deo » quest'altra « alba »: « Abra-

⁶⁷ A meno che per « primitivo » non s'intenda, come s'intende nel campo delle arti figurative, non già l'immediato, il non elaborato, ma una elementarità esperta di consonanze e di accordi.

çami, cor mio»; e non ricorda la « situazione » di molte più antiche « pastorelle » franco-italiche, questa, che pure ha una sua grazia più breve e lustra ed anche più vagamente generica: « Quando i oselli canta »? C'è tuttavia, nel modo di concludere e rigirare — diremo oggi meglio, con un termine tecnico preso in prestito dalla cinematografia — di «inquadrare» la scena, una certa suggestione tra dolcemente abbandonata ed estrosa che tradisce il gusto e la ricerca del *tendre*, del *joli*, del *mièvre* di marca francese. Questa, di fare intravedere « du' ochi ladri sot'una girlanda » o gli occhi vaghi « de soto 'l verde », è tecnica in cui eccellerà Franco Sacchetti, il poeta delle belle mani intrecciate fra i rami, e del nero contrastante sur una bianco-vermiglia-bionda apparenza di donna. Non altrimenti fa l'autore di « Levadome 'l maytino », quando dopo aver descritto la sua donna scalza « centa e despraciata », « cum le treze avvolupate al viso » le mette una girlanda di nere violette fra i capelli. Ma ci sono, specie fra le poesie del cod. Rossi 215, situazioni ancora più delicate e più terse, più sentimentali e più « aspre ». Se c'è uno scrittore illustre a cui vien fatto di pensare leggendo certe immagini o certe situazioni di questi madrigali e di queste ballate, è il Boccaccio: forse perchè il Boccaccio ha una più varia e molteplice e (perchè no?) più barocca tavolozza di colori. Ma nelle rime del Boccaccio meno comune è questo prezioso garbo con cui sono trattate immagini e situazioni di per sé stesse tenui e superficiali: pare che questi compositori per musica conoscano bene l'arte di far risuonare suggestivamente parole fruste e stereotipate, « popola resche » (nel senso che ormai siamo soliti dare a questa parola): di collocare in modo opportuno, come « quinte », certe immagini genericamente naturalistiche.

Il loro diverso disporsi ritmico nel periodare poetico determina la bellezza stanca del verso. Così av-

viene nel madrigale « Nascoso el viso » (torniamo di proposito alla esemplificazione avanzata in principio), dove il particolare coloristico e barocco delle donne vermigliette e bionde si illeggiadrisce di particolari naturalistici (le fronde del bel giardino, la fonte dove si pescava, le Eguane, il bosco) e dove il brivido volutuoso del poeta nascosto ha tutto il sapore dolce-amaro del frutto proibito. Anche la sofferenza — e sia pure una sofferenza aspra e cruda quale quella rappresentata dal poeta che « muore per cosa gentile-sca », s'ammorbidisce sensualmente nel paragone finale della donna, fiore di carne, « come rosa in spin morbida e fresca ». La lucidezza e la lucentezza sono, con l'acume dell'introspezione psicologica, tra le caratteristiche più costanti di questa poesia; e tali che rivelano, pur attraverso materiali popolareschi, la sua origine intellettualistica e il suo costume letterario.

30. C'è un fondo di cognizioni comuni, una tecnica comune dalla quale scaturiscono non già le caratteristiche di questo o di quel poeta (chè gli autori di queste poesie musicate restano quasi nella maggior parte ignoti), quanto il gusto e le preferenze di questo o di quell'intonatore.

Giovanni da Cascia, per esempio, organista del Duomo di Firenze, mi sembra più disposto alle situazioni sentimentali: da quella del pellegrino⁶⁸ che va cantando con la voce bella, con dolce aspetto e con la treccia bionda; che non ha se non il bordone e la scarsella e chiama chiama e non è chi risponde; e quando crede di andare alla seconda, « vento contra

⁶⁸ Ammettiamo che sia musicata da lui la ballata « Io son un pellegrin che vo cercando », sebbene il Pierorita mi faccia notare che si tratta di un rarissimo esempio (per questo periodo) di ballata polifonica, e che non si trova nel cod. Squarcialupi. Secondo lui, sarebbe del Landini.

rio lo vien tempestando » (che è situazione analoga a quella di « Agnel son bianco », ⁶⁹ che non ingrassanè è di lana biondo, e va belando be « per ingiuria di capra superba ») a quella di « Togliendo l'una all'altra fronde e fiori, » ⁷⁰ dove lo smarrimento dell'uomo di fronte all'ingenuità del fiorito dono donnesco ha la stessa sensuale dolcezza dell'abbraccio ricevuto dal poeta quando stava « nel letto con la donna sua ». ⁷¹ Qui il poeta ha sfruttato il motivo popolare della vecchia invidiosa; motivo che però passa in seconda linea, perchè serve da « quinta » alla malinconia del piacere interrotto.

Più tradizionali e meno personalmente atteggiati risultano i motivi venatori, più vicini pertanto a quelli che ritroviamo nella lirica cortese, nei poemetti e nella novellistica culta. Nel madrigale « Nel bosco senza foglie », per esempio, è di prammatica la battuta voluttuosa del ritornello; ⁷² e in « Per larghi prati » alquanto stilizzata è la rappresentazione delle leggiadre e giovanissime amazzoni « vestite strette coi capelli sciolti », « con archi, con turcassi e con saette / e con levrieri a mano ».

31. Sensibilmente diverso è il mondo intonato da Piero, almeno per ciò che possiamo giudicare dalle poche sue composizioni musicali che ci rimangono: più intellettualismo, più cultura mitologica, un linguaggio talvolta più tecnico e più curioso del particolare. Ver-

⁶⁹ Cfr. CAPPELLI, *Poesie musicali* cit., p. 32. Dichiaro una volta per tutte che, per necessità d'esser breve, mi limiterò, quando è possibile, a rimandare alle raccolte in cui i testi per musica sono stati pubblicati, anche se non molto accuratamente. Altri testi inediti qui citati pubblicherò presto a parte.

⁷⁰ Cfr. CAROVUCCI, VIII, p. 352-53.

⁷¹ Cfr. il madrigale: « Deh, come dolcemente m'abbraccia ».

⁷² In braccio la ricolsi e la baciai,
Caccia più dolce giamma' non cacciai ».

rebbe fatto di pensare che, nonostante alcuni riferimenti geografici (l'Adda, il perlaro, la galea, il fiume regale), il compositore (o i compositori) dei versi da lui messi in musica visse in ambiente che non è individuale soltanto come quello lombardo-veneto francesizzante: il madrigale « Quando l'aire comença a farse bruno » che è contenuto nel cod. Rossiano, è più vicino alla maniera tradizionale « lombarda »; laddove « Cavalcando con un giovane accorto », ⁷³ « Con dolce brama » ⁷⁴ e più « Sì come al canto della bella Yguana » (che fu anche musicato da Jacopo), coi riferimenti al greco Ulisse ed altre sfumature letterarie, si avvicinano di più ai testi di Jacopo che proviene dall'Italia centrale ed è più legato ai modi di quell'ambiente che non sia stato, a quanto sembra, Giovanni.

32. Con Jacopo trapassiamo a uno dei momenti più alti della nuova poesia musicale: se vogliamo infatti, dopo di lui, trovare ancora l'eco di motivi popolari, dobbiamo cercarli — più che isolatamente e frammentariamente in qualche altro dei musicisti di questa generazione che noi conosciamo (in Lorenzo e Gherardello, p. es.) — nelle composizioni intonate da due stranieri: Guglielmo ed Egidio di Francia.

Di Jacopo abbiamo un numero considerevole di testi e notizie di una attività più complessa, anche come trattatista (scrive in volgare *L'arte del biscanto misurato*), svolta presso la corte scaligera in pro dell'imperatore Carlo IV, e attraverso polemiche, come quella già ricordata con Giovanni e con Piero.

Per quanto nessuna composizione da lui intonata sia tra quelle del cod. Rossiano, dobbiamo tuttavia credere che questa sua attività (egli scompare intorno al

⁷³ Cfr. WOLF, *Florenz in Musikgeschichte* cit., Appendice.

⁷⁴ Cfr. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*. Torino, 1891, vol. I, p. 320.

1360) si sia svolta nello stesso ambiente e in contatto con i medesimi compositori ricordati in quel codice. Il fatto poi che egli intonò, vivente il Petrarca, almeno uno dei suoi madrigali — dei pochissimi ammessi nel *Canzoniere*⁷⁵ — è sufficiente indizio della sua rino- manza. Jacopo, del resto, doveva essere consapevole della difficoltà della sua arte. È tra i suoi più famosi madrigali, riportato in quasi tutte le più note antologie musicali, quello che incomincia « Usselto sel- vaggio per stagione, »⁷⁶ nel quale si ribadisce il ca- none della dolcezza, della soave melodia e delle belle maniere: « per gridar forte non si canta bene »; e questo non è cosa da lodare. Intorno a quel tempo tutti facevano da maestri, tutti componevano madri- gali, ballate e mottetti, al punto che il considerarsi discepolo era divenuta una rara attestazione di mo- destia. E che? Jacopo fa professione di onestà e di serietà del mestiere:

l' mi son un che per le frasche andando
Vo pur cercando — dilettofi fiori
Per far ghirlanda a me di nuovi odori.

Dell'altrui fronde mai non chero l'ombra;
Anzi m'ingombra — l'altrui pensier vile,
Che veste sua viltà dell'altrui stile.

Così s'acquista la fronde gradita
Dell'arbor verde che non teme sita.

Corvo che di paon veste la penna
Fra' pappagal con vergogna si spenna.

Egli è insomma una persona colta: come tale pre- ferisce i versi più dotti, le situazioni più composite e culte.⁷⁷

⁷⁵ « Non al suo amante più Diana piacque », che è il LIH componimento del *Canzoniere*.

⁷⁶ Cfr. CARDUCCI, VIII, p. 322-23.

⁷⁷ Il LUDWIG, *Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts*

Il solito motivetto della bella fanciulla scoperta in riva al fiume, nelle sue man' puzza di letteratura:

Entrava Phebo con lucenti raggi
Nel segno d'Ariete, che faceva
Che ciascun prato d'erba e fior vestia (sic).

Quando in un fiume d'acqua pura e chiara
Con quella vaga più che Thetis bella
Pescando me trovai, donando a quella.

Rendenne graç'i a me e l'inchinai,
Più dolçe tempo non senti giammai.

È tale il corredo delle immagini mitologiche « gi- rate » con sì elegante distacco, che par di sentirvi, con il Carducci, un po' di borghese accademia; ciò po- trebbe anche spiegare perchè a costui affidasse il Pe- trarca i suoi versi. Il segno della distinzione è dato in Jacopo dalla predilezione verso motivi leggiadri — di una leggiadria spenta e quasi astrale, preziosa certa- mente — cui conferisce particolari risalto un naturali- smo più allegorico e « magico ». Persino nel madrigale « Straccias'i pann' indosso », laddove allegoricamente il poeta dice d'essere toccato dalle « mossette » della sua donna che « di tremor *gli fan* serrar la bocca » non mi pare si avverta ansia di sensualità repressa. Ugualmente raggelata e distante è la pastorella dei funghi:

In su' bei fiori, in sulla verde fronde
Sotto novi arbor, ed ispessi e lunghi
Pasturella trova' che cogliea funghi.

In panni bigi alçati alla ritonda
Per un boschetto se ne giva sola;
Chiama'la a me per dirle una parola.

Del grembo un fior ch'ella avea le tolsi,
Sì fu çentil che ma' più bel non colsi;

(S. I. M. G. IV, 1902-03 pag. 62) trovava in Jacopo anche il cerchio dei mezzi di espressione musicale molto allargato e una maggior ricchezza e varietà di voci. Notava inoltre la varietà degli ar- gomenti.

così come stilizzata risulta la scena di «In verde prato a padiglion tenduti». Anche l'altro madrigale «Tanto soavemente», che pure si conclude col bacio che la donzella porge sulla bocca del timido e trezubondo amante, è tutto ravvolto di una astratta imagine di biancore.

È facile pertanto che Jacopo trascorra ad intonare componimenti di carattere più spiccatamente didascalico e moralistico e persino encomiastico,⁷⁸ anche se, come comportava l'uso, sempre continua a servirsi della casistica del linguaggio erotico. Così egli ammonirà che «Prima virtute è costringer la lingua», che il mondo è cieco e di lusinghe pieno⁷⁹ e che non bisogna fidarsi della fortuna,⁸⁰ e sermocinerà intorno alla forza o alla natura della passione amorosa, e tratterà di gentili sparviere, più o meno di penna bianca, che vengono messaggeri di cortesia da parte dello stesso dio Amore.⁸¹ La predilezione per il bianco nei testi di Jacopo si accompagna al gusto delle allegorie, come quella della *fenice* trasformata in tortora,⁸² e l'altra — del resto abbastanza ben riuscita — dell'inverno.⁸³

33. Bisognerà tuttavia, a scanso di equivoci, ripetere ancora una volta che non vogliamo andare oltre i limiti ragionevoli di una indagine sul gusto del mondo «elegante» trecentesco, che i testi a noi giunti di queste poesie musicali ci comprovano.

⁷⁸ Come i versi citati per Luchino e per la nascita di Luca e Giovanni Visconti.

⁷⁹ Cfr. CARDUCCI, VIII, p. 386.

⁸⁰ Cfr. il madrigale «Tanto che s'iat'acquistati nel giusto», edito da TEONOLINDA RICCI, *VI madrigali (per Nozze Barbanti Brodano-Gamberini)*, Bologna (1887).

⁸¹ Cfr. il madrigale «Un bel sparver gentil di penna bianca», edito anche dal WOLF, *Gesch. d. Mens. Notat.*, III, p. 97-98.

⁸² Cfr. CARDUCCI, VIII, p. 364-65.

⁸³ Cfr. CARDUCCI, VIII, p. 380.

Tracciare giudizi sul conto di questo o di quell'altro autore sarebbe, oltrechè inesatto, impossibile dato che anonimi sono gli autori delle poesie conservateci dai codici musicali e dato che non è il caso di pensare ad una vera e propria aderenza della musica al testo poetico che serviva per l'intonazione. Seppure è vero che spesso gli intonatori — persone colte per lo più, o dotate di una certa cultura, provenienti dai centri ecclesiastici o dal ceto medio della borghesia — erano gli autori delle poesie che intonavano, come pare certo per il Landini e per qualche altro; e se, d'altra parte, non solo essi amavano ricercare attorno a loro, nel loro ambiente, suggerimenti e motivi per l'intonazione o anche i componimenti stessi da intonare; e non del tutto si estraniavano dal testo poetico, in quanto aderivano a una situazione sentimentale da esso espressa (presistente o, al contrario, occasionata dall'ispirazione musicale); — non è tuttavia da pensare ad una moderna consonanza di canto e parole, e perciò non è il caso di risalire dai testi poetici alle caratteristiche musicali e attribuire ai musicisti sentimenti e imagini dei letterati o viceversa.

È però fuor di dubbio che l'unico modo legittimo per poter dare (ai fini di una chiarificazione didattica) un giudizio men che generico e frammentario sui testi poetici di queste composizioni musicali è quello di ricondurli a determinate zone d'interessi spirituali e culturali — quelle in cui si muove ciascun intonatore —, le quali possono essere meglio individuate e precisate storicamente con riferimenti ad ambienti, occasioni, motivi, influssi ed elementi tecnici ben delimitati. Non siamo infatti di fronte all'anonimo popolaresco delle primitive composizioni, che appunto ci sono rimaste sconosciute, prive com'erano di valore.

Qui il valore è determinato dalla musica, cui s'adattavano a servizio i testi poetici, che possono

avere anche i loro pregi particolari e le loro particolari caratteristiche, ma in linea subordinata o casuale.⁸⁴ Si tratta quindi di « letteratura » che può vantare nomi illustri, come quelli del Petrarca, del Boccaccio e del Sacchetti, ma che per questo soltanto non acquista pregio d'arte o di grande poesia.

34. Il Rossiano 215, oltre ad essere il più antico dei codici musicali rimastici, comprende anche una breve raccolta di componimenti: ventinove (quasi tutti unici) su quasi 600 musiche con testi italiani. L'imponenza del numero, per chi conosce e apprezza le difficoltà di lettura e di trascrizione, è stata la causa del danno più grave che noi lamentiamo: la mancanza di una pubblicazione integrale sia delle musiche che delle poesie, mancanza che ci costringe ancora a brancolare, per quest'altro verso, nel buio delle incertezze e delle supposizioni. È però un fatto che, se vogliamo offrire una trattazione un po' meno generica della poesia musicale italiana del sec. XIV, non ci resta di meglio che iniziarne l'esame per codici, così come essa ci è stata tramandata; tanto più che tra i codici ne troviamo almeno uno, lo Squarcialupi, in cui è raccolta per compositori (sistemati più o meno cronologicamente) e, sotto ogni compositore, per ordine di importanza.

I codici più autorevoli e più ricchi di testi, oltre

⁸⁴ Un esempio di adattamento di un testo poetico all'intonazione musicale ci è offerto dal sonetto di Matteo Frescobaldi « Una fera gentil », intonato, nella sua forma madrigalesca, da don Paolo tenorista. Istruttivo è il confronto tra i due testi; pare che il riduttore si sia preoccupato di non modificare sostanzialmente le rime e di concentrare le immagini del sonetto.

Altri esempi sono nell'articolo del DEBENEDETTI su *Trolo cantore*.

il Rossiano, sono poi toscani e tutti dei primi anni del sec. XV o degli ultimi del XIV; il che serve a comprovare due cose: la prima, che l'ambiente dell'Italia centrale (e in particolare il fiorentino), ad opera soprattutto di Francesco degli Organi, fu quello nel quale maturò e acquistò caratteristiche originali siffatta specie di musica e di poesia musicale; la seconda, che quest'ambiente, appunto perchè più letterario e meno cortigianesco, fu il più tradizionalista tra tutti, tanto è vero che rimase attaccato alla sua « maniera » anche quand'essa resisteva ormai a stento, in Italia e nella stessa Firenze, al dilagante influsso dell'arte francofiamminga e quando sopravviveva appena a Padova più negli insegnamenti polemici di Prosdodimo di Beldemandis che nella pratica.

Tra i manoscritti infatti che contengono composizioni musicali dell'*Ars nova* in italiano, in francese e in latino — e sono più di una sessantina, tra frammenti, e codici di notevole ampiezza e di maggiore importanza⁸⁵ — se scegliamo quelli che contengono prevalentemente composizioni in italiano, quasi tutti di argomento profano,⁸⁶ possiamo restringere il nostro esame a un breve gruppo di cinque codici soltanto,

⁸⁵ La tavola di questi codici è nel già citato scritto del BERSLER: ad essi bisogna aggiungere il codice Mancini, scoperto a Lucca; il codice della Biblioteca Comunale di Perugia e i frammenti dell'Archivio Capitolare di Pistoia di cui ha parlato il GIUSI nella *Rinascita* (anno V, n.º 23, gennaio 1942, pagg. 72-103), nonché minori frammenti, come quello dell'Archivio di Macerata, pubblicato dall'ECCHI, il ms. de la Tremoille, il Wolkensteins di Innsbrück e qualche altro.

⁸⁶ Saranno da eccettuare solo tre o quattro motetti di GRATTIUSO DE PADUA, perchè (come abbiamo detto in principio) il carattere della poesia musicale italiana è essenzialmente profano. Aggiungiamo, per amor di chiarezza, che intendiamo riferirci alle composizioni musicate che ci sono rimaste, le quali non sono certo tutte le esistenti ma, supponiamo, i 4/5 di quelle toscane e un discreto numero delle lombardo-venete. Non annoveriamo le poesie musicali non intonate o quelle di cui non ci è pervenuta l'intonazione.

cioè, nell'ordine presumibilmente cronologico: il Panciaticchiano 26, il codice Reina, il codice Londinese, il codice Parigino 568, il codice Palatino 87 o Squarcialupi; lasciando da parte per brevità e perchè più tardi vi si frammenti bolognesi, padovani e di Domodossola, il manoscritto Vaticano-Ottoboniano 1790, i codici di Siena, Lucca, Pistoia⁸⁷ e di Chantilly, e le composizioni contenute nel manoscritto della Bibl. Universitaria (X, E, 9) di Praga, nell'Estense 568 e in qualche altro minuto frammento.⁸⁸

35. Consideriamoli singolarmente, incominciando dal Panciaticchiano.⁸⁹ È un ms. cartaceo che appartiene oggi alla classe dei codici Panciaticchiani della Biblioteca Nazionale di Firenze, perchè proveniente dalla raccolta Panciaticchi (sec. XVII). Riunisce in 110 carte, e precisamente in 11 quinterni, 185 composizioni di cui 24 con testi in francese (nessuna in latino), apparentemente trascritte a caso ma che, a un attento esame, si rivelano ordinate secondo le varie specialità musicali: le ballate a due voci; poi madrigali a due voci, *cacce* e madrigali a tre voci, non canonici e canonici, tutti di compositori diversi, disposti questi ultimi secondo un criterio non precisamente cronologico, in cui risalta la precedenza lasciata al Landini.

Seguono madrigali canonici a tre e a due voci di

⁸⁷ Non sappiamo che valore attribuire alle recenti scoperte del prof. Augusto Mancini annunziate nel Congresso italiano delle Scienze del 1939 e di cui qualche anticipazione ha fatto il Ghisi nel suo citato articolo: riteniamo tuttavia si riferiscano a un grosso codice di notevole importanza contenente musiche e poesie del primo Quattrocento.

⁸⁸ Questi codici minori sono stati studiati dal BESSELER nell'art. cit. A parte poi hanno esaminato il cod. Praga il KAMMERER, e il cod. Estense il PIEROTTA.

⁸⁹ Per la descrizione di questi codici siamo costretti a servirci, in mancanza di meglio, delle citate opere del WOLF (*Gesch. d. Mens. Notat.*, vol. I) e del LUDWIG (*Die mehrstimmige Musik*, etc.)

Piero, Jacopo e Giovanni che non hanno riscontro in altri codici o che vi si riscontrano con varianti; infine abbiamo evidenti aggiunte (specie nei margini lasciati in bianco dalla prima notazione) di epoca più tarda e quasi tutte con testi francesi e italiani di Du Fay, di maestri a lui contemporanei e di Bartolino; aggiunte che si trovano nei codici di altro ambiente, come in quello di Chantilly, Il codice, di provenienza toscana, raccoglie dunque prevalentemente composizioni e compositori in voga nell'Italia centrale, anche se (come Jacopo e Giovanni) hanno esteso la loro risonanza nel nord della penisola: con le musiche di Piero (posto che sia « lombardo »), con le aggiunte e con una ballata (inframezzata) di Bartolino si fa luogo al gusto dell'Italia settentrionale e alla nuova moda d'oltre Alpe.

L'importanza del Panciaticchiano risulta sia dall'esame paleografico e dallo stile della trascrizione musicale, sia dalla disposizione dei componimenti (che non ha analogia negli altri codici), sia dall'antichità e dalla unicità dei componimenti medesimi, particolarmente quelli di Piero, che non ci sono conservati in nessun altro manoscritto, eccetto che nel Rossiano. Altri più minuti riferimenti col Rossiano che qui non è il caso di addurre potrebbero essere indizio della maggiore antichità della raccolta Panciaticchi, sulla quale però bisogna fare un assegnamento alquanto giudizioso perchè nè la differenza degli anni è molta, nè è compensata dalla accuratezza della scrittura del manoscritto.

36. Di un'epoca relativamente più recente è il codice della Biblioteca Nazionale di Parigi (*nouvelles acquisitions françaises 6771*) detto comunemente codice Reina dal suo ex-proprietario, un milanese di tal nome vissuto nei primi anni dell'800. In un periodo

di tempo non troppo remoto, il 15 dicembre 1834, il codice passò in Francia in proprietà di Bottée de Toulmon, e infine alla Biblioteca Nazionale. Il cod. Reina, anch'esso cartaceo, ma di provenienza non toscana, consta di 123 fogli di cm. 21 x 28,2 e comprende 225 composizioni, tra italiane, francesi e fiamminghe da una a quattro voci, scritte da diverse mani: la prima da c. 1 a c. 62, la seconda da c. 63 a c. 85, la terza da c. 89 a c. 119, oltre alcuni vuoti.

Di queste varie parti, tra cui più accurate le prime due, ci interessa solo la prima (cc. 1-62), che raccoglie opere musicali del sec. XIV.⁹⁰ In questa stessa prima parte notiamo che le carte 1-49 contengono essenzialmente composizioni italiane; poi si susseguono per lo più le francesi, ma anche in mezzo a queste ultime troviamo qualche brano di musica italiana, per esempio del Landini.⁹¹

Questa parte è composta di sesterni, quinterni e setternioni: e precisamente il primo sesterno è dedicato ad Jacopo da Bologna e si chiude con un madrigale di Giovanni da Cascia; il secondo sesterno comprende ballate e madrigali di Bartolino da Padova; il terzo fascicolo (che è quinterno) è più vario, perchè raccoglie composizioni di un *dompnus Paulus*, di un *Henricus* e di un *Jacobellus Bianchy*, musici del '400, nonché opere di Giovanni, di Jacopo e di *Johannes Baçus Correçarius* da Bologna, intonatore di poesie del bolognese Matteo Griffoni. Nei seguenti due setternioni sopravanzano le ballate ai madrigali, e sono quasi esclusivamente di Francesco Landini e di Bartolino da Padova.

⁹⁰ Useremo pertanto la sigla PR1.

⁹¹ Non sono sempre indicati i nomi dei compositori. Alcuni pezzi sono unici, intonati da musicisti dell'Italia settentrionale.

37. Il codice Londinese (*British Museum, Additio-
nal manuscripts 29987*), pergameneo, nel 1670 apparteneva al sen. Carlo Strozzi, che vi fece aggiungere un indice; passò a Londra in epoca assai più recente, nel 1876. Comprende 87 carte di cm. 20 x 26,1, contenenti circa 150 composizioni, di cui 93 con testo in italiano (il rimanente in latino e in francese). Non si è d'accordo sulla sua antichità, perchè, secondo il catalogo del *British Museum*, il codice sarebbe del XVI secolo; secondo alcuni studiosi o degli ultimi anni del '300 o della prima metà avanzata del secolo XV. Secondo il Wolf esso mostra relazioni con la raccolta Reina.

Nuove forse a una chiara valutazione la trascuratezza della scrittura, la quale denota, in modo più palese di quel che non possiamo constatare negli altri codici, come il raccoglitore abbia tenuto presente più testi di diverso valore e di diversa tradizione.

Il Londinese è anche molto frettoloso e scorretto, sia nei testi che nelle notazioni musicali; ⁹² ma d'altra parte ci è prezioso lo stesso, perchè ci conserva molti pezzi unici, e ci dà, appunto a causa della sua sciattezza, alcune rare indicazioni e didascalie che d'altra fonte non avremmo potuto ricavare. In esso poi, frammezzo ai componimenti raccolti disordinatamente, ⁹³ c'è un notevole gruppo di *stampitte*, nonché qualche testo di carattere popolare come « La man-
tacha farà » e « Non posso far bucato »: viceversa, non vi troviamo i musicisti franco-fiamminghi dei pri-

⁹² P. es. a c. 69 r. c'è il *tenore* di una *caccia adietro* che però non siamo riusciti a trovare. A c. 19 v., dopo « Qual legie move » di fra Bartolino, si trova un brano di « Lo lume vostro » di Jacopo da Bologna.

⁹³ Unico accenno di ordinamento è il fatto che il codice s'inizia anch'esso con opere di Giovanni e di Jacopo. Volta a volta si avvertono poi alcuni accostamenti, che sono per lo più brevi e restano esterni.

mi anni del sec. XV. Oltre Jacopo, Bartolino e Vincenzo da Rimini, sono rappresentati tutti i maestri fiorentini, da Giovanni da Cascia a Paolo, ed in più compaiono alcuni nomi nuovi, come quelli di Bonaiuto Corsini *piCTOR*,⁹¹ Jacopo pianellaio da Firenze e Rosso da Collegrana.

Se dobbiamo prestar fede ad una osservazione comunicatami a suo tempo dal Foligno, essendo nel codice dipinta l'arma medicea con gli sproni del cavalierato, bisogna supporre sia stato scritto intorno al 1420-1430 all'incirca.

38. Apparentemente di provenienza toscana è anche il codice pergameneo della Biblioteca Nazionale di Parigi (*Fonds italiens* 568, già 535) che comprende 140 carte di cm. 25,7 × 17,5 (oltre una carta aggiunta poi) e 213 composizioni (tra italiane, latine e francesi), in maggioranza italiane.⁹² Era composto di dodici quinterni scritti da più mani, tra cui due interpolati dopo la stesura del codice.

Pertanto mentre i primi cinque quinterni raccolgono, secondo il genere delle composizioni, madrigali e *cacce* di diversi intonatori (Jacopo, Donato, Giovanni, Lorenzo, Gherardello, Nicolò, Vincenzo, Paolo e Bartolino) con aggiunte alla fine del quinto quinterno (e tra queste una ballata di Andrea), il sesto quinterno cambia sistema e raggruppa per autore ballate e madrigali, cioè quelli di Paolo. Il quale Paolo (ignoto, così come Andrea, al codice Panciatichiano) è, si può dire, rappresentato dal solo Parigino 568, perchè gli altri codici o ne danno qualche raro componimento o lo sconoscono o, come lo Squarcialupi, non ne hanno trascritto negli spazi bianchi le opere. Paolo ritorna

⁹¹ Era allievo di Andrea dei Servi (cfr. TAUCCI, *op. cit.*, pag. 6).

⁹² Il codice venne in Francia nel secolo scorso, all'epoca di Carlo X.

poi, interpolato nell'ottavo quinterno (dopo il settimo, che riprende il primo sistema raccogliendo ballate, quelle di Francesco), in modo da continuare nel nono con le ballate, che giungono sino al dodicesimo quinterno. Il codice termina con una raccolta di composizioni francesi ed italiane, di carattere sacro (*messe*, in latino), e con aggiunte profane: inoltre indica nomi nuovi, fra i quali quelli (italiani) di Arrigo, Gian Toscano e Scappuccia.

Si tratta dunque di un codice ricco, specie in fatto di musiche di Paolo, e curioso per il particolare risalto che dà — nei confronti del Panciatichiano — alle opere di Jacopo e di Donato.

39. Ma di gran lunga più bello, più completo, più ordinato ed intatto (salvo alcune carte rimaste in bianco e che non ricevettero mai i segni della notazione) è il codice Mediceo-Palatino 87 della Biblioteca Laurenziana di Firenze,⁹³ detto anche codice Squarcialupi, da Antonio Squarcialupi (+ 1470) che lo possedette, organista di S. Maria del Fiore.

Il nipote dello Squarcialupi, Raffaele Bonamici, lo regalò a Giuliano figlio di Lorenzo dei Medici e da allora costituisce uno dei più insigni gioielli della Biblioteca Mediceo-Laurenziana, sia dal punto di vista librario, perchè è ornato di splendide miniature, sia per la munificenza della raccolta. Recentemente ne era stata disposta la riproduzione fototipica per conto di un Istituto superiore di cultura.

Il codice, membranaceo, in 216 fogli di cm. 44,1 × 28 comprende 349 composizioni tutte di autori italiani e tutte di argomento profano e in italiano (se se ne eccettuano appena due, una di Francesco e una di Bartolino, in francese). Questo è il suo pregio es-

⁹³ Per la descrizione del codice cfr. BANDINI, *Catalogo dei codici Laurenziani*, Suppl. vol. 89, pp. 248-60.

senziale, insieme all'altro, ch'esso è ordinato per autori secondo un criterio che si può con sufficiente larghezza chiamare cronologico (Giovanni, Jacopo, Gherardo, Vincenzo da Rimini, Lorenzo, Paolo, Donato, Nicolò, Francesco, Egidio e Guglielmo di Francia, Zaccaria, Andrea e Giovanni organista).

Di ogni compositore, di cui si dà in principio delle opere un ritratto abbastanza espressivo (non sappiamo quanto idealizzato o quanto rispondente al vero), si raccolgono i testi secondo l'ordine d'importanza; o almeno mettendo per prima la più nota composizione di ciascun intonatore o quella per cui egli era più famoso. Solo di Giovanni organista e di Paolo restano (come abbiamo detto) le pagine bianche; le composizioni di Paolo sarebbero state inserite fuori posto, tra quelle di Lorenzo Masini e quelle di Donato da Cascia. Il raccoglitore aveva forse intenzione di fare buona messe anche delle opere più antiche, che sono però quelle (ad es. i madrigali canonici) che più difettano; ed avrà lasciato perciò spazio vuoto dopo le sillogi di Giovanni e di Lorenzo; ma le sue conoscenze per questo verso non dovevano essere molto accurate (p. es. sconosce Piero), nè molto estese per ciò che riguarda la musica degli ambienti veneti e lombardi.

Poichè la stesura del codice è indubbiamente opera dei primi decenni del sec. XV, il Tauci sospettò che esso fosse stato approntato, servendosi del Panciatichiano, da quell'Andrea organista che vi è rappresentato per ultimo e di cui lo Squarcialupi è quasi l'unica fonte. Secondo il Tauci questo Andrea sarebbe tutt'uno con Andrea dei Servi, morto nel 1415; quindi il codice sarebbe stato scritto negli anni immediatamente anteriori alla sua morte.⁹⁷

⁹⁷ Cfr. R. TAUCI, *Fra Andrea dei Servi, organista e compositore del Trecento*. (in *Rivista di Studi storici dell'Ordine dei Servi di Maria* a. II, 1935, p. 24 dell'estratto).

Abbiamo l'impressione che la congettura del Tauci sia troppo ingegnosa; ma lasciando stare, ad ogni modo, la questione di lana caprina⁹⁸ che ci porterebbe lontano, insistiamo nell'avvertire che il codice ci sembra alquanto più tardo (del 1430 all'incirca), in quanto riunisce, corregge (anche dal punto di vista della notazione, oltre che della lingua del testo) e quasi ammoderna l'attività svolta per circa un secolo dai polifonisti italiani.⁹⁹

40. Il codice Squarcialupi, essendo un'antologia ricca, sufficientemente accurata ed esatta, si presta dunque — meglio d'ogni altro — a darci un quadro d'insieme e conclusivo dei compositori italiani del secondo periodo dell'*Ars nova*, cioè di quel periodo che s'aggira intorno alla metà del '300, e di cui il Landini è l'esponente ultimo e il difensore contro l'influsso francese, riacutizzatosi con il ritorno della sede papale da Avignone e poi durante lo scisma. Possiamo, per comodità didattica, giovarci notevolmente di esso, così come ci siamo serviti del Rossiano per parlare di Giovanni, Piero e Jacopo.

Nel 1360 Giovanni e Jacopo erano scomparsi; tra il 1362 e il 1364 moriva il fiorentino ser Gherardo, su cui possiamo ricavare qualche notizia dal *Libro delle rime* del Sacchetti; e intorno allo stesso tempo sarà deceduto anche Lorenzo Masini. I due soli com-

⁹⁸ Ci spiace non potere approfondire la ricerca per chiarire a chi appartiene lo stemma che ha una banda d'oro in campo rosso con due leoni d'oro, uno in punta e uno in testa, concorrenti a sinistra; il quale stemma si trova due volte, a c. 1 e a c. 55, nel codice.

⁹⁹ È degna di rilievo (dice il LUBWIC, *op. cit.*, p. 58) la maniera con la quale si tramandavano queste composizioni italiane; e come dappertutto si cercasse qua e là di limare, emendare sbagli e di aumentare questo o quell'effetto, a cui dava molta spinta il perfezionamento dell'elemento virtuoso molto più frequente in quest'arte che non il polifonico.

positori infatti ricordati dall'autore del *Trecentonovelle* nel capitolo degli illustri fiorentini defunti sino al 1390, o press'a poco, sono appunto Gherardello e Lorenzo. C'erano, è vero, nell'ambiente della città del fiore (o vi bazzicavano) anche altri intonatari, come Ottolino da Brescia,¹⁰⁰ Donato prete da Cascia, i due agostiniani Egidio e Guglielmo di Francia¹⁰¹ e il figlio e il fratello di ser Gherardello:¹⁰² essi dovevano essere però o più giovani o meno valenti.

Nell'ambiente fiorentino, in cui Francesco Landini muoveva i primi passi, oltre Nicolò del Proposto, per la musica del quale Franco Sacchetti aveva una particolare simpatia, e che si mostrava altero come Jacopo da Bologna¹⁰³ pur senza raggiungerne l'elevata sta-

¹⁰⁰ Di Ottolino c'è un sonetto a Franco Sacchetti nel *Libro delle rime* (ediz. Laterza pag. 76) e la risposta di Franco: sono anteriori al 136-63, ma di poco. Egli intonò almeno tre componimenti sacchettiiani (l. nn. XX, XXVI e XL del *Libro delle rime*), e precisamente due ballate e un madrigale; nessuno però si trova nei codici musicali. Altro non sappiamo di lui.

¹⁰¹ Non si sa perché il codice Squarcialupi abbia appaiato questi due musicisti di cui poco in verità conosciamo con sicurezza. Sono rappresentati più largamente appunto da questo codice con cinque ballate, due delle quali pezzi unici e le altre che si trovano anche nei codici Panciatichiano, Parigino e Londinese. Un madrigale soltanto del Sacchetti (scritto circa il 1367) si dice nel *Libro delle rime* sia stato intonato da *magister Guglielmus pariginus frater romianus*: la musica ci è stata conservata solo dal codice Londinese, e qui l'intonatore è chiamato « frate Guglielmo da Santo Spirito ». Nel cod. Estense troviamo un Egidio che potrebbe essere il nostro; in tal caso sarebbe più recente di Guglielmo. Riesce difficile, sia per l'esiguità delle composizioni, sia perché non sappiamo a quale dei due musicisti attribuirle, differenziare Egidio da Guglielmo. Si noti che la ballata « Tutta soletta », anonima nel Panciatichiano, è attribuita a Guglielmo nel cod. Parigino e ad entrambi i compositori nello Squarcialupi.

¹⁰² Di questi due musicisti abbiamo notizia solo dal *Libro delle rime*; Giovanni di Gherardello intonò due ballatine; Jacopo, fratello di Gherardello, due ballate e due madrigali. Tutti i testi sono degli anni della giovinezza del Sacchetti, cioè tra il 1352 e il 1363. Nessuna delle intonazioni ci è stata conservata dai codici musicali.

¹⁰³ Qualche rapporto esiste tra Nicolò e Bartolino. Per essere più esatti: il noto testo trilingue « La fiera testa », attribuito al

tura culturale ed artistica, non c'erano che Lorenzo e Gherardello, che difatti si trovano nei codici rappresentati quanto Donato, ma più abbondantemente dei due romitani di Francia: laddove sconosciuti restano Ottolino e i parenti di Gherardello. Orbene, nei codici, tanto Lorenzo quanto Gherardello hanno la strana sorte di essere egualmente rappresentati da sedici componimenti: e cioè 10 madrigali, 1 caccia e 5 ballate per ciascuno.

41. Lorenzo¹⁰⁴ si dimostra più tecnico, più curioso di novità e più vicino a quella molteplicità di motivi che abbiamo osservato in Jacopo;¹⁰⁵ dei versi da lui intonati conosciamo — a paragone d'altri musicisti — molti autori illustri: quasi tutti anzi sono opera di noti poeti, come Boccaccio, Sacchetti, Soldanieri e il non spregevole Gregorio calonista da Firenze.

Nei testi musicati da Lorenzo avvertiamo inoltre una manifesta infarcitura letteraria, p. es. in « Ita se n'era a star »¹⁰⁶ e in « I' credo ch'io dormia », nonché il manifestarsi di elementi comuni alle situazioni letterarie madrigalesche, come in « Di riva in riva mi guidava Amore »,¹⁰⁷ in cui mi par d'avvertire una alquanto stentata contaminazione del motivo delle fanciulle al bagno con quello dello sparviero. Anche nell'altro madrigale « Nel chiaro fiume diletto e bello,¹⁰⁸ ch'è forse tra le sue cose migliori, si nota

Petrarca, fu musicato da Nicolò e da Bartolino (e forse da Scappuccia, se costui è musicista e non poeta). E composizione gemella d'una in francese di Bartolino: *La douce cère*, ed accenna ai Visconti.

¹⁰⁴ Il cognome è Masini, come ci dice Filippo Villani.

¹⁰⁵ Dice il *Trattato* (*op. cit.*, pag. 63), che « questo maestro fra tutti è il più ricco di melismi », con lui si raggiunge « già anche riguardo alla maestria tecnica la prima vetta dell'arte ».

¹⁰⁶ Cfr. *Wolz* (*Gesch. d. Mens. Not.* III pp. 119-24). Fu musicato anche da Vincenzo da Rimini.

¹⁰⁷ Cfr. *CARDUCCI*, VIII, pag. 356.

¹⁰⁸ Cfr. *CARDUCCI*, VIII, pag. 357.

una certa pesantezza nel «concludere» con la consueta leggiadria le immagini. Come musicista, Lorenzo è un ricercatore inquieto, pronto a interessarsi agli esperimenti nuovi e ai nuovi tentativi e a presentarne una sistemazione e una composizione da persona colta: è un «maestro», e di maestro rivela la natura cattedratica e arcigna quando si duole, per bocca del suo vegggiatore, coi maestri del suo canto e dice che bisognerebbe incominciare con l'insegnare ai presuntuosi ignoranti l'*abc* della musica, cioè l'arte di distinguere le battute.¹⁰⁹

42. Alquanto diverso mi sembra il caso di Gherardello. Anche Gherardello musicò versi del Sacchetti e del Soldanieri; ma doveva avere nel suo repertorio pezzi di musica sacra, come un *Credo* e un *Osanna*, secondo quanto asserisce Francesco di Simone Peruzzi.¹¹⁰ La sua predilezione era indubbiamente rivolta a componimenti rappresentanti situazioni dolorose o estatiche, momenti di insoddisfazione e di incertezza: nelle poesie da lui intonate è più vivo il gusto delle luci assolate e taglienti, come in «Cacciano un giorno alla vaga foresta»¹¹¹ e in «Allo spirar dell'arie», gusto che ritroveremo nei testi di Andrea dei Servi. Gherardello mi sembra anche, più di Lorenzo, unitario nei motivi che richiede per la sua musica: o, per essere più esatti, più unitario mi sembra il mondo culturale entro cui si muovono i versi da lui intonati. Meno ansioso del nuovo, rivela un ambiente più «fermo» e che si sta cristallizzando in una tra-

¹⁰⁹ Cfr. il madrigale «Dolgomi a voi, maestri del mio canto». Un' consimile ammonizione era anche in quella che il cod. Londinese chiama «l'antefano di ser Lorenço (sic)», cioè l'antifona in latino (canto non polifonico né misurato) che incomincia: *Diligenter advertant cantores*.

¹¹⁰ Cfr. SACCHETTI, *Libro delle rime*, pag. 93 (ediz. Laterza).

¹¹¹ Cfr. CARDUCCI, VIII, pag. 372.

ditione: questo ambiente — come ci dimostra il confronto con componimenti analoghi del Sacchetti — non è che l'ambiente fiorentino, il quale in Lorenzo e Gherardello (e nei minori Jacopo e Giovanni di Gherardello, Ottolino da Brescia, etc.) denota, col raggiungimento di una caratterizzazione evidente, qualità colte e più «ermetiche», facilmente distinguibili da quelle più «popolaresche» e francesizzanti dell'ambiente lombardo-veneto.

43. La mancanza di sicuri elementi di giudizio ci impedisce purtroppo di chiarire anche i rapporti tra l'ambiente fiorentino e quelli dell'Italia centrale (specialmente romagnoli e umbri), e tra quelli dell'Italia centrale in genere e quelli del Mezzogiorno della penisola, cioè campani;¹¹² e di appurare se questi rapporti furono diretti o no, e se con la Provenza o con le regioni settentrionali della Francia, con le quali pure sia stata più a contatto la cultura «lombarda».

Questi contatti, seppure ci furono (e dovettero esserci), ebbero una vigorosa ripresa nell'ultimo periodo della nostra *Ars nova* (1377-1425 circa), cioè dopo il ritorno della sede papale in Italia; può darsi pertanto che l'indagine musicale sulle raccolte quattrocentesche dia qualche frutto e ci riserbi qualche lieta sorpresa, anche per ciò che riguarda il mondo trecentesco.¹¹³

¹¹² A Napoli già fin dal tempo di Roberto d'Angiò (+ 1342) doveva esserci un ambiente musicale. Se non fosse altro, ce ne darebbe testimonianza il Boccaccio con il suo *Troilo* (Cfr. DEBENEDETTI, *Troilo cantore*, in *Giorn. stor. d. lett. ital.*, 1915, vol. 66, p. 414 e segg.). Si ricordi anche che Marchetto da Padova dedicava a Roberto d'Angiò il suo *Pomerium*. Sulla fine del '300 e agli inizi del '400 compaiono nell'ambiente campano Filippotto, Antonello e Amaro abate, tutti da Caserta; e un Nicola da Capua, prete, autore di un *Compendium musicale*, nonché un omonimo di quest'ultimo, dell'ordine francese dei Celestini contro cui polemizza un trattatista francese. Antonello fu tra tutti il più noto negli ambienti dell'Italia settentrionale.

¹¹³ Gli studi del PIRROTTA portano all'identificazione di qualche

Certo è che, già prima che Francesco Landini consolidasse a Firenze col suo prestigio il valore altissimo della tradizione italiana creando in atto un centro unificatore delle varie scuole della penisola, l'ambiente romagnolo, rappresentato com'è per questo periodo da Vincenzo da Rimini o da Imola,¹¹⁴ mostra affinità sia col bolognese (cioè con Jacopo) sia con il fiorentino (cioè con Lorenzo); ma soprattutto l'ambiente umbro pare abbia prima d'allora contribuito, per via di non ben precisati contatti tra la musica religiosa e la profana e il frequente trasferirsi a Firenze dei suoi ecclesiastici, allo sviluppo tecnico della musica polifonica nostrana.¹¹⁵ Non ci dovremo meravigliare quindi se troviamo, dopo il nome del trecentista Nicolò, quello di Matteo tra i musicisti perugini del primo '400 che si sono resi famosi oltre i confini della loro patria, e se il *Sollazzo* di Simone Prodenziani da Orvieto, proprio sulla fine del sec. XIV e nei primi anni del secolo successivo, offre nei suoi ampi repertori quanto di più raro e variato si possa immaginare per un gusto etero

altro centro; p. es. di quello bolognese, cioè del *Collegium musicale veri almi pastoris* (Alessandro V o Giovanni XIII?) di cui facevano parte Zaccaria, Matteo da Perugia, Corrado da Pistoia, Bartolomeo da Bologna, Giovanni da Genova, Antonello da Caserta etc.

¹¹⁴ Di Vincenzo, detto nei codici *magister dominus abbas*, ed ora « da Rimini » ed ora « da Imola », non abbiamo altro se non 6 composizioni (quattro madrigali e due caccie) tutte nello Squarcialupi (dove egli è collocato tra Cherardello e Lorenzo); alcune anche nel Parigiño e nel Londinese. L'affinità con Lorenzo è evidente, ed evidente è il gusto naturalistico e mitologico che apparenta i suoi testi a quelli del Rossiano (anche per qualche schema metrico). Del resto il madrigale « Ita se n'era a star » è musicato tanto da Vincenzo quanto da Lorenzo, e nello Squarcialupi è scelto per entrambi come il componimento più rappresentativo.

¹¹⁵ *SOLLAZZO* (ed. cit., pag. 176).

« Quella sera cantaro si madriale.
Canzon del Cleco a modo peruscino,
Rondel franceschi de fra Bartolino,
Strambotti de Sicilia a la reale ».

clita, aperto egualmente sia alla tradizione toscana che alla nuova moda franco-fiamminga.

44. Un raffronto tra i testi di Nicolò (un perugino operante a Firenze intorno al 1360-70) e quelli del fiorentino suo contemporaneo Donato da Cascia non appalesa differenze degne di rilievo. Entrambi hanno un repertorio comune di nomi di fiorentini illustri (Sacchetti, Soldanieri, Antonio degli Alberti, Stefano di Cino merciaio e un ignoto Rigo Belondi) e più o meno trattano i motivi comuni all'ambiente toscano: ma sono diversamente rappresentati.

Il più fortunato (o il più abile) nella scelta dei motivi poetici è indubbiamente il meno rappresentato e quasi certamente, per ciò stesso, il più antico: ser Donato prete.¹¹⁶ Nei diciassette componimenti che ci restano di lui, in assoluta prevalenza madrigali,¹¹⁷ avvertiamo una multiforme varietà e freschezza di motivi: dal graziosissimo madrigale « Come da lupo pecorella presa », ¹¹⁸ risonante di voci lamentose e di belati, e « Dal cielo scese per iscala d'oro », ¹¹⁹ dove l'ammonimento del fondo non impedisce una sfolgorante apparizione donnesca: da « L'or pomo incominciò nell'aer fino », madrigale per nozze tutto contesto di simboli araldici e di *senhals*, a « Un cane, un'oca ed una vecchia pazza » ¹²⁰ dal realismo vivace e popolarresco; da un componimento scritto in occasione forse di una calata in Italia dell'imperatore Carlo IV

¹¹⁶ Secondo una didascalia del Cod. Ashburnhamiano 574, sarebbe stato monaco del Convento dei Benedettini di Cascia, vicino Firenze.

¹¹⁷ Anche questo potrebbe essere indizio probabile della sua priorità.

¹¹⁸ Cfr. CARDUCCI, *Cantilene e ballate*, p. 270.

¹¹⁹ Cfr. TEODOLINDA RICCI, *VI Madrigali*, per *Nozze Barbanti Brodano-Gamberini*; Bologna, tip. Azzoguidi, 1887, pag. 3.

¹²⁰ Cfr. CARDUCCI, VIII, p. 382.

(« Sovran'uccello »¹²¹), a un altro madrigale rivolto agli intenditori di musica, presso i quali non trovò stima (« Si monacordo gentile strumento »); dalla ballata popolare, arida nella struttura metrica e musicale, « Sentì tu d'amor, donna »,¹²² al petrarchesco e sconcolato grido di « I' ho perduto l'albero e il timone »:¹²³ da « Una smaniosa ed insensata vecchia »¹²⁴ al madrigale preburchiellesco « L'aspido sordo e il tirello scorcione ».

Donato riteniamo non amasse rinunciare a una certa *certe* naturalistica e letteraria che talvolta gli serviva ad animare simboli politici, come, stando al Carducci, in « Lucida pecorella »,¹²⁵ allusione al comune di Firenze liberatosi d'una tirannia o dal predominio tirannico d'una fazione o alla liberazione da parte dei fiorentini, durante la guerra degli Otto Santi, d'una delle città vincolate a papa Gregorio XI: preferibilmente però si contentava del solito mitologismo convenzionale, come in « Seguendo il canto d'un uccel selvaggio », e, meglio, in « Un bel girfalco » del Soldanieri,¹²⁶ in cui s'allude a un tradimento d'amore. Una tavolozza di motivi così varia e intensa ci indurrebbe ad accostare Donato da Cascia a Lorenzo Masini: benché d'altra parte, anche come musico, Donato dia prova d'una abilità tecnica quale è possibile solo in un ambiente che abbia raggiunto o stia per raggiungere, in questo genere di poesia, la pienezza della saturazione culturale.

¹²¹ Cfr. CARDUCCI, VIII, p. 388.

¹²² Cfr. CAPPPELLI, *op. cit.*, pp. 39-40.

¹²³ Cfr. WOLF, *Florenz in Musikgeschichte*. Appendice. Questo madrigale mi ricorda la canzone di Giannozzo Sacchetti: « Perch' io son giunto in parte ove il dolore ».

¹²⁴ Cfr. CARDUCCI, VIII, p. 383.

¹²⁵ Cfr. CARDUCCI, VIII, p. 391.

¹²⁶ Cfr. CARDUCCI, VIII, p. 368.

45. Un' impressione simile non ce la suggeriscono i testi di Nicolò del Proposto, da Perugia, il musicista di Franco Sacchetti; prete anche lui, ma rispetto a Donato vissuto più a lungo e fiorito in più d'un periodo dell'*Ars nova*, tra Jacopo e Bartolino.

Non manca pertanto in Nicolò — ch'è assai più rappresentato (cioè da quaranta composizioni musicali) — larghezza di interessi oltre che molteplicità di motivi; tra le poesie infatti da lui intonate dovremmo annoverarne una (« Ciascun faccia per se »¹²⁷) assai nota che, ricopiata in una carta notarile del 1384 attribuita, oltre che a Jacopo da Bologna,¹²⁸ al Soldanieri e al Pucci, servì anche per cantarli la lauda « Ogni uom con pura fe' ». Inoltre un testo musicato da Nicolò è dato al Landini, e un medesimo testo trilingue con allusione ai Visconti (assegnato al Petrarca) pare sia stato musicato da lui e da Bartolino da Padova.

Insomma Nicolò pare abbia avuto più relazioni ambientali e più considerazione e stima, nella seconda metà del '300; così come il suo contemporaneo Sacchetti, nella cui scia letteraria si muovono i componimenti da lui intonati. Sono più insistenti — e mi sembrano un indizio della diversità del gusto — i motivi di didascalica spicciola, di ammonimento,¹²⁹ tendenti al popolare: ¹³⁰ le mosse popolari del

¹²⁷ Cfr. TRUCCHI, *op. cit.*, vol. II, p. 192-93.

¹²⁸ Potremmo anche supporre (dato che non abbiamo altri indizi sull'attività poetica di Jacopo) che costui avesse musicato già prima il componimento poetico in questione.

¹²⁹ Ad es. in « Non dispregiar virtù, ricco villano » (Cfr. CARDUCCI, VIII, p. 385); in « Virtù loco non ci ha perchè gentile » (Cfr. CARDUCCI, *Cant. e ballate*, p. 272); in « Chi 'l ben soffrir non può » (Cfr. CARDUCCI, *Cant. e ballate*, p. 238); in « Ben di fortuna non fa ricco altroi » (Cfr. CARDUCCI, *Cant. e ballate*, p. 288); e in « Molto mi piace chi non dice e face ». Sono motivi consimili a quelli dei poeti « realistici e giocosi » della fine del sec. XIII e dei primi del XIV.

¹³⁰ Ad es. in « Egli è mal far le fusa ».

« contrasto », come nella ballata « La donna mia vuol essere il messere », ¹³¹ che ricorda una nota novelletta del Sacchetti, o come in « L' son tuo donna », ballatina attribuita a Pierozzo Strozzi. E c'è anche, tra le cose rifinite, qualche « pastorella », ¹³² qualche « situazione petrarchesca », ¹³³ qualche visione, ¹³⁴ qualche larvata forma di polemica contro gente ipocrita: ¹³⁵ in una parola, un ricco bagaglio di scuola.

Si tenga anche presente che, in campo musicale, con Nicolò pare cominci il nuovo gusto della ballata polifonica, di cui avevamo esempi già prima, ma scarsi e isolati. Particolare risalto hanno nell'opera del nostro musicista perugino le *cacce*, due delle quali sono tra le cose più belle del Sacchetti, e la terza (una descrizione d'incendio) non meno vivace: siamo dunque (io credo) nel vivo del gusto « borghese » e cioè, musicalmente parlando, dell'*Ars nova* italiana: sia per la maturità letteraria raggiunta dal genere poetico che si lascia addietro di gran tratto ad es. la *caccia* di gusto francesizzante del codice Rossiano, sia per la stessa pieghevolezza e vivacità delle inflessioni musicali (p. es. in *Passando*), credo che nulla di meglio avremmo potuto sperare da questa fioritura.

Il Landini, che decisamente s'impone nell'ultimo quarto del secolo, non farà altro se non disciplinare, affinare ed innalzare a dignità d'arte (specie per ciò che riguarda la musica) una letteratura così piena di freschi entusiasmi e di vitali energie. Il giudizio

¹³¹ Cfr. CAPPELLI, *op. cit.*, p. 40.

¹³² Ad es. « Quando gli raggi del sol ».

¹³³ Ad es. in « Nel mezzo già del mar la navicella » (cfr. CARDUCCI, *Cant. e ballate*, p. 257) e in « Rotte la vela » (cfr. WOLF, *Gesch. d. Mens. Not.* III p. 131-34).

¹³⁴ Ad es. in « Come la gru » (cfr. CARDUCCI, *Cant. e ballate* p. 255).

¹³⁵ Ad es. in « Tal mi fa guerra » (cfr. CARDUCCI, VIII, p. 385) e in « Tal sotto l'acqua pesca » (cfr. CAPPELLI, *op. cit.*, p. 4445).

pertanto che qui si darà rapidamente su di lui (in relazione alla vastità della sua opera) si baserà sul presupposto che egli inizia anche il processo verso l'ultima fase evolutiva dell'*Ars nova* italiana; e che dopo di lui avremo ancora una fioritura tardiva degli ambienti letterario-musicali della penisola (soprattutto a Padova, Bologna e Perugia), ma ormai questi ambienti risultano decentrati e non hanno più quella funzione di primo piano che avevano avuto nel '300 Firenze e la Toscana.

46. Il migliore (ed unico) biografo di Francesco Landini è il già ricordato Filippo Villani, il quale, nel suo *Liber de origine civitatis Florentiae et eiusdem famosus civibus* confessa di scrivere col timore che le sue parole possano non essere credute e quindi scambiate per una *affectata fabula*: ¹³⁷ « Hunc (dice di Francesco) vix tempus medium infantiae egressum, sors iniqua varioli morbo caecavit, hunc eundem ars Musices famae luminibus reformavit ». Spentasi la luce degli occhi, egli se ne creò un'altra e tutta interiore.

« Hic natus est Florentiae, patre Iacobo pictore, ¹³⁸ vitae simplicissimae rectoque viro, et cui scelera displacerent. Postquam tamen infantiam luminibus orbatam

¹³⁶ Cfr. « Da poi che 'l sole i dolci raçi asconde » (CARDUCCI, *Cacce in rima*, Bologna, Zanichelli, 1897, p. 49-50), « Passando con pensier per un boschetto » e « State su, donne » (p. 25-27 e 28-29).

¹³⁷ Queste e le successive citazioni sono tratte dall'edizione a cura del GALLETI (Firenze, 1847, pp. 34 e segg.).

¹³⁸ Il giottesco Jacopo del Casentino. Non sappiamo in base a quale documentazione l'ELLINWOOD affermi che Francesco nacque a Fiesole: egli riferisce anche l'asserzione del LUDWIG, secondo la quale Francesco studiò qualche tempo, prima del 1351, avendo a maestri Giovanni da Cascia e Jacopo da Bologna; anzi con Giovanni ebbe una contesa artistica (cfr. *F. Landini and his music*, in *The Musical Quarterly*, XXII, 1930, pag. 191).

excesserat caecitatis miseriam intelligens, ut perpetuae noctis horrorem in aliquo levamine solaretur... decantari pueriliter coepit. Factus deinde maiusculus, quum melodiae dulcedinem intellexisset, arte primo vivis vobiscum, deinde fidibus canere coepit et organo, cumque in arte mirè profecerit, omnium stupore musicae artis instrumenta, quae numquam viderat, tractabat, prompte ac si oculis frueretur, manumque adeo velocissima quae tamen mensurate tempora observaret: organa tangere coepit arte tanta tantaque dulcedine, ut incomparabiliter organistas omnes, quorum memoria haberi posset, sine dubio superaret».

E tutto questo — ripete il Villani — in tempi di molle efferatezza « referri sine commento fictionis fere non potest ».

Il Landini apportò all'organo alcune modificazioni tecniche che il suo biografo accuratamente cerca di enumerare nel suo latino, ed aggiunge che Francesco, studiandosi di riunire le qualità di molti strumenti, ne inventò uno nuovo, detto *Sirena delle sirene*, che era capace di soavissima melodia.¹³⁹

Nei riguardi delle lettere e della filosofia il « cieco degli Organi », com'era chiamato, non si dimostrava certo digiuno di cultura: bastino a provarlo gli esametri latini « missi ad dominum Antonium plebanum de Vado, grammaticae, loicae, rethoricae optimum instructorem, et facti in laudem loicae Ocham », e gli altri versi in latino e in volgare contro coloro che s'affaticano per mare e per terra a cercar oro e argento, che bramano gloria negli studi e nelle armi, e non vol-

¹³⁹ Questa di inventare nuovi strumenti e nuove maniere di cantare e di intonare era una delle innocenti manie del tempo. Si ricordi quanto dice di Filippo, figlio di Franco Sacchetti, il SALUTATI nella lettera a Pellegrino Zambecari (da Firenze, 16 a g. 1393) in *Epistolario* a cura del NOVATI, vol. II, p. 456 e segg.

gono la mente « inverso el cielo ». ¹⁴⁰ Il Landini era (dimenticavo di dirlo) un uomo pio; naturale dunque che fosse anche astrologo, frequentatore del *Paradiso degli Alberti* ed estimatore riverente di Dante. ¹⁴¹ Quando nei banchetti di Coluccio Salutati, cancelliere del comune di Firenze e anche lui pio filosofo, o nelle riunioni all'aperto nella bella casa di campagna di messer Antonio degli Alberti, là fuori porta S. Niccolò, tra le due valli dell'Arno e dell'Enza, egli traeva fuori dal suo dorato organetto melodiosi accordi ed intonava canti d'amore, « nessuno... si era che per dolcezza della dolcissima armonia nolli paresse, che 'l cuore per soprabondante letizia del petto uscire gli volesse ». ¹⁴² Aveva dunque ragione Coluccio di chiamarlo, scrivendo al vescovo di Firenze, « urbi nostrae gloriosum nomen », e di affermare che lume alla Chiesa fiorentina veniva da quel cieco prodigioso: ¹⁴³ Francesco era così universalmente stimato, che Cino Rinuccini — di cui egli aveva musicato una ballata ¹⁴⁴ — poteva, rispondendo a un'invettiva di Antonio Loschi, ¹⁴⁵ citarlo come massimo esempio del-

¹⁴⁰ Cfr. il *Paradiso degli Alberti* a cura del WESSELOFSKY, vol. I, p. 2; Appendice, pagg. 295-302. E vedi anche F. VILLANI, che dice « gramaticam atque dialecticam plene didicerit, artemque poeticam multo fictionibus tractaverit, vulgaribusque rythymis egregia multa dictaverit ».

¹⁴¹ Che fosse astrologo, benchè cieco, lo dice Cristoforo Landino: « che fosse estimatore di Dante lo ricavo oltrechè dal fatto che egli frequentò le riunioni del *Paradiso*, da qualche reminiscenza dantesca nei suoi versi (p. es. nel madrigale « Una colomba candida e gentile »). Non seguirò tuttavia il GUERRI nelle sue ipotesi (cfr. *La corrente popolare nel Rinascimento*. Firenze, Sansoni, 1930, pagg. 22-27).

¹⁴² Cfr. il *Paradiso degli Alberti*, vol. III, p. 11.

¹⁴³ Cfr. Appendice n. 10 al I vol. del *Paradiso degli Alberti*. La lettera di Coluccio è del 10 sett. 1375.

¹⁴⁴ Cfr. « Cogli occhi assai ne miro ».

¹⁴⁵ *Responsiva, etc.* a cura del MORESI. Cfr. *Invectiva Lini Colucci Salutati in A. Lusum* (Firenze, Magheri, 1826, p. 238). Il brano è riportato dal WESSELOFSKY, *Paradiso degli Alberti*, I, 251.

l'eccellenza dei suoi concittadini; laddove Jacopo da Montepulciano non si peritava di collocarlo, nella sua *Fimerodia*, tra Coluccio e F. Villani.

Per tutti questi suoi meriti, continua il Villani, « factum est Musicorum consensu omnium eidem artis palma concedentium, ut Venetiis ab illustrissimo ac nobilissimo Cyprorum rege publice, ut poetis et Caesaribus mos est, laurea donaretur ». Secondo una falsa supposizione che risale a un travisamento del testo del Villani, l'alloro gli fu dato non come organista ma come poeta (egli avrebbe avuto infatti come competitor il musicista Francesco da Pesaro); secondo altri (p. es. il Guerri) l'incoronazione sarebbe stata un'invenzione del Villani in vena di dispensar glorie ai fiorentini del buon tempo antico.¹⁴⁶

Quando morì, il 2 settembre del 1397 (era nato circa il 1325), fu sepolto con grande onore nel mezzo della chiesa di S. Lorenzo, là dov'era stato organista e nel cui popolo abitava.

47. Sono tante e così concordi le lodi dei contemporanei e tanto poco, in proporzione, noi sappiamo del suo valore artistico,¹⁴⁷ che venne fatto al Wolf di chiedersi una volta, con molta sincerità, che « si è

¹⁴⁶ Cfr. D. GUERRI, *op. cit.*, pag. 92. Il VAN DEN BORREN (*Les débus de la musique à Venise*, Bruxelles, Lombaert, 1914) crede invece alla verità storica del fatto.

¹⁴⁷ Il paziente lavoro di L. ELLINWOOD (*The Works of F. Landini*, Cambridge-Massachusetts, The Mediaeval Academy of America, 1939, pagg. XXXIII-316) che confessiamo di non aver potuto mettere pienamente a profitto, perché ci è pervenuto con notevole ritardo, è davvero prezioso in quanto ci offre tutti i testi del Landini in trascrizione musicale moderna. Esso tuttavia lascia ancora la possibilità che altri approfondisca lo studio di questi testi; cosa che l'Ellinwood supponiamo non ha potuto fare per non accrescere la mole già imponente del suo volume. Qualche osservazione di rilievo era già nello scritto precedente dell'ELLINWOOD (*Fr. Landini and his music*).

curiosi di sapere con che cosa egli abbia potuto raggiungere i suoi trionfi»; e suppose quindi che il Landini sapesse anche assai bene improvvisare.¹⁴⁸

Certo è che l'opera di lui si dimostra imponente, specie attraverso la parte che gli è riservata nel codice Squarcialupi: quasi un terzo delle musiche che ci rimangono dell'*Ars nova* italiana sono sue. Si tratta di 154 componimenti, tra madrigali e ballate (una sola *caccia*), contenuti in tutti e cinque i codici più noti, a cui sono da aggiungere alcune altre intonazioni con relativo testo sparse nei codici padovani, nell'Estense, nel codice di Praga e in un cod. Parigino (*Bibl. Nat.* n. a. 4917); in prevalenza però sono raccolte nello Squarcialupi, che ci ha conservato molti pezzi unici.

L'opera intera del Landini è stata pubblicata recentemente in trascrizione moderna da un valente studioso americano: Leonard Ellinwood, il quale fece avvertire l'alta percentuale delle ballate (per lo più ballatine brevi o con versi brevi) rispetto ai madrigali riservati alle grandi occasioni,¹⁴⁹ come avviene appunto per « Mostrommi Amor »,¹⁵⁰ ritenuto dal Carducci di argomento politico, e per « Musica son », che è una specie di madrigale rinforzato in cui l'autore si lamenta dell'imbastardimento della musica contemporanea:

« Musica son, che mi dolgo piangendo,
Veder gli effetti miei dolci e peretti
Lasciar per frotole i vaghi intelletti:

¹⁴⁸ Cfr. Wolf, *Florenz in der Musikgesch. des 14. Jahrh.*, in *Sammelbände d. Intern. Musikgesellschaft*, III, pag. 615.

¹⁴⁹ Ci restano del Landini esattamente 9 madrigali a due voci e tre a tre voci; una *caccia*, 92 ballate a due voci e 49 a tre voci. I madrigali a tre voci costituiscono dei veri e propri « pezzi di bravura »: invece, secondo l'ELLINWOOD, le 92 ballate a due voci e i 9 madrigali a due voci rappresentano lo stile più moderno dell'opera del Landini. Infine due composizioni del Landini hanno i tre testi per ciascuna (forse per imitazione dei « motetti » francesi).

¹⁵⁰ Cfr. CARDUCCI, VIII, p. 390.

Perchè ignoranza e vizio ognun costuma,
Lasciasi il buon, e pigliasi la schiuma.
Ciascun vuole narrar musical note,
Comporre madrial, cacce, ballate,
Teneado ognun le sue autentiche.
Chi vuol d'una virtù veuire in loda,
Conviengli prima giugnere alla proda.
Già furon le dolcezze mie pregiate
Da cavalier, baroni e gran signori:
Or sono imbastarditò e' gentil cor!
Ma lo Musica sol non mi lamento,
Ch'ancor l'altre virtù lasciate sento.

Il Landini aveva tale un senso della melodia e della scorrevole e dolce condotta della voce, della purezza delle consonanze, della larghezza del ritmo, da non potersi sentir legato all'imitazione dei vecchi schemi quando intonava sia le vaghe e colorite scenette dei madrigali naturalistici della vecchia maniera,¹⁵¹ sia i brevi componimenti scherzosi e popolari.¹⁵² Egli amava efondere nella musica la piezza della sua natura lirica.

48. Dirò più esattamente: per lui la rappresentazione poetica è puntualizzata e stilizzata in una breve casistica di situazioni in cui di solito l'amore si riduce al servizio ideale d'una donna fiera e crudele, superba al punto da innamorarsi dello stesso suo specchiato sembante;¹⁵³ perdisce anche, per la mutevolezza dei suoi atteggiamenti non determinati tanto da femminile

151 Cfr. «Luca nel prato d'amorosi fiori».

152 Cfr. «Chi più le vuol saper, quel men le sa». Scrive il LUDWIG (*op. cit.*, p. 63) che i madrigali del Landini «dimostrano una nuova fase nello sviluppo di questa forma curata una volta così esclusivamente e così originalmente, e che dopo la sua morte prestò muore»; tuttavia (aggiungo) non così presto come il Ludwig crede. Si veda anche quanto osserva acutamente il PIROTTA (*Il Sacchetti...* etc. pag. 73-74) sull'influsso del Landini anche tra i musicisti contemporanei, come c'è testimoniato cronologicamente dall'intonazione di alcune poesie del *Libro delle rime*.

153 Cfr. la ballata «l' veggio ch'a natura piacque e piace».

furbizia quanto da indifferenza; di fronte alla quale, il «servo» amante finisce per corazzarsi della sua umiltà e del suo restarle incompreso.

L'amante soffre ed invoca la morte di cui ha costante presentimento,¹⁵⁴ ma di fronte alla sua donna tace «per onestà»; non muore perchè deve soffrire;¹⁵⁵ spera solo che Amore parli per lui.¹⁵⁶

Questo astruso linguaggio della poesia musicale da lui intonata, insieme all'uso frequente di *senhals*,¹⁵⁷ ci suona all'orecchio come una sorta di contraffazione dei motivi aulici e dello *stilnovo*; è però il linguaggio corrente della lirica del tempo. Determinato com'è da un sentito bisogno di elevazione sul vulgo, preferisce il chiuso degli atteggiamenti contemplativi¹⁵⁸ e quasi mistici, e, più d'una volta, si lascia sfiorare dalla malinconia d'una bellezza e d'una giovinezza sfuggente.¹⁵⁹ Siamo perciò tanto lontani dallo *stilnovo* quanto vicini al Poliziano e al Magnifico. Ora davvero sembra che il linguaggio dei «fedeli d'amore» sia divenuto moneta spicciola in un mondo «elegante» e neo-aristocratico, largamente pratico del «mestiere», che ama rivestirsi, quando ha da parlare, di panni reali e curiali: i versi migliori acquistano tra le immagini e le

154 Cfr. ad es. la ballata «Gli occhi che in prima tanto bel piacere» (TRUCCHI, *op. cit.*, II, p. 157), che non è unica nel suo genere.

155 Cfr. ad es. la ballata «Perchè di novo sdegno» (TRUCCHI, *op. cit.*, p. 163), «Poi che partir convienmi donna cara», «Po' che da te mi convien partir via», etc.

156 Cfr. la ballata «Per seguir la speranza che m'ancide» (TRUCCHI, *op. cit.*, p. 156).

157 Sono naturalmente nomi di donna: Sandra (o Alessandra), Cosa, Oretta, e forse Giulia.

158 Cfr. ad es. la ballata «Contemplar le gran cose c' è onesto».

159 Cfr. ad es. le ballate «Nessun ponga speranza nella sua giovinezza», «Donna, l'animo tuo pur fugge amore» (CARLUCCI, *Canti e ballate*, p. 119) e «Se pronto non sarà l'uomo al ben fare» (CAPPELLA, *op. cit.*, p. 23); ma si veda anche «Ecco la primavera» pur così baldanzosa nel suo ritmo popolare.

situazioni preziose ed astratte un'andatura melodica che è ben moderna!¹⁶⁰

Non credo d'ingannarmi affermando che lo sforzo del Landini letterato e poeta è stato appunto quello di adeguare alla limpidezza della sua musica anche il tono dei versi, costringendo il sentimento entro una zona rarefatta di bellezza arida e tempestosa. Ben si comprende pertanto come egli abbia intonato solo una caccia e dodici madrigali su 154 componimenti! Ma per ciò stesso che il Landini segna il vertice della conquista nel campo della musica, indica anche un'acuita rarefazione poetica: questo suo volere reagire ai più che vogliono «narrar musical note» e frotteleggiare è indizio di reazione contro il gusto «corsivo» dei letterati e degli scrittori, è segno di superiore cultura e velleità di stile. I valori artistici essendo però ricercati in campo musicale, alla poesia non resta che abbandonarsi sempre più liberamente alle esigenze della musica; pur muovendosi con minor respiro entro lo schema metrico, essa cerca di acquistare in ampiezza d'intensità lirica quanto perde in superficie e cioè in piacevolezza e continuità narrativa. Così avviene, secondo quanto afferma il Ludwig, nella ballata «Gran pianto agli occhi e greve doglia al core»,¹⁶¹ che egli giudica la più bella musica del secolo; e che certamente dal tono sensuale e stanco della *volta* lascia trasparire la dolcezza dell'intonazione.

Alla mutazione del gusto, operatasi intorno alla seconda metà del secolo, non nego avrà contribuito il più diretto infusso francese dopo il ritorno del papa da Avignone; ma per il fatto stesso che questa mutazione

¹⁶⁰ Ad es. in «Benchè ora piova» (WOLF, *Gesch. d. Mens. Notat.*, III, 128) e in «Duolsi la vita e l'anima». E vedi soprattutto per la volgarizzazione del linguaggio stilnovista la ballata «Chi pregio vuol, in virtù pong'amore».

¹⁶¹ Cfr. EUGENIA LEVI, *Lirica italiana antica*, p. 123.

si è verificata nell'ambiente più tradizionale d'Italia e ad opera di uno sviluppo interno, nella ansiosa ricerca di un approfondimento artistico e di una maggiore intensità del tono poetico, sono convinto — così come ha affermato il Pirrotta¹⁶² — che non dipende soltanto da Francia.

Si pensi che intorno allo stesso periodo di tempo anche Franco Sacchetti lasciava le rime facili e preziose (ora che mille Marchetti vedeva sorgergli intorno d'ogni parte) e, in uno con la maturazione del suo spirito, tendeva alle più pesanti ma solenni canzoni distese, alle *Sposizioni di Vangeli*, e s'apriva attraverso il parlar «rotto» la via alla prosa del *Trecentonovelle*.¹⁶³

Qualcosa di simile direi del Landini. Poichè egli cercava di esprimere attraverso la musica l'intensità del suo lirismo, il testo poetico gli si compenetrava soggettivamente tra mano e per liberarne la melodia gli bastava che fossero ferme le «situazioni entro cui versava la piena dell'animo commosso. I testi poetici da lui intonati risultano quindi privi di quei lenocini sensuali e romantici che abbiamo notato nel cod. Rossiano; ma, d'altra parte, dimostrano scorrevolezza e unità non soltanto di motivi, bensì anche, interior-

¹⁶² Cfr. *op. cit.*, pagg. 53-55.

¹⁶³ Cfr. lo scritto citato su *Il Sacchetti e la tecnica musicale del Trecento italiano*, e il mio *Franco Sacchetti uomo discolo e grosso*, Firenze, Sansoni, 1940. Nei testi del Sacchetti, sui quali possiamo basarci per indicazioni cronologiche, appare chiaro il trapasso dai motivi naturalistici e narrativi ai motivi lirici «chiusi» (p. es. tanto per restare nell'orbita delle intonazioni landiniane, in «Non creder donna», per cui cfr. CAROUCCI, *Canti e ballate*, p. 239). Il fatto poi che il Landini musicò più tardi la ballata sacchettiana «Perchè virtù fa l'uom costante e forte» (*Libro delle rime*, pag. 178) mi pare degno di particolare rilievo. Il Sacchetti è un idolatra della virtù che fa forti; il Landini (in questa resistenza ad oltranza contro il vizio) dovette sentirsi al suo gusto. Nel servizio d'amore la virtù eroica è ciò che rende degno l'amante e consacra l'amor suo (Cfr. ad es. i motivi analoghi nelle poesie intonate dal Landini; in «Per servar unità» e nella citata ballata «Se pronto non sarà l'uomo al ben fare»).

mente, di atteggiamenti, di ritmo e di stile. Nati per la musica, vanno ascoltati con la musica e giudicati con essa.

49. Volge ormai l'ultimo decennio del sec. XIV. Ancora rifugge la gloria di Francesco degli Organi nelle riunioni del *Paradiso*. Firenze intanto combatte col Visconti e riunisce in una lega Bologna, Padova e un po' tutta l'Italia centrale: predominio politico, ma anche culturale. Attorno al Landini c'erano altri intonatori: don Paolo abate, tenorista, da Firenze, e un Giovanni organista, pure da Firenze, dei quali poco conosciamo perchè nel codice Squarcialupi lo spazio riservato per le loro composizioni rimase in bianco.

Se dovessimo credere rispettato l'ordine cronologico tra i compositori raccolti in quel codice, Paolo, trovandosi fra Lorenzo e Donato, dovrebbe precedere — come di fatto precede nel codice — Donato, Niccolò, Bartolino da Padova e lo stesso Landini: il che non sembra. Gli indizi che possiamo ricavare dai testi delle musiche ci porterebbero a un periodo che va dal 1377 al 1406; in generale ai primi anni del sec. XV.¹⁶⁵

Anche dal punto di vista tecnico è da notare, nelle composizioni di Paolo, quella ripresa sia di motivi letterari antiquati sia di forme più antiche dell'*Ars nova* che è una caratteristica più costante nei primi anni del '400, e che indusse a raccogliere (come abbiamo

¹⁶⁴ La ballata « Or sie che può com'a vo' piace sia » (CARDUCCI, *Cant. e ballate*, p. 311-12) porta la seguente didascalia: *Verba domini Tadei domini Johannis de Pepolis cum erat in castro Planorii de mense aprilis MCCCLXXVII*. Non è il caso dunque di supporre autore il Sacchetti (come fa il TRUCCI) o Malatesta Malatesti. L'intonazione di Paolo è però fatta su un testo che del componimento del Pepoli non ricorda che il primo verso soltanto; perciò il 1377 è solo un *terminus a quo*. La data del 1406 è ricavabile dal madrigale « Godi Fiorenza, po' che se' sì grande », che il CARDUCCI riferisce all'ultima vittoria su Pisa (*op. cit.*, VIII, p. 394).

detto) nei codici musicali le intonazioni trecentesche alla stessa maniera com'è in letteratura si ritornava a Dante divenuto un « classico », in pittura a Giotto, e in politica all'oligarchia con Maso degli Albizi.

50. Questa specie di conservatorismo porta nel campo della poesia musicale ad una tardiva e (pare) debole rifioritura del madrigale; su trenta circa componimenti che di Paolo ci porta il solo codice Parigino,¹⁶⁶ dei dodici che noi conosciamo almeno sette sono madrigali.¹⁶⁶ Poichè la ripresa degli antichi motivi non può essere spiegata semplicisticamente nè come decadenza inventiva, nè come l'effetto occasionale di una moda, dovremo sospettare anche qui influssi francesi? Non vogliamo cadere nei luoghi comuni di certa critica.

Il simbolismo alquanto stentato e astruso di « Un pellegrin' uccel »¹⁶⁷ e l'allegorismo irreal di « Nell'ora ch' a segar la bionda spiga »¹⁶⁸ — scelgo non a caso una ballata e un madrigale — ci fanno avvertire quanto lontani siamo dall'arte dei primi verseggiatori del genere e quanto più vicini alle liriche di poeti del primo '400, p. es. di Giovanni Cilleno.¹⁶⁹ Ma qui s'apre una problematica: questo più accentuato sfoggio di cultura e d'allegorie, di mitologia e di si-

¹⁶⁵ Su 31 composizioni, 30 sono nel cod. Parigino soltanto, una nel Parigino e nel Londinese, e una solo nel cod. Reina.

¹⁶⁶ Che non c'inganniamo pensando a un ritorno tardivo, ci dimostra l'esempio già citato del sonetto « Una fera genti » di MATTEO FRESCOBALDI (+ 1348) ridotto a madrigale e musicato da Paolo. Il quale abbiamo visto intona anche testi che sono costruiti con versi altrui.

¹⁶⁷ Cfr. TRUCCI, *op. cit.*, II, p. 16364.

¹⁶⁸ Cfr. CARDUCCI, VIII, p. 375.

¹⁶⁹ Scelgo, un po' a caso, dalla raccolta delle rime del cod. Isoldiano (*Collez. op. ined. o rare*, p. 46), il sonetto: « Palle de neve strecte in bianco panno ». Ma i madrigali si trovano anche, forse per imitazione petrarchesca, tra le rime del Cariteo.

tuazioni « chiuse », è in dipendenza col nascente e rinnovato senso umanistico? E in che rapporto hanno contribuito a questo colorismo pittorico Venezia (e, attraverso Venezia, la civiltà orientale e greca) e il mondo fiammingo? Questo ritorno, nella lirica italiana, alle « tre corone » e allo *stilnovo* è coscienza critica di una tradizione che incomincia a riconoscersi come tale e cerca i nuovi canoni a cui riferire gli schemi poetici, ovvero obbedisce in generale a un più approfondito e più urgente bisogno di concentrazione lirica?

Non ci illudiamo di poter rispondere francamente a questi ed altri consimili interrogativi, se ci mancano persino quei più particolari e secondari (ma non meno utili) elementi di giudizio che ci impediscano di avanzare ipotesi troppo azzardate e di sforzare anzi i pochi dati che abbiamo acquisiti.

51. Chi ci dice, ad esempio, che Nicolò (che non è citato dal Sacchetti nel capitolo degli illustri suoi concittadini defunti sino al 1390, forse perchè non era fiorentino) non sia rimasto in vita tanto a lungo da veder comparire Paolo? E che Donato, il quale musicalmente mostra somiglianze con Lorenzo, non sia morto giovane ancora, laddove Lorenzo gli sarà magari sopravvissuto? Si ricordi che il Landini nacque circa il 1325 e morì nel '97: egli ebbe dunque modo (seppure non ce ne resta testimonianza) di partecipare alla più antica fioritura dell'*Ars nova* di cui abbiamo notizia (quella tra il '40 e il '50), a quella tra il '65 e il '75 e all'inizio di questa terza, che si spinge sino ai primi anni del '400.

I due agostiniani frate Egidio e Guglielmo di Francia, uno dei quali musicava a Firenze poesie del Sacchetti intorno al 1367, sono nello Squarcialupi sistemati dopo il Cieco degli Organi: eppure i loro com-

ponimenti non hanno sentore del nuovo gusto di cui è campione il Landini: sembra che seguano assai più la tradizione, non sappiamo se per spontaneità o per riflessione. A rigore di termini non sappiamo neppure se sono contemporanei e se il loro ravvicinamento non sia un capriccio del copista del medesimo codice Squarcialupi.

Nulla potremmo poi dire concretamente sull'attività dei centri musicali romagnoli, posto che un'attività ci sia stata e che non si sia ridotta ad affiancare o meno quella bolognese: Vincenzo da Rimini o da Imola è un nome soltanto, e non lascia in noi alcuna eco di ricordi e di riferimenti precisi.

Quello che invece si può affermare con una certa sicurezza e senza tema di errore è che il provincialismo dei centri lombardi, padovani, bolognesi e perugini ormai fa capo a Firenze, in quanto Firenze si irrigidisce nella ricerca del canone e di un tradizionalismo a oltranza.

52. Accanto e di contro al profilo musicale del Landini, quello di fra Bartolino è infatti più vario e meglio rappresenta il passaggio fra l'antica età e la nuova: Bartolino del resto simboleggia da solo i rapporti tra Firenze e Padova sullo scorcio del '300.¹⁷⁸

A parte il fatto che è molto probabile che i Cararesi, esuli a Firenze, si siano tirati appresso i loro amici e devoti, e quindi che Bartolino si sia trovato in questa città per un tempo imprecisato, acquistandovi quella fama di cui abbiamo testimonianze in

¹⁷⁸ Per questi rapporti qualcosa possiamo ricavare dal IX capitolo del vol. del Levi su *Francesco di Vanzozzo* (Firenze, 1908, pp. 313-354).

opere contemporanee, nel *Paradiso degli Alberti*¹⁷¹ e forse anche nel *Liber* di Filippo Villani;¹⁷² e che, inoltre, musicofili padovani che venivano podestà nella città del fiore, come Giovanni Dondi dall'Orologio, ne riportavano ballate e notizie di musica in genere,¹⁷³ quando non anche sillogi di composizioni musicali intonate dai maestri fiorentini; — a parte questo, esiste il già ricordato madrigale trilingue (« La fiera testa che d'uman si ciba ») con allusione ai Visconti, in cui Bartolino s'incontra con l'eclettico Niccolò da Perugia. Questa delle allusioni politiche e del moraleggiare insistente è una caratteristica dei trentotto componimenti che ci sono pervenuti del musicista di Padova; e pertanto amiamo immaginarlo fiorito nell'ultimo agitato ventennio del sec. XIV e nel primo decennio del XV. Sottili consonanze di motivi ce lo fanno sentire vicino all'ultimo Sacchetti, quello del *Trecentonovelle*.

In un madrigale infatti, si invoca pace, press'a poco come fa il Sacchetti che scriveva ben dodici sonetti sulla pace del 1396,¹⁷⁴ quando la guerra contro i Visconti faceva desiderare la pace davvero: una ballata invita a cogliere il momento propizio perchè il tempo

¹⁷¹ Cfr. vol. III, p. 170: « E postasi a sedere, parve al proposto che si dovesse qualche madriale cantare per li musichi e pelle donzelle che quivi si erano, e a loro dicendo che di quelli fatti a Padova per frate Bartolino si famoso musico cantare dovessono... ».

¹⁷² Si può supporre che il *Bartholus* che egli cita come famoso musico, assieme a Giovanni da Cascia e Lorenzo Masini sia fra Bartolino; strano sarebbe il silenzio di tutta la tradizione mano scritta su questo illustre Bartolo. L'errore di cronologia del Villani (se è errore mettere Bartolino fra Giovanni e Lorenzo) potrebbe derivare benissimo da relativa ignoranza.

¹⁷³ Com'è il caso della ballata « La sacrosanta carità d'amore » del Dondi, musicata da Bartolino.

¹⁷⁴ Cfr. il madrigale intonato da Bartolino « Alba colomba » (CARDUCCI, VIII, p. 363) e i dodici sonetti del Sacchetti, a pagg. 332-339 del *Libro delle rime* (ediz. Laterza).

fugge senza ritorno;¹⁷⁵ e in qualche altro componimento si ripete che il mondo è pieno di lusinghe e vi dominano i malvagi: verrà tuttavia il momento in cui trionferà la verità e la giustizia.¹⁷⁶ Bartolino sembra appunto l'intonatore di coloro che cantano la forza degli umili contro i potenti; perciò non credo una sforzatura il supporlo fedele a un « signore » che non è il Visconti,¹⁷⁷ e quindi amico di Firenze.

La ballata « Ama chi t'ama, e sempre a buona fe' » da lui messa in musica si trova riportata all'anno 1398 nella *Cronica* del lucchese Giovanni Sercambi, il quale era per la lega contro i Visconti:¹⁷⁸ il che potrebbe essere, in uno col cenno che a Bartolino si fa nel *Sollazzo*,¹⁷⁹ una più indiretta riprova delle simpatie di cui godeva il nostro musicista nell'ambiente toscano e particolarmente fiorentino, attraverso il quale egli fu noto in Umbria. Questi rapporti con la Toscana — quali che possano essere — sono confermati anche dalla tradizione dei codici: tutte le composizioni rimasteci di Bartolino si trovano infatti nel codice Squarcialupi; più d'una volta in pezzi unici, a preferenza del codice Reina (non toscano), che raccoglie 24 composizioni; assai più raramente lo ritroviamo nei codici Parigino, Londinese ed Estense,¹⁸⁰ e solo

¹⁷⁵ Cfr. la ballata « Chi tempo ha » (CARDUCCI, *Cant. e ball.*, pag. 227). L'autore pare ne sia Matteo Griffoni (+ 1426).

¹⁷⁶ Cfr. il madrigale « I bei sembianti coi bugiardi effetti » (CAPPELLI, *op. cit.*, p. 24).

¹⁷⁷ Cfr. il medesimo madrigale « I bei sembianti ».

¹⁷⁸ Cfr. SERCAMBI, *Croniche*, a cura di S. Bongi, Roma 1892, vol. II, p. 242.

¹⁷⁹ Cfr. *Sollazzo*, pag. 170, 172 e 176. Con l'espressione *Sollazzo* intendo riferirmi in genere all'opera del Prodenziani, nota agli studiosi con questo nome. So bene che i riferimenti musicali si trovano, a voler esser precisi, nel *Liber Saporetii*.

¹⁸⁰ Nell'Estense vi sono due composizioni di Bartolino che portano rispettivamente i nomi di *frater Carmelitus* e di *Dactalus de Padua*. Non c'è bisogno di dire che si tratta di errori del copista per *frater carmelit(an)us* (Bartolino era carmelitano, come si vede

una volta nel Panciatichiano, cioè a proposito del madrigale « Per un verde boschetto » che sarà verosimilmente tra le sue opere più antiche.¹⁸¹

53. Gli indizi che abbiamo raccolti mi sembra mostrino a sufficienza che Bartolino era il più significativo rappresentante dell'ultima generazione di intonatori vivente a Padova a cavaliere tra il secolo XIV e il XV; di questa generazione ci restano alcuni nomi e qualche composizione, cioè di *Gratiosus*, di *Jacobus Corbus* e forse di Zannino de Peraga;¹⁸² poca cosa invero, quando si pensi che nelle corti dell'Italia settentrionale già operavano l'avignonese Jacob de Senleches, l'inglese Dunstaple, i fiamminghi Binchois, Dufay, Grénon e Giovanni Cicogna da Liegi, e altri che non è qui il caso di ricordare minutamente. L'influenza della musica franco-fiamminga si andava facendo sempre più forte nel primo ventennio del '400, ed imponeva i suoi schemi metrico-musicali e persino il diverso sistema di notazione. Fu appunto allora che a Padova comparve il *Tractatus praece cantus mensurabilis ad modum Italicorum* di Prosdocimo di Beldemandis, in cui l'autore faceva a un dipresso in campo teorico quello che praticamente si faceva con la scrittura dei codici musicali di cui abbiamo discorso: opera cioè conservatrice e tradizionalista, di fronte alla quale la musica forestiera raffrenava alquanto la sua vittoriosa irruenza.

Come Prosdocimo si ribellava, e vanamente, al sistema francese, così l'ignoto raccoglitore del codice

diella miniatura dello Squarcialupi) e per Bartolus de Padua. L'errore è stato anche notato dal DEBENEDETTI (op. cit., pag. 170, in nota).

¹⁸¹ E' ricordato nel *Sollazzo*. Una lauda si cantava sulla musica di questo madrigale.

¹⁸² A questo « magnifico e cortese cavaliere » accenna il LEVI (Francesco di Vannoza, pag. 32-33).

Squarcialupi dimostrava criterio e oculatezza, ma soprattutto italico orgoglio, escludendo dalla magnifica sua antologia qualsiasi autore straniero,¹⁸³ non dando posto nè a testi francesi di autori italiani, eccetto due casi, nè ad alcuno dei moderni franco-fiamminghi che allora andavano per la maggiore.

54. Il nostro disegno dell'*Ars nova* italiana non potrebbe aspirare a una certa compiutezza se, anche a costo di far tagli netti là dove sarebbe stato meglio mettere in evidenza continuità di rapporti, non facessi a mo' di conclusione un cenno appena sul nuovo gusto dominante nei primi anni del sec. XV in fatto di poesia musicale. Possiamo averne un'idea, per ciò che riguarda l'ambiente culturale italiano, leggendo il *Sollazzo* di Simone Prodenziani da Orvieto; e per ciò che riguarda la poesia musicale in particolare esaminando la personalità, interessante per molti rispetti, di Andrea dei Servi.

Non è il caso di giustificare, confrontando le date di composizione, la scelta del *Sollazzo* rispetto a quella del romanzo di Giovanni da Prato: si tratta della differenza di appena pochi anni, ma l'ambiente rappresentato è diverso.¹⁸⁴ Nè si vuol qui dare un ingiustificato spicco alla figura di Andrea in un ambiente che è, assai più che il precedente, aperto a vari e talora contrastanti influssi. Nè tanto meno mi sembra opportuno fare una « inframessa » sul gusto delle « brigate » o dei *plazers*, o sui riferimenti che col capolavoro del Boccaccio si notano nell'opera del Prodenzia-

¹⁸³ Per quanto originari di Francia, Egidio e Guglielmo dovevano essersi ambientati ed erano considerati come italiani.

¹⁸⁴ Cfr. DEBENEDETTI, *Sollazzo*, ediz. cit. pag. 148. L'ambiente toscano è più conservatore.

ni o coi sonetti di Folgòre e di altri poeti « realistici »: di questo ha discorso da par suo il Debenedetti illustrando il *Sollazzo*.¹⁸⁵ Vorrei invece rilevare due cose: la costante rivestitura e per così dire la risonanza musicale che pervade il racconto dello scrittore umbro (musicalità che traspira anche in modo analogo dalle più hoccaccevoli pagine del *Paradiso*), e il bisogno di questi sfoghi barocchi insito nella società « elegante » rappresentata nelle riunioni di Buongoverno e di villa Palmieri; bisogno più infrenato nel romanzo del da Prato, il quale perciò riesce meno appariscente e più scolasticamente freddo, laddove nel racconto musicale del Prodenziani trova la sua più naturale espressione.

55. Scrive il Debenedetti che lo spirito di Simone è « essenzialmente corpicco »;¹⁸⁶ ma perchè non dare un giudizio consimile della maniera con cui guardano la realtà Pucci, il Sacchetti e un po' tutti i minori « borghesi » sino al Burchiello? Di che specie dunque è questa comicità « borghese » che tradisce « un mondo interiore poverissimo » e limitati ideali, e, sottoposta a un attento esame, non si rivela neppure di natura psicologica? Pur dentro i limiti di una « maniera » comune, il Debenedetti è costretto ad ammettere una sostanziale diversità tra i « giocosi » del '200 e dei primi anni del '300 e questi loro più tardi continuatori.

La vita cortigiana degli inizi del '400 quanto meno argutamente polemica ci è dipinta dal Prodenziani nella reggia di Buongoverno e quanto più compiacinta e indulgente delle proprie ricchezze! Quel senso « realistico » e « popolare » ancora in essa dominante, che siamo soliti chiamare « borghese », tanto più si moltiplica e si

¹⁸⁵ *Op. cit.*, pag. 149. Sarei però più deciso del Debenedetti nel negare ogni intima affinità con Folgòre.

¹⁸⁶ *Op. cit.*, pag. 150.

frammentizza quanto più diventa sovrabbondante. Potevano far specie, nei primi anni del sec. XIV, le enumerazioni vivaci dei sonetti di Folgòre e potevano sembrare una manifestazione di bravura letteraria sul tipo di analoghi componimenti d'oltr'Alpe; ma le enumerazioni si fanno così lunghe e complesse nel *Sollazzo* che il Debenedetti pensò opportunamente non potersi trattare di « incatenature » o d'altri esercizi di scrittura del genere, tale è l'abbondanza dei riferimenti alla novellistica, alla storia del costume, ai proverbi, e soprattutto (che è quello che qui ci interessa) alla poesia musicale.

Nel *Sollazzo* infatti domina una barocca mostra di ricchezza che affiora tra i desinari e le cene, dove alla pinocchiata si succedono la treggèa, i coriandoli, la gallatina, il trato, lo schibesci, il cesame, la peverada, il covato, la chiariera vermiglia, lo zenzero, le cialde e molte e molte altre ricette della cucina del tempo che tralasciamo per brevità. Lo stesso dicasi per i balli; ce n'erano di tutti i gusti: dal rigoletto alla danza al bicchiere, ai tomi schiavoneschi, ai passi d'airone, ai salti di ogni genere e ad ogni spingar di piede. Nel *Sollazzo* sono enumerate anche le varie specie di dilettoosi trattenimenti che la società contemporanea mescolava con noncuranza.

56. Ma quel che il libro del Prodenziani ci dà come nessun altro è un repertorio ricchissimo di composizioni musicali, religiose e profane, popolari e ed « eleganti », che andavano per la maggiore nel mondo trecentesco. L'esame dei dodici sonetti del *Saporetto*, in cui sono raccolti alquanto a capriccio (e non direi proprio per necessità di rima) i capoversi delle poesie intonate, ci conferma quello che ricaviamo dalla tradizione dei codici musicali, che è contemporanea o quasi. Innanzi tutto il gusto della raccolta e dell'assi-

milazione dei vecchi e dei nuovi musici, delle vecchie e delle nuove composizioni, dopo che si era stabilito a Firenze con il Landini l'indirizzo unitario dell'*Ars nova* italiana. Si avverte, per esempio, che il madrigale del Petrarca «Non al suo amante più Diana piacque» musicato da Jacopo è «antico»;¹⁸⁷ tuttavia si aggiunge che «è molto buono», piace ancora; così come ancora piace «Nel mezzo a sei paon» di Giovanni da Cascia frammezzo a ballate del Landini, di Zannino de Peraga e di Nicolò del Proposto. Anche il copista dello Squarcialupi (ch'era persona non indotta) non si era peritato di unificare lingua e notazione musicale dei componimenti che veniva raccogliendo nel codice!

Poi la scarsa fortuna della musica sacra, a cui Sollazzo riserva solo mezza serata di concerti; e viceversa la grande abbondanza di componimenti popolari (ballate per lo più) che si mescolano ai pezzi rari, in tedesco e in «flamingo» e persino in catalano. E' chiaro che le musiche dell'*Ars nova* si staccano sia dalle canzoni paesane, sia dai canti forestieri e da quelli del gusto francese dell'ultima maniera che, nella seconda serata delle feste di Buongoverno, servono ad iniziare e a chiudere il concerto. Esse dunque, per quanto ancor vive nell'uso cortigiano, rappresentano il prodotto più tecnico della musica nostrana in campo profano.

Infine il libro del Prodenziani ci fa avvertire la varietà grande degli strumenti, la possibilità di eseguire musicalmente i testi poetici in vari modi (le ballate del Landini sono musicate a suon di piffero, ed alcune sono eseguite «a modo peruscino»), secondo il repertorio in cui ciascun compositore era più noto. Apprendiamo così, ad esempio, che di fra Bartolino si eseguivano

¹⁸⁷ Cfr. Sollazzo, pag. 177, versi 1-2 del son. XII.

preferibilmente i madrigali ed i «rondel franceschi», e di Zaccaria le *cacce* e le canzoni a ballo, in uno con quelle di un ignoto frate Biagio. L'uso di repertori musicali o di «rotoli» è attestato, oltre che dal *Sollazzo*, dal medesimo sonetto 47° del *Saporetto*: in un «rotolo», dice il Prodenziani esagerando, non soltanto una musica era «scritta e solfata da tutte rasgione», ma ben cento. Che poi cotesti «rotoli» potessero essere adorni di belle miniature, com'era il libretto che possedeva Sollazzo e in cui erano le diciotto novelle in versi che racconta, sembrerà molto facile sospettare: il cod. Squarcialupi è, per nostra fortuna, testimonia ancor oggi della magnificenza con cui si immaginarono queste icreazioni spirituali.

57. In una società cosiffatta, che ama meravigliare con l'apparenza della cultura e la dovizia dei mezzi, e che si costruisce per gli sfoghi della fantasia una specie di sopramondo verosimile (che si vuol dare ad intendere come veramente reale¹⁸⁸) per informarlo non tanto dei suoi ideali e di una sua morale quanto di una sua astratta liricità, la poesia inevitabilmente imprecisifica. Non sarebbe una novità per un secolo, il XIV, che aveva trovato la sua espressione attraverso la «loica» e l'intellettualismo di certe «situazioni» chiuse e concentrate; nei versi del Petrarca e forse più del Boccaccio (tanto per citare i maggiori) questa tendenza è stata anche rilevata dallo Schürri in un suo interessante articolo.¹⁸⁹

¹⁸⁸ Onde il valore di documento che si vuol dare, spesso esagerando, a questi testi, cui attingono gli studiosi di folklore e di storia del costume, i raccoglitori di proverbi e di voci rare e i compilatori del vocabolario.

¹⁸⁹ Cfr. F. Schürri, *Barok in Trecento*. In *Volkstum u. Kultur d. Romanen*, III, 1930, pag. 57-77.

Quel che invece importa rilevare è che ad onta di questo (anzi appunto per questo) la poesia musicale, seguendo sempre più il dettato del gusto corrente, tende ad evadere verso una vaghezza stanca e una mollezza abbandonata a cui prima, vivida com'era di luci fresche e nuove, non aspirava; si fa perciò sempre più melodiosamente lirica, diventa sempre più «ballata», anche quando continua a chiamarsi madrigale.¹⁹⁰ I tardivi esempi di *cacce* di Zaccaria¹⁹¹ si diffondono in un susseguirsi più che mai frottolesco di voci; laddove la concentrazione lirica delle canzoni a ballo è più intenzionalmente significata da Andrea dei Servi.

58. Ci siamo riservati di parlarne per ultimo non perchè il suo apparire costituisca un fatto nuovo o di grande rilievo fra gli ultimi seguaci dell'*Ars nova*, che anzi Andrea mi pare abbia legami di somiglianza sia con l'ambiente toscano in cui è nato (e cioè col Landini), sia con Bartolino, i padovani e i francesi;¹⁹² ma perchè egli si dimostra una personalità coerente tanto nella musica che nei testi poetici,¹⁹³ e perchè così uni-

¹⁹⁰ Nella sua raccolta di *Cantilene e ballate* il CARDUCCI ha avvertito la frequente confusione nei testi tra ballata e madrigale; ciò potrebbe anche servire a spiegare la scomparsa del madrigale trecentesco come genere a sé, e il suo riaffiorare tardivo in altra forma.

¹⁹¹ La tradizione ms. ci conferma quel che di Zaccaria, *cantor domini nostri Papae*, ci dice il *Sollazzo*. Ci rimangono infatti di lui una caccia con due testi e sei ballate (oltre due brani di musica in latino), che ci sono state conservate dai suoi codici Squarcialupi ed Estense, soprattutto dal primo, che ci offre da solo quattro delle sei ballate. Il testo di un'altra ballata è nel cod. E. 56 dell'Ambrrosiana di Milano. Tutto questo ed altri indizi ci dimostrano che Zaccaria, di origine probabilmente abruzzese, operò nei primi anni del '400 anche a Milano e al seguito del *Collegium musicale veri alibi pastoris*.

¹⁹² Un componimento in francese da lui intonato (*Dame sans per*) è nel codice Estense.

¹⁹³ Tutte e trenta le composizioni che di lui ci rimangono in italiano sono ballate, e tutte riecheggiano motivi identici o consimili.

tariamente ci è pervenuta la sua opera per mezzo della tradizione manoscritta⁹¹ che possiamo permetterci di fare intorno a lui qualche considerazione meno occasionale e generica.

Intanto egli è, come il secondo Giovanni fiorentino, un organista appassionato del suo strumento, se prestiamo fede a quanto afferma nella ballata « Non più doglia ebbe Dido »; ed è amante di una forma particolare di musica, quella melodica e ricca di toni fervidi e appassionati, che per intensità di commozione lirica si potrebbero dire, dal punto di vista musicale, moderni. Lo stesso lirismo poetico pieno di trasporto, che il linguaggio cortese e tradizionale infrena a stento, si rivela nei versi che, per l'uniformità dei motivi, non esiteremmo a considerare scritti dal musicista medesimo o da persona assai a lui vicina. Di poeti infatti di cui egli abbia intonato i testi non sappiamo che il nome di Matteo Griffoni, a proposito di « Amor i' mi lamento d'esta dea ». ¹⁹³

I componimenti musicati da Andrea¹⁹⁶ si dimostrano inoltre opera di un verseggiatore dotato di una certa cultura, sapiente nel maneggiare immagini e concetti; che alla passionalità del sentimento amoroso accoppia una insistente sottigliezza, e alla fioritura dei diminutivi e degli aggettivi¹⁹⁷ una persistenza tenace nell'uso dei *senhals* e di alcuni modi tradizionali della

¹⁹⁴ Tutte le sue composizioni ci sono state tramandate dal cod. Squarcialupi e solo da esso; eccetto due pezzi che sono anche nel cod. Parigiño, una ballata (« Sia quel ch'esser pò ») che è solo nel cod. Londinese, e la musica del testo in francese che è nell'Estense.

¹⁹⁵ Cfr. CARDUCCI, *Cantilene e ballate*, pag. 324-25.

¹⁹⁶ Secondo il TAUCCI, *op. cit.*, frate Andrea sarebbe stato attivo nell'Ordine dei Servi di Maria, di cui era influente personaggio, dal 1375 al 1415, anno in cui morì; e si sarebbe fatto scrivere i versi da intonare dal suo correligionario fra Domenico Bartoli.

¹⁹⁷ Ad es. in « Dolce speranza », in « Fili paion », in « Chec-c'altra ».

poesia e della letteratura del tempo. L'ammonimento didascalico, che risuona nei testi, frequentemente e con la medesima sincerità che la malinconia d'amore, non ha il tono generico delle solite declamazioni trecentesche: l'amante soffre pene d'inferno per la scarsa pietà della sua donna, ma si considera anche un tradito da Amore, che egli appassionatamente invoca con lo stesso tono con cui impreca contro i traditori.¹⁹⁸ S'egli arde d'amore e d'amore sentenza,¹⁹⁹ ben può, con un tono che molto alla lontana potrebbe far ricordare il misticismo di Jacopone ed invece s'apparenta ai canti dei piagnoni, dire che morrà l'invidia «ardendo».²⁰⁰

Immagini d'ardore sono frequenti nei versi intonati da Andrea, ed anche immagini di tenerezza pervase di calore sensuale; esse creano quel particolare carattere che li contraddistingue; una facile e liquida linearità di trapassi che lascia intravedere una certa varietà di stati d'animo, sinceri anche nella loro sforzata intensità di significazione:

Deh, che farò, Signore?
Che quant'al mie disio più se' cortese,
Tanto più... accese
Sento le fiamme del suo gran valore.

Che più mi strigne l'amorosa gabbia
Dappoi ch'al collo cerchio
Fer quelle bianche e delicate braccia;

E' rubinetti e le rosate labbia
Ch'alle mie fer coperchio,
Foco spirar che m'arde quando ghiaccia.

¹⁹⁸ Cfr. la ballata «Dal traditor non si può l'uom guardare» (TAUCCI, *op. cit.*, pagg. 19-20). Contro gli avari, invece, è la ballata «Voi non v'è l'oro» (TAUCCI, *op. cit.*, pag. 18).

¹⁹⁹ Cfr. la ballata «La divina giustizia d'Amor».

²⁰⁰ Cfr. la ballata «Morà la 'nvidi' ardendo» (TAUCCI, *op. cit.*, pag. 18).

Non so che più mi faccia,
Chè tu m'ài posto dove tu suo' porre;
El disio oltre corre
E son contento, e non si queta el core.
Deh, che farò, Signore? . . .

59. Questa ballata, anche dal punto di vista musicale, credo sia tra le sue cose più belle e, al tempo stesso, tra le più compositive. Quell'immaginare corposo «bianche e delicate braccia», «e' rubinetti e le rosate labbia», con le analogie dense e pregnanti della gabbia e della fiamma; il giro del periodo che par corrisponda al cerchio che formano le braccia attorno al collo; e quel violento «coperchiare» delle labbra rosate, quasi a rendere con forza sensuale l'equivalenza dell'astratta metafora del fuoco «che arde quando ghiaccia»; soprattutto il tono stanco e fervido al tempo stesso del primo verso, tutto è davvero fusione «d'amore» e «di carità», come canta il poeta nella ballata contro l'invidia.

Una riprova del come suona moderno in bocca al poeta di frate Andrea il frasario dello *stilnovo* decadente ci è data dal verso di Cino da Pistoia, che è divenuto l'inizio della ballata «E' più begli occhi che lucessor mai».²⁰¹ Anche quando i versi tendono ad un linguaggio plebeo, come nella ballata burchiellesca «Fuggite Gianni Bacco»²⁰² o in «Astio non mori mai», e c'è qualche immagine che fa quadro,²⁰³ la scorrevolezza del verso non permette di fermarvi più che tanto. La forma metrica, poi, asseconda la diversa intonazione del sentimento poetico: nelle ballate tro-

²⁰¹ Anche una stanza di una canzone di Cino è stata musicata (nel ms. Roquefort di Parigi) da un JOHANNES FLORENTINUS: si tratta della canzone «Quando amor gli occhi rilucetti e belli». Avvertiamo di passata che il poeta di Andrea ama i *senhals*; troviamo quelli di Sandra, Checca, Cosa, Filippa e Giovanna.

²⁰² Cfr. TAUCCI, *op. cit.*, pag. 17-18.

²⁰³ Ad es. «nel foco sempre ardendo», «consumasi stridendo», «ignudo in cuffia e in braca», «e va gridando: Saccol!».

viamo due schemi essenziali soltanto: la canzonetta di settenari e la ballata di tre membri, di cui il secondo divisibile a sua volta in due coppie di versi. Questa stabilità del metro notevolmente contribuisce alla diversità dell'intonazione.

* * *

60. Leggendo il *Libro delle rime* di Franco Sacchetti ci aveva colpito, già tra i componimenti della incipiente maturità dello scrittore, il tono agile e danzante della canzonetta di ottonari « Benedetta sia la state », ²⁰¹ che per la forma più snella e più breve ci ricordava composizioni analoghe del Poliziano e per la scenografia alcuni tra i quattrocenteschi « trionfi ». Quella ballata, vivace per necessità di struttura, era tuttavia come un'eccezione in mezzo alla più ampia produzione poetica del Sacchetti: anche in confronto ai più usuali schemi di ballata e di madrigale.

Nei testi del Landini e di Andrea abbiamo visto ora che anche nella ballata letteraria si inframezzano i settenari: spesso anzi i versi sono tutti settenari. Pertanto mentre da un lato la canzonetta popolare si verrà nobilitando e acquisterà, frotteleggiando, in iscioltrezza nei facili ritmi delle ballate scherzose del Poliziano, e attraverso le laudi religiose affiorerà nei canti carnascialeschi, risolvendo le immagini più realistiche e ardite nella fluidità della musica e nella veloce scorrevolezza del verso. — la ballata letteraria confluirà verso un linguaggio più intensamente espressivo, guidata anch'essa dalla musica che non si contenta più della piacevolezza cristallina e fisica del suono, ma ne cerca una più lunga durata lirica.

Su questa via incontriamo il Poliziano maggiore e

²⁰¹ *Libro delle rime*, pag. 105-10 (ediz. Laterza).

il Boiardo. Dal Sacchetti e dal Soldanieri al Poliziano e al Boiardo è il cammino fatto, durante circa un secolo, dall'*Ars nova* italiana la quale morendo rinasce dalle sue stesse ceneri. Scompare il madrigale, scompare la caccia, scompare la rozza forma della canzone a ballo, ma non muoiono né il madrigale, né la caccia, né la ballata, almeno musicalmente parlando. Assurge agli onori della vita letteraria quattrocentesca, fra i vecchi e i nuovi schemi, quella medesima ballata cui dobbiamo credere lungo il secolo XIV fossero toccati i massimi favori da parte di musicisti e poeti. Ora essa si è arricchita dell'esperienza dei discantisti, e procede libera e sicura, voluttuosa nelle movenze, verso le sue nuove fortune.

STAMPATO PER CONTO DELL'EDITORE PALUMBO
NEGLI STABILIMENTI TIPOGRAFICI CAPPINGI
E MORI DI PALERMO, NEL GIUGNO DEL 1944.