

Nino Pirrotta

Musica tra Medioevo e Rinascimento

Einaudi



Editore

Copyright © 1984 Giulio Einaudi editore s. p. a., Torino

ISBN 88-06-05741-3

Nino Pirrotta

Musica tra Medioevo e Rinascimento



Giulio Einaudi editore

Indice

p. ix *Premessa e dedica*

Musica tra Medioevo e Rinascimento

- 3 «Musica de sono humano»: una poetica di Guido d'Arezzo
20 Dante *musicus*: goticismo, scolasticismo e musica
37 Ars nova e stil novo
52 Due sonetti musicali del secolo XIV
63 Marchetto da Padova e l'Ars nova italiana
80 Una arcaica descrizione trecentesca del madrigale
90 Ballate e «soni» secondo un grammatico del Trecento
103 Piero e l'impressionismo musicale del secolo XIV
115 Polifonia da chiesa: a proposito di un frammento a Foligno
130 *Dulcedo* e *subtilitas* nella pratica polifonica franco-italiana
al principio del Quattrocento
142 Musica polifonica per un testo attribuito a Federico II
154 Nuova luce su una tradizione non scritta
177 Tradizione orale e tradizione scritta della musica
185 Due composizioni anglo-italiane del Quattrocento
195 Ricercare e variazioni su *O rosa bella*
213 Musica e orientamenti culturali nell'Italia del Quattrocento
250 Novità e tradizione in Italia dal 1300 al 1600
- 271 *Indice dei nomi*

Premessa e dedica

Ripresento qui riuniti alcuni dei molti saggi da me scritti in varie occasioni e sparsamente pubblicati in riviste e miscellanee per la maggior parte straniere – le date e le circostanze nelle quali essi furono originariamente concepiti e pubblicati sono indicate in note apposte a ciascun titolo. Ne ho mantenuto i testi in complesso inalterati, soltanto eliminando qualche richiamo dall'uno all'altro che la loro presenza ravvicinata rendeva ora superfluo; ho introdotto invece nelle note, e piú raramente in forma di post scriptum, gli aggiornamenti che mi sono parsi piú utili e necessari.

Essendo stata la mia produzione bilingue, come la mia carriera di docente, una buona parte dei saggi ha richiesto anche un lavoro di traduzione, che ha coinciso nel tempo con quello analogo ma di segno linguistico contrario che andavo compiendo per un'altra piú ampia raccolta destinata ad essere pubblicata quasi contemporaneamente in lingua inglese. All'una e all'altra impresa mi hanno indotto le sollecitazioni di alcuni amici ai quali sono profondamente grato; ma il fine piú immediato, rendere prontamente accessibili scritti non sempre facili da reperire, non basta a chiarire quali siano state le mie motivazioni piú profonde.

In varie occasioni ho riconosciuto di essere per vocazione un saggista, e ne ho dato come prima ragione il bisogno di quella concretezza e immediatezza che nascono dal contatto diretto coi documenti e monumenti del passato – nel mio caso del nostro passato musicale. A tale bisogno di concretezza si informava anche il mio piú ampio lavoro in forma di libro, sí che mi venne spontaneo asserire di averlo concepito come una raccolta di saggi virtualmente indipendenti, ma uniti da un filo di continuità logica e storica. Mi illudo di poter dire altrettanto anche di questa raccolta, benché la sua formazione abbia seguito un processo diverso. C'è in essa un filo di continuità cronologica, in quanto essa presenta, come suggerisce il titolo, momenti e aspetti della storia della musica italiana dei due secoli durante i quali si svolse il trapasso dal Medioevo al Rinascimento; e benché il primo e l'ultimo saggio esulino da tali limiti cronologici, l'uno

chiarisce le premesse culturali dalle quali discese la *subtilitas* del polifonismo tardo-medievale, l'altro, allargando il quadro storico anche al Cinquecento, mostra come anche nella polifonia di quel secolo vi fossero aspetti riconducibili a lontane radici gotico-scolastiche.

Alla continuità cronologica si aggiunge quella che deriva da alcuni concetti fondamentali sui quali è basata la mia interpretazione delle anomalie che contrassegnano la storia musicale di quel periodo. Uno di essi è la consapevolezza che la notazione musicale, nata per servire a tipi particolari di musica (in modo speciale il canto liturgico e la polifonia che da esso trasse origine), ci permette di conoscere soltanto un segmento del passato musicale, quello che ancora nel tardo Medioevo era soprattutto legato a una élite ecclesiastica e intellettuale (e non al « mondo elegante », come pensava Carducci per il Trecento italiano). In tale collegamento con la mentalità scolastica io vedo la ragione dell'eclissi quasi completa della polifonia in Italia durante il Quattrocento, come conseguenza di un ripudio da parte della nuova élite umanisticamente orientata. Ne derivano inoltre i miei tentativi di raggiungere, attraverso sparsi indizi e labili tracce, la presenza sfuggente, in ogni livello sociale, di quella che io chiamo, con connotazione forzatamente negativa, la tradizione della musica « non scritta ».

Per questi aspetti di indagine anche sociologica e culturale penso che il libro possa rivolgersi, oltre che a lettori dotati di specifiche conoscenze musicologiche, a tutti coloro che si interessano alla vita e alla cultura italiana del periodo indicato; alcuni saggi poi (specialmente i due danteschi, quelli sul madrigale, sulla ballata e sulla caccia, e quello su Giustinian) si addentrano in argomenti che appartengono anche alla storia della nostra letteratura. A tutti i lettori non specialisti di musica consiglio di non lasciarsi scoraggiare dai passi (relativamente pochi) che trattano aspetti di tecnica musicale; sorvolando su di essi ne troveranno altri che mi auguro possano essere piú consoni alle loro inclinazioni.

La vena retrospettiva e introspettiva alla quale mi induce il ritorno a scritti di un passato non piú tanto prossimo mi suggerisce di dedicare il volume a tre amici carissimi e indimenticati: a Ettore Li Gotti che, coinvolgendomi (nel 1934-35) in un suo studio su Franco Sacchetti, mi spinse alla mia prima ventura musicologica, e col quale collaborai poi anche in altri studi nei quali le nostre competenze si integravano; a Oliver Strunk e ad Arthur Mendel che, favorendo il mio trasferimento nel loro paese, mi aprirono la via a nuove preziose esperienze di vita e di studio. Con animo profondamente grato.

Musica tra Medioevo e Rinascimento

«Musica de sono humano»:
una poetica di Guido d'Arezzo *

Fra teorici della musica ed esecutori non corse mai buon sangue durante tutto il medioevo. I teorici rivendicavano esclusivamente a se stessi il nome di *musici*, e al tempo stesso facevano notare che gli strumentisti prendevano nome ognuno dal loro strumento: il *citharoedus* dalla *cithara*, il *lyricen* dalla *lyra*, il *tibicen* dalla *tibia*, e così via. Affermavano inoltre che «ogni arte e disciplina ha maggiormente in onore il ragionamento che l'artificio esplicito a mano e con fatica», oppure che «ciò che ha luogo negli strumenti non ha niente a che fare con la scienza e l'intelligenza della musica»¹.

È abbastanza naturale che essi avessero una povera opinione degli strumentisti, i quali come giullari o menestrelli erano spesso assimilati alla feccia della società – in ogni modo si applicava ad essi il pregiudizio classico in virtù del quale l'*artista* che ha conoscenza di una o più arti liberali ha preminenza sull'*artifex* che esercita la sua abilità manuale e la sua industriosità in un'arte meccanica. Meno naturale è che lo stesso pregiudizio fosse esteso ai cantori. Anche se Boezio aveva considerato la voce umana uno strumento e aveva incluso il cantare nella categoria della *musica instrumentalis*, sembra un po' troppo che si volesse considerare un cantore alla pari di un manovale. E tuttavia i teorici della musica, il cui giudizio sugli strumentisti era espresso in termini pacati, diventavano irosi e striduli quando venivano a parlare dei cantori.

Dobbiamo tener presente il fatto che quelli che noi chiamiamo teorici della musica erano di solito uomini che avevano anche altri e più vasti interessi. Erano spesso abati o vescovi, o almeno *scholastici* o *praecentores* in un monastero o in una chiesa cattedrale, in ogni caso

* Originariamente pubblicato col titolo «*Musica de sono humano*» and the Musical Poetics of Guido d'Arezzo in «*Medievalia et Humanistica*», nuova serie VII (1976), pp. 13-27.

¹ Vedi, per es., Aurelianus Reomensis in M. GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica*, St. Blaise 1784, vol. I, p. 39a; e REGINO PRUMIENSIS, *ibid.*, p. 246b. La terza asserzione, che traduco da Aurelianus, *ibid.*, p. 33a, era ancora echeggiata da Adamo di Fulda nel tardo Quattrocento; vedi anche GERBERT, vol. III, p. 347b.

responsabili in qualche modo del canto e dell'insegnamento della musica nelle loro istituzioni². Avevano in mente i loro cantori, croce e delizia della loro vita quotidiana, ed erano consapevoli del modo in cui anche nel mondo ecclesiastico il dono di una buona voce ingrandiva l'io del suo possessore piú o meno nella stessa misura nella quale ne intorpidiva se non l'intelligenza almeno la volontà di accettare consigli. Cosí come san Girolamo e sant'Ambrogio si erano ai loro tempi lamentati di cantori che usavano tingersi e arricciarsi le chioie, Guido d'Arezzo alcuni secoli piú tardi apriva le sue *Regulae musicae de ignoto cantu* con lo sfogo appassionato: «Temporibus nostris super omnes homines fatui sunt cantores»³.

Pur ammettendo che le preoccupazioni dei teorici erano reali, le ragioni da essi addotte per le loro lamentele sapevano per lo piú di snobismo intellettuale. I cantori sono biasimati perché «credono di poter cantar bene solamente per pratica e senza alcuna conoscenza dell'*ars*, ma interrogati del numero o dell'intervallo non sanno che rispondere»⁴. Non importava che sapessero cantare senza errori e sapessero portare una melodia alla conclusione piú propria; ciò malgrado la loro esecuzione era paragonata al «ritorno a casa di un ebbro» o ai tentativi fatti da un cieco per bastonare un cane che scappa⁵. Piú severo d'ogni altro è un altro pronunciamento di Guido d'Arezzo, un pronunciamento poetico ripetuto piú e piú volte da parecchie generazioni di teorici:

Musicorum et cantorum magna est distantia;
Isti dicunt, illi sciunt, quas componit Musica.
Nam qui facit quod non sapit diffinitur bestia⁶.

² Reginone (morto nel 915) fu abate a Prüm, Odo (morto nel 1030 c.) a Saint-Maur-des-Fossés, Bernone (morto nel 1048) a Reichenau, Guglielmo (c. 1030-91) a Hirsau, il suo discepolo Theogerus (vescovo eletto di Metz nel 1117) a San Giorgio nella Foresta Nera ed Engelberto (c. 1250-1331) ad Admont. Aureliano di Reomé dedicò il suo trattato all'*archicantor* e vescovo eletto Bernardo, Reginone all'arcivescovo di Treviri, Guido d'Arezzo al vescovo Teobaldo, gli *scholastici* Adeboldo (piú tardi vescovo di Utrecht) e Aribone, rispettivamente al papa Silvestro II (999-1003) e ad Ellenhard, vescovo di Freising. Ucbaldo di Saint-Amand (c. 840 - c. 940) insegnò lí, a Saint-Bertin e a Reims. Molti di questi scrittori ed altri come Notker Balbulus, Notker Labeo ed Hermannus Contractus (per non dir niente di Bernard de Clairvaux) furono anche teologi, cronisti, matematici o astronomi.

³ IN GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica* cit., vol. III, p. 34a.

⁴ ADAMO DI FULDA, *ibid.*, p. 347a. Una affermazione piú antica è quella di BERNONE DI REICHENAU, *ibid.*, vol. II, p. 78a.

⁵ JOHANNES AFFLIGEMENSIS, *De musica cum tonario*, a cura di J. Smits van Waesberghe, Roma 1950, p. 52 (non sono del tutto convinto dell'attribuzione a J. Affligemensis fatta dal curatore, né di vari tentativi piú recenti, quali quello di E. F. FLINDELL, in «Musica disciplina», XX e XXIII [1966 e 1969], di ridare lo scritto a Johannes Cotton). Vedi anche la *Summa musicae* (oggi non piú attribuita a Johannes de Muris), in GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica* cit., vol. III, p. 195a: «Cui ergo cantorem artis experts comparare possumus, nisi ebrius versum locum propositum currenti, vel caeco alicui canem verberare volentem».

⁶ *Musicae Guidonis regulae rhythmicae*, in GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica* cit., vol. II, p. 25.

Ma lo snobismo contraddice se stesso quando un teorico paragona un cantore ad un usignuolo e poi rifiuta di considerarlo un «peritus cantor»⁷, o quando un altro asserisce che «chiunque è profondamente ignorante del potere e delle ragioni della scienza musicale vanta invano il nome di cantore benché sappia cantare ottimamente»⁸.

La verità è che i cantori riuscivano ad esser buoni o cattivi senza troppo bisogno di aiuto da parte della teoria, ed infatti per molti secoli la teoria ebbe poco da offrire che si applicasse alla pratica. Anche quando si spingeva oltre le sue affermazioni metafisiche sulla *musica mundana e humana* – la musica delle sfere e il buon accordo tra l'anima e il corpo dell'uomo – si occupava di problemi che o erano remoti dalla realtà del far musica, o erano trattati in maniera astratta, evidentemente basandosi sulla credenza che ogni problema fosse risolto se se ne poteva dare una spiegazione razionale, il più delle volte in forma di proporzioni numeriche. Più specificamente i ricorsi a proporzioni numeriche non avevano niente a che fare col nuovo problema al quale gli scrittori di musica maggiormente rivolsero la loro attenzione dall'VIII all'XI secolo, la precisa definizione dei paradigmi modali e la classificazione delle melodie liturgiche secondo tali formule.

Né sarebbe stato giusto addebitare a interpretazioni errate o arbitrarie dei cantori tutte le deviazioni da tali formule. Era quello il periodo durante il quale il sistema dei modi, fosse esso derivato dalle *harmoniae* classiche o dagli *echoi* bizantini, veniva usato per incanalare verso l'uniformità un repertorio variegato di melodie (o, dovremmo forse dire, di abitudini melodiche) che si era andato sviluppando durante molti secoli secondo i procedimenti e nelle fluide condizioni di una tradizione orale. Certamente la classificazione e codificazione delle melodie era il modo più efficace per pervenire ad una liturgia musicale unificata, mancando ancora una precisa notazione che era tuttora in corso di formazione e di perfezionamento. Ciò malgrado si deve riconoscere che tutta questa operazione, che fu un fatto decisivo per la storia della musica occidentale, era una intrusione dei teorici (rappresentanti, potremmo dire, del «sistema») in un campo che era stato per secoli dominio esclusivo dei cantori. In ogni modo le proporzioni numeriche non erano di alcun aiuto quando si dovessero prendere decisioni nei riguardi di una qualsiasi data melodia e stabilire se fosse preferibile la successione di suoni e intervalli voluta dalla teoria modale o quella

⁷ Vedi Bernone di Reichenau, citato più sopra, nota 4.

⁸ Reginone di Prüm in GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica* cit., vol. I, p. 246b; e AURELIANUS REOMENSIS, *ibid.*, p. 39a.

che appariva piú efficace sulla base dell'esperienza e del gusto dei cantori. È probabile che il grande sfoggio di proporzioni numeriche da parte dei teorici fosse destinato a null'altro che a fare impressione sul «cantor artis experts»⁹.

Soltanto occasionalmente il rigido approccio intellettualistico dei teorici fu raddolcito da un modo di vedere piú disposto a tener conto delle realtà della vita musicale. Un esempio che ho in mente è quello di Reginone, abate di Prüm, autore di una *Epistola de harmonica institutione*, di un *Chronicon* che copre avvenimenti che vanno dalla nascita di Cristo all'anno 906, e di un'opera *De synodalibus causis et disciplinis ecclesiasticis*¹⁰. Per me Reginone è un buon rappresentante di una rinascenza del IX secolo, se ve ne fu una. Vari altri teorici si occuparono come lui di varie discipline e furono poligrafi, ma pochi lasciarono trasparire in una sola opera la stessa varietà di interessi e di letture che traspaiono nella sua *Epistola*, con aggiuntovi il pregio di un certo fervore e gusto umanistici¹¹. Tutto ciò non aiuta l'*Epistola* ad essere un modello di organizzazione, né a farla del tutto esente dalle consuete affermazioni che asseriscono la superiorità del *musicus*¹²; conforta tuttavia vedere che questo particolare *musicus* non aveva la pretesa di saper tutto. Benché avesse familiarità con tutti gli scritti prodotti fino a quel momento dai teorici medievali (che non erano poi molti) e con tutta la letteratura classica di cui allora si disponeva, Reginone affermava che, «in quanto la musica si tiene per la massima parte nascosta a coloro che sanno e agli ignoranti, essa giace nascosta da caligine come in un abisso»¹³. Poco prima ha paragonato la *musica institutio* a una fo-

⁹ È degno di nota che parecchie delle opere citate, inclusa l'*Epistola* di Reginone (che sarà ora discussa piú da vicino), sono preamboli a *Tonaria*. Per una penetrante presentazione dei problemi connessi alla transizione dalla tradizione orale alla tradizione scritta si veda L. TREITLER, *The Transmission of Epic Poetry and Plainchant*, in «The Musical Quarterly», LX (1974), pp. 333 sgg.

¹⁰ Vedi H. HÜSCHEN, *Regino von Prüm, Historiker, Kirchenrechtler und Musiktheoretiker*, in *Festschrift für K. G. Fellerer*, Regensburg 1962, pp. 205 sgg., O. N. DORMAN, *A Study of Latinity in the Chronicon of Regino of Prüm*, in «Archivum latinitatis medii aevi», VIII (1933), pp. 173 sgg., trova un vocabolario piuttosto limitato in tale opera; ciò malgrado concordo col giudizio di un bibliofilo, citato in GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica* cit., c. d 3v, secondo il quale dall'*Epistola* di Reginone si lascia conoscere «eximia sua doctrina in variis disciplinis longe plene et uberius quam in eiusdem chronico & libris de disciplina ecclesiastica».

¹¹ Alcuni dei passi già citati sono derivati da Boezio. Inoltre Reginone cita ripetutamente Virgilio, Cicerone, Macrobio, Marziano Capella, ed occasionalmente Platone, Filolao, Cassiodoro, Isidoro e Aureliano di Reomé. Almeno una volta egli esprime la tipica nostalgia umanistica per il passato dei tempi classici, paragonato ai «nostris... longe inferioribus temporibus» (vedi il *Chronicon*, a cura di F. Kurze, Hannover 1890, p. 1).

¹² La sua invettiva può essere pittoresca: «Nequaquam autem haec legenda Walcaudo proponimus, aut de talia discenda eius animum provocamus; frustra enim lyra asino canitur» (in GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica* cit., vol. I, p. 247a).

¹³ *Ibid.*, p. 246a. Subito dopo Reginone si avventura in una allegoria che identifica la musica con Euridice, il cui nome, egli dice, significa «profunda diiudicatio»: «Orpheus... vult revocare

resta «vastissima e foltissima, avvolta in tanta oscurità caliginosa da sembrare che si sottragga a ogni umana cognizione»¹⁴, un *topos* quasi dantesco.

Che cosa crea questo sentimento nell'opera di Reginone? Non gli manca tutto il corrente equipaggiamento intellettuale, per lo più attinto da Boezio¹⁵; ma lo usa con discriminazione. Per esempio, non ripete l'usuale tripartizione della musica in *mundana*, *humana* e *instrumentalis*. Non la rigetta nemmeno, ma la riplasma dividendo la musica in *naturalis* e *artificialis*¹⁶. Quest'ultima equivale alla *musica instrumentalis* di Boezio con in meno la musica vocale; equivale dunque alla musica strumentale in senso moderno. Ma la *musica naturalis* di Reginone comprende la *musica mundana* (musica delle sfere) di Boezio, più un concetto modificato di *musica humana*, fundamentalmente coincidente con quella che noi chiamiamo musica vocale, la *musica de sono humano* del mio titolo¹⁷.

Per esser più precisi, Reginone usa dapprima l'espressione *naturalis musica* con riferimento alla «cantilena, quae in divinis laudibus modulatur», cioè al canto liturgico¹⁸. Soltanto dopo aver descritto i modi ecclesiastici egli vi ritorna con una definizione più comprensiva: «musica naturale è quella che risuona non a causa di alcuno strumento musico, per nessun tasteggiare di dita o per nessun tocco o percussione umani, ma forma dolci modi per divina ispirazione, guidandola soltanto la

de inferno Eurydicem sono citharae, sed non praevalent, quia humanum ingenium conatur profunditatem harmonicae subtilitatis penetrare & discernere, & ad lucem, id est, ad scientiam revocare, sed illa humanam cognitionem refugiens in tenebris ignorantiae latet».

¹⁴ *Ibid.*, p. 245b.

¹⁵ Ho citato varie reminiscenze da Boezio che Reginone ha in comune con Aureliano; ma le sue dirette citazioni dal *De institutione musica* di Boezio (incluso il suo stesso titolo) sono più numerose di quelle di Aureliano e spesso indipendenti da esse. Vedi G. PIETZSCH, *Die Klassifikation der Musik von Boethius bis Ugolino von Orvieto*, Halle 1929, pp. 24-25. Reginone conobbe anche l'*Arithmetica* di Boezio.

¹⁶ GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica* cit., p. 233. La descrizione della musica artificiale, *ibid.*, p. 236b, include idee interessanti: «Artificialis musica dicitur, quae arte & ingenio humano excogitata est, & inventa, quae in quibusdam consistit instrumentis... Omni autem notitiam huius artis habere cupienti sciendum est, quod, quamquam naturalis musica longe praecedat artificialis, nullus tamen vim naturalis musicae recognoscere potest, nisi per artificialem. Igitur quamvis a naturali nostrae disputationis sermo processerit, necesse est, ut in artificiali finiatur, ut per rem visibilem invisibilem demonstrare valeamus». Mi chiedo se Reginone avesse in mente procedure generali di pensiero scientifico o accennasse alla dimostrazione dell'altezza dei suoni per mezzo del monocordo. La seconda ipotesi sarebbe corroborata da un passo di Guido d'Arezzo: «Voces, quae huius artis prima sunt fundamenta in monochordo melius intuemur, quomodo eas ibidem ars naturam imitavit, primitus videmus» (*Micrologus*, a cura di J. Smits van Waesberghe, American Institute of Musicology, 1955, p. 92).

¹⁷ Il mio titolo tuttavia è tratto da uno scrittore più recente, Ruggero Bacone, la cui divisione della musica in musica «de sono humano» («in cantu» e «in sermone») e «instrumentalis» ha molti punti in comune con quella di Reginone; vedi PIETZSCH, *Die Klassifikation* cit., p. 89.

¹⁸ GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica* cit., vol. I, p. 232a. Va notato che Reginone riferisce il sistema modale soltanto alla musica ecclesiastica; la sua *musica instrumentalis* non sembra dipendere da esso.

natura; tale musica esiste o nel moto del cielo o nella voce umana»¹⁹. Abbiamo ormai da gran tempo sconfessata ogni armonia dei cieli e non abbiamo più alcun interesse per gli aspetti cosmici della musica. In quanto al canto liturgico, esso corrisponde bene alla definizione se si tratta di canto «gregoriano», che si pensava allora fosse stato creato da san Gregorio con l'ausilio dello Spirito Santo²⁰; ma progredendo nella lettura del testo di Reginone non tardiamo a renderci conto che il lato umano della *musica naturalis* non è in alcun modo ristretto al canto liturgico. «A nessuno che abbia consapevolezza di se stesso, – egli scrive, – può esser dubbio che la musica è naturalmente congiunta a tutti gli uomini, a tutti i sessi, a tutte le età. Quale età o sesso, infatti, non prova diletto nelle cantilene?... Bambini e giovani, nonché vecchi sono coinvolti così naturalmente nelle modulazioni musicali da un certo quale spontaneo affetto che non vi è età che sia ignara del diletto di una dolce cantilena». Egli giunge perfino a citare il caso di coloro che non sanno cantare e tuttavia «cantano senza soavità qualche cosa che è soave per loro»²¹.

Come tale inclinazione sia insita nella natura umana e come operi è, io credo, ciò che Reginone considerava come un segreto, anzi un segreto mistico, dato che la sua opera sembra implicare che una ispirazione divina è inerente all'atto col quale l'anima è creata. Non vi è mai citata la spiegazione razionale di Boezio secondo la quale un rapporto numerico pone anima e corpo in una consonanza armonica, «quaedam coaptatio et veluti gravium leviumque vocum quasi unam consonantiam efficiens temperatio»²². Non recherò quali ragioni teologiche stiano dietro al rigetto di Reginone, e mi contenterò piuttosto di sottolineare l'esistenza di correnti nella teoria musicale nelle quali la pratica musicale non era vista soltanto come una questione di regole e di abilità, ma anche come qualcosa di connesso ad una facoltà innata dello spirito umano.

Un rifiuto cristiano della spiegazione raziocinante della natura musicale dell'uomo (ora rivendicata a Platone) fu pronunciato da Aribone, uno *scholasticus* tedesco circa due secoli più recente di Reginone: «quamvis non vere, verisimiliter tamen tractat Plato de animae geni-

¹⁹ *Ibid.*, p. 23b.

²⁰ A differenza di Aureliano Reginone non cita mai Gregorio; tuttavia l'*introitus* che attribuisce a Gregorio l'aver composto «huic libellum musicae artis» è già presente in antifonari della fine del secolo VIII e l'espressione «Gregorianum carmen» era già stata usata dal papa Leone IV (847-55). Per la leggenda dello Spirito Santo che presiede alla creazione dell'Antifonario e per le fonti figurative che l'attestano vedi TREITLER, *The Transmission* cit., pp. 337-42 e tavv. I-IV.

²¹ GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica* cit., p. 235a.

²² BOEZIO, *De institutione musica*, a cura di G. Friedlein, Leipzig 1887, pp. 188-89.

tura. Cum enim dupla proportio, sesquitercia, sesquialtera, sesquioctava, iucunditatem mentibus intonat, potest a gentilibus credi non incongrue animas ex eisdem proportionibus consistere»²³. Aribone era ancora convinto della superiorità del *musicus*, in quanto asseriva che «per mezzo dell'*ars* è reso più fine ciò che madre natura ha creato grezzo e non rifinito»²⁴. Ma il suo riconoscimento di una creatività naturale, spontanea, qui soltanto implicato, è affermato più chiaramente in paragrafi come questo che segue: «Possiamo soprattutto apprezzare quanto la musica sia parte del nostro sangue e della nostra natura dal fatto che anche i giullari del tutto ignari dell'*ars musica* possono gorgheggiare un canto profano senza commettere errore, senza offendere alcuna regola nella varia disposizione dei toni e dei semitoni e raggiungendo correttamente la nota finale»²⁵. Né è egli il solo autore ad esprimere un atteggiamento così ambivalente, una tale mescolanza di ammirazione e disapprovazione verso i modi popolari, istintivi di far musica; accanto, fra gli altri, a Johannes Affligemensis e a Jacobus de Leodio, è particolarmente colorito, e ben diverso dall'invettiva contro i musici, il linguaggio di Arnulphus de Sancto Gilleno, del quale potrà bastare un piccolo esempio riguardante gli strumentisti: «Ex istis nonnullos videmus clericos, qui in organicis instrumentis difficillimos musicales modulos, quos exprimere vix praesumeret vox humana, adveniunt atque tradunt per miraculosum quoddam innatae in eis inventivae musicae prodigium»²⁶.

Mi son servito dei riluttanti riconoscimenti accordati alla spontaneità musicale da Reginone e Aribone come preludio alla più importante e invero quasi unica poetica musicale che io conosco proveniente dal medioevo. Il capitolo xv del *Micrologus de disciplina artis musicae* di Guido d'Arezzo è stato sempre il più discusso (per ragioni, comunque, diverse dalle mie) sia da teorici medievali, inclusovi Aribone, sia da stu-

²³ ARIBONE, *De musica*, a cura di J. Smits van Waesberghe, Roma 1951, p. 46. A detta dell'editore Aribone fu attivo in Baviera e a Liegi; il suo trattato può essere datato c. 1070 (*ibid.*, pp. xxv-xxvi).

²⁴ *Ibid.*, p. 46.

²⁵ *Ibid.* e poi anche a p. 58.

²⁶ Vedi tra gli altri JOHANNES AFFLIGEMENSIS, *De musica cum tonario* cit., p. 51; e JACOBUS DE LEODIO, *Speculum musicae*, in E. DE COUSSEMAKER, *Scriptorum de musica medii aevi nova series*, vol. II, Paris 1867, p. 312. Molto pittoresco è il linguaggio di ARNULPHUS DE SANCTO GILLEN, *De differentia et generibus cantorum*, in GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica* cit., vol. III; può bastarne un breve esempio (p. 316b) sugli strumentisti: «Ex istis nonnullos videmus clericos, qui in organicis instrumentis difficillimos musicales modulos, quos exprimere vix praesumeret vox humana, adveniunt atque tradunt per miraculosum quoddam innatae in eis inventivae musicae prodigium». Quanto diverso dalle invettive contro i cantori!

diosi moderni¹. Antichi scrittori pensarono che alcuni passaggi avessero bisogno di essere chiariti²; su per giù gli stessi passi sono stati usati da studiosi moderni per appoggiare, volta per volta, ciascuna delle varie teorie sul ritmo del canto liturgico: mensuralismo, proporzionalismo e ritmo libero³. Ma l'unica argomentazione della quale io mi debba preoccupare riguarda il titolo del capitolo. Esso è dato nella forma seguente nella vecchia edizione di Gerbert: «De commoda componenda modulatione»⁴; ma il più recente editore, Josef Smits van Waesberghe, ha trovato che la maggior parte delle fonti vi aggiungono un monosillabo che ne fa: «De commoda vel componenda modulatione»⁵. Inoltre Smits van Waesberghe sostiene che la parola «componenda» non va presa nel senso moderno e l'interpreta come «coniunctim ponenda»⁶. La sua interpretazione potrebbe addirsi ai precetti che furono da Guido indirizzati agli esecutori, se questi non fossero già presi in considerazione dall'aggettivo «commoda». Non mi pare che niente di meno del senso moderno di comporre possa applicarsi ad altri aspetti e spero che i miei lettori ne convengano quando verremo alla lettura del testo del capitolo.

Il monosillabo aggiunto al titolo ne rende la traduzione leggermente più difficile; il meglio che mi riesca di pensare è, con qualche libertà: «Su una buona melodia e sul come farne una». Così come io lo leggo il titolo dà già il nocciolo della poetica musicale di Guido: una nuova *modulatio* deve essere fatta ad imitazione dei migliori modelli dei quali si dispone. Non occorre dire che il gusto di Guido era condizionato dal suo essersi occupato per tutta la vita di canto liturgico; la sua idea di ciò che rende una melodia *commoda* – cioè *cum modo*, ovvero di buon gusto – dipendeva troppo ovviamente da ciò che egli più ammirava nel repertorio liturgico (a un punto tale che questo suo capitolo è la fonte principale per la parte più essenziale di un'opera fondamentale

¹ Per la vita e le opere di Guido vedi J. SMITS VAN WAESBERGHE, *De musico paedagogico et theoretico Guidone Aretino*, Firenze 1953. Il *Micrologus* fu scritto da Guido verso il 1026 per richiesta di Theobaldus, vescovo di Arezzo.

² Concernevano principalmente il significato di singole parole o errori di copisti; vedi SMITS VAN WAESBERGHE, *De musico paedagogico* cit., pp. 189-93, e la sua introduzione ad ARIBONE, *De musica* cit., pp. xvi-xxiv.

³ Il problema è riassunto da SMITS VAN WAESBERGHE, *De musico paedagogico* cit., pp. 188-189; da G. REESE, *Music in the Middle Ages*, New York 1940, pp. 140-48; e da W. APEL, *Gregorian Chant*, Bloomington (Ind.) 1958, pp. 126-32.

⁴ GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica* cit., vol. II, p. 14b.

⁵ *Micrologus* cit., p. 162; SMITS VAN WAESBERGHE, *De musico paedagogico* cit., p. 187.

⁶ SMITS VAN WAESBERGHE, *ibid.*, p. 187, nota 2: «Agitur enim de commoda i.e. recta et probata modulatio et exponitur quomodo recta vel commoda modulatio componenda i.e. coniunctim ponenda (igitur non in sensu posterioris aetatis nempe *modos conficiendi*) sit ita, ut legibus modulationis satisfiat» (il corsivo sostituisce le virgolette dell'originale). Nel prossimo paragrafo darò una interpretazione leggermente diversa della parola *commoda*.

sull'estetica del canto liturgico)⁷. Corrisponde tuttavia al mio intento osservare come egli intraprendesse a spiegare nei termini raziocinanti di un'ars medievale ciò che egli ammirava per un intimo senso di bellezza, come arte, dunque, nel senso moderno della parola. Mi propongo di far ciò leggendo la prosa di Guido lungo il suo capitolo, del quale ho cercato di rendere la chiarezza e precisione in una traduzione italiana. Avrei potuto fare riferimento al testo accertato da Smits van Waesberghe, ma ho fede nel valore interpretativo, e provocativo, di una traduzione⁸.

Dunque, a quel modo stesso che nella poesia metrica vi sono lettere e sillabe, *partes* e piedi, e versi, così vi sono *phongi* nella musica vocale⁹, dei quali uno, due, o tre sono disposti in sillabe; e queste, sole o in coppie, formano una *neuma*, che è una *pars* della *cantilena*; e una *pars*, o più, fanno una *distinctio*, cioè un luogo adatto al prender fiato. Sulle quali cose vi è questo da notare, che l'intera *pars* va scritta ed espressa tutta insieme (*compresse*), la sillaba ancora di più (*compressius*). Ma il *tenor*, cioè il prolungamento (*mora*) dell'ultima nota (che è breve nella sillaba, più ampio nella *pars*, e lunghissimo nella *distinctio*) è il segno in essi della loro divisione.

Questo è un preambolo, nel quale è stata data una descrizione dapprima degli elementi che compongono una melodia, poi delle fermate più o meno lunghe che segnano la loro articolazione¹⁰. Per i primi è non soltanto ampliata, ma specificamente riferita alla poesia metrica, una analogia alla quale avevano già accennato altri teorici, i quali però l'avevano prima di lui riferita al linguaggio in generale¹¹. Lo scopo di tale variazione sarà chiarito quando l'analogia sarà ripresa nella sezione successiva, che è, va avvertito, la più controversa dell'intero capitolo.

E così occorre che la *cantilena* sia scandita come se fosse in piedi metrici, e che certi suoni abbiano un prolungamento (*morula*) due volte più lungo o due volte più breve che altri, oppure abbiano una *tremula*, cioè un *varius te-*

⁷ P. FERRETTI, *Estetica gregoriana*, Roma 1934, pp. 106-10.

⁸ Il testo è in *Micrologus* cit., pp. 162-77. Ho preso in considerazione J. SMITS VAN WAESBERGHE, *Wie Wortwahl und Terminologie bei Guido von Arezzo entstanden und überliefert wurden*, in «Archiv für Musikwissenschaft», XXXI (1974), pp. 73 sgg., una analisi dello stile letterario di Guido basata precisamente su questo capitolo del *Micrologus*; mi è sembrato preferibile tuttavia lasciare un certo numero di termini in latino.

⁹ L'aggettivo *harmonica* è applicato da Aureliano prima a quella parte della *musica humana* che «discernit in sonis acutum & gravem accentum» (un significato ereditato dalla teoria classica) e poi alla *natura* di un suono che «ex vocum cantibus constat». Dopo di lui parecchi teorici intesero riferirsi alla musica vocale quando parlarono di *musica harmonica*, e questo è, io credo, anche il significato dell'*harmonia* di Guido in questo passo.

¹⁰ *Tenor per mora vocis* è inconsueto; non mancano tuttavia altri casi in cui esso significa il tenere o sostenere una nota. Qui, come altrove nel capitolo, è espressa l'idea di una *neuma* formata da più sillabe; il nostro uso più rigoroso del termine ci ha abituato a pensare che una sillaba può disporsi su più *neumae*, non il contrario.

¹¹ Vedi, per es., l'inizio della *Musica enchiriadis* dello Pseudo Ubaldo in GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica* cit., vol. I, p. 152a.

nor [vibrato?], che è talvolta indicato da una lineetta orizzontale sopra la lettera¹². E con massima cura si osservi una distribuzione delle *neumae* tale che, essendo una *neuma* formata dalla ripetizione di uno stesso suono o dal collegamento di due o più suoni, esse siano poste in rapporto l'una all'altra o nel numero dei suoni o nella proporzione dei *tenores*, e rispondano [l'una all'altra] ora da eguali ad eguali, ora come doppie o triple a semplici, e altre ancora in proporzione *sesquialtera* o *sesquitertia*.

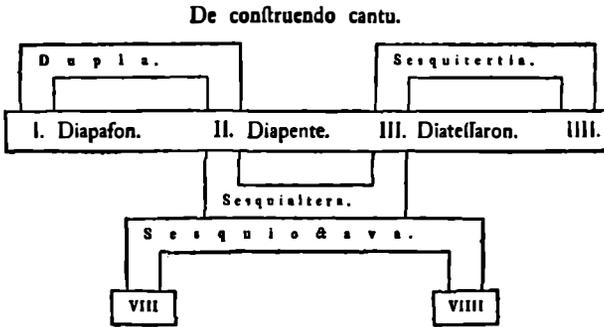
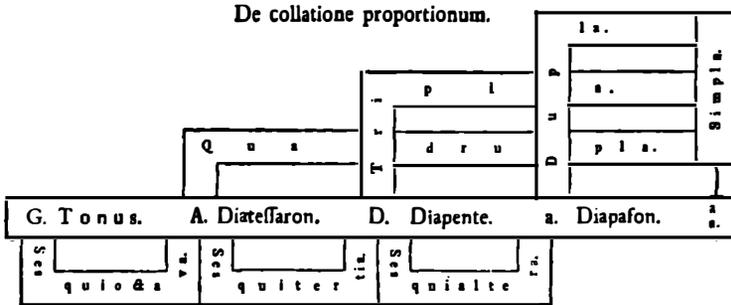
Con tutto il rispetto per gli eminenti studiosi che hanno approfondita questa materia con molta più considerazione che la mia, ho l'impressione che le controversie sorte su questo passaggio, causate da una comprensibile ansietà di trarre partito di ogni minimo elemento di informazione che potesse avanzare la soluzione di un importantissimo problema musicologico, non fossero necessarie. Si possono trarre precise conclusioni da una descrizione analogica? Il parallelo con la poesia metrica è più volte e marcatamente descritto da Guido come una analogia, evidentemente intesa a giustificare la sua spiegazione raziocinante del genere di equilibrata proporzione che egli avrebbe voluto trovare in una buona melodia. Il suggerimento contenuto nei paragrafi che ho ora citati è che un equilibrio o una proporzione debba essere già presente nel numero di suoni che formano ciascuna *neuma*; se non lo fossero – e ciò potrebbe essere un suggerimento indirizzato agli esecutori – dovrebbero essere introdotti nelle *neumae*, *partes* e *distinctiones* per mezzo di differenti lunghezze date ai *tenores*.

Ciò che è più importante per i miei propositi (e che chiarifica ulteriormente il motivo che dettò l'analogia) è che ancora una volta un persistente abito della mentalità medievale traduce l'esigenza artistica di proporzione in precisi rapporti numerici. Non sorprende che quelli indicati da Guido sono quegli stessi che producono consonanze perfette tra due suoni di diversa altezza: *proportio dupla* che produce l'ottava, *tripla* che produce la quinta dell'ottava, cioè la duodecima, *sesquialtera* che produce la quinta, e *sesquitertia* che produce la quarta. Il collegamento è reso ancora più evidente dalla figura 1¹³. Così lo stesso principio che governa l'armonia del cosmo, l'ordinata successione delle sta-

¹² Anche di questo vi è un antecedente nella *Musica enchiriadis* (*ibid.*, p. 182a). SMITS VAN WAESBERGHE, *De musico paedagogico* cit., pp. 185-96, attribuisce alla *tremula* una lunghezza intermedia tra quella delle note lunghe e delle brevi; egli distingue inoltre tra *tremulae* più lunghe e altre più brevi non segnate. Io penso che tutte le *tremulae* dovessero essere lunghe per sviluppare il loro speciale effetto. Il termine alternativo di Guido, *varius tenor*, che combina le idee di *varietas* e di lunghezza, è meglio chiarito da un anonimo commentatore citato da SMITS VAN WAESBERGHE (*ibid.*, p. 196, nota).

¹³ Soltanto la parte inferiore della figura data in GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica* cit., vol. II, p. 15, somiglia a quella riprodotta a p. 166 e nella tavola 10 dell'edizione di Smits van Waesbergh.

«De construendo cantu» illustrazione in GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica*, vol. II, p. 15.



gioni, e la *coaptatio* di anima e corpo, deve essere applicato dal *melo-poietà* all'ordinamento temporale della sua melodia.

Le proposizioni che ora citerò danno la prova, se ve ne fosse bisogno, del fatto che nella mente di Guido era fortemente presente il comporre nel senso moderno. Si giunge poi a un prezioso punto cruciale, nel quale egli sembra sul punto di ammettere che non ogni cosa è di cristallina chiarezza nel mondo che aspirerebbe ad essere completamente razionale della sua *ars*. Il pensiero molesto, tuttavia, è immediatamente soppiantato da un brillante sofisma che concilia astutamente ragione e piacere estetico.

Il *musicus* proponga a se stesso in quale di queste divisioni farà procedere il suo *cantus*, così come il *metricus* in quale piede farà il suo poema; se non che il *musicus* non si costringe con altrettanto rigore di legge, perché la sua *ars* si diversifica in ogni cosa con una razionale varietà nella disposizione dei suoni. E benché spesso non comprendiamo tale razionalità, *pure è tenuto per*

razionale ciò nel quale la mente, che è sede della ragione, prende piacere. Ma queste cose e cose consimili sono dimostrate meglio nel discorrere che a fatica per iscritto.

È un pericolo scampato per poco, dopo di che Guido, avendo sistemato il punto di ciò che possiamo descrivere come l'equilibrio e proporzione quantitativi delle parti di una melodia, ha più agevole cammino nel prescrivere procedimenti per mezzo dei quali un equilibrio qualitativo, cioè una coerenza dello stile melodico, può essere raggiunto.

Conviene dunque che le *distinctiones* siano simili tra loro al modo di versi, e che talvolta siano ripetute uguali, oppure variate con qualche piccolo mutamento; e sarebbero molto belle allorché¹⁴ fossero raddoppiate avendo parti non troppo diverse, e che talvolta uguali [*distinctiones*] fossero cambiate nel modo, o fossero inventate consimili ma più alte [di intonazione] o più basse. [Conviene] anche che una *neuma reciprocata* ritorni indietro per la stessa via per la quale era venuta e ripercorra gli stessi passi; e anche che qualunque giro o linea una abbia fatto saltando dall'acuto [in basso] l'altra vi si contrapponga da una direzione opposta, rispondendo dal basso [in alto], come accade quando guardiamo incontro a noi la nostra immagine in un pozzo. E così pure una sillaba abbia talvolta una o più *neumae* e talvolta una *neuma* si divida in più sillabe. Queste, anzi tutte le sillabe saranno variate in quanto alcune cominceranno dalla stessa nota, altre da una diversa, secondo le varie qualità di altezza e gravità. E così pure [converrà che] quasi tutte le *distinctiones* corrano verso la voce principale, cioè finale, o qualunque altra affine che abbiano scelta invece di essa; e che la stessa nota [la finale o la sua sostituzione], come pone fine a tutte le *neumae* [cioè conclude la melodia] e a molte *distinctiones*, similmente debba talvolta cominciarle¹⁵; le quali cose chi ne sia curioso potrà trovare in Ambrogio.

Non mi imbarcherò in un commento particolareggiato delle tecniche con le quali secondo i consigli precisamente formulati di Guido si potrebbe ottenere varietà e tuttavia preservare l'integrità dello stile melodico. Tranne due, tutti i procedimenti che egli prescrive possono essere facilmente riscontrati nel repertorio liturgico¹⁶; e le due eccezioni sono, per quanto io ne sappia, i procedimenti che furono più tardi

¹⁴ SMITS VAN WAESBERGHE, *De musico paedagogico* cit., p. 168, ha «... et cum perpulchrae fuerint duplicatae»; leggo «tum» in luogo di «cum».

¹⁵ Qualche cosa in quest'ultima frase – o per eccessiva concisione o per ridondanza – fece sì che un certo numero di interpolazioni interpretative o di glosse marginali fossero aggiunte al testo in parecchie fonti.

¹⁶ La notevole coerenza della tradizione cosiddetta gregoriana è stata così costantemente sottolineata durante circa un secolo di studi che si rende ora necessario avvertire che essa non significò spenta uniformità. Parrebbe, per es., che ripetizione e simmetria fossero ricercate e accentuate in certe epoche e luoghi, eliminate in altri; vedi T. F. KELLY, *Melodic Elaboration in Responsory Melismas*, in «Journal of the American Musicological Society», xxvii (1974), pp. 461 sgg.

conosciuti come, rispettivamente, canone cancrizzante (la *neuma reciprocata* di Guido) e canone a specchio (per il quale Guido non ebbe un nome, ma chiaramente anticipò quello piú recente col suo riferimento all'immagine riflessa in un pozzo). Anche questi sono cosí vividamente descritti che si potrebbe presumere che ve ne siano esempi in qualche posto, anche se non ancora identificati come tali.

Nelle frasi seguenti il parallelo con la poesia metrica è ripreso ed attualmente rinforzato da un secondo con la prosa, e tuttavia è confermato trattarsi di una analogia e non di una identificazione. E cosí veniamo al paragrafo nel quale Guido, avendo in precedenza definito il suo ideale di armonioso equilibrio quantitativo, vi aggiunge l'esigenza di una consonanza qualitativa che unisca lo stile melodico della nuova composizione.

In verità vi sono *cantus* che somigliano alla prosa e che sono meno osservanti di tali cose, nei quali non si fa caso se *partes* e *distinctiones* piú grandi e piú piccole si trovino senza regola un po' dappertutto alla maniera di una prosa. Ma io parlo di *cantus* metrici perché noi spesso cantiamo in tal modo da sembrare che scandiamo *versus* in piedi come quando cantiamo veri e propri *metra*. Nei quali [*cantus*] dobbiamo guardarci che non si susseguano troppe *neumae* di due sillabe senza che ve ne siano frammiste di tre o quattro sillabe. Infatti, come i poeti lirici posero insieme ora questi ora altri piedi, cosí anche quelli che fanno un *cantus* devono porre insieme *neumae* scelte razionalmente e diverse. E una scelta è certamente razionale se una moderata varietà di *neumae* e *distinctiones* è cosí fatta che le *neumae* rispondano alle *neumae* e le *distinctiones* alle *distinctiones* sempre in consonanza a causa di una qualche similitudine, cioè in modo tale da creare una *similitudo dissimilis* alla maniera del dolcissimo Ambrogio¹⁷. Infatti non vi è poca somiglianza tra *metri* e *cantus* (se le *neumae* stiano in luogo di piedi e le *distinctiones* in luogo di versi) in quanto questa *neuma* scorre in un metro dattilico, quella invece in uno spondaico, e quella in un metro giambico, e vedrai le *distinctiones* ora essere tetrametriche, ora pentametriche, e altrove come se fossero esametriche, e molte altre cose allo stesso modo.

Un ultimo punto che desidero sottoporre all'attenzione del lettore è ciò che Guido ha da dire in riguardo al rapporto tra parole e musica:

Inoltre [converrà] che le *partes* e le *distinctiones* delle *neumae* e delle parole finiscano allo stesso tempo. Né dovrà un *tenor* lungo su qualche sillaba breve o uno breve su una lunga produrre offesa, del che, benché raro, si dovrà prender cura. Inoltre [converrà] che l'effetto del cantare [*cantionis*] sia in imitazione del soggetto [*rerum eventus*], cosí che le *neumae* siano gravi in cose tristi, gioconde in cose tranquille, esultanti nelle prospere, e cosí via.

¹⁷ Il ripetuto riferirsi di Guido a sant'Ambrogio parrebbe indicare che egli vide molte delle sue prescrizioni attuate nel canto ambrosiano. Si veda il capitolo *Ambrosian Chant* di R. JESSON, in APEL, *Gregorian Chant* cit., specialmente pp. 481-83.

Sarebbe stato difficile spiegare razionalmente che cosa renda le *neumae* gravi, gioconde o esultanti; ma Guido va avanti al tema successivo senza nemmeno tentare di sistemare questo con un altro dei suoi magistrali sofismi. In precedenza, mi sembra, egli ha espresso le preoccupazioni di un grammatico di orientazione classica in appoggio alla propria esigenza estetica di proporzioni armoniose; qui rende omaggio a parole a qualche lontana e pur persistente reminiscenza dell'*ethos* classico¹⁸. Come ho già indicato la poetica di Guido, come la sua estetica, è quella del canto liturgico; le melodie delle quali egli parlava sia come modelli che come imitazioni nuovamente composte erano destinate al servizio liturgico. A questo punto, benché io sia cosciente di stare per fare una generalizzazione, soggetta come tutte le generalizzazioni ad avere eccezioni, pare a me tuttavia che la musica liturgica non era tanto intesa ad esprimere la contrizione del peccatore o la sofferenza del martire quanto ad esaltare il potere conferito alla Chiesa di accordare salvezza al primo e gloria celeste al secondo. Fondamentalmente la musica liturgica celebra la celebrazione ed ha di rado bisogno di quel genere di emozione che divenne la preoccupazione artistica di tempi più recenti. Ne consegue che le prescrizioni di Guido, concepite secondo i suoi modelli, devono essere accolte *cum grano salis*; l'equivoca assimilazione di *effectus* ed *affectus* è ancora lontana nel futuro.

Più tangibile che una preoccupazione di intensità emotiva è il profondo sentimento di Guido per l'efficacia dell'esecuzione. I suoi consigli sono ora principalmente indirizzati ai cantori, per beneficio dei quali procedimenti da lungo tempo onorati come il crescendo, il diminuendo e il rallentando sono descritti con chiarezza e senza nessun tentativo di razionalizzazione¹⁹. Per noi meno familiare, il canto di note liquescenti su sillabe liquescenti è accostato alla nostra esperienza come una specie di portamento, il che ci rende più facile comprendere l'atteggiamento diffidente di Guido nei riguardi di siffatti abbellimenti. La frase conclusiva del capitolo è un ultimo appello alla *discretio* intuitiva del buon gusto.

Inoltre noi poniamo spesso un accento grave o acuto sopra le note, perché le emettiamo con impulso maggiore o minore, di modo che la ripetizione di

¹⁸ Va detto tuttavia che un particolare *ethos* (benché il termine non fosse mai usato) fu spesso attribuito a ciascun modo.

¹⁹ Stranamente ommesso è il suggerimento che a differenti melodie si potessero dare tempi diversi, benché tale possibilità fosse stata già indicata dallo Pseudo Ucbaldo; vedi GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica* cit., vol. II, p. 183 (questa sezione, che risponde alla domanda «Quid est numerose canere?» può essere stata il punto di partenza di molte delle riflessioni di Guido).

una stessa nota spesso sembra essere come una elevazione o una discesa²⁰. Inoltre converrà che, al modo di un cavallo che corre, le note si avvicinino più lentamente al luogo dove si prende fiato in fine delle *distinctiones*, come se, stanche, pervenissero appesantite al riposo. Della qual cosa potrà spesso dare una indicazione il porre insieme le note [scritte] più vicine o più rade secondo che occorra²¹. Finalmente i suoni, al modo delle lettere, spesso diventano liquescenti, così che l'intonazione (*modus inceptus*) di uno, passando pianamente (*limpide*) all'altro, non paia nemmeno aver fine. Noi poniamo anche un punto, quasi una macchia, sulla nota liquescente...²². Ma se vuoi profferirla non liquescente non fa male, anzi spesso piace di più. E tutte le cose che abbiamo detto fatele né troppo di rado né troppo spesso, ma con discrezione.

Benché gli scritti di Guido godessero di un'ampia diffusione la sua poetica restò in larga misura isolata. Tra i teorici che gli succedettero Aribone incluse estese citazioni e commentari del capitolo xv del *Micrologus* in un capitolo intitolato *De oportunitate modulandi* del suo *De musica*; ma si occupò soprattutto di prescrizioni che Guido aveva date per introdurre o migliorare le proporzioni quantitative di una melodia, cioè dell'aspetto esecutivo. La prima proposizione di Aribone a questo riguardo suona come di approvazione: «La bellezza del cantare è raddoppiata se le *neumae* e le *distinctiones* stanno in un rapporto proporzionale al modo in cui sono disposti i suoni del monocordo, così come è stato insegnato da don Guido...»¹. Poco dopo, tuttavia, egli giunge alla conclusione che tali pratiche, per quanto siano belle, sono cosa del passato: «In tempi passati si faceva molta attenzione, non soltanto da parte dei compositori ma anche da parte dei cantori, ad inventare e cantare ogni cosa applicando proporzioni. Tale considerazione è morta da gran tempo, in verità è sepolta»². In una successiva aggiunta al suo trattato, anch'essa riferita al capitolo di Guido, Aribone arzigogola «super obscuras Guidonis sententias», polemizza su di loro con un più antico commentatore, ma non entra mai nel merito della sostanza più reale della poetica di Guido³.

²⁰ Guido evidentemente si riferisce alle cosiddette *distropha* e *tristropha*. Benché egli chiaramente richieda un crescendo o diminuendo, le sue parole ancora riflettono l'abitudine inveterata di pensare l'*accentus* in termini di ascesa o discesa di intonazione.

²¹ Chiaramente qui si accenna alla notazione neumatica, come già era accaduto nella richiesta che certe *partes* fossero scritte *compressae* o *compressius*.

²² Guido dà come esempio l'inizio dell'introito *Ad te levavi*, la cui prima sillaba ha un neuma liquescente anche nelle edizioni moderne.

¹ ARIBONE, *De musica* cit., p. 48. Il capitolo di Guido non nomina il monocordo, ma vedi sopra, nota 16.

² *Ibid.*, p. 50. L'intero capitolo è speso a trovare nel repertorio liturgico esempi per altre meno rigide prescrizioni.

³ Vedi la sezione dell'introduzione dell'editore citata a p. 10, nota 2.

Dopo Aribone, o pressoché allo stesso tempo, Johannes Affligemensis si avvicina maggiormente alle intenzioni di Guido in due capitoli (xviii e xix) del suo *De musica*, rispettivamente intitolati *Praecepta de cantu componendo* e *Quae sit optima modulandi forma*⁴. Il suo scetticismo nei riguardi dell'appassionata esigenza di proporzionato equilibrio artistico (o almeno nei riguardi dei modi per conseguirlo) può essere desunto *ex argumento silentii*. Nel capitolo xviii di Johannes viene prima la prescrizione fondamentale che il *cantus* debba essere variato «secundum sensum verborum», ma poi anche a secondo del pubblico al quale esso è inteso a piacere (è scomparsa la dedizione di Guido a un ideale di bellezza liturgica)⁵. Successivamente il «laudis cupidus modulator» è messo in guardia contro la monotonia, o, nelle parole di Johannes, contro il «vitium similibium tonorum», parallelo al «vitium similibium casuum» evitato dai poeti⁶. Il capitolo xix si sofferma appena sull'esigenza che la melodia faccia pausa «ubi sensum verborum distinctionem facit» e si addentra poi in una prolissa discussione su quali suoni ed intervalli debbano essere preferiti in ciascun modo, in parte una ripetizione di cose già dette in precedenti capitoli⁷. Nulla rimane dell'*afflatus* poetico che attraversa la prosa e le razionalizzazioni di Guido. Ancora molto piú tardi il *Remède de Fortune* di Machaut o le *Règles de seconde rhétorique* si occuparono di come combinare forme poetiche e musicali, ma ebbero poco da dire sulla musica stessa.

L'isolamento di Guido va spiegato in parte col mutare dei tempi e del gusto musicale. La creazione di nuove officature musicali era un raro evento, mentre venivano in uso nuove forme di musica ecclesiastica, come la sequenza e il *conductus* monofonico, per non dire della polifonia che doveva presto assorbire l'interesse principale dei teorici musicali. Nuovi gusti possono aver portato a nuovi confronti tra il principio umanistico di *dulcedo* e la *subtilitas*, ovvero l'assottigliarsi della musica in procedimenti simbolici o raziocinanti; ma pochi teorici furono così pragmaticamente motivati come Guido a uscir fuori dalle loro torri di avorio e far intravedere il loro senso di bellezza pur attraverso

⁴ JOHANNES AFFLIGEMENSIS, *De musica cum tonario* cit., pp. 117-26.

⁵ *Ibid.*, p. 117. Acquiescenza al gusto degli ascoltatori era stata già suggerita nel capitolo xvi, dove il «cautus musicus» è avvertito di usare quel modo «quo eos maxime delectari videt quibus cantum suum placere desiderat». La «qualitas» di ciascun modo è descritta in termini come «curialis vagatio», «modesta petulantia», «mimicos saltus», «matronalis canor», ecc., ed è sottolineato il bisogno che il *musicus* ben accetto in società abbia l'abilità di afferrare rapidamente il modo di ciascun canto.

⁶ *Ibid.*, pp. 118-19.

⁷ *Ibid.*, pp. 120-26. La conoscenza dei modi sembra essere stata un tema favorito di Johannes.

l'equipaggiamento intellettualistico della teoria musicale⁸. Guido non soltanto lo fece ma giunse quasi ad aggiungere una nuova espressione, *irrationalis ratio*, agli *oxymora* medievali del genere di *concordia discors* e del suo *similitudo dissimilis*.

⁸ L'analisi dello stile letterario di Guido da parte di SMITS VAN WAESBERGHE, *Wie Wortwahl und Terminologie* cit., mostra la sua osservanza delle regole della prosa ritmica. Naturalmente ciò non basterebbe a rendere efficace lo stile di Guido senza l'ausilio di un dono infallibile per il suono e il peso ritmico delle parole, affine all'esigenza che Guido sentiva di un equilibrio quantitativo e qualitativo della *modulatio*.

Dante *musicus*:
goticismo, scolasticismo e musica *

Piú volte in anni recenti mi è occorso di parlare sul tema «Notre Dame, università e musica», senza però metter mai per iscritto le mie idee. Il fatto è che trovavo facile sottolineare la coincidenza di date e di intenti che esiste tra la costruzione della nuova cattedrale parigina iniziata nel 1163 e la composizione di un ciclo polifonico destinato ad esservi usato durante l'anno liturgico; mi era anche relativamente facile additare prove interne ed esterne accennanti al fatto che il successivo sviluppo di quella polifonia e la sua maggiore derivazione, il mottetto del Duecento, erano stati soggetti alla poderosa influenza culturale dell'università recentemente istituita a Parigi; ma mi era anche chiaro che continuavo ad evitare il compito piú difficile e necessario, quello di riconoscere la congruenza spirituale e la continuità culturale che dovettero esistere tra espressioni di una unica società tali quali la cattedrale gotica, l'atteggiamento scolastico verso conoscenza e fede e l'allora nuovo stile musicale che ora variamente chiamiamo polifonia di Notre Dame o *ars antiqua*. Avendo formulato non senza qualche esitazione il progetto di tentare l'indagine come un omaggio a Dante nel settimo centenario della sua nascita, ed avendo scelto come titolo provvisorio «Goticismo, scolasticismo e musica», mi accorsi improvvisamente di avere forse già trovato una guida per l'itinerario ancora da tracciare del mio scritto. Mi sovvenne dell'esistenza di uno studio letto alcuni anni or sono, nel quale era esaminato il rapporto tra «Architettura gotica e scolasticismo»¹; un rapporto che – non posso far di meglio che citare – «è piú concreto che un mero "parallelismo" e tuttavia piú generale che le singole (e molto importanti) "influenze" inevitabilmente esercitate

* Stile e organizzazione di questo saggio dipendono dal suo essere stato concepito per le celebrazioni centenarie tenute dalla American Dante Society a Cambridge (Massachusetts) il 15 maggio 1965. Fu poi pubblicato col titolo *Dante «musicus»: Gothicism, Scholasticism and Music*, in «Speculum», XLIII (1968), pp. 245-57.

¹ E. PANOFKY, *Gothic Architecture and Scholasticism*, Latrobe 1951.

sui pittori, scultori e architetti da consulenti eruditi»². Mi resi così conto del plagio subcosciente del mio titolo, plagio del quale non pensai affatto di dovermi vergognare quando ne divenni consapevole. Fui invece, e sono, lieto di riconoscere l'autore di quel prezioso saggio come mio Virgilio nella presente impresa.

Devo tuttavia avvertire i miei lettori che ogni facile parallelo con lo studio schivo di parallelismi di Erwin Panofsky è immediatamente da escludere per due ragioni dipendenti dalla natura e dallo stato sociale della musica medievale. L'architettura medievale fu sempre la creazione di un patrono di rango elevato e di alto livello culturale e dell'architetto, o di un corpo ristretto di maestri costruttori. Anche la filosofia interessò sempre una piccola minoranza, pur se vogliamo includervi docenti e studenti di logica e dialettica. La musica invece – o almeno la musica medievale – offriva due aspetti, su uno dei quali, quello della musica effettivamente risonante, pareva che tutti avessero qualche diritto di pronunziarsi, mentre soltanto la gente di cultura aveva qualche conoscenza dell'altro e non meno importante aspetto, quello della teoria musicale. Né le differenze si fermano qui. La cattedrale, una volta eretta sotto la direzione di pochi (sua causa formale), stette lí con la sua presenza maestosa ad offrire ai molti l'esempio per quei tempi piú cospicuo di una durabilità creata dall'uomo, nonché un modello la lezione artistica del quale influenzò il gusto di intere generazioni. Il pensiero scolastico, un raffinamento e una piú profonda attuazione del processo universale del pensare, discese anch'esso dalla piú alta speculazione fino a influenzare e permeare il pensiero di ognuno e di ogni giorno, attraverso aforismi, proverbi e innumerevoli applicazioni ad attività pratiche. Dalla dicotomia della musica invece prese origine, proprio al tempo del quale ci occupiamo, una profonda separazione tra la musica d'arte, la musica dei pochi per i pochi, e la musica di tutti, una separazione che nessuna delle età successive è mai riuscita a sanare³. A questa doppia dicotomia, tra la musica e la sua teoria, e tra la pratica artistica e la pratica comune della musica, dobbiamo infine aggiungere che qualsiasi composizione che sia giunta a noi dal passato lo ha fatto nella forma di una lieve impronta imprecisa impressa sul mezzo poco malleabile della notazione musicale, mentre la realtà del suono deve avere agito sugli animi degli ascoltatori come una vibrazione agisce su una corda simpaticamente intonata.

² *Ibid.*, p. 20.

³ Su questa separazione e sulle sue conseguenze si veda il mio saggio, pure ispirato dal centenario dantesco, *Ars nova e Stil novo*, in «Rivista italiana di musicologia», I (1966), pp. 3 sgg. (incluso nel presente volume, pp. 37 sgg.).

Come uomo di cultura Dante fu consapevole della prima dicotomia. Conobbe infatti la musica anzitutto come una delle arti liberali. La sua invenzione, attribuita dalla tradizione classica a Pitagora, dai seguaci di una linea patristica a Tubal-cain, non fu mai intesa come invenzione del canto, del suonare e del danzare, dei quali l'umanità aveva sempre goduto fin dalla creazione; significava piuttosto l'inizio di una considerazione matematica di quelle attività. A sua volta quella considerazione matematica appariva come la chiave di un sistema onnipresente di rapporti numerici che sottostava, rappresentandola e unificandola, a tutta la struttura fisica e metafisica dell'universo. La musica prendeva così posto tra le arti matematiche del Quadrivio, seconda soltanto all'aritmetica che è scienza della «multitudo per se», cioè dei numeri per se stessi, mentre le altre sono scienze della «multitudo ad aliquid», cioè dei numeri applicati. Tuttavia l'*aliquid* della musica era di tale magnitudine che essa avrebbe potuto reclamare a sé la corona tra le arti come fonte di universale conoscenza. Secondo la formula più comune di classificazione⁴, la prima delle sue grandi suddivisioni era la *musica mundana*, la musica dell'universo, che trattava delle armoniose relazioni numeriche tra le orbite stellari e planetarie, o tra le quintessenziali sfere cristalline che sostenevano quelle orbite. La considerazione dei quattro elementi e delle quattro stagioni rientrava anch'essa sotto il titolo della *musica mundana*, mentre l'armoniosa coesistenza di anima e corpo e delle loro varie facoltà era l'oggetto della *musica humana*, la musica della natura umana. Ultima e minore veniva la *musica instrumentalis* nella quale erano considerati la natura e gli effetti del suono prodotto o dallo strumento naturale della voce umana, o da vari mezzi artificiali come corde, tubi sonori o strumenti a percussione.

In pratica tuttavia la maggior parte di questo vasto dominio era sottratto alla musica. Gli aspetti matematici, cioè le proporzioni numeriche, rientravano legittimamente nell'insegnamento dell'aritmetica. Ma porzioni ben più larghe della *musica mundana* e della *humana* erano usurpate dal trattamento più diffuso, più particolareggiato, più «applicato» che era dato loro dai due rami dell'astrologia, la «astrologia de motibus» e la «astrologia de effectibus», lo studio dei moti stellari e dei loro influssi sul carattere e sulle azioni degli uomini. Altre minori porzioni della musica venivano a cadere in possesso della meteorologia e dell'etica, e dunque ciò che le restava da trattare era l'uno o l'altro di due temi: primo la determinazione matematica delle intonazioni e de-

⁴ G. PIETZSCH, *Die Klassifikation der Musik von Boethius bis Uginolo von Orvieto*, Halle 1929.

gli intervalli musicali, detta il «monocordo» dallo strumento sul quale essi avrebbero potuto essere praticamente dimostrati; e secondo, l'analisi e classificazione delle melodie gregoriane, chiaramente una aggiunta medievale.

Tutto ciò definisce precisamente non soltanto la base, ma anche i limiti dentro i quali la pratica artistica della musica sarebbe stata concepita per molti secoli. La musica liturgica era una tradizione non soltanto sanzionata ufficialmente dalla Chiesa, ma che si riteneva anche fosse stata dettata a san Gregorio per divina ispirazione. Tuttavia la sua tradizione non era assolutamente inflessibile; ammetteva varianti locali e non reprimeva totalmente una qualche attività creativa sia musicale che verbale, come attestano i tropi e le sequenze, la storia di alcune parti dell'Ordinario della messa, e l'aggiunta occasionale al repertorio liturgico di uffici di nuova composizione per santi recentemente canonizzati⁵. Lasciava tuttavia al difuori i campi molto più vasti aperti alla creazione musicale in attività extraliturgiche come il dramma sacro e la lauda, e in ogni sorta di musica profana, ivi compresa qualcuna che in verità vorremmo poter considerare come manifestazione artistica, per esempio il canto trobadorico.

Ho in dubbio che quest'ultimo potesse essere considerato artistico sotto qualsiasi interpretazione del concetto medievale di *ars*. Mi basta soltanto richiamare la distinzione boeziana, fedelmente riaffermata durante il medioevo e mai posta in dubbio fino al secolo xv, in base alla quale tre categorie di persone hanno da fare con la musica: i *cantores*, che comprendono ogni genere di esecutori, sia strumentisti che cantanti, i *poetae*, che intrecciano insieme parole e melodia, e finalmente i *musici*, i veri artisti, cioè i teorici della musica⁶. Soltanto a questi ultimi conoscenza e ragione danno una vera comprensione delle cose musicali; gli altri sono guidati soltanto dall'uso o da abilità meccanica; oppure, nel caso dei poeti, da una qualche innata facoltà di intuizione che li conduce, senza che ne sappiano il perché, a riprodurre i modi armoniosi del macrocosmo e del microcosmo, della natura e dell'anima. Il

⁵ Gli aspetti di creatività musicale sono particolarmente sottolineati da J. HANDSCHIN, *Trope, Sequence, and Conductus*, in *The New Oxford History of Music*, vol. II, London 1954, pp. 128 sgg. (pp. 147-95 sgg. della trad. it., Milano 1963).

⁶ Il passo ben noto di Boezio (*De institutione arithmetica libri duo, De institutione musica libri quinque*, a cura di G. Friedlein, Leipzig 1887, pp. 224-25) è ancora echeggiato, per es., da Engelbert von Admont (studente a Padova dal 1279 al 1288; morì nel 1321), il quale scriveva così dei poeti: «Metricus enim modus [docendi & discendi musicam organicam] est histrionum, qui vocantur cantores nostro tempore, & antiquitus dicebantur Poetae, qui per solum usum rhythmicos vel metricos cantus ad arguendum vel instruendum mores, vel ad movendum animos & affectus ad delectationem vel tristitiam fingunt & componunt» (in M. GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica*, St. Blasien, vol. II, p. 289).

De vulgari eloquentia di Dante è un tentativo di innalzare l'eredità della musica trobadorica al livello di un'arte, o come unione di poesia e di musica, o come musica puramente verbale, *rhythmica musica*⁷.

Musicus, non mero *cantor*, deve essersi considerato l'uomo che circa un secolo prima della nascita di Dante pose per primo le fondazioni sulle quali sarebbe stata eretta la principale tradizione della polifonia artistica. Un capriccio di fortuna ha conservato il suo nome, ma non una precisa indicazione del modo nel quale egli poté essere collegato allo strano mondo del capitolo di Notre Dame di Parigi⁸. In ogni modo quando nel 1182 il coro della nuova cattedrale da poco era stato ricoperto da una volta e recintato dal suo cancello, e l'altare principale consacrato, Magister Leoninus doveva già avere offerto in omaggio al suo vescovo il corpo originario del *Magnus Liber organi de gradualibus et antiphonario*⁹, una collezione di composizioni polifoniche a 2 voci, ovverossia *organa*¹⁰, per i Graduali, gli Alleluia e i responsori per i Vespri per le maggiori feste del calendario liturgico parigino¹¹.

In più modi l'opera di Leonino era un prodotto dell'*ars musica*. Essenziale e spiritualmente vitale era per essa la continuata presenza

⁷ *Musica rhythmica* fu per lungo tempo il termine per quella divisione della *musica organica* che include il suono di strumenti «in pulsu», quali la cetra e la lira; col sorgere della poesia rimata divenne un tipo di «musica de sono humano in sermone» (Roger Bacon). Vedi PIETZSCH, *Die Klassifikation* cit., p. 89.

⁸ La base della nostra conoscenza della cosiddetta scuola di Notre Dame è un passo dell'anonimo *De mensuris et discantu* (frammento di un più ampio trattato) in E. DE COUSSEMAKER, *Scriptorum de musica medii aevi nova series*, vol. I, Paris 1864, p. 342: «... Et nota quod Magister Leoninus, secundum dicebatur, fuit optimus Organista, qui fecit magnum liber organi de Gradali et Antiphonario pro servitio divino multiplicando; et fuit in usu usque ad tempus Perotini Magni qui abbreviavit eundem, et fecit clausulas sive puncta plurima meliora, quoniam optimus discantor erat, et melior quam Leoninus erat; sed hic non dicendum de subtilitate organi... Liber vel libri Magistri Perotini erant in usu usque ad tempus Magistri Roberti de Sabilone, et in choro Beate Virginis Majoris ecclesiae Parisiis, et a suo tempore usque in hodiernum diem...» L'autore, un inglese che evidentemente aveva studiato a Parigi, scrisse verso la fine del secolo XIII. Una eccellente caratterizzazione del ruolo della cattedrale è data da H. HUSMANN, *Notre-Dame-Epoche*, in *MGG*, IX, Kassel 1961, coll. 1700 sgg., dove è fatta una logica distinzione tra il periodo di Notre Dame (fino a circa il 1250) e la successiva *Ars antiqua*.

⁹ Benché la cronologia della scuola di Notre Dame sia largamente ipotetica e fino a un certo punto suscettibile di opposte vedute, vi è un accordo fondamentale sulla data del *Magnus liber organi* di Leoninus, essenzialmente basato sull'opinione che vi fosse una identità di propositi tra il progetto della nuova cattedrale e quello della sua liturgia musicale.

¹⁰ Non è chiarito in che modo *organum* divenisse il termine usato sia per la polifonia in generale che per un certo tipo di composizioni polifoniche. Lo strumento che noi chiamiamo organo era di solito designato col plurale *organa*; vedi Dante, «... quando a cantar con organi si stea, l'ch'or sí, or no s'intendon le parole» (*Purgatorio*, IX, 144-45). Corrispondentemente è più che probabile che il poeta avesse in mente musica polifonica quando usò il singolare: «... sí come viene ad orecchia | dolce armonia da organo...» (*Paradiso*, XVII, 43-44).

¹¹ Vedi H. HUSMANN, *The Origin and Destination of the «Magnus liber organi»*, in «The Musical Quarterly», XLIX (1963), pp. 311 sgg. Una trascrizione basata sul ms Wolfenbüttel 677 (che si ritiene provveda la versione più antica a nostra disposizione) è data da W. G. WAITE, *The Rhythm of Twelfth-Century Polyphony*, New Haven 1954; le più recenti discussioni sui criteri di trascrizione da T. KARP, *Toward a Critical Edition of Notre-Dame Organa Dupla*, in «The Musical Quarterly», LII (1966), pp. 350 sgg. e H. TISCHLER, *A propos a Critical Edition of the Parisian Organa Dupla*, in «Acta musicologica», XI (1968), pp. 28 sgg.

delle appropriate melodie liturgiche. Ma queste erano rallentate al punto di avere perduto il loro impulso melodico e disposte in note lungamente sostenute, ciò che suggerí il nome di *tenor* – la voce che sostiene il suono, ma anche la voce che guida e regge – per la parte che le eseguiva; il che ha indotto qualche scrittore moderno a paragonare le note lungamente sostenute dai tenores a pilastri che sorreggessero l'arco melodico della *vox organica*, la voce di nuova composizione¹². Quest'ultima, benché liberamente inventata, doveva provvedere un commento sostanzialmente concordante con la melodia liturgica, adoperando naturalmente tutte le proporzioni numeriche corrispondenti ad intervalli consonanti: 1/1 per l'unisono, 2/1 per l'ottava, 3/2 per la quinta, 4/3 per la quarta. Ancor piú notevoli sono gli aspetti temporali. Come il piano architettonico di una cattedrale medievale era orientato con intenzionale simbolismo verso il sorgere del sole, in modo consimile il disegno della cattedrale musicale si apre con la stagione della Natività e circonda l'anno seguendo il ciclo di un calendario liturgico non puramente stagionale. Ancor piú nuovo tuttavia che questo accordo sul ritmo del macrocosmo è l'introduzione di «modi» ritmici intesi a dare un «ordine» al susseguirsi dei suoni musicali.

I musicologi concordano, benché possano dissentire sui particolari, che il canto liturgico aveva ciò che si dice un ritmo libero. Una regolarità di ritmo sarà forse esistita in alcune forme di canto popolare o di musica di danza. Ma chiunque pensò per primo di disporre la polifonia entro *ordines* determinati da certi *modi* non ebbe in mente gusti profani o popolari, ma il desiderio, caratteristico del suo tempo, di introdurre *ars*, cioè razionalità, in ogni cosa che si riferisse a temi di natura seria. Che tale razionalità non fosse già presente nel canto liturgico non importava, perché il canto gregoriano era rivelazione, inscrutabile dalla mente umana. Una fonte autorevole per il compatto sistema di *modi* e *ordines* può essere stato, benché ce ne manchino precise prove, un gran nome ed una grande opera, il *De musica* di sant'Agostino¹³.

¹² Oltre l'aspetto del «tenere» i suoni a me sembra che si debba anche sottolineare il significato di direzione o regola, che si accorda all'uso di *tenor* nella terminologia dei modi ecclesiastici e rende meno ardua la transizione dal piú antico termine *vox principalis*. Si veda piú sotto la continua influenza esercitata dal testo del *tenor* su quelli delle altre parti.

¹³ Unico è lo sforzo di sant'Agostino di andare oltre la ristretta considerazione di metro e verso da parte dei grammatici per raggiungere l'essenza piú generale del ritmo musicale. Egli definisce il processo ritmico come «*legitimus pedibus, nullo tamen certo fine provolvi*» (*De musica*, V, 1), una definizione che si attaglia perfettamente ai *modi* della teoria del secolo XIII. Pure da sottolineare è il suo uso del termine *modulatio* per la successione ritmica, e l'accento che egli poneva sul valore delle pause (dalle quali nella teoria e pratica del secolo XIII i *modi* vengono definiti in *ordines*). Tuttavia l'influenza di sant'Agostino può esser soltanto postulata, né è chiaro il rapporto, se ve ne fu uno, tra la ritmica della scuola di Notre Dame e il tipo di composizione di sequenze rappresentato da Adamo di San Vittore. H. HUSMANN, *Notre-Dame und Saint-Victor*, in

E l'indirizzo di pensiero agostiniano che condusse ad esso può essere stato suggerito dalla scuola di San Vittore, con la quale il capitolo e lo stesso fondatore di Notre Dame, Maurice de Sully, erano in rapporti amichevoli.

Non posso qui che appena delineare lo sviluppo della polifonia artistica. Come fu il caso per molte cattedrali di pietra il disegno di quella musicale era già stato ampliato e parzialmente modificato già sul finire del secolo XII da un altro ancor più prolifico compositore, un Magister Perotinus¹⁴. Di Perotino si dice che abbreviò alcune delle composizioni di Leonino e che compose musiche polifoniche per un maggior numero di feste liturgiche nonché nuove musiche in sostituzione di quelle già vecchie, non più in polifonia a due voci, ma a tre e perfino a quattro voci. Si può dire – se mi è concesso di insistere sulla mia metafora – che Perotino ampliò l'ideale abside musicale, raddoppiando il *circulus anni* e lanciandone più in alto le crociere. In contrasto con Leonino, che è detto essere stato «melior organista», Perotino è descritto come «melior discantista», il che significa che egli rafforzò ancor più che Leonino gli aspetti di precisione ritmica e di razionalità temporale¹⁵.

Poco fu aggiunto alla struttura fondamentale del repertorio polifonico di Notre Dame dopo Perotino¹⁶; ma le nuove generazioni attesero

«Acta musicologica», xxxvi (1964), pp. 98-123 e 191-221, dà indicazione dei forti legami musicali esistenti tra i repertori di *prosa* dei due centri. Si direbbe tuttavia che la scuola di San Vittore, per quanto esercitasse tanta influenza nel campo dei concetti e delle idee, fosse invece dal lato recettivo nei riguardi della pratica e della composizione musicale.

¹⁴ Perotinus, cui il passo parzialmente citato più sopra (nota 8) attribuisce un certo numero di composizioni ben note, è stato considerato come possibilmente da identificare con un Petrus *succentor*, attivo a Notre Dame dal 1208 al 1238; ciò che si accorderebbe col fatto che egli scrisse dei *conductus* su testi di Filippo il Cancelliere (morto nel 1236). È stato inoltre suggerito che egli avesse qualche connessione con San Germano di Auxerre e Santa Genoveffa; vedi H. HUSMANN, *St. Germain und Notre-Dame*, in *Natalicia musicologica Knud Jeppesen oblata*, 's Gravenhage 1962, pp. 31-36; e *The Enlargement of the «Magnus liber organi»*, in «Journal of the American Musicological Society», xvi (1963), pp. 176-203. All'identificazione si oppone H. TISCHLER, *Perotinus revisited*, in J. LA RUE (a cura di), *Aspects of Medieval and Renaissance Music*, New York 1966, pp. 813-17, soprattutto in base al fatto che Petrus Succentor non era a Parigi prima del 1208 (gli argomenti a sostegno di tale assunto sono tuttavia estremamente tenui), mentre l'attività di compositore di Perotinus ebbe luogo, secondo Tischler, dal 1180 al 1200-205. Personalmente trovo da ridire al fatto che si cerchi una identificazione sia per Leoninus che per Perotinus fra i *cantores* e *succentores* di Notre-Dame, le cariche dei quali erano largamente amministrative; inoltre di tali titoli sarebbe stata conservata la memoria, mentre ciò che sappiamo dell'uno e dell'altro artista è che entrambi erano chiamati *magister*. D'altra parte non vedo perché l'attività di Perotinus debba essere così assolutamente confinata al tempo anteriore al 1205, né mi pare che la sua connessione con Notre Dame dovesse necessariamente precludergli di comporre per altre chiese vicine.

¹⁵ La maggior parte dei teorici del secolo XIII fa una distinzione fra *organum duplum* a 2 voci (o *organum proprie sumptum*), che è detto essere stato un «cantus non in omni parte sua mensuratus», e la categoria delle composizioni polifoniche nelle quali almeno due parti erano soggette ad un preciso ritmo modale, o *discantus*. Quest'ultimo implicava più *ars*; pure il primo era lodato per una *subtilitas* della quale nessuno scrittore dà una spiegazione soddisfacente; si veda nella nota 8 la frase nella quale alla superiorità di Perotinus come *discantor* è apposta una restrizione: «... sed hic non dicendum de subtilitate organi...»

¹⁶ Ciò non vuol dire che fosse lasciato immutato, perché nuove composizioni furono eventual-

con ardore alla sua decorazione. Vi sono passi negli *organa* di Leonino e di Perotino nei quali un melisma si svolge sopra una sola sillaba anche nella melodia liturgica che serve da fondamento; ciò permise al compositore di coinvolgere anche il *tenor* liturgico nella serrata organizzazione ritmica delle altre parti. Ripetizioni organizzate di quei segmenti del *tenor* ampliarono le *clausulae* (tale fu il nome dato a quelle sezioni speciali); e divenne una pratica corrente trattare le *clausulae* come sezioni indipendenti e sostituirle eventualmente con altre nelle quali lo stesso segmento melismatico del *tenor* era organizzato diversamente e raccordato a nuove melodie delle altre voci. Così, mentre la tradizione del *Liber organi* era tuttora fedelmente osservata e continuata, un elemento di novità era sempre reso possibile dall'introduzione in esso di *clausulae* di nuova composizione¹⁷.

La speciale attenzione rivolta alle *clausulae* – non da un vasto pubblico generale, ma dal ceto ecclesiastico¹⁸ – è resa ancor più evidente dal passo successivo, col quale divenne usuale provvederle di un nuovo testo con un procedimento che non è diverso da quello dei tropi, ben noto ai medievalisti. Se volessimo spingere più oltre la nostra metafora architettonica potremmo paragonare le *clausulae* tropate a finestre, nelle quali venissero inserite vetrate colorate e istoriate; senonché la trasparenza di quelle figurazioni era offuscata dal fatto che, mentre la melodia liturgica fondamentale restava esente da tropi, tropi diversi erano aggiunti a ciascuna delle altre voci della composizione polifonica¹⁹. Nel caso di una polifonia a tre o a quattro voci due o tre testi diversi erano sovrapposti simultaneamente a quello liturgico; perché, come ogni voce aveva una sua propria melodia (cioè un suo proprio tropo melodico), sembrava pure ragionevole che ogni voce dovesse avere una sua propria espressione verbale; e, nella stessa linea di ragionamento, come le varie linee melodiche erano intrecciate a formare un tessuto polifonico consonante, così pareva giusto che i loro tropi verbali dovessero espri-

mente aggiunte e alcune delle antiche rimaneggiate. Né si deve credere che non vi siano stati altri compositori oltre i due dei quali conosciamo i nomi.

¹⁷ I manoscritti contenenti ciò che è definito con larghezza come repertorio di Notre Dame contengono spesso ampie sezioni di *clausulae* da sostituire a quelle date con le composizioni originarie. L'*organum* nel quale esse avrebbero potuto essere inserite rappresenta esso stesso soltanto le sezioni solistiche delle melodie responsoriali, ed era di conseguenza alternato nell'esecuzione con sezioni monofoniche del canto liturgico cantate dall'intero capitolo.

¹⁸ È stato spesso sottolineato che la polifonia medievale non si rivolge a un pubblico, ma al coro ecclesiastico o monastico che è l'agente della celebrazione; è dunque ascoltato, per così dire, dall'interno.

¹⁹ Un tipico esempio è la clausola *Ex semine* dell'*Alleluja-Nativitas* di Perotinus; di essa si trovano in varie fonti il *tenor* ed una delle parti superiori, il primo immutato, l'altra adattata al tropo «Ex semine Abrahe divino moderamine... piscem panem dabit partu sine semine». In alcuni casi nuova musica, col testo «Ex semine rosa prodit spina... verbum sine semine», sostituisce la terza voce di Perotinus.

mere variazioni dello stesso senso fondamentale, formando, sia dal punto di vista del testo che da quello della musica, un accordo diversificato, una *concordia discors*.

Nella fase conclusiva di questo processo le *clausulae* tropate, nettamente delimitate e intercambiabili, finirono per essere considerate come composizioni indipendenti, o mottetti, non sempre, o addirittura raramente, eseguiti ancora nella loro cornice liturgica originale²⁰. Già molto tempo prima della fine del secolo XIII o del principio del XIV, quando si presume che Dante visitasse Parigi, il mottetto aveva cessato di essere una composizione liturgica, benché sia possibile che mottetti sacri venissero ancora usati nella liturgia. Era diventato invece un genere essenzialmente profano, che usava spesso testi in volgare e rifletteva le polemiche, le meditazioni, e ancor più spesso gli svaghi, dei maestri e degli studenti dell'ormai indipendente istituzione dell'università²¹. Ma proprio come l'università ancora conservava le tracce della sua derivazione dalle scuole cattedrali, così pure il mottetto, pur rispecchiando modi e umori dei suoi compositori e ascoltatori, denunciava ancora la sua origine liturgica nell'uso quasi costante di melodie liturgiche come *tenores* e nel persistente simbolismo, a volte malizioso, che collega il *tenor* prescelto ai concetti espressi dai vari testi delle altre parti²².

²⁰ Le più antiche collezioni di mottetti hanno un contenuto prevalentemente sacro e latino e sono ordinate secondo l'uso liturgico dei loro *tenores*. Questo tipo di ordinamento è abbandonato in raccolte più recenti, nelle quali cominciano a prevalere testi profani in volgare e *tenores* dei quali non è facile riconoscere un appropriato uso liturgico, o anche *tenores* decisamente profani. Tuttavia il persistere di un certo numero di mottetti che prendono a prestito la musica di composizioni più antiche indica che il nuovo mottetto era tuttora praticato in circoli che avevano una buona familiarità col repertorio di *organa* liturgici. Il prestito poteva compiersi in due opposte direzioni; infatti sono state avanzate buone ragioni per interpretare come mottetti profani trasformati in *clausulae* un certo numero di *clausulae* del ms Parigi, Bibl. nationale, f. lat. 15139 (già St. Victor 813).

²¹ Un esempio, prescelto per il suo interesse musicale e per la sua brevità, è il mottetto « Roissoles ai roissoles | de dures et de moles | faites son a biau notes | pour ces biaux clers d'escole | qui dient les paroles | a ces puceles foles | qui chantent as queroles | roissoles as roissoles ». Va sul tenor *Domino* con un'altra voce il cui testo comincia: « En sce chant | que ie chant: faz acorder | sanz descorder | ce nouvel deschant... » A questo proposito può anche essere notata l'analoga esistente tra testi tropati e il modo profano di tropo dei cosiddetti mottetti *entés*.

²² Ancora una volta, mi è possibile citare soltanto qualche ovvio esempio, come l'uso frequente di *In seculum* e *Aptatur* come *tenores* di mottetti di argomento mondano. *In seculum*, un frammento del graduale del giorno di Pasqua *Haec dies*, godé molto maggiore popolarità che ogni altro *tenor* derivato dalla stessa melodia, evidentemente a causa del suo suggerimento di secolarità. *Aptatur* si è pensato che possa derivare da un responsorio dell'ufficio della festa di san Nicola, patrono degli studenti. Tra i mottetti che usano questo *tenor*, per la maggior parte con testi in volgare, uno (*Eximie pater* - *Psallat chorus organico*) è in onore del santo, un altro (*Chef bien seans* - *Entre Adan et Henequel*, attribuito a Adam de la Halle) è un caratteristico mottetto studentesco.

Ho già riconosciuto come mio Virgilio il professor Panofsky. Il suo saggio analizza il *modus operandi* di alcuni architetti gotici e, paragonandolo al *modus operandi* dei pensatori scolastici, procede induttivamente ad affermare l'identità dei loro *modus essendi*. Seguendo le sue tracce ho cercato anch'io di trarre simili conclusioni dal *modus operandi* dei musicisti gotici. Non c'è penuria nel caso loro di scritti teorici, nelle consuete forme: «Positiones», «Lucidaria», «Specula» e «Summae», che tutti danno segni inequivocabili di dialettica scolastica nel loro modo di argomentare. Per questo ho preferito insistere sull'immagine della cattedrale musicale, ma ho anche insistito per chiamarla una metafora e non un parallelo¹. Ed infatti, benché essa sia stata utile a sottolineare la corrispondenza cronologica degli avvenimenti musicali, della costruzione di Notre Dame e dell'emancipazione dell'università, ancor più utile che somiglianze superficiali e magari arbitrarie è l'identità della *forma mentis*, che associa ed intreccia la costante esigenza di razionalità con un persistente ricorso ad analogie simboliche. La natura di questo mio scritto mi impedisce di addentrarmi in particolari tecnici, ma mi dà un vantaggio sul saggio precorritore di Panofsky perché mi consente di dimostrare «per esemplo» ciò che è difficile raggiungere attraverso un procedimento puramente analitico. Questo è la forte determinazione volitiva che sta dietro alla lucidità di ragionamento del grande artista gotico, l'ardore della sua passione dietro alla forza della sua volontà, e infine, a chiudere il cerchio, la chiarezza della verità – fosse essa acquistata per conoscenza o per fede – che anima la sua passione e aguzza la sua volontà.

Nessuno vorrà negare che non c'è procedimento razionale umano che possa essere interamente libero di elementi emotivi – nemmeno quello del *computer*, dacché il mostro si alimenta di sangue umano. Ma è nella natura dell'artista gotico, nel suo *modus essendi*, l'identificare la sua fede con la sua passione, e la sua passione con la faticosa conquista di una verità razionale. Dal che deriva, rovesciando il processo, il suo *modus operandi*, impegnato ad affrontare problemi tecnici tanto più ardui quanto più gli è preziosa la verità di esprimere.

¹ Potrei tuttavia citare il precedente di un passo del domenicano fra Remigio, il quale insegnò nello *studium generale* di Santa Maria Novella a Firenze e potrebbe essere stato uno dei maestri di Dante. In un capitolo sulla musica (Firenze, Bibl. nazionale centrale, Conv. Soppr. C 4, 490, ff. 166-67) Remigio trasferisce il concetto agostiniano di *modulatio* alla Chiesa: «... Ulterius in ecclesia non solum invenitur modulatio sonorum sed etiam modulatio ministeriorum in quantum scilicet secundum quandam proportionem sunt adinvicem ordinata et inter se et respectu dei et respectu subditorum...» (citato da F. A. GALLO, *La musica nell'opera di frate Remigio fiorentino*, Certaldo 1966, p. 4, nota 19).

La musica ha un posto elevato nella gerarchia di valori stabilita da Dante, a giudicare dalla ricchezza e varietà delle immagini che egli ne trae. Si direbbe, in base a un passo ben noto del *Convivio*, che il suo suono esercitasse su di lui un effetto magico, paragonabile soltanto al potere di astrazione assorta esercitato su di lui dall'immaginazione esaltata dalla sua fantasia, dalla

... imaginativa che ne rube
talvolta sí di fuor, ch'om non s'accorge
perché d'intorno suonin mille tube...

Purgatorio, XVII, 13-15

Al di sopra e al di là della intensità delle sue personali esperienze musicali, Dante era tuttavia consapevole che gli effetti esercitati dal suono musicale su di lui e sulla maggiore parte degli esseri umani (nonché, secondo miti costantemente ripetuti e tenuti cari, su animali e su oggetti inanimati) non erano nulla piú che le conseguenze di una superiore verità, debolmente riflessa dall'opacità della musica di fattura umana. Non è dunque dall'una o dall'altra delle sue vivide immagini musicali, non è da «lo guizzo della corda», da la palpitante immediatezza delle similitudini con le quali il grande «citarista» afferra l'occhio «per aver la mente», che possiamo giudicare il posto della musica nel complesso sistema del suo pensiero, ma invece soprattutto dalla cura e dall'attenta considerazione con la quale la musica è inserita strutturalmente nella struttura della *Comedia*.

Giustamente non vi è riferimento alcuno alla musica nella prima cantica. L'inferno, centro fisico dell'universo dantesco, ma luogo il piú lontano dal centro spirituale che sta al di fuori dell'ordinato cosmo fisico, è per definizione il regno della disarmonia. A detta di Dante, che combina con l'usata pregnanza le idee di eterna segregazione e di assenza di armonia, l'inferno è un «cattivo coro» (*Inferno*, III, 37). Il suo strepito agghiacciante è descritto subito dopo i versi che proclamano la sentenza inesorabile scolpita sulle sue porte:

... parole di dolore, accenti d'ira,
voci alte e fioche, e suon di man con elle
facevano un tumulto, il qual s'aggira
sempre in quell'aura senza tempo tinta
come la rena quando turbo spira.

Inferno, III, 26-30

Il suono che esce dal Limbo è soltanto un preludio, eppur cosí aspro che il poeta ne è sforzato al pianto. Piú tardi nel viaggio di discesa uno strumento musicale è evocato solo per descrivere la forma aborrente di un'anima perduta, maestro Adamo da Brescia (*Inferno*, XXX, 49-51). Ancor piú in giù, nel fondo dell'abisso, la parodia di un inno liturgico

– piú simbolica che ironica secondo una recente interpretazione² – proclama la presenza del signore delle tenebre: «Vexilla regis prodeunt inferni» (*Inferno*, XXXIV, 1).

Non è affatto un caso che la musica riacquisti la sua voce quando le stelle tornano ancora una volta a brillare sul capo di Dante, perché dal loro potere, «che di su prendono e di sotto fanno» (*Paradiso*, II, 123), nasce la varietà delle cose secondo un disegno prestabilito, varietà e disegno dai quali nasce la musica. Il purgatorio è pieno di musica effettivamente sonante – *musica instrumentalis* secondo la distinzione boeziana già citata piú sopra. Ma non è il posto adatto per indulgere ai piaceri della musica. L'aspro rimbrotto di Catone interrompe presto l'incanto del canto di Casella (*Purgatorio*, II, 106-20), e di lí in avanti si udrà soltanto risonare siffatta *musica instrumentalis* che sia strumento alla redenzione e perfezione dell'anima e alla piena realizzazione dei valori piú alti della *musica humana*. Cosí prevale in purgatorio il suono dei salmi, o, anch'esso intonato sulla severa recitazione di toni salmodici, quello di altri testi religiosi, per la maggior parte derivati dal racconto di san Matteo del Sermone della Montagna. E tuttavia, pur ponendo l'accento su penitenza e speranza di salvezza, Dante trova modo di dare esempi di tutti i vari modi nei quali la musica agisce sull'anima umana. La canzone dello stesso Dante, *Amor che nella mente mi ragiona*, il canto or ora ricordato di Casella, mostra il potere che ha la musica di sedare e distrarre la mente; l'inno *Te lucis ante terminum*, appropriatamente cantato a Compieta nella valletta dei Principi, porge conforto alle anime e le fortifica contro le tentazioni notturne; il sogno delle sirene dall'altra parte ammonisce contro i pericoli spirituali di un cattivo uso della musica, e finalmente il canto di Lia è un simbolo del potere dato alla musica di muovere e incitare gli uomini all'azione.

Piú difficile di ogni altro, come tutti sappiamo, è l'accesso al paradiso. Dante, non piú pago dell'assistenza delle Muse, invoca l'aiuto di Apollo, la piena luce del sapere. Anche le *artes* sono al suo fianco: l'Astronomia a suggerire la struttura geocentrica dell'universo e l'ordine dei pianeti, e la Geometria ad aiutare piú d'una volta il poeta a riconoscere la sua posizione nel corso del suo viaggio. Dante sembra fare a meno dell'aiuto dell'Aritmetica, perché un poeta raramente è costretto a dare cifre esatte; ma sappiamo che questo disdegno è soltanto apparente, perché numeri e simbolismo numerico sono essenziali e centrali alla struttura del poema. Non mi addentrerò tuttavia ad investigare le analogie e le implicazioni musicali alle quali potrebbe condurci questo

² J. FRECCERO, *The Sign of Satana*, in «Modern Languages Notes», LXXX (1965), pp. 11 sgg.

aspetto demiurgico della numerologia dantesca. Più ovviamente il livello più alto della musica, la *musica mundana*, fa la sua comparsa fin dall'inizio del viaggio celeste, perché il «trasumanare» di Dante, la sua esperienza nel primo canto del Paradiso di un trascendere l'umanità che «significar per verba non si poría», ha come sua prima manifestazione la percezione dell'illuminazione divina e dell'armonia che regola il mondo. I termini con i quali quest'ultima è descritta, «con l'armonia che temperi e discerni» (*Paradiso*, I, 78), sono strettamente tecnici, perché temperare è l'azione dell'accordare uno strumento e discernere è un preciso riferimento al «*numerus discretus*», dal quale ciascuna intonazione musicale è determinata³.

I commentatori hanno interpretato questo verso come un riferimento ad una sonante musica delle sfere, e il passaggio seguente, nel quale è menzionata «la novità del suono», come una conferma di tale interpretazione. A me pare tuttavia evidente dal contesto generale che «la novità del suono e il grande lume» (*Paradiso*, I, 82) possano soltanto riferirsi al regno del fuoco, attraverso il quale Dante e Beatrice muovono rapidamente nella loro ascesa. Nessun altro passo dell'ultima cantica fornisce nemmeno un accenno ad un suono musicale prodotto dalle sfere celesti. E per di più il concetto di una «musica delle sfere», poderosa ma monotona, e tutto sommato non musicale, era stato respinto da due delle autorità più ammirate da Dante: Aristotele e san Tomaso⁴.

Nel paradiso dantesco il concetto di una audibile armonia cosmica è negato ancora una volta dal silenzio che regna nel settimo cielo, la sfera di Saturno, che, dovremmo ricordare, egli aveva associato all'Astronomia nel *Convivio*. Qui, nel canto XXI del *Paradiso*, egli ne fa la sede dei santi contemplativi, i quali percepiscono l'armonia ideale della divina perfezione attraverso una sublimazione spirituale, non per mezzo dei loro sensi. L'armonia della divina concezione dell'universo non è espressa da un unico gigantesco accordo, per poderoso che possa esserne il suono, ma dalle proporzioni spirituali e dalla reciproca corrispondenza – *coaptatio* è il termine scolastico – delle sue infinite componenti. In base a questa lezione dovremmo elencare sotto il titolo di *musica mundana* la concorde varietà, la *coaptatio* nella *Comedia* di tutte le parti della sua struttura poetica che sono modellate sui simboli della divina perfezione. Ancora una volta non mi avventurerò in un com-

³ Il primo termine può essere messo in rapporto con «... le sante corde | che la destra del ciel allenta e tira» (*Paradiso*, XV, 5-6).

⁴ *De caelo et mundo*, II, lectio XIV, in *Opera omnia*, XIX, Parma 1866, pp. 112 sgg.

pito così globale, ma mi limiterò a trarre conclusioni dalla musica che risuona, di cielo in cielo e di canto in canto, in paradiso.

Non c'è bisogno di dire che l'accento è posto sull'*ars*. Dopo che Cacciaguada ha dato prova di sé come il più abbondante parlatore di tutte e tre le cantiche, fiorentino sotto ogni riguardo, Dante gli fa anche mostrare «qual era tra i cantor del cielo artista» (*Paradiso*, XVIII, 51). Più e più volte l'idea della perfezione melodica è associata all'immagine di un circolo rotante: «così la circolata melodia | si sigillava...» (*Paradiso*, XXIII, 109-10) è detto del canto rivolto da Gabriele alla Vergine⁵, un canto di così ineffabile bellezza che

Qualunque melodia piú dolce sona
qua giú e piú a sé l'anima tira,
parrebbe nube che squarciata tona
comparata al sonar di quella lira...

Paradiso, XXIII, 97-100

Non è pura coincidenza che il cantare celeste è per la prima volta associato ad una triplice danza circolare di fulgide luci nel canto X, quando il cerchio dei teologi circonda «come ghirlanda che 'ntorno vagheggia» il simbolo della verità divina, Beatrice. Ragione ed immaginazione esaltata rendono la perfezione musicale piú piena di significato e piú perfettamente espressa quando è associata agli splendori dell'illuminazione ed alla perfezione del numero ternario. Ora non occorre che io sottolinei che il ritmo ternario, come quello che meglio esprimeva la divina perfezione, era una delle prescrizioni fondamentali della polifonia del secolo XIII, strenuamente asserita nella teoria e nella pratica contro la profanità, la *lascivia*, del ritmo binario⁶. Ancor piú suggestivo è il fatto che l'idea di un moto concentrico, con un *tenor* basso e lento e le varie altre parti aggiunte ad esse tanto piú rapide quanto piú poste in alto⁷, sembra che abbia governato, almeno per un certo tempo,

⁵ Il canto stesso (*Paradiso*, XXIII, 103-8) è basato sull'idea del moto circolare.

⁶ Questo indirizzo ha inizio nella seconda metà del secolo XIII con la discussione se la *longa* di tre *tempora* dovesse essere detta *perfecta* o *ultra mensuram*; vedi Walter Odington: «Longa autem apud priores organistas duo tantum habuit tempora sic[ut] in metris; sed postea ad perfectionem ducitur, ut sit trium temporum ad similitudinem beatissime trinitatis que est summa perfectio, diciturque longa hujusmodi perfectia» (in DE COUSSEMAKER, *Scriptorum de musica* cit., vol. I, p. 235). Presto le considerazioni teologiche oscurarono le ragioni obiettive della terminologia e furono applicate ai *modi* stessi, contro l'insorgere di *modi* binari, i quali furono detti, oltre che imperfetti, *lascivi*, perché i loro modelli erano estranei alla pratica artistica. Vedi anche lo Pseudo Aristotele (in realtà un magister Lambertus) *ibid.*, pp. 270-71, e lo Pseudo Johannes de Muris (in realtà Jacobus de Leodio), *ibid.*, vol. II, pp. 397-98. Una giustificazione piú sottile fu data da un domenicano che scriveva a Parigi al tempo di san Tommaso; HIERONYMUS DE MORAVIA, *Tractatus de musica*, a cura di S. M. Cserba, Regensburg 1935, p. 180, assimila il ritmo ternario alla progressione temporale dal passato al futuro, attraverso il presente: «Prius enim et posterius causant temporis successionem... Cum igitur tempus harmonicum motui progressivo sit subjectum, oportet omnino in ipso ponere successionem trium scilicet instantiarum...»

⁷ Benché io non sia in grado di citare alcun testo teorico che appoggi tale interpretazione,

la struttura ritmica complessiva del mottetto polifonico. Possiamo descriverla con parole di Dante:

E come cerchi in tempra d'orïoli
 si giran sí che 'l primo a chi pon mente
 quieto par, e l'ultimo che voli,
 cosí quelle carole, differente-
 mente danzando, della sua ricchezza
 mi facièno stimar, veloci e lente.

Paradiso, XXIV 13-18

L'idea di un moto circolare è presente senza possibilità di equivoco nella *rota* polifonica, nonché nella forma piú antica della *caccia italiana*⁸, nelle quali entrambe le diverse voci si inseguono l'una con l'altra lungo le linee di una melodia che è comune a tutte, e al tempo debito ricominciano ciascuna dal principio in ciò che potrebbe virtualmente diventare un moto perpetuo circolare. Qualche accenno ad una esecuzione polifonica di questo tipo è offerto da Dante all'inizio del canto XII, quando ad un primo cerchio canoro di teologi un secondo aggiunge il suo rotare «... e moto a moto, e canto a canto colse» (*Paradiso*, XII, 6); oppure piú tardi, quando la triade delle Dominazioni, delle Virtú e dei Poteri

perpetualmente «Osanna» sberna
 con tre melode, che suonano in tree
 ordini di letizia onde s'interna.

Paradiso, XXVIII, 118-20

Similmente il ruotare e cantare di tre fiamme ardenti, gli apostoli Pietro, Giacomo e Giovanni, è descritto come «... il dolce mischio | che si faceva nel suon del trino spiro» (*Paradiso*, XVI, 131-32).

Né son questi i soli accenni alla polifonia, alla quale la terza cantica fa un chiarissimo riferimento, benché in forma di similitudine poetica, nel canto VIII: «... e come voce in voce si discerne | quando una è ferma e l'altra va e riede...» (vv. 17-18). Questo passo, che ricorda gli *organa* di Leonino con la descrizione di una voce che sostiene il suono, mentre l'altra ora si allontana or si avvicina, potrebbe indicare che le esperienze polifoniche dantesche consistessero principalmente nelle sue reminiscenze parigine. Non dobbiamo però dimenticare che alcuni motetti francesi sono inclusi in un laudario fiorentino⁹, e che ancora so-

essa è resa plausibile dall'esistenza in tempi piú recenti di una analoga similitudine tra le voci e i quattro elementi con i loro vari livelli di mobilità.

⁸ *Sumer is icumen in* è l'esempio piú famoso di *rota*. Della piú antica caccia italiana, piú simile alla *rota* che non sia il suo tipo piú recente, non sussiste nessun esemplare, ma ne è data una descrizione in un anonimo trattato del primo Trecento; vedi il mio *Piero e l'impressionismo musicale del secolo XIV*, in B. BECHERINI (a cura di), *L'Ars nova italiana del Trecento*, I, Certaldo 1962, pp. 57-74 (e nel presente volume, pp. 103 sgg.).

⁹ Firenze, Bibl. nazionale centrale, ff. I. 122, ff. 142 sgg.

pravvive musica polifonica che era cantata nella cattedrale di Padova al tempo di Dante¹⁰. Né sono questi gli unici esempi della piú antica musica polifonica in fonti italiane. In ogni modo, se anche è possibile che Dante non ebbe che limitate occasioni di familiarizzarsi con musiche polifoniche, certamente influí sulla sua mente la consapevolezza che per comporle era necessaria maggior conoscenza musicale che per qualunque altro dei tipi meglio noti di musica monofonica.

Dobbiamo presumere che anche per Dante, come per i musicisti di Notre Dame, la polifonia rappresentasse una esaltata proiezione del canto liturgico, non piú limitato in paradiso a toni recitativi e testi penitenziali, ma spiegato su tutta la gamma della lode divina, con melodie che sono piú dolci, piú vivide e piú gioiose che ogni canto della nostra esperienza terrena:

canto che tanto vince nostre muse,
nostre sirene, in quelle dolci tube,
quanto primo splendor quel ch'ei refuse.

Paradiso, XII, 7-9

Piú floride, pure, devono essere state quelle melodie; ma questa non è puramente scelta o dimostrazione di *ars*. Mentre nelle sfere piú basse il canto accompagna simboliche pompe di cortei o elabora su concetti teologici, piú in alto si sale piú esso si accentra su testi piú semplici, puramente esclamativi, come «Gloria», «Sanctus» e «Hosanna».

Ancora una volta un pensiero agostiniano sta dietro questo uso della musica, un pensiero che è espresso con la piú grande eloquenza in un passaggio che si presta a concludere il nostro excursus musicale:

Il suono della giubilazione esprime quell'amore, nato entro il nostro cuore, che non può esser detto a parole. E a chi è dovuta tale giubilazione se non a Dio? Poiché Egli è l'ineffabile, Egli è Colui che la parola non può definire. Ma se di Lui non si può dire a parole, e se tuttavia il vostro cuore non può restar silenzioso, che cosa vi resta se non il canto di giubilazione, il gioire del vostro cuore al di là di qualsiasi parola, l'immensa latitudine della gioia senza limiti di sillabe? ¹.

¹⁰ Padova, Bibl. capitolare, mss C 55 e C 56; facsimile e trascrizione in G. ВЕССЕЛ, *Uffici drammatici padovani*, Firenze 1954. K. VON FISCHER, *Die Rolle der Mehrstimmigkeit am Dome von Siena zur Beginn des 13. Jahrhunderts*, in «Archiv für Musikwissenschaft», XVIII (1961), pp. 167 sgg., dimostra che la polifonia era praticata in quel tempo a Siena ancora piú spesso che a Parigi, benché fosse probabilmente meno artisticamente raffinata. Vari articoli dello stesso autore forniscono informazioni su composizioni polifoniche esistenti in fonti italiane anteriori al secolo XIV.

¹ SANT'AGOSTINO, *In Psalmum XXXII Enarratio*.

Come ragione e filosofia anche le *artes* non sono piú di aiuto quando l'anima si accosta al mistero centrale della sua fede. Allo stesso modo il canto del poeta, come la fabbrica dell'architetto, e, perché no, la *Summa* del filosofo devono andare oltre il fondamento razionale delle loro *artes* per raggiungere una bellezza che nasce nei loro cuori e non può essere dettata da un sistema di regole.

Ars nova e stil novo *

Musicologia è parola recente che avrebbe sorpreso Dante e che anche oggi a molti non piace. È foggata, come tante altre, sul modello antico e glorioso di filologia. Ma chiunque inventò quel modello pose l'accento sul primo dei due elementi che lo compongono, sull'amore di bellezza nel discorso; mentre ogni successiva derivazione ha accentuato la componente del *logos*, con verbosità spesso inelegante, assumendo, in nome di obiettività, un atteggiamento di distacco, o addirittura di aggressività verso l'oggetto prescelto. Filologia, amorosa ed amabile, fu giudicata da un poeta degna sposa a Mercurio; in Musicologia altro non so vedere che una zitella arcigna, il cui amore segreto per nientedimeno che Apollo è, e rimarrà, senza speranza finché essa non smetta i pesanti occhiali, il gergo tecnico, il tono burocratico, e non assuma un contegno più gentile e umanistico.

Occorre però rendere giustizia a madonna Musicologia, e riconoscere che le lenti d'ingrandimento, i metodi analitici, e magari le statistiche, sono oggi strumenti indispensabili del suo lavoro. Essa acquistò uno stato sociale tra le discipline storiche soltanto nella seconda metà del secolo scorso, in un tempo che vide purtroppo un'euforia di generalizzazioni e sistematiche razionalizzazioni spesso istituite sulla base di scarse e sparse prove documentarie. Musicologia e musicologi ne risentono ancora, ed è questa una delle ragioni per cui siamo così strettamente legati al documento, alla fonte manoscritta, all'antica stampa musicale, dei quali un numero enorme ancora reclama considerazione. È dunque un sollievo, del quale sono grato alle celebrazioni del centenario dantesco, avere l'occasione di levare il capo, sia pure per brevi istanti, dal lettore di microfilm, e alzare lo sguardo ad orizzonti più vasti.

* Il presente testo è la versione italiana di una conferenza tenuta il 7 gennaio 1965 ad un Symposium dantesco organizzato dalla Johns Hopkins University di Baltimora, e ripetuta poi in varie altre università americane. Fu poi pubblicato in «Rivista italiana di musicologia», I (1966), pp. 3-19.

La breve sosta riporta purtroppo con sé una preoccupazione che mi è stata presente fin dall'inizio della mia carriera di musicologo, la consapevolezza dei pericoli impliciti nel nostro asservimento al documento scritto. La storia della musica – tanto quella sommariamente tracciata dai suoi benemeriti fondatori, quanto quella che si tenta ora di riscrivere – è essenzialmente storia della musica scritta. Ora è vero che la creazione e il largo uso di un sistema di notazione sono tra le caratteristiche più importanti della nostra tradizione musicale; è vero che la notazione, sorta come guida e sussidio all'esecutore, spesso reagì sul compositore, e influì sul suo modo di concepire la musica; è anche vero che vi sono stati e continuano ad esservi momenti nei quali una elaborata notazione diviene quasi più importante per il compositore che il suono stesso della sua musica. Tutto ciò non toglie che siamo e saremo sempre in difetto se mancheremo di riconoscere e di prendere in considerazione il fatto che la musica scritta rappresenta soltanto un aspetto, e un aspetto particolarissimo, della nostra storia musicale. Che si abbia poca speranza di ricostruire qualsiasi altra musica che possa essere esistita oltre quella scritta non è giustificazione che ci autorizzi ad ignorare che esiste una lacuna nella nostra conoscenza. Per dare un giudizio equilibrato di ciò che conosciamo dovremmo almeno fare ogni possibile sforzo per misurare l'ampiezza di quel vuoto; si tende invece ad ignorarlo, o, nel caso più favorevole, a minimizzarlo, presupponendo che la musica non scritta fosse espressione di strati inferiori di cultura. Non occorre considerare quanto poco valida sarebbe questa presunzione anche se fosse vera; e che vera non è io son certo, almeno per quanto riguarda il medioevo e il Rinascimento.

Ho cercato recentemente di drammatizzare questo punto di vista contrapponendo l'oscurità nella quale l'Italia del Quattrocento tenne per quasi trenta anni uno dei più grandi compositori di ogni tempo, Josquin Desprès, alle medaglie coniate da Pisanello e alle dozzine di epigrammi latini e poemi in volgare scritti nello stesso periodo per esaltare un Pietrobono dal Chitarrino, musicista della corte estense¹. Josquin, come tutti sanno, compose musica polifonica, musica scritta; Pietrobono fu cantore e liutista, ma del suo repertorio non una sola nota è giunta fino a noi. Né il loro caso è un'eccezione. Poliziano, dopo avere descritto in una lettera a Pico della Mirandola le qualità e i me-

¹ *Music and Cultural Tendencies in Fifteenth-Century Italy*, in «Journal of the American Musicological Society», XIX (1966), pp. 127 sgg. (incluso nel presente volume, pp. 213 sgg.).

riti del suo ex allievo Piero dei Medici, aggiunge concisamente: «Cant etiam, vel notas musicas, vel ad cytharam carmen»². Evidentemente egli considerava almeno come di eguale importanza la musica scritta, «notas musicas», e quei «carmina» non messi per iscritto che Piero, come già Pietrobono, e come molti altri prima e dopo di loro, usavano cantare «ad cytharam», «ad lyram» o «ad violam», accompagnandosi, cioè, su uno strumento a corde.

Se dal Quattrocento risaliamo al secolo precedente, troviamo che una simile dicotomia esisteva già tra la tradizione scritta della cosiddetta «Ars nova» italiana e il costume diffuso di una poesia cantata che sembra quasi avere intenzionalmente evitate le strettoie di una notazione.

La tradizione scritta dell'Ars nova polifonica del Trecento ci si presenta come una delle meteore più sorprendenti della storia della musica. L'insorgere improvviso di energia creativa che essa suggerisce, con circa seicento composizioni su testi in volgare, contenute in parecchie larghe collezioni e minori frammenti, è stato accettato come naturale solo perché avvenne nel secolo che era stato inaugurato da Dante e da Giotto e risuonò poi delle voci di Petrarca e Boccaccio. Per i secoli precedenti una importante recente scoperta, che ha raddoppiato il numero delle più antiche composizioni polifoniche esistenti in manoscritti italiani, ne ha portato il totale a ventiquattro, tutte su testi latini e religiosi, e in molti casi di riconosciuta provenienza francese³.

Questa mancanza di una qualsiasi importante manifestazione di attività polifonica anteriore all'Ars nova non pare che abbia molto preoccupato gli storici; è stato fin troppo facile, benché certamente errato, spiegarla col torpore della vita medievale. Ha destato sorpresa soltanto il nuovo intervallo di silenzio che copre quasi completamente il secolo di Alberti e di Leonardo e divide l'isola dell'Ars nova dal solido continente della musica italiana del Cinquecento. Soltanto il ricadere di una cortina di oscurità dopo il breve atto luminoso dell'Ars nova, soltanto questo è venuto ad esser considerato come un enigma sconcertante, o, per citare il titolo di un libro ben noto, come il «segreto» del Quattrocento⁴.

Ma non è meraviglia, a mio vedere, che nessuno dei tentativi di spie-

² *Epistole inedite di Angelo Poliziano*, a cura di L. D'Amore, Napoli 1909, pp. 38-40.

³ Da cortesi comunicazioni di Lewis Lockwood e Pierluigi Petrobelli sulle ricerche da essi compiute sul repertorio polifonico dei codici già della chiesa collegiata di Cividale, ora al Museo archeologico di quella città.

⁴ Il titolo del libro di Fausto Torrefranca è un sintomo di un atteggiamento diffuso, benché il suo studio si proponesse in realtà un problema più circoscritto, quello delle origini dello stile madrigalesco.

gare il mistero della mancanza di una musica italiana del Quattrocento abbia raggiunto una conclusione soddisfacente. È sempre stata mia opinione che il mistero, se ce n'è uno, sia da trovare nell'isola, non nel vuoto che la divide dal continente; e l'isola stessa non è che un piccolo oggetto, ingrandito dalla nostra fede nella tradizione scritta, un miraggio della nostra prospettiva storica, o, nella migliore delle ipotesi, un'isola galleggiante, non soltanto circondata ma anche portata dalle acque di un mare che appare ora opaco ai nostri occhi, ma fu un tempo pieno di luce, di vita, e di suono, il suono della musica non scritta.

Mi si considera uno specialista dell'Ars nova (uno strano specialista che si dà da fare per minimizzare l'importanza del proprio campo di specializzazione). Mi si consenta dunque di caratterizzare brevemente la posizione storica della musica dell'Ars nova. Fu, essenzialmente, se non esclusivamente, un'arte polifonica: *cantus mensuratus*, come allora si diceva; richiedeva infatti che la durata di ogni suono fosse precisamente determinata, affinché le varie parti potessero procedere simultaneamente, ciascuna in un suo predeterminato corso, e incontrarsi esattamente nelle combinazioni di suoni e ritmi desiderate dal compositore. Come arte polifonica fu largamente debitrice alla tradizione e ai procedimenti della polifonia francese; malgrado ciò fu capace di trovare un suono suo proprio e sue proprie soluzioni tecniche e artistiche. Al termine della sua breve parabola queste soluzioni, assorbite e fatte proprie da musicisti stranieri che si trovarono ad operare, nei primi decenni del Quattrocento, specialmente nell'Italia settentrionale, esercitarono una qualche influenza sul corso successivo della polifonia artistica, nuovamente di impronta prevalentemente francese.

Fu merito dell'Ars nova italiana avere attuato e mantenuto un raro equilibrio tra raffinemento, e magari sottigliezza (mai complessità), e freschezza d'espressione. Malgrado ciò è mia ferma convinzione che la sua polifonia passasse quasi inosservata tra i contemporanei. È vero che alcuni dei suoi testi possono essere riferiti a personaggi illustri quali Luchino Visconti e l'arcivescovo Giovanni, suo fratello, o ai fratelli Mastino e Alberto della Scala; ma quei pochi accenni possono indicare un qualche sporadico compiacimento da parte di quei signori, ma non bastano a provare un costume continuato di esecuzioni polifoniche nelle corti italiane, o, come amò credere Carducci, «nel mondo elegante italiano del secolo XIV». Il fatto è che ogni riferimento alla musica nelle fonti del tempo abitualmente è fatto non a madrigali e cacce polifonici, ma ai vari generi della musica non scritta, dalla canzone di stra-

da alla lirica di tipo trovadorico, dalle musiche di danza alle laudi religiose, dal «canto camerale» prescritto da Francesco da Barberino alla fanciulla di stirpe reale, alle tiriterie dei cantimpanca, strumento ai politici per la diffusione di voci tendenziose e sediziose. Casella, il musicista evocato da Dante con le note dell'affetto piú intenso, non fu un polifonista; né lo fu Floriano da Rimini, a cui Petrarca indirizzava due delle sue epistole poetiche; né Boccaccio, nel descrivere i trattenimenti sociali che fanno da cornice alle sue novelle, vi incluse musica alcuna che possa apparire come polifonica.

I compositori dell'Ars nova furono tutti monaci, preti, canonici, o organisti di chiesa, benché ponessero in musica testi amorosi o comunque profani. Ma la loro attività di compositori dovette avere il carattere di uno hobby, conosciuto e apprezzato soltanto da pochi iniziati. L'eccezione piú cospicua è quella di Francesco Landini, menzionato e lodato in un certo numero di fonti letterarie. Anch'egli fu organista di chiesa a Firenze; ma fu anche amico di alcuni dei primi umanisti come Filippo Villani, Coluccio Salutati e Leonardo Bruni. Sicché ai suoi meriti di compositore dotato e prolifico possiamo aggiungere quello di avere contribuito con tali amicizie a determinare la conservazione della maggior parte delle musiche dell'Ars nova. Sta di fatto che quasi tutti i manoscritti che le contengono sono fiorentini, e che tutti tranne uno appartengono alla fine del Trecento o, ancor piú spesso, al Quattrocento, e coincidono dunque in tempo e luogo con la corrente di idee in difesa di Dante e della poesia in volgare che va dai dialoghi «ad Petrum Istrum» del Bruni al certame coronario del 1441.

«Ars nova» è una di quelle espressioni che, imbroccate una volta da uno scrittore, sembrano divenire indispensabili. È in realtà il titolo, o parte del titolo, di un trattato di Filippo di Vitry; dal che è derivata la proposta, periodicamente risorgente, di applicare il termine soltanto alla musica francese del Trecento, escludendo quella italiana. Per parte mia ho sempre continuato a pensare che vi siano, se ci si sente in vena di pedanteria, buone ragioni per negarlo all'una ed all'altra, ma che si possa continuare a servirsene per entrambe come di un'etichetta estremamente utile e conveniente¹. Aggiungerò che Hugo Riemann, che per primo l'usò al principio di questo secolo, parlò di Firenze come la «culla dell'Ars nova» e fu evidentemente indotto alla scelta del termine

¹ Per un riassunto dei termini della questione vedi N. PIRROTTA, *Cronologia e denominazione dell'Ars nova italiana*, in *L'Ars nova. Recueil d'études sur la musique du XIV^e siècle. Les colloques de Wégimont. II, 1955*, Paris 1959, pp. 93-104.

dalla sua assonanza con «dolce stil novo». A me tale assonanza piace, e cercherò dunque di difenderla finché sarà possibile.

Ciò non vuol dire, tuttavia che io sia proclive ad accettare il suggerimento implicito di Riemann che vi possa essere stato un diretto rapporto tra le due manifestazioni. Al contrario, ho negato per molti anni l'esistenza di un tale rapporto e soltanto in tempi recenti mi sono lasciato indurre a considerarlo come possibile.

Vediamo prima quali circostanze sembrano escluderlo. La prima dovrebbe essere evidente dopo tutto ciò che ho or ora detto sulle due tradizioni musicali; perché l'Ars nova appartiene alla tradizione musicale scritta, mentre la musica sulla quale i poemi del dolce stil novo furono cantati è da gran tempo scomparsa, inghiottita dall'oblio che alla lunga accoglie tutto ciò che non è scritto. Una seconda ragione è la mancanza di coincidenza cronologica: gli ideali dello stil novo ebbero la loro più completa formulazione durante gli ultimi venti anni del secolo XIII, mentre a fatica possiamo collocare le più antiche composizioni note dell'Ars nova negli anni successivi al 1330. Che cinquant'anni di differenza non sembrassero molti a Riemann, cinquant'anni fa, mentre costituiscono oggi per noi un problema, è un segno di quanta differenza cinquant'anni possano fare. La diversità è tanto più considerevole nel nostro caso se vi aggiungiamo che Firenze, lungi dall'essere la culla dell'Ars nova, entrò tardi nel quadro della sua polifonia. Infine, ma non ultima in importanza, va tenuto conto della diversità delle forme metriche usate rispettivamente dallo stil novo e dall'Ars nova. Possiamo non tener conto del sonetto, che malgrado il suo nome musicale aveva cessato da gran tempo di essere una forma musicale; ma canzoni e ballate suggerirono spesso ai poeti dello stil novo l'immagine di trepide creature novelle in attesa di ricevere dal musicista il complemento e ornamento di una veste musicale. Di contro a queste forme essenzialmente liriche, la forma principale dell'Ars nova è il madrigale, un breve testo epigrammatico o satirico, descrittivo anche quando il suo tema è l'amore, con una vena di vivace narrativa che trovò anche miglior sfogo in una forma modificata del madrigale, la caccia.

Considerando soltanto queste discrepanze non avrei nessuna giustificazione per introdurre l'argomento dell'Ars nova in una celebrazione dantesca. Le ho citate tuttavia per giustificare il mio precedente scetticismo, e per indicare che anche adesso il mio sforzo di raggiungere una differente conclusione sui rapporti tra stil novo e Ars nova può essere tutt'al più congetturale.

Riflessi dello stil novo abbondano nella poesia dell'Ars nova, ma non hanno gran significato perché indicano soltanto che la nuova mo-

da poetica era divenuta dominio comune. Ciò che ci importerebbe è sapere se, e come, l'improvviso intensificarsi di attività creativa musicale rappresentato dall'Ars nova possa aver ricevuto impulso dai pensieri e dalle aspirazioni originali dello stil novo. Per tentare di rispondere a tali quesiti sono costretto ad avventurarmi – e me ne perdonino gli storici della letteratura – in un campo che non è il mio.

Mi sembra evidente che poco aiuto ci può venire dalla considerazione di ciò che Dante chiamò stile tragico, e della forma poetica che egli considerò più confacente a tale stile, la canzone. Ciò che è detto dell'uno e dell'altra nell'incompleto secondo libro del *De vulgari eloquentia* è pieno di riferimenti ed espressioni musicali; ma dobbiamo essere estremamente cauti e discreti nell'interpretarli. Alcune di tali espressioni sono senza dubbio metaforiche – le eterne metafore della poesia come canto e degli strumenti del poeta come plettri e corde, che sono trappole insidiose ad ogni ricerca musicologica. Alcune poche altre sono ovvi riferimenti a vera musica. Ma la maggior parte, viste nel quadro della ricerca di Dante del volgare illustre e alla luce di tutta l'opera poetica sua e degli altri poeti dello stil novo, puntano chiaramente verso il concetto di poesia, come, in primo luogo, musica verbale.

Con questo non siamo più sul terreno della metafora, ma su quello di una persistente dottrina medievale, spesso sorvolata da quei teorici che ebbero un particolare o professionale interesse nella musica, diciamo così, armonica. Non potrei meglio definirla che attraverso una breve citazione dall'*Opus tertium* di Ruggero Bacon:

Omnis igitur sonus vel est ex collisione duri cum duro, vel ex motione spirituum ad vocalem arteriam. Si est ex collisione, tunc est musica instrumentalis [...]. Si vero sit musica de sono humano, tunc vel est melica vel prosaica, vel metrica vel rhythmica.

Soltanto la melica, egli poi spiega, consiste nel canto; mentre «alia tria sunt in sermone, prosaico, metrico, et rhythmico», ma sono pure musica «quoniam conformantur cantui et instrumentis proportionibus consimilibus, in delectationem auditus» – perché prendono forma per dar piacere all'orecchio, da proporzioni (eminentemente temporali) consimili a quelle del canto e della musica strumentale¹.

Alcuni studiosi sono giunti ad interpretare la dottrina dantesca della canzone come una totale negazione di una partecipazione della mu-

¹ R. BACON, *Opera quaedam hactenus inedita*, a cura di J. S. Brewer, London 1859, vol. I, pp. 230-31.

sica intesa non nel senso piú ampio accennato di sopra ma nella piú ristretta accezione comune². A me sembra che i particolari che egli dà sulle varie possibilità musicali, dell'«oda continua» o della ripetizione melodica nell'una e nell'altra parte della strofa, e sulla «diesis», cioè sul passaggio da una fase melodica all'altra al punto di congiunzione delle due parti, indicano che egli aveva in mente, non soltanto possibile ma desiderabile, la concreta presenza di una melodia³. Devo ammettere tuttavia che la profondità e intensità di pensieri e sentimenti affidati da Dante alla canzone, ancor prima che egli ne teorizzasse nel *Convivio* i vari livelli di interpretazione, favoriscono come alternativa all'esecuzione cantata non soltanto una recitazione parlata, ma il piú puro e piú spirituale di tutti i suoni, quello di una recitazione mentale da parte di un lettore ammirato e pensoso. Se tale recitazione mentale possa, o non, avere ammesso l'aggiunta di una ugualmente spiritualizzata melodia, io non so. Ma so per certo che, se e quando una melodia fu aggiunta al testo di una canzone, la lunghezza del poema e l'esigenza di una chiara percezione dei suoi valori verbali devono avere imposto alla musica uno stile strettamente sillabico e, in un certo senso, recitativo.

Ciò che si dice per lo stile tragico non vuole di necessità essere esteso anche al mediocre e al comico. Avremmo migliori elementi di giudizio se Dante avesse scritto il quarto libro del *De vulgari eloquentia*, nel quale egli si proponeva di trattare della ballata. Da come stanno le cose, possiamo soltanto congetturare quali fossero le sue opinioni sulla partecipazione della musica in questa forma, che a me pare ancor piú della canzone, caratteristica del tempo di Dante.

La ballata regolare, raffinata, con le sue stanze che sono una replica in miniatura di quelle della canzone, intrecciate e armonizzate tuttavia al ricorrere regolare di un ritornello che in quella manca, ci appare in

² Secondo Aristide Marigo «Dante considera non solo possibile..., ma consueta la composizione di canzoni senza la musica, e distinto il poeta dal musico, avendo presente il carattere preminentemente letterario della lirica d'arte italiana»; così nel commento al passo II, VIII, 5, in *De vulgari eloquentia*, Firenze 1938, p. 236. Ma ciò che Dante si preoccupa di stabilire in tal passo è «utrum cantio dicatur fabricatio verborum armonizatorum, vel ipsa modulatio», cioè, dietro l'impostazione nominalistica, se l'essenza della canzone risieda nel suo testo o nella sua musica. La conclusione, che la canzone è così chiamata anche quando è separata dalla melodia, mentre la melodia separata dal testo è detta «sonus, vel tonus, vel nota, vel melos», non nega l'esistenza della melodia; al contrario, il dubbio non avrebbe avuto luogo di esistere senza la consuetudine di poesia e musica nella canzone. Diverso è il punto di vista di W. T. MARROCCO, *The Enigma of the Canzone*, in «Speculum», XXXI (1956), pp. 704-13, la cui posizione è sostanzialmente che «It appears very unlikely that a canzone by Dante Alighieri, the greatest Italian poet of his day, with a musical setting by Pietro [?] Casella or another equally capable musician, would have been allowed to disappear» (*ibid.*, p. 710); che cosa io pensi del silenzio della tradizione scritta non ha bisogno di essere qui ripetuto. Sul problema vedi ora N. PIRROTTA, *I poeti della scuola siciliana e la musica*, in «Yearbook of Italian Studies», IV (1980), pp. 5 sgg.

³ *De vulgari eloquentia*, II, X, 2-4.

complesso come una forma piú artisticamente elaborata di quella della canzone; pure essa fu considerata inferiore, almeno in teoria, da Dante, e implicitamente da tutti i poeti della sua cerchia. Io ho una teoria, che vorrei qualche volta poter esporre, in base alla quale la sua forma sarebbe stata essenzialmente una creazione dello stil novo, una creazione alla quale concorsero ragioni allo stesso tempo letterarie e musicali, dando regola artistica alla sregolata, forse caotica, pratica della piú antica canzone a ballo. Sulla base di criteri puramente letterari la sua complicata struttura metrica sembrerebbe un risultato che mal s'addice allo stil novo, ad una scuola cioè che si vuole abbia respinto i contorcimenti innaturali di pensiero e di espressione nei quali i poeti piú antichi erano spesso incorsi per amore di un qualche canone di rima o di strofe. Ma la nuova ballata tradusse in termini letterari l'effetto musicale dell'alternanza di solista e coro, e, introdotta dapprima come un raffinamento della canzone a ballo, fu presto proprio in virtù della sua efficacia musicale trasferita anche a poemi di natura puramente lirica.

Del peso dato a considerazioni musicali al disopra di quelle letterarie Dante stesso ci offre un esempio con la ballata giovanile *Per una ghirlandetta*, che, come il suo testo ammette servendosi della consueta immagine della veste, fu scritta col proposito di trar vantaggio di una melodia già composta per un altro poema:

Le parolette mie novelle,
che di fiori fatto han ballata,
per leggiadria ci hanno tolt'elle
una veste ch'altrui fu data:
però siate pregata,
qual uom la canterà
che li facciate onore⁴.

Tra le grazie della sconosciuta composizione vi deve essere stato un cambiamento di ritmo tra la ripresa e l'inizio della stanza, e poi ancora, in seno alla stanza, tra le mutazioni e la volta che ripigliava ritmo e melodia della ripresa. Ma il trapasso che ne risulta dai settenari di ripresa e volta ai novenari delle mutazioni, svestito ora della melodia leggiadra per amor della quale Dante lo introdusse nella sua ballata, produce, almeno al mio orecchio, disarmonia ritmica e inconvenienza di parti⁵.

⁴ DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di G. Contini, Torino 1939, pp. 43-44.

⁵ Non si vuol condividere il giudizio che l'altra versione, in endecasillabi e settenari, che si conosce di questo testo sia « di tutta eleganza e correttissima » come apparve al Carducci (*Della varia fortuna di Dante*, Discorso terzo, XI); ma mi par certo che la scarsa diffusione della versione originale dipenda dalla difficoltà del suo metro.

Anche se non possiamo prestare fede assoluta ad una tradizione che attribuisce a Dante abilità musicali, non c'è dubbio che egli fu estremamente sensibile al fascino della musica. La *Commedia* non è purtroppo il luogo piú opportuno per cercarne le prove: non l'*Inferno*, che è per definizione il regno di ogni discordia e disarmonia; non il *Paradiso*, dove canti e danze idealizzati sostituiscono il concetto, respinto da Dante come filosofo, della musica delle sfere celesti; non il *Purgatorio*, dove le melodie risuonano frequenti, ma sono prevalentemente melodie liturgiche, delle quali il poeta ha interesse di mettere in evidenza le parole di pentimento e di speranza molto piú che il suono musicale. Ma anche l'unica occasione in cui Dante devia da queste principali direttive e indulge al suo piú profondo sentimento per la musica basta a rivelarcene la natura. Questo accade, ovviamente, nel secondo canto del *Purgatorio*, quando l'incontro con Casella lo induce a rivivere ancora una volta l'intensità di indimenticate esperienze musicali:

E io: – Se nuova legge non ti toglie
 memoria o uso all'amoroso canto
 che mi solea quetar tutte mie voglie,
 di ciò ti piaccia consolare alquanto
 l'anima mia, che, con la sua persona
 venendo qui, è affannata tanto! –
 – Amor che ne la mente mi ragiona –
 cominciò elli allor sí dolcemente
 che la dolcezza ancor dentro mi sona.

La pausa di estasi che segue, la suggestione esercitata dal canto non soltanto su Dante, ma su Virgilio e sulle anime appena giunte alla sponda del Purgatorio, che avrebbero dovuto affrettarsi verso la loro penitenza, è spiegata da Dante, in tutt'altro contesto, nel secondo libro del *Convivio* (cap. 13, 24), là dove egli tenta di descrivere gli effetti della musica in termini di psicologia medievale:

Ancora, la musica trae a sé li spiriti umani, che quasi sono principalmente vapori del cuore, sí che quasi cessano da ogni operazione; si è l'anima intera, quando l'ode, e la virtù di tutti quasi corre a lo spirito sensibile che riceve il suono.

Questi due passi, ai quali non si può fare a meno di far ricorso quando si discorra di Dante e di musica, da soli provvedono quanto occorre per assicurarci che anche l'altissimo impegno morale del piú severo tra i «fedeli d'Amore» accettava il canto, non soltanto una musica verbale, come ornamento altamente desiderabile della poesia – nella misura, ovviamente, in cui l'aggiunta di tale ornamento si confaceva al particolare carattere e proposito di ciascun poema. Possiamo anche fa-

cilmente ammettere che la preferenza accordata alla ballata da tutti gli altri rappresentanti dello stil novo indica che il piacere della musica era da loro piú fervidamente sollecitato, per quanto meno altamente celebrato, che il rapimento della meditazione filosofica. Il passo piú conclusivo che ci occorre ora compiere è quello di vedere se è possibile che essi abbiano accettato, o anche ricercato, l'aggiunta di piú musicali ornamenti all'ornamento della musica.

Ho già indicato che lo stile melodico piú adatto al tono di una canzone deve essere stato molto semplice e strettamente aderente al suo ritmo verbale. È possibile che altri generi non «tragici» accordassero maggiore espansione al fluire della melodia? A me sembra di scorgere una indicazione nella voga crescente, intorno al volgere del secolo XIII, prima di isolate strofe di canzone – come per esempio *Se m'à del tutto obliato Merzede* di Guido Cavalcanti, e, di Dante, *Lo meo servente core* e *Madonna, quel signor che voi portate* – poi, quando fu vista la possibilità di servirsi della ballata come forma lirica, anche di brevi ballate, quelle di una sola stanza preceduta e seguita dalla ripresa, particolarmente frequenti nel canzoniere di Cino da Pistoia, o le altre formate di due o tre brevi stanze, del tipo che i teorici piú recenti avrebbero di lí a poco chiamato ballate «minori» e «minime». Delle due *colblas esparsas* di Dante, la prima, *Lo meo servente core*, è accompagnata da un sonetto caudato (*Se Lippo amico se' tu che mi leggi*) col quale egli la inviò ad un altro dei suoi amici musicisti (probabilmente Lippo Pasci de' Bardi) pregandolo di darle veste musicale¹. Anche di Dante abbiamo una ballata monostrofica, *Deh, Violetta che in ombra d'Amore*, alla quale è associato il nome o soprannome, di un terzo musicista, quello di Scochetto².

Di un formato poetico cosí ridotto io non so vedere altra ragione che il bisogno, o desiderio, di tener conto di una recitazione del testo rallentata dalla associazione ad una florida, melismatica, melodia. Conforto a tale supposizione ci viene anche da un altro lato, dai due soli

¹ *Rime*, cit., p. 33: «E priego il gentil cor che 'n te riposa | che la rivesta e tegnalà per druda, | sí che sia conosciuda | e possa andar là 'vunque è disiosa». Seguono, a p. 35, *Lo mio servente core* e, a p. 45, *Madonna, quel signor che voi portate*, strofe isolate di canzone con piedi e volte, cioè con la divisione in parti simmetriche sia della fronte che della sirima.

² *Ibid.*, p. 46. Vedi anche, pp. 101-3, le ballate *L' mi son pargoletta* (che, a dire di Contini, trasferisce «due temi stilnovistici per definizione... dallo stile tragico della canzone... in quello mediocre della ballata, d'una musicalità piú leggiadra e accessibile») e *Perché ti vedi giovinetta e bella* (monostrofica). Su Scochetto vedi N. PIRROTTA, *Due sonetti musicali del secolo XIV*, in *Miscelânea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, Barcelona 1958-61, vol. II, particolarmente p. 654 (p. 55 del presente volume).

manoscritti che ci hanno conservato un certo numero di melodie di laudi. Nel piú antico di essi, il laudario di Cortona, che almeno in parte ancora riflette la pratica degli ultimi anni del Duecento, prevale la melodia sillabica, una nota per ciascuna sillaba; nel laudario fiorentino, di una trentina d'anni piú recente, la recitazione sillabica si alterna spesso a sequele di fioriture melodiche che devono avere richiesto un virtuosismo abbastanza notevole da parte degli esecutori³.

La forma della ballata, principale veicolo dell'espressione musicale per lo stil novo, è anche l'unico elemento che esso ha in comune con l'Ars nova. Di quest'ultima ho precedentemente indicato madrigale e caccia come le forme piú tipiche; ma il suo piú antico repertorio comprende anche un gruppo esiguo ma significativo di ballate. Non si tratta però di ballate polifoniche, anche se i loro compositori, quando se ne conoscono i nomi, furono polifonisti; si tratta di ballate ad una voce, che però richiedevano il sussidio della notazione mensurale a causa della loro floridità melodica e del loro raffinamento ritmico. Monofoniche, e destinate ad essere cantate da un solo esecutore, esse ancora conservano la flessibilità di esecuzione e la sensibilità alle sfumature proprie ad un genere lirico. Soltanto molto piú tardi, intorno al 1370, i polifonisti si arrischiarono a scrivere ballate polifoniche, dapprima con qualche esitazione, poi con cosí grande entusiasmo che la pratica del madrigale e della caccia cadde presto quasi completamente in disuso.

È possibile che io abbia tracciata una separazione troppo netta tra la tradizione musicale scritta e quella non scritta. Da una parte i compositori di musica scritta certamente ebbero l'orecchio ben aperto anche al suono della musica non scritta. Dall'altra parte la ricerca di uno stile melodico piú raffinato, e il desiderio di scartare le vecchie regole basate unicamente sull'uso, e di stabilirne nuove che avessero un fondamento di «arte» e ragione può avere indotto i rappresentanti dello stil novo a cercare un contatto, fin qui senza precedenti, con i rappresentanti dell'«arte» della musica. Certo il fatto centrale dell'Ars nova, di quella francese come dell'italiana, è l'infusione di elementi formali e di ideali espressivi derivati dalla vecchia tradizione non scritta del canto di tipo trovadorico nella tradizione piú tecnica – piú «artistica» in senso medievale – della musica polifonica.

Il principale luogo d'incontro per tale fusione fu l'università. Per

³ Vedi F. LIUZZI, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, Roma 1935; e inoltre C. TERNI, *Per una edizione critica del laudario di Cortona*, in «Chigiana», XXI (1964), pp. 11-29.

molti anni io ho caratterizzato la polifonia come un'arte ecclesiastica; ma ancora una volta devo confessare che un lieve ma non insignificante mutamento di direzione del mio pensiero mi ha portato a considerarla come una tradizione scolastica – scolastica, naturalmente, non in un senso filosofico, benché anche di quello un poco rientri nel quadro, ma soprattutto nel senso di una tradizione collegata al tipo di educazione impartita nelle università o in istituzioni consimili.

Che posto possa avere avuto la musica in un curriculum accademico non è facile determinare. Come una delle arti matematiche i principi delle relazioni numeriche che sono a fondamento di ogni fenomeno musicale, e le loro implicazioni neopitagoriche devono essere stati esposti alla svelta dal docente o dai docenti delle arti del Quadrivio, che in generale erano matematici, astronomi, medici, o una combinazione di tutto questo. Una seconda serie di regole musicali, quelle che riguardavano l'analisi e classificazione delle melodie liturgiche, erano già state assorbite dai giovani chierici come parte della loro istruzione come fanciulli cantori, molto prima che essi giungessero ad una università. Più difficile da collocare, benché sia quella che più importa per i nostri scopi, è la *musica mensurabilis*, quella parte della teoria musicale che si occupava della durata da attribuire a ciascun suono e dei segni per mezzo dei quali tale durata potesse essere precisamente espressa per iscritto. Ma per quanto sia difficile collocarla esattamente nel curriculum, è certo che la teoria della *musica mensurabilis* ebbe grande impulso dal sorgere improvviso di una tradizione imponente di polifonia artistica accentrata soprattutto su Parigi, ed è rappresentata da una serie di scritti teorici per la maggior parte collegati con quella città e con la sua università, da quelli di Giovanni di Garlandia a quelli di Filippo di Vitry e Johannes de Muris.

Per quanto riguarda l'Ars nova italiana, è soltanto coincidenza che il suo più antico teorico fosse un Marchetto da Padova, e il più famoso tra i compositori della sua generazione più antica un Iacopo da Bologna, l'uno e l'altro derivanti i loro nomi dalle sedi delle più illustri università italiane? Un minore poeta dello stil novo, vissuto a Treviso dopo essersi laureato a Bologna nel 1317, Nicolò de' Rossi, ci ha lasciato una lista di musicisti che include i nomi più noti della tradizione non scritta, da Garzo, l'antenato del Petrarca, a Casella, a Lippo e a Scochetto, tutti associati al nome di Dante, a Confortino e a Floriano che furono più tardi in relazione col Petrarca. Ma al posto più alto, nella stima di Nicolò de' Rossi, sta un tal Ciccolino, che egli aveva conosciuto negli anni degli studi a Bologna e ci descrive nell'atto di «notare», di metter giù per iscritto, le sue ballate, ed esalta come «plen

d'aire nuovo a tempo et a misura»¹. A Bologna Giovanni da Ravenna trovò il maggior incitamento, o allettamento, ad esibirsi in ogni sorta di canti volgari, inclusi madrigali². E a confermare dal lato dell'Ars nova l'incontro delle due tradizioni Floriano da Rimini è citato come autorità somma in un madrigale di Iacopo da Bologna che lamenta il sorgere da ogni parte di musicisti che si atteggiano a maestri, sí che «tutti èn Floran, Filipotti e Marchetti»³.

Le figure maggiori tra i poeti dello stil novo tutte ebbero, né poteva essere altrimenti, contatti con ambienti «scolastici». Brunetto Latini, se possiamo includervelo, fu a Parigi per parecchi anni; Guido Guinizelli di Bologna certamente studiò in quella università; Cino da Pistoia non soltanto vi studiò, ma anche vi insegnò. Di Dante non risulta che frequentasse l'università ma pare che visitasse Bologna negli anni della gioventú; in ogni modo, sia lui che il suo «primo amico», Guido Cavalcanti, devono aver frequentato o le scuole fiorentine dei Francescani, o lo studio generale dei Domenicani in Santa Maria Novella, nei quali gran parte del curriculum parigino deve aver trovato un riflesso.

Anche in un ambiente scolastico lo studio approfondito delle regole della *musica mensurabilis* poté essere riservato soltanto a quei pochi che intendevano divenire esecutori e compositori di musica polifonica. Per chi avesse soltanto un interesse piú generico poteva bastare una conoscenza superficiale quale è quella impartita nell'unico capitolo che sopravvive di un anonimo e compendioso trattatello sulla musica. L'autore del quale in certo modo maltratta i termini tecnici, ma riesce tuttavia ad indicare, se pur confusamente, per ogni forma poetica le regole della loro corrispondenza alle frasi musicali. È interessante notare che l'anonimo autore prende le mosse dalle forme delle canzoni a ballo – le ballate, cosí dette «quia ballantur», e i *rondeaux* – passa poi a trattare del mottetto polifonico francese, e attraverso madrigale e caccia polifonici si fa strada per ritornare alla forma della ballata, che egli chiama ora «sonus» e descrive come un piú libero canto monodico in-

¹ PIROTTA, *Due sonetti musicali* cit. Per Nicolò de' Rossi fu scritto, tra il 1325 e il 1335, il codice Vaticano Barberiniano lat. 3953.

² Da uno degli estratti del *Rationarum vitae*, in R. SABBADINI, *Giovanni da Ravenna*, Como 1924, p. 144: «Accebat vanitati juvenus et corporis haud usquequaque contemnenda species, vocis canor... Canciones balatas sonica madrigalia ac vulgaris reliqua note deliramenta mira ingenii facilitate pro omnium voto explicaram. Undique cantabar passimque diffamatus eram». Il testo si riferisce agli anni di studio a Bologna (1364-65).

³ Il verso è generalmente citato come: «tutti enforan Filipotti e Marchetti» e fa parte del madrigale *Oselletto salvaço*, messo in musica due volte da Iacopo da Bologna. La corretta interpretazione è suggerita dalla variante del codice Panciatichi 26: «fansi Fioran, etc.». Per le due epistole indirizzate a Floriano vedi F. PETRARCA, *Poesie minori... volgarizzate*, Milano 1831, vol. II, pp. 110-17.

dipendente dalla danza⁴. Il compendio è probabilmente opera di un grammatico italiano dell'inizio del Trecento; ma alcuni degli scritti più notevoli del secolo precedente sulla *musica mensurabilis* sono pure attribuiti ad un grammatico, Giovanni di Garlandia⁵.

Non sono sicuro di avere raggiunto una conclusione, ma mi è forza arrivare ad una cadenza finale. Soltanto attraverso un lavoro di congetture, prendendo licenza dalle norme severe di nostra donna Musicologia, mi è possibile suggerire che possa essere esistito un collegamento tra l'impulso creativo dello stil novo e l'intensificata attività polifonica dell'Ars nova. Ma anche soltanto come possibilità un tale collegamento merita di essere valutato con attenzione, e aggiunge nuova urgenza all'esigenza di considerare le due Artes novae, la francese e l'italiana, come espressioni parallele di un atteggiamento culturale fondamentalmente unitario. Va tenuto presente che il *De vulgaris eloquentia* ha un parallelo negli scritti francesi sulla *seconde rhétorique*, che tutti si rifanno a Vitry come al loro iniziatore. Similmente si può scorgere una analogia tra la famosa proclamazione dello stil novo da parte di Dante e il testo di un mottetto francese di uno dei precursori dell'Ars nova. Dice infatti Pierre de la Croix, in una composizione nella quale nuovi indirizzi musicali sono programmaticamente affermati:

Aucun ont trouvé chant par usage,
mès a moi en doune ochoison
Amours, qui resbaudist mon courage
si que m'estuet faire chançon⁶.

Il fatto che almeno in un caso l'affermazione italiana precede la francese, e rovescia, sia pure temporaneamente, la lunga tradizione di dipendenza della cultura medievale italiana dalla francese, è un segno di più della passione, volontà e conoscenza di Dante.

⁴ È il *Capitulum de vocibus applicatis verbis*, così intitolato da S. DEBENEDETTI, *Un trattato del secolo XIV sopra la poesia musicale*, in «Studi medievali», II (1906-907), pp. 59-82, e di nuovo in *Il Sollazzo*, Torino 1922, pp. 179-84. Ad esso ho dedicato una terna di articoli, ora inclusi nel presente volume: *Una arcaica descrizione trecentesca del madrigale*, *Ballate e «soni» secondo un grammatico del Trecento* e *Piero e l'impressionismo musicale del '300*.

⁵ Per quanto l'identità del teorico musicale col grammatico non sia dimostrata, non vi è dubbio sull'identità del nome che evidentemente si riferisce ad una sezione del quartiere universitario parigino.

⁶ È il *triplum* del mottetto *Lonc tens me sui tenu de chanter* - *Annuntiantes* del codice Montpellier, Faculté de Médecine H 196, ff. 273r-275r. Il carattere programmatico del *triplum* è sottolineato dalla scelta dell'insolito *tenor*.

Due sonetti musicali del secolo XIV *

Il codice 7.1.32 della Biblioteca capitolare di Siviglia, manoscritto italiano del secolo XIV proveniente dalla raccolta colombina, contiene due sonetti di Nicolò de' Rossi (o del Rosso) «doctore de leçe», che presentano qualche interesse per la storia della musica italiana durante un periodo piuttosto oscuro, il primo terzo del secolo XIV. Non molto si sa del loro autore, se non che, nato a Treviso verso il 1285-90, studiò diritto a Bologna conseguendo la laurea nel 1317, fu eletto il 2 agosto 1318 (con 168 voti contro 95 dati ad un poeta più genuino, Cino da Pistoia) ad insegnare legge nello studio di Treviso «ad lecturam extraordinariam post nonam», coprì uffici e compì ambascerie per la sua città, morì a Venezia non prima del 1348¹. Quattro sue canzoni e 75 sonetti erano già noti attraverso una silloge della Biblioteca Vaticana (Barber. lat. 3953) che si ritiene messa insieme da lui o per lui². Molto più ampia è la sua opera poetica quale appare nel codice colombino, recentemente esaminato e descritto³; ma anche così ampliata non altera sostanzialmente l'immagine del de' Rossi come quella di un poeta che poco indulse alla musica. Anche con le generose aggiunte del codice colombino (al quale mancano una quindicina dei componimenti della raccolta vaticana) la sua opera poetica resta composta esclusivamente di canzoni e di sonetti. Le prime, non più di una mezza dozzina, inclinano a sensi filosofici per i quali allo stesso Nicolò parve talora opportuno un lungo e tedioso commento, o trattano argomenti politici in pro dei guelfi e contro i ghibellini; nell'un caso e nell'altro sono fra

* Originariamente pubblicato in *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, Barcelona 1958-61, vol. II, pp. 651-62.

¹ A. MARCHESAN, *L'Università di Treviso nei secoli XIII e XIV*, Treviso 1892, cap. II; G. LEGA, prefazione a *Il Canzoniere Vaticano Barberini Lat. 3953*, Bologna 1905; A. F. MASSERA, *Sonetti burleschi e realistici dei primi due secoli*, Bari 1920, vol. II, p. 103.

² Cfr. LEGA, *Il Canzoniere Vat. Barber. lat. 3953* cit., vol. I; i 75 sonetti furono anche pubblicati da MASSERA, *Sonetti* cit., vol. I, pp. 197-234.

³ J. SCUDIERI RUGGIERI, *Di Nicolò de' Rossi e di un suo canzoniere*, in «Cultura neolatina», XV (1955), pp. 35-107.

quelle che la natura del loro contenuto contribuì a distaccare dalla musica. In numero di oltre trecento i sonetti, anche se non appartenessero ad un genere nel quale il divorzio dalla musica si era già compiuto da gran tempo, sono o stilisticamente prosaici quelli di carattere epistolare, polemico o politico, o di tono troppo pungentemente personale quelli lirici, per accordarsi alla suffusa *dulcedo* della musica del tempo.

Il de' Rossi, dunque, benché ammiratore e imitatore degli stilnovisti, non partecipò dell'interesse che questi mostrarono per la ballata appunto perché la più adatta fra le forme metriche del tempo al lirismo musicale; né seguì Francesco da Barberino e Antonio da Tempo, due letterati con i quali ebbe affinità di temperamento e forse anche contatti personali, nell'interesse per quei madrigali che, allora fra le forme «qui de novo emergunt», dovevano nel corso di qualche decennio diventare la forma tipica della polifonia italiana⁴. L'impressione di scarso interesse alla musica non è cancellata nemmeno dai due sonetti suaccennati, nei quali non la musica è celebrata ma un tal Checolino, egli sí descritto come cantore e compositore soprattutto di ballate. Nel primo di essi il poeta, con l'usato pretesto di una visione, non trova di meglio che allineare in verso e in rima una filza di nomi con qualche termine tecnico (f. 62r):

Io vidi Ombre e vuy al parangone
 provarsi di cantar meglio e plú bello:
 ço fu Casella, el guerço e Quintinello,
 Mino, Lippo, Segna lor compagnone,
 el buon Scochetto, Çovanni e Nerrone,
 Parlantino, Bertuci' e Çecharello,
 Marchetto e Confortino, Agnol cum ello,
 Blasio, Floran, Petro mastro, Garçone.

Sopra costoro venne Checolino
 plen d'aire nuovo a tempo et a mesura,
 lo cui sono par celeste e devino.

Alor tutti il clamòno: «Anima pura,
 chi non cognobbe la tua melodia,
 non sa ni seppe che dolçeça sia⁵.

⁴ F. da Barberino, esule da Firenze a Venezia e a Padova, fu anche a Treviso prima del 1314 e suggerì il tema per gli affreschi della sala del palazzo arcivescovile «ad discum ubi ius redditur» (*Documenti d'Amore*, vol. III, Roma 1924, p. 287, citato da SCUDIERI RUGGIERI, *Di Nicolò de' Rossi* cit., p. 44). Con Padova e Treviso accomunate nella lotta contro Cane della Scala i contatti col padovano A. da Tempo, «iudex» come Nicolò, devono essere stati facili. Nicolò predilige artifici poetici analoghi a quelli descritti nel trattato del da Tempo. È degno di nota che anche il ms Barber. lat. 3953 riunisce esclusivamente canzoni e sonetti di una quarantina di poeti di tutte le tendenze dalla scuola siciliana allo stil nuovo.

⁵ Riproduco esattamente la lezione data da SCUDIERI RUGGIERI, *Di Nicolò de' Rossi* cit., p. 44, nota 33, introducendovi soltanto due minime varianti: una virgola dopo *Casella* (v. 3) e un apostrofo, indicante l'elisione della finale *o*, dopo *Bertuci* (v. 6).

Ci è porta così una lista di una ventina di musicisti, in parte viventi al tempo in cui il sonetto fu composto⁶, in parte già scomparsi e dunque «ombre». Fra queste ultime possiamo con certezza porre Casella, consacrato alla fama dall'episodio dell'incontro con Dante nel canto II del *Purgatorio*, dal quale si ricava che era morto poco prima del Giubileo del 1300⁷; e «Garzone», se in lui si voglia scorgere quel Garzo dell'Incisa, autore e manipolatore di testi e musiche di laudi, a sua volta probabilmente tutt'uno con l'avo del Petrarca «Garzus de Ancisa notarius» già morto nel 1281⁸. Casella, come attesta l'episodio del *Purgatorio*, aveva musicato la canzone di Dante *Amor che nella mente mi ragiona* (*Convivio*, III); il suo nome inoltre si trova accoppiato a quello del poeta pistoiese Lemmo Orlandi (c. 1260 - c. 1294) nel codice Vaticano 3214 (c. 149), dove l'intestazione «Lemmo da Pistoia. Et Casella diede il suono» precede la strofe di canzone *Lontana dimoranza*⁹. L'ipotesi che Garzo fosse anche musicista, avanzata dal Liuzzi¹⁰, trova buona conferma nel nostro sonetto.

Non si conoscono le date di morte di Lippo e di Scochetto, entrambi come Casella associati al nome di Dante. È più facile tuttavia che fossero fra le «ombre» che fra i «vivi». A un «Lippo amico» – forse Lippo Pasci de Bardi, fiorentino – l'Alighieri inviò uno dei suoi saggi poetici giovanili, la strofe di canzone *Lo mio servente core*, accompagnandola con un sonetto doppio che gli chiede «che la rivesta» (ciò che nel linguaggio poetico del tempo equivaleva a «dare il suono»),

sí che sia cognosciuda
e possa andar là 'vunque è disiosa¹¹.

⁶ Mi pare che il v. 1 debba interpretarsi: *Io vidi ombre e vivi*, non bello, ma che fa senso nel contesto generale e giustifica e determina il «parangone».

⁷ Dante immagina di incontrare Casella in un gruppo di ombre appena sbarcate dal «vasello snello e leggiro» sul quale un angelo le ha pilotate dalla foce del Tevere all'isola del *Purgatorio*; Casella spiega (*Purgatorio*, II, 94-105) che il transito, per il quale più di una volta era stato giudicato non maturo, gli era stato accordato per le indulgenze giubilari decretate da papa Bonifazio VIII a partire dal giorno di Natale del 1299.

⁸ Documento di quell'anno (Firenze, Arch. di Stato, *Ancisa, Spogli BB. 463*) relativo a «Ser Parenzus not. fil. q. Garzi de Ancisa not.». Su Garzo poeta e musicista vedi F. LIUZZI, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, vol. I, Roma 1935, pp. 127-38, 169-70, dove tutta la letteratura sull'argomento è indicata e discussa. Circa la probabilità dell'inclusione del nome di Garzo nel nostro sonetto va ricordato che Treviso fu sede di notevole attività laudistica, che poeti e testi poetici toscani vi furono largamente conosciuti e che la silloge barberiniana testimonia della simpatia di Nicolò de' Rossi per poeti anche più antichi di Garzo.

⁹ G. ZACCAGNINI, *I rimatori pistoiesi dei secoli XIII e XIV*, Pistoia 1907, pp. 66.

¹⁰ Cfr. nota 8.

¹¹ Fra le varie edizioni recenti cito da D. ALIGHIERI, *Rime*, a cura di G. Contini, Torino 1939, dove il sonetto è il n. 5, la canzone il n. 6 (pp. 32 e 34). I due componimenti sono stati anche attribuiti a Dante da Maiano e una decisione fra i due omonimi non è facile finché per avventura non si trovi un documento conclusivo; anche dandoli al maggior Dante, Contini riconosce nei due testi tecnica e stile guittoneggianti e li attribuisce ad un periodo estremamente giovanile, suggerendo che possano essere stati inviati a Lippo verso il 1287 da Bologna. Il nome di Lippo

Scocchetto è menzionato come autore della musica di una notissima ballata dantesca, pure giovanile ma meno immatura, *Deh, Violetta, che in ombra d'Amore*¹²; ed è possibile che fosse anche poeta perché gli è attribuita una ballata. Un caso analogo si verifica per Albertuccio dalla Viola, che potrebbe essere il «Bertucio» del sonetto di Nicolò: una ballata, *D'un'amorosa voglia*, è preceduta nel ms Firenze, Biblioteca nazionale. Palat. 418 dall'intestazione «Ricuccio de Florença. Albertucio dalaiuola», nel qual caso Albertuccio sembra essere indicato come autore della musica; ma lo stesso codice ha anche una ballata, *La dolce innamorança*, sotto il suo solo nome¹³. La prima di queste due ballate dovette essere in gran voga, perché si trova inserita quattro o cinque volte, secondo il ben noto costume dei notai bolognesi, nei Memoriali del comune di quell'anno¹⁴.

Abbiamo così un primo gruppo di nomi abbastanza sicuramente identificabili, per i quali il sonetto di Nicolò puramente conferma la qualifica già nota o intuibile di musicisti. Che esso sia formato unicamente di toscani mostra che alla preminenza della poesia toscana (la cui influenza già era fortemente affermata a Bologna, dove Nicolò studiò, e nella sua Treviso, e in tutto il Veneto) corrispondeva la qualità della musica che ad essa si associava. E il fatto che nel gruppo prevalgano le «ombre» fa parte della manifesta predilezione di Nicolò per forme, e stili, e nomi già consacrati nel secolo precedente¹⁵. Meno sicuro sarà il procedere da qui in poi; per la maggior parte degli altri nomi indicati da Nicolò siamo costretti a rivolgerci a tentoni verso personaggi mai finora conosciuti come musicisti, e a cercarli nella sfera delle più immediate conoscenze e relazioni di Nicolò. A tal fine gioverà anche tentare di determinare l'epoca in cui il sonetto fu scritto, insieme all'altro pure in lode di Checolino che qui conviene riferire (f. 64v):

Pasci de Bardi è in testa ad alcuni sonetti del ms Vaticano 3214 e della raccolta Bertoliniana (Accademia della Crusca, Firenze).

¹² *Rime* cit., p. 46. Si leggeva nel secolo XVIII in un ms allora in mano di G. B. Boccolini di Foligno, ora disperso, con l'intestazione «Parole di Dante. Suono di Scocchetto»; cfr. G. M. CRESCIMBENI, *Istoria della Volgare Poesia*, vol. V, Venezia 1730, pp. 220-21, che riporta, pure dallo stesso ms, la ballata *Deh, non celate agli occhi* come di Scocchetto. Dal testo non molto esplicito di Crescimbeni si può dubitare che il ms avesse «Suono di Scocchetto», espressione ambigua perché «suono» può significare una canzone distesa (*sonus maior*) o una ballata, ma nello stesso ms è usato per indicare la sola musica. È dunque incerto, se non impossibile, che Scocchetto fosse anche poeta.

¹³ Cfr. A. BARTOLI e T. CASINI, *Il Canzoniere Palatino 418 etc.*, pubbl. in varie riprese in «Il Propugnatore», dal vol. XIV, 1 (1881), al vol. I, nuova serie (1888); i due testi in vol. n.s. I, 1 (1881), p. 416, e vol. XVIII, 2 (1885), p. 444.

¹⁴ F. PELLEGRINI, *Rime antiche dei secoli XIII e XIV*, in «Il Propugnatore», n.s., III, 2 (1890), pp. 113 sgg.

¹⁵ Un arcaismo di Nicolò è lo schema da lui prediletto per quasi tutti i sonetti (almeno per quelli editi), con la «volta» rimata CDCDEE e quindi non divisibile in due sezioni simmetriche (cfr. più avanti il sonetto *En la cittade del senno*).

En la citade del senno, Bologna,
vidi notari quig da Mançolino,
dig quali vo[l]se Dio far lo plú fino
cantatore che nel mondo si pogna.

Cum sí dolçe nota che poco alogna
da l'ançelico osana ymno devino
per excelentia il clamò[n] Checolino
e la rason di ço convien ch' eo 'spogna.

*C*herendo Amor perfetta melodia,
cognobbe il suave ayre di costuy,
*l*igosse sego en stretta compagn[i]a,
*n*o fu ça mai contento plú d' alt[r]juy;
unde le sue balade e gl' altri canti
son d'amoroso spir(i)to tutti quanti ¹⁶.

Bologna è chiaramente indicata nel v. 1 come sede dell'attività di Checolino e luogo dove il poeta lo conobbe. Ciò aiuta a determinare la datazione, se non agli anni bolognesi di Nicolò (perché lo esclude il «vidi» del v. 2), agli anni immediatamente seguenti il 1317, nei quali il ricordo della vita e delle amicizie del periodo studentesco era ancor fresco, non oltre il 1325-30. Ma, se è probabile che le esperienze bolognesi suggerissero una buona parte dei nomi destinati a far corona a quello di Checolino, non è da escludere nemmeno che vi concorresse la sfera delle quotidiane relazioni del poeta a Treviso e delle sue amicizie e conoscenze in altre città del Veneto.

Un buon suggerimento viene dal nome (o non piuttosto soprannome?) di Parlantino, così caratteristico da non consentire esitazioni a identificarlo con Parlantino da Firenze; del quale abbiamo un unico, notevole, sonetto politico ispirato alla venuta in Italia di Enrico VII nel 1310, che si conserva soltanto nella raccolta, ordinata da Nicolò, del codice Barber. lat. 3953 ¹⁷. Se confortati da questo esempio e da quelli di Scochetto ed Albertuccio, anch'essi poeti e musicisti, ci volgiamo ai poeti rappresentati nel codice barberiniano, troviamo che «el guerço» del primo sonetto di Nicolò potrebbe essere Guerzo, o Guercio da Montesanto, probabilmente di Treviso e certamente noto a Nicolò che ne incluse o ne fece includere nella raccolta due sonetti di intonazione pessimistica ¹⁸. Li precede immediatamente nel ms un altro so-

¹⁶ SCUDIERI RUGGIERI, *Di Nicolò de' Rossi* cit., pp. 44, nota 33. Anche in questo caso riproduco quasi esattamente la lezione ivi data. Una variante puramente grafica è il dare evidenza all'acrostico dei vv. 9-12 per mezzo di un diverso carattere anziché con la ripetizione delle sillabe come è nel ms; una variante di interpretazione è al v. 7 *clamo[n]* anziché *clamò*.

¹⁷ LEGA, *Il Canzoniere Vat. Barber. lat. 3953* cit., p. 149; MASSERA, *Sonetti burleschi e realistici* cit., vol. I, 155.

¹⁸ LEGA, *Il Canzoniere Vat. Barber. lat. 3953* cit., pp. XLII e 150-51; MASSERA, *Sonetti burleschi e realistici* cit., vol. I, pp. 149-51; vol. II, p. 94.

netto che potrebbe porgere adito ad una seconda, benché meno probabile, identificazione per «Bertucio»: esso è dato dal codice ad Albertino Cirugico, e da documenti trevisani risulta che un «Magister Albertinus de Papigo Cirugico» era nel 1314 fra gli «scriptores ad banchum Maleficiorum», nel 1321 fra i «notarii camere», infine nel 1327 stipendiato come chirurgo per i cittadini poveri¹⁹. Che fra tante e così svariate attività trovasse posto anche la musica era, come avremo modo di vedere, tutt'altro che impossibile.

Con un componimento poetico di «Maestro Zoanne de Bonandrea» il codice barberiniano pone una candidatura per l'identificazione del «Giovanni» del sonetto. Notaro, grammatico e «dettatore» del comune di Bologna, Giovanni di Bonandrea insegnò grammatica nello studio bolognese dal 1292 al 1321, specialmente ad uso dei notai (i quali come abbiamo visto in Garzo e nei redattori dei Memoriali, non disdegnavano occuparsi di musica). Che si dilettaesse di musica, e che la professasse e magari insegnasse non si disdiceva alla riputazione, in genere non eccelsa, dei grammatici²⁰. E ammettendo che fra i grammatici si possa riconoscere qualcuno dei nostri musicisti, avremo pronta una possibile identificazione anche per «Mino», in quel Mino da Colle (Colle d'Elsa in Toscana) che poetò ed insegnò a San Miniato e a Bologna e in quest'ultima città fece testamento nel 1287²¹. Ma Mino è nome frequente specialmente fra i toscani; e frequentissimo in ogni regione è Giovanni. Anche a volerci fermare soltanto a Bologna e ai suoi grammatici, subito troviamo: Giovanni Zoppo «repetitor gramatice» processato nel 1290, Giovanni di Maestro Tebaldo noto da un documento del 1305, Giovanni della Luna, un tedesco che rimase a Bologna a lungo dopo avervi compiuto i suoi studi, Giovanni del Virgilio, che fu tra il 1319 e il 1321 corrispondente in versi latini con Dante, e che verso il 1324 fu ospite a Cesena di Rainaldo de Cinzi, nella casa del quale Marchetto da Padova compì il *Pomerium*²². Ognuno di costoro ha titoli

¹⁹ LEGA, *Il Canzoniere Vat. Barber. lat. 3953* cit., p. 149; MARCHESAN, *L'Università di Treviso* cit., pp. 123-26.

²⁰ Cfr. G. ZACCAGNINI, *Giovanni di Bonandrea, dettatore e rimatore*, in «Studi e Memorie per la storia dell'Università di Bologna», IV (1920); ID., *La vita dei maestri e degli scolari nello Studio di Bologna nei secoli XIII e XIV*, Genève 1926, cap. IV; LEGA, *Il Canzoniere Vat. Barber. lat. 3953* cit., pp. 30-31.

²¹ G. ZACCAGNINI, *Lettere ed orazioni di grammatici*, in «Archivum Romanicum», VII (1923), pp. 517 sgg.; MASSERA, *Sonetti burleschi e realistici* cit., vol. I, pp. 37-38. Mino non esitava a scriver lettere a possibili studenti per attirarli alle sue lezioni.

²² ZACCAGNINI, *Vita dei maestri e scolari ecc., passim*. Su Giovanni del Virgilio e Rainaldo de Cinzi, vedi G. VECCHI, *Su la composizione del Pomerium di Marchetto da Padova...*, in «Quadrivium», I (1956), pp. 151 sgg. (specialmente pp. 156-59) e il mio *Marchettus de Padua and the Italian Ars Nova*, in «Musica disciplina», IX (1955), pp. 57-71 (incluso nel presente volume, pp. 63 sgg.).

non minori di quelli di Giovanni di Bonandrea per essere riconosciuto come il personaggio del sonetto; ma piú di ogni altro, se pur non decisi- vi, ne ha Giovanni della Luna. Esaminato e ritenuto idoneo a insegnare medicina nel 1298, nel 1305 era tenuto in cosí alta considerazione che il comune gli assegnava 12 «corbe» di frumento all'anno finché stesse a Bologna; non fu però d'indole tanto austera da evitare nel 1299 di essere multato insieme ad un collega in «arti» per aver violato il coprifuoco, e di essere ferito nel 1308 da un calzolaio; a quest'ultimo episodio si riferisce un documento²³ nel quale pomposamente è designato come «magister Johannes domini Guillelmi teonicus de Valegio, dictus alias magister Johannes della Luna, astrologus, professor et doctor in scientiis medicine et in artibus, sive gramatica, dialectica, rethorica, aritmetica, geometria, *musica* et astrologia de motibus, et astrologia de effectibus, sive operibus, que est ipsa phylosofia...»

Disperata impresa è pure tentar di identificare «Çecharello» e lo stesso «Checolino» al quale tutti gli altri nomi fanno corona. Per il primo si potrebbe pensare a Cecco Angiolieri (c. 1260-1312) largamente rappresentato nel codice barberiniano²⁴ o a Cecco d'Ascoli (1269-1327) che insegnò astrologia a Bologna fino al 1324²⁵. Per il secondo si può ricordare un Ceccolino del quale alcune ballate (non sappiamo quante) erano contenute in un codice ora perduto, e una, *Non spero mai conforto*, fu trascritta e pubblicata nel secolo XVIII²⁶. Ceccolo e Ceccolino (da Francesco) furono forme comunissime a Perugia (mentre Cecharello ha piú tosto l'aria di esser toscano); sicché il Crescimbeni propose per l'autore delle ballate il nome di Ceccolino di messer Peñne de Michelotti perugino²⁷; ma il nostro musicista è detto «quig da Mançolino» che suona piú emiliano che umbro. E chi sarà stato, con un nome anch'esso comunissimo, «Pietro mastro»? Il suo nome ricorre, nello stesso ms di Siviglia che contiene i sonetti di Nicolò del Rosso, in un sonetto aggiunto da mano diversa e attribuito a «meser lo piovano da Cha Quirino dicto Riço», del quale sonetto J. Scudieri Ruggieri non dà nulla piú del promettente *incipit*²⁸.

Omettendo tutti gli altri per i quali nessuna ragionevole ipotesi è possibile, resta da dire ancora di due nomi che per diverse ragioni so-

²³ ZACCAGNINI, *Giovanni di Bonandrea* cit., pp. 167-60 e 200.

²⁴ LEGA, *Il Canzoniere Vat. Barber. lat. 3953* cit., *passim*.

²⁵ Accettando tale ipotesi il sonetto sarebbe probabilmente anteriore a tale data, e in ogni caso anteriore all'anno in cui Cecco d'Ascoli fu condannato a morte a Firenze (1327).

²⁶ Edita da G. CARDUCCI, *Cantilene e ballate*, Pisa 1871, p. 85. Il codice che la conteneva, con altre di Ceccolino, è il ms di G. B. Bocolini (vedi p. 55, nota 12).

²⁷ *Istoria della Volgar Poesia*, V (1730), p. 217.

²⁸ *Di Nicolò de' Rossi* cit., pp. 36-37, nota 8.

no forse i più interessanti della lista: Confortino e Marchetto. Il primo ha dato luogo a parecchie e controverse supposizioni da quando la rilegatura di un codice petrarchesco della Biblioteca Casanatense di Roma (ms 924) rivelò, circa mezzo secolo fa, due strisce di pergamena riproducenti abbozzi e annotazioni del poeta, una di queste ultime contenente il nome di Confortino²⁹. La menzione del nostro sonetto, osserva giustamente J. Scudieri Ruggieri³⁰, stabilisce in modo definitivo che si tratta di un musicista, come era generalmente ma non unanimamente supposto; ma non altrettanto sicura mi pare l'altra sua asserzione che Confortino sia un nome e non, come si riteneva, un soprannome. Molti nell'elenco del sonetto sembrano soprannomi piuttosto che nomi di musicisti: «el guerço», Quintinello, Scochetto, Nerone, Parlantino. Ma anche se Confortino è un soprannome, l'assoluta prevalenza del sesso maschile nel gruppo del sonetto, fa escludere che si tratti del *senhal* per una donna amata dal Petrarca; e la cronologia esclude nettamente l'ipotesi che in esso si celi Francesco di Vannozzo (nato nel 1340 c.) e rende poco probabile che si tratti del figlio di Floriano da Rimini³¹. Floriano stesso potrebbe essere il «Floran» del sonetto di Nicolò. Per «Marchetto» non senza esitazione si pensa al teorico padovano. Benché le date non vi si oppongano, l'autore del *Lucidarium* o del *Pomerium* (prima del 1324) sembrerebbe qui fuor di posto; non tanto socialmente, ché notari e maestri dello studio gli farebbero buona compagnia, ma perché alla monodia e ai monodisti si tende ad attribuire un certo dilettantismo che li distingue dalla severità della teoria e della pratica polifonica. Ma, di empirismo si può parlare per i musicisti del tipo giullaresco, come possono essere stati quelli che adottavano soprannomi e specialmente quelli ancora appartenenti al secolo XIII; nei due sonetti di Nicolò, e probabilmente anche in quello del Pievano di

²⁹ Un anonimo possessore del secolo XVI rivedé il testo del ms 924 collazionandolo con gli abbozzi autografi del cod. Vat. Lat. 3196, allora più completo che nello stato attuale. Le due strisce contengono, della stessa mano, una serie di componimenti più o meno imperfetti, evidentemente copiati da pagine ora mancanti del Vat. lat. 3196, e riproducono anche annotazioni aggiunte in vari tempi dal poeta, una delle quali dice: «Hec in ordine retrogrado ad litteram, nisi fallor, ut hic sunt, dictavi anno isto pro Confortino et unum aliud postea, quod non curavi perficere. Ex his autem elegit... ipse ultimum». Il componimento scelto da Confortino è la ballata *Amor che 'n cielo e 'n gentil core albergi*, non accolta nel Canzoniere. All'appunto manca la data, ed è stato supposto che la ballata sia anteriore al 1348. Cfr. I. GIORGI e E. SICARDI, *Abbozzi di rime edite e inedite di F. Petrarca*, in «Bullettino della Società filologica romana», VII (1905), pp. 27-46. Ma la stessa ballata si trova ripetuta nel cod. Vat. lat. 3196, anche qui con una annotazione: «1350. decembris. 26. inter meridiem et nonam. Sabato. per Confortinum» (cfr. A. ROMANÒ, *Il codice degli abbozzi di F. Petrarca*, Roma 1955; che verosimilmente contiene la vera data di composizione).

³⁰ *Di Nicolò de' Rossi* cit., p. 45, nota 33.

³¹ *Familiars*, XIX, IX, indirizzata a Benintende de Ravegnani. Datata da Milano il 26 maggio (1353), fu affidata a Floriano che si recava a Venezia col figlio pure musicista, del quale non è dato il nome.

ca' Quirino testé menzionato, si ha invece la prova che nel primo terzo del secolo XIV anche fra i monodisti compositori di ballate amorose si parlava già correntemente di notazione e di mensuralismo. Nicolò raffigura Checolino anzitutto in atto di notare («vidi *notari* quig da Mançolino»), cioè di comporre mettendo per iscritto la sua musica; e quando poi descrive il suo canto, questo è «plen d'aire novo a tempo et a misura» (sonetto 1, v. 10). L'«aire» è di nuovo menzionato nel sonetto 2 (v. 10), e da questa menzione assume un significato inatteso il verso precedente, «cherendo Amor perfetta melodia», che accenna ad una interpretazione simbolica del fatto che per le ballate, mezzo preferito dell'espressione amorosa, era di solito prescritto il «tempus perfectum»³². D'altra parte che cosa sappiamo di Marchetto da Padova? la sua presenza in casa di un tirannello provinciale che si atteggia a protettore delle lettere e delle arti lo assimila a quei giullari di rango più elevato, per i quali (benché poi screditata) fu foggiate l'espressione «uomini di corte»: una categoria nella quale rientrano molti poeti del secolo XIV e – perché no? – anche polifonisti quali Giovanni da Cascia e Iacopo da Bologna³³.

Da dove veniva tale diffusione di conoscenze teoriche e tecniche («artistiche» nel linguaggio del tempo, che come «ars nova» designava nuove teorie di ritmo e tecniche di notazione)? Mi ha sempre colpito il fatto che centri di irradiazione dell'Ars nova italiana siano stati Padova, Bologna, Firenze e, in misura minore, Perugia, le sedi di quattro fra le più importanti università italiane. Lo stesso Nicolò de' Rossi da dove trae la propria infarinatura di termini tecnici se non da un Checolino conosciuto al tempo degli studi a Bologna? Tuttavia di un insegnamento particolare ed esplicito di musica non vi è traccia né a Bologna né altrove³⁴. Non a caso tuttavia ho insistito sui nomi di Albertino Cirologo e di Giovanni della Luna, siano o non siano essi i musicisti designati da Nicolò. È comunemente accettato, o facilmente accettabile, che l'insegnamento della musica sia stato associato e subordinato a quelli, fra di loro strettamente connessi, della matematica, dell'astrologia, della me-

³² Il trattatello sulle forme musicali profane pubblicato da S. DeBenedetti appartiene allo stesso periodo. In esso è prescritto per le ballate da ballare l'«aer ytallicum», per quelle liriche una eventuale mescolanza di «aer ytallicum» e «gallicum». I documenti pratici mostrano che si alludeva al possibile alternarsi di «tempus perfectum minoris prolationis» e «tempus imperfectum maioris prolationis» uguali («aequipollentes») nel valore complessivo. S. DEBENEDETTI, *Il Sollazzo*, Torino 1922, pp. 182-83.

³³ Cfr. *Marchettus de Padua and the Italian Ars nova* cit.

³⁴ ZACCAGNINI, *La vita dei maestri e degli scolari* cit., trova soltanto sparute notizie relative ad insegnanti privati di strumenti. (Vedi inoltre nel presente volume *Ballate e «soni» secondo un grammatico del Trecento*, pp. 90 sgg.).

dicina, quest'ultimo per evidenti ragioni pratiche il piú diffuso e il piú appoggiato e protetto dai reggenti dei comuni e delle università che dai comuni dipendevano ed erano finanziate. Vi è ragione di sospettare che, pur subordinato e sussidiario, l'insegnamento musicale non si limitasse a poche nozioni generali sulla musica «coelestis» e «humana», ma scendesse ad elementi piú pratici di notazione, di ritmo, e forse anche di «contrapunctum». Nel meccanismo della mentalità medievale era naturale che la notazione interessasse i notari (specialmente quelli con inclinazioni poetiche) e il ritmo («musica mensuralis») i grammatici; ma è soprattutto fra i medici che troviamo piú frequente il possesso di piú vaste conoscenze di tecnica musicale. Di argomento medico, e forse composto da un medico se pur trattato scherzosamente, è il piú antico esempio noto di polifonia profana italiana: «notata sub duplici cantu sequentia diei competens medicine» (ms Vat. lat. 2854) che Bonaiuto del Casentino inviò ad Accursino, medico di papa Bonifazio VIII (1294-1303), insieme ad un «Ymnus cum simplicibus cantu pro die minutionis» pure in notazione mensurale³⁵. Il medico Dino da Olena, probabilmente allievo del celebre Dino del Garbo (morto nel 1327) e collega del figlio di lui Tommaso nello Studio fiorentino, invitato a cena dal gonfaloniere di giustizia si attirò da una commensale la seguente replica irosa: «... un poltroniere venuto in tal magione, e' tiensi esser gran maestro di musica, e le sue parlanze son piú da rubaldi che votano li giardini che da quelli che debbono dare esempli e dottrina...!»³⁶. La tradizione si continuava anche nel secolo xv, per es. con Giorgio Anselmi, figlio e nipote di medici, egli stesso «artium medicinaeque ac astrologiae consummatissimus», e docente a Parma e a Bologna (1448-49), il quale ci ha lasciato dei *Dialogi de harmonia* (1434), nei quali la seconda e la terza parte trattano rispettivamente della «harmonia instrumentalis» e «harmonia cantabilis»³⁷. E se torniamo indietro alla fine del secolo xiv, chi sono gli ospiti d'onore in un convito di Coluccio Salutati descritto nel *Paradiso degli Alberti*? gli insegnanti dello Studio: Luigi Marsili, teologo; Grazia Castellani, teologo e matematico; ma soprattutto Marsilio di Santa Sofia, famosissimo medico, e Biagio Pelacani, che insegnò in varie università filosofia naturale e fu maestro di Giorgio Anselmi. Ad essi viene associato come pari Francesco degli Organi, che

³⁵ J. WOLF, *Bonaiutus de Casentino, ein Dichter-Komponist um 1300*, in «Acta musicologica», IX (1937), pp. 1-5.

³⁶ F. SACCHETTI, *Trecentonovelle*, n. xxvii.

³⁷ Vedi J. HANDSCHIN, *Anselmi, Giorgio*, in MGG, I; e G. MASSERA, *Un musico parmensi: Anselmi Giorgio senior*, estratto da «Aurea Parma», xxix (1955), fasc. IV. La notizia data da quest'ultimo dell'insegnamento a Bologna obbliga a posporre la data di morte indicata da Handschin.

noi conosciamo come compositore, ma che dai contemporanei era lodato anche come dotto in filosofia e in astrologia³⁸.

Il nome di Landino invita a porre termine a questo scritto con la citazione, a guisa di appendice, di un terzo brano poetico che lo riguarda e che contiene anche un accenno non privo di interesse a Marchetto da Padova. Si tratta ancora una volta di una visione – una prolissa visione inserita in un ancor piú prolisso poema che Jacopo Pecora da Montepulciano scrisse in carcere nell'ultimo decennio del secolo xiv. Al termine di un elenco di «ombre» di illustri fiorentini sono descritte tre «segge» che attendono tre non meno illustri, ma non ancor defunti cittadini della città del Fiore: Coluccio Salutati, Giovanni Villani e Francesco degli Organi; ed ecco il brano che si riferisce alla terza «seggia»³⁹.

La terza, il cui veder considerai,
tutt' è d'avorio, e 'n essa si vedieno
stormenti e libri con solfati lai.

Gli occhi tuoi in costei veder potieno
d'intorno star Boezio figurato,
Tubalcain, Francon, ch'ebbono appieno
di musical oprar il ponderato;
Pitagora si scerne e 'l grande Orfeo,
Giovan Marchetto padovano ornato.

Vota era ancor, ma chi presso si feo,
giocondo lesse in quel parvo volume
quanto in chiaro parlar dir si poteo.

Dicea: Qui siederà la fonte e 'l fiume,
quel Francesco degli Organi, che vede
con mente piú che con corporal lume.

Questi è quel dolce vaso, il qual possiede
soave verso pien d' ogni armonia;
questi è colui al qual natura diede
arte perfetta e ogni melodia.

Cosa mirabil! ch' al suo vago sono
il cor si leva e tutt' al ciel s' india.

³⁸ *Il Paradiso degli Alberti*, a cura di A. Wesselofsky, vol. I; Bologna 1867, *passim*.

³⁹ JACOPO DA MONTEPULCIANO, *Fimerodia*, in *Poesie di mille autori intorno a Dante*, a cura di C. Del Balzo, vol. III, Roma 1891, pp. 5-208. Il passo citato è a pp. 73-74.

Marchetto da Padova e l'Ars nova italiana *

Quel periodo della storia della musica al quale generalmente si dà, a torto o a ragione, il nome di Ars nova italiana può essere paragonato ad un'isola – un'isola che compare all'orizzonte dopo un lungo viaggio attraverso secoli di silenzio e di oscurità. Il suo sorgere improvviso e luminoso ci rallegra, ma a mano a mano che ci avviciniamo e che ci diventa possibile riconoscere il contorno dei suoi litorali ci accorgiamo che dopo di essa c'è un'altra distesa di silenzio e di oscurità, che la divide da un più vasto e solido continente, la musica del Rinascimento italiano.

Questo iato tra i fiori primaverili dell'Ars nova e la messe matura e abbondante del Rinascimento è ciò che è stato detto, con frase efficace pur se alquanto romantica e pittoresca, il segreto del Quattrocento; perché ha sempre avuto per gli storici della musica quel misto di attrazione e repulsione che deriva da una specie di *horror vacui*. Ma gli sforzi che sono stati fatti per trovare la chiave di quel segreto non hanno finora prodotto risultati molto positivi. Anche se sono riusciti a diminuire la lunghezza di quel silenzio, e anche se hanno portato alla luce musica che era stata finora quasi completamente dimenticata, la soluzione definitiva deve ancora essere trovata. Penso che ciò derivi dal fatto che il problema è stato posto in modo incompleto e la sua soluzione è stata cercata attraverso uno solo dei termini che lo compongono. Questi termini sono, infatti, non soltanto il silenzio che segue l'Ars nova, ma anche quello che la precede, e, sopra ogni cosa, l'Ars nova essa stessa. Pur non volendo suggerire una moltiplicazione del segreto del Quattrocento, non posso fare a meno di chiedermi perché il silenzio che precede l'Ars nova non sia mai stato considerato un fenomeno che richiede spiegazione. È probabile che i due problemi non furono mai posti semplicemente perché si pensava di avere le risposte prima ancora che le

* Originariamente pubblicato col titolo *Marchettus de Padua and the Italian Ars Nova*, in «Musica disciplina», IX (1955), pp. 57-71.

domande fossero formulate: risposte tanto piú ingannevoli in quanto poggianti su idee preconcepite o magari su presupposti inconsci.

Il silenzio del Duecento sembrava semplicemente naturale perché corrispondeva all'idea di una vita sociale perduta in torpore ed oscurità medievali. Ma questa concezione è del tutto errata, perché quel secolo fu di fatto uno dei piú vivi, dei piú ricchi di ideali e dei piú generosi nella storia della vita e del pensiero italiani. E per la verità la vita culturale del Duecento ebbe anche il suo lato musicale, perché la sua poesia fu sempre cantata, dal *Cantico del sole* di san Francesco d'Assisi, alle laude di Iacopone da Todi, ai poemi della *Vita nuova* e del *Convivio* di Dante¹. Tuttavia l'apparire dell'Ars nova, pur venendo di seguito a quella presunta infecondità, era ritenuto del tutto naturale perché si pensava che fosse inevitabile, o anche necessario, che un paese come l'Italia, al quale l'avvenire riservava uno dei ruoli piú brillanti nella storia della musica, dovesse ad un certo momento risvegliarsi e scuoter via il suo stato di torpore medievale. Il che tutto assomma a spiegare qualche cosa con ciò che venne dopo, o a non dare affatto una spiegazione.

Inoltre quelle spiegazioni erano basate su una concezione ereditata dal romanticismo, secondo la quale tutte le arti, e la musica in modo speciale, erano considerate come un diretto, naturale e necessario prodotto della vita di un popolo. Tale idea possiamo accettarla per quella che è generalmente chiamata arte popolare, e anche qui con molte limitazioni e riserve; ma l'arte che ha lasciato la sua traccia nella storia non è stata quasi mai di quel genere popolare. È stata piuttosto l'espressione non dirò di un'aristocrazia, perché il termine è ambiguo, ma certamente di una minoranza molto ristretta. E che una tale élite si formasse e scegliesse di esprimersi con un particolare tipo di espressione artistica è un fenomeno che non può essere considerato semplice, naturale e spontaneo, perché non è soltanto il prodotto di condizioni storiche e sociali di carattere generale, ma anche di fattori particolari e speciali, tra i quali certamente non è ultimo in importanza l'elemento della personalità individuale.

¹ Sempre assente, tuttavia, è la musica essa stessa, perché non richiedeva una tradizione scritta ed era sempre affidata alla trasmissione orale. C'è un rigo musicale preparato per la notazione di una melodia in uno dei piú antichi manoscritti francescani del *Cantico del Sole*, ma la musica non vi fu mai scritta. L'unica musica che possediamo di quel periodo è quella delle laude, ma l'eccezione è piú apparente che reale. Di centinaia di manoscritti di laude soltanto due, e alcuni pochi altri frammenti, conservano la musica oltre che i testi; e la musica non vi fu aggiunta perché i cantori ne avessero bisogno, ma perché la sua notazione, insieme a splendide e ornate miniature, si voleva che attestasse l'opulenza delle confraternite che possedevano tali manoscritti. Vedi A. ZIINO, *Laudi e miniature fiorentine del primo Trecento*, in «Studi musicali», VII (1978), pp. 39 sgg.

Non era mio scopo in questo prologo additare Marchetto da Padova come il creatore individuale dell'Ars nova italiana nel senso nel quale il suo contemporaneo Filippo di Vitry fu fino a un certo punto il creatore di un simultaneo sviluppo in Francia. Non credo che la posizione di Marchetto sia paragonabile a quella di Vitry o di Muris. I suoi due trattati non danno mai l'impressione di presentare una dottrina nuova e originale. La piú alta ambizione di Marchetto, per realizzare la quale egli ricorse all'aiuto di un consulente filosofico nella persona di un frate Sifante da Ferrara, fu semplicemente quella di offrire una esposizione razionalmente coerente e logica della musica del suo tempo e del suo paese. Egli vuole, come egli stesso dice nella dedica del *Pomerium*, che quella musica possa risplendere non per un incontrollato arbitrio della volontà, ma per un ordinamento secondo ragione: «non absoluto voluntatis arbitrio, sed rationis ordine producta luceant»¹. Il contributo di Marchetto e del suo consulente non fu l'invenzione di nuove regole o metodi di notazione musicale, ma una conferma razionale data a quelle regole e a quei procedimenti che egli riteneva essere coerenti con i principî fondamentali della musica, e dall'altra parte il rigetto di tutto ciò che gli sembrava contraddire quei principî. Non è esagerato dire che per ciò che riguarda il lato negativo del suo tentativo egli non ebbe molto successo e che i suoi divieti, suggeriti da troppo rigide astrazioni teoriche, non furono mai rispettati².

¹ M. GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica*, St. Blasien 1784, vol. III, p. 123; si veda ora anche l'edizione del *Pomerium*, curata da G. Vecchi, American Institute of Musicology, 1961, p. 37.

² Un esempio dei divieti di Marchetto è il lungo capitolo del *Pomerium* contro le legature di due note di uguale intonazione in GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica* cit., vol. III, pp. 182 sgg. (nonché pp. 196 sgg. della già citata nuova edizione del *Pomerium*, a cura di G. Vecchi). Marchetto le descrive come «quadraturae in uno corpore copulatae», ma l'esempio musicale, come è dato da Gerbert, è completamente falsato. Legature di tal genere, tuttavia, si possono trovare nella forma loro propria (due *semibreves*, o una *brevis* e una *semibrevis*, contigue) non soltanto nel frammento Vaticano Rossi 215 e in qualcuna delle fonti piú recenti dell'Ars nova, ma anche nell'esempio citato di Marchetto come è dato nel manoscritto Ambrosiano del *Pomerium* (Bibl. Ambrosiana, D 5 inf., sul quale principalmente si appoggia l'edizione di G. Vecchi). Tali legature sono molto singolari quando uniscono note appartenenti a misure differenti, con un *punctus divisionis* posto sopra le due note che si toccano; ciò consente la notazione di ritmi sincopati che vanno oltre il limite della singola misura, che si dice essere stata impossibile nella notazione italiana.

In un altro caso piú importante l'atteggiamento negativo di Marchetto si manifesta attraverso una omissione. Il presunto creatore della notazione musicale italiana semplicemente ignora misure così usuali come la *senaria perfecta* e la *quaternaria*. Naturalmente non si tratta di reale ignoranza ma di un logico collegamento con la definizione di *tempus* data da Francone ed entusiasticamente fatta propria e difesa da Marchetto. Poiché il *tempus perfectum* è «quod est minimum in plenitudine vocis» (p. 137 dell'edizione di Gerbert, e p. 77 di quella di Vecchi) e il *tempus imperfectum* è «quod est minimum... in semiplenitudine vocis» cioè $\frac{2}{3}$ del valore del *tempus perfectum* (vedi l'edizione di Gerbert, pp. 171-72; e quella di Vecchi, pp. 158-61), la «quantità» della *senaria perfecta* e della *quaternaria* è, rispettivamente, quella della *duodenaria* e della *octonaria*. Esse non hanno bisogno di particolare descrizione perché non sono altro che la seconda

Paradossalmente l'importanza storica di Marchetto sta precisamente nella sua mancanza di originalità. Egli è però – e ciò non è meno importante dal nostro punto di vista – un osservatore accurato e bene informato della pratica italiana del suo tempo. Per ciò che egli respinge come per ciò che egli accetta la sua testimonianza è quanto di più completo si potesse chiedere nella quasi totale assenza di vera e propria musica italiana di quel tempo. Inoltre, ed è questa la ragione del mio prologo, trovo nei suoi due trattati accenni e suggerimenti che credo ci saranno utili per investigare le condizioni che circondarono la nascita dell'Ars nova italiana.

I primi dati da considerare sono quelli che riguardano la cronologia di quella nascita. Il problema della datazione delle due opere teoriche di Marchetto, il *Lucidarium in arte musicae planae* e il *Pomerium artis musicae mensuratae*³, è stato discusso per lungo tempo; tuttavia soltanto recentemente Oliver Strunk lo ha trattato in una maniera del tutto definitiva⁴. Il *Lucidarium* fu scritto per commissione di Ranieri di Zaccaria da Orvieto, che è descritto nella dedica come vicario del re Roberto di Napoli nella provincia di Romagna, e che tenne tale ufficio negli anni 1317-18⁵. Stabilire tale data per il *Lucidarium*, tuttavia, ha

divisione (in 6 e in 4 *semibreves minores*) della *duodenaria* e dell'*octonaria*. Ma invece l'uso corrente nella pratica della *senaria perfecta* e della *quaternaria* può soltanto essere compreso in quanto esse esprimono, contro l'opinione di Marchetto, un ritmo più veloce (cioè possiedono una «quantità» minore) che la *duodenaria* e l'*octonaria*. L'idea di un «tempus perfectum quantum ad divisionem», ma «minus», o anche «minimum quantum ad quantitatem» è il principio fondamentale delle *Rubricae breves*, pubblicate da Gerbert (vol. III, p. 188) come di Marchetto, ma che certamente non sono sue proprio per questa ragione. La quantità della *senaria perfecta* dovrebbe essere, secondo le *Rubricae*, «pro medietate temporis perfecti divisi per duodecim». È possibile che ciò si dimostri esatto in qualche caso; tuttavia, poiché nella realtà della musica la *senaria perfecta* e l'*imperfecta* sono di solito alternate «per aequipollentiam», il loro valore deve essere lo stesso: 2/3 in quantità di quello della *duodenaria* e della *novenaria*. Non abbiamo alcuna indicazione per l'esatto valore della *quaternaria*; né essa è menzionata dalle *Rubricae breves*. Applicando il normale rapporto tra *perfectum* e *imperfectum* essa dovrebbe valere 2/3 della *senaria perfecta* che *imperfecta*, cioè anche 2/3 della *octonaria* e 4/9 della *duodenaria* e della *novenaria*.

Oltre ad avere una giustificazione teorica tali proporzioni ci danno un orientamento soddisfacente per l'interpretazione ritmica delle opere dei compositori più antichi di questo periodo, specialmente dove vi sono cambiamenti di ritmo entro una singola composizione. Li ho adottati nel primo fascicolo (1954) di *The Music of Fourteenth-Century Italy* (Corpus Musicae Mensurabilis 8) per le opere di Bartolo, Giovanni e Gherardello da Firenze, nonché nei fascicoli pubblicati successivamente. Naturalmente è necessaria una attenta analisi per trovare la misura adottata nella notazione originaria, dato che in molti casi essa fu soggetta a revisioni. L'influenza della teoria francese delle proporzioni ritmiche (collegate alle «quattro prolazioni») modificò l'intero sistema; il ritmo nelle opere dei compositori più recenti presenta differenti problemi per ciascuno di essi.

³ Pubblicati entrambi in GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica* cit., vol. III, pp. 64-121 e, come già indicato, pp. 121-87; è stata inoltre già menzionata la nuova edizione del *Pomerium*.

⁴ O. STRUNK, *Intorno a Marchetto da Padova*, in «La rassegna musicale», xx (1950), pp. 312-315. Vedi anche per tutta la bibliografia sull'argomento G. REESE, *Music in the Middle Ages*, New York 1940, p. 340 (trad. it. *La musica del Medioevo*, Firenze 1960, p. 421); e W. APEL, *The Notation of Polyphonic Music*, Cambridge (Mass.) 1949³, p. 368, invariato nelle edizioni successive.

⁵ Il papa Clemente V aveva nominato il re Roberto suo vicario e governatore per tutti i suoi

importanza anche per la data del *Pomerium*, dato che, come Strunk ha indicato, vi sono stretti legami tra le due opere. Esse formano le due metà di un solo disegno altamente unitario; e non soltanto il *Pomerium* nomina occasionalmente l'opera precedente⁶, ma anche il *Lucidarium* annunzia molto chiaramente il progetto di un trattato sul tema della musica mensurale⁷. Per conseguenza la composizione del *Pomerium* non può distaccarsi di un intervallo molto lungo da quella del *Lucidarium*, tanto più in quanto esso ebbe origine nella stessa città, Cesena, nella quale era stata scritta almeno una parte del *Lucidarium*, e in quanto anch'esso fece uso della erudizione filosofica di frate Sifante da Ferrara⁸. La dedica del *Pomerium* – questa volta indirizzata allo stesso re Roberto – fa menzione del fatto che il re era impegnato in una duplice guerra. Secondo Strunk si deve dunque escludere il periodo tra l'aprile del 1319 e l'aprile del 1324, durante il quale Roberto d'Angiò si era ritirato in Provenza e non ebbe alcuna occasione di occuparsi personalmente di alcuna impresa militare⁹. Concordo pienamente con Strunk nel pensare poco probabile che siano trascorsi cinque o sei anni tra la composizione dei due trattati, e che quindi l'aprile del 1319 sia la più recente data possibile del *Pomerium*.

Sono lieto, tuttavia, di poter dare ulteriore appoggio a questa affermazione offrendo una data assolutamente determinata, dopo la quale il *Pomerium* non potrebbe essere venuto alla luce. Questo *terminus ante quem* può essere stabilito con l'aiuto dell'*explicit* del trattato quale è dato da Gerbert¹⁰: «Explicit Pomerium Artis musicae mensurabilis Marchetti de Padua conditum Cesenae in domo Raynaldi de Cintris». Non abbiamo motivo di dubitare che questa nota non fosse scritta da Marchetto stesso, perché cambiandovi soltanto una lettera, che può essere stata facilmente copiata male dallo scriba o da Gerbert, ottenia-

domini italiani il 19 agosto 1310. A sua volta il re Roberto esercitava tale potere attraverso suo fratello, il conte di Gravina. Ranieri di Zaccaria fu l'ultimo rappresentante del conte di Gravina nella provincia di Romagna, sostituito nel 1318 da un rappresentante del papa. STRUNK, *Intorno a Marchetto da Padova* cit., p. 313, fa osservare che Marchetto, nominando nella sua dedica il conte di Gravina non gli dà il titolo di principe di Acaia e di Morea che egli acquistò l'11 luglio 1318 in seguito al suo matrimonio con Matilde di Hainaut. Il *Lucidarium* deve dunque essere anteriore a quella data.

⁶ GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica* cit., vol. III, p. 187; ed. Vecchi, p. 209.

⁷ *Ibid.*, vol. III, p. 69: «De hac enim mensurata [musica] ad praesens non intendimus, quia in quodam alio nostro opere de ipsa, & de suis accidentalibus proposuimus non simplene tractare, Domino concedente».

⁸ *Ibid.*, p. 123; ed. Vecchi, p. 36.

⁹ STRUNK, *Intorno a Marchetto da Padova* cit., p. 314. Vedi pure R. CAGGESE, *Roberto d'Angiò*, Firenze 1921-30, vol. II, pp. 31-36. Il «bellum anceps», contro i ghibellini dell'Italia settentrionale e contro Federico, re di Trinacria, era una situazione cronica; tuttavia i mesi che precedettero il ritiro di Roberto in Provenza nel 1319 furono un periodo di intensa guerra effettiva.

¹⁰ GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica* cit., vol. III, p. 187; l'ed. Vecchi, p. 210, ha «in domo Raynaldi de Cintis», ma registra la variante «de Cintris» in due mss.

mo il nome di un personaggio che rappresentò una parte abbastanza importante, seppure effimera, nella storia di Cesena, e cioè Rainaldo «de Cintiis».

Rainaldo era in stretta alleanza con la famiglia dei Callisesi, che erano in quel tempo a capo del partito guelfo a Cesena ed erano stati banditi dalla città nel 1314¹¹. Ma il nome di Rainaldo è menzionato nelle cronache contemporanee soltanto dopo il 1318, quando ai Callisesi fu di nuovo concesso l'accesso alla città con l'appoggio del governatore reale Ranieri di Zaccaria al quale Marchetto dedicò il suo primo trattato¹². Nel 1321 pare che Rainaldo de Cintiis fosse associato col più giovane dei Callisesi, Ghello, in certi atti di violenza che alcuni storici hanno interpretato come un tentativo di imporre sulla città una tirannia. In ogni modo nemmeno una parvenza di processo fu istituito contro gli agenti della sedizione¹³; al contrario, anzi, troviamo Rainaldo e Ghello associati ad altri principali guelfi di Romagna in una solenne cerimonia nella città di Rimini, il giorno di Pentecoste del 1324, nella quale essi furono insigniti della dignità e degli attributi del cavalierato. A detta dei cronisti la fama e lo splendore di quella cerimonia furono capaci di attrarre a Rimini circa mille e cinquecento giullari e buffoni¹⁴. Nel 1324 Rainaldo fu nominato podestà di Padova, una carica che egli tenne fino al 22 agosto di quell'anno¹⁵; ma la sua carriera politica non era destinata ad essere lunga. Secondo alcune fonti Ghello dei Callisesi approfittò dell'assenza di Rainaldo per assumere il governo di Cesena; ma Rainaldo tornando da Padova lo fece imprigionare e si impadronì egli stesso del governo. Secondo altre informazioni essi avevano dapprima progettato di stabilire una doppia signoria, ma ambizione e sete di potere indussero Rainaldo a tradire il suo alleato e farsi solo signore della città¹⁶. Il problema di quale di queste due versioni della storia possa essere quella corretta non è di mia competenza; ciò che ci interessa è che nel corso del 1326 l'intervento del vicario papale di Romagna ristabilì a Cesena una costituzione comunale e che, mentre Ghello fu liberato dopo poco tempo, Rainaldo non uscì mai di prigione e vi fu giu-

¹¹ S. CHIARAMONTI, *Caesena historia*, Cesena 1641, pp. 482-83. Caratteristicamente i Callisesi non furono esiliati dai ghibellini, ma da un gruppo più moderato della fazione guelfa.

¹² *Ibid.*, pp. 491-92.

¹³ *Ibid.*, p. 501; e inoltre R. ZAZZERI, *Storia di Cesena*, Cesena 1890, p. 182.

¹⁴ *Ibid.*, p. 507.

¹⁵ *Ibid.*, p. 510; e inoltre ZAZZERI, *Storia di Cesena* cit., p. 183.

¹⁶ La seconda è la versione data da CHIARAMONTI, *Cesena historia* cit., pp. 511-17, il quale, in modo confuso e contraddittorio, prima racconta la storia sotto l'anno 1324 e poi la ripete sotto il 1326. Accetto questa seconda data. Secondo la prima versione, che è quella data da ZAZZERI, *Storia di Cesena* cit., pp. 183-84, Rainaldo si impadronì del potere a Cesena nel 1324, fu imprigionato da Americo di Castel Lucio nel 1325 e morì il 2 marzo 1326.

stiziato il 2 marzo 1327. Ovviamente tale esecuzione fa giustizia facilmente di ogni tentativo di dimostrare che Marchetto scrivesse il *Pomerium* dopo il 1326. Inoltre, dato che nell'*explicit* del *Pomerium* non c'è menzione del titolo di cavaliere che era stato accordato a Rainaldo nel 1324, possiamo concludere con sicurezza che il trattato deve essere stato scritto prima di quell'evento.

Non c'è gran bisogno di sottolineare l'importanza di queste date. In primo luogo è così dimostrato che uno dei primi documenti dell'Ars nova italiana proviene da circa il 1320. In più, ciò che scorgiamo a quel tempo non è la fondazione di un nuovo sistema, ma la descrizione, o, se si vuole, la formulazione teorica di una pratica musicale già esistente. Inoltre il porre la data del *Pomerium* al 1319, o prima del 1324, o magari anche prima del 1327, per prendere la posizione più scettica possibile verso l'argomentazione che ho presentata, nega l'ipotesi che esso fosse in alcun modo influenzato dalle teorie di Filippo di Vitry e Johannes de Muris.

Questa influenza si suppone che si esercitasse su due principali aspetti della teoria di Marchetto. In primo luogo in materia di ritmo e di notazione del ritmo. Ora sembra a me, sulla base della mia conoscenza della musica italiana del secolo XIV, che l'esempio della notazione francese esercitò sui musicisti italiani, a partire pressapoco dalla metà del secolo, una influenza che ebbe come risultato il graduale cancellarsi degli elementi caratteristici della notazione italiana. Ed è per me difficile immaginare che la stessa influenza possa avere prima creato e poi distrutto il sistema italiano di notazione. Per di più, nessuno ha mai spiegato come le divisioni ritmiche italiane *octonaria* e *duodenaria* possano essere state derivate dai sistemi di Vitry e Muris, ai quali queste divisioni sono totalmente sconosciute¹.

Il secondo aspetto della teoria di Marchetto che si dice essere stato soggetto all'influenza francese è il cromatismo. Marchetto tocca questo argomento non nel *Pomerium*, ma nel *Lucidarium*, scritto verso il 1318, e la sua formulazione è assolutamente indipendente tanto dalla discussione piuttosto sommaria di Vitry che dalla teoria molto più sviluppata di Muris. Più che Muris Marchetto sottolinea l'uso di altera-

¹ Ancor meno affine ai sistemi francesi è la più piccola divisione detta *divisio duodenaria plusquamperfecta* nelle *Rubricae breves* falsamente attribuite a Marchetto da Gerbert (vedi pp. 64-65, nota 2), ma certamente non lontane da lui e dal suo tempo. Sullo sviluppo della notazione italiana e sul suo successivo incontro con quella francese vedi ora F. A. GALLO, *La teoria della notazione in Italia dalla fine del XIII all'inizio del XV secolo*, Bologna 1966.

zioni cromatiche non semplicemente per creare consonanze perfette e adempire esigenze puramente tecniche, ma anche come una materia di decisione artistica². Egli indica molto chiaramente che in questo caso l'uso di alterazioni cromatiche significa una accentuazione della tendenza della terza e della sesta a risolvere su una consonanza perfetta. Egli associa a questa nozione molto moderna di risoluzione armonica l'idea di una estrema tensione armonica determinata dall'introduzione del segno della *musica falsa*. Perché infatti secondo la sua teoria l'applicazione di tale segno innalza l'intonazione della nota alla quale esso è applicato di quattro quinti di un tono, il valore assegnato da Marchetto al *semitonium chromaticum*³.

Lo speciale interesse per le alterazioni cromatiche dimostrato da Marchetto è il riflesso, nella teoria, del gusto per il cromatismo che è una delle caratteristiche più pronunziate della musica italiana di quel tempo. Si potrebbero scegliere molti esempi dalle opere di Bartolo e Giovanni da Firenze o di Piero, i più antichi fra i compositori conosciuti di questo periodo, o dalle composizioni anonime del ms Vaticano Rossi 215, che è certamente la fonte musicale più vicina al tempo di Marchetto. Tuttavia, poiché si potrebbero benissimo considerare tali documenti come dipendenti dall'influenza degli scritti di Marchetto, preferisco dare esempi che mostrano che la tendenza verso il cromatismo si era manifestata nella musica italiana prima della composizione del *Lucidarium*. Essi sono tratti da una serie di composizioni polifoniche per uffi-

² GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica* cit., vol. III, p. 73: «Huismodi semitonia fuerunt in musica adinventata, ut per dissonantias coloratas, seu cuiusdam placitae pulcritudinis ipsarum, ad perfectiores seu pulciores in cantu consonantias veniamus». Naturalmente «pulciores» non sono le consonanze, ma il modo di arrivare ad esse. È degno di nota che, benché il *Lucidarium* tratti soprattutto di problemi di musica monodica, le spiegazioni e gli esempi di Marchetto si riferiscono alla polifonia ogni volta che si parla di cromatismo (*ibid.*, pp. 73-75, 82-83, 89).

³ *Ibid.*, pp. 73-75. L'uso del *b quadrum* e *rotundum* determina la formazione o del semitono enarmonico o di quello diatonico, ai quali il Marchetto assegna rispettivamente il valore di $\frac{2}{5}$ e $\frac{3}{5}$ di un tono. Il semitono cromatico è prodotto soltanto dall'introduzione del segno «quod a vulgo falsa musica nominatur». Poiché tuttavia tale segno fu inventato (Marchetto non dice da chi) «ad pulchrius consonantias reperiendas et formandas – magis debet & proprius nominari musica colorata quam falsa» (*ibid.*, p. 135).

Il sistema di Marchetto, comprendente semitoni enarmonici, diatonici e cromatici, sarà aspramente criticato più di un secolo dopo da Johannes Gallicus Carthusiensis, il quale chiede, in E. DE COUSSEMAKER, *Scriptorum de musica medii aevi nova series*, vol. IV, p. 328: «Ubi precor a seculo fuit auditum, praeter a Marchetto, semitonium dyatonicum, enarmonicum et chromaticum? Tenderei ad essere d'accordo con Gallicus nel credere che l'asserzione di Marchetto su questo argomento non ha alcuna fonte teorica. Suppongo piuttosto che la divisione «cromatica» del tono ($\frac{4}{5}$ più $\frac{1}{5}$) gli fu suggerita soltanto dalla osservazione empirica della forte tendenza verso una risoluzione che caratterizzava le terze e le seste sottoposte al segno della *musica falsa*. La natura essenzialmente pratica delle vedute di Marchetto su questo punto è anche dimostrata dal consiglio che egli dà ai cantori (GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica* cit., vol. III, p. 75) per l'esecuzione di successioni cromatiche discendenti (e quindi «d'inganno»), come, per esempio, re, do diesis, do naturale.

ci drammatici che sono stati recentemente scoperti nella cattedrale di Padova⁴ (cfr. es. I).

Esempio I.

etc.

I - ste for - mo - sus in sto - la su - a

I - ste for - mo - sus in sto - la su - a

etc.

Quis est i - ste qui ve - nit de E - dom

Quis est i - ste qui ve - nit de E - dom

I due pezzi dai quali i miei esempi sono scelti sono tra i piú recenti; la loro notazione, che meriterebbe uno studio speciale, è vicina a quella descritta da Marchetto, benché piú arcaica. Li collocherei intorno al 1300.

Le composizioni padovane sono pure interessanti perché, insieme a qualche altro documento già precedentemente conosciuto, attestano l'esistenza in Italia di musica polifonica prima dell'Ars nova. Fu, io credo, un'arte ecclesiastica, sia che fosse intesa per un uso liturgico, o semplicemente praticata per ricreazione degli stessi musicisti, come fu probabilmente il caso per le «cantilenae de cantu melodiato sive fracto» ricordate nella cronaca di Salimbene de Adam, «in quibus clerici seculares maxime delectantur»⁵. Ho avanzato l'ipotesi che da questa polifonia monastica venga perfino il nome di quella che diventerà la forma fondamentale della musica profana italiana, il madrigale. A questo proposito mi servo di una etimologia proposta nel secolo XVI da Pietro Bembo e ripresa ai giorni nostri da Leo Spitzer ed Ettore Li Gotti. Secondo questa teoria, *matriale*, il termine che abitualmente compare in manoscritti fiorentini, sarebbe derivato dall'aggettivo *materialis*. E la mia supposizione è che *cantus materialis* o *carmen materiale*, in contra-

⁴ Vedi, G. VECCHI, *Uffici drammatici padovani*, Firenze 1954, che contiene musica monodica e polifonica da due Processionali.

⁵ SALIMBENE DE ADAM, *Cronica*, a cura di F. Bernini, Bari 1942, vol. I, pp. 262 e 264.

sto a *cantus spiritualis*, fosse il termine generico applicato in circoli ecclesiastici a composizioni musicali su testi che non erano né religiosi, né moraleggianti, né meditativi⁶. Anche nel secolo XIV la maggior parte dei musicisti dell'Ars nova che mettevano in musica testi profani erano ecclesiastici. Sicché, a mio parere, il problema dell'origine dell'Ars nova italiana non sta nel domandarsi da dove essa derivò. Ha da fare invece col determinare le condizioni che indussero quei musicisti ecclesiastici a lasciare i loro monasteri, diedero loro accresciute possibilità di esprimere se stessi nel campo della musica profana, e provvidero per le loro opere una certa misura di pubblicità che consentì loro di essere preservate per noi.

Pure su questo punto la testimonianza di Marchetto è importante. Come abbiamo detto, il *Lucidarium* fu dedicato a Ranieri di Zaccaria da Orvieto, un ufficiale di re Roberto e probabilmente non fra quelli di minore importanza. Fu infatti l'ultimo di quei vicari regi in Romagna che, ci dicono i cronisti, si compiacevano di adornare i loro nomi col titolo di conte, benché tale titolo propriamente appartenesse soltanto allo stesso re Roberto¹. Ranieri aveva occupato qualche anno prima una posizione consimile quando i fiorentini avevano temporaneamente offerto al re Roberto la signoria della loro città. Fu così che nel novembre del 1315 si trovò nella situazione di dovere emettere una nuova sentenza contro Dante². Più tardi, nel 1329, lo troviamo a rappresentare il re a Roma in una situazione delicata e difficile³. Più soldato che funzionario, egli deve avere appartenuto a quella nobiltà guerriera che, sia per propria inclinazione che per riguardo al prestigio reale, amava ammantarsi in splendore e lusso.

Lo stesso amore di potere e magnificenza deve aver animato Rainaldo de Cintiis. Aveva esercitato il potere legalmente durante il suo periodo di governo a Padova, ed abbiamo già parlato del suo tentativo di

⁶ Vedi «Rivista musicale italiana», II (1947), pp. 126-33, nonché XLVIII (1946), p. 316. Il professor Spitzer mi comunicò poi in una conversazione che egli aveva rinunciato a questa sua precedente ipotesi a causa di qualche difficoltà linguistica che essa implicava. Ciò non di meno non ho cambiato il testo che avevo già scritto e letto pubblicamente perché, sia l'etimologia corretta o sbagliata, essa non tocca la sostanza delle mie vedute sull'origine del madrigale da un'arte ricreativa ecclesiastica.

¹ CHIARAMONTI, *Caesanae historia* cit., pp. 492-93 (vedi anche pp. 66-67, nota 5).

² Il suo decreto è pubblicato in I. DEL LUNGO, *Dell'esilio di Dante*, Firenze 1881, pp. 148-52. Firenze decise nel 1313 di sottomettersi alla signoria di Roberto per cinque anni. Fu una signoria nominale, esercitata per mezzo di vicari che in sostanza avevano il potere abitualmente dato al podestà. Tale titolo è dato a Ranieri di Zaccaria da R. DAVIDSON, *Geschichte von Florenz*, Berlin 1912, vol. III, p. 592; e da CAGGESE, *Roberto d'Angiò* cit., vol. I, p. 217.

³ CAGGESE, *Roberto d'Angiò* cit., vol. II, p. 135.

impadronirsi del potere a Cesena e delle sue infelici conseguenze. Così le persone alle quali Marchetto si rivolgeva e delle quali evidentemente frequentava la compagnia erano persone adusate ad un modo di vivere aristocratico e cavalleresco e ad essere circondate da un seguito cortigiano.

Non c'è dubbio che il più gran signore, la corte del quale rappresentava il più alto modello di dignità regale, era a quel tempo il re di Napoli, Roberto d'Angiò, amico di filosofi e sapienti, protettore di artisti, lodato dal Petrarca. A questo principe Vitry dedicò il mottetto *Rex quem metrorum depingit prima figura* e Marchetto offrì il *Pomerium*. La lettera dedicatoria del trattato afferma che Roberto aveva ereditato dal padre, Carlo II, l'amore della musica, e che egli amava avere intorno a sé una turba *canentium*⁴. Anche se dobbiamo qui calcolare un certo elemento di esagerazione adulatoria, pare a me che il re Roberto era l'uomo l'esempio del quale potrebbe avere influenzato altre corti italiane ad impiegare non soltanto giullari, cioè cantori di musica monodica, ma anche compositori ed esecutori di musica polifonica.

Non sono altrettanto sicuro, benché sia ben possibile supporlo, che lo stesso Marchetto avesse qualche effetto propagandistico per la diffusione di questa polifonia profana e cortigiana⁵. Ciò che è certo è che la sua nativa Padova ebbe una parte importante nella divulgazione della musica polifonica. Padova, dove abbiamo già visto nel 1324 il protettore di Marchetto, Rainaldo de Cintiis, passò nel 1328 in possesso dei signori di Verona, gli Scaligeri⁶. Quattro anni ancora più tardi, nel 1332, il padovano Antonio da Tempo scrisse il trattato *De rhythimis vulgaribus* sulle forme poetiche del suo tempo, nel quale il madrigale è descritto come una forma di poesia volgare normalmente cantata in una intonazione polifonica⁷. La lettera dedicatoria di questo trattato ci dà altre preziose indicazioni. È indirizzata ad Alberto della Scala, fratello maggiore di Mastino II e suo associato nella signoria di Verona e di Padova: Alberto, che era stato a Padova a partire dal 1328 e vi rimase fino a quando la città fu perduta per gli Scaligeri nel 1337.

⁴ GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica* cit., vol. III, p. 123; p. 36 dell'ed. di G. Vecchi. In realtà il passo ha «*ministorum caterva canentium*».

⁵ È da notare, tuttavia, che l'*explicit* del *Lucidarium*, in GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica* cit., vol. III, p. 121, indica che esso fu scritto in parte a Cesena, in parte a Verona, che divenne nel volgere di pochi anni forse la sede più importante di attività polifonica italiana di corte.

⁶ G. DELLA CORTE, *Istorie della città di Verona*, Venezia 1744, vol. II, p. 159. Fu forse l'ultimo successo, non militare ma politico, di Cangrande, che morì il 22 luglio 1329.

⁷ «*Ad hoc ut habeat pulchram sonoritatem expedit ipsum [il madrigale] cantari per duos ad minus in diversis vocibus concordantibus. Potest etiam per plures cantari secundum quod quotidie videmus*» (da A. DA TEMPO, *Delle rime volgari*, a cura di G. Grion, Bologna 1869, p. 139). Per la dedica ad Alberto della Scala, *ibid.*, pp. 69-70.

Nella sua storia di Verona Girolamo Della Corte ci dà la seguente insolita descrizione di Alberto della Scala: «Era il Signor Alberto di natura quieto, amorevole, pacifico, allegro, amatore de' letterati, e de' musici, perché sommamente della musica si dilettava; era delicato, e fuor di modo impaziente delle fatiche, e de' disagj»⁸. Il repertorio, in parte monodico e in parte polifonico, che è pervenuto a noi nella più antica fonte musicale dell'Ars nova italiana, il frammento Vaticano, Rossi 215, può ben essere una parte della musica cantata a Padova nell'ambiente di quel signore amatore di musica tra il 1328 e il 1337. La lingua dei testi poetici mostra l'influenza del dialetto locale di quella regione e la loro struttura metrica corrisponde agli insegnamenti di da Tempo⁹. In alcuni di quei testi si parla di giovani donne come di *Iguane* o *Eguane*, fate o ninfe che nella mitologia popolare della regione si diceva abitassero le colline vicino Padova che ancora oggi sono chiamate Colli Euganei. Finalmente, c'è un madrigale che parla di un fratello che lascia il suo bel castello di Peschiera (una fortezza che Can grande della Scala aveva fatto costruire nel 1328) per riunirsi a «il suo priore», che presumibilmente significa il suo fratello maggiore. Ciò si adatta perfettamente a Mastino della Scala, il quale, benché in realtà esercitasse un potere di gran lunga maggiore, era più giovane di suo fratello Alberto¹⁰.

La notazione musicale usata nel ms Rossi è la più prossima a quella descritta da Marchetto, e la polifonia di quel manoscritto è certamente più arcaica che quella dei madrigali di Giovanni, Piero e Iacopo, ai quali si dà generalmente una data tra il 1340 e il 1350. Delle composizioni contenute nel frammento Rossi le più avanzate come stile sono precisamente quelle che si ritroveranno poi attribuite a Giovanni da Firenze o a Piero in fonti più recenti. Quindi, se la mia ipotesi è corretta, questi due compositori potrebbero avere iniziata la loro attività a Padova

⁸ *Op. cit.*, vol. II, p. 166.

⁹ Per il linguaggio dei testi vedi U. SESINI, *Il canzoniere musicale trecentesco del cod. Vat. Rossiano 215*, in «Studi medievali», XVI (1943-50), p. 215. Forme metriche corrispondenti alle descrizioni di da Tempo sono quelle di qualche madrigale senza ritornello, o col ritornello di un solo verso, o col ritornello dopo ogni terzetto; e inoltre l'unico esempio conosciuto di un *rondeau* italiano del secolo XIV, forma che da Tempo descrive come *rotundellus*.

¹⁰ *Dal bel castel se parte de Peschiera*, pubblicato da J. Wolf, *Die Rossi-Handschrift 215*, in «Jahrbuch de Musikbibliothek Peters», XLIII (1938), pp. 67-68. Per una migliore edizione del testo vedi E. LI GOTTI, *Poesie musicali italiane del secolo XIV*, da «Atti della R. Accademia di scienze, lettere e arti», Palermo 1945, p. 27; e SESINI, *Il canzoniere cit.*, p. 219. Vedi anche F. LIUZZI, *Musica e poesia del Trecento*, in «Rendiconti della Pontificia Accademia romana di archeologia», XII (1937), pp. 59-71. Il testo è stato generalmente interpretato come un poema d'amore. Testo e musica sono stati poi da me pubblicati in *The Music of Fourteenth-Century Italy*, vol. II (1960), pp. VI-VII e 20-21. La più recente interpretazione del testo, data da G. CORSI, *Poesie musicali del Trecento*, Bologna 1970, pp. 331-32, implicherebbe una data più avanzata, identificando in Verde della Scala (!) il «frate sol in compagnia d'amore».

prima di portarsi a Verona. Così una catena di date, nomi e avvenimenti, ed anche di documenti musicali, ci conduce senza interruzione dai trattati di Marchetto e dalla musica della corte di Napoli all'apparire dei tre maestri che rappresentano la prima generazione nota di compositori dell'Ars nova italiana. La loro attività nelle corti di Mastino della Scala e di Luchino Visconti forma un capitolo che non è del tutto sconosciuto, grazie sia a testimonianze contemporanee che alle indicazioni risultanti dai testi delle loro composizioni, per la maggior parte accessibili in recenti edizioni.

Qualche informazione su Giovanni da Firenze (o, piú precisamente, Giovanni da Cascia) è fornita nella biografia di Francesco Landini scritta da Filippo Villani. Ci è detto in essa che Giovanni, in cerca di una protezione signorile, venne alla città governata da Mastino e non soltanto vi compose molti canti, ma entrò in gara con un esperto musicista di Bologna, «tyranno eos irritante muneribus»¹¹. Villani non è sempre uno storico degno di fiducia, ma ciò che egli riferisce di Giovanni è confermato dai documenti musicali esistenti. Giovanni gareggiò con Iacopo da Bologna (al quale Villani fa riferimento senza nominarlo) e anche con Piero, un musicista del quale è ignota l'origine e ci rimangono pochissime opere. La loro rivalità è rivelata dal fatto che occasionalmente essi posero in musica gli stessi testi o testi che trattano lo stesso tema.

Il caso piú cospicuo è un ciclo di madrigali che fanno costante riferimento ad una dama che vive in un bel giardino in riva a un fiume e che ama danzare o riposarsi con altre dame vicino ad un albero della specie chiamata perlaro¹². Il suo nome, Anna, non è mai chiaramente enunciato nei testi poetici; ma le sue due sillabe, nascoste entro altre parole, sono sempre sottolineate da ripetizioni nell'intonazione musicale¹³. Come molte storie d'amore, anche questa comincia con zucchero e miele e poi si volge in acrimonia quando la dama muta pensiero. E così la fine della storia del perlaro va probabilmente riconosciuta in un

¹¹ F. VILLANI, *Liber de civitatis Florentiae famosis civibus*, a cura di G. G. Galletti, Firenze 1847, p. 74. Si può avvertire nelle parole di Villani lo sdegno di uno scrittore repubblicano per un fiorentino che si abbassava cercando il favore di un tiranno. Per un testo migliore vedi E. LI GOTTI, *Il piú antico polifonista del secolo XIV*, in «Italice», XXIV (1947), pp. 196-200.

¹² Vedi E. LI GOTTI, *Anna, o dell'amor segreto* e N. PIRROTTA, *Note ad Anna, o dei dispetti amorosi*, rispettivamente in «Accademia», Palermo 1945, fasc. I, pp. 9-11, e fasc. 2, p. 7.

¹³ Vedi i ritornelli di *Apres'un fiume chiaro* e *O perlaro gentil* di Giovanni (in *The Music of Fourteenth-Century Italy* cit., vol. I, pp. 10 e 27-28), di *All'ombra d'un perlaro* di Piero (*ibid.*, vol. II, pp. 1-2; e *Fourteenth-Century Canonic Madrigals*, a cura di R. C. Fosse, Princeton 1954, p. 23) e di *Un bel perlaro vive sulla riva* e *O dolce, appress'un bel perlaro, fiume* di Iacopo (in *The Works of Jacopo da Bologna*, a cura di W. T. Marrocco, Berkeley e Los Angeles 1954, pp. 75 e 104). I madrigali e le cacce citati qui e nelle note seguenti sono ora inclusi in *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, vol. VI, a cura di W. T. Marrocco, Monaco 1967.

altro gruppo di madrigali, nei quali l'innamorato respinto non descrive piú la sua dama come un essere umano, ma come un serpente crudele. Da ultimo la dama replica in un madrigale con la musica di Giovanni da Cascia ¹⁴:

Donna già fui leggiadr' ANNAmorata,
faccendo al servo mio dolce semblante;
or sono in biscia orribil tramutata
sol per uccider questo falso amante.
Non so come 'l suo cor mai lo sofferse
ch'a dirmi villania se discoperse.

Com'io di tormentarlo sia ben saçia
tornerò donna, renderoll'in graçia.

È degno di nota il fatto che tutti e tre i musicisti presero parte a questo ciclo. Pure è difficile credere che essi parlassero per se stessi; evidentemente i pezzi furono commissionati da uno sconosciuto signore, forse dallo stesso Mastino, e dalla sua amata. In un'altra occasione Giovanni e Piero misero in musica, con soltanto una lieve variante, lo stesso testo che descrive una caccia lungo la riva dell'Adda che attraversa le terre allora dei Visconti ¹⁵. Similmente Iacopo e Piero misero in musica un madrigale in lode di una Margherita ¹⁶, che potrebbe essere stata una figlia naturale di Mastino, o anche la famosa Margherita Pusterla amata da Luchino Visconti. Certamente in onore di Luchino sono un madrigale e un mottetto di Iacopo, l'unico mottetto italiano che si conosca in quel periodo; tutti e due rivelano il suo nome attraverso un acrostico ¹⁷. Finalmente l'unico testo che indica una data specifica, quella del 4 agosto 1346, è quello del madrigale di Iacopo *O in Italia felice Liguria*, composto in occasione del battesimo di due gemelli nati da Luchino Visconti e da sua moglie, Isabella Fieschi ¹⁸.

¹⁴ Per la musica vedi *The Music of Fourteenth-Century Italy* cit., vol. I, pp. 12-14. La forma del testo poetico è in realtà quella di un rispetto (a volte anche detto *dispetto*).

¹⁵ *Con brachi assai e con molti sparveri*. Tutti e due i pezzi sono pubblicati in *Fourteenth-Century Italian Cacce*, a cura di W. T. Marrocco, Cambridge (Mass.) 1961, pp. 16-24; la composizione di Giovanni anche in *The Music of Fourteenth-Century Italy* cit., vol. I, pp. 44-46, e quella di Piero nel vol. II, pp. 9-11.

¹⁶ *Si come al canto della bella Iguana*. Di Iacopo c'è anche un madrigale che comincia *Lucida petra, Margherita cara*. Tutte e due le composizioni di Iacopo sono pubblicate da W. T. Marrocco in *The Works of Jacopo da Bologna* cit., pp. 58-59 e 91, e inoltre in *The Music of Fourteenth-Century Italy* cit., vol. IV (1963), pp. 24-25 e 13-14 ed in *Polyphonic Music of the Fourteenth Century* cit., vol. VI.

¹⁷ *Lux purpurata radiis* e *Lo lume vostro*, pubblicati da W. T. Marrocco in *The Works of Jacopo da Bologna* cit., pp. 56-57 e 60-62. Vedi anche *ibid.*, p. 2. Un altro mottetto anonimo, con l'acrostico *Luchinus dux*, è stato ritrovato piú recentemente da Dragan Plamenac e attribuito a Iacopo; per esso e per le due opere già citate vedi *The Music of Fourteenth-Century Italy* cit., vol. IV, pp. 1, 12 e 40-42. Il mottetto di Marchetto è ora incluso in *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, vol. XII, a cura di K. von Fischer e F. A. Gallo, Monaco 1976, pp. 129-32.

¹⁸ MARROCCO, *The Works of Jacopo da Bologna* cit., pp. 2 e 76-77; *The Music of Fourteenth-Century Italy* cit., vol. IV, pp. 1 e 19-20.

Mi resta da toccare ancora un punto. Le famiglie che avevano la signoria di Verona e Milano, gli Scaligeri e i Visconti, erano a quel tempo le piú potenti nell'Italia settentrionale. Rivaleggiarono non soltanto in materia di potere politico, ma anche in materia di prestigio signorile. Malgrado ciò nessuna delle composizioni di Giovanni e di Piero sembra essere posteriore alla morte di Luchino Visconti (1349), di Mastino (1351) e di Alberto (1352); e pochissimi pezzi di Iacopo vanno oltre tali date¹. Ciò parrebbe indicare che quella polifonia, benché fosse brillante, era collegata a situazioni di natura personale. Anche nelle corti di Verona e di Milano sembra che i successori di Luchino, Mastino e Alberto fossero molto meno appassionati di polifonia che i loro predecessori; oppure che mancasse loro l'opportunità di indulgere a tal gusto a causa di lotte interne ed esterne. Così, tranne per qualche reviviscenza sporadica (fra le quali la piú cospicua ebbe luogo ancora una volta a Padova sotto i Carraresi), la musica nell'Italia settentrionale dovette ritornare al canto monodico, che, malgrado ogni contraria apparenza, era sempre la musica piú largamente diffusa.

Nella seconda parte del secolo la maggior corrente di musica polifonica si trasferisce a Firenze. Ma questo appartiene ad un diverso capitolo di questa storia, un capitolo che lascio per un'altra occasione. Ci condurrebbe al sommo dell'isola alla quale abbiamo paragonato l'Ars nova italiana, e potrebbe avere il titolo «Antonio Squarcialupi e l'Ars nova fiorentina». Mi si lasci spiegare tale titolo e perché esso includa il nome del famoso organista mediceo che visse quando il periodo dell'Ars nova era già finito. Com'è noto il suo nome è attaccato al piú ampio e piú bello dei manoscritti fiorentini dell'Ars nova. Antonio Squarcialupi possedette quel codice; ma io credo che egli fosse non soltanto il possessore del manoscritto ma anche il promotore della sua redazione. A me sembra che il manoscritto sia notevolmente tardo, prossimo alla metà del secolo xv, e che si avvicini per la bellezza delle sue miniature e la perfezione della sua esecuzione ai manoscritti per la ben nota bottega di Vespasiano da Bisticci. Ed inoltre esso porta il segno di un interesse che non è piú puramente musicale, ma è imbevuto dello spirito umanistico di conservazione delle opere d'arte del passato². Questo manoscritto non soltanto contiene piú della metà delle

¹ *Aquila altera* di Iacopo allude probabilmente all'imperatore Carlo IV, che venne in Italia nel 1354.

² Riconosco che la datazione qui suggerita è troppo tarda e che il codice Squarcialupi è probabilmente anteriore al 1440; ma lo spirito di celebrazione postuma che io vi scorgo mi rende difficile di porlo, come altri propone, intorno al 1415. Il «capitolo» annunziato non fu mai scritto,

composizioni di tutta l'Ars nova, ma fornisce anche un numero molto elevato di *unica* che altrimenti sarebbero andati perduti. Deve essere stato il risultato di una ricerca paziente e amorosa, senza la quale conosceremmo pochi o nessuno dei pezzi di Gherardello, Lorenzo, Donato e Andrea, ed anche la nostra conoscenza dell'opera di Landini sarebbe notevolmente sminuita. Se non vi fosse il codice Squarcialupi la polifonia fiorentina ci apparirebbe quale essa fu realmente: un'arte nascosta nel silenzio di monasteri e chiese, alla quale prendeva interesse soltanto un piccolo numero di uomini di lettere e di amatori di musica, senza dubbio imitando la moda polifonica delle corti settentrionali. Soltanto con Landini fu raggiunto un pubblico alquanto piú vasto; ma presto il gusto popolare prevalse in musica come nelle altre arti e ricondusse alla monodia, mentre le corti accettavano una nuova moda, una nuova etichetta e un nuovo gusto artistico, suggerito questa volta da un diverso modello, quello della corte di Borgogna.

Finalmente, per completare il viaggio attraverso la nostra isola, alla sponda opposta che segna la fine di questa fase storica, potremmo invocare l'aiuto di un altro teorico padovano, Prosdocimo de Beldemandis. «Prosdocimo contro Marchetto» potrebbe essere il titolo del capitolo finale³ che, insieme ai due precedenti, potrebbe forse rendere meno segreto il segreto del Quattrocento.

Post scriptum.

Il quarto di secolo ormai trascorso dalla prima redazione di questo saggio non ne ha diminuita la sostanziale validità. Si impone tuttavia la necessità di registrare ulteriori contributi che sono sopraggiunti ad integrarne il quadro.

Va segnalata in primo luogo la ricognizione effettuata da F. A. Gallo, *La teoria della notazione in Italia dalla fine del XIII all'inizio del XV secolo*, Bologna 1966, pp. 13-52, di una serie di brevi scritti e frammenti teorici che fiancheggiano l'opera piú comprensiva e sistematica di Marchetto da Padova. In essi io vedo, piú che varie fasi di sviluppo, imperfetti tentativi di imporre una concettualizzazione su ciò che piú empiricamente i musicisti andavano mettendo in pratica; soprattutto mi pare che essi divergano dalla pratica nel loro tentativo di determinare le equivalenze o disuguaglianze quantitative delle varie misure e di costringerle in un sistema concettuale.

La presenza di Marchetto a Padova come *magister cantus* del duomo è ora attestata per un periodo che va almeno dall'aprile del 1305 all'estate del 1307 da

ma si ritorna sul carattere della tradizione fiorentina nel saggio, pure incluso nel presente volume, *Novità e tradizione in Italia dal 1300 al 1600*, particolarmente alle pp. 251-52 e 259.

³ In una delle varie fasi della sua carriera di teorico Prosdocimo de Beldemandis si fece sostenitore dei modi di notazione francesi. Anche per questo «capitolo» mai scritto si veda il saggio citato nella nota precedente, particolarmente alle pp. 255 sgg.

tre documenti pubblicati da C. Bellinati, *Un teorico musicale del Trecento. Contributi alla biografia di Marchetto da Padova...*, in «L'osservatore romano», 12 aprile 1973, p. 3. Mentre ciò permette di ricollegare più direttamente a Marchetto le polifonie e il cromatismo dei processionali padovani, non ne deve diminuire il significato come indice di tendenze diffuse della polifonia italiana, tendenze che devono avere agevolato la notevole diffusione degli scritti e delle idee di Marchetto – si veda in proposito M. L. Martinez Göllner, *Marchettus de Padua and Chromaticism* in *L'ars nova italiana del Trecento*, III, Certaldo 1970, pp. 187-202.

L'accertata presenza di Marchetto a Padova a pochi giorni di distanza dalle celebrazioni inaugurali della cappella giottesca degli Scrovegni (25 marzo 1305) suggerisce ad F. A. Gallo, *Marchetus in Padua und die «franco-venetische» Musik des frühen Trecento*, in «Archiv für Musikwissenschaft», xxxi (1974), pp. 42-56, di identificare in tale evento l'occasione di un mottetto a tre voci, *Ave regina – Mater innocencie – (Ite missa)*, i cui testi sono caratterizzati da un doppio acrostico, col testo dell'Ave Maria nel *triplum*, col nome di «Marcum paduanum» nel *duplum*¹. Con quest'opera il teorico si rivela anche compositore di notevole statura che da un lato anticipa la spiccata tendenza al cromatismo dell'ars nova italiana e d'altra parte si avvicina al mottetto francese del tardo Duecento nella tecnica del comporre su un *cantus prius factus* ripetuto isometricamente². Caratteristica indipendente del mottetto di Marchetto è però il fatto che il *tenor prius factus* si dispone come voce intermedia, alla quale dovette a tutta prima essere aggiunto il *duplum* come voce più grave che gli fa da fondamento armonico, e poi il *triplum* come voce più acuta la cui relazione armonica col *tenor* sarebbe inadeguata senza il fondamento fornito dal *duplum*. Nella produzione mottettistica italiana, della quale recenti ritrovamenti vanno rivelando una certa estensione precedentemente non sospettata, caratteristiche consimili si ritrovano soltanto in un mottetto alquanto più recente, dacché è riferibile a celebrazioni liturgiche in onore di santo Stefano, svolte nell'abbazia di San Giorgio Maggiore a Venezia alla presenza del doge Francesco Dandolo che regnò dal 1329 al 1339 – si veda A. F. Gallo, *Da un codice italiano di mottetti del primo Trecento*, in «Quadrivium» ix (1968), pp. 25 sgg.³. È possibile vedere in esse una peculiarità che distinguerebbe la polifonia mottettistica veneta da quella del resto dell'Italia settentrionale e dell'Italia centrale; in quest'ultima infatti il *tenor* anziché *prius factus* è il più delle volte liberamente composto e svolge le funzioni di un *contratenor bassus*.

¹ Il nome è dato all'accusativo per accordarlo alla generale costruzione del testo, «Mater innocencie, Aula venustatis..., Virtus tue clemencie Me [Marcum Paduanum] solvat a peccatis».

² Il *cantus prius factus* o *tenor*, non identificato nel mottetto di Marchetto, è però uguale a quello del mottetto bilingue *Se grace – Cum venerint*, dove è identificato dall'incipit *Ite missa*; si veda GALLO, *La teoria della notazione* cit., p. 45.

³ Si vedano i due mottetti citati a p. 76, nota 17.

Una arcaica descrizione trecentesca del madrigale *

Il codice Lat. cl. 12, 97 della Biblioteca nazionale San Marco di Venezia contiene, di seguito alla *Summa artis rithimicis vulgaris dictaminis* di Antonio da Tempo, un breve scritto anonimo e senza titolo sulle forme poetico-musicali in uso in Italia durante il secolo XIV. Santorre Debenedetti ne trascrisse il testo or sono più di cinquant'anni e lo pubblicò col titolo fittizio *Capitulum de vocibus applicatis verbis*¹ e con un commento filologico, a conclusione del quale esprimeva il voto che un musicologo esaminasse a sua volta il trattatello «osservando le cose da un altro punto di vista»². L'invito non fu mai finora raccolto, ma avrebbe meritato di esserlo perché il *Capitulum* non è meno utile alla conoscenza della fase iniziale della cosiddetta Ars nova italiana che la *Summa* di da Tempo³. Il presente scritto dovrà limitarsi tuttavia ad una generale considerazione della natura del documento e ad un esame particolareggiato di uno solo dei suoi paragrafi.

Il manoscritto marciano appartiene con maggiore probabilità al XIV che al XV secolo⁴ ed è occupato nella maggior parte delle sue venti carte – precisamente fino alla c. 19 – dalla *Summa*. Debenedetti espresse l'opinione che le aggiunte del *Capitulum* ai ff. 19v-20r e di tre sonetti sull'ultima pagina (f. 20v) non fossero dovute unicamente all'horror vacui caratteristico dei vecchi amanuensi. Certo è che il copista Antonius de Bohemia⁵, se pur ebbe come compito principale la trascrizione della *Summa*, scelse non a caso, per utilizzare le pagine che gli avanzano, quella parte – e soltanto quella – di un'altra opera – che gli sem-

* Originariamente pubblicato in *Festschrift Heinrich Bessler*, Leipzig 1961, pp. 155-61.

¹ S. DEBENEDETTI, *Un trattatello del secolo XIV sopra la poesia musicale*, in «Studi medievali», II (1906-907), pp. 59-82. Il testo del *Capitulum* fu anche ristampato in S. DEBENEDETTI, *Il Sollazzo*, Torino 1922, pp. 179-84.

² DEBENEDETTI, *Un trattatello del secolo XIV cit.*, p. 77.

³ Per i paragrafi sulle ballate vedi N. PIRROTTA, *Lirica monodica trecentesca*, in «Rassegna musicale», IX (1936), p. 320; ID., articolo «Ballata», *MGG*, I, 1949-51 nonché il saggio *Ballate e «soni» secondo un grammatico del Trecento* alle pp. 90 sgg. del presente volume.

⁴ DEBENEDETTI, *Un trattatello del secolo XIV cit.*, p. 61.

⁵ *Ibid.*, pp. 60-62.

brò avere affinità col trattato di da Tempo. Avrebbe potuto copiarne di piú, ma decise di arrestarsi dove l'affinità cessava. E aggiunse sull'ultima pagina i tre sonetti anonimi come un supplemento agli esempi metrici dati dalla *Summa*. Che il *Capitulum* proviene da un testo piú ampio appare chiaramente, come notò Debenedetti, dal paragrafo iniziale: «Postquam in precedenti capitulo dictum est de partibus et consideratione musice plane et mensurate, nunc dicemus de proportionibus, copulacionibus, consonanciis et dissonanciis vocum applicatarum verbis, et sine verbis»⁶. È facile immaginare che la discussione sulla musica «piana e mensurale» dovesse essere preceduta da un altro capitolo, o almeno da una introduzione, sul concetto di musica, sull'etimologia del termine, sulla divisione e classificazione della disciplina musicale, con qualche accenno, forse, ai suoi fondamenti matematici. D'altra parte, benché Debenedetti non lo dica, il testo del *Capitulum* non era ancora completo al punto in cui il copista cessò di trascriverlo, perché vi manca la trattazione delle forme musicali strumentali annunciata dalle parole «et sine verbis».

Che un solo capitolo bastasse ad esaurire la trattazione del canto liturgico e delle regole del mensuralismo – temi a ciascuno dei quali Marchetto da Padova, per non citare che l'esempio piú vicino, dedicò un intero trattato – mostra che l'anonimo autore vide la sua opera come nulla piú che un compendio e si propose soltanto di tracciare le linee generali di una disciplina la conoscenza della quale, almeno sommaria, era considerata allora parte essenziale di una cultura completa. Lo scritto dal quale il *Capitulum* proviene può essere paragonato, fra i molti che si conoscono di quel periodo, al *De musica* di Johannes de Grocheo, scritto a Parigi verso il principio del secolo XIV ad istanza di alcuni giovani amici del suo autore, i quali, come questi dice, lo avevano pregato «quatenus eis aliquid de doctrina musicali sub brevibus explicarem»⁷. Oltre la brevità il nostro ipotetico *De musica* ha qualche altro punto di contatto con quello di Grocheo. Uno di essi è l'aristotelismo che indica la loro appartenenza ad una stessa fase della storia del pensiero medievale. Senza possedere il rigore logico e l'acume critico dei quali dà spesso prova Grocheo, l'anonimo autore del compendio ebbe in comune con questi lo spirito di osservazione e di indagine naturalistica, per il quale essi soli si occuparono di descrivere le forme poetico-musicali in uso nei loro rispettivi ambienti, sulle quali invece la maggior parte degli altri teorici usò sorvolare. È anche vero, purtroppo, che nel

⁶ Qui come appresso riproduco la lezione del testo pubblicata da Debenedetti, modificando leggermente soltanto l'interpunzione.

⁷ II. ROHLOFF, *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo*, Leipzig 1943, p. 41.

trattare così di cose e fatti che ai tempi loro erano di comune conoscenza, l'uno e l'altro scrittore omise spesso particolari e precisazioni che sarebbero stati preziosi per noi, ma che sembravano allora ovvi ed inutili. Sicché l'uno e l'altro testo crea forse più problemi di quanti ne risolve. Un'altra analogia fra i due trattati si può riconoscere nei loro rispettivi metodi di esposizione. Pur seguendo schemi di ordinamento completamente diversi, l'uno e l'altro hanno in comune l'artificio di riservare alla fine la trattazione del tema che stava più a cuore ai rispettivi autori. A Johannes de Grocheo, prete e predicatore, premeva soprattutto di additare ai suoi giovani amici il posto spettante nell'ambito della disciplina musicale al canto liturgico; deriva probabilmente da ciò l'inconsueto ordinamento del suo compendio, nel quale il «genus ecclesiasticum» è trattato per ultimo, e più diffusamente, dopo la «simplex musica vel civilis, quam vulgarem musicam appellamus», e dopo la «musica composita, vel canonica, vel regularis, quam appellant musicam mensuratum»⁸. Nel trattato dal quale proviene il *Capitulum*, mentre la trattazione del canto fermo e della musica mensurale era limitata, a quanto pare, a classificazioni e generalità («partes et consideracio»), il peso dell'attenzione gravitava invece – con descrizioni particolareggiate, anche se confuse e imprecise – verso le forme musicali collegate a quelle poetiche, il campo nel quale un uomo di lettere poteva più facilmente venire a contatto col musicista.

In complesso mi sembra di poter concludere che l'autore del trattato scrivesse per lettori non musicisti, e che egli stesso non fosse un musicista. È vero che egli adopera un certo numero di termini tecnici; ma inclina anche a dar loro un significato meno preciso di quello che un musicista avrebbe loro attribuito. Così, per esempio, parlando (nel passo già citato del paragrafo iniziale) di consonanze e di dissonanze, egli non si riferisce, come sarebbe stato naturale ad un musicista, al rapporto melodico o armonico fra due suoni, ma applica invece i due termini alla forma metrica del testo per indicare la concordanza o discordanza delle rime, e forse anche il fatto che parti di esso fossero cantate su musica uguale o diversa⁹. Sulle *cacie sive incalci* egli scrive: «volunt etiam esse ad tot quot partes sunt», dando simultaneamente a *pars* due significati diversi, quello di verso (che è più usuale da un capo all'altro del *Capitulum*) e quello musicale di parte o voce di una composizione polifonica¹⁰. Accanto ai consueti termini mensurali – *longa, bre-*

⁸ *Ibid.*, p. 47.

⁹ Per Antonio da Tempo *consonancia* equivale a rima; nel *Capitulum* è usato con significato armonico soltanto nei paragrafi sui mottetti e sulle *cacie sive incalci*.

¹⁰ Segue infatti: «si facta fuerit ad quinque partes, omnes quinque cantores» ecc.

vis, semibrevis, minor e minima – egli ne adopera uno – *aer* – che non ha riscontro in nessuno scritto di teorica mensurale. Lo si ritrova, invece, con significato ritmico musicale in un sonetto del primo quarto del secolo XIV, di un letterato, Nicolò de' Rossi di Treviso, che deve avere avuto limitatissima esperienza di teoria e tecnica musicale¹¹. Inclinerai dunque a ravvisare come autore del compendio e del *Capitulum* un *magister grammatice*, desideroso di impartire ai suoi discepoli quella conoscenza di musica che, secondo Grocheo, era necessaria «*volentibus habere completam cognitionem de moventibus et de motis*»¹², ma ancor più desideroso di integrare la propria *ars dictandi* con precisazioni formali e ritmiche sulle composizioni nelle quali la poesia era destinata ad associarsi al canto. Egli sarà stato un gran povero diavolo di grammatico se il testo a noi giunto è quello da lui concepito e formulato. Ma il *Capitulum*, anche se purgato dagli errori imputabili al copista¹³, ha una stesura così sciatta e disordinata da far pensare che non il suo testo originale sia giunto a noi, ma soltanto un riassunto «*secundum magistrum*», o le note frettolose scribacchiate da uno studente durante una lezione¹⁴.

Oltre l'introduzione in parte citata il *Capitulum* comprende sei paragrafi – dedicati rispettivamente alle ballade, rotundelli (cioè *rondeaux*), mottetti, *cacie* sive incalci, mandrigalia e soni sive sonetti (un altro tipo di ballate) – e un breve paragrafo conclusivo. In quest'ultimo l'autore, pur avvertendo i lettori che «*sunt etiam alie plures compilaciones verborum ad sonos, et possunt esse, ad quas inveniendas studens in musica debet subtiliari*», conclude: «*sufficit nostro tractatui sive compendio de istis universalibus tractavisse*». L'inclusione dei mandrigalia e l'affermazione che i «rotundelli sunt canciones francigene» bastano ad indicare che l'autore fu italiano e scriveva per italiani; ciò è inoltre suffragato da qualche notazione linguistica di Debenedetti¹⁵. Circa la data del compendio Johannes Wolf, al quale Debenedetti sottopose il testo del *Capitulum*, pensò di porla verso il principio del secolo XIV¹⁶. De-

¹¹ N. PIRROTTA, *Due sonetti musicali del secolo XIV*, in *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, Barcelona 1958-61, vol. I, pp. 651-62 (pp. 52 sgg. del presente volume).

¹² ROHLOFF, *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo* cit., p. 41.

¹³ Cfr. DEBENEDETTI, *Un trattatello del secolo XIV* cit., p. 78.

¹⁴ Un testo molto simile al *Capitulum* deve essere stato quello segnalato da un elenco quattrocentesco di manoscritti (cod. Milano, Bibl. Ambrosiana, R 101 sup.): «Jacopo de Cairo: Sententie de varia natura ordinate per bene intendere le proportioni et conjunctioni etandio le consonanti et dissonanti de le voci che acordano alle parole che sono Rondelli, motetti, Cacie, Madrigalia, Sonetti...» (R. GIAZZOTTO, *La musica a Genova*, Genova 1952, p. 100). Jacopo de Cairo fu, secondo Giazzotto, magiscola a Genova verso la fine del secolo XIV; a parte la possibilità che i due testi derivassero da una fonte comune, la materia faceva parte dell'insegnamento dei grammatici.

¹⁵ DEBENEDETTI, *Un trattatello del secolo XIV* cit., pp. 64-66.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 66-67.

benedetti opinava invece per la metà di quel secolo «essendo la Caccia fiorita presso di noi più tardi del principio del Trecento (poiché il più vecchio autore che se ne conosca è Niccolò Soldanieri, morto nel 1385, e le anonime sono della fine del secolo e soprattutto del successivo)»¹⁷. Soldanieri probabilmente non fu, come pensava Debenedetti, il più antico autore di testi di cacce; e del resto quelle del *Capitulum* appartengono ad un tipo diverso e più antico di quello da lui praticato¹⁸. Per questo e per altri elementi che emergeranno dal testo sul madrigale dobbiamo riavvicinarci alla datazione suggerita da Wolf.

Il paragrafo sui madrigali è uno dei più brevi del *Capitulum*, ma non dei meno interessanti. Il suo anonimo autore smentisce, in primo luogo, la *Summa rithimicis vulgaris dictaminis* ignorando completamente l'esistenza, o anche la possibilità, di madrigali monodici, inventata evidentemente dal da Tempo per rafforzare la sua tesi che fa derivare *mandrialis* da *mandria* e il genere stesso dal rozzo canto dei pastori. «Mandrigalia»¹⁹ – dice il *Capitulum*, – sunt verba applicata pluribus cantibus, quorum unus debet esse de puris longis, et hic appellatur tenor, alter vel alii volunt esse de puris minimis, et unus specialiter vult ascendere ad duodecimam vel ad quintadecimam vocem et ire melodiando». L'anonimo grammatico è invece d'accordo con da Tempo nell'ammettere in teoria l'esistenza di madrigali a più di due voci, ma nel lasciare poi intendere col suo linguaggio di avere in mente soprattutto composizioni a due sole voci. A parte l'enfasi dell'*alter* (cantus) e dell'*unus specialiter*, una terza voce del madrigale, pur non ascendendo alla duodecima o alla quindicesima nota della gamma, dovrebbe secondo la descrizione essere formata anch'essa «de puris minimis»; tuttavia soltanto all'*unus specialiter* è attribuito l'*ire melodiando*, che sta probabilmente ad indicare la diffusa vocalizzazione della voce superiore in contrasto con le note tenute e la recitazione verosimilmente sillabica del *tenor*. Sul ritmo dei madrigali il testo fornisce poi queste altre indicazioni: «Volunt etiam esse de tempore perfecto et de aere italico; si quis aliquando miscetur aliquod tempus aeris gallici bonum esset; si vero in fine partium esset melius». *Aer*, come è stato già detto, è un termine inconsueto per la teoria musicale. Benché non vi sia dubbio sul fatto che esso traduce l'italiano *aere*, *aiere*, o *àire*, dal quale più tardi doveva

¹⁷ *Ibid.*, p. 67.

¹⁸ N. PIRROTTA, *On the problem of «Sumer is icumen in»*, in «Musica disciplina», II (1948), p. 215.

¹⁹ L'autore del *Capitulum* scrisse probabilmente *Madrigalia* ecc. (cfr. nota 14), modificato dal copista Antonio de Boemia sotto l'influenza del testo della *Summa* che egli aveva giusto finito di copiare.

derivare come termine musicale *aria*²⁰, il suo significato mensurale non è chiaro e si presta a varie interpretazioni. Si sarebbe tentati dagli aggettivi *italicum* e *gallicum* che lo accompagnano a riferirsi al capitolo del *Pomerium*: «De distantia et differentia cantandi de tempore imperfecto inter Gallicos et Italicos»²¹, nel quale Marchetto descrive i due diversi modi di applicare l'alterazione nella prolazione ternaria: l'italiano con la *semibrevis minima* avanti la *minor*, il francese con la *minor* avanti la *minima*. Ma ciò non può applicarsi alle voci superiori del madrigale, per le quali il *Capitulum* prescrive, oltre il *tempus perfectum*, un ritmo «de puris minimis», sicché il problema dell'alterazione non ha modo di presentarsi. Più soddisfacente, fino a un certo punto, è l'interpretazione suggerita dall'uso delle lettere *·sy·* (= *senaria ytalica*) e *·sg·* (= *senaria gallica*) nel codice Vaticano Rossi 215 per indicare le due misure che più tardi furono chiamate *senaria perfecta* e *senaria imperfecta*. *Aer* sarebbe dunque l'equivalente di *prolatio* nel senso di divisione binaria o ternaria della *semibrevis* – *italica* la prima, *gallica* la seconda²². Ma è poco probabile che allo stadio relativamente arcaico della pratica mensurale rispecchiato dal *Capitulum* si pensasse già in termini di divisione della *semibrevis*; tanto meno sembra possibile che ciò avvenisse in Italia dove la locale terminologia mensurale restò sempre basata sulla divisione della *brevis* (*divisio quaternaria, octonaria* ecc.). Si era invece certamente consapevoli dei vari modi nelle quali le minime potevano essere raggruppate all'interno del *tempus*, e ad indicarli si prestava bene il termine *aer* – francese nel caso di raggruppamento ternario, italiano per quello binario²³. Per quanto la distinzione fra prolazione e raggruppamento possa apparire sottile, proprio da essa dipende la possibilità di un cambiamento dell'*aer* senza alterazione del *tempus* ripetutamente suggerito dalle descrizioni del *Capitulum*²⁴. Tale

²⁰ Equivalente al francese *aire*, o *ayre* e con analogo significato (modo, natura, razza). I linguisti sono incerti, sia per il termine francese che quello italiano, fra la derivazione da *area* (superficie) o da *ager* (campo) diversa comunque de quella di *aria*, benché i due termini tendessero a fondersi e confondersi.

²¹ M. GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra*, vol. III, St. Blasien 1784, pp. 175-78.

²² Il *Capitulum* usa talvolta «de gallica» e «de italica», ma il nome femminile sottinteso è anche in questi casi *aer*, i cui equivalenti in italiano ed in francese (cfr. nota 20) possono essere sia maschili che femminili (cfr. sotto, nota 24).

²³ Il senso di *aer gallicum*, o modo francese, si avvicina maggiormente a quello di prolazione nella ballata *Amor mi fa cantare alla francesca* del cod. Vaticano Rossi 215. Al bisticcio del primo verso che allude contemporaneamente al nome segreto Francesca, e alla «maniera francese» corrisponde il ritmo di novenaria. *Novenaria* e *senaria imperfecta* restarono associate in Italia all'idea di uno stile francese; cfr. gli articoli «Ballata» e «Landini», in *MGG*, I e VIII.

²⁴ Il *Capitulum* prescrive il «tempus perfectum de aere italico» con qualche mescolanza di «aere gallico» anche per le ballate (che accompagnavano la danza); per i *soni* (ballate indipendenti dalla danza) il ritmo indicato è «de qualicumque tempore volueris, simplici et mixto... et similiter de quo aere volueris, attamen italica melius adaptatur». *Tempus mixtum* dovrebbe indicare la mescolanza di *perfectum* e *imperfectum*.

cambiamento di *aer* corrisponde alla pratica per la quale in madrigali e ballate del codice Rossi 215 e di manoscritti piú recenti un tipo di *senaria* spesso si alterna all'altro senza mutare l'indicazione di misura, suggerito soltanto dalla collocazione delle sillabe del testo o dal raggruppamento grafico dei segni delle note²⁵.

Il resto del paragrafo riguarda la metrica dei testi dei madrigali e si esprime cosí: «Partes verborum possunt esse de undecim et de septem sicut desiderio placet; sed vult retro unam partem omnibus aliis similem, que fit tanquam rescinda. Cuius verba volunt esse de villanelis, de floribus, arbustis, sertis, ubere et similibus, dummodo sit bona sententia, loquela et sermo»²⁶. Secondo questa descrizione anche ai madrigali si può applicare ciò che il *Capitulum* dice dei mottetti: «non habent ita ordinem in verbis sicut ballate et rotundelli». I loro testi infatti non sono obbligati a nessuna di quelle corrispondenze di rime e di parti della struttura metrica che sono caratteristiche delle ballate e dei rondeaux. I versi possono essere a piacere endecasillabi o settenari – o tutti endecasillabi, tuttavia, o tutti settenari, perché il verso finale che fa da ritornello è simile a *tutti* gli altri. La mancanza di «ordinem in verbis» si traduce musicalmente in uno svolgimento continuo (*durchkomponiert*, senza «consonanza» di parti) del madrigale, e giustifica il termine *rescinda* per il ritornello, posto in dubbio da Debenedetti perché non ha riscontro altrove²⁷. L'unica cosa nella musica che può distinguere il verso finale da ciò che lo precede, poiché la sezione principale non ha ritorni strofici della melodia, è l'esserne separato (*rescissio*) da un arresto della musica, da una cadenza. È possibile che a ciò si aggiungesse anche una differenziazione ritmica, il germe di quella opposizione di ritmi fra la prima parte e il ritornello che si riscontra cosí spesso nei madrigali a noi giunti. Il laconico suggerimento di introdurre *l'aer gallicum* «in fine partium» può infatti essere interpretato tanto come «in fine di ogni singolo verso» che come «nell'ultimo verso», cioè nel ritornello.

Questi sia pur lievi accenni ad una organizzazione metrica, formale e ritmica, uniti alla richiesta che «sit bona sententia, loquela et sermo»,

²⁵ La variazione nel raggruppamento delle minime, restando inalterata la misura e la quantità fondamentale del *tempus*, si trova spesso anche in composizioni in misura duodenaria, la cui organizzazione, normalmente corrispondente a quella di un moderno 3/4, può divenire quella di un 6/8, o anche, piú raramente, di un 12/16.

²⁶ Tipico dello stile del *Capitulum* è il passaggio improvviso dal plurale della prima parte del paragrafo, «Madrigalia sunt» ecc., al singolare «sed vult retro» ecc. Pertanto ho distaccato l'ultimo periodo («Cuius verba» ecc.) da ciò che precede per riferirlo a tutto il madrigale anziché alla sola *rescinda* (un solo verso). *Ubere* è suggerito da Debenedetti in luogo di *utere* del ms.

²⁷ DEBENEDETTI, *Un trattatello del secolo XIV* cit., pp. 73 e 80.

pongono il madrigale descritto dal *Capitulum* ad un livello un poco piú avanzato di quello che verso il 1313 fu aspramente qualificato da Francesco da Barberino come «rudium inordinatum concinium»²⁸. D'altra parte la sua organizzazione è ancora meno definita di quella descritta nel 1332 da Antonio da Tempo. Nella *Summa*, benché il ritornello sia ancora indicato come un elemento facoltativo, i versi del madrigale sono già raggruppati in due o piú *partes sive copulae*, corrispondenti, anche se il numero dei versi non è categoricamente stabilito, a ciò che oggi chiamiamo terzetto²⁹. La simmetria delle *copulae* e la ripetizione della stessa musica per ciascuna di esse sono pure chiaramente indicate³⁰. Dal confronto appare dunque che il *Capitulum* dovette essere scritto fra il 1313 e il 1332, e probabilmente in un tempo piú vicino al primo che al secondo termine.

Stranamente arcaico appare per tale data il ritmo del madrigale col *tenor* «de puris longis» e la voce superiore «de puris minimis». Per esso non abbiamo, come per l'organizzazione formale precisi termini di riferimento cronologico; ma il contrasto che esso offre con ciò che all'interno stesso del *Capitulum* è detto sul ritmo delle altre forme induce a credere che l'anonimo magister grammaticae, meno aggiornato sugli sviluppi dell'arte musicale che su quelli dell'arte poetica, abbia attinto per il madrigale ad una fonte meno recente e rispecchi dunque uno stato di cose già tramontato all'epoca in cui egli scriveva³¹. La possibilità che il *Capitulum* apra uno spiraglio sulle condizioni del madrigale in un'epoca imprecisata, che potrebbe essere anche anteriore al principio del secolo XIV, mi ha indotto recentemente a formulare una nuova ipotesi sulle oscure origini di questo genere di composizione polifonica, senza potere d'altra parte, per la brevità impostami dalla natura dello scritto³², meglio chiarirne le ragioni. L'ipotesi è basata sulla rigidità modale della formula ritmica assegnata dal *Capitulum* al madrigale (poco importa se l'applicazione pratica poteva, come in tanti altri casi, divergere occasionalmente dalla teoria) e dall'analogia che essa presenta con le formule modali delle composizioni del tipo delle *clausulae*. Va ag-

²⁸ *Documenti d'Amore*, a cura di F. Egidi, II, p. 263.

²⁹ A. DA TEMPO, *Delle rime volgari*, a cura di G. Grion, Bologna 1869, pp. 139-45. Benché il numero di versi che formano le «partes sive copulae» non sia indicato, esso è tre o un multiplo di tre in tutti gli esempi.

³⁰ Il madrigale infatti deve avere «in secunda parte tot versus quot in prima, et tot syllabas, et eandem sonoritatem in cantu» (*ibid.*, p. 140).

³¹ Maggior varietà ha il ritmo delle ballate (cfr. nota 24), delle quali l'anonimo ebbe certamente piú diretta e non libresca conoscenza. I *rondeaux* sono «de tempore imperfecto et aere gallico, et tempora omnia de semibrevis minimis vel minoribus, sed melius de minimis. Et in aliquo loco si fuerint due vel tres breves melius minime discernentur». Per i mottetti e per le cacce è detto: «quando unus rumpit alius utatur brevibus vel longis et e converso».

³² Articolo «Madrigal», MGG, VIII, 1960.

giunto inoltre che il madrigale è l'unica forma musicale descritta nel *Capitulum* per la quale sia detto che la voce inferiore ha il nome di *tenor*³³. Non potrebbe il madrigale essere nato dall'applicazione di un testo letterario ad una composizione preesistente del tipo clausula?³⁴ Collegare l'origine del madrigale (sul quale nessuna informazione ci è giunta finora che antedati il sommario giudizio di Francesco da Barberino) con composizioni del tipo della clausula non implica necessariamente riportare addietro tale origine alla prima metà del secolo XIII e farne un fenomeno cronologicamente parallelo al sorgere del mottetto. Pratiche e forme di quel periodo persistettero anche in tempi più recenti, tanto più in regioni remote dal centro di maggiore attività musicale e di più fervida ricerca di novità; nel caso del madrigale, infatti, la rigidità modale appare associata ad una figurazione di minime che per se stessa ci porta ad un'epoca prossima alla fine del secolo XIII³⁵.

Oltre che dalla rigidità di una formula modale il ritmo del madrigale è caratterizzato nella descrizione del *Capitulum* dall'estrema contrapposizione fra il lento fluire del *tenor* e il rapido *ire melodiando* della voce superiore. Quest'ultima caratteristica mi fa pensare piuttosto che alle originali *clausulae* vocali ad una loro derivazione organistica. La storia della musica italiana del Trecento dovette essere in gran parte basata su frequenti contatti fra polifonia vocale e arte organistica — quest'ultima, benché se ne sappia molto poco, molto più diffusa e fiorente della prima. La maggior parte delle chiese italiane ebbe organi prima di avere cantori abitualmente dedicati ad esecuzioni polifoniche. Il Credo tutto polifonico e vocale del fiorentino Bartolo, che costituì una innovazione memorabile nella pratica musicale della cattedrale di Santa Reparata, sostituì una precedente costumanza di esecuzione alternata fra coro monodico e organo³⁶. La maggior parte dei polifonisti italiani di quel tempo furono anche organisti. Come in un periodo più recente le loro composizioni servirono di base ad elaborazioni per organo o per altri strumenti a tastiera³⁷, non è impossibile che in precedenza essi avessero derivata la loro tecnica polifonica dalle musiche organistiche.

³³ Nel paragrafo sui mottetti non si parla né di tenor, né di pluralità di testi.

³⁴ Esito, considerando la trascuratezza del testo del *Capitulum*, ad attribuire un peso alla definizione dei madrigali come «verba applicata pluribus cantibus», in contrasto a quella dei mottetti, i quali «sunt cantus applicati verbis, sive dictionibus vel parabolis».

³⁵ Un modo «de puris minimis» non è menzionato dai teorici del mensuralismo, i quali non vanno oltre quello «ex omnibus brevibus et semibrevibus». È interessante tuttavia che l'Anonimo IV (E. DE COUSSEMAKER, *Scriptorum de musica medii aevi, nova series*, vol. III, p. 362) parla di «breves minime, maiores et mediocres».

³⁶ N. PIRROTTA, in «Rivista musicale italiana», II (1947), p. 142.

³⁷ D. PLAMENAC, *Keyboard Music of the 14th Century in Codex Faenza 117*, in «Journal of the American Musicological Society», IV (1951), pp. 179-201; ID., *New Light on Codex Faenza 117*, in *Kongressbericht Utrecht 1952*, Amsterdam 1953, pp. 310 sgg.

Certo è, in ogni caso, che negli esempi di elaborazioni organistiche del tempo piú recente sussistono ancora, se non le formule modali, la preferenza quasi esclusiva per la scrittura a due voci, e il contrasto fra l'andamento ritmico moderato della voce inferiore e la minuta figurazione di quella superiore, che dovrebbero avere caratterizzato, piú di un secolo prima, le *clausulae* organistiche.

L'ipotesi della derivazione del madrigale da composizioni organistiche del tipo delle *clausulae*, se potesse essere provata, chiarirebbe l'etimologia madrigale. La composizione organistica sarebbe stata la *matrice* musicale dalla quale il testo ad essa applicato, e piú tardi l'intera composizione avrebbero tratto il nome di *matricalis* o *matricale* in latino, *madrigale* in volgare specialmente veneto³⁸. L'essere stato il testo applicato dapprima a musiche già esistenti spiegherebbe, come per il mottetto, la mancanza di una definita forma metrica del madrigale nella fase piú antica. Il passaggio, successivamente, alla composizione di madrigali musicalmente indipendenti da matrici *prius factae* avrebbe aperta la via alla organizzazione metrica del testo. Dalla quale a sua volta, applicando il principio della ripetizione strofica alle *copulae*, e distinguendo il ritornello con diversa musica ed eventualmente con diverso ritmo, sarebbe derivata la forma musicale definitiva. Si tratta senza dubbio, di una ricostruzione puramente ipotetica; ma il formularla potrà provocare nuove constatazioni obiettive atte a corroborarla o a smentirla.

³⁸ Per *matricale* (latino) e *madriale* (volgare), costantemente in uso in Toscana fino al periodo rinascimentale, occorre pensare o alla caduta della *c* intervocalica, o alla derivazione da *materialis*. In quest'ultimo caso si avrebbe un esempio in piú di termini di origine diversa, che la somiglianza fonetica portò a confondersi: quali, per es. *aer* e *aria*, *clavicembalo* e *gravicembalo*, *concerto* e *concerto*, e, in inglese, *concert* e *consort*.

Ballate e «soni» secondo un grammatico del Trecento *

Il *Capitulum de vocibus applicatis verbis* – titolo fittizio dato da Santorre Debenedetti ad un breve trattato latino scritto con molta probabilità fra il 1313 e il 1332¹ – dedica alle ballate due distinti paragrafi. Ciò non poteva sfuggire all'attenzione dell'editore; il quale tuttavia mostrò una tendenza a disconoscere, o almeno ad attenuare le differenze fra le due descrizioni, e a lasciare quindi inspiegate le ragioni dell'apparente doppione. Quasi certamente egli pensò che la spiegazione risiedesse in differenze di carattere musicale, e che rientrasse quindi fra i compiti di quel «musicologo» che egli invitava ad integrare i suoi commenti². Ma considerando da «musicologo» la natura dello scritto, e cercando di ricostruire le linee del compendio *De musica* dal quale esso fu estratto, sono giunto alla persuasione che esso non fu l'opera di un musicista, bensì di un grammatico³; il quale non avrebbe dato troppo peso a differenze di pura tecnica musicale che non avessero coinvolto anche sostanziali diversità di forma metrica e di contenuto letterario. Il confronto tra i due paragrafi sulle ballate è infatti non meno istruttivo per la conoscenza delle forme metriche che per quella della tecnica musicale del Trecento; tanto più che per l'uno e l'altro campo esso si addentra in zone poco esplorate e per le quali le fonti documentarie sono scarsissime, se non del tutto inesistenti.

Prima di intraprendere il confronto, gioverà aggiungere, per sgravare l'anonimo grammatico da colpe probabilmente non sue, che la forma in cui il *Capitulum* fu trascritto nell'unica versione che se ne conosce⁴ quasi certamente non è quella originale. La sciattezza del testo,

* Originariamente pubblicato in *Saggi e ricerche in memoria di Ettore Li Gotti*, vol. III («Centro di studi filologici e linguistici siciliani. Bollettino», VIII, 1962), pp. 42 sgg.

¹ S. DEBENEDETTI, *Un trattatello del secolo XIV sopra la poesia musicale*, in «Studi medievali», II (1906-907), pp. 59-82. Per la data, N. PIRROTTA, *Una arcaica descrizione del madrigale*, in *Festschrift Heinrich Besseler*, Leipzig 1961, pp. 155-61 (p. 80 del presente volume).

² DEBENEDETTI, *Un trattato del secolo XIV* cit., pp. 67 e 76-77.

³ PIRROTTA, *Una arcaica descrizione del madrigale* cit.

⁴ È il cod. Lat. cl. 12, 97 della Biblioteca nazionale San Marco di Venezia. Vedi DEBENEDETTI, *Un trattatello del secolo XIV* cit., pp. 60-61; PIRROTTA, *Una arcaica descrizione del madrigale* cit.

la sua estrema concisione, l'incertezza dei nessi che collegano un periodo con l'altro fanno pensare al riassunto frettoloso di uno studente; o, meglio ancora, alla notazione delle proposizioni piú essenziali di uno scritto o di una lezione, denudate delle delucidazioni, amplificazioni ed esemplificazioni che le accompagnavano nel testo originale. Se a ciò si aggiunge la tendenza, nel trattare di fatti di comune esperienza, ad ometterne i particolari piú ovvi, si comprende come l'interpretazione del testo si trasformi in qualche caso in un processo alle intenzioni.

Il *Capitulum* consta di sei paragrafi, inquadrati fra un breve proemio e una altrettanto breve conclusione. Il proemio, dopo un accenno ad un precedente capitolo e dopo l'enunciazione della materia da trattare in quello presente (parafrasata da Debenedetti nel titolo fittizio), si abbandona ad una dichiarazione di carattere programmatico, esprimendo il proposito di procedere «a faciliiori inchoando, ut earum sententia intellectu pleno et ordinate sit studentis»⁵. Una citazione aristotelica offre quindi il pretesto ad introdurre per prima la trattazione delle ballate: «Sicut dicit Philosophus in principio Phisicorum, cognicio nostra incipitur a notioribus. Et quia ballade sunt huiusmodi tractatum primum et primam declaracionem habere primitus meruerunt». Le ballate alle quali è dedicato il primo paragrafo sono infatti quelle di uso piú diffuso e popolare, «et dicuntur ballade⁶ quia ballantur». Le premesse metodologiche sono ancora salve nel secondo paragrafo; i *rotundelli* (cioè *rondeaux*) ai quali esso è dedicato «sunt canciones francigene», meno popolari certamente delle ballate, ma anch'esse, lo apprendiamo da altre fonti⁷, associate al costume della danza. Il terzo paragrafo ci trasporta invece bruscamente dai *rotundelli* ad una voce, cantati «in rotunditate corrhæe sive balli»⁸, ai mottetti polifonici di origine ed uso liturgico (il *Capitulum* ignora i profani), alla forma musicale piú

⁵ Il testo completo del trattatello fu pubblicato in appendice a DEBENEDETTI, *Un trattatello del secolo XIV* cit., pp. 78-80 e piú tardi in S. DEBENEDETTI, *Il Sollazzo*, Torino 1922. I due paragrafi sulle ballate sono riprodotti qui appresso in appendice sulla base dell'edizione di Debenedetti, salvo lievi varianti di interpunzione e il ripristino di un passo per il quale appare ingiustificata la correzione apportata dall'editore. Lo stesso criterio si applica alle citazioni nel corso del presente scritto.

⁶ In un altro paragrafo il testo ha anche «ballate».

⁷ Che si tratti di *rondeaux* monodici e danzati si deduce soltanto dal raccostamento alle *ballade* e dal confronto con i testi corrispondenti di A. DA TEMPO (*Delle rime volgari*, a cura di G. Grion, Bologna 1869) e di GHIDINO DI SOMMACAMPAGNA (*Trattato dei ritmi volgari*, a cura di Giuliani, Bologna 1870), ché il paragrafo sui *rotundelli* è uno dei piú scarni e scarsi di informazione del *Capitulum* (tranne che sul ritmo). DEBENEDETTI (*Un trattatello del secolo XIV* cit., pp. 67-68) incorre in una frequente confusione fra il piú comune (benché non in Italia) *rondeau* (ballo in tondo), e il *rondel* o *rondet* (latino *rondellus*, ma anche *rotundellus*) che è un artificio tecnico della polifonia (benché qualche volta desse il nome alla composizione in cui era applicato) consistente nel trasmigrare di una determinata melodia successivamente a tutte le voci. La *collatio* di Fr. da Barberino corrisponde a questo secondo tipo ed è in certo modo affine alle *cacie* del *Capitulum*; ma non ha nulla da vedere col *rondeau*.

⁸ DA TEMPO, *Delle rime volgari* cit., p. 135.

complessa e piú remota dalla pratica popolare. Si può ravvisare un nesso associativo nel fatto che i mottetti italiani furono poco frequenti, mentre si aveva una discreta conoscenza, almeno fra i musicisti, di quelli francesi; ma è patente l'abbandono del metodo di graduale progressione dal piú noto e piú semplice al piú complesso ed esoterico. Ardue e austere sono anche le *cacie sive incalci* del quarto paragrafo, la cui forma è affatto diversa da quella che acquistò una certa notorietà letteraria verso la metà del secolo XIV⁹, essa stessa non tanto frequente da indurre teorici come da Tempo e Ghidino di Sommacampagna a codificarla¹⁰. Tanto meno potevano essere popolari le *cacie* del *Capitulum*, le quali ponevano in veste musicale un testo poetico formato di tanti versi quante le voci – il testo del paragrafo accenna a cinque¹¹, che è un numero insolitamente largo anche al di fuori della sfera limitata e provinciale della polifonia italiana¹². «Notiora» rispetto ai mottetti e alle cacce furono invece i *mandrigalia*¹³ dei quali si occupa il quinto paragrafo. La loro musica – generalmente a due voci, piú raramente a tre – proponeva ai cantori «etiam difficilima»¹⁴, sicché essi non poterono mai essere quel che si dice popolari; ma un abito di esecuzione introdotto in qualcuna delle corti signorili piú splendide dell'Italia settentrionale stabilì un esempio e un precedente che attirò su di essi l'attenzione dei rimatori, e diede loro se non una frequenza di esecuzioni almeno una notorietà letteraria. Finalmente il sesto e ultimo paragrafo, con effetto indubbiamente calcolato, riporta quasi là dove la trattazione aveva preso le mosse: ai *soni sive sonetti*, l'equivalente, malgrado il

⁹ DEBENEDETTI, *Un trattatello del secolo XIV* cit., pp. 68-73, partendo dall'affermazione del *Capitulum* che i mottetti «non habent ita ordinem in verbis, sicut ballate et rotundelli», argomenta a lungo per rafforzare il raccostamento del *motto confetto* alla frottola; a ciò aggiunge, poiché le cacce «a simili per omnia formantur ut motteti», una puntata finale in favore della derivazione della caccia dalla frottola. Ma i mottetti del *Capitulum* non hanno affinità col *motto confetto* altro che nel nome e la frase sopra citata indica soltanto che i loro testi non furono tenuti a nessuna delle simmetrie e concordanze di rime che caratterizzano ballata e *rondeau*. Le *cacie sive incalci* hanno analogia con i mottetti nella condotta delle voci, dacché anche ad esse si applica la prescrizione «quando unus [cantus] ascendit, alter descendat, tertius firmus stet, quartus pauset, quintus rumpat»; sulle cacce vedi il saggio seguente, pp. 103 sgg.

¹⁰ Il silenzio di da Tempo è giustificato perché le cacce quali noi le conosciamo presero le mosse dall'ambiente padovano-veronese forse qualche anno piú tardi della redazione della *Summa*. Ma è notevole che Ghidino, scrivendo trenta o quaranta anni piú tardi, non ritenesse necessario di scostarsi dal modello di da Tempo.

¹¹ Le cacce del *Capitulum* «volunt... esse ad tot quot partes sunt». La proposizione apparentemente lapalissiana è chiarita in un passo successivo «si facta fuerit ad quinque partes, omnes quinque cantores...» *Pars* qui sta contemporaneamente per verso e per parte musicale.

¹² Vedi N. PIRROTTA, *On the problem of «Sumer is icumen in»*, in «Musica disciplina», II (1948), pp. 214-16.

¹³ L'autore del *Capitulum* probabilmente scrisse *mandrigalia* e si deve al copista, influenzato dalle teorie di A. da Tempo, la cui *Summa* precede il trattatello nel codice Marciano, l'aggiunta della *n*.

¹⁴ Vedi il noto passo della *Cronaca del Convento di S. Caterina in Pisa*, in «Archivio storico italiano», VI (1845), p. 534.

nome, delle ballate grandi e mezzane, per le quali del resto anche da Tempo e Ghidino indicarono come di uso corrente i nomi rispettivamente di *soni* e *sonarelli*¹⁵. Senonché in da Tempo e Ghidino ballate, soni e sonarelli sono sinonimi, mentre il nostro anonimo grammatico non soltanto li distingue, ma li contrappone ponendoli ai due estremi del suo ciclo espositivo. Oltre che nel nome, nella descrizione dei *soni sive sonetti* manca ogni riferimento alla danza; e anche le indicazioni fornite dal sesto paragrafo sul loro ritmo musicale sono tali da rendere improbabile l'esecuzione danzata. Si tratta dunque di quelle ballate che possiamo definire, in senso ampio, liriche, alle quali appartennero, con pochissime eccezioni, la stragrande maggioranza di quelle tramandate dalle fonti manoscritte. L'anonimo grammatico, se mancò di coerenza nell'applicare la maldigerita gnoseologia esposta nel proemio, si mostrò buon retore e buon pedagogo nel porre in evidenza nei due punti piú salienti della sua trattazione i due tipi che piú l'interessavano, la ballata di fattura piú grezza e tono piú popolare, e la sua derivazione elegante, elaborata dall'arte fino a farne l'erede e la continuatrice come forma piú raffinata di poesia per musica della aristocratica canzone distesa.

La descrizione dei *soni sive sonetti* non contiene cosa alcuna che sia nuova dal punto di vista metrico e che non trovi corrispondenza in numerosissimi esempi di ballate letterarie. La ripresa (*responsiva*) è formata di quattro o tre versi (due endecasillabi, un settenario, un endecasillabo per i *soni*; un settenario fra due endecasillabi per i *sonetti*); vengono quindi i due piedi, ciascuno di tre o due versi (*partes* nella terminologia dell'anonimo), uno dei quali deve essere settenario; lo schema metrico comprende infine «unam voltam proportionatam ad modum responsive». Può meravigliare la rigidità e mancanza di varietà della prescrizione, in confronto alla piú abbondante casistica ed esemplificazione che offrono da Tempo e Ghidino. Ma, a parte il fatto che anche costoro sono ben lungi dall'esaurire la varietà di combinazioni che trovarono attuazione nella pratica, ciò può dipendere nel *Capitulum* dal carattere di riassunto per sommi capi che, come è stato già detto, è tipico della versione a noi giunta. Poiché in pratica tutte le combinazioni di settenari ed endecasillabi sono possibili, lo studente che ridusse in note compendiose gli insegnamenti ricevuti, poté ritenersi soddisfatto di annotare il tipo indicatogli dal maestro come preferibile agli altri. Piú sorprendente è invece l'esclusione dall'uno e dall'altro para-

¹⁵ Vedi DA TEMPO, *Delle rime volgari* cit., p. 120; SOMMACAMPAGNA, *Trattato dei ritmi volgari* cit., pp. 79-80.

grafo del *Capitulum* delle ballate con ripresa di meno di tre versi. Essa è un sintomo di una data di composizione anteriore a quella della *Summa rithimicis vulgaris dictaminis* di da Tempo (1332). Fenomeno caratteristico della poesia lirica italiana fra l'ultimo quarto del secolo XIII e la prima metà del XIV fu la sua tendenza o a svincolarsi dalla tradizionale associazione con la musica e a cercare soltanto nei concetti e nel ritmo poetico la propria norma metrica (e ciò compì specialmente nel campo della canzone), o ad assoggettarsi ad una progressiva riduzione dello schema metrico che è evidentemente la controparte di una espansione della corrispondente espressione melodica. Già con Dante la musicabilità di una canzone di novanta endecasillabi, quale è *Amor che nella mente mi ragiona*, dovette esser possibile soltanto in un ritmo di declamazione relativamente rapido e soprattutto quasi esclusivamente sillabico; ma la brevità di ballatine quali *Per una ghirlandetta*, o di singole strofe di canzone o di ballata, quali rispettivamente *Lo mio servente core* e *O Violetta*, doveva consentire al musicista intonatore di abbandonarsi alla dolcezza di un melodizzare più ricco di inflessioni e di figurazioni. Di tale processo l'autore del *Capitulum* fu consapevole in quanto escluse dal novero delle forme musicali più consuete la canzone¹⁶; egli non ritenne tuttavia di dovere rivolgere la sua attenzione alle ballatine con ripresa di due, o anche di un sol verso che appena qualche lustro più tardi trovarono posto nelle trattazioni di da Tempo e dei suoi successori, e che dovevano di lì a poco divenire il veicolo dell'espressione melodica più raffinata¹⁷.

Diverso, e meno ortodosso di quello dei *soni sive sonetti*, è il quadro delle *ballade* del primo paragrafo, così dette «quia ballantur». Non varia naturalmente lo schema generale con ripresa (*responsum* o *responsiva*), piedi, e «postmodum unam voltam totam similem responsive»; ma nei particolari esso presenta delle anomalie che Debenedetti in parte non notò, in parte ritenne di dover correggere. Sia nei testi pervenutici (che per ciò appunto sono in generale da considerare come prodotto di attività letteraria e colta) che nelle prescrizioni dei teorici

¹⁶ Non mi pare accettabile l'interpretazione di A. Marigo che nel commento al *De vulgari eloquentia* (Firenze 1938, pp. 235-38), ritiene «non solo possibile... ma consueta la composizione di canzoni senza musica... avendo presente il carattere preminentemente letterario della lirica d'arte italiana». Nel primo dei due passi considerati (VIII, 4) Dante distingue fra la composizione della canzone e l'esecuzione «sive cum soni modulatione... sive non», rispettivamente «actio» e «passio» della canzone. Nel secondo considera in astratto i due elementi della «fabricatio» e della «modulatio» per vedere da quale dei due derivi l'essenza fondamentale della canzone, e conclude in favore della prima; ma ciò non vuol dire che essa vada disgiunta dalla seconda.

¹⁷ Da Tempo, che riflette una pratica musicale cortese, chiama *communes* le ballate con ripresa di due versi; quelle contenute nel codice Vaticano Rossi 215 provenienti probabilmente dallo stesso ambiente scaligero sono *communes* e ancora più spesso *minimae*.

è norma costante che la ripresa, e per conseguenza anche la volta, abbiano un numero di versi almeno uguale, ma piú spesso maggiore che ciascun singolo piede. Il *Capitulum* prescrive invece due o tre versi per ripresa e volta delle *ballade*, ma quattro in ogni caso per ciascuno dei piedi. La ripresa tende dunque ad essere piú breve di quella dei *soni* e *sonetti*, mentre ai piedi è deliberatamente assegnato un numero maggiore di versi. In piú il testo afferma chiaramente, e senza possibilità che si tratti di un *lapsus* del copista, che le *ballade* «habent... plures pedes». Non è assolutamente giustificata la correzione del passo in «duos pedes» introdotta da Debenedetti, se egli stesso convenne che la pluralità dei piedi fu ammessa, pur come estremamente rara, da Francesco da Barberino, «cum forte tibi occurrerint pedes breves in longa materia»¹⁸. Essa fu certamente rara nelle ballate letterarie alle quali senza dubbio si riferiva la glossa ai *Documenti d'Amore*¹⁹; ma non vi è giustificato motivo per escluderla, contro la positiva affermazione del *Capitulum*, per quelle di fattura meno levigata che accompagnarono le danze popolari. Di queste ben poche, o nessuna, ci son note; e con ragione, dacché erano o dominio di tradizione orale, o, almeno fino a un certo punto, improvvisate. Ma è ben comprensibile che il rapporto fra ripresa e stanza vi fosse alterato, rispetto a quello delle ballate letterarie a noi piú familiari, nel senso di una maggior lunghezza della stanza, qual è quella derivante nella descrizione del *Capitulum* dal numero di versi di ciascun piede e dalla pluralità dei piedi. La ripresa, cantata inizialmente da un solista, subito ripresa (dove il nome) dal coro dei danzatori²⁰, e daccapo ripetuta coralmemente alla fine di ogni stanza come risposta e conferma melodica alla volta cantata dal solista, aveva un doppio motivo per richiedere un testo relativamente breve: perché in essa l'interesse melodico prevaleva su quello letterario, e perché conveniva evitare la doppia ripetizione (volta e ripresa) di una frase melodica troppo lunga alla fine di ogni strofa. Ma nelle stanze, negli *additamenta*, la musica retrocedeva alla funzione di nulla piú che un mezzo, un veicolo del testo col quale le intenzioni di chi dirigeva la danza era-

¹⁸ Citato da DEBENEDETTI, *Un trattatello del secolo XIV* cit., p. 78. Cfr. l'ed. Egidi dei *Documenti d'Amore*, Roma 1912, vol. II, p. 263.

¹⁹ L'unico esempio che io conosca è nel contrasto *Messer, lo nostro amore*, attribuito a Saladino da Pavia. Si trova talvolta in laude-ballate; vedi per es. *Udite che m'avvien per Cristo amare*, in BIANCO DA SIENA, *Laudi spirituali*, Lucca 1851, p. 48.

²⁰ Vedi il brano dell'Epistola III del *Diaphonus* di Giovanni del Virgilio riportato in v. DE BARTHOLOMAEIS, *Rime giullaresche e popolari*, Bologna 1926, pp. 73-74. Un residuo dell'immediata ripetizione della ripresa è rimasto nella doppia ripresa della ballata *Tanto di fino amore son gaudente* attribuita a Bonagiunta Urbicciani, la quale prova che già per tempo lo schema della ballata era stato trasferito dal canto alternato fra solista e coro a quello puramente solistico e lirico.

no significate ai danzatori. La designazione di questo o quel partecipante a compiere questa o quella azione particolare, che spesso prendeva il sapore di un mimo piú o meno giullaresco, formava una «longa materia» il cui interesse preponderante poteva facilmente indurre a trascendere quei limiti e quelle proporzioni che una maggiore osservanza di considerazioni formali imponeva invece alle ballate-soni.

Ciò che lascia dubbiosi nella descrizione delle *ballade* non è la pluralità dei piedi, ma la rigidità della prescrizione che siano formati di quattro versi. Probabilmente essa è imputabile, ancora una volta, all'eccesso di semplificazione che caratterizza la versione che noi possediamo del *Capitulum*. In realtà non si vede nessuna ragione per escludere una varietà e molteplicità di tipi, tanto piú se si ammette il carattere improvvisato o semiimprovvisato delle stanze. Nemmeno la circostanza che i versi erano composti o improvvisati su moduli melodici preesistenti²¹ è sufficiente ad indurre a credere in una fissità di tipi, se si considera con quanta elasticità tali moduli appaiono applicati nelle laude di cui sopravvivono le melodie. Converrebbe a tale proposito cercar di riprendere l'ipotesi ingegnosa di Francesco Flamini²² circa la derivazione di varie forme metriche dalle improvvisazioni giullaresche, e indagare se esse non abbiano come punto comune di partenza la lassa parimente improvvisatoria della canzone a ballo²³. Ma ciò va lasciato

²¹ Cfr. per es. le volte delle laude *Altissima luce* e *Regina sovrana* del laudario Cortonese (F. LIUZZI, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, vol. I, Roma 1935, pp. 285 e 297) che, pur operando fondamentalmente la stessa melodia, sono formate da 4 l'altra di 3 emistichi (la seconda asimmetrica rispetto alla ripresa). Un altro esempio cospicuo è *Oimè, lasso e freddo lo mio core* (*ibid.*, p. 411) che adopera la stessa melodia, variamente adattata, per la ripresa e per i piedi. Nelle laude in cui ciò si verifica vi è spesso somiglianza o addirittura uguaglianza di testo fra il primo verso della ripresa e quello del primo piede (vedi *Stella nuova, Dami conforto, Spirito sancto da servire, Amor dolce sença pare, Salutiam divotamente*); lo stesso si riscontra spesso nelle ballate piú antiche, quali *Tanto di fino amore* testé citata, *Dentro dal cor m'è nato* di Ser Monaldo da Soffena, *La partenza che fo dolorosa* di Onesto bolognese, *Messer, lo nostro amore* di Saladino da Pavia, e non poche di quelle dei memoriali bolognesi. L'uso dello stesso materiale melodico nella ripresa e nelle stanze si ritrova poi in una forma piú recente di ballata, la frottola del secolo xv.

²² *Per la storia di alcune antiche forme poetiche italiane e romanze*, in *Studi di storia letteraria*, Livorno 1895.

²³ Non è questo il luogo piú adatto per sviluppare una teoria di tal genere. Si noti tuttavia che: 1) strambotti e forme affini si possono interpretare come strofe di ballata avulse dalla ripresa (con piú piedi e volta di due versi a rima baciata) e come tali furono adoperati da quei laudisti quattrocenteschi che, assegnata alla ripresa una melodia ben nota («cantasi come...»), prescissero per le stanze il canto «a modo di strambotti», o «di rispetti»; 2) che la lauda-sirventese, frequente nel secolo xv, si trova già accanto alla lauda-ballata nel laudario cortonese (vedi *Madonna, sancta Maria*) ed è basata su principio uguale a quello delle laudi-ballate con uguale melodia per ripresa e piedi (cfr. nota 21). Per mostrare la affinità della frottola con la canzone a ballo Flamini opportunamente citò i testi di *Così m'aiuti Iddio* di Sacchetti e *Venite in danza* di L. B. Alberti (FLAMINI, *Per la storia di alcune antiche forme poetiche* cit., pp. 177-78). Si potrebbe aggiungere che molte frottole conservano, vestigia della volta, la chiusa con due endecasillabi a rima baciata; e che il nome di frottola restò ad una forma di ballata (cfr. nota 21) nella quale è intenzionale il piglio popolare.

non al «musicologo», ma a chi sia in possesso della necessaria larga conoscenza delle varie letterature romanze²⁴.

Ad un'altra distinzione fra le *ballade* e i *soni* Debenedetti accennò soltanto di sfuggita, benché il *Capitulum* la ponga bene in evidenza nelle rispettive definizioni. «Ballade sunt verba applicata sonis», mentre «Soni sive sonetti sunt verba applicata solum uni sono». La prima proposizione «prova» secondo Debenedetti «la preesistenza della musica alle parole e per conseguenza giustifica il giudizio che Dante dà di questa forma metrica»²⁵. L'interpretazione mi sembra corretta. Tradurre «parole applicate ai suoni» o «alle note» non sembra possibile perché piú proprio sarebbe stato in tal caso «applicata vocibus» che corrisponde alla terminologia usata nel proemio. Né si può intendere l'espressione come indicante l'intonazione polifonica delle *ballade* perché a ciò contraddirebbe tutto ciò che si sa sull'origine piú recente della ballata polifonica, e la stessa natura popolare delle ballate danzate descritte nel paragrafo; il *Capitulum* d'altronde usa termini diversi per le composizioni polifoniche: «plures cantus» per i madrigali e per i mottetti, «partes» per le cacce²⁶. Ma, oltre che indicare la preesistenza delle melodie, «verba applicata sonis» fa pensare che i testi potessero essere eventualmente trasferiti da una melodia all'altra. Dell'una e dell'altra pratica troviamo testimonianza indiretta nei laudari Cortonese e Magliabechiano²⁷.

Il *Capitulum* non fa accenno alla distribuzione del canto fra solista e coro nell'esecuzione delle *ballade*. Senza dubbio essa rientrava nel novero delle nozioni ovvie e di comune esperienza che non meritavano nell'opinione dell'autore, o del riduttore del suo testo, di essere menzionate²⁸. Dà invece prescrizioni intorno al ritmo, come sempre in forma cosí esasperatamente laconica da prestarsi ad equivoche interpretazioni. Il periodo che le contiene si apre con un «volunt esse...» che

²⁴ Tale conoscenza è particolarmente indispensabile, se pure è sufficiente (vedi P. LE GENTIL, *Le virelai et le villancico*, Paris 1954, pp. 3-4), per affrontare il problema, da qualche tempo ricorrente, delle derivazioni zajalesche. Mi sia permesso tuttavia di osservare che la duttilità di adattamenti e di trasformazioni che io scorgo nella storia della ballata italiana mi sembra difficile da conciliare con l'idea di una forma ricevuta, qualunque essa sia; e che lo stesso ritengo che si applichi alle forme parallele delle altre letterature romanze.

²⁵ Quest'ultima derivazione mi pare discutibile. Il passo del *De vulgari eloquentia* citato da DEBENEDETTI, (*Un trattatello del secolo XIV* cit., p. 67) indica soltanto che le ballate sono fatte per i danzatori («indigent enim plausoribus, ad quos edita sunt») mentre le canzoni sono fine a se stesse.

²⁶ Vedi nota 11.

²⁷ Sulla stessa melodia sono composte, come si è già detto, *Altissima luce* e *Regina sovrana* del Cortonese (vedi nota 21); o una di esse, fu adattata alla melodia dell'altra. Per il secondo caso, adattamento dello stesso testo a melodie diverse, si veda LIUZZI, *La lauda* cit., p. 84, dove sono elencati 20 testi comuni ai due laudari, dei quali soltanto la metà hanno simile, se non identica, melodia.

²⁸ Ancora piú sbrigativo è il paragrafo sui *rotundelli*.

normalmente dovrebbe essere riferito ai piedi, anzi alle loro «partes» (versi in questo caso) delle quali si discorre nel periodo precedente; ma poiché non sarebbe logico che le prescrizioni ritmiche riguardassero soltanto i piedi (omettendo proprio le parti che abbiamo definito come più caratteristicamente musicali, ripresa e volta) è più corretto pensare che tutto il periodo torni al soggetto principale del paragrafo, cioè in generale alle ballate. Il loro ritmo fondamentale è il *tempus perfectum de aere ytallico*, che si può tradurre bene come un moderno tempo $3/4$; in questo ritmo predominante la sostituzione occasionale dell'*aer gallicum* in luogo dell'*ytallicum* dovrebbe corrispondere all'interpolazione di brevi passi di tempo $6/8$ ²⁹, permessa «in aliquibus locis sive punctis... sed non in principio nec in fine». Lo stile stenografico del *Capitulum* lascia il lettore moderno nell'incertezza se quest'ultima limitazione si riferisca alle battute iniziali e finali dei singoli *punctus*, o alla ripresa e alla volta dello schema di ballata. In compenso ci è offerta un'altra variante ritmica che vale per tutta la ballata, «si quis vult quod trottetur», cioè se si desiderava un tipo di danza più vivace³⁰; in tal caso il ritmo adatto era il *tempus imperfectum de aere ytallico*³¹, equivalente ad un moderno tempo $2/4$. Altre incertezze ci sono riservate dalla proposizione finale del paragrafo, «volta autem pedis vel pedum vult esse trium et non diverse», questa volta per colpa del copista che omise il sostantivo che doveva definire il predicato. L'integrazione più ovvia, anche se rende la proposizione pleonastica, sembra essere «trium partium»³².

Restano da considerare le prescrizioni del *Capitulum* per la musica dei *soni sive sonetti*. Venendo dopo la trattazione di tre forme polifoniche, la loro definizione come «verba applicata solum uni sono» sembra essere una asserzione della loro natura monofonica. Anche per le ballate d'arte, come per quelle popolari, non abbiamo nessun sentore che fossero composte polifonicamente prima della seconda metà del secolo XIV. Ma anche in questo caso si può osservare che l'uso di «cantus» sarebbe stato più proprio e avrebbe meglio sottolineato il contra-

²⁹ Per il significato di *aer* e per la sua distinzione da *prolatio*, che è il termine più corrente nella teoria musicale, vedi PIRROTTA, *Una arcaica descrizione del madrigale* cit.

³⁰ Una danza strumentale, intitolata *Trotto* è inclusa nel codice fiorentino Londra, British Museum, add. mss. 29987, c. 62v. Fu pubblicata da J. WOLF, *Die Tänze des Mittelalters*, in «Archiv für Musikwissenschaft», I (1918), p. 39.

³¹ «... faciat in simili aere, sed de tempore imperfecto», va riferito alla regola generale del «tempus perfectum de aere ytallico», non alla susseguente eccezione dell'*aer gallicum*.

³² Ragione di perplessità è anche il «pedis vel pedum». La volta di tre versi va bene per le *ballade* con ripresa di ugual numero di versi, non per quelle che ne hanno due. Integrare «trium semibreuium» sembra poco plausibile; in tal caso il «trotto» si applicherebbe soltanto ai piedi, non alla volta (e quindi nemmeno alla ripresa).

sto polifonico-monofonico; la scelta di «sonus», vista nel quadro della generale contrapposizione fra il primo e l'ultimo paragrafo, può allora significare che ad ogni testo di ballate-soni corrispondeva una sola melodia espressamente composta. Ancor più probabile, infine, è che l'autore del *Capitulum*, con la passione per gli «equivoci» alla quale tanto indulgevano i dettatori del tempo, volle adombrare in una unica parola tutte e due le interpretazioni ora esposte. Che le melodie dei *soni sive sonetti* venissero composte espressamente, e che anzi i loro testi tendessero a svuotarsi di ogni più personale caratteristica e a divenire generica poesia per musica, corrisponde al decorso storico più sopra accennato. Non pochi sono i testi che accennano ad una «veste» che si attendevano venisse loro data dall'intonatore³³.

Come per le *ballade* il *Capitulum* non dà nessuna indicazione sul modo nel quale *soni* e *sonetti* erano eseguiti. Alcuni di essi poterono occasionalmente essere adibiti anche per accompagnare la danza, e quindi col canto alternato fra solista e coro. Ma in generale il tono soggettivo, prevalentemente amoroso, dei testi sembra suggerire piuttosto l'esecuzione solistica. In tal veste i *soni sive sonetti* vennero a sostituire il canto delle canzoni distese, ed è da credere che la somiglianza di funzione inducesse a lasciar cadere la ripetizione della ripresa fra una strofe e l'altra³⁴. L'esempio della canzone poté anche influire a rendere obbligatoria la «puntuale» corrispondenza melodica fra ripresa e volta e fra il primo e il secondo piede, richiesta dal *Capitulum* per i *soni* mentre non è menzionata per le *ballade*³⁵. Quanto al ritmo i *soni*, sciolti dall'associazione con la danza, poterono essere «de qualicumque tempore volueris, simplici et mixto», purché fosse mantenuta una certa corrispondenza (di stile?) fra un verso e l'altro, «dummodo partes ad invicem corespondeant». Anche per l'*aer* la scelta era lasciata al musi-

³³ Ciò non toglie che in origine esse non fossero anche composte su melodie preesistenti. Nella frase più sopra citata di Francesco da Barberino (p. 95) non si vede quale potesse essere l'obbligo di usare piedi brevi all'infuori di quello proveniente da una melodia a cui i versi dovevano adattarsi.

³⁴ Astraendo dalla ripresa la stanza di ballata ha struttura uguale a quella di una breve stanza di canzone con fronte bipartita e sirma. Si danno anche casi di ballate che finiscono con una volta supplementare a guisa di commiato. Vedi non poche di quelle di Lapo Gianni, *Nuovo canto amoroso* di Lapo degli Uberti, *Guato una donna* di Gianni Alfani, *Io non domando*, *Amore* di Cino da Pistoia, ecc.

³⁵ La perfetta simmetria fra ripresa e volta delle ballate d'arte è meno osservata in quelle di tono più popolare. *O la zerbitana retica* (cito da DE BARTHOLOMAEIS, *Rime giullaresche e popolari* cit., pp. 23-24) ha ripresa di 4 versi, tre piedi e volta di due versi ciascuno; analogo schema ha *Mamma lo tempo è venuto* (*ibid.*, pp. 32-33). Fra le laude del Cortonese e del Magliabechiano presentano ancor più notevoli asimmetrie *Troppo perde 'l tempo*, *Oimè lasso e freddo lo mio core*, *O Cristo 'nipotente*, *Dolce vergine Maria*, *Sancto Iovanni Baptista exempro de la gente*, per la maggior parte attribuite a Jacopone. L'analisi delle melodie indica che in tali casi sarebbe forse più proprio parlare di una serie di piedi, l'ultimo dei quali, riprendendo la rima e la cadenza finali della ripresa, funge da volta.

cista, «attamen italica melius adaptatur»³⁶. Sicché nell'obbligo che i piedi siano «de aere de quo est responsiva et volta» si può ravvisare una ricerca di coerenza stilistica. L'ultima frase del paragrafo lascia intravedere la tendenza alla preziosità vocale e ad effetti di «singhiozzante» sentimentalità³⁷.

I paragrafi del *Capitulum* che trattano delle forme polifoniche, e specialmente quello sul madrigale, lasciano adito al sospetto che l'autore, non ben certo delle proprie conoscenze di tecnica musicale, attingesse a fonti non troppo aggiornate³⁸. Diverso è il caso dei due paragrafi sulle ballate, ed è naturale che così sia perché esse erano non soltanto il campo principale di attività poetica di ogni rimatoro, ma anche la fonte principale delle sue esperienze musicali³⁹. Le indicazioni del *Capitulum* sulla musica delle ballate hanno la più grande attendibilità e sono confermate dal poco che rimane di documenti musicali. Nulla assolutamente sopravvive della ballata danzata, a meno che qualcuna non sia rimasta con mutata apparenza fra le laudi; della ballata d'arte i pochi esempi conservati nel ms Vaticano Rossi 215 e nel codice Squarcialupi, si qualificano, per il fatto stesso di essere inclusi in raccolte di musica polifonica, come rappresentanti del più alto livello di fattura musicale⁴⁰. Le cinque ballate anonime del codice Vaticano Rossi 215 sono tutte di *tempus perfectum*, in prevalenza di *aer italicum*, alternato a brevi passaggi di *gallicum*⁴¹. Una sola fa eccezione, *Amor mi fa cantare alla francesca*, che nel capoverso equivoca sul nome della donna e sul ritmo 9/8 della composizione. Delle ballate del codice Squarcialupi le cinque composte da Gherardello da Firenze, morto prima del 1364, offrono due varietà di tempo perfetto, una più lenta, corrispondente a quella usata nelle ballate del codice Rossi 215, l'altra più veloce, a seconda del tono più o meno affettivo dei testi⁴². Altre cinque ballate,

³⁶ Degno di nota è il passaggio dal neutro al femminile «italica». *Aere* (= modo, natura, portamento, da cui derivò il termine musicale aria) è in italiano maschile e femminile.

³⁷ *Hoquetus* è un passo in cui si alternano rapidamente pause e note isolate, di uso abbastanza frequente nella polifonia. Oltre che per l'immediato effetto singhiozzante (da cui deriva il nome) poté essere usato per un motivo simbolico, dacché le pause più brevi furono spesso chiamate *suspiria*.

³⁸ Vedi PIRROTTA, *Una arcaica descrizione del madrigale* cit., p. 87 del presente volume.

³⁹ Vedi *id.*, *Due sonetti musicali del secolo XIV*, in *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, Barcelona 1958-61 e pp. 52 sgg. del presente volume.

⁴⁰ *id.*, *Lirica monodica trecentesca*, in «La rassegna musicale», IX (1936), pp. 317 sgg.

⁴¹ Vedine i testi in E. LI GOTTI, *Poesie musicali italiane del secolo XIV*, Palermo 1945, pp. 35-37, 38-39, le musiche in *The Music of Fourteenth-Century Italy*, vol. II, 1960. Il ritmo prevalente è la misura *duodenaria*, cioè il tempo perfetto con una doppia suddivisione binaria di ciascuna semibreve, più lento e con un maggior frazionamento di valori ritmici di quello indicato dal *Capitulum*.

⁴² Una di esse è la ballata *I' vo' bene a chi vol bene a me* di N. Soldanieri (vedi testi e musiche nel già citato *Music of Fourteenth-Century Italy*, vol. I, 1954). Le due misure usate sono la *senaria perfecta* e la *duodenaria* (vedi nota precedente).

composte da Lorenzo Masi o Masini, sono quelle nelle quali è piú accentuata la tendenza alla coloratura virtuosistica, e nelle quali è anche possibile riconoscere il significato del *tempus mixtum* suggerito dal *Capitulum* per i *soni sive sonetti*⁴³; esse infatti, oltre le consuete variazioni dell'*aer*, alternano talvolta il *tempus perfectum* e l'*imperfectum*⁴⁴. Dal punto di vista metrico invece le prescrizioni del *Capitulum* sono scarsamente rispettate: delle cinque ballate del codice Rossi 215 tre sono minime e due minori; Gherardello intonò due *sonetti* e tre ballate minori; Lorenzo fu piú osservante scegliendo di intonare quattro *sonetti* e una ballata minore; l'unica ballata monodica rimasta di Nicolò del Proposto, un perugino vissuto nell'ambiente di Firenze, è anch'essa, come quelle del codice Rossi 215, una ballata minima⁴⁵. In generale vi è un compenso nel numero delle stanze: le ballate con ripresa e schema piú breve hanno piú stanze, i *sonetti* di solito ne hanno una sola.

Interessante è osservare alla luce delle prescrizioni del *Capitulum* le ballate polifoniche, il cui inizio risale all'incirca al 1360-65. È facile riconoscere nella maggior parte di esse una persistenza dei caratteri melodici e ritmici di quelle monodiche. Va osservata tuttavia nelle ballate di Nicolò da Perugia, che certamente fu fra i primi compositori di ballate polifoniche, la tendenza a preferire testi brevi e di carattere umoristico o sentenzioso⁴⁶. Nella musica prevalgono i ritmi ternari rapidi; ma in un caso un testo del quale non possono essere messe in dubbio le intenzioni comiche è associato ad un rapido ritmo binario. È un dialogo fra un innamorato querulo e una donna di modi spicciativi, le lamentele in falsetto dell'uno date alla voce piú acuta, le brusche repliche baritonali dell'altra date alla voce piú grave⁴⁷. Lo stesso ritmo – è quello suggerito dal *Capitulum* «si quis vult quod trottetur» – non la stessa distribuzione fra le voci, si ritrova nella musica del contrasto *Senti tu d'amor, donna?*, l'unico testo di ballata intonato da un compositore piú anziano di Nicolò da Perugia, Donato da Firenze. Non sappiamo come sorgesse l'idea di dar veste polifonica alle ballate; ma

⁴³ Vi sono comprese *Donne, e' fu credença d'una donna* di N. Soldanieri, *Sento d'amor la fiamma* di Gregorio Calonista, e *Non so qual i' mi voglia* del Boccaccio.

⁴⁴ Ciò vale per il ritmo sostanziale delle ballate di Lorenzo, ché quanto alla notazione esso è espresso con una combinazione di misure di *quaternaria*, un ritmo binario ogni misura del quale corrisponde ad un movimento di un piú ampio ritmo ternario (*duodenaria*) o binario (*octonaria*).

⁴⁵ *Non so che di me fia*. Il ritmo, notato in misura *quaternaria*, è male interpretato nella trascrizione di J. WOLF, *Der Squarcialupi-Codex Pal.* 87, Lippstadt 1955, che contiene, con analoghi errori di interpretazione, anche le cinque ballate di Lorenzo Masini.

⁴⁶ Si giudichi dai capoversi: *Egli è mal far le fusa e farle torte, Molto mi piace chi non dic'e face, Tal sotto l'acqua pesca, Dio mi guardi di peggio, Ciascun faccia per sé, La donna mia vol esser el messere, Non piú dirò, farò, ecc.*

⁴⁷ Vedine testo e musica in N. PIRROTTA e E. LI GOTTI, *Il Codice di Lucca: II, I testi*, in «Musica disciplina», IV (1950), pp. 122, 148 e 150.

dagli esempi citati appare probabile che sulle prime i polifonisti giudicassero che il tono obiettivo tradizionalmente attribuito al linguaggio polifonico non si prestasse alle ballate di carattere lirico. Sicché essi si rifugiarono nel dialogo, nella caricatura, nel tono popolareesco. Soltanto in un secondo tempo essi riuscirono a conciliare lirismo e polifonia, e ottennero con le ballate polifoniche maggior notorietà, se di notorietà si può parlare, di quella che avevano mai conseguito come compositori di madrigali e di cacce.

Appendice.

[Dal *Capitulum de vocibus applicatis verbis*] «*Ballade* sunt verba applicata sonis, et dicuntur ballade quia ballantur. Et debent habere unum responsum, quod potest habere duas et tres partes: duarum vero partium quelibet debet habere undecim sillabas, et, si quis voluerit, prima potest esse septem sillabarum, secunda undecim; etiam, si quis vellet, prima posset esse de undecim, secunda de septem. Habent etiam plures pedes, qui volunt habere quatuor partes, et postmodum unam voltam totam similem responsive. Prime quatuor partes possunt esse de undecim vel de septem, vel prima et tertia de undecim, secunda et quarta de septem, et sic e converso. Volunt etiam esse de tempore perfecto et de aere ytallico, et in aliquibus locis vel punctis de gallico, sed non in principio nec in fine. Si quis vult quod trottetur faciat de simili aere, sed de tempore imperfecto. Volta autem pedis vel pedum vult esse trium et non diverse»... «*Soni sive sonetti* sunt verba applicata solum uni sono, et sunt composita isto modo: quelibet responsiva, que habet quatuor partes, prima et secunda de undecim sillabis, tertia de septem, quarta de undecim, bene de illis qui non habent nisi tres partes potest esse illa de medio de septem sillabis, prima et tertia de undecim. Postea habent duos pedes, qui possunt habere tres partes, et alii habent in aliquibus tantum duas, et una debet esse tantum de septem sillabis, et in aliquibus omnes de undecim. Et postea habent unam voltam proportionatam ad modum responsive, et sic cantus responsive et volte de puncto ad punctum debent esse similes. Pedum autem cantus unus vult esse similis alteri et de aere de quo est responsiva et volta volunt esse pedes; posuntque fieri de qualicumque tempore volueris, simplici et mixto, dummodo partes invicem corespondent, et similiter de quo aere volueris, attamen italica melius adaptatur. Et si alicui gallicum tetigeris, erunt plures hochetti».

Piero e l'impressionismo musicale del secolo XIV *

Oggi come sei secoli fa, Piero non è uno dei piú noti fra i compositori dell'Ars nova italiana. Le ragioni della sua scarsa popolarità odierna sono facili da comprendere: una è l'esiguo numero delle composizioni che gli appartengono con sicurezza, un'altra la difficoltà di annetterlo all'uno o all'altra delle cosiddette «scuole» nelle quali sono raggruppati i compositori di quel periodo. Il codice Panciatichiano 26 della Biblioteca nazionale di Firenze, unico a darci il suo nome, non vi aggiunge, come le fonti usano per la maggior parte dei maestri suoi contemporanei, né un titolo di «Magister» o di «Ser», né, soprattutto, l'indicazione del luogo di nascita o di provenienza.

Piero, per Pietro, è forma frequente tanto in Toscana che nel Veneto, che sono le due regioni alle quali con maggiore probabilità egli poté appartenere. In favore della prima sta l'origine fiorentina del manoscritto che contiene le sue opere sicure, il già menzionato codice Panciatichiano 26. Ma d'altra parte due di tali composizioni si trovano (anonime, ché il manoscritto non dà nomi di compositori) nel codice Vaticano Rossi 215, veneto e scritto in epoca nella quale è poco probabile che si conoscessero nell'Italia settentrionale musiche polifoniche composte in Toscana – mentre il contrario è piú plausibile. Altre due opere di Piero fanno parte di una collana di madrigali i testi dei quali parlano spesso di un «perlaro», albero all'ombra del quale si compiacenza di sostare una tal dama Anna. Sembra accertato che il «ciclo di perlaro» debba essere associato alle gare poetico-musicali svoltesi a Verona alla corte di Mastino della Scala, delle quali ci è stato tramandato il ricordo da Filippo Villani. Il testo di una quinta composizione – che fu posta in musica anche da Iacopo da Bologna, un altro dei contendenti veronesi – usa, alludendo a Circe, un'espressione tipicamente veneta, «la bella Iguana» (per fata, o maga). Una sesta – su un testo po-

* Comunicazione presentata al Convegno Internazionale di Studi sull'Ars Nova svoltosi a Certaldo nel 1959, poi pubblicata in *L'Ars nova italiana del Trecento*, I, a cura di B. Becherini, Certaldo 1962, pp. 57-74.

sto in musica anche da un altro degli artisti in gara a Verona, Giovanni da Cascia – ci porta addirittura in Lombardia, sulle rive dell'Adda. In conclusione, mentre non è impossibile che Piero fosse come Giovanni (da Cascia o da Firenze) un toscano, sembra che svolgesse la sua attività nella pianura padana, e specialmente nella regione veneta.

L'ambiguità geografica e l'esiguità numerica nulla tolgono all'importanza storica e artistica della sua opera. Piero, insieme a Giovanni e a Iacopo, rappresenta la fase piú classica dell'Ars nova italiana, il punto culminante dal quale dipese ogni ulteriore svolgimento. Vero è che i nomi degli altri due furono ancora ricordati per circa un secolo, mentre il suo fu presto dimenticato; ma pubblicità e successo non sono necessariamente la misura del valore di un artista. Ciò che resta di Piero dimostra che come compositore egli non fu meno dotato dei suoi due piú illustri competitori.

Figura centrale della fase classica resta Giovanni da Firenze, che vi portò – non sappiamo se come contributo esclusivamente personale, o derivandolo da una piú antica tradizione toscana a noi ignota – il senso formale del madrigale, impiantato sul regolare alternarsi di melismi – in principio e in fine di ogni verso – e di recitazione sillabica. A questo quadro formale (nel quale alla chiarezza del piano generale si unisce una certa indeterminatezza dei particolari, forse lasciati da Giovanni all'improvvisazione) Iacopo aggiunse una definizione piú precisa delle linee melodiche, una maggiore ricchezza di invenzione, varietà di ritmi, indipendenza contrappuntistica delle voci. A Piero, finalmente mi pare che si debba riconoscere il merito di avere piú di ogni altri contribuito alla creazione della seconda delle forme classiche dell'Ars nova italiana, la caccia. Delle otto composizioni giunte sotto il suo nome nel codice Panciatichiano 26 due sole non adoperano in nessun modo il canone. Tutte le altre rappresentano in modo significativo le fasi principali della transizione attraverso la quale la caccia prese le mosse e si differenziò dal madrigale. Questo numero aumenta ancora se vi aggiungiamo altre due composizioni che, benché siano anonime nei manoscritti, si devono a mio parere pure attribuire a Piero. Esse sono le cacce *Segugi a corda* del codice Panciatichi 26 e *Or qua, compagni* del Vaticano Rossi 215. La prima è stata spesso attribuita a Piero, perché sta nel codice immediatamente dopo un'altra composizione intestata col suo nome; sicché Johannes Wolf suppose che l'intestazione si riferisse ad entrambe. L'attribuzione su questa base è stata contestata; ma vi si può ritornare appoggiandola ora su considerazioni stilistiche. Analogamente, ragioni interne di stile mi inducono ad attribuire a Piero *Or qua, compagni*, una delle composizioni stilisticamente piú progre-

dite in un repertorio, quello del codice Rossi 215, del quale la parte piú matura, e probabilmente piú recente, è costituita da composizioni che altri manoscritti permettono di assegnare a Piero e a Giovanni da Cascia.

I madrigali *All'ombra d'un perlato* e *Si come al canto* rappresentano una fase relativamente primitiva nell'uso del canone da parte di Piero – primitiva non tanto in senso cronologico quanto in rapporto all'ordine di pensieri e di esperienze artistiche che determinò il passaggio dal madrigale alla caccia¹. Il canone vi è impiegato soltanto nel breve ritornello finale; l'imitazione tra le due voci è resa meno immediatamente percettibile dal fatto che il *tenor* prima di cominciare l'imitazione già accompagna l'altra voce in libero contrappunto. Altri due madrigali, *Cavalcando* e *Ogni diletto*, usano il canone nella prima parte della composizione, nella sezione corrispondente ai *terzetti* del testo, e tornano al contrappunto non imitato nel ritornello. L'ascoltatore ha modo di riconoscere chiaramente il procedimento imitativo perché la seconda voce tace fin tanto che giunge il suo turno di riprendere la melodia; e se, distratto o poco percettivo, non si fosse accorto del canone non può mancare di notarlo quando esso si ripresenta, nella ripetizione strofica della prima sezione del madrigale, tante volte quanti sono i *terzetti* del testo – cioè una volta, oltre la prima, in *Ogni diletto*, e ben tre volte in *Cavalcando*. La ripetizione poté sembrare eccessiva e si pensò di evitarla ignorando il principio di stroficità insito nei *terzetti* del testo e componendo la prima sezione del madrigale in un lungo canone ininterrotto, seguito o non da un ritornello. Esempi di tale soluzione sono *Nel bosco senza foglie* di Giovanni e *Usetto selvaggio* di Iacopo; un'altra composizione canonica di Giovanni, *Per larghi prati*, procede anche piú oltre in quanto nel suo testo la divisione in *terzetti* è abolita e la prima sezione consta di una serie irregolare di otto versi (schema ABABCcDD, tutti endecasillabi, tranne il sesto che è un settenario) sui quali si svolge il canone. Tutte queste composizioni sono già cacce dal punto di vista musicale (dacché il termine deriva dall'uso del canone e non dalle scene venatorie che il testo a volte descriveva), anche perché, a differenza dei quattro madrigali di Piero menzionati in precedenza, hanno oltre le due voci che formano il canone una terza voce senza testo che serve loro di appoggio e di complemento sonoro. Me-

¹ Tutte le composizioni di Piero sono state da me pubblicate in *The Music of Fourteenth-Century Italy*, vol. II, American Institute of Musicology, 1960; quelle di Giovanni da Firenze e di Iacopo da Bologna nei voll. I (1954) e IV (1963) della stessa pubblicazione. Si veda inoltre per le opere di tutti e tre i compositori *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, vol. VI, a cura di W. T. Marocco, Editions de L'Oiseau-Lyre, Monaco 1967.

tricamente vicina alle composizioni di questo gruppo è la caccia di Piero *Con dolce brama*; il suo testo è quello di un madrigale con cinque *terzetti* e senza ritornello, ed è posto in musica da un canone continuo di due voci sostenuto da una terza voce strumentale. Ma il suo contenuto poetico – il racconto di una navigazione, largamente basato sulla riproduzione dei comandi del nocchiero e delle grida dei marinai che eseguono le manovre – ne fa anche dal punto di vista poetico una caccia vera e propria, la prima caccia vera e propria (almeno idealmente, daché è impossibile pronunziarsi in modo assoluto sulla cronologia) fra quelle che noi conosciamo. Il testo è anche interessante per la profusione dei termini nautici che vi sono impiegati con grande precisione²:

Con dolce brama e con gran disio
 Dissi al còmito quando fui 'n galia:
 – Andiamo al porto della donna mia. –
 Et egli tosto prese 'l suo fraschetto:
 – Su, su! – a banco a banco – Piglia voga!
 E da le pope mola via la sogà. –
 Lo vento è buon e tutti alzòr l'antenna:
 – Aiòs, aiòs! – e, l'arboro drizando,
 Chinal e quadernal tutti tirando:
 – Saja la vela, saj'! investi gòmene! –
 – Issa, issa pur te di mano 'n mano! –
 – La vela è su! dà volta, che si' sano! –
 Ado' le fonde: – Cala l'anzoletto!
 Adentr' a pozza: – Mola della sosta! –
 Alor zà a pope ciaschedun s'acosta.

A proposito della terza voce della caccia italiana, ho dovuto, durante una discussione recente, contraddire le affermazioni fatte da me stes-

² *Galea*, o galera, era secondo Francesco da Barberino la nave da battaglia, sottile e agile nella manovra a remi o per mezzo di vele latine; navi invece erano le imbarcazioni da traffico, di alto bordo, a vele quadre e senza remi. Primo dei sottufficiali, il *còmito* comandava la ciurma e dava la cadenza alla voga; da lui è dato l'ordine di sciogliere (mollare) la fune (soga) che assicura la poppa all'ormeggio e quelle per la manovra delle vele. L'antenna trasversale che serve a disporre la vela latina, triangolare, nell'angolo più conveniente rispetto alla direzione e forza del vento, è sollevata al suo posto in uno sforzo collettivo accompagnato dal grido (di origine levantina): Aiòs, aiòs! L'albero è *drizzato*: cioè sono messe a posto le *drizze* (funi sottili) che guidano la vela al suo posto; ma lo sforzo maggiore per sollevarla (sagliare, o issare la vela) è compiuto tirando i grossi canapi, *chinal* (o quinale) e *quadernal* (o quarnale), che, quando la vela è issata, vanno fissati (ad una bitta) *investendoli*, o *dando volta* intorno ad essi, con *gomene*. Quando la navigazione volge al termine, *fonde* (fondali bassi) richiedono l'uso dello scandaglio (*anzolletto*?) per assicurarsi che la profondità sia sufficiente; entrando nella insenatura del porto (*pozza*) la fune (*sosta*) che tien fissa la vela è allentata per diminuire la resistenza al vento, e tutti si portano verso poppa (il plurale *pope* è forse un uso veneto) per rialzare la prora e facilitare l'approdo sul litorale sabbioso. *Sajare* per *sagliare* è forma romanesca, o almeno dell'Italia centrale. Si ritrova anche nel testo di *Or qua, compagni* insieme a *pijare* per *pigliare*. Il testo è ora dato con qualche variante e con diversa interpretazione di qualche particolare in *Poesie musicali del Trecento* a cura di G. Corsi, Bologna 1970, pp. 4-6.

so in un vecchio articolo sull'origine della caccia e del madrigale³. Allora credevo di potere tracciare l'origine della caccia come un processo evolutivo relativamente lento, e consideravo il *tenor* come sopravvivenza di un elemento tradizionale (derivato da madrigali con *tenores* strumentali); oggi inclino a credere che il *tenor* (che in realtà adempie le funzioni armoniche di un *contratenor*, anche se spesso si tratta di un *contratenor bassus*) fu aggiunto alle due parti vocali derivanti dal madrigale per offrire un punto di appoggio ritmico e sonoro agli esecutori delle due parti vocali, in sostituzione del mutuo appoggio che veniva loro sottratto con l'introduzione del canone. Ma soprattutto oggi sono portato a credere che il processo di transizione fu rapido e che specialmente il passo piú decisivo di esso fu determinato da una consapevole intuizione poetica e musicale, dall'atto creativo di un singolo artista.

Il passo decisivo al quale mi riferisco è quello che dall'uso del canone come puro dato musicale, ornamento (*color*) o elemento della composizione, portò alla sua intenzionale applicazione ad un testo descrittivo, ricco di dialogo qual è quello di *Con dolce brama*, e quasi sempre animato da elementi onomatopeici. L'onomatopea si incontra già nei testi di canoni piú antichi quali la *rota* inglese *Sumer is icumen in* e la *chace* francese *Talent m' est pris de chanter*; essa forse trovava posto anche nelle *cacie sive incalci* italiane, descritte, purtroppo con non molta chiarezza, in un breve trattato anonimo italiano del principio del secolo XIV (vedi Appendice). Vi era evidentemente introdotta perché costituiva un elemento caratteristico che colpiva l'attenzione dell'ascoltatore e che ripresentandosi successivamente nelle varie voci rendeva evidente la struttura canonica della composizione. Ma nella caccia dell'*Ars nova* italiana l'uso dell'onomatopea e del dialogo rappresenta un completo rovesciamento dell'uso precedente. Laddove prima singole brevi onomatopee servivano al canone, l'idea nuova fu quella di servirsi del canone per rendere con maggiore efficacia realistica la descrizione di una scena concitata all'aperto, citandone il serrato dialogo, le grida, i richiami fino a sfiorare l'effetto di una rappresentazione sonora se non visiva.

Se riesaminiamo per un momento i quattro madrigali canonici a due voci di Piero, vedremo che quanto piú estesamente vi è applicata l'imitazione canonica, tanto piú il compositore si applica a renderne evidente l'artificio; specialmente in *Cavalcando* l'entrata successiva delle voci a breve distanza l'una dall'altra rende facilmente percepibile il canone

³ N. PIRROTTA, *Per l'origine e la storia della caccia e del madrigale trecentesco*, in «Rivista musicale italiana», XLVIII (1946), pp. 305-23 e IL (1947), pp. 121-42, in complesso ancora valido per la derivazione della forma poetico-musicale della caccia al madrigale e per il significato tecnico del termine.

anche senza l'aiuto di onomatopée. Nelle cacce vere e proprie invece la prima voce si spiega in un lungo arco melodico prima dell'entrata della seconda, evitando sempre l'imitazione ravvicinata e troppo evidente. Il compositore non ha più interesse a mettere in evidenza la struttura della quale si serve; mira invece alla mescolanza, alla sovrapposizione dei richiami e dei segnali, a creare nell'ascoltatore l'impressione di una molteplicità di voci che si intrecciano e si rispondono. Sembra a noi un paradosso, ma non lo era per la mentalità medievale, che un procedimento rigorosamente calcolato e di geometrica precisione sia messo in opera per conseguire una serie di brevi notazioni, una impressionistica giustapposizione e sovrapposizione di macchie sonore. L'aggiunta della terza voce strumentale, anche se a suggerirla poterono concorrere le considerazioni tecniche sopra indicate, servì anche ad addolcire, a velare con la sua sonorità discreta l'intensità delle esclamazioni e dei rumori, a comporre i singoli elementi impressionistici in un effetto pittorico di fusione e di distanza, a stendere, possiamo dire, sul quadro complessivo una velatura di prospettiva aerea.

Chi per primo intuì queste nuove possibilità poetiche della composizione canonica? L'esame delle cacce dei due maggiori competitori di Piero mostra che essi si interessarono soprattutto all'effetto puramente musicale del canone. Delle tre composizioni canoniche di Giovanni, due, le due già sopra citate, sono in realtà dei madrigali; soltanto *Con brachi assai*, sullo stesso testo di una composizione di Piero, è caccia anche nel senso poetico – descrizione di caccia. È una delle composizioni più interessanti e varie di Giovanni; tuttavia il compositore non dà molto rilievo al dialogo e alle onomatopée, del resto non troppo accentuate, del testo. Da parte sua Iacopo ha soltanto due composizioni in canone, delle quali una sola, *Per sparverare*, ha un testo descrittivo; ma proprio quest'unica caccia è una delle composizioni più banali del maestro bolognese, ed è molto meno interessante del madrigale-caccia a 3 voci *Oseletto selvaggio*, o dei madrigali a 3 voci non canonici, nei quali tuttavia, come per es. in *Aquila altera*, la tecnica dell'imitazione è applicata senza rigore ma con grande efficacia musicale. Fu dunque Piero a creare il modello imitato più tardi da Gherardello, da Lorenzo, da Vincenzo da Rimini, da Nicolò del Proposto? I testi delle sue cacce e delle altre due che io gli attribuisco hanno tra loro notevole omogeneità di stile, di linguaggio e di tecnica letteraria e protrebbero essere tutti opera di uno stesso poeta. Comune a tutti è il procedimento del narrare e del descrivere soprattutto attraverso il dialogo. *Or qua, compagni* comincia addirittura in dialogo e così continua per tutta la prima strofe; soltanto al principio e in fine della seconda strofe il narratore in-

terviene brevemente ad indicare la seconda fase dell'azione e il suo esito. Anche *Segugi a corda* è formata di due strofe nelle quali il procedimento narrativo è ridotto al minimo possibile e prevale il dialogo. Si veda come i primi due versi formulino un predicato retto da un verbo, «sentiva», che giunge soltanto col penultimo verso della strofe⁴:

Segugi a corda e can per la foresta,
 In su, in giù, in qua, in là abaiando:
 – Bauf, babauf –
 E cacciator chiamare confortando:
 – Ve' lla, ve' lla, ve'! –
 – Dragon, Dragon te'! –
 – Ollà, ollà, ollà! qua l'è, qua l'è! –
 – Vien qua, vien qua, vien qua, ché qui son gli orsi! –
 Sentiva, quando ad altra caccia corsi
 poco lungi dal bosco.

Al suon de' corni e dell'altra tempesta
 D'una vallea uscì la villanella.
 – Da', da', da', da', da',
 Da' ala volpe! – A lle' la presi: – Bella,
 Vien qua, vien qua, vien!
 Lascia 'ndar le bè! –
 – Ehí, ehí, ehí! – – Desi de sí! –
 – De no, de no, de no, perch'io non voglio! –
 Pur l'abbracciai che non le valse argoglio
 E portàla nel bosco.

Appare probabile che un sol poeta scrivesse i versi delle quattro piú antiche composizioni nelle quali compare il tipo definitivo della caccia; è possibile dunque che egli ne concepisse l'idea, trovando consenziente e cooperante il musicista, Piero. Ma può anche essere stato il musicista a suggerire all'ignoto poeta l'idea della caccia impressionistica e ad ottenere da lui il tipo di versi che gli occorrevano per attuarla; né va trascurata l'eventualità, non infrequente durante il periodo dell'Ars nova, che poeta e musicista fossero una sola persona.

In ogni caso, poiché il nome del poeta è sconosciuto, l'atto creativo che diede l'avvio alla caccia resta per noi collegato al nome di Piero. Tanto piú è cosí se alle otto composizioni del codice Panciatichiano 26

⁴ La ricostruzione del testo della seconda strofe, dato da due diversi manoscritti in versioni profondamente corrotte, è stata possibile soltanto attraverso la conoscenza dello schema metrico dato dalla prima strofe e delle onomatopée in questa contenute, delle quali il poeta dovette tener conto nel comporre la seconda strofe. Do qui sotto il testo dei versi 13-17 come appare nelle due fonti: a) Panciatichiano 26: ay ay ay da | da ala uolpe allor la presi per la man uienqua qua lasciandar la uolpe Disse deno | deno pequei nonuoglio...; b) Londra, British Museum, add. mss. 29987: da da da da la uolpe allelappresi | ellemadre uinqua uinqua lasciandare le bebe | ei ei ei ei desi dessi denon denon perché nonuoglio... Anche per questo testo si vedano le diverse soluzioni date in *Poesie musicali del Trecento* cit., pp. 359-60.

si accetta di aggiungere le altre due cacce che io propongo di attribuirgli. Di esse, *Segugi a corda*, che nel codice Panciaticchiano sta immediatamente dopo *Con brachi assai*, stilisticamente ha maggiore affinità con *Con dolce brama*⁵. Come quello di *Con dolce brama* il suo *tenor* ha un ritmo lento di *longae* e di *breves*, interrotto da pause di due o tre battute, di solito in corrispondenza con i passi nei quali le altre due voci mescolano e sovrappongono le loro onomatopee; in entrambe le composizioni la prima di queste pause del *tenor* coincide con l'entrata della seconda voce del canone, col momento in cui la voce strumentale, che ha esercitato fin qui la funzione di un reale fondamento armonico, passa a quella di un complemento sonoro dei rapporti armonici definiti dalle due voci del canone. *Or qua, compagni*, benché si trovi in quello che è considerato il manoscritto piú antico dell'Ars nova italiana, è composizione piú matura delle due precedenti e può essere paragonata per il suo stile a *Con brachi assai*. In questa seconda coppia di composizioni sia l'ambito melodico delle singole voci che quello delle combinazioni accordali è molto piú ampio. In *Or qua, compagni* la prima voce inizia con un arco melodico che scende fino alla nona al grave della nota iniziale, dopo di che la melodia si riporta all'acuto con un salto di settima maggiore (arditi intervalli ascendenti sono frequenti nelle opere di Piero). L'intervallo tra la prima voce e il *tenor* è di una dodicesima all'inizio di *Con brachi assai*, di un'ottava in *Or qua, compagni*; il *tenor*, di ritmo piú vario e piú mosso di quello delle altre due cacce, tende a restare al grave (anzi discende in *Or qua, compagni*), sicché in tutte e due le composizioni si trova una dodicesima al disotto della seconda voce al momento in cui questa entra. Nei confronti della prima voce la seconda voce di *Or qua, compagni* forma un intervallo di ottava al momento dell'attacco; fra le cacce piú antiche questa è dunque l'unica in cui l'attacco del canone si compie sull'intervallo di ottava, oltre il madrigale *Ogni diletto*, pure di Piero. Il *tenor* di *Con brachi assai* non ha quasi interruzione; quello di *Or qua, compagni* ha pause piú brevi che nelle altre due cacce, quasi sempre in corrispondenza con i passi onomatopeici. Sia *Segugi a corda* che *Or qua, compagni* hanno in comune con *Con dolce brama* l'attacco del canone alla fine, o anche dopo la fine, della recitazione del primo verso nella prima voce, un arcaismo (vedi Appendice) del quale soltanto *Con brachi assai* e *Ogni diletto* sono esenti fra le composizioni di Piero.

⁵ Dal punto di vista metrico, tuttavia, tanto *Segugi a corda* che *Or qua, compagni* sono piú simili a *Con brachi assai* che a *Con dolce brama*. Caratteristiche arcaiche sono (in contrasto fra di loro) il doppio ritornello di *Segugi a corda* (uno dopo ciascuna strofe, a 3 voci tutte con testo come il ritornello di *Con brachi assai*) e la mancanza di ritornello di *Or qua, compagni*.

Se Piero ci appare come l'iniziatore e probabilmente l'ideatore della caccia impressionistica, ci resta tuttavia da considerare fino a che punto nella sua opera i risultati artistici corrisposero alle intenzioni. Bisogna convenire che malgrado le sue doti di invenzione musicale, malgrado la freschezza delle sue linee melodiche, piú energiche di quelle di Giovanni, piú spontanee di quelle di Iacopo, la realizzazione musicale dell'ideale impressionistico resta al di sotto di quella poetica. Il godimento che si trae dai testi delle cacce deriva in parte dal sapore arcaico dei colloquialismi, dalla rievocazione delle attività e dei diporti di un'età lontana, piú semplice e immediata della nostra, circoscritta e industriosamente artigiana; ma bisogna riconoscere che dal realismo dei particolari e dal ritmo spezzato e vario del verso nasce il senso della concitazione animata, germe di certo bozzettismo novellistico del quale non a caso il migliore rappresentante fu Franco Sacchetti. Al musicista era piú arduo conseguire l'effetto realistico dei particolari; ma soprattutto l'effetto impressionistico d'insieme, ricercato e sfiorato talvolta, fu di quasi impossibile raggiungimento. L'insuccesso non dipese tanto dallo schematismo intellettualistico dell'artificio del canone, quanto dalla insufficienza delle due voci a creare l'impressione voluta del tumulto gioioso e pittoresco. L'unico tentativo rivolto a superare la limitazione dei mezzi a disposizione del compositore dell'Ars nova italiana fu quello compiuto dopo Piero da Lorenzo da Firenze nella caccia *A poste messe*. Soppresso il *tenor* strumentale (forse sostituito dall'aggiunta di strumenti, continua o intermittente, a tutte e tre le voci del canone), Lorenzo non si contentò di sostituirlo con una terza parte vocale che partecipa all'imitazione; andò piú oltre di Piero nell'uso di procedimenti rigorosamente calcolati per ottenere l'effetto impressionistico. Nella sua caccia il riecheggiare e l'incrociarsi delle voci e dei segnali è moltiplicato da ripetizioni introdotte in ciascuna delle voci e così disposte da produrre imitazioni ravvicinate; il massimo di intensità e di concitazione è raggiunto dove tutte e tre le voci si susseguono in imitazioni vicine, per poi attenuarsi in un decrescendo di graduale perfetta simmetria col crescendo iniziale. Ma all'infuori di questo caso particolare i compositori italiani si interessarono piú ai valori musicali della caccia che al suo effetto impressionistico; alcuni di essi non vi videro piú che un tour de force di abilità contrappuntistica. Si comprende così il rapido declino della caccia e la ragione del silenzio che presto sommerse il nome del compositore che aveva piú di ogni altri contribuito a foggiarla.

Appendice.

La descrizione di cacce primitive menzionata piú sopra (p. 107) fa parte di un breve trattato anonimo pubblicato e discusso da S. Debenedetti, *Un trattatello del secolo XIV sopra la poesia musicale*, in «Studi medievali», II (1906-907), pp. 59-82; il solo testo del trattato, al quale l'editore diede il titolo *Capitulum de vocibus applicatis verbis*, fu ristampato da Debenedetti in appendice al volume *Il Sollazzo*, Torino 1922, pp. 179-84. In due altri saggi, entrambi ora inclusi nel presente volume, pp. 80 sgg. e 90 sgg., ho riesaminato la natura dello scritto e commentato i paragrafi che in esso si riferiscono ai madrigali e alle ballate; mi sembra utile aggiungere qui, a integrazione della comunicazione letta a Certaldo, un breve commento al paragrafo sulle cacce.

Eccone innanzitutto il testo e una traduzione: «Cacie sive incalci per omnia formantur ut motteti, salvo quod verba caciarem volunt esse aut omnes de septem, aut omnes de quinque sillabis. Volunt etiam esse ad tot quot partes sunt; et omnes volunt esse formate sopra primam partem, ita quod, si facta fuerit ed quinque partes, omnes quinque cantores cantare possint simul primam partem. In numero canentium habere vult talis ordo qualis dictus est in mottetis, scilicet quod, quando unus ascendit, alter descendat, tercius firmus stet, quartus pauset, quintus rumpat. Et sic, cambiando officia, fiat diversitas decorata, inveniendò sepiissime in consonantiis. Et pars illorum, et omnes in fine, in consonantia se reperiant, quis in quinta, quis in octava; et caveant a tritono, ut dictum est supra in mottetis». Le cacce o incalzi sono formate in tutto come i mottetti, salvo che i testi delle cacce devono essere [fatti di versi] tutti di sette, o tutti di cinque sillabe. [Le cacce] devono essere a tante [parti] quanti sono i versi, e [le parti] devono tutte essere formate sulla prima parte, cosí che, se [una caccia] fosse fatta a cinque parti, tutti e cinque i cantori possano cantare insieme il primo verso. Fra coloro che cantano vuole esservi tale ordine quale fu detto [deve essere] nei mottetti, cioè che, quando uno ascende, l'altro discenda, il terzo stia fermo, il quarto taccia, il quinto abbia rapidi passaggi e si trovino spessissimo in consonanze. E cosí, alternando i [loro] compiti, ne nasca una bella varietà. Inoltre una parte di essi, e tutti alla fine [della caccia], si devono incontrare in consonanza, chi sulla quinta, chi sull'ottava; e devono guardarsi dal tritono, come fu detto sopra per i mottetti.

Le difficoltà maggiori di questo testo vengono, oltre che dalla sua laconicità, dal suo passare irregolarmente da un soggetto (in senso grammaticale) all'altro e dall'uso di *pars* col doppio senso, metrico di verso, musicale di parte o voce. Dai numerosi riferimenti ai mottetti, dei quali tratta il paragrafo immediatamente precedente del *Capitulum*, Debenedetti trasse argomento contro la tesi di Carducci che la caccia fosse derivata dal madrigale, suggerendo invece una derivazione dal «moto confetto» o frottola. In verità, anche se fosse vero (ed è improbabile) che il «moto confetto» avesse alcuna analogia con i mottetti di origine liturgica, e anche se fosse sicura (e non lo è) la sua identità con le frottole o «misticci» di sapore giullaresco, nulla nel testo dell'anonimo giustifica la tesi di Debenedetti. Dei mottetti l'anonimo afferma che «... non habent ita ordinem in verbis sicut ballate et rotundelli»; cioè che i loro testi non hanno nessuna delle simmetrie poetiche che caratterizzano le ballate e i *rotundelli* (*rondeaux*) descritti in precedenza nello stesso testo. La stessa proposizione di carattere negativo si applica ai testi delle cacce, i quali però differiscono da quelli dei mottetti in quanto hanno tutti i versi

di ugual lunghezza. Gli altri punti di somiglianza tra cacce e mottetti riguardano la condotta delle voci, il moderato uso di dissonanze, la cautela verso il tritono; si riferiscono quindi alla tecnica polifonica che certamente non fu mai adoperata nelle frottole giuillesche del secolo XIV.

Debenedetti non si rese conto, in ogni modo, che le *cacie sive incalci* descritte dall'anonimo autore del *Capitulum* appartengono ad un tipo notevolmente diverso da quello delle cacce trecentesche, probabilmente caduto in disuso prima che queste ultime prendessero forma. La caccia trecentesca derivò, come aveva già intuito Carducci, dal madrigale; l'identità del nome è dovuto al fatto che entrambi i tipi presero il nome da quello in uso per designare il canone, sul quale procedimento la musica di entrambi, benché in modo diverso, era basata. Il trattatello può essere stato scritto entro il primo quarto del secolo, cioè forse non più di venti o venticinque anni prima che le cacce di Piero fossero composte; ma l'autore, che non era un musicista, può trattando di musica aver riferito situazioni che non erano più attuali al momento in cui egli scriveva.

Le caratteristiche principali delle *cacie sive incalci* sono il numero elevato di voci che partecipano alla polifonia e il fatto che esse erano formate in modo che ogni voce contrapponesse un verso intero a un verso intero di ciascuna delle altre. Per il numero delle voci, l'anonimo cita un esempio ipotetico che ne ha cinque; ma non esclude che altri ne potessero avere di più. Quanto ad un minor numero, vi si opporrebbe ad un certo punto la regola che i versi del testo dovevano essere tanti quante le voci della composizione. Il secondo punto non è affermato esplicitamente, ma emerge da un complesso di fattori: le voci sono tante quanti i versi; i versi devono avere tutti lo stesso numero di sillabe; le parti devono essere tutte formate sul primo verso. La continuazione di quest'ultima prescrizione è uno dei passi più ambigui del testo; si può intenderlo nel senso che tutte le voci iniziasero simultaneamente e proseguissero poi «cambiando officia», con un procedimento simile (tranne il maggior numero di voci implicate) a quello del *rondellus* inglese; oppure si può intendere, con maggiore elasticità, nel senso che le voci entrarono una dopo l'altra, ma che la prima non avesse ancora finito prima dell'inizio dell'ultima, sicché ciascuna potesse cantare almeno un verso prima che alcuna delle altre avesse finito il suo canto. Nell'esempio a cinque voci il «cantare simul primam partem» si sarebbe verificato, per un solo verso, sull'entrata della quinta voce.

Una sopravvivenza di tale pratica si osserva in tutte le più antiche composizioni basate sul canone, nelle quali l'entrata della seconda voce non avviene se non quando la prima ha finito di enunciare il primo verso. Una costante sovrapposizione di verso a verso è attuata nel *Sumer canon*, che adopera però versi di varia lunghezza compensando col ritmo o con pause. L'attacco del canone alla fine del primo verso si riscontra in tre delle cacce di Piero e vi si conformano anche le *chaces* francesi (si veda, per esempio, *Se je chant*). Il procedimento più moderno di iniziare il canone alla fine del lungo melisma sulla prima sillaba si trova in *Con brachi assai* di Piero ed è dovuto probabilmente all'influenza di Giovanni da Cascia.

Composizioni di Piero.

- 1 All'ombra d'un perlaro madrigale
- 2 Quando l'aire comença a farsi bruno madrigale

- 3 Sí com' al canto della bella Iguana madrigale
 4 Sovra un fiume regale madrigale
 5 Cavalcando con un giovine accorto madr. - caccia, 2 v.
 6 Con brachi assai e con molti sparveri caccia, 3 v.
 7 Con dolce brama e con gran disio caccia, 3 v.
 8 Ogni dilecto e ogni bel piacere madr. - caccia, 2 v.
 9? Or qua, compagni, qua, cum gran piacere caccia, 3 v.
 10? Segugi a corda e can per la foresta caccia, 3 v.

Testo del n. 5.

Cavalcando con un giovine accorto,
 Qual io bramoso di trovare Amore,
 Giugnemo in un bel prato pien di fiore.
 Guardando in meço di questa verdura
 Vedemo Amor in forma d'una dea,
 Che due donçelle in suo braccio tenea:
 L'una biondetta cogli ochi leggiadri,
 L'altra col viso benigno e umile,
 E di coraggio ciascuna gentile.
 Quando ci vide, Amor le braccia aperse.
 Allor queste col raggio di sua vista
 Cínsono intrambi d'amorosa lista.
 Ciascuna prese 'l suo per sua vagheça,
 L'una cogli occhi, l'altra colla treçça.

Testo del n. 6.

Con brachi assai e con molti sparveri
 Uccellavam su per la riva d'Ada;
 E qual dicea: - Da', da'! -
 E qual: - Va' qua, Varin! torna, Picciolo! -
 E qual prenda le quaglie a volo, a volo,
 Quando con gran tempesta un'aqua giunse.
 Né corser mai per campagna levrieri
 Come facea ciascun per fuggir l'aqua;
 E qual dicea: - Da' qua!
 Dami 'l mantel! - e tal: - Dammi 'l cappello! -
 Quand'io ricoverai col mio uccello
 Dove una pastorella il cor mi punse.
 Perch'era sola infra me dico, e rido:
 - Eco la pioggia, il bosco, Enea e Dido! -

Polifonia da chiesa: a proposito di un frammento a Foligno *

Da veterano nel campo di studi sull'Ars nova, uno che ha speso buona parte della sua vita tra vecchi documenti e fogli di pergamena (o le loro riproduzioni fotografiche) mi sono talvolta rammaricato di non avere mai avuto la fortuna di scoprire neanche un piccolissimo frammento contenente musica dell'Ars nova. Ma in fondo non è giusto che me ne rammarichi; può darsi benissimo che io non possessa le invisibili antenne che mettono sull'avviso e guidano quelli che sono nati per scoprire, ma ho la fortuna di avere molti amici ed ho tratto alcune volte beneficio dalla cortesia e generosità dimostratemi dall'uno o dall'altro di essi col sottoporre alla mia attenzione le loro scoperte. Esempio di tale generosità è il compianto Hans David della University of Michigan di Ann Harbor, che io posso ripagare di ugual moneta facendo dei modesti risultati che ne ho derivato un atto congiunto di omaggio a un comune amico, al quale sono debitore di molte cose, ma innanzitutto del dono della sua amicizia.

Ho tratto beneficio anche dal prestigio che circonda ogni genere di specializzazione. Ma David deve essersi accorto di quanto debole fosse il genere della mia, dal momento che non ho ancora fatto nulla, almeno in apparenza, per commentare ed illustrare due fotografie che egli mi diede alcuni anni or sono, riproduzioni di un nuovo frammento contenente musica polifonica da lui trovato nel mio paese e più precisamente a Foligno. Non è a dire che io le abbia tenute nascoste aspettando il momento opportuno per un clamoroso annunzio. Al contrario, ho condiviso l'informazione che esse contengono con altri studiosi, ed ho rilasciato duplicati delle due fotografie ogni volta che mi sono stati chiesti. La verità è che il contenuto del dono fattomi da David ha messo a dura prova la mia competenza di specialista, provocandola e in una certa mi-

* Originariamente pubblicato col titolo *Church Polyphony apropos of a New Fragment at Foligno*, in *Studies in Music History. Essays for Oliver Strunk*, a cura di H. Powers, Princeton (New Jersey) 1968, pp. 113-26.

sura eludendola. La sua storia mi fa pensare infatti a un racconto di Edgar Allan Poe, il racconto delle indagini su un assassinio nelle quali testimoni di varie nazionalità sono tutti d'accordo soltanto nell'affermare che la voce dell'assassino, che tutti hanno sentita, parlava un linguaggio differente dal loro. Nel caso che mi trovo ora a narrare io stesso sono l'investigatore e il primo testimone. Per me il frammento di Foligno, benché sia stato trovato in una biblioteca italiana e presenti alcune caratteristiche che sono di solito ricollegate alla notazione italiana, non suggerisce l'immagine di un manoscritto italiano.

Fossero giustificate o non le mie reazioni, lo stile di *fauxbourdon* di uno dei pezzi contenuti nel frammento, insieme a qualche sospetto che ho sempre avuto di collusioni esistenti tra le notazioni medievali italiana ed inglese, mi spinsero a richiedere il parere di un riconosciuto esperto di musica medievale in special modo inglese; il mio secondo testimonio fu così Frank Ll. Harrison, allora in visita a Princeton. Lasciando Princeton per tornare in Inghilterra Harrison portò con sé le fotografie; più tardi mi comunicò cortesemente che a suo parere, confortato anche da quello di altri che avevano pure esaminato le fotografie, il frammento di Foligno non aveva niente da fare con l'Inghilterra.

Il mio passo successivo fu di spedire le fotografie ad un amico in Italia perché le sottoponesse a Renato Piattoli dell'Università di Firenze. Il giudizio di questi confermò la mia arroganza di specialista negando una origine italiana, e aggiungendo il suggerimento che il frammento potesse essere francese. Così le fotografie, rispeditemi in America, attraversarono un'altra volta l'Atlantico, dirette questa volta a Parigi, dove François Lesure, ben noto editore del *Répertoire international des sources musicales*, espresse l'opinione che il frammento potesse essere tedesco, soprattutto se le maiuscole miniate fossero di un rosso *sang-de-bœuf*. A questo punto, essendomi per il momento impossibile verificare la precisa gradazione di tinta delle iniziali a colore e sapendo che avrei presto avuto l'occasione di tornare in Italia, decisi di posporre qualsiasi annuncio dei risultati, o non risultati, di una impresa così largamente basata sulla cooperazione¹ finché non avessi visto io stesso il frammento.

Il frammento è ora conservato in una scatola contenente «Frammenti di pergamene antiche» nella Sala A della Biblioteca comunale di Foligno. È un doppio foglio pergameneo, dunque quattro pagine,

¹ Vorrei esprimere qui la mia gratitudine a tutti gli amici che ho consultati per il loro interessamento al *puzzle* di Foligno.

ognuna delle quali misura circa 252 x 170 millimetri. Secondo le informazioni fornite da Feliciano Baldacci della biblioteca fulignate, serviva da coperta ad un volume pervenuto alla biblioteca da una delle istituzioni religiose sopresse nel 1860 dal nuovo governo italiano. Ciò è confermato dall'iscrizione «Theophilact. i E...»² che corre attraverso uno dei suoi lati nel posto che evidentemente corrispondeva al dorso del volume. Nessuna delle pagine presenta traccia di cifre di paginazione (quelle date insieme ai facsimili sono aggiunte mie alle fotografie); su ciascuna di esse due linee verticali inquadrano otto pentagrammi, lasciando margini piuttosto ristretti sui due lati nonché sopra e sotto i pentagrammi.

La strettezza dei margini, piú il fatto che i pentagrammi sono completamente riempiti di musica, alla quale sono sottoposte le parole dei testi in una scrittura piuttosto greve e piena di abbreviazioni, danno alle pagine una apparenza di affollamento. Un modesto ma sistematico sforzo decorativo, che comprende maiuscole piú grandi e piú piccole e tocchi di rosso aggiunti senza alcun significato di notazione musicale ai tratti verticali che indicano pause nella musica, non riesce a vincere il senso di opacità dovuto alla mancanza di qualsiasi equilibrio nella distribuzione della pagina. In proposito va osservato che soltanto alcune delle maiuscole sono rosse, di un rosso molto piú brillante che il *sang-de-bœuf*; le altre sono blu, verdi e di un colore avana sbiadito, e sono distribuite in modo da contraddistinguere ciascuna parte di una composizione polifonica con iniziali tutte dello stesso colore. Anche l'inchiostro bruno usato per testi e musica è sbiadito.

Alcune cifre sulla pagina a destra dell'iscrizione «Theophilact.», probabilmente indicanti la collocazione del volume, mostrano che ad un qualche momento questa pagina fu considerata come la prima facciata del frammento. Malgrado ciò ho preferito chiamare foglio 1 *recto* la pagina di destra dell'altro lato del frammento, sulla quale corrono testo e musica delle tre voci di un *Et in terra*, da una iniziale miniata fino alle parole «deus omnipotens». Mi pare che ciò indichi l'inizio di un fascicolo e quindi il posto piú appropriato dal quale cominciare la descrizione del contenuto del frammento. Infatti la parte di *superius*

² Deve leggersi «Theophilactus in Euang[elia]», ma i segni di abbreviazione non sono chiari e una etichetta recente copre parzialmente l'ultima parola. Il libro protetto dal doppio foglio era quindi del teologo del secolo XI Theophylactus; l'opera è meglio nota in una traduzione latina di Johannes Oecolampadius come *In quatuor evangelia Enarrationes*. Né le prime edizioni della versione latina (Basilea 1524 e 1554, Colonia 1528 e 1541), né l'edizione dell'originale greco (Roma 1542) corrispondono alle dimensioni del frammento di Foligno, essendo grossi e spessi volumi in folio. Che l'opera nella biblioteca di Foligno non era un manoscritto è indicato dalla scritta recente «Duplicato»; deve essersi trattato di una edizione (parziale?) piú recente che non mi è stato possibile identificare.

della stessa composizione prosegue fino alla fine sul foglio 1v, ed è seguita dalla continuazione della parte di *tenor* fino alle parole «Qui sedes ad dexteram patris». Il resto del *tenor* doveva trovar posto nella parte superiore della pagina successiva oggi mancante, seguito dalla seconda sezione del *contratenor*.

Una prova in favore di tale disposizione e una controparte ad essa la troviamo, dopo una lacuna di ampiezza indeterminata, sul foglio 2r, del quale i tre pentagrammi superiori sono occupati dalla fine di una parte di *tenor* che va da «Tu solus sanctus» all'«Amen» (ancora una volta un testo di *Gloria*) e gli altri cinque pentagrammi dal *contratenor* dello stesso pezzo da «Qui tollis... suscipe» ad «Amen». Ancora una volta una completa parte di *superius* e ancora una volta un testo di *Gloria* occupano sei pentagrammi e mezzo del foglio 2v (ultima pagina del fascicolo che cominciava sul foglio 1r). Fa loro seguito sul pentagramma e mezzo residuo un'altra parte che va da «Et in terra» a «gratias agimus tibi propter...», il cui preciso rapporto con ciò che precede preferisco lasciare per il momento indeterminato.

Per quel che possiamo vedere il foglio 1r era probabilmente non soltanto la pagina iniziale di un fascicolo ma anche l'inizio di una sezione, contenente composizioni del *Gloria*, che continuava nel fascicolo successivo. Questa sistemazione, che raggruppa insieme composizioni di ciascuno dei testi dell'ordinario della messa, pone il nostro frammento in una stessa categoria col ben noto manoscritto della Biblioteca Capitolare di Apt, che possiamo considerare databile dalla seconda o terza decade del secolo xv³. Non è facile assegnare date basandosi sulle scritture piuttosto formali usate spesso per i testi sacri, e la difficoltà è accresciuta nel caso del frammento di Foligno dal non essere riusciti a determinarne la provenienza geografica; tuttavia non mi pare troppo arrischiato assegnarlo pure al primo terzo del secolo xv.

Ciò non aiuta in alcun modo a datare la musica contenuta nel frammento. Se esaminiamo la notazione del suo *Gloria* n. 1 (ff. 1r-1v) troveremo che, se non fosse per una isolata figura di minima all'inizio, Filippo di Vitry potrebbe benissimo non essere mai esistito per il suo compositore. A mio modo di vedere la singola coda verso l'alto, applicata ad una nota che viene dopo due semibrevis non *signatae*, indica una volta per tutte il significato ritmico di ogni susseguente gruppo di tre, eventualmente quattro, semibrevis indifferenziate, nel quadro di un *tempus imperfectum* con prolazione maggiore – cioè, rispettivamente,

³ Vedi A. GASTOUÉ, *Le Manuscrit de musique du Trésor d'Apt*, Paris 1936 e la recensione di G. DE VAN, in «Acta musicologica», XII (1940), pp. 64-69.

♩ . ♪ ♩ 0 ♪ ♪ ♪ ♪ . Altre interpretazioni ritmiche sarebbero possibili⁴; questa tuttavia mi pare la piú plausibile perché si accorda col ritmo prevalente nella maggior parte delle composizioni di messa di quel periodo, rappresentando oltre tutto una sopravvivenza, nel suono se non nella notazione, dell'antico placido primo modo ritmico. Associato all'uso di *puncti* (sia *divisionis* che *perfectionis*), corrisponde bene allo stato della notazione del *Roman de Fauvel*⁵ e alle regole date da Marchetto da Padova quando viene a parlare «de tempore imperfecto modo gallico»⁶. Fisserebbe la data del pezzo, o almeno della sua notazione, a circa un secolo prima di quella dello stesso frammento.

Tempus imperfectum e prolazione maggiore sono onnipresenti anche sulle rimanenti due pagine del frammento di Foligno. Sono indicati chiaramente in ciò che sopravvive del *Gloria* n. 2 (f. 2r) per mezzo di code rivolte verso l'alto che indicano le *semibreves minimae*. Sull'ultima pagina (f. 2v) le code rivolte verso l'alto si alternano con code rivolte verso il basso, applicate a semibrevis perfette ogni volta che vi potesse essere qualche dubbio circa il loro essere perfette. Queste caratteristiche suggeriscono una data leggermente piú recente per la musica dei ff. 2r-2v, e qualche analogia con la notazione italiana per quella del f. 2v⁷.

Una caratteristica costante del frammento di Foligno è che tutte le voci in tutti i suoi pezzi sono accompagnate dal testo. Nel *Gloria* n. 1 – l'unico che ci dia un campione di una completa scrittura a tre voci – le tre parti si muovono con simultaneità quasi assoluta (cfr. es. II). Anche poche battute bastano a far riconoscere questo pezzo come quello al quale mi riferivo quando accennavo alla presenza di un qualche stile di *fauxbourdon*; esse inoltre danno a vedere quanto poco accurata sia la versione data nel frammento (vedi i passi segnati con asterisco nell'esempio).

Devo far notare che non considero lo stile di *fauxbourdon* come una

⁴ In proposito si vedano le trascrizioni dello stesso pezzo secondo una diversa fonte che sono citate nel *Post scriptum* aggiunto al presente saggio.

⁵ Vedi il facsimile edito da Pierre Aubry (Paris 1907) e specialmente il mottetto *Quare fremuerunt*, f. 1r.

⁶ Il titolo completo del capitolo (il sesto del *Pomerium*, liber II, tractatus III) è *De nominibus et proportionibus semibreuium de tempore imperfecto modo Gallico et Italico*. Vedi anche il precedente capitolo *De distantia et differentia modi cantandi de tempore imperfecto inter Gallicos et Italicos...* Entrambi appaiono in M. GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica*, St. Blaise 1784, vol. III, pp. 175-78, e in una versione molto migliore in MARCHETUS DE PADUA, *Pomerium*, a cura di G. Vecchi, American Institute of Musicology, Corpus Scriptorum de Musica 6, 1961, pp. 172-80.

⁷ Si dovrebbe tuttavia tenere presente, in riguardo alla data e possibile provenienza del pezzo, che entrambe queste caratteristiche compaiono in manoscritti indubitabilmente francesi, per esempio il *Roman de Fauvel* (cfr. nota 5) ai ff. 3 e 6.

Esempio II. Inizio di un *Gloria*, ms Foligno, f. 1r.

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus

bo - ne vo - lun - ta - tis Lau - da - mus

bo - ne vo - lun - ta - tis Lau - da - mus

bo - ne vo - lun - ta - tis Lau - da - mus

leggial

te Be - ne - di - ci - mus te A - do - ra -

te Be - ne - di - ci - mus te A - do - ra -

te Be - ne - di - ci - mus te A - do - ra -

mus te Glo - ri - fi - ca - mus te

mus te Glo - ri - fi - ca - mus te

mus te Glo - ri - fi - ca - mus te

caratteristica esclusiva, o anche solo tipica, della musica inglese. Né lo ritiene Harrison, se interpreto correttamente il suo pensiero⁸. Molte pagine di *Fourteenth-Century Mass Music in France*, recentemente pubblicate da Hanna Ståblein-Harder⁹, indicano quanto quello stile fosse diffuso anche sul continente, benché soltanto il *Gloria* n. 37 del manoscritto di Apt si avvicini all'insistenza sui passi in *fauxbourdon* dimostrata dal *Gloria* n. 1 di Foligno¹⁰. Queste successioni sono il risultato di una delle tante tecniche di «punctus contra punctum», tutte intese, sia che fossero improvvisate o poste per iscritto, ad ottenere una ricca sonorità corale. Questa particolare tecnica, quella del susseguirsi di accordi di terza e sesta, rappresenta un facile modo di ottenere il risultato voluto specialmente in passaggi melismatici. Se c'è qualcosa da dire sulla polifonia inglese, è, io credo, che il suo tratto più caratteristico non va tanto riconosciuto in procedimenti di *fauxbourdon*, quanto nel fatto che anche le sue manifestazioni più raffinate conservano sempre una speciale tendenza ad una sonorità corale, alla quale invece sul continente restava fedele soltanto la polifonia improvvisata, o quanto meno scritta con estrema semplicità.

Parlando di sonorità corale non mi riferisco di necessità al suono prodotto da più di un cantante per parte¹¹; dopo tutto, troviamo che an-

⁸ Mi riferisco ad uno scambio verbale di opinioni con Harrison a proposito del frammento di Foligno. Si veda tuttavia quanto esposto più avanti in un *Post scriptum* sulla ormai quasi certa origine inglese della composizione.

⁹ La musica fu pubblicata nel 1962 dall'American Institute of Musicology come singolo volume della serie «Corpus Mensurabilis Musicae». Un «Companion Volume» con lo stesso titolo, editore e data è incluso nella serie «Musicological Studies and Documents» e contiene commenti e note critiche. Allo scopo di distinguere chiaramente tra le due opere mi riferirò ad esse d'ora innanzi come «CMM», 29 (cioè «Corpus Mensurabilis Musicae», 29) e «MSD», 7 («Musical Studies and Documents», 7).

¹⁰ È attribuito nel manoscritto a un certo Susay; vedi STÅBLEIN-HARDER, «CMM», 29, pp. 57-58; e «MSD», 7, p. 48. In quest'ultimo lavoro è espressa l'opinione che possa esserne stato autore lo stesso Johannes (o Jehan) Susay (o Suzoy) che compose tre pezzi del codice Chantilly, Musée Condé 1047. Se ciò fosse vero, il fatto che un compositore molto sofisticato possa avere fatto il proprio stile semplice e piano nello scrivere musica per una cattedrale sarebbe una ulteriore prova per quanto è detto sulla polifonia sacra nell'ultima parte di questo studio. Io sospetto tuttavia che il pezzo n. 37 di Apt possa essere più antico che «the beginning of the 15th century» ed essere quindi di un diverso Susay; ciò malgrado gli accordi paralleli di sesta, che Ståblein-Harder giudica «quite a modern effect» (il corsivo sta per le virgolette dell'originale), ma che sono probabilmente moderni soltanto perché noi abbiamo ufficialmente riconosciuto il *fauxbourdon* come una nuova tecnica che ebbe inizio non prima del 1430 circa.

¹¹ Non mi stancherò mai di insistere sul fatto che la normale esecuzione polifonica richiedeva soltanto un cantore per parte, con eventuali raddoppi soltanto per il *superius* (senza tener conto di possibili raddoppi strumentali). Ne dà prova, per es., F. D'ACCONTE, *The Singers of San Giovanni in Florence during the 15th Century*, in «Journal of the American Musicological Society», XIV (1961), pp. 307-58, e più ampiamente nella sua tesi non pubblicata *A Documentary History of Music at the Florentine Cathedral and Baptistery during the Fifteenth Century*, Harvard University 1960. Informazioni preziose sul numero e i nomi di cantori da chiesa sono stati spesso dati (da Haberl per San Pietro a Roma, da Casimiri per Padova, da Sartori per Milano, e da altri per varie chiese) sotto l'impressione errata che tali cantori formassero una cappella. Nella cappella papale e in quelle principesche il numero dei cantori cominciò ad aumentare durante la

cora nel secolo XVII un gruppo di solisti poteva ancora essere designato come un coro¹². All'epoca che stiamo considerando, poco prima dell'inizio della cosiddetta polifonia corale, il concetto di coro può essere stato quello di una polifonia nella quale l'elemento di *concordia* armonica, verticale, prevaleva sulla individuazione contrappuntistica delle singole linee (il significato odierno di contrappunto ha completamente rovesciato quello antico di «punctus contra punctum»¹³). Più particolarmente questo interesse per la simultaneità e per la concordanza verticale dei suoni deve essere stato tipico di tutti i generi di polifonia *corale* improvvisata – e uso qui l'aggettivo corale con ancora un'altra implicita intenzione, e cioè per indicare una esecuzione da parte non di solisti virtuosi ma piuttosto dei componenti regolari di un coro monastico o capitolare¹⁴.

Tornando al *Gloria* n. 1 di Foligno, l'unica ragione che possiamo addurre per non considerarlo come una trascrizione di una improvvisazione è che nessuna delle sue parti ha la natura di una melodia preesistente sulla quale avrebbe potuto basarsi il *cantus ad librum*, come era a volte chiamata l'improvvisazione. Si tratta dunque di un pezzo com-

seconda metà del secolo XV, ma bisogna tener conto delle licenze accordate ai cantori e delle loro assenze giustificate o ingiustificate. Anche quando vi sia la prova che dodici o quindici erano presenti, ciò non significa che tutti cantassero gli stessi pezzi; va inoltre considerato che continuava ad essere richiesto un coro per l'esecuzione del canto fermo. Il raddoppio delle parti di *superius* eseguite da ragazzi, che divenne sempre più frequente durante il secolo XVI, aumentò anche il bisogno che qualcuno guidasse la loro esecuzione e li tenesse insieme. Accadde così che il *magister puerorum*, che in origine era un insegnante di grammatica e teoria musicale, divenne gradualmente il *magister capellae* che dirigeva l'esecuzione. Ho il sospetto che l'uso dell'esecuzione corale possa avere avuto origine nella cappella degli Absburgo e da qui essersi diffuso diventando una forma di espressione barocca.

¹² I cori delle prime opere erano di solito eseguiti da personaggi che erano già apparsi come solisti, sia pure per le parti di «una Ninfa» o «un Pastore» (naturalmente non mi riferisco a cori giganteschi, come quelli del *Rapimento di Cefalo* di Caccini che appartengono alla tradizione dei precedenti intermedi). In opere successive i cori spesso fornirono canti o effetti sonori dietro la scena ai quali poterono partecipare tutti i personaggi la cui presenza non era richiesta in scena (penso alla descrizione corale di una caccia nella *Didone* di Cavalli; ma più spesso si trattava di brevi interiezioni di «Guerra, guerra!» o «Morte, morte!»). Finalmente i commenti conclusivi, spesso moraleggianti, che concludono la maggior parte delle opere secentesche hanno di solito la forma di brevi cori eseguiti dai quattro personaggi principali. Leggermente differente ma pur sempre pertinente è il caso delle esecuzioni chiesastiche poliorali nelle quali «cori» che comprendevano le figlie di Caccini e altri solisti famosi della corte medicea erano contrapposti ad altri gruppi vocali o strumentali (vedi A. SOLERTI, *Musica, ballo e drammatica alla corte Medicea dal 1600 al 1637*, Firenze 1905, pp. 58, 64, 85, 106, 129-30, 144, e *passim*).

¹³ A me pare che la maggior parte della cosiddetta polifonia corale (vedi M. BUKOFZER, *The Beginnings of Choral Polyphony*, in *Studies in Medieval and Renaissance Music*, New York 1950, pp. 176-89) possa essere spiegata come un alternarsi tra sezioni contrappuntistiche eseguite da due o tre solisti e passaggi nei quali le voci degli stessi esecutori si riuniscono in un tessuto più accordale sostenuto da parti strumentali. Vero è, tuttavia, che vi sono casi in cui una parte di *superius* accompagnata da parti senza testo (cioè probabilmente strumentali) porta l'iscrizione «Chorus» che probabilmente suggerisce l'esecuzione all'unisono da parte di due o tre cantori.

¹⁴ Concordando con ciò che è stato detto nelle note precedenti, io non penso che l'intero capitolo prendesse parte all'esecuzione, ma soltanto due, tre, o magari quattro dei suoi componenti designati *ad hoc*.

posto e non improvvisato, e che soltanto serba il ricordo della sonorità della polifonia improvvisata.

Mentre le tre voci del *Gloria* n. 1 sono sempre tenute assieme e vicine, col *contratenor* sempre nella posizione intermedia, il *tenor* e il *contratenor*, le due sole parti che restano, del *Gloria* n. 2 sono più largamente distribuite nello spazio sonoro e a volte si incrociano nell'*Amen*¹⁵. Del *superius* che manca possiamo sospettare che cominciasse in posizione di duodecima, che potesse a volte salire alla doppia ottava al di sopra del *tenor* e che si tenesse sempre a qualche distanza da esso anche quando il moto contrario li ravvicinava l'uno all'altro. Benché lo stile generale della composizione fosse fundamentalmente armonico, con la recitazione del testo simultanea in tutte le parti, deve aver lasciato un poco più di libertà contrappuntistica e ritmica alle voci che non facesse la composizione precedente. Brevi passaggi di collegamento, generalmente della lunghezza di due *breves*, compaiono a volta nel *tenor* o nel *contratenor* contrassegnando la conclusione di qualcuna delle sezioni del testo. Simili passaggi di collegamento si riscontrano nel *Gloria* e nel *Credo* della Messa di Machaut e nelle composizioni n. 8 del codice di Apt e nn. 62 e 63 del codice di Ivrea, per citare soltanto qualche composizione sul testo del *Gloria*¹⁶.

Ho lasciato fino a questo momento indeterminati la natura e i possibili reciproci rapporti delle due parti di *Gloria* che compaiono nella parte inferiore del foglio 2v del frammento di Foligno, ritenendo che una conoscenza più precisa di ciò che le precedeva potesse essere d'aiuto per comprenderli. A prima vista le due parti, tutte e due notate con una chiave di do sulla seconda linea, sembrano appartenere a due diverse composizioni perché tutte e due cominciano con una *longa*, l'una sul sol, l'altra sul fa. L'iniziare due nuove composizioni sul foglio 2v sarebbe tuttavia in contrasto con l'andamento riscontrato nelle pagine precedenti, nelle quali le parti di una composizione o di una sua sezione si succedono l'una dopo l'altra cominciando dall'alto. Va ricordato inoltre che i due *Et in terra* che cominciano sul foglio 2v hanno in comune una caratteristica di notazione che non compare nelle altre, e cioè le code verso il basso indicanti *semibreves perfectae*. Un tentativo di combinare le due parti malgrado il violento urto delle due *longae* iniziali produce un risultato nel quale altri urti si alternano a sorprendenti consonanze ma ne emerge un ancor più sorprendente parallelismo rit-

¹⁵ L'unico intervento di una mano possibilmente, ma non necessariamente, diversa si trova alla fine della parte di *contratenor*, dove, dopo l'usuale *A* miniata, qualcuno ha aggiunto (in una scrittura più minuta e più leggera di quella degli altri testi) prima la sillaba «men», poi varie ripetizioni di «Am» e un «Amen» conclusivo.

¹⁶ Cfr. STÄBLEIN-HARDER, «CMM», 29, numeri 34 (pp. 57-58), 37 (pp. 60-62) e 38 (pp. 63-65).

mico (cfr. es. III). Avendo già visto nella composizione n. 1 che la notazione del frammento è tutt'altro che assolutamente precisa, inclino a credere che la musica contenuta nel foglio 2v sia una versione molto corrotta di un singolo *Gloria* n. 3.

Esempio III. Inizio di un *Gloria*, ms Foligno, f. 2v.

Et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te Benedicimus te Adoramus te glorificamus te

Se questa mia ipotesi fosse corretta¹⁷, la composizione n. 3 di Foligno avrebbe avuto un duetto di voci acute sostenuto da una parte più bassa, probabilmente senza testo, o da un duo formato da *tenor* e *contratenor*. Si potrebbe essere tentati di chiamarla un pezzo in stile di motetto – tanto più se la parte o le parti inferiori avessero impiegato tecniche isoritmiche. Se invece la parte mancante di *tenor* anziché avere le note tenute che spesso caratterizzano i *tenores* isoritmici avesse

¹⁷ Kurt von Fischer, al quale io mandai duplicati delle fotografie del frammento di Foligno, espresse in una lettera l'opinione che le due parti appartenessero a due pezzi differenti. Spero di aver convinto anche lui che siamo di fronte ad un solo pezzo malamente corrotto.

avuto anch'essa un testo e la modesta attività ritmica dei *tenores* dei pezzi precedenti, la composizione sarebbe stata piú simile a un *conductus* che la maggior parte dei pezzi che sono detti essere in stile di *conductus*¹⁸. Nell'uno e nell'altro caso ciò che sopravvive della composizione sembra indicare una data abbastanza antica, intorno alla metà del secolo XIV.

Congetturali come sono le date sia del frammento che della musica che vi è contenuta – per non dire del fatto che non è stata raggiunta alcuna plausibile conclusione sulla loro provenienza – un giudizio su di essi può avere la natura piú di una ipotesi che di una conclusione ragionata (benché molte conclusioni ragionate non siano nulla piú che ragionevoli ipotesi). Inclino a credere che il manoscritto di Foligno provenga dal capitolo di una chiesa monastica, di una collegiata o di una cattedrale provinciale, o italiana (presumibilmente a nord di Roma) o della Germania meridionale. La sua origine provinciale giustificerebbe la mancanza di caratteristiche che rendano possibile una assegnazione geografica piú precisa. Come manoscritto *da chiesa* apparterrebbe alla stessa categoria alla quale appartengono il piú volte citato manoscritto di Apt o il frammento¹ che contiene la cosiddetta messa della Sorbonne (piú precisamente di Besançon).

Heinrich Bessler definí una volta il manoscritto di Apt come «ein kirchliches Gegenstück», una controparte chiesastica, delle collezioni profane di quel tempo². Non vorrei estendere tale definizione al frammento di Foligno senza ulteriori precisazioni. Una riguarda la natura profana delle controparti; perché soltanto alcune delle raccolte profane sono profane da tutti i punti di vista; mentre molte sono profane di contenuto ma possono essere state messe insieme da ecclesiastici e per ecclesiastici. D'altra parte ho il sospetto che il concetto che io ho dei manoscritti chiesastici sia alquanto piú definito del vago «kirchliches» di Bessler. Conformemente al mio concetto di *coralità*, io penso che essi fossero creati, come ho già detto, come libri corali polifonici per

¹⁸ Non mi trovo a mio agio con nessuna delle classificazioni e terminologie proposte di recente e variamente usate ed interpretate. La confusione prodotta nella mia mente da ogni proposta di revisione radicale o di perfezionamento di una terminologia già accettata (quasi sempre seguita da controproposte anche piú sottili) mi porta a rinunciare a qualsiasi tentativo del genere e a descrivere semplicemente quello che vedo nella musica. Convengo che ciò è facile quando si ha da fare soltanto con tre pezzi (incompleti).

¹ Vedi la descrizione, discussione e riproduzione in facsimile di J. CHAILLEY, *La Messe de Besançon et un compositeur inconnu du XIV^e siècle: Jean Lambelet*, in «Annales musicologiques», II (1954), pp. 90-103.

² *Studien zur Musik des Mittelalters: I. Neue Quellen des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts*, in «Archiv für Musikwissenschaft», VII (1925), p. 202.

chiese monastiche, collegiate o cattedrali. Come tali dovrebbero essere distinte da quelle fonti nelle quali scelta e disposizione dei pezzi sacri, ed eventualmente la mescolanza di sacro e profano, riflettono i gusti più raffinati, più aggiornati, nonché più mondani di chierici che esercitavano le loro abilità musicali in cappelle private³.

Se la mia distinzione è corretta, la polifonia artistica contenuta nelle fonti di quest'ultimo tipo reclama la nostra attenzione per l'importanza che essa ha come eccezione, non perché essa rappresenti la pratica comune o generale di quel periodo. Fu annotata e conservata con cura speciale per la sua raffinatezza, come un modello suggestivo e interessante che però non sarebbe stato facile imitare e adattare alla pratica quotidiana. Quanto alla corrente principale della musica da chiesa in senso stretto sarebbe difficile formulare delle generalizzazioni. Anzitutto perché essa coinvolge le attività di centinaia o migliaia di chiese di tipo, locazione e importanza diversi; e in secondo luogo, in quanto la nostra attenzione si è fino ad ora concentrata sull'altro tipo di attività, le indicazioni pertinenti disponibili dovrebbero essere ricavate da osservazioni marginali o da note a piè di pagina e rafforzate da nuove e più dirette osservazioni.

Come io la vedo in una mia visione complessiva ed ipotetica la prassi ecclesiastica considerava ancora come suo elemento fondamentale il canto liturgico. Questo stesso richiederebbe già di per sé una certa rinnovata attenzione, dato che l'esecuzione del canto liturgico andava subendo un notevole cambiamento nella direzione di una ritmicizzazione, a volte, ma non troppo spesso, riflessa da un curioso tipo di notazione corale figurata, semimensurale. A ciò andrebbe aggiunta in una certa misura l'attività creativa, principalmente rivolta, per quanto io ne sappia, verso la creazione di pezzi dell'ordinario di nuova composizione⁴.

³ Per questa ragione dovremmo riprendere in considerazione in che misura la disposizione di certi manoscritti nei quali composizioni polifoniche di parti dell'Ordinario sono disposte per categorie (*Kyrie, Gloria*, ecc.) dipenda dalla loro origine come libri corali (polifonici) da chiesa piuttosto che dalla loro data. Nella stessa categoria vanno messi probabilmente i manoscritti che contengono un solo ciclo dell'ordinario formato da pezzi evidentemente non apparentati tra loro; essi probabilmente rappresentano tutta la polifonia scritta che era inclusa in quel momento nel repertorio del capitolo.

⁴ Indicazioni di tale prassi non sono state spesso sottoposte all'attenzione degli studiosi. Posso cominciare citando i passi sull'esecuzione del canto liturgico di HIERONYMUS DE MORAVIA, *Tractatus de musica*, a cura di S. M. Cserba, Regensburg 1935, pp. 179-87, e aggiungervi poi i casi di notazione figurale del canto fermo che si incontrano in alcuni dei manoscritti di Cividale, dei quali l'esempio più cospicuo è costituito dalle quattro Passioni - tutte di mano di un tal Comucius de la Campagnolla, canonico e notaio imperiale a Cividale nella prima metà del secolo xv - che formano il contenuto del codice xxiv. Quanto a lungo tale prassi sopravvivesse (accanto all'usuale, più comune, notazione neumatica alla quale non sappiamo quale interpretazione ritmica fosse data) è indicato dal manoscritto St. Gall, Stiftsbibliothek 546 del primo quarto del secolo xvi, descritto da o. MARKER, *Zur spätmittelalterlichen Choralgeschichte St. Gallens*, St. Gall 1908. Quest'ultima fonte è di grande interesse non soltanto per la sua notazione figurale,

La polifonia – sia fermata per iscritto che non scritta – emergeva naturalmente da questo quadro generale come un modo piú elaborato di adempimento delle prescrizioni liturgiche riguardanti la musica. La polifonia non scritta aggiungeva una o due (raramente piú) semplici linee al canto fermo sia nella sua versione non mensurale, che, con maggiore probabilità, nella sua piú recente ritmicizzazione. Era chiamata *cantus ad librum*, presumendosi che i cantori si riunissero intorno a un libro corale ed eseguissero le loro varie parti mentre leggevano da esso (in Inghilterra si parlava di «sighting») la melodia fondamentale. Fino a che punto fosse questo in realtà il procedimento lo discuteremo dopo avere esaminato il caso della polifonia scritta. In linea di principio il mettere già per iscritto un pezzo di polifonia sacra dovrebbe indicare che il pezzo non ha come base una melodia liturgica, come nel caso del *Gloria* n. 1 di Foligno, o che la sua costruzione basata su una melodia liturgica era di tale complessità da rendere difficile che la composizione fosse facilmente appresa a memoria. In realtà alcuni dei pezzi conservati in tal modo sono puri riflessi di tecniche di improvvisazione, spesso di un genere anche piú elementare che le procedure descritte nella maggior parte delle *artes contrapuncti*. Altri appartengono all'una o all'altra delle due categorie per le quali la notazione sembra piú giustificata, ma sono giunte a noi in versioni corrotte che avrebbero richiesto una revisione se le fonti fossero effettivamente state usate per l'esecuzione.

A questo riguardo l'urto del sol contro il fa all'inizio del *Gloria* n. 3 di Foligno (se l'interpretazione che io do delle due parti come appartenenti ad un unico *Gloria* è corretta) è una gioia per il mio occhio di musicologo, se non per il mio orecchio, come una prova che l'annotazione di una composizione non aveva niente a che fare con le esigenze dettate dalla sua esecuzione. Così pure lo sono gli errori del *Gloria* n. 1 di Foligno e di molte delle versioni contenute nel manoscritto di Apt e in altri manoscritti. Essi mi comunicano l'impressione che nel tipo di fonti che sto cercando di descrivere la notazione fosse nella maggior parte dei casi una specie di gesto gratuito, dettato dalla *religio* per il libro scritto e dall'abitudine quasi rituale di riunirsi intorno ad un leggio per

ma anche per le nuove melodie che fornisce (specialmente melodie per il *Credo*, che spesso cominciano con le formule usuali dei *Credo* I, II e IV del *Liber Usualis*, ma poi continuano a modo loro), e infine per le diciture che specificano l'alternarsi tra un «Chorus» evidentemente omofono e un «Organum» (Marxer, pp. 149-51, 163-65, 167-68, 175-76, e *passim*) o anche un «Organista» (*ibid.*, pp. 159-60, 161-63, 166). Se queste ultime si riferiscono all'organo e al suo suonatore o a polifonia improvvisata (per così dire) non è facile dire. In ogni caso vale la pena di osservare che al suonatore è richiesto talvolta di «tenere» alcune note (*ibid.*, *Credo* a pp. 163-66, dove la dicitura «Organum» diventa in seguito, a p. 166, «Organista tenet») come se si alludesse a qualche sorta di *symphonia basilica*.

cantare. Certamente rappresenta un dono dello scriba ecclesiastico generalmente anonimo ai suoi sconosciuti discendenti orientati musicologicamente. Una volta che un pezzo era stato accettato nel repertorio di un coro capitolare – qualunque fossero il modo e le ragioni di tale accettazione – era rapidamente appreso a memoria, sicché la sua versione scritta era presto ridotta allo stato di simbolo o di vago sussidio mnemonico, e la tradizione orale prendeva il sopravvento. Questo potrebbe essersi applicato alle cosiddette improvvisazioni, concordate una volta (ed a me piacerebbe molto usare per loro il termine barocco «concertare») e poi ripetute con la fedeltà e i mancamenti tipici della memoria.

Il presente scritto, largamente ipotetico e poco conclusivo, non ha portato a risultati conclusivi nemmeno nei riguardi delle quattro piccole pagine di musica dal quale ha preso le mosse. Tuttavia, trovandomi nella disposizione d'animo di offrire suggerimenti, ne potrei ripetere uno che ho espresso recentemente a voce¹, e cioè che il genere di polifonia che spesso definiamo come «arcaica» o «periferica» (benché rinvenuta in fonti relativamente recenti e centrali) appartiene alla pratica polifonica piú normale nella maggior parte delle chiese grandi e piccole del mondo occidentale. D'altra parte il genere di polifonia che siamo giunti a considerare come la regola per la musica sacra dei secoli XIV e XV è soltanto l'espressione, degna di speciale considerazione, di una minoranza, il vessillo d'avanguardia di una speciale élite.

Post scriptum.

Un anno dopo la pubblicazione di questo mio saggio in *Studies in Music History. Essays for Oliver Strunk*, l'amico al quale era stato dedicato ne riprendeva il titolo in una comunicazione, *Church Polyphony Apropos of a New Fragment at Grottaferrata*, letta al II Convegno internazionale sull'Ars nova italiana del Trecento (Certaldo, luglio 1969) e successivamente pubblicata in *L'ars nova italiana del Trecento*, III, Certaldo 1970, pp. 305-13. La cortese «risposta» nasceva dal ritrovamento di quello che io ho descritto come *Gloria* n. 1 di Foligno nei frammenti di un codice recentemente pervenuti alla biblioteca della Badia greca di Grottaferrata. La nuova versione del pezzo è leggermente semplificata per la soppressione di alcuni dei melismi cantati simultaneamente dalle tre voci nelle tipiche successioni di terze e seste del cosiddetto «stile di *fauxbourdon*»; si presenta inoltre in una notazione meno arcaica che suggerisce una lettura in *tempus perfectum minoris prolationis* in luogo di quella in *tempus imperfectum maioris prolationis* da me adottata nell'esempio 1. Trascrizioni del pezzo, pur sempre frammen-

¹ Il 29 dicembre 1964 a Washington (D.C.) in un breve commento sui manoscritti di Cividale, a conclusione di una seduta dell'annuale congresso dell'American Musicological Society nella quale era stato svolto il tema «Cathedral Repertories: Worcester and Cividale».

tarie, sono state date su questa base da U. Günther, *Quelques remarques sur des feuillets récemment découverts à Grottaferrata*, in *L' Ars nova italiana del Trecento* cit., pp. 354-59, e da K. von Fischer e F. A. Gallo, *Italian Sacred Music*, Monaco 1976 («Polyphonic Music of the Fourteenth Century», XII), pp. 13-16. Ma un ulteriore completamento potrà aversi da una terza versione contenuta in un frammento premesso al manoscritto Londra, British Museum, Cotton, Titus D. XXIV, descritto da G. Reaney, *Manuscripts of Polyphonic Music (c. 1320-1400)*, München-Duisburg 1969 («R I S M», vol. B IV²) e cortesemente segnalatomi da von Fischer (il *Gloria* n. 1 vi si trova, privo dell'inizio, sul f. 3v del frammento, che come quello di Foligno, contiene versioni parziali di tre *Gloria* polifonici). Per cortese comunicazione di Margaret Bent mi risulta che la notazione del frammento londinese conferma l'interpretazione in *tempus imperfectum maioris prolationis*.

Al di là del recupero di un pezzo di modesto significato artistico i nuovi dati contribuiscono alla soluzione dell'enigma geografico accennato nel mio studio. I frammenti di Grottaferrata sono certamente italiani; con l'aspetto delle loro pagine affollate di parole e note mi inducono a credere che anche il frammento di Foligno provenga da un manoscritto provinciale italiano; col loro repertorio sicuramente quattrocentesco confermano la data da me assegnata al frammento di Foligno e l'accostamento, sia pure a modo di esempio, al codice di Apt, col quale i frammenti di Grottaferrata hanno alcuni pezzi in comune. Dal canto suo il frammento Cotton, Titus D. XXIV, certamente inglese e verosimilmente databile non oltre la metà del secolo XIV, accerta l'origine inglese del *Gloria* n. 1 di Foligno, e con la sua singolarità di dare i pezzi in partitura, al modo che era stato proprio dei *conductus*, conferma la notevole divergenza da me suggerita tra la data di composizione del pezzo e quella della redazione del frammento di Foligno.

I nuovi dati non si limitano ad avere un valore paleografico e cronologico. L'emergere di nuovi frammenti provenienti da codici senza pretese decorative, facilmente smembrati allorché il graduale mutamento del gusto fece venir meno l'interesse per il loro contenuto, rafforzano sempre più l'idea di una pratica diffusa di polifonia chiesastica di livello medio, vorrei quasi dire artigianale, che faceva da sfondo alle manifestazioni più raffinate, elitarie, della polifonia artistica che noi meglio conosciamo, quella praticata nelle cappelle dei potenti e dei dignitari ecclesiastici. Inoltre il contenuto dei frammenti di Grottaferrata, nei quali ai vari *Gloria* e *Credo* (anche qui raggruppati secondo l'uso dei manoscritti chiesastici) si associano un mottetto d'occasione per Marco Corner, doge dal 1365 al 1368, una *ballade* di Filippotto di Caserta (*En attendant souffrir m'estuet*, già nota da tre altre fonti) e un *virelai* di Johannes Vaillant (*Par maintes fois*, diffusissimo e a volte usato per *contrafacta*), invita a considerare un altro aspetto di tali codici, quello dell'occasionale inclusione di pezzi non destinati all'esecuzione in chiesa, ma acquisiti per serbarne memoria o anche come modelli di tecniche raffinate, di *ars subtilior*. I pezzi liturgici d'altra parte risultano (attraverso concordanze con altri codici) o provenienti da un repertorio internazionale non molto recente, o opera di autori operanti in Italia nel primo Quattrocento che furono ben consapevoli delle tendenze della polifonia internazionale, Johannes Ciconia, Egardus e Anthonius Zaccara. Ne traggio occasione per riaffermare la mia opinione sull'importanza avuta dai concili succedutisi nei primi decenni del secolo XV come occasioni di contatti tra musicisti di varie nazionalità; si veda in particolare ciò che ho scritto dell'esecuzione di musiche inglesi al concilio di Costanza in *Zacharus musicus*, in «Quadri-vium», XII (1971), pp. 153-75.

Dulcedo e subtilitas
nella pratica polifonica franco-italiana
al principio del Quattrocento *

Quali che possano essere stati gli effettivi componenti della cappella papale di Alessandro V o del suo successore Giovanni XXIII, a Bologna fra il 1409 e il 1412 all'incirca ¹, mi pare che ben si addica alla loro fisionomia artistica la lode ad essi tributata con evidente intento di lusinga da Bartolomeo da Bologna, priore di un convento benedettino e musicista egli stesso, che al gruppo si rivolgeva come simpatizzante:

Arte psalentes, anexa dulcori,
Patruum patre, summo pontifice, coram...

Mod 73.

Batte infatti, decisamente, l'accento dell'encomio non tanto sulla dolcezza del loro canto – che a noi troppo spesso sfugge, e che era forse vanto meno ambito e deteriore anche per coloro stessi cui era rivolto – quanto sull'*arte*, sulla loro perizia sottile e maestria tecnica.

* Originariamente pubblicato in «Revue Belge de Musicologie», II (1948), pp. 125-32.

¹ Mi pare assodato che la sezione più antica (i 3 fascicoli centrali) del cod. Estense lat. 568 va collegata con l'attività di un gruppo di cantori papali, del quale raccoglie, tutto o in parte, il repertorio, prezioso testimone delle tendenze che vi si manifestavano. La parte più ampia di questo repertorio, costituita da opere raccolte per servire alla pratica di esecuzione o come modelli di stile, documenta infatti le simpatie del gruppo per l'arte francese, e specialmente avignonese, dell'ultimo ventennio del secolo XIV; una parte minore (comunque sensibilmente più cospicua che in altre raccolte affini) è certamente prodotto dei componenti del gruppo o di altri artisti italiani di analoghe tendenze coi quali essi ebbero in qualche modo contatti e scambi. Componenti più probabili della cappella papale sono Matteo da Perugia (i cui rapporti con Pietro Filargo, arcivescovo di Milano eletto papa a Pisa nel 1409 col nome di Alessandro V e morto l'anno dopo a Bologna, costituiscono il filo conduttore dell'ipotesi) e Magister Zacharias. Simpatizzanti e corrispondenti furono certamente Bartolomeo da Bologna e Corrado da Pistoia. Incerta è la posizione di Giovanni da Genova, Antonello da Caserta, Engardo e Johannes Ciconia; mentre è sicuro che a Filippotto da Caserta, di una generazione più antica, spetta il ruolo di capo riconosciuto e antesignano del comune indirizzo artistico. Cfr. il mio studio *Il cod. Estense lat. 568 e la musica francese in Italia etc.*, in «Atti della R. Accademia di scienze, lettere e arti di Palermo», serie IV, vol. V, parte II, Palermo 1946, pp. 11-17, 40-44, 55-56 dell'estratto. Il codice Estense lat. 568 sarà per brevità designato con la sigla *Mod*, ormai di uso corrente nella letteratura sull'argomento.

Sul codice *Mod* si veda ora U. GÜNTHER, *Das Manuskript Modena, Biblioteca Estense a. M. 5,24 (olim Lat. 568 = Mod)*, in «Musica disciplina», XXIV (1970), pp. 17-67, che sostanzialmente conferma le mie indicazioni. Le composizioni profane francesi e latine del codice sono ora pubblicate in W. APEL (a cura di), *French Secular Compositions of the Fourteenth Century*, voll. I e III, American Institute of Musicology, 1970 e 1972, quelle francesi in *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, voll. XVIII-XX, Monaco 1981-82.

Dulcedo e *subtilitas*, benché la seconda dovesse porsi come mezzo al conseguimento della prima, furono in realtà opposti poli fra i quali gravitò l'estetica musicale del Medioevo. Una elencazione di molteplici e svariati effetti attribuiti alla musica, benché spesso ripetuta nella teoria musicale medievale, rivela, proprio nella concordanza e nella supina fedeltà dei termini che stancamente si ripetono da un testo all'altro, l'improntitudine del luogo comune scolastico, probabilmente discendente dalla classica dottrina dell'*ethos*. Si può annoverarla, insieme alla non meno classica distinzione della musica in *mundana*, *humana*, *strumentalis*, fra le rime obbligate dei consueti preamboli. Quando c'è da descrivere in concreto la qualità di una musica o gli effetti di una esecuzione musicale, i teorici concordano coi poeti, coi novellieri, coi cronisti, nell'uso di espressioni e di aggettivi che invariabilmente si rifanno al concetto fondamentale di dolcezza. Anche qui occorre naturalmente fare debita parte all'abuso retorico; non di rado tuttavia è avvertibile un accento di sincerità che riflette autentiche sensazioni ed emozioni — ciò che è avvalorato dall'applicazione estensiva della stessa terminologia a indicare anche gli aspetti di sensibile musicalità dell'armonia verbale; fa testo, fra tutti, l'esempio del «dolce stil nuovo»².

Certo è, anche, che la natura di queste emozioni si rivela di un ordine estremamente lato e indefinito: può spaziare infatti, equivocamente, dal piacere suscitato da una diffusa gentilezza ornamentale al profondo vibrare dell'animo percosso da una concentrata intensità di sentimento, dall'euforia di una levità graziosa allo smarrimento dei sensi in un languore nostalgico e diffuso. Al punto che, di fronte a così indiscriminata varietà, sorge legittimo il sospetto, se sotto il nome di *dulcedo*, non si adombri, piuttosto che un autentico concetto estetico, quel tanto di edonistico godimento che è connesso alla soddisfazione di segrete esigenze dell'istinto musicale, e soprattutto di quelle di una sensibilità melodica inconsapevolmente governata da latenti leggi armoniche³. Riesce allora più agevole intendere perché mai la polifonia artistica, portata dalle circostanze del suo nascere e dalla natura dei suoi sviluppi a deludere e mortificare il più delle volte quelle esigenze inconsce che sono il substrato della *dulcedo*, finisse col proporsi la *subtilitas* come ideale autonomo, sostanzialmente, se non dichiaratamente, opposto al primo. Ciò che è soprattutto evidente nella polifonia francese del periodo gotico, nella quale l'idolatria della costruzione, ben ordinata me-

² Fa riscontro un analogo, se pur meno acuto, dissidio fra *dulcedo* e *subtilitas* anche nella poesia.

³ Vedi, circa «l'equivoco fra sensibilità e sentimento», il mio articolo *Lirica monodica trecentesca*, in «La rassegna musicale», IX (1936), pp. 318-25.

diante la perizia indubre della tecnica e l'alacrità del raziocinio, diede luogo da ultimo all'intellettualismo e all'astrazione geometrizzante e simbolizzante.

Per quel che riguarda il deciso polarizzarsi verso la *subtilitas* delle tendenze artistiche del gruppo già menzionato, piú ancora che la lode di Bartolomeo da Bologna, o l'esplicita testimonianza del *Tractatus de diversis figuris* attribuito a Filippotto da Caserta⁴, parlano le opere stesse del codice che consideriamo come il suo repertorio. D'accordo che occorre andar cauti nel giudicare oggi – col metro di una educazione estetica e di una sensibilità totalmente diverse e remote, e nell'incertezza di una moltitudine di elementi che anche la raffinatissima notazione dell'epoca lasciava sottintesi – quale fosse il risultato espressivo di una «ballata d'arte» francese o francesizzante della fine del secolo XIV, o del principio del successivo. Né possiamo senz'altro escludere che per i contemporanei, o almeno per i piú avvertiti fra essi, queste musiche non rendessero un senso, a volte, maestoso, o meditativo, o pateticamente espressivo; la stessa tensione e intensificazione di tutte le qualità tecniche, che suole caratterizzarle, doveva apparire – per un pregiudizio intellettualistico che non ha mai cessato di esercitare la sua influenza sulla coscienza estetica – condizione necessaria all'espressione di un livello superiore di spiritualità. Ma tutto ciò non basta a persuaderci come mai una ballata encomiastica in onore di un pontefice potesse suonare con accenti che altrove si ritrovano in composizioni di soggetto amoroso; o come due intonazioni di uno stesso autore, assolutamente simili nell'impostazione melodica e nei procedimenti ritmici – quali sono la ballata di Selesses in morte di Eleonora d'Aragona (1382) e il *virelai* dello stesso con la scherzosa imitazione del verso dell'usignolo e del cuculo (*Mod* 24 e 44) – potessero applicarsi a testi di argomento e di tenore così radicalmente opposti. L'impressione che si ricava nel complesso è quella di una produzione musicale che si andava vieppiú estraniando da ogni effetto espressivo per perseguire fini esclusivamente tecnici.

A ciò era stato particolarmente propizio, prima e durante lo scisma, il clima artistico della corte papale avignonese, che riuniva in modo singolare le condizioni ambientali di una raffinata vita cortese e di una diffusa competenza tecnica ed esigenza di stile musicale. Spirito di virtuosismo tecnico ed emulazione professionale, traendo esca dalla formazione sempre piú frequente di cappelle musicali, i cui componenti gareggiavano anche nella composizione di musiche profane, converge-

⁴ DE COUSSEMAKER, *Scriptorum de musica medii aevi nova series*, vol. III, pp. 118-19.

vano così verso una china alla quale il concetto medievale di arte come somma di conoscenze e abilità era fin troppo incline, quella dell'accademismo.

Fra *ars contrapuncti* e *ars musicae mensurabilis*, la seconda sembrò offrire per allora le più ampie e quasi illimitate possibilità di approfondimento, e fu quella verso cui più decisamente si rivolse la *subtilitas* dei musicisti *fin de siècle*. Le teorie su cui si era fondata la notazione mensurale durante tutto il secolo XIV sono ora superate da una miriade di scritti nuovi⁵; i compositori fanno spesso opera normativa con i 'canoni' apposti alle loro intonazioni, e la frequenza di queste prescrizioni è tale da costituire un indizio evidente che le premesse e le convenzioni della teoria tradizionale hanno perduto ogni valore assoluto nella moltitudine di derivazioni spesso antitetiche, o sono state sostituite da nuove convenzioni e da nuovi segni non ancora generalizzati. Ma ciò che più conta è il peso preponderante che la notazione viene ad esercitare sul momento stesso della creazione, come per una specie di nominalismo musicale che trasferisce l'essenza dei suoni nella nota che ne è segno e simbolo. «C'est qu'elle [la notation] est, de fait, le miroir même de l'esthétique qu'elle sert: esthétique qui va, dans les cas extrêmes, jusqu'à se subordonner elle-même, par l'effet d'une sorte de virtuosité à rebours, aux possibilités presque paradoxales de la notation»⁶.

Su tutto ciò si innestava, in Italia, la crisi determinata dal confronto con la musica polifonica francese e specialmente avignonese, la cui diffusione fu favorita dal ritorno della sede papale a Roma (1377). L'influenza francese si esercitò con diversa gradazione di effetti sui vari centri musicali italiani. Fu lievito di nuove esperienze e arricchimenti espressivi che non intaccano le sostanziali caratteristiche italiane, là dove esisteva e aveva profonde radici una salda tradizione locale⁷. Così avvenne, per esempio a Firenze, dove peraltro, per effetto di naturali preferenze, o per forza di circostanze politiche, furono quasi inesistenti i contatti con l'accademismo avignonese, mentre si accolsero in maggior misura musiche polifoniche del Nord della Francia (da esse si passò poi

⁵ La larga partecipazione italiana all'inflazione della letteratura mensurale è attestata dai numerosi scritti attribuiti a Filippo da Caserta, Zaccaria, Prodocimo de' Beldemandis, Giovanni Verulo da Anagni, Nicolò Capuano, Teodono da Capri, Antonio di Leno, Ugolino da Orvieto, o a stranieri dimoranti e operanti in Italia, come il Ciconia, l'Anonimo V del Coussemaker e, forse, Aegidius de Murinis.

⁶ C. VAN DEN BORREN, *Considérations générales sur la conjonction de la polyphonie italienne et de la polyphonie du Nord*, in «Bulletin de l'Institut historique belge de Rome», XIX (1938), p. 177. Si può aggiungere che i casi in cui la formulazione ritmica è subordinata all'uso di determinati artifici di notazione non sono affatto rari.

⁷ Continuava cioè un più normale e proficuo gioco di reciproche influenze, sensibile in tutta la storia della polifonia italiana fin dalle origini.

quasi senza transizione alle opere di Dufay e Binchois). Ma dove men radicate erano le tradizioni, e soprattutto dove musicisti italiani furono posti in immediato contatto e antagonismo con i confratelli stranieri – a Roma e a Napoli nel 1377-80, a Padova e forse a Milano nei primi anni del Quattrocento, a Bologna verso il 1409, per non citare che i casi di cui cominciamo ad avere maggiore certezza – l'innegabile superiorità di livello tecnico della polifonia francese, la preziosità della sua notazione, l'intricata mobilità delle sue combinazioni contrappuntistiche, fecero sí che fatalmente essi fossero indotti, rinnegando ogni precedente esperienza artistica, a sforzarsi di mostrare a se stessi e ai rivali di essere in grado di carpirne ogni segreto e di emularli e superarli sul loro stesso terreno.

Il repertorio della parte piú antica di *Mod* si apparenta strettamente, come orientamento complessivo, a quello di due altre ben note raccolte polifoniche anch'esse provenienti dall'Italia settentrionale: il ms 1047 del Musée Condé di Chantilly e la seconda parte del cod. *nouv. acq. frç.* 6771 della Biblioteca nazionale di Parigi. Per una stranezza del caso il complesso di queste tre raccolte italiane rappresenta la parte piú cospicua della tradizione manoscritta dell'arte avignonese di questo periodo. Il repertorio di *Mod* si distingue però per la presenza notevolmente piú accentuata di opere francesizzanti di autori italiani su testi francesi o latini, non piú sporadiche e isolate ma nella proporzione di quasi un terzo del repertorio complessivo. Per tale caratteristica esso è generalmente interpretato come documento della fase estrema di un processo di penetrazione dell'arte francese in Italia, al termine del quale la tradizione schiettamente italiana dell'Ars nova trecentesca si sarebbe a tal punto illanguidita da potersi considerare pressoché estinta.

È questa, ritengo, una generalizzazione indimostrata e arbitraria, dacché trasferisce a tutta l'arte italiana un giudizio che va tutt'al piú riferito all'attività di una piccola cerchia di musicisti, tipico esempio di reazioni che si verificarono in condizioni particolarissime ed eccezionali e sotto il pungolo di speciali impegni di emulazione. Le considerazioni che seguono tenderanno a dimostrare come anche in questo caso particolare il giudizio dianzi citato, debba considerarsi per lo meno eccessivo.

Relativamente facile, almeno in apparenza, sembrerebbe essere risultato il compito di emulare le opere e gli autori prescelti a modelli. Quasi tutti gli artisti del gruppo, ma specialmente Filippotto da Caserta, Bartolomeo da Bologna, Matteo da Perugia, Giovanni da Genova,

riescono con pronta facoltà di assimilazione a muovere con sufficiente scioltezza le voci strumentali piú gravi (*tenor e contratenor*) e a moltiplicare coi loro frequenti incroci le possibilità dell'armonizzazione. Disinvolto è l'uso di appoggiature, anticipazioni, ritardi dissonanti, secondo la tecnica dei modelli avignonesi, imitati fino in alcuni piú singolari ardimenti quali le risoluzioni di dissonanze mediante salti melodici e gli urti saporosi di note strettamente ravvicinate. Ma, come era lecito attendersi, è soprattutto in ciò che concerne la formulazione ritmica e le finezze della sua notazione che ogni piú audace impresa dell'arte avignonese è seguita con vigile attenzione, raggiunta e, forse, superata: si vedano gli esempi delle piú ardite sincopazioni nelle opere di Zaccaria, Filippotto, Bartolomeo, Corrado da Pistoia (*Mod* 15, 34, 60, 67, 73), le proporzioni applicate ai valori mensurali, sia nel *cantus* che nelle voci inferiori, da Zaccaria e Antonello da Caserta (*Mod* 15 e 62), le sovrapposizioni piú inattese di misure diverse nelle varie voci, cui ricorsero con frequenza Bartolomeo e Antonello (17 e 73). Il caso piú frequente è la mescolanza intricata e variopinta di tutti questi procedimenti in una stessa opera. Raggiungono per tal modo i culmini di una ostentata sottigliezza alcune intonazioni che dagli stessi loro testi sono denunciate come sfoggi intenzionali di virtuosismo accademico: *Arte psalentes* (73), donde avevamo preso le mosse, che è una specie di biglietto di autopresentazione di Bartolomeo da Bologna, *Sumite karissimi* di Zaccaria (15), anch'esso a carattere epistolare, fra scherzoso ed enigmatico, *Le greynour bien* (61), una ballata di Matteo da Perugia il cui senso suona confusamente sfida e ammonimento contro altrui vantì. È probabile che abbia appunto contribuito a renderne piú intricato il viluppo una decisa volontà di ermetismo e di sfida, il proposito di rendere inaccessibile, o accessibile soltanto attraverso sottili processi di analisi, la soluzione dei problemi di notazione messi in atto¹. Non è pensabile certamente che tal genere di opere fosse concepito per una larga diffusione, né che una esigenza estetica per quanto ardua e inaccessibile, abbia potuto presiedere al nascere di combinazioni ritmiche che affaticano il trascrittore, piú ancora che per la minuta sottigliezza, per la difficoltà di rendere con mezzi grafici moderni una immagine della loro grafia originale.

Non c'è dunque piú nulla in queste musiche che ricordi le tradizioni italiane, alle quali pure, se non erro, la maggior parte di questi maestri

¹ Ne offre un precedente il *virelai* di Selesses che comincia: *Tel me voit et me regarde | qui ne me sauroit chanter* (*Mod* 79). Il testo enigmatico di *Sumite karissimi* è riprodotto nell'Appendice a questo saggio.

dovette essere nutrita e allevata? Nulla, dal punto di vista dell'*arte*, del magistero formale. Li tradisce però la *dulcedo*, cioè, voglio intendere in questo caso, non una particolare qualità di sensibilità patetica, ma il dato istintivo, l'intuito segreto che nella creazione determina la scelta degli elementi musicali al di fuori della volontà e del raziocinio.

La piú antica composizione pervenutaci di Filippotto è, quasi certamente, la ballata in onore di Clemente VII *Par le bon Gedeon et Samson* (Mod 59), contemporanea, o appena piú antica, di quelle composte per lo stesso pontefice da Matheus de S. Johanne e da Mag. Egidius². A prima vista la frequenza delle sincopazioni e la densità dei legami armonici le danno una appariscente patina francesizzante. La scelta della misura imperfetta con prolazione binaria (pari all'italica *quaternaria*) e il parco uso di note rosse denunciano tuttavia un certo riserbo tecnico; che non impedisce però che la vera natura ed educazione italiana del musicista si rivelino appieno in certe uscite di aperto melodizzare madrigalesco, in svelte sequenze melismatiche, che si schiudono come oasi nella fitta selva delle ostinate sincopazioni³. Piú scaltrita è la tecnica delle altre composizioni dello stesso autore. Tuttavia anche la ballata, *De ma douleur* (Mod 47) tradisce ancora caratteristiche italiane nella nettezza di contorni e nello slancio melodico del *cantus*, ben sostenuto da un *tenor* non intralciato da incroci della terza voce, e nella espressività che l'apparenta alle contemporanee ballate landiniane. Piú tormentata è la ballata *En attendant, souffrir* (Mod 34), in un acuirsi di tecnicismo, che finisce per prevalere decisamente in *En remirant* (Mod 67).

È possibile da una siffatta graduazione stilistica trarre la deduzione di una successione cronologica secondo un processo di evoluzione artistica? Se pur l'ipotesi può essere attendibile per Filippotto, non altrettanto agevole, anzi negativa, sarebbe la ricerca di una analoga traccia di sviluppo nella produzione degli altri artisti del gruppo. Di alcuni conosciamo soltanto pochissime opere, troppo poche per consentire un giudizio sulla loro personalità. Della maggior parte ci sono completamente sconosciuti i precedenti artistici: compaiono nel codice, armati,

² PIRROTTA, *Il cod. Estense lat. 568* cit., pp. 33-34. Della ballata di Filippotto si veda la riproduzione e la trascrizione in J. WOLF, *Geschichte der Mensural-Notation*, Leipzig 1904, voll. II e III, n. 66, e per il suo testo l'Appendice a questo saggio.

³ Se Filippotto è da considerare come un rappresentante di una scuola campana, venuta in contatto dopo il 1377 con i musicisti importati da Avignone, si dovrebbe dedurre da quanto è detto sopra che tale scuola avesse fino a quel momento caratteristiche spiccatamente italiane, malgrado i frequenti rapporti fra la corte angioina e l'ambiente provenzale. Per la considerazione di caposcuola in cui probabilmente era tenuto Filippotto presso i maestri italiani francesizzanti vedi l'omaggio di Ciconia che in un *virelai* incastonò, come una specie di incatenatura poetico-musicale, gli *incipit* di tre composizioni del musico casertano (PIRROTTA, *Il cod. Estense lat. 568* cit., p. 39 e nota 1).

come Minerva, di tutto punto, per scomparire quasi sempre senza altra traccia. Così è di Giovanni da Genova e Corrado da Pistoia, ciascuno noto per le due sole opere che ne ha tramandato *Mod*. Di Bartolomeo da Bologna e di Antonello da Caserta si conoscono invece, oltre quelle di *Mod* opere certamente piú recenti e piú semplici⁴: come è avvenuto anche di Matteo da Perugia, del quale la sezione piú recente del codice ha conservato un repertorio di atteggiamento piú cordiale e aperto⁵. Né sostanzialmente diverso è il caso di Zaccaria e di Johannes Ciconia, le cui esibizioni virtuosistiche in *Mod* restano del tutto isolate dal resto della produzione nota⁶.

L'esame delle loro opere consente comunque di individuare come punto cruciale che rivela l'imperfetta assimilazione del modello francese, la formazione delle due voci piú gravi e i loro rapporti con la melodia vocale della parte superiore. *Tenor* e *contratenor* formano nelle opere della tradizione francese un tutto inscindibile, un sommesso duetto strumentale che, in perfetta parità di funzioni e mediante continui incroci, realizzava un tessuto accordato vario e fluido, di effetto piú sonoro che armonico. Per la sensibilità musicale italiana, al contrario, la composizione polifonica è già risolta e virtualmente perfetta nelle due voci estreme – *cantus* vocalmente melodico e *tenor*, anch'esso vocale, ma melodicamente piú semplice – unite insieme da indissolubili rapporti armonici e tonali ai quali la voce piú grave serve da fondamento. Quando vi si volle aggiungere, complemento non necessario, un *contratenor*, questa voce restò confinata in una tessitura intermedia e destinata ad integrare le combinazioni armoniche già individuate dalle voci estreme. Il tentativo dei compositori italiani gallicizzanti di imitare nella sua parvenza esteriore la tecnica francese del *contratenor*, costringendolo a discendere spesso al di sotto del *tenor*, portò ad una profonda alterazione del fondamento armonico e del concatenamento accordale, a scapito della loro imperiosa funzionalità italiana, ma pur senza conseguire la volubile levità accordale francese. Una delle opere che meglio esemplificano il disagio di una condotta così artificiosa del *contratenor* è la bal-

⁴ Non esito a considerare piú recenti di quelle di *Mod* le opere di «Antonello Marot da Caserta» contenute nei frammenti di codice dell'Archivio di Stato di Lucca, sia perché tutto il repertorio di tale codice mi sembra, da ciò che si riesce a saperne, piú recente di quello di *Mod*, sia perché un dato cronologico preciso è offerto da un testo madrigalesco di Antonello, probabilmente riferentesi all'adozione di Luigi III d'Angiò da parte di Giovanna II di Napoli (1423).

⁵ Anche del Ciconia i frammenti dell'Archivio di Stato di Lucca contengono madrigali e ballate italiane piú recenti, parzialmente pubblicate da F. Ghisi in un supplemento al suo articolo *Italian Ars-Nova Music*, in «Journal of Renaissance and Baroque Music», I (1946), n. 3, nonché da S. CLERCX, *Johannes Ciconia*, Bruxelles 1960, vol. II.

⁶ Su Matteo da Perugia e la musica nel Duomo di Milano, vedi PIRROTTA, *Il cod. Estense lat. 568* cit., pp. 46-58, e inoltre G. CESARI e F. FANO, *La cappella musicale del Duomo di Milano*, vol. I (di F. Fano), Milano 1956, pp. 1-73 e *passim*.

lata *Ore Pandulfum* (Mod 63), il cui autore è indicato dal testo in persona di uno sconosciuto Blasius⁷. In quest'opera, per piú rispetti singolare e interessante, colpisce lo sforzo non vano di organizzazione formale della melodia del *cantus* in due periodi simmetrici e rimanti⁸; il suo senso armonico viene però falsato da un *contratenor* confinato in una tessitura quasi costantemente piú grave di quella del *tenor*, da cui derivano accordi inconsueti ed estranei alla consueta sfera tonale e una disposizione fonica di eccezionale latitudine.

Solo quando il *contratenor*, comunque configurato ritmicamente e melodicamente, si mantiene nei limiti di una funzione integratrice dei rapporti armonici delineati dalle altre due voci, la linea espressiva della voce superiore, se ostentazioni di virtuosismi ritmici o grafici non ne hanno alterato l'essenza, trova il giusto risalto. Accade così che in tanta aridità di sterile accademismo ci si imbatte talvolta in isole di freschezza riposante come *Tres noble dame souverayne* di Antonello e *Une dame requis l'autrier* di Johannes de Janua (Mod 52 e 16). Specialmente quest'ultima, a malgrado del canone proporzionale, dei cambiamenti di misura, dei vari espedienti grafici messi in atto, riesce a sbocciare in un felice temperamento fra la modica varietà di movimenti delle due voci inferiori, l'organicità del loro concatenamento armonico e l'ariosa melodicità del *cantus*, impreziosita dai discreti accenni di imitazioni dello spunto ritmico iniziale nelle due voci di accompagnamento, e ricondotta ad unità di svolgimento, dopo il libero divagare della parte centrale, dal ripetersi in tre punti salienti di una costante figurazione ritmica. Un risultato che lo stesso autore raggiunge soltanto in misura piú modesta nella seconda e piú semplice intonazione pervenutaci, il *virelai*: *Ma douce amour* (49).

Fa senso tuttavia che il tono di serena e concentrata meditazione per cui la ballata di Johannes de Janua sembra quasi anticipare l'intimo lirismo di piú recenti pagine frescobaldiane, sia stato suscitato da un testo che non è una futile schermaglia di galanteria cortese. È facile constatare anche attraverso un dato piú esteriore l'indifferenza dell'intonatore nei riguardi del testo intonato: si osservi l'assoluta indipendenza del periodare musicale dalla struttura metrica e sintattica della composizione letteraria. Ci si rivela ancora una volta, in pieno, l'aspetto fonda-

⁷ Forse identificabile con un «frate Biasgio» citato nella collana di sonetti del «Sollazzo» di S. Prudeniani. Cfr. S. DEBENEDETTI, *Il Sollazzo*, Torino 1922, p. 176. Vedi inoltre, per le probabili allusioni del testo a Pandolfo III Malatesta, PIRROTTA, *Il cod. Estense lat. 568 cit.*, pp. 43-44.

⁸ La rima melodica fra il *clos* e il *refrain*, frequente nella ballata francese, ha qui insolita ampiezza (5 misure) ed inoltre è già anticipata nell'uguaglianza fra le cinque misure conclusive del primo periodo della prima parte e la conclusione del *clos*.

mentale dell'estetica (che è piú proprio definire «poetica») di questa fase della musica franco-italiana: l'atteggiamento di assoluta obiettività, svincolata da ogni fattore che non sia di natura tecnico-musicale; atteggiamento che una volta di piú doveva favorire lo scambio fra sostanza e forma dell'espressione musicale e, conseguentemente, il trapasso al virtuosismo e all'accademismo tecnico. Ma soprattutto dalle considerazioni fin qui esposte mi pare risulti con evidenza che l'introduzione di elementi stilistici e tecnici francesi nella pratica polifonica italiana, intorno al volgere dal XIV al XV secolo, ha tutto il carattere di un fenomeno di «moda», cioè di una accettazione volontaria, dettata da suggestioni del costume che, se pure hanno potuto limitatamente influire sulle manifestazioni del gusto musicale, sono ad esse precedenti ed estranee.

Appendice.

1. *Mod 15*, attribuito a «Mag.r Zacharias» (*ballade*)

Sumite, karissimi,
capud de Remulo, patres,
caniteque, musici,
idem de consule, fratres,
et de jumento ventrem,
de gurgida pedem,
de nuptiis ventrem
capud de oveque,
pedem de leone. Milies
cum in omnibus Zacharias salutes¹.

2. *Mod 59*, attribuito a «Phylipoctus de caserta» (*ballade*)

Par les bons Gedeons et Sanson delivré
fu le peuple de Dieu de tous ses enemis
de mortel servitud auquel estoit livré
pour la iniquité que il avoit comis.
Ainsi sera le monde de bas en haut remis
en la sainte vertu de celi qui ne ment
par le souverayn pape qui s'apelle Clement.
Ire, devison et partialité,
inordiné desir desus orgueil assis
sunt cause de la sisme per quoy humilité,
union, karité et la fois sont jus mis.

¹ La sostanza del messaggio è contenuta nell'acrostico *Recommandatione*.

Le monde est jus mis, se Diex par sum avis
 ne le remet en vie de vray sentiment
 per le souverayn pape qui s'apelle Clement.

3. *Mod 61*, attribuito a «M. de perusio» (*ballade*)

Le greygnour bien que nature
 fist a l'hume en ce folz monde
 fu le don dont pris faconde
 prist en ly sens et mesure.
 È pourtant quant unz n'a cure
 par sembler de sciense parfonde
 tretout cilz du pris enfonde,
 mes je n'ai en cuer ardure.
 Mes il est grant desparanche
 quant hom pans en sa fumée
 plus estre qu'en apparanche
 onques d'avoir renomée,
 entres bons soit en speranche
 s'il n'en prent assoufisanche.

4. *Mod 68*, attribuito a «Mag.r Egidius [ordinis heremitarum sancti augustin]» (*ballade*)

Courtois et sages et a tous doit plaisir
 le droit signour qui par election
 et non par force, mes par mon(?) sentir,
 mis est an siege de benediction.
 Estre donné a tous en union
 nul ettredire [contredire] nel puet par droytüre.
 Sains peres est que de tous a la cure².

5. *Mod 71*, attribuito a «Fr. Coradus de pistorio ordinis heremitarum» (*ballade*)

Veri almi pastoris
 musicale collegium,
 hunc cantum suscipite
 vinculoque amoris
 excitate ingenium
 ipsumque corrigite.
 Èt dulcis melodia
 in ore canentium
 sonet cum armonia,
 aures mulcendo omni[um] audientium.

² Gli emendamenti sono forniti dal codice Parigi, Bibl. nationale, nouv. acq. frç. 6771, che dà anche *comun* (che però rende il verso ipermetro) in luogo di *mon* nel terzo verso. Il destinatario è identificato dall'acrostico *Clemens*.

6. *Mod 72*, attribuito a «Fr. Bartholomeus de Bononia ordinis sancti benedicti et c[ontra]»³ (ballata o *virelai*)

Que pena maior agitanda menti
age, fulgor benigna,
fronte pravis indigna,
invida proles, odiosa genti.

Improba mordet fatiscente sono
me citharedum musa resonantem.
Iam lingua falax inretita bono
hec cecha plorat mundo floridantem.

Dive virtutis potius affectantem
plebs ociosa monstrat,
set Apollo demonstrat
aureos crines nubere nitenti.

7. *Mod 73*, attribuito a «Jdem frater» (cioè Bartholomeus de Bononia) (*ballade*)

Arte psalentes anexa dulcori
patruum patre, summo pontifice, coram,
placido notas scolarunculi vultu
magistrale decus suscipere velit.
Et si canticulus, non cantus, existat
formam illi cantus prebere delectet.

³ L'aggiunta «et contra» si riferisce alla *ballade* dello stesso autore posta sul *verso* dello stesso foglio.

Musica polifonica per un testo attribuito a Federico II *

Del canto di «siciliane» si hanno notizie abbastanza frequenti a partire dal Trecento¹; ma tra esse emergono per maggior ricchezza, se non precisione, di particolari due documenti letterari, entrambi ben noti, della prima metà del Quattrocento. Il primo è un passo del cosiddetto *Paradiso degli Alberti* attribuito a Giovanni da Prato, nel quale la cavalcata della elegante compagnia del conte di Poppi è allietata dal canto di «Andreuolo Dandolo, giovane non meno di costumi, che di generazione nobile e famoso, piacevole e gentile, della famosissima città Veniziana» – è un veneto che canta «siciliane» in ambiente toscano². Nell'altro la situazione geografica è rovesciata: è un banchetto di fiorentini esuli a Venezia, alla fine del quale, dopo varie altre musiche, «juvenis quidam nomen Cosmas, in Sicilia diutius commoratus, nonnullas Siculas symphonias et cantilenas modulari et cantare cepit». La descrizione è di Giannozzo Manetti³.

* Originariamente pubblicato in *L'Ars nova italiana del Trecento*, II, Certaldo 1968, pp. 97-112.

¹ Vedi E. LEVI, *Francesco di Vannozzo*, Firenze 1908, pp. 324-34; e O. TIBY, *Il problema della siciliana dal Trecento al Settecento*, in «Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani», II (1954), pp. 245-70.

² A. WESSELOFSKY, *Il Paradiso degli Alberti*, Bologna 1867, vol. II, pp. 90-91. Le conversazioni e i trattenimenti, e quindi anche la cavalcata, che vi sono riferiti dovrebbero avere avuto luogo circa il 1389, ma ora si ritiene che Giovanni da Prato scrivesse il suo «romanzo» molto più tardi (c. 1425) riflettendovi dunque, almeno in parte, mutate concezioni e costumi; vedi H. BARON, *Humanistic and Political Literature in Florence and in Venice*, Cambridge (Mass.) 1955, pp. 13-37.

³ «Sed ubi pluribus corporibus ac mentis epulis totos, ut dicitur, homines egregie ac solempniter pavimus, remotis mensis, nonnulli florentini adolescentes, qui cenati ad nos inter cenandum ludendi et iocandi gratia concurrerant, paulo post saltare ac coreas ducere ceperunt; quod cum aliquandiu fecissent, ad gallicas cantilenas et melodias conversi ita vocibus suis modulabantur ut pene celestes et quasi angelici cantus cunctis audientibus viderentur. Venetis insuper cantianculis et symphonias alicquam operam navaverunt. Ad extremum juvenis quidam, nomine Cosmas, in Sicilia diutius commoratus, nonnullas siculas symphonias et cantilenas modulari et cantare cepit, atque tanta nimirum suavitate modulabatur, ut omnes audientes incredibili modulandi et canendi dulcedine titillati hanc siculam modulationem ceteris gallicis ac venetis cantibus longe praeferre ac preponere non dubitarent; et, id quod plus aliis ab omnibus laudabatur, expressus quidam et recensitus, ut ita dixerimus, sculus mulierum precarum fletus videbatur...» da un *Dialogus in domestico et familiari quorundam amicorum symposio Venetiis habito*, citato da A. DELLA TORRE, *Storia dell'Accademia platonica*, Firenze 1902, pp. 282-83; dal cod. Laurenziano,

Né nell'uno, né nell'altro caso è chiaro il modo di esecuzione. Nel testo di Giovanni da Prato ad Andreuolo Dandolo «fu comandato... che quale delle leggiadre contesse a lui piacesse, in compagnia una canzonetta delle sue leggiadrissime siciliane, che da Francesco Vannozi apparato avea, eleggesse a cantare». Ma non è detto poi se il canto della giovane contessa Margherita di Poppi, prescelta da Andreuolo, si unisse al suo in simultaneità, cioè polifonicamente o si alternasse nella forma del canto amebeo, così frequente nella poesia siciliana⁴. Manca ogni accenno a strumenti. Dal latino di Giannozzo Manetti, a sua volta, possiamo desumere soltanto a titolo di congettura che le «simphoniae» fossero polifoniche e le «cantilena» monodiche; e poiché non è detto che altri che Cosma partecipasse all'esecuzione dovremo anche presumere che, almeno per le «simphoniae», egli si accompagnasse con uno strumento. Forse è questo il significato della ripetuta distinzione tra «modulari» e «cantare».

Generiche, benché ricche di superlativi, sono le lodi, nel primo caso della «dolcissima armonia» nell'altro della «incredibilis modulandi et canendi dulcedo», dalla quale gli ascoltatori furono addirittura «titillati». Un dato più positivo è che il canto di Andreuolo andava «con dolcissimi accenti nelle piatose e leggiadre parole... dimostrando quanto fa grandissimo male e incomparabile ingiuria chi amato si è non amare, e con quanta gloria è de' ferventi amare e essere amato». Il canto dovette dunque intonarsi ad una situazione patetica descritta dal suo testo. Lo stesso parrebbe doversi dire dei canti di Cosma, perché da tutti fu soprattutto lodato che vi apparisse «imitato e riprodotto, per così dire, il siculo compianto delle prefiche»⁵. Se confrontiamo i due esempi con la canzone riportata da Boccaccio (*Decameron*, IV, 5), Quale esso fu lo malo cristiano, tono e situazioni patetiche appariranno come un elemento frequente, se non addirittura tipico, delle «siciliane».

La musica di una siciliana, forse simile a quelle che Francesco di Vannozzo insegnava ai suoi allievi veneziani⁶, sopravvive nella sezione

Plut. XC sup. 29. La data del banchetto è l'8 ottobre 1448, il dialogo contiene altri interessanti riferimenti musicali.

⁴ LEVI, *Francesco di Vannozzo* cit., p. 329, nega la possibilità del canto a strofe alternate, ma la sua argomentazione non convince; e poiché il canto polifonico è improbabile durante una cavalcata, con uno degli esecutori chiamato a partecipare lì per lì, e non si capisce altrimenti perché fosse necessaria la collaborazione, il canto amebeo è la risposta più verosimile.

⁵ Il «*siculus fletus*», poi detto anche «*tribulus*», non è che uno tra gli esempi di siciliane dati da Cosma (cfr. *l'et* al principio della frase in cui è descritto). Il passo seguente, nel quale esso è detto «*tanto risus tantasque cachinnationes... commovisse*», rende perplessi tutti gli interpreti. Io vi scorgerei un tentativo di giustificare la scelta del «*tribulus*» come musica postconviviale, dalla quale ci si aspettava serenità e letizia; ma anche un'imitazione grottesca non smentisce il carattere patetico che si tendeva ad attribuire alle siciliane.

⁶ LEVI, *Francesco di Vannozzo* cit., p. 189, suppone che Francesco di Vannozzo abitasse a

più antica – di contenuto prevalentemente italiano e di origine probabilmente veneta – del manoscritto Parigi, Bibliothèque nationale, nouv. acq. fr. 6771, di solito indicato con la sigla PR⁷. La composizione vi appare sul verso del f. 29 e fa parte di un gruppo di opere, oltre che anonime, senza riscontro in nessun altro manoscritto. Tra le varie ragioni che inducono a riconoscerla come una siciliana, e che appariranno via via nel corso di questo scritto, una va subito citata come la più piccante fra tutte: la possibilità di attribuire il testo a Federico, primo di tal nome tra i re di Sicilia, secondo tra gli imperatori ultramontani⁸. Della musica abbiamo poca speranza di poter mai conoscere l'autore; possiamo però facilmente escludere che risalga al tempo di Federico II.

La composizione è di solito elencata sotto l'incipit *Dolce lo mio drudo* e classificata come una ballata a due voci. Della ballata ha la divisione in due sezioni; ma a questo nessun altro indizio si aggiunge ad indicare che le due sezioni corrispondessero alla ripresa ed al primo piede di una ballata, e dovessero quindi, secondo la consuetudine formale di essa, essere ripetute in ordine inverso per il secondo piede e per la volta. Non vi è altro testo nel codice che quello posto sotto le note di entrambe le voci; né l'una né l'altra sezione ha chiusa differenziata in «aperto» (di solito conducente ad una ripetizione) e «chiuso» (cadenza più fortemente conclusiva); né la chiusa di una sezione è più conclusiva dell'altra, per il semplice fatto che sono uguali.

Avremmo malgrado ciò poche ragioni per dubitare della forma di ballata, se non fosse che un testo simile esiste in forma di canzone in una fonte notissima agli studiosi della poesia italiana dei primi secoli, il codice Vaticano 3793, e vi è preceduto dall'iscrizione «Re federigo». Non sta a me giudicare quanto sia valida la seducente attribuzione a un poeta re e imperatore, sostenuta tenacemente da alcuni, contestata da altri. Sia il testo Vaticano suo, o di Federico d'Antiochia, suo figlio naturale, o di qualunque altro dei poeti della «magna curia», ciò che conta per noi è che esso risale al secolo XIII e ad uno dei poeti detti da

Venezia, almeno ad intervalli tra il 1373 e il 1379. La data appare però troppo lontana dall'anno in cui è posto il canto del «giovane» Andreuolo, e ancor più da quella di stesura del «romanzo». Sugerirei invece il tempo tra la caduta della signoria scaligera e l'ipotetico trasferimento del poeta a Milano (1387-89).

⁷ Una recente descrizione delle tre sezioni del codice e un accurato indice del loro contenuto sono dati da K. VON FISCHER, *The Manuscript Paris, Bibl. Nat., Nouv. Acq. Fr. 6771 (Codex Reina - PR)*, in «Musica disciplina», XI (1957), pp. 38-78. Vedi anche N. E. WILKINS, *The Codex Reina: A Revised Description, ibid.*, XVII (1963), pp. 57-73; e K. VON FISCHER, *Reply to N.E. Wilkins' Article, ibid.*, pp. 75-77.

⁸ Per l'attribuzione vedi p. 145, nota 10.

⁹ K. VON FISCHER, *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*, Bern 1956, pp. 228-29; ID., in «Musica disciplina», XI (1957), p. 59.

Dante stesso siciliani¹⁰. Consiste in cinque strofe, che delineano una delle situazioni patetiche che abbiamo già visto prevalere nel concetto generico di siciliana, ed è un dialogo, anch'esso tipico, tra una donna o dama dolente del prossimo distacco dall'amato e un «messere» a cui gli obblighi del suo stato impongono la partenza.

Ne riporto la prima strofa, prendendo come base la trascrizione diplomatica del codice data da Francesco Egidi¹¹, e facendola seguire dal testo di PR, con tutte le zeppe, ma non le ripetizioni causate dalla musica:

Vat. 3793

[Dolze meo drudo e uatene.
 Meo sire, a dio t'acomano,
 che ti diparti da mene,
 ed io tapina rimanno.
 Lassa, la uita m'è noia,
 dolze la morte a uedere,
 ch'io nom pensai mai guerire
 menbrandone fuori di noia.

PR

[Dolce lo mio drudo e uaitende.
 E misere, a dio t'arecomando.

 Molto rimango dogliosa
 de sì lontano partire,
 ma non spero zamay guarire
 e minbrandome de uuy, fior de coya.

La similarità è tale nei primi due e negli ultimi due versi da non lasciare dubbio sulla fondamentale identità dei due testi, benché essi divergano non poco tra loro e probabilmente anche dal dettato originale. L'omissione in PR dei versi 3-4, che avrebbero dovuto essere cantati sulla stessa musica dei versi 1-2, e l'omissione delle strofe successive alla prima non meravigliano chi abbia esperienza di codici musicali e della facilità con cui essi lasciano cadere, in tutto o in parte, i cosiddetti *residua* di testo. Ma benché mutila la versione di PR non è del tutto priva di valore filologico: «e uaitende» nel verso 1 conferma una congettura linguistica di Oiva Joh. Tallgren¹²; e «fior de coya» nel verso 8 conferma un emendamento di Camillo Guerrieri Crocetti e rende più plausibile il «menbrando»¹³. Paradossalmente anche le più forti diver-

¹⁰ Una recente edizione del testo è in *La Magna Curia*, a cura di C. Guerrieri Crocetti, Milano 1947, pp. 107-8; *ibid.*, pp. 97-99, sono riassunte le discussioni per l'attribuzione all'imperatore o al figlio, risolte da Guerrieri Crocetti in favore del primo. Ancor più recisamente è respinta (p. 100) l'attribuzione a Jacopo Mostacci. Per il codice Vaticano vedi la nota seguente.

¹¹ *Il libro de varie romanze volgare, cod. Vat. 3793*, a cura di F. Egidi, Roma 1908, p. 48. *Ibid.*, p. viiij, il codice è descritto come «un bel volume di cc. 188, scritto da varj amanuensi in lettera notarile della fine del secolo XIII». La versione della canzone in A. D'ANCONA e D. COMPARETTI, *Le Antiche Rime Volgari secondo la lezione del Codice Vaticano 7393*, Bologna 1875, vol. I, p. 142, stranamente mutila alcuni versi per ridurli a settenari, mentre altri rimangono ottonari.

¹² *Sur la rime italienne et les Siciliens*, in «Memoires de la Société néophilologique de Helmsingsfors», v (1905), pp. 269-70.

¹³ *Op. cit.*, p. 107; «menbrandome fuor di gioia». La lezione di PR darebbe: «mimbrandome de vui, fior di coia», ma la zeppa «de uuy» fu probabilmente suggerita dall'errore di lettura per cui «fuor» divenne «fior».

genze, quelle dei versi 5-6, sono prova di identità; nella storia del testo giunto a PR deve essere accaduto a un certo momento che i due versi, corrotti e ormai privi di senso, richiedessero un restauro, che fu compiuto riprendendo e ripetendo quasi letteralmente il contrasto «ti di parti» - «io rimano», che è il fondamento dei versi 3-4 e di tutta la canzone.

Il modo del restauro viene a influenzare ancora una volta il nostro giudizio formale, e lascia pensare che, malgrado la sua origine come canzone, il testo di PR sia stato interpretato, o misinterpretato, come ballata. Tale misinterpretazione, naturalmente, non potrebbe essere avvenuta se non nel corso del secolo XIV, quando la canzone aveva cessato di essere una forma abitualmente collegata alla musica ed era stata soppiantata come tale dalla ballata.

Nella canzone i versificatori trecenteschi usarono marcare la *diesis* – cioè, secondo la terminologia dantesca, il luogo del passaggio dalla prima alla seconda parte della stanza – dando rima uguale all'ultimo verso dell'una e al primo dell'altra; lo stesso procedimento è di solito applicato per analogia anche all'interno della stanza di ballata, dove la volta si salda al secondo piede. La ballata ha però un'altra *diesis* (l'estensione del termine è mia), quella tra ripresa e stanza; per segnalarla (scartata la possibilità di ripetere la rima, che avrebbe «legate» tutte le stanze) le ballate più antiche, e anche tra le trecentesche alcune di tono popolare, adottarono almeno nella prima stanza la ripetizione, al principio del piede, delle parole o dell'idea più caratteristica della ripresa. Il restauro dei versi 5-6 di PR applica per l'appunto questo modo ballatesco e popolare di segnare la *diesis*.

Si può obiettare che esso presuppone in ogni modo nel restauratore la conoscenza dei versi 3-4 e quindi dell'intera prima stanza nella sua forma metrica originale. Ma questo non basta ad escludere che, per errore o per partito preso, egli la considerasse una forma di ballata: una ballata con doppia ripresa. Va ricordato che il nome di ripresa (in latino *responsum* o *responsiva*) deriva dal fatto che nella pratica della danza il ritornello era proposto all'inizio da un solista e immediatamente ripetuto – ripreso – da tutti i danzatori in coro; l'immediata ripetizione venne a cadere quando la struttura della ballata venne adoperata per canti puramente lirici da un solo cantore, ma lasciò una traccia di sé in un piccolo numero di ballate con doppia ripresa¹⁵.

¹⁴ Vedine la descrizione nel passo dell'Epistola III del *Diaphonus* di Giovanni del Virgilio, riportato da V. DE BARTHOLOMAEIS, *Rime giullesche e popolari*, Bologna 1926, pp. 73-74.

¹⁵ Vedi N. PIRROTTA, *Ballate e «soni» secondo un grammatico del Trecento*, in «Bollettino del

L'ultimo ostacolo alla interpretazione di *Dolce lo mio drudo* come ballata è il fatto che la musica dei versi 6-8, che della ballata rappresenterebbero piedi e volta, l'intera stanza, è scritta per disteso; ma anche questo è un fatto inconsueto ma non senza precedenti e giustificazione. Le articolate ripetizioni della ballata, cristallizzate dalla versificazione erudita e di solito puntualmente rispettate dalla polifonia artistica, riflettono la struttura della canzone, ma non erano essenziali alla pratica della danza, alla quale bastava l'alternarsi di ritornello corale e stanza solistica. Avvenne così che accanto a forme più elaborate ne continuassero ad esistere altre più libere, nelle quali la struttura della stanza deviava da quella più nota. D'altra parte vedremo presto che, per quanto scritta per disteso, la musica della seconda sezione di *Dolce lo mio drudo* contiene ripetizioni che la riconciliano allo schema regolare.

Della musica colpisce a prima vista la singolarità del rapporto col testo. Quest'ultimo è sminuzzato in brevi frammenti e i frammenti sono spesso troncati a metà di parola, ripetuti con insistenza e introdotti dalla sillaba e senza altro valore che quello di un avvio o attacco vocale. Troncamenti e ripetizioni del testo sono frequenti nelle ballate polifoniche italiane o italianizzanti dei primi decenni del Quattrocento; in esse però la ripetizione serve di solito a drammatizzare il verso, come nell'esempio seguente di Andrea dei Servi, tanto più efficace in quanto affidato ad una voce sola, prima che le altre comincino a contrappuntare (cfr. es. IV):

Esempio IV.

Deh che fa - rò? deh che fa - rò si - gno - re?

Oppure si dà il caso che la ripetizione serva a riassumere il verso con evidenza recitativa dopo un inizio indugiato in melismi. In *Dolce lo mio drudo* la ripetizione non serve a rendere il testo più efficace o più perspicuo; al contrario, lo frammenta e balbetta fino a cancellarne ogni significato, tranne quello di pretesto alla melodia che lo sommerge. Nella

del 1975

Centro di studi filologici e linguistici siciliani », VIII (1962), p. 47, nota 20, ora nel presente volume, p. 95, nota 20. Della possibilità della doppia ripresa si servì Leonardo Giustinian in alcune delle sue ballate a dialogo.

prima sezione della ballata sette frammenti di testo servono ad altrettante frasi musicali (cfr. es. v):

Dolce dolce lo mio dru - a	a	} <i>Ripresa</i>
drudo e uay	b	
e uaitende	c	
e misere	d	
e misere adio	e	
a dio t'a	f	
a dio t'arecomando	g	

Gli stessi elementi melodici, o quasi, formano anche la seconda sezione, la stanza:

Molto riman	= f'	} <i>1° piede</i>
rimango dogliosa	b'	
E dogliosa	h	
De si lonta	f'	} <i>2° piede</i>
lontano par	b'	
E partire	d	
Ma non spero	i	} <i>Volta</i>
spero ça	b	
zamay guarire	c'	
E minbrando	d	
e minbrandome	e	
de uuy	f	
de uuy fior de çoya	g	

Esempio v. *Dolce lo mio drudo.*

The musical score consists of two systems of two staves each. The first system shows the beginning of the piece with the lyrics: "Dol - ce, dol - ce lo mi - o dru...". The second system continues with "dru - do, e va -". The notation includes treble clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. There are various musical markings such as slurs, accents, and a triplet of eighth notes in the second system.

i... e va - i - ten -

i... e va - i - ten -

- de, e mi -

- de, e

se... [e mi-] se - re,

mi - se - re,

e mi - se - re a Di - o, a Di - o

e mi - se - re a Di - o, a Di - o

t'a... a Di - o t'a - re - co -

t'a... a Di - o t'a - re - co -

man - do. Mol - to ri -

man - do. Mol - to ri -

man... ri - man - go do... [do-] glio -

man... ri - man - go do -

sa, e do - glio - sa De

glio... [e] do - glio - sa De

sí lon - ta... lon - ta - no

sí lon - ta... lon - ta - no

par... [par - ti - re,] e par -

par... e par -

ti... [par - ti -] re Ma

ti - re Ma

non spe - ro, spe - ro

non spe - ro, spe - ro

çà [ma...] çà ma - i gua-
 cã [ma...] çã ma - i gua-
 ri -
 ri -
 re E min - [bran... e min-]
 re E min -
 bran - do, e min - bran - do - me de vu - i,
 bran - do, e min - bran - do - me de vu - i,
 de vu - i fior de ço [de ço -] ia.
 de vu - i fior de ço - ia.

La forma della ballata è evidente: ripresa, seguita dal primo piede (verso 5) con cadenza «aperta», dal secondo piede (verso 6) che ripete la stessa musica del primo con cadenza «chiusa», e dalla volta (versi 7-8, il primo dei quali segna la *diesis* ripetendo la rima del precedente)

con musica uguale a quella della ripresa, tranne che è «aperta» al principio. Poiché le frasi f', b' e c' differiscono da f, b e c soltanto per l'aggiunta di una nota in levare, gli unici elementi musicali nuovi sono h e i. Alla quasi regolarità della forma metrica corrisponde quindi una grave deviazione dalla normalità delle ballate sia monodiche che polifoniche dell'Ars nova, deviazione rappresentata dal reimpiego di materiale musicale della ripresa nei piedi, anche questo un procedimento collegato a tipi popolareschi di ballata¹⁶.

L'analisi del linguaggio polifonico di *Dolce lo mio drudo* ci conferma di trovarci in presenza di una tradizione raffinata a suo modo, e non del tutto ignara di quella dell'Ars nova, ma sostanzialmente diversa. Ogni frase è formata essenzialmente dalla declamazione di un frammento di testo con le due voci in «contrapunto» (cioè nota contro nota), che si distende e protende poi verso una cadenza attraverso la vocalizzazione minuta della voce superiore, appoggiata sobriamente da quella inferiore. Il «contrapunto» a sua volta è caratterizzato dall'alternarsi di moto parallelo e contrario. Oltre l'inizio in unisono per ben quattro note consecutive, che già aveva colpito l'attenzione di Kurt von Fischer¹⁷, sono pure in unisono gli inizi della seconda sezione, del verso 6 (ripetizione del precedente) e del frammento c'. Il raddoppio della melodia, nelle due voci aggiunge enfasi al gesto melodico iniziale e permette inoltre di raggiungere la posizione più conveniente per iniziare il semplice, piuttosto rigido, procedimento che è alla base di questa polifonia: moto contrario, divergente dall'unisono alla terza e dalla terza alla quinta, o convergente dalla quinta alla terza e da questa all'unisono. Di solito le due voci non si allontanano più di una quinta, e unisono e quinta (eventualmente, come nella frase g, diverse quinte parallele) sono gli intervalli simultanei dominanti. La terza serve di trapasso dall'uno all'altro nei passi nota contro nota; e inoltre è il perno intorno al quale prevalentemente si muove il melisma nei passi vocalizzati della voce superiore; non si può ignorare tuttavia in questi ultimi la tendenza, così insistente che rivela una intenzione o un compiacimento, ad usare la quarta in posizione accentata e a risolverla spesso ascendendo. Pure frequente è, specialmente in prossimità delle cadenze, la forte frizione dissonante della seconda maggiore o minore, spesso anch'essa risolta ascendendo. In un solo caso, nella frase d, le due voci muovendo da un intervallo di quinta divergono attraverso la sesta fino ad un'ottava, per poi riconvergere attraverso un passo melismatico fino ad una cadenza in unisono.

¹⁶ *Ibd.*, p. 68, nota 21; p. 96, nota 21 del presente volume.

¹⁷ VON FISCHER, *Studien* cit., p. 49, nota 228.

Che giudizio si può dare della musica di *Dolce lo mio drudo*? Come si era già anticipato, è escluso che in essa sopravviva la melodia originariamente associata alla canzone verso la metà del secolo XIII. Lo smentisce il disegno formale che è sostanzialmente di ballata ed è condotto su una versione del testo che ha caratteristiche di ballata. Inoltre la melodia originaria, qualunque ne fosse la qualità, deve essere stata subsergente al testo per condurlo attraverso le sue cinque strofe di dialogo, mentre invece nella versione di PR un'unica strofa di testo sopravvive stentata e inerte soltanto per servire di pretesto alla musica. Malgrado ciò la voce superiore della composizione di PR dà l'impressione di essere una melodia ricevuta, anche se non di grande antichità, perché gli unisoni e quinte successive che essa forma con l'altra voce hanno una spiegazione plausibile solo se si ammette che la voce superiore era una *res prius facta* che occorreva rispettare. Di fatto la polifonia di *Dolce lo mio drudo* è una tecnica semplicissima e piuttosto meccanica di accompagnamento e i suoi procedimenti presentano grandi analogie con la tecnica (diffusa più di quella della polifonia artistica) del «contrapunto» improvvisato o semi improvvisato sulle melodie liturgiche. Nel nostro caso la *res prius facta* è una melodia per la quale l'origine del testo potrebbe giustificare il nome di siciliana. Al testo un certo sentore di sicilianità restava ancora attaccato con la persistenza di forme linguistiche meridionali quali «vairènde» e «t'arecomando», non altrimenti giustificabili in un codice del quale i copisti furono probabilmente veneti e comunque indubbiamente settentrionali. Se e quanto un sentore di sicilianità fosse anche presente nella musica non siamo in grado di giudicare.

Guardata obiettivamente, la musica di *Dolce lo mio drudo* è una mescolanza di primitività e raffinatezza. Una certa raffinatezza è nella vocalità melismatica, ma primitivo è l'essere la melodia formata di brevi frammenti isolati, allineati senza vera necessità e continuità, come palline di vetro tolte più o meno a caso dal bagaglio espressivo dell'ignoto compositore per formarne una collana. È possibile che l'enfasi dell'esecutore infondesse a ciascun frammento il pathos accorato della siciliana (malgrado il testo assegnatole, io tendo a pensare la voce inferiore come accompagnamento e sostegno strumentale); ma è escluso che potesse riuscire a darle ciò che manca, un disegno, uno sviluppo artistico. Non arte, dunque, ma artigianato musicale.

Nuova luce su una tradizione non scritta.*

Nella mente della maggior parte dei musicisti la parola *siciliana* si associa ad eleganti melodie barocche, i compositori delle quali nella maggior parte dei casi non misero mai piede nell'isola, o a una certa melodia di un toscano di Livorno, che fa grande effetto quando è udita da dietro il sipario al principio di *Cavalleria rusticana*, ma che somiglia soltanto vagamente a un vero e proprio canto siciliano. Per un nativo dell'isola i canti popolari di Sicilia sono una esperienza diversa e più profonda; mi si può dunque perdonare se premetto al mio omaggio a un caro amico qualche esempio della loro rapidamente declinante tradizione.

Il primo è un canto di sant'Agata, sulla costa settentrionale dell'isola, su un testo che ha – o dovrebbe avere – la successione di rime, *ababab*, di uno strambotto:

Quannu passu di ccà provu un duluri:
ti viu e nun ti pozzu salutari.
Tu ti cridissi ch'è lu picca amuri;
lu fazzu pi li genti nun parlari.
E l'occhiu di li genti su' balestri;
tradiscinu lu cori di luntanu.
Sa' chi ti dicu, carissimu amuri?
statti ferma cu mia, nun dubitari¹.

La sua melodia, com'è il caso più frequente nella maggior parte dei canti siciliani, si adatta ai primi due versi, ed è poi ripetuta con variazioni e aggiustamenti per i versi seguenti. Meno usuale è il fatto che la prima ampia unità melodica abbraccia non soltanto il primo verso ma anche una metà del secondo; quest'ultima è poi ripetuta e conclusa con

* Originariamente pubblicato col titolo *New Glimpses of an Unwritten Tradition*, in *Words and Music: The Scholar's View... in Honor of A. Tillman Merritt*, a cura di L. Berman, Cambridge (Massachusetts) 1972, pp. 271-91.

¹ La norma di otto versi con rime alternate (qui quelle dei versi 5 e 6 sono irregolari), nota come strambotto siciliano in contrasto con la forma continentale *abababcc*, non è che un *optimum* bene equilibrato (2+2 + 2+2); la pratica popolare non esclude testi sia più lunghi che più brevi, sempre però con un numero pari di versi.

la seconda frase melodica² (cfr. es. VI). Tipico dell'atteggiamento meditativo della maggior parte del lirismo siciliano è il lento andamento della melodia, il cui ritmo flessibile è piú deciso all'inizio di ciascun segmento melodico e poi slarga in estatiche tenute di note, sulle quali l'esecutore ricama a suo piacimento. La placida flessuosità della melodia non maschera la forte attrazione delle sue due sezioni principali verso due differenti centri tonali, rappresentati in questo caso dalla stessa nota a un'ottava piú alta e a una piú bassa. Va notato che la prima frase ha una forte cadenza su una frase del testo che resta sospesa («ti viu e nun ti pozzu...») e che la seconda si arresta sulla prima sillaba di una parola e riprende poi con la seconda sillaba, usata come un attacco in levare per il nuovo segmento melodico:

Esempio VI. *Santagatisa* (Favara, *Corpus*, n. 441).

Quan- nu pas- su di ccà. pro-vuun du- lu- ri: ti
 vi- ue nun ti poz- zu... ti vi- ue nun ti
 poz- - zu sa- - lu- ta- - ri.

Il forte senso di tonalità maggiore di questo canto, appena attenuato dalla terza minore alla fine, parrebbe indicare un'origine piuttosto recente; tuttavia le due versioni tra loro largamente diverse del mio secondo esempio mostreranno come inflessioni «tonali» possano essersi sovrapposte ad un contorno melodico preesistente concepito in un linguaggio musicale non tonale. Tutte e due le versioni provengono da Salemi, nel retroterra della punta occidentale dell'isola, e sono entrambe condotte su un testo in forma di strambotto:

(E) 'nti stu curtigghiu c'è un peri di rosa;
 nun la tuccati nuddu, ch'è la mia.

² Da A. FAVARA, *Corpus di musiche popolari siciliane*, a cura di O. Tiby, Accademia di scienze, lettere e arti di Palermo, 1957, vol. II, pp. 250-51. Ho aggiunto di mio le stanghette a distanze irregolari che aiutano a riconoscere i gruppi ritmici. Piuttosto inconsueto, e non chiaramente indicato nel *Corpus*, è il fatto che la melodia è cantata prima coi versi 1-2 e poi ripetuta con i versi 2-3, 3-4, ecc., aggiungendo un verso alla volta anziché due.

C'è qualchidunu chi pretenni cosa,
 si lu livassi di la fantasia.
 D'un'avvi li peri la testa ci posa,
 ieu ci lu giuru pi la parti mia.
 M'arriccumannu a tia, peri di rosa,
 ca sta 'mputiri to' la vita mia³.

Le due versioni della melodia, che ancora una volta abbraccia i primi due versi, scorrono parallele fino alla fine del primo verso, cadenzando rispettivamente su un la ed un si, e tornano poi ad un corso parallelo nella sezione corrispondente al secondo verso, che discende ad un mi grave. Una differenza di notevole rilievo è il frammento melodico che ripete la seconda metà del primo verso («... un peri di rosa»), presente soltanto nella versione A. L'inserzione non fornisce alcun particolare suggerimento per la cronologia delle due versioni; tuttavia la versione A, insistendo come fa sulla triade di mi maggiore, ha un suono alquanto piú moderno che il gioco di semitoni e il duplice *diabolum in musica* (su «rosa» e su «la mia») della versione B⁴ (cfr. es. VII).

Ancora una volta possiamo osservare la divisione di qualche parola tra la fine di un frammento melodico e il principio di quello successivo («nud – du» nella versione A, «ro – sa» e «nud – du» nella versione B) e inoltre la congiunzione iniziale «E», che è presente in tutte e due le versioni ma assolutamente non richiesta né dal senso né dal metro. La sua funzione come un modo di attacco della melodia o di un suo frammento diventa piú evidente nell'ultimo dei miei esempi introduttivi, un «muttettu» di carattere piú melismatico, proveniente da Partanna, vicino Salemi⁵ (cfr. es. VIII).

Non negherò di avere ceduto ad un senso di nostalgia per un aspetto del passato della mia isola natia che sta per essere cancellato senza possibilità di recupero dalla marea di modernizzazione. Ma la mia offerta di un mazzetto di fiori esotici al mio dotto amico ha anche qualche motivo meno sentimentale e piú accademico che sarà presto reso evidente dallo sprofondare improvviso del tracciato della mia penna dalla registrazione delle vibrazioni di un cantare all'aria aperta alla piatta austerità di polverosi dati bibliografici.

³ Ho messo in parentesi la congiunzione iniziale E perché non appartiene veramente al testo.

⁴ FAVARA, *Corpus* cit., vol. II, pp. 172-73. Benché chi parla nel testo sia un uomo, tutte e due le versioni sono registrate come «cantu di li lavannari» (canto delle lavandaie).

⁵ *Ibid.*, p. 188; «muttettu», come l'originale francese *motet*, significa un testo breve.

Esempio VII. *Nota di lavandaie, versioni A e B (Favara, Corpus, nn. 293 e 294).*

A

E 'nti stu cur - tig - ghiu c'è un pe - ri di ro - sa...

un pe - ri di ro - sa; nun la tuc - ca - ti

nud - - - du, ch'è la mi - a.

B

E 'nta stu cur - tig - ghiu c'è un pe - ri di

ro - sa; 'un la tuc - ca - ti

nud - - - du, ch'è la mi - a.

Esempio VIII. *Muttettu (Favara, Corpus, n. 317).*

O ma - ri, o ma - ri! (E) cu'

vo - li ma - - - lia

mi - a (e) l'han - nua 'mmaz - za - ri.

La sezione piú antica del ben noto codice Reina (Parigi, Bibl. nationale, nouv. acq. frç. 6771, che d'ora in avanti designerò con la consueta abbreviazione PR)¹ include, tra i primi due fascicoli dedicati rispettivamente ad opere di Iacopo da Bologna (ff. 1-12) e di Bartolino da Padova (ff. 13-24) e il suo quinto fascicolo le cui pagine iniziali (ff. 49-52) contengono opere di Francesco Landini, due altri fascicoli, lasciati o inseriti per servire come spazio destinato ad accogliere: a) supplementi alle opere dei tre compositori rappresentati nei tre fascicoli adiacenti, b) opere di compositori poco noti o per nulla noti, come Dompnus Paulus, Henricus, Jacobelus Bianchus e Johannes Baçus Correçarius², e c) un certo numero di composizioni anonime delle quali PR è l'unica fonte conosciuta. Queste ultime hanno in questi ultimi anni attirato sempre piú la mia attenzione per la possibilità che il loro eterogeneo aggruppamento possa includere esempi di ciò che io chiamo la tradizione non scritta della musica, l'importanza della quale, per se stessa e per la comprensione della tradizione scritta, ho anche cercato di sottolineare con insistenza probabilmente noiosa³.

Tradizione scritta e non scritta sono ampie generalizzazioni, o magari polarizzazioni, tra gli estremi delle quali vi è ampio spazio per eccezioni, ibridi e casi intermedi, pressoché unica speranza che ci sia offerta per gettare qualche occhiata di sfuggita sul vasto territorio inesplorato della musica non scritta. Era questo lo scopo che mi guidava nell'esaminare in un altro mio scritto una composizione di PR, *Dolce lo mio drudo e vaitende* (ff. 29v-30), che aveva richiamato la mia attenzione perché il suo testo rielabora in forma di ballata la prima strofe di una canzone attribuita in una fonte piú antica a «Re federigo», cioè all'imperatore Federico II, re di Sicilia e di Gerusalemme, o a suo figlio, Federico di Antiochia⁴. A giudicare da tale attribuzione i compilatori

¹ Una recente descrizione del manoscritto e del contenuto delle sue tre sezioni è data da K. VON FISCHER, *The Manuscript Paris, Bibl. Nat., Nouv. Acq. Frç. 6771 (Codex Reina = PR)*, in «Musica disciplina», XI (1957), pp. 38-78; ad essa vanno aggiunti N. E. WILKINS, *The Codex Reina: a Revised Description, ibid.*, XVII (1963), pp. 57-77; e K. VON FISCHER, *Reply to N.E. Wilkins' Article, ibid.*, pp. 75-77.

² Dompnus Paulus, cioè probabilmente Paolo Tenorista da Firenze, benché sia noto a noi non lo era necessariamente ai copisti di PR; degli altri si conoscono ben poche composizioni. Vale la pena di notare che in questa sezione sono dati soltanto i nomi di oscuri compositori; le opere di maestri famosi sono lasciate anonime, benché la loro paternità fosse evidentemente nota ai compilatori.

³ Vedi i miei saggi *Ars nova e stil novo*, in «Rivista italiana di musicologia», I (1966), pp. 3-19 (particolarmente pp. 4-6); e *Music and Cultural Tendencies in 15th-Century Italy*, in «Journal of the American Musicological Society», XIX (1966), pp. 127-61 (particolarmente pp. 138-41) (entrambi inclusi nel presente volume alle pp. 37 sgg. e 213 sgg.).

⁴ *Musica polifonica per un testo attribuito a Federico II*, in *L'Ars Nova italiana del Trecento*, II, a cura di F. A. Gallo, Certaldo 1968, pp. 97-112 (ora incluso nel presente volume,

setentrionali della raccolta PR possono avere avuto buone ragioni per considerare la composizione come un esemplare, anche per loro esotico, di un genere che si andava diffondendo tra gli artisti che praticavano i modi della musica non scritta, la siciliana.

Un'altra possibile siciliana, almeno dal punto di vista del testo, è la seguente (PR, f. 38v), anch'essa una ballata:

(E) vantènde, signor mio, (e) vatène, amore,
con tia via se ne vene l'alma (mia) e 'l core.

(E) gli ochi dolenti piangon sença fine
ch'a veder el paradisso e soa bellezza.
A cuy ti lasso, amore? ché no me meni?
l'alma me levi e 'l cor e l'alegreça.
La bocha cridava che sentiva dolceça;
amarà lamentarse, oymè topina!

Altro signor zamay non voglio [avere]
perch'io non troverey del suo vallore.

(E) vantène, signor mio, [ecc.]⁵.

Già il primo verso ha in comune con *Dolce lo mio drudo* la forma tipicamente meridionale *vantènde*⁶; piú avanti rime come *fine*, *meni*, e *topina* possono essere regolarizzate soltanto riducendole a corrispondenti forme dialettali (*fini*, *mini* e *taupini*, quest'ultimo un plurale di mia congettura, in luogo della desinenza femminile e singolare di PR). Il tema poetico, l'addio commosso di due amanti, è simile alla situazione rappresentata in *Dolce lo mio drudo*. Inoltre tutti e due i testi sono ballate irregolari. In quello che ora esaminiamo l'irregolarità consiste nella presenza di due versi di troppo, 7 e 8; non si sa se considerarli come un terzo piede o come un raddoppio della volta (in *Dolce lo mio drudo* l'irregolarità consisteva nella probabile esistenza di una doppia ripresa).

Tradotto in termini musicali il problema dell'interpretazione dei due versi ridondanti consiste nel decidere se essi debbano essere cantati con la musica dei piedi (seconda sezione) o con quella della ripresa (prima sezione). Una rapida occhiata alla musica (cfr. es. IX) rende la decisione scarsamente rilevante, perché le due sezioni sono due versioni

pp. 142 sgg.). Sia o non corretta l'attribuzione, la canzone certamente appartiene ad uno dei rappresentanti della scuola poetica siciliana del secolo XIII.

⁵ I testi erano evidentemente oscuri per i copisti, e il loro significato spesso oggetto di congettura. Nella maggior parte dei casi mi sono limitato a riprodurli, mettendo soltanto in parentesi elementi superflui da espungere e in parentesi quadre i miei suggerimenti di necessarie aggiunte.

⁶ O. J. TALLGREN, *Sur la rime italienne et les Siciliens*, in «Mémoires de la Société néophilologique de Helsingfors», v (1909), pp. 269-70.

Esempio IX *E vantènde, segnor mio* (PR, f. 28v).

The musical score is written for two voices, likely soprano and alto, in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are in Italian and describe a scene of devotion and prayer.

Lyrics:
 E van-tèn-de, se - - gnor mi - - -
 E van-tèn-de, se - - gnor mi - - -
 - - o... si- gnor mi - - o, e
 o... e si- gnor mi - o, va- tè- ne, a... e
 va- tè- ne, a - - mo - -
 va- tè- ne, a - - mo - -
 re, Con ti vi- a se ne
 re, Con ti vi- a se ne
 ve - - - ne l'al- ma... l'al- ma
 ve - - - ne l'al- ma... l'al- ma
 mi - a e'l co - - - re.
 mi - a e'l co - - - re.

The score consists of seven systems of two staves each. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some phrases marked with slurs. The final system concludes with a double bar line and the word "Fine" written above the staff.

E glio-chi do - len - ti pian - go...
 A cu - y ti las - so, a - mo -

E glio-chi do - len - ti pian - go - -
 A cu - y ti las - so a - mo - -

piangon sen - ça fi - -
 re... a - mor ché na me me - -

no... piangon sen - ça fi - -
 re... a - mor ché na me me - -

- ne Cha ve -
 - ni? L'al - ma

- ne Cha ve -
 - ni? L'al - ma

dèr el pa - ra - dis - so...
 me le - vi e'l co - re...

dèr el pa - ra - dis - so...
 me le - vi e'l co - re...

pa - ra - dis - so e so'... e soa bel - le -
 e il cor e l'a... e l'a - le - gre -

pa - ra - dis - so e so'... e soa bel - le -
 e il cor e l'a... e l'a - le - gre -

- za.
 - ça.

- za.
 - ça.

**Da Capo
 al Fine**

della stessa musica, leggermente piú diffusa la prima, piú concisa e anche piú equilibrata la seconda⁷.

Questo mi aiuta a rispondere ad un interrogativo che avevo lasciato sospeso scrivendo di *Dolce lo mio drudo*, la domanda se un profumo di sicilianità fosse presente o non anche nella musica. La mia risposta è decisamente affermativa nel caso di *E vantènde, signor mio*. Considerando che la forma di ballata è estranea alla tradizione della poesia siciliana, la cui norma sembra essere stata una serie di versi di uguale lunghezza messi in musica due alla volta con la ripetizione dello stesso elemento melodico, si può argomentare con forza in favore della tesi che testo e musica di PR rielaborino in forma di ballata testo e musica di un autentico canto siciliano, registrato con almeno cinquecento anni di anticipo su ciascuna delle raccolte ora esistenti.

Registrato sí; ma dove, da chi, e, ciò che piú importa, da quale fonte? Possiamo rispondere almeno approssimativamente alle prime due domande: furono posti per iscritto nel retroterra veneziano con piú probabilità che nella stessa Venezia⁸, e dai compilatori della sezione piú antica di PR (c. 1395-1405). Quanto alla terza domanda, benché la presenza di siciliani non sia da escludere tra gli studenti a Padova, e tra il clero o in vari commerci altrove, inclino a pensare che le melodie fossero raccolte dalla bocca di cantori non siciliani, ai quali è fatto invariabilmente riferimento in tutti i resoconti del canto di siciliane. Due di questi resoconti, da me citati nello scritto su *Dolce lo mio drudo*, presentano rispettivamente come esecutori un veneziano che canta in Toscana e che aveva imparato le sue siciliane da Francesco di Vannozzo (il quale nacque probabilmente a Padova e non fu mai in Sicilia)⁹, e un fiorentino che canta a Venezia e che per lo meno era stato di persona in Sicilia (benché il suo cantare abbia luogo quaranta o cinquanta an-

⁷ Le trascrizioni dei pezzi polifonici si adeguano ai procedimenti da me indicati nella prefazione a *The Music of Fourteenth-Century Italy*, vol. I, Amsterdam 1954, pp. II-III. 2/4 seguito da un asterisco corrisponde a una misura *octonaria* dell'originale (senza asterisco denoterebbe una misura *quaternaria*). 3/4 nell'esempio XII corrisponde a una misura *senaria perfecta*.

⁸ K. von Fischer e N. E. Wilkins sono d'accordo nell'attribuire a questa sezione di PR la data 1395-1405 e Venezia o Padova come luogo nel quale fu copiato; vedi gli articoli citati a p. 158, nota 1. Non ho difficoltà ad accettare data e luoghi suggeriti, benché un certo numero di altre cittadine o abbazie siano pure candidati plausibili. Non oso entrare nel gioco di distinguere le scritture (che non hanno interesse per il mio presente tema), non avendo da parecchi anni rivisto il manoscritto; ma non sono d'accordo che questo o altro manoscritto possano «derivare abbastanza direttamente dai manoscritti lasciati dalla famiglia dei Carraresi a Padova» (WILKINS, in «Musica disciplina», XVII, p. 65). È mia esperienza che ogni raccolta di una certa ampiezza fosse di solito messa insieme attingendo ad un certo numero di fonti di minore consistenza.

⁹ *Il Paradiso degli Alberti*, a cura di A. Wesselofsky, Bologna 1887, vol. II, pp. 90-91, al quale si aggiunge ora la ristampa anastatica, Bologna 1968. La data degli avvenimenti descritti nel «romanzo» è il 1389, ma l'opera stessa è piú tarda, c. 1425, secondo H. BARON, *Humanistic and Political Literature in Florence and in Venice*, Cambridge (Mass.) 1955, pp. 282-83.

ni dopo il tempo in cui *E vantènde* fu raccolto in PR)¹⁰. Posso aggiungere ad essi anche Sollazzo, l'eroe della ben nota descrizione poetica di vari intrattenimenti sociali, un personaggio letterario le cui abilità certamente riflettono quelle del suo creatore, Simone Prudenzi di Orvieto. Il suo repertorio include, insieme a vecchi madrigali polifonici e a piú recenti ballate (il tempo rientra piú o meno nella seconda decade del secolo xv), canti popolari di varia origine, tra i quali «strambotti de Sicilia alla reale»¹¹. Finalmente occorre sempre tener presente che l'aggettivo siciliano, oltre ad avere uno specifico significato regionale, poteva anche essere applicato a qualunque cosa provenisse dal regno di Sicilia, cioè da tutta l'Italia meridionale.

Diviene cosí evidente che il canto di siciliane o presunte siciliane, benché prominente, non è che uno degli elementi di una voga di eclettico esotismo che si andava diffondendo tra cantori professionisti e semiprofessionisti¹². Di conseguenza dobbiamo aspettarci che anche un canto di autentica provenienza siciliana dovesse essere filtrato, per cosí dire, attraverso le abitudini e le esigenze di cantori non siciliani. In questo processo ciò che era piú facilmente conservato erano le caratteristiche piú esteriori del canto, l'inizio declamatorio delle frasi, il suo placido progresso, le spezzature di versi o di parole con la loro ripresa su una nuova movenza melodica, l'amore di una vocalizzazione come sospesa in aria, e forse anche la preferenza per certe cadenze, particolarmente per quelle sul mi e sul si (il modo di mi con forti cadenze sulla tonica e sul quinto grado ha ancora un posto prominente nelle odierne raccolte di canti popolari siciliani)¹³. Parecchi di questi elementi sono presenti in *E vantènde* e, in misura anche maggiore, in *Dolce lo mio drudo*, in quest'ultimo in misura tale da apparire, almeno a me, come una ostentazione innaturale e non autentica di sicilianità. Malgrado la mancanza di cadenze in mi, la melodia di *E vantènde*, nella quale né pause né digressioni attutiscono mai la forte tensione verso gli obiettivi melodici, la e sol, ha al mio orecchio un suono piú autentico.

¹⁰ È la descrizione di Giannozzo Sacchetti di un banchetto realmente tenuto a Venezia l'8 ottobre 1448, citata da A. DELLA TORRE, *Storia dell'Accademia platonica*, Firenze 1902, pp. 282-83, ampiamente citata nel saggio precedente, p. 142, nota 3.

¹¹ S. DEBENEDETTI, *Il Sollazzo*, Torino 1922, p. 176.

¹² La curiosità per specialità esotiche e il compiacimento dei poeti nell'elencarle sono naturalmente molto piú antichi; ciò che è particolarmente notevole al momento del quale ci occupiamo è l'insistere sul folklore, indicato, per es., dal repertorio di Sollazzo, che include canti e danze popolari locali (*ibid.*, pp. 171 e 174), «calate de Maritima e Campagna, | canzon de Lombardia e de Romagna» (p. 173) e «canzon del Cieco, a modo peruscino» (p. 176, che certamente non è un riferimento alla musica di Francesco Landini).

¹³ Vedi FAVARA, *Corpus* cit., nn. 51, 120, 127, 138, 154, 152-56, 173, 182-85, 202, 214, 299-301, 359.

In un'altra ballata (PR, f. 39v) un innamorato deluso rimprovera la donna un tempo amata:

Donna fallante, mira lo to' aspeto.
 Ti mostri vergognosa,
 e (tu) stari 'nchiusa | ve parria dilletto.
 Dilletto ve par[r]ia u' l'ascosa magione,
 donna de fallo piena.
 Tuo cuor [ri]getto con falsa ragione
 cridar sera e matina.
 Tu, stella fina | ché mi day spiandory?
 por chi luci or[a]may?
 Scuro lo troveray | al to' soggeto.
 Non av[i]rò çamay consolamento,
 né riso, né speranza,
 Poi che falçasti lo tuo dolci talentu,
 tornasti falsa amança.
 Or donca dança | cum pianti e rispetti.
 Por chi luci or[a]may?
 Scuro lo trovaraj | al to' soggeto ¹⁴.

Ancora una volta le rime imperfette, finali o interne, *vergognosa* – 'nchiusa e piena – matina, diventano regolari se ritradotte in *virgugnusa* – 'nchiusa e china – matina; lo scriba tralasciò inoltre di modificare le finali siciliane di *dolci talentu* (sia la parlata toscana che la veneziana avrebbero avuto *dolce talento*) e conservò, alla fine delle due stanze, la tipicamente meridionale costruzione pleonastica con due oggetti, il secondo preceduto dalla preposizione *a* (*lo* e *al to' soggeto*). Caratteristiche arcaiche e popolari sono in questo testo la ripetizione delle ultime parole della ripresa all'inizio del primo piede (versi 3 e 4) e il ritorno a guisa di *refrain* di due versi alla fine di entrambe le stanze.

Il testo di *Donna fallante* può avere tratto origine da un versificatore siciliano, ma non può appartenere ad una tradizione popolare a causa della sua inequivocabile forma di ballata. Sicché le caratteristiche popolari che vi abbiamo notato appaiono una voluta ostentazione, rispecchiata con non minore determinazione dalla musica (cfr. es. x). Nella quale un poco del caratteristico procedere con inflessioni di semitono può essere introdotto, o ristabilito, con l'applicazione di qualche semplice regola di *musica ficta*; si veda, per esempio, la parte superiore alle parole *aspeto* e *stari 'nchiusa*. La ripetizione verbale tra la ripresa e il primo verso del successivo piede ha un parallelo nella musica:

¹⁴ Oltre alle espunzioni e integrazioni suggerite da parentesi tonde e quadre (vedi p. 159, nota 5) ho modificato alcuni passaggi, dei quali do qui la lezione di PR: verso 4, «o l'ascossa maggiore»; verso 9, «por chi luce»; verso 16, «par chi luci».

Esempio x. *Donna fallante* (PR, f. 39v).

Don - na fal - lan - te,

Don - na fal - lan - te,

mi - ra... mi - ra lo to... mi - ra lo to a -

mi - ra... mi - ra lo to... mi - ra lo to a -

spet - to. Ti mo - - stri ver - go -

spet - to. Ti mo - - stri ver -

gno - - - sa E tu...

go - - - gno - - - sa E tu...

e tu sta - ri 'nchiu - sa ve...

e tu sta - ri 'nchiu - sa ve...

ve par - ri - a dil - - let - - to. *Fine*

ve par - ri - a dil - - let - - to.

Dil-let-to ve par-ri - - a

Dil-let-to ve par - - ri - - a

u' l'ascos-sa ma-gio - - ne.

u' l'ascos-sa ma-gio - - - - ne.

Don-na de... de fal-lo pie - - na. **Da Capo**
al Fine

Don-na de... de fal-lo pie - - na.

si confrontino le ultime tre misure della prima sezione con le tre misure che corrispondono nella seconda sezione alle parole *u' l'ascosa magione*. La trasposizione di queste ultime alla quinta superiore rientra nella tendenza ad una tessitura melodica e tonale piú acuta esibita nei piedi dei tipi piú popolari di ballate (per esempio nelle laudi monofoniche), e riecheggia l'alternarsi tra coro e solista delle canzoni a ballo originarie. Un'altra ripetizione occorre alla fine dei piedi, dove la musica su *Dona* ha forte somiglianza con quella che accompagna la stessa parola all'inizio della composizione. Tali ripetizioni, tuttavia, benché possano essere considerate come caratteristiche popolari per quanto riguarda il testo, divengono nella musica un procedimento sottile al quale nessun cantore popolare avrebbe avuto interesse, abituati come essi erano ad accomodare la stessa melodia ad un certo numero di testi diversi.

PR contiene altri esempi di siciliane, o di presunte siciliane, che non posso esaminare nei limiti di questo saggio. Ma esse non sono per nulla le sole composizioni che vi si sono cristallizzate in una notazione musicale invece di essere lasciate nel fluido stato della tradizione non scritta. Altre intonano testi che hanno un deciso sapore veneto e che facevano senso piú facilmente per i compilatori di PR che i testi di origine presumibilmente siciliana. Una di esse tuttavia fornisce una curiosa testimonianza sia delle difficoltà che i copisti settentrionali provavano

posti a confronto con testi meridionali dei quali non afferravano completamente il senso, sia della frequenza con la quale tale confronto si ripeteva. Il testo presenta una lezione abbastanza corretta in PR, f. 39:

Strençi li labri c'ano
d'amor melle ch'a zucaro someglia,
et alçi quey dolci cigli | chi m'alcide.

Tu say cum quanta angossa quanta pena
sosteni per to' amore
inançi che ver mi fossi piatossa;
poi per pietà solgisti la cathena
che me ligasti el core,
che dí e note e' non avea may possa;
e la vita angosossa
mi festi ritornare in gran dolceça,
sí che toa gentileça | vince amore.
Strençi li labri, [ecc.]

Ma in un altro manoscritto non musicale il grazioso incipit è letto incorrettamente *Strenzi le lapre piano l'amor mio*¹⁵. Il copista, i cui riflessi evidentemente erano stati condizionati dall'aver avuto da fare con un certo numero di testi meridionali, interpretò *chi àno* (che hanno) come una sola parola e la tradusse come *piano*, e scambiò la prima sillaba di *melle* per l'equivalente di *mio*. Queste deviazioni, e la mancanza di alcuni versi nella lezione del poemetto, mostrano a quali pericoli erano esposte le opere affidate ai modi della tradizione non scritta – un rischio del quale nessuno si preoccupava, dato che uno degli aspetti piú attraenti di quella tradizione era la facoltà che essa concedeva di continue nuove interpretazioni o ricreazioni.

Benché il testo di *Strençi li labri* sia caratterizzato da forme venete (*strençi, alçi, m'alcide*, ecc.) la sua musica somiglia notevolmente a quella degli esempi precedenti i cui testi erano coloriti da sicilianismi. Ancor piú marcata che in quelli (ad eccezione di *Dolce lo mio drudo*) è l'accettazione dei manierismi che abbiamo visto essere tipici di molto piú recenti cantori siciliani, l'interruzione e ripetizioni di parole e brevi frasi, l'inserzione di vocali in soprannumero, e (meno comunemente) le insistenti cadenze su *mi*. In *Strençi li labri* queste ultime consentono al cantore di indulgere in una favorita formula melismatica, unico esempio in questa composizione di un multiplo impiego degli stessi materiali musicali (cfr. es. XI) paragonabile all'insistente ripetizione e variazione del melisma iniziale di *Donna fallante*.

¹⁵ Vedi v. CIAN, *Ballate e strambotti del secolo xv, tratti da un codice trevisano*, in «Giornale storico della letteratura italiana», IV (1884), p. 41. Il manoscritto, Treviso, Biblioteca comunale 43, contiene un certo numero di testi poetici che sono in rapporto col mio tema; *Strençi li labri* e *Fenir mia vita* (PR, f. 26) sono inclusi anche nel repertorio di Sollazzo.

Esempio XI. *Strençi li libri* (PR, f. 39r).

Stren - - - - - çî...

stren- çî li la - bri... li la - bri c'â - - no d'a-mor

stren- çî li la - bri... li la - bri c'â - - no d'a-mor

mel - - - le Ch'a zu - ca - ro...

mel - - - le Ch'a zu - ca - ro...

ch'a zu - ca - ro so - me - - glia, Et

ch'a zu - ca - ro so - me - - glia, Et

al... et al- çî quey dol- ci ci - - gli chi m'al-ci...

al... et al- çî quey dol- ci ci - - gli chi m'al-ci...

chi m'al- ci - - - - - de.

chi m'al - ci - - - - - de.

Fine

Tu...
Tu...

tu say cum quan- t'an- gos-sa e quan- ta
tu say cum quan- t'an- gos- sae quan- ta

pe- na So- ste- ni per to'a- mo- re, I- nan- çi che ver
pe- na So- ste- ni per to'a- mo- re I- nan- çi che ver

mi fos- si pia- tos - - - sa.
mi fos-si pia- tos - - - sa.

Da Capo
al Fine

I miei commenti si sono fino a questo punto indirizzati ai tratti popolari esibiti dalle parti superiori di queste inconsuete composizioni di PR; ma gli esempi che ne ho dato avranno già detto al lettore che esse si distaccano ancora più marcatamente dalle norme della contemporanea musica d'arte per via di loro particolarissimi procedimenti polifonici. Ancora una volta *Dolce lo mio drudo* è un compendio così esauriente di tali procedimenti che mi basta ripetere qui ciò che ne avevo scritto nel mio saggio precedente. La maggior parte delle frasi musicali di queste composizioni consistono nella declamazione simultanea di un frammento di testo in entrambe le voci, nota contro nota (cioè in «contrappunto») che conduce rapidamente ad un punto culminante; a partire da questo la voce superiore di solito discende in placide vocalizzazioni verso una nota di cadenza (sulla quale l'onda melodica spesso rimbalza sofficemente) ed è sostenuta pacatamente in questo suo andamen-

to da poche note della parte inferiore. Unisoni o quinte parallele sono prevalentemente usati negli inizi declamatori, dopo dei quali interviene un moto contrario delle due parti che divergono dall'unisono alla terza e dalla terza alla quinta, o inversamente convergono dalla quinta alla terza e dalla terza all'unisono (nel quale ha luogo la maggior parte delle cadenze, col risultato che nessuna nota estranea si intromette a disturbare il raggiungimento del bersaglio melodico verso il quale è stata diretta la linea melodica della voce superiore). Soltanto raramente il moto contrario divergente si allarga fino all'ottava. La parte superiore abbellisce questo semplice schema armonico con note di passaggio, mostrando una evidente inclinazione a formare intervalli dissonanti sui tempi forti, come quarte eccedenti che spesso risolvono ascendendo. Pure frequente, specialmente in prossimità delle cadenze, è la forte frizione di una seconda minore o maggiore nella forma o di una appoggiatura discendente o di una anticipazione della nota di cadenza.

In questa tecnica scorgo uno stile non ortodosso di accompagnamento subordinato al messaggio melodico affidato alla parte superiore – un accompagnamento che raddoppia, e quindi rafforza, l'enfasi dei passi di declamazione, dà appoggio ritmico alle fioriture del cantore principale, e quindi converge verso i suoni cadenziali che danno alla melodia le sue direttive strutturali. A volte, quando il contorno della parte superiore rende impossibile il favorito moto contrario, si ricorre nuovamente ad unisoni o quinte paralleli, fin tanto che non sia raggiunta una posizione che consente di riprendere facilmente il moto contrario. Normalmente sono evitate le terze parallele, la frequenza delle quali è un elemento in più che colloca *Donna fallante* a mezza strada tra queste pratiche inconsuete e la regolare polifonia artistica. Benché le voci inferiori portino in PR il testo completo, tenderei a credere che esse fossero concepite di preferenza per un'esecuzione strumentale, del tipo al quale Prudenanzi fa riferimento parlando di Sollazzo:

Con la chitarra fe' suoni a tenore
 con tanta melodia che a ciascuno
 per la dolcezza gli alegrava 'l core.
 Con la cetera ancor ne fece alcuno...¹⁶.

Il cantare su uno strumento a corda, naturalmente, non è nulla di nuovo; ma nuova è l'implicazione che l'accompagnamento strumentale potesse assumere la forma di un tipo popolare di polifonia.

¹⁶ DEBENEDETTI, *Il Sollazzo* cit., p. 174. Per la mia interpretazione di «suoni» come ballate vedi il mio *Ballate e «soni» secondo un grammatico del Trecento*, in «Centro di Studi filologici e linguistici siciliani, Bollettino», VIII (1962), pp. 42-54 (incluso nel presente volume, pp. 90 sgg.).

Le indicazioni da me raccolte sembrano indicare che uno stile «siciliano» di canto fu praticato e imitato nell'Italia settentrionale, dove diede origine ad un indirizzo piú generale della tradizione musicale non scritta, o si fuse con esso. Col volgere del tempo venne ad essere considerato per se stesso, senza piú alcun riferimento alla sua origine esotica. Benché adottasse un accompagnamento polifonico il suo accento popolare lo riscattò dalla crescente disaffezione tra gli ascoltatori piú raffinati verso quella che io definisco la tradizione scolastica della musica, la polifonia artistica. In tal modo divenne parte dello sfondo stilistico e culturale del quale qualche anno piú tardi doveva emergere almeno uno dei tipi della «giustiniana»¹.

Si può anche andare un passo piú avanti e suggerire che lo stile di melodia, accompagnata o non accompagnata, iniziato dalle siciliane autentiche e dalle loro imitazioni possa avere non soltanto influito sul gusto umanistico di Leonardo Giustinian, ma anche colpito qualcuno dei rappresentanti della tradizione musicale scolastica. Due composizioni di due dei *doctores subtiliores* della scuola polifonica manieristica franco-italiana potranno non soltanto servire allo scopo, ma anche accennare ad una vena di romanticismo che era una delle componenti di quel complesso fenomeno. La transizione dallo stile manieristico a quello sicilianizzante può essere stata piú facile per Anthonellus Marot de Caserta, che era dopotutto un meridionale, benché operasse nell'Italia settentrionale. Alcune delle composizioni su testi italiani di Anthonellus² presentano quel modo di trattare il testo, con troncamenti e ripetizioni di parole, col quale abbiamo già acquistato familiarità; in quella da me scelta, tuttavia, era probabilmente richiesta una declamazione piú rapida del testo³, sicché non vi sono né troncamenti né ripetizioni di parole. Pare a me tuttavia che il compositore colse la flessibilità ritmica del canto popolare⁴ e riproducesse alcune delle tecniche della polifonia popolare (cfr. es. XII).

¹ Sul problema della musica delle *giustiniane* si veda W. RUBSAMEN, *The Justiniane or Vini-ziane of the 15th Century*, in «Acta musicologica», XXIX (1957), pp. 172-84. Le composizioni ivi identificate come *giustiniane* sono tuttavia in un ritmo lento che non sarebbe stato adatto per i lunghi sirventesi e ballate drammatiche del poeta. Si veda inoltre nel presente volume, pp. 196 sgg., il saggio *Ricerzare e variazioni su «O rosa bella»*.

² Le sue composizioni manieristiche su testi francesi sono pubblicate in W. APEL, *French Secular Compositions of the Fourteenth Century*, vol. I, American Institute of Musicology 1970, pp. 3-16. Per quelle su testi italiani si veda la discussione in N. PIRROTTA e E. LI GOTTI, *Il codice di Lucca*, in «Musica disciplina», III-V (1949-51), particolarmente V, pp. 133-36, e l'edizione a cura di W. T. MARROCCO in *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, vol. X, Monaco 1977, pp. 56-70.

³ È il n. 39 del frammento Lucca, Archivio di Stato, descritto nell'articolo citato nella nota precedente. Il n. 40 della stessa fonte, *Or tolta pur mi sei* pure di Anthonellus, è piú somigliante dal punto di vista del ritmo agli esempi già dati, con i quali ha in comune la misura *octonaria* resa con 2/4* nelle mie trascrizioni.

⁴ Si vedano nell'esempio i ritmi suggeriti da linee di battuta tratteggiate ai passi corrispondenti alle parole «Signor mio caro, del vostro partire» e «Via ve n'andate et io».

Esempio XII. Antonello Marot da Caserta, *Con dogliosi martiri* (Mn, n. 39).

Con do - gli - o - si mar - ti - re ch'el mio
 Con do - gli - o - si mar - ti - re ch'el mio cor

cor tor - men - ta Ro - man - go de - scon - ten -
 tor - men - ta Ro - man - go de - scon - ten -

- ta, Se - gnor mio ca - ro, del vo - stro par -
 - ta, Se - gnor mio ca - ro, del vo - stro par -

ti - re. Via ve n'an - da - te et
 ti - re. Via ve n'an - da - te et

y - o, Las - sa, ro - man -
 y - o, Las - sa, ro - man -

go scon - so - la - ta - men - te.
 go scon - so - la - ta - men - te.

Fine

Da Capo al Fine

Tra le composizioni italiane di Johannes Ciconia – un nordico d'oltralpe che trascorse i suoi ultimi anni a Padova – parecchie, inclusa *O rosa bella* su un testo che potrebbe essere di Giustinian, rappresentano uno stile postsiciliano praticato nella regione veneta durante la prima decade del secolo xv, appena un poco dopo la data approssimativa di compilazione della sezione piú antica di PR⁵. Malgrado il suo acuto spirito di osservazione Ciconia era un polifonista troppo raffinato per accettare senza beneficio d'inventario le tecniche piuttosto rozze e meccaniche della polifonia popolare, ad eccezione delle sue dissonanze espressive. La composizione che darò ora come esempio è tuttavia notata nella misura *octonaria* che è tipica di tutte le composizioni dal ritmo lento e florido che abbiamo fin qui discusse, ed ha un testo (di otto versi, con rime così simili che si potrebbe considerarlo monorimo) che tratta i temi familiari di cordoglio e forzata separazione (cfr. es. XIII).

Esempio XIII. Johannes Ciconia, *Poy che morir* (Mn, n. 54).

The musical score is presented in three systems, each with a vocal line (treble clef) and a lute line (bass clef). The time signature is 2/4. The first system shows the vocal line starting with 'Poy...' and the lute line. The second system continues with the vocal line singing 'poy che mo -' and the lute line. The third system concludes with the vocal line singing 'rir mi con-vien per to' a - mo -' and the lute line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments.

⁵ RUBSAMEN, *The Justiniane* cit., p. 184, dà un passo di *Dolze fortuna* di Ciconia come esempio del suo uso di seconde dissonanti, che poi rimasero come una delle caratteristiche delle *giustiniane*; seconde e altre dissonanze sono presenti in misura notevolmente maggiore nell'esempio da me qui dato che è il n. 54 del manoscritto Lucca, Archivio di Stato, già trascritto anche da S. CLERCX, *Johannes Ciconia*, Bruxelles 1960, vol. II, pp. 58-60.

Nuova luce su una tradizione non scritta

re, Las - so...

re, Las - so...

las - so - te, don - na, el mio do - len - te

las - so - te, don - na, el mio do - len - te

co - re.

co - re.

Fine

Ay, las - so me... ay, las - so me! con pian - tie cum su -

Ay, las - so me... ay, las - so me! con pian - ti e cum su -

spi - ri Se - rà mi - a

spi - ri Se - rà mi - a

vi - ta, or - may, e con do - lo - -

vi - ta, or - may, e con do - lo - -

re.

re.

Da Capo
al Fine

Il suo arioso maggiore ricorda alquanto, dopo tante composizioni in minore, il modo del mio primo esempio. Una ragione musicale di più per sceglierlo come conclusione per il mio *verbiage* su parole e musica.

Post scriptum 1983.

Le presunte siciliane discusse in questo saggio non esauriscono l'elenco dei pezzi a me noti le cui caratteristiche musicali possono essere state intese ad arieggiare uno stile siciliano di canto. Ad esse vanno aggiunte quattro altre ballate a due voci presenti nella stessa sezione del codice Reina: *Finir mia vita me convien cum guay* (f. 26r), *Con lagreme sospiro* (f. 27v), *Troveraço mercè* (ff. 28v-29r) e *Amore, a lo to aspeto* (f. 38r). Della prima di esse è stata ora trovata anche un'altra versione alquanto diversa in un frammento recentemente scoperto nell'Archivio di Stato di Padova, nel quale una seconda ballata a due voci, *Par che la vita mia*, va pure aggiunta alla lista.

Giulio Cattin, che ha scoperto il nuovo frammento tra i fogli incollati a rinforzo del manoscritto Santa Giustina 553, ne ha scritto (in *Ricerche sulla musica a Santa Giustina di Padova all'inizio del Quattrocento. I: Il copista Rolando da Casale* in «Annales musicologiques», 7 (1964-77), particolarmente pp. 17-31 e 36) ricollegandolo all'abbazia padovana e a documenti che appartennero a un monaco umanista e copista di musiche a lungo attivo in essa o in una delle sue dipendenze. In un articolo parallelo (con lo stesso titolo e col sottotitolo II: *Due «siciliane» del Trecento, ibid.*, pp. 43 sgg.) F. Alberto Gallo ha indicato che il testo senza musica di *Par che la vita mia* (che ancora una volta lamenta partenza e separazione con qualche vestigia di un originale dialettale) si ritrova più ampiamente riportato nel codice Firenze, Biblioteca Naz. Centrale, Magliabechi VII 1040 (f. 55r) e vi è designato come «cieciliana». A questa conferma della mia tesi Gallo aggiunge la preziosa osservazione che *Finir mia vita* è citato come siciliano («*Finir mia vita* de Ci-

«cilia pruòno») da un verso dei sonetti nei quali Simone Prudenzianni descrive il repertorio di Sollazzo.

Un ultimo dato, per me non meno importante, che ricavo dalla scoperta del nuovo frammento è la forte somiglianza musicale che io riscontro tra l'inizio della confermata «cicilianiana» *Par che la vita mia* e quello della ballata di Ciconia *Poy che morir mi convien per to amore* (cfr. l'es. XIII); ne è rafforzata la mia ipotesi che l'artista oltremontano abbia voluto consapevolmente rifarsi a ciò che a Padova si pensava allora che fosse uno stile siciliano di canto.

Tradizione orale e tradizione scritta della musica *

Che io giungessi a Certaldo senza un testo scritto e fossi costretto ad «improvvisare» la comunicazione che è qui ricostruita fu, senza volerlo, un esempio del *modus operandi* della tradizione non scritta. Con ciò non voglio stabilire una assoluta, puntuale identità tra improvvisazione e tradizione non scritta; ma non c'è dubbio che la mancanza di un testo scritto lascia la porta aperta all'improvvisazione, sia dove la memoria (alla quale il testo è affidato) ha una lacuna, o dove l'occasione e l'estro suggeriscono all'esecutore di staccarsi dalla traccia prestabilita. Reciprocamente ciò che passa per improvvisazione è possibile il più delle volte, in musica come in altre attività, perché chi «improvvisa» ha immagazzinato in sé un bagaglio di materiali ai quali può attingere: costruisce con gli elementi che va traendo fuori dal suo repertorio, combinati, riplasmati e colorati come l'estro e l'occasione suggeriscono. Anch'io, dissi, ero in grado di improvvisare perché la mia comunicazione si proponeva di riprendere temi che avevo già toccato in altre occasioni.

Il tema principale, già affiorato in qualcuna delle comunicazioni che avevano preceduto la mia, fu una proposizione che io ho ripresentato più volte all'attenzione dei miei colleghi¹. La musica di cui facciamo la storia, la tradizione scritta della musica, può essere paragonata alla parte visibile di un *iceberg*, la maggior parte del quale resta invece sommersa ed invisibile. La parte che emerge merita certamente la nostra attenzione, perché è tutto quello che ci resta del passato e perché ne rappresenta la parte più coscientemente elaborata; ma le nostre valutazioni devono pure tener sempre presenti i sette ottavi dell'*iceberg* che restano sommersi, la musica della tradizione non scritta. Inoltre è a volte pos-

* Comunicazione presentata al Secondo Convegno Internazionale sull'Ars Nova (luglio 1969), poi pubblicata in *L'Ars nova italiana del Trecento*, III, a cura di F. A. Gallo, Certaldo 1970, pp. 431-41.

¹ Si vedano per esempio, *Music and Cultural Tendencies in 15th-Century Italy*, in «Journal of the American Musicological Society», XIX (1966), pp. 127-61, e *Ars nova e stil novo* in «Rivista italiana di musicologia», I (1966), pp. 3-19, entrambi inclusi nel presente volume rispettivamente alle pp. 212 sgg. e 37 sgg.

sibile che la considerazione generica puramente negativa, della massa sommersa venga integrata da elementi che trasparendo nella tradizione scritta ci lasciano intravedere quello che accadeva al disotto di essa.

Uno di questi casi è rappresentato da una composizione della fine del secolo XIV (ma su un testo certamente piú antico)². A mio parere la composizione riflette un tipo di musica diverso da quello della musica colta normalmente registrata nei manoscritti, musica colta alla quale peraltro appartiene la maggior parte del repertorio del codice dal quale il mio esempio è tratto (il cosiddetto codice Reina, Parigi, Bibl. Nationale, nouv. acq. frç. 6771). Una prima caratteristica inconsueta è il tipo di polifonia che vi è impiegato, con due voci che cominciano spesso le loro frasi procedendo all'unisono (piú raramente in quinte parallele) e poi proseguono «a soffietto», allontanandosi e riavvicinandosi per moto contrario, dall'unisono alla terza, alla quinta e piú raramente all'ottava, e viceversa alla quinta, alla terza e all'unisono. Lo stesso tipo di polifonia è applicato anche altrove, per esempio in un *Verbum caro* a due voci l'inizio del quale è riportato in un recente articolo del collega e amico von Fischer³. È un procedimento ovviamente meccanico, diverso dalle scelte piú ingegnose e piú variate della polifonia artistica; anche in chiesa penso che vi si ricorresse per esecuzioni polifoniche improvvisate, dacché consente di aggiungere con facilità un «contrappunto alla mente» ad una melodia già nota; non mancano tuttavia occasioni sporadiche in cui si giunge a registrarlo per iscritto.

Oltre che servirsi di questo singolare procedimento polifonico, la composizione da me pubblicata ha un modo inconsueto di recitazione del testo: lo frammenta in minuti segmenti, ripetuti piú volte e spesso introdotti con l'interpolazione di una vocale (*e* o *o*) che fa da attacco vocale al frammento ma interrompe e corrompe la metrica dei versi, un vezzo caratteristico di cantori popolari o popolareggianti. L'esempio

² *Musica polifonica per un testo attribuito a Federico II*, in *L' Ars nova italiana del Trecento*. II, Certaldo 1968, pp. 97-112 (pp. 142 sgg. del presente volume).

³ K. VON FISCHER, *Paolo da Firenze und der Squarcialupi-Kodex*, in «*Quadrivium*», IX (1968), p. 6. *Ibid.*, 9 mi è attribuita una opinione che non ricordo di avere mai espressa: «... handelt es sich bei den Miniaturen und Verzierungen des Squarcialupi-Kodex um ein Pasticcio...»; il pasticcio sarà nato senza volerlo dall'essermi io espresso non chiaramente. Il pregevolissimo studio dell'amico von Fischer offre qualche esempio del nostro attaccamento alla tradizione scritta: l'averne acutamente identificato l'artefice che eseguì le miniature dello Squarcialupi col decoratore di libri miniati che portano le date 1406, 1409 e 1423, induce von Fischer a porre anche l'esecuzione del nostro codice musicale entro quei termini; non è ammessa la possibilità che un artigiano cristallizzatosi in certe formule decorative per almeno 17 anni continuasse ad usarle ancora, per esempio, per un altro decennio. La mia datazione del codice Squarcialupi al 1440 o oltre è probabilmente esagerata (il contesto in cui fu data mostra come fossi allora influenzato dai dati biografici dello Squarcialupi e di Vespasiano da Bisticci); ma la mia convinzione che esso sia un tardo documento dell' *Ars nova* non è alterata dalle argomentazioni di von Fischer. Ma su questo e su altri punti delle mie controverse cronologie conto di discorrere in altro scritto.

da me discusso non è unico; il codice Reina ne contiene altri, dei quali tratta un altro mio articolo, anch'esso scritto da qualche tempo ma non ancora giunto a pubblicazione⁴. E poiché il primo esempio ha un'origine indubbiamente «siciliana» (spiegherò più avanti le virgolette), e anche gli altri hanno un colorito linguistico meridionale, benché il codice che tutti li contiene sia probabilmente veneto⁵, ho ricollegato l'uno e gli altri al canto di *siciliane* che, sappiamo da fonti letterarie, fu per qualche tempo in voga nell'Italia settentrionale⁶.

Raramente le *siciliane* erano eseguite da cantori che fossero essi stessi «siciliani»; il più delle volte erano state apprese da altri, che a loro volta le avevano ricevute da fonti più o meno direttamente «siciliane» – tipici modi della tradizione non scritta. A riprova del mio assunto ho offerto esempi di canti folkloristici siciliani (monofonici) nei quali si ritrova lo stesso alternare di recitazione e melisma, lo stesso abito di insistente ripetizione del testo e lo stesso vezzo di interpolarvi vocali di attacco estranee alla metrica. Ma benché i miei esempi vengano dalla Sicilia, non bisogna credere che le caratteristiche esemplificate non si possano trovare anche in altre regioni e altri paesi. Mi tocca inoltre di avvertire che il mio essere siciliano di nascita non mi acceca al fatto che al tempo al quale appartengono le composizioni polifoniche da me discusse «siciliano» equivaleva a «regnicolo», indicava cioè la provenienza da quel regno di Sicilia che i Normanni avevano prima stabilito nell'isola e poi allargato fino a comprendervi tutta l'Italia meridionale (più tardi si parlò di «regno delle due Sicilie»). In tal senso va interpretata la sicilianità dei miei esempi, folkloristici e polifonici.

Una caratteristica di quelli polifonici è la tendenza e riutilizzare più volte nel corso della composizione gli stessi elementi musicali. Il cantore popolare tende alla massima economia di mezzi; come l'improvvisatore (e le due qualità spesso coincidono) egli deve memorizzare un vasto repertorio; tende quindi a semplificarlo, a ridurre all'indispensabile ciò che gli occorre mettere a memoria. Tra le composizioni del codice Reina l'esempio più tipico di una corrispondente attitudine è quello di una ballata della quale ho dato altrove testo e musica: (*E*) *vantèn-de, signor mio, (e) vatène, amore*⁷. È una ballata irregolare, con due

⁴ *New Glimpses of the Unwritten Tradition* in una raccolta di studi in onore del prof. A. Tillman Merritt (pp. 164 del presente volume).

⁵ K. VON FISCHER, *The Manuscript Paris Bibl. Nat., Nouv. Acq. Frç. 6771*, in «Musica disciplina», XI (1957), p. 47.

⁶ *Musica polifonica per un testo attribuito a Federico II* cit., pp. 97-99.

⁷ Il testo è da me emendato, oltre che con espunzioni (principalmente di quelle che ho chiamato vocali di attacco) e integrazioni, nei due verbi al futuro dei vv. 7 e 8: *cridarà* (ms: *cridava e amarà* (ms: *amara*).

versi di troppo che non sappiamo se formassero un terzo piede o un raddoppio della volta, distinzione dalla quale sarebbe derivata per il cantore la decisione se applicare ai due versi la musica dei piedi o quella della ripresa; ma la decisione non ha qui importanza perché le due sezioni della composizione non differiscono molto tra di loro: le prime 16 e le ultime 5 brevi (prima della nota finale) della sezione B sostanzialmente ripetono la musica della ripresa A; diverso, ma non troppo, è soltanto un breve brano centrale (8 brevi).

A questo punto la mia improvvisazione tentò di spiegare il volo, generalizzando sul concetto di economia e sui vantaggi che essa offre all'improvvisatore, al quale l'aver a disposizione una formula melodica semplice e pronta nella sua memoria consente di concentrarsi più facilmente sull'improvvisazione dei versi richiesti dalle circostanze. Economia di mezzi e memorizzazione di formule melodiche, dissi, potrebbero essere stati tra i segreti del più famoso «segreto del Quattrocento»; l'essenza del quale tuttavia consiste a mio parere in un divorzio verificatosi nel corso di quel secolo tra cultura umanistica e cultura musicale. Agli umanisti, l'*ars musicae* appariva irrimediabilmente legata alle tradizioni scolastiche; essi tendevano a respingerla come cosa troppo arzigogolatamente medioevale, invecchiata e lontana dalla classicità e naturalezza che essi aspiravano a ristabilire. Della loro indifferenza verso la polifonia del loro tempo ho dato altrove indicazioni ed esempi⁸; quasi alla fine del secolo xv una lettera di Angelo Poliziano è ancora più esplicita nell'esprimere non solo indifferenza ma perfino diffidenza. Il poeta riferisce di avere udito a Roma un giovanetto eseguire insieme a qualche altro «esperto» (e dunque in polifonia) «quaedam... notata accentiunculis musicis carmina». La frase è carica di ironia per gli esperti e per i «segnucci della musica» con i quali i loro canti erano scritti; di questa esecuzione infatti il poeta non loda la musica, ma soltanto la bellezza della voce del ragazzo. La sua ammirazione non ha limiti invece quando passa a descrivere un canto «sulla lira» dell'adolescente, una forma di canto solistico tipica della tradizione musicale non scritta; lo entusiasma a tal punto il potere di quel canto di avvincere, esaltare o sedare gli animi degli ascoltatori che egli non esita a paragonare l'efficacia recitativa del cantore a quella di un attore, di «un piccolo Roscio sulla scena»⁹.

⁸ Specialmente nel già citato *Music and Cultural Tendencies in 15th-Century Italy*.

⁹ Il testo è incluso nel Libro XII delle *Lettere* del Poliziano. Anche in questo caso la mia improvvisazione fu possibile perché contemporaneamente citavo il testo in uno scritto apparso alcuni mesi più tardi (*Li due Orfei*, Torino 1969, pp. 46-47; pp. 35-36 dell'ed. Torino 1975).

Con questa citazione la mia improvvisazione si avviò al suo punto finale, al suggerimento che nel repertorio frottolistico della fine del xv secolo si possa e si debba scorgere l'affiorare nella tradizione scritta di forme e modi che erano stati prima di allora praticati nella tradizione orale della musica. Tra le forme cosiddette frottolistiche lo strambotto ebbe nel Quattrocento una importanza paragonabile a quella che il madrigale assunse durante il secolo seguente; vi furono certamente anche forme popolari di strambotto, ma soprattutto fu esaltata la sua formulazione cortigiana e raffinata. Serafino Aquilano, l'astro maggiore della musica italiana alla fine del secolo, fu ammirato soprattutto per il canto di strambotti, il *nec plus ultra* della musica di allora, che noi tendiamo invece a screditare come barocco avanti lettera. Musicalmente gli strambotti, anche quelli che trovarono posto in manoscritti e stampe, sono tra gli esempi piú notevoli di economia di mezzi; l'intonazione dei primi due versi va semplicemente ripetuta per i tre distici successivi con soltanto lievi modifiche, non registrate ma certamente introdotte dall'esecutore per aggiustare la melodia alle varie accentuazioni verbali; se poi si trattava di stanze, cioè di una serie di strambotti, la stessa musica veniva ad essere ripetuta tante volte quanti erano i distici di tutte le stanze. Con nostra meraviglia troviamo l'uso ancora in vigore a Firenze nel 1539, al momento delle nozze di Cosimo dei Medici con Eleonora di Toledo. La stampa delle musiche eseguite in quell'occasione include una serie di madrigali polifonici cantati in onore degli sposi da gruppi che impersonavano le varie città della Toscana, ma la presentazione dei gruppi fu affidata ancora una volta a un cantore «sulla lira», il quale in persona di Orfeo cantò ben quaranta ottave. La stampa ne dà il testo ma non la musica, che ancora una volta rientra nella tradizione non scritta¹⁰.

Procedimenti analoghi si applicano nel capitolo e nell'oda, entrambi apparentati a ciò che nel Quattrocento era stato detto sirventese; nell'uno e nell'altra l'intonazione dei primi tre versi è ripetuta per i gruppi simmetrici successivi¹¹. Troviamo maggior varietà nel sonetto, sia perché gli esempi scritti appartengono ad un periodo nel quale già si delineavano nuove soluzioni del rapporto tra poesia e musica, sia perché la relativa brevità della forma (14 versi) si prestava ad intonazioni non genericamente destinate ad ogni sonetto, ma specificamente appropriate ad un particolare testo. Prevale ancora, tuttavia, specialmente negli «aeri da cantar sonetti», una soluzione economica median-

¹⁰ *Ibid.*, p. 196.

¹¹ L'oda, generalmente considerata come un poema con strofe di quattro versi, consta di fatto di strofe composte da due settenari e un endecasillabo con rima al mezzo.

te la quale la musica di tre versi serve per tutto il poema. L'intonazione è data per il primo, secondo e quarto verso; il terzo verso, che ha rima uguale al secondo, ne ripete la musica; le stesse tre frasi musicali servono per la seconda quartina e (omettendo la ripetizione della seconda frase) per le due terzine.

La forma di gran lunga predominante nelle stampe musicali di Petrucci è quella che i musicologi tendono a chiamare frottola e gli studiosi di letteratura barzelletta. A lungo mi sono chiesto se non vi fosse da fare una distinzione tra frottola e barzelletta, e quale potesse essere tale distinzione; sono giunto ormai alla conclusione che il termine più proprio è barzelletta e che la sua etimologia sia molto probabilmente quella suggeritami vari anni fa dalla forma *belzeretta* che si trova in qualche lettera di Isabella d'Este¹². Deriverebbe da *bergerette* che durante il secolo xv designò in Francia una forma intermedia tra *virelai* e *rondeau*; e anche la barzelletta sta tra la ballata e il *rondeau*, in quanto ha la struttura metrica della prima (tuttavia con una spiccata preferenza per il verso ottonario di sapore popolare, in luogo degli endecasillabi e settenari delle ballate letterarie), ma come il *rondeau* usa per la stanza il materiale musicale del *refrain* (rappresentato in questo caso dalla ripresa). Non tutte le barzellette delle raccolte di Petrucci corrispondono completamente a questa descrizione; non dovrebbe essere difficile tuttavia dimostrare anche statisticamente che essa rappresenta il tipo più comune. Può servire come esempio, appena si apra la raccolta delle *Frottole libro primo* (Venezia 1504), la frottola *Oimè el cor, oimè la testa*, che io do nell'esempio XIV come apparve più tardi, con «tenore e contrabbasso intabulati»¹³. Come nelle stampe di Petrucci, con la musica è dato il testo della ripresa; si tratta di vedere come la stessa musica debba essere adoperata per gli otto versi della prima stanza (e delle successive):

Oimè, Dio, che error fece io	A
ad amar un cor fallace;	B
oimè, Dio, ch'el partir mio	A
non mi dà per questo pace.	B
Oimè, el foco aspro e vivace	B
mi consuma el tristo core.	C
Oimè, Dio, ch'el fatto errore	C
l'alma afflicta mi molesta.	A
Oimè, el core, etc.	A, B', B''

¹² «Ballata» in *MGG*, I (1949), col. 1163.

¹³ Vedi *Tenori e contrabbassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto*, Venezia 1509.

Esempio xiv. Marchetto Cara, *Barzelletta*.

A

Oi - mè el cor, ohi - mè la te - sta, Chi non

B

B

a - - ma non in - ten - de, Chi non fal - - la non s'e -

C

men - de; Do - po il fal - lo el pen - tir re - sta. Oi - mè el

A

B'

cor, ohi - mè la te - sta, Chi non a - ma non in -

Si comincia con i primi due versi, ai quali vanno adattate le prime due frasi melodiche, ripetute poi per i due versi successivi che hanno uguali rime¹⁴; si va oltre il segno di ripetizione per il quinto verso, ma la musica data è ancora una volta la seconda frase; una nuova frase serve per il sesto verso ed è ripetuta per il settimo (che ha uguale rima); l'ottavo verso, che ripete la rima del primo verso della ripresa, ne riprende anche la frase musicale, e così prepara il ritorno della ripresa abbreviata¹⁵. Anche in questo caso la musica di tre soli versi basta al canto di una serie di stanze.

Coi primi decenni del Cinquecento ha inizio una fase caratterizzata in campo letterario da un consapevole orientamento verso le forme linguistiche e metriche della poesia trecentesca, e in campo musicale da uno sforzo di ricerca «artistica». Ma qualche riflesso delle pratiche del periodo precedente sussiste ancora nelle composizioni su testi di canzoni (il più delle volte petrarchesche), nelle quali la ripetizione di una rima a volte suggerisce anche la ripetizione della frase musicale. E ancora nel primo periodo del madrigale un testo che richiami la struttura di una strofa di canzone con piedi simmetrici e sirima trova spesso risposta nella musica con la ripetizione dell'intonazione del primo piede sui versi del secondo. Si tratta di musiche eseguite «a libro» (Poliziano avrebbe detto «coi segnucci della musica») e quindi la ripetizione è ormai indipendente da ogni necessità pratica di memorizzazione; ma non se ne può disconoscere la derivazione dalle pratiche della tradizione non scritta che avevano prevalso durante il secolo precedente.

¹⁴ Il segno di ripetizione è da me riprodotto, come appare nelle stampe antiche, con due punti da ciascun lato; va tenuto però presente che nell'uso antico (oggi spesso frainteso) ciò indica soltanto ripetizione di ciò che precede, non di quel che segue. La ripetizione inoltre può essere limitata ad una frazione di quello che precede, nel qual caso una linea verticale è introdotta nelle fonti antiche a segnare da che punto occorre riprendere (cfr. le linee verticali della battuta 7 dell'esempio).

¹⁵ La ripresa della ballata derivò il suo nome dal fatto che il ritornello era dapprima enunciato dal solista e poi ripetuto immediatamente dal coro. Nella frottola o barzelletta la ripetizione è scritta per disteso, in quanto essa è di solito ristretta ai primi due versi (più raramente agli ultimi due), il secondo dei quali spesso presenta, come nel mio esempio, ripetizioni e amplificazioni cadenziali. In fine di ogni stanza è probabile che fosse eseguita soltanto questa ripresa abbreviata.

Due composizioni anglo-italiane del Quattrocento *

I manoscritti hanno vite segrete, delle quali possiamo cogliere qualche barlume dalle divergenze tra intenzioni e realizzazione che spesso caratterizzò l'opera dei loro compilatori, dalle tracce lasciate su di essi da antichi possessori la maggior parte dei quali non lasciarono altra traccia di sé, o dai vagabondaggi che li portarono ad approdare ai porti più inattesi. Ma nessuno di questi indizi è a nostra disposizione nel caso del manoscritto 714 della Biblioteca Publica Municipal di Oporto. Né Heinrich Bessler che l'utilizzò come una delle fonti per l'edizione delle opere di Dufay¹, né Bernhard Meier che concentrò la sua attenzione sugli scritti teorici che fanno come da prefazione alla sua raccolta di composizioni polifoniche² ebbero molto da dire sulla fonte in se stessa. Per il loro lavoro essi dovettero fare assegnamento su riproduzioni fotografiche, e ne consegue che le loro descrizioni sono molto meno rivelatrici di quanto avrebbero potuto essere se l'uno o l'altro studioso avesse avuto l'opportunità di un esame diretto del manoscritto.

Non posso dire di essere in posizione migliore della loro, non avendo mai visitato Oporto. Vorrei tuttavia suggerire che il musicologo che si proponga di intraprendere il diretto esame del manoscritto si familiarizzi prima con lo stile ferrarese di decorazione libresca; ho infatti forti sospetti che il manoscritto Porto 714 abbia avuto origine a Ferrara intorno alla metà del secolo xv. I miei sospetti nascono anzitutto da ciò che mi riesce di vedere delle iniziali miniate attraverso riproduzioni non troppo chiare; in secondo luogo dalle peculiarità linguistiche dei testi italiani inclusi nella collezione di composizioni polifoniche; e finalmente dall'argomento di due di tali testi. Non insisto sul primo punto,

* Originariamente pubblicato col titolo *Two Anglo-Italian Pieces in the Manuscript Porto 714*, in *Speculum Musicae Artis* (in onore di Heinrich Husmann), a cura di H. Becker e R. Gerlach, München 1970, pp. 253-61.

¹ G. DUFAY, *Opera omnia*, a cura di H. Bessler, vol. VI, Roma 1964, *passim*; inoltre H. BESSLER, *Bourdon und Fauxbourdon*, Leipzig 1950, particolarmente p. 70.

² B. MEIER, *Die Handschrift Porto 714 als Quelle zur Tonartenlehre des 15. Jahrhunderts*, in «Musica disciplina», VII (1953), pp. 175-97.

sia perché mi è presentemente impossibile di vedere il manoscritto, sia per la minima mia autorità come storico dell'arte. Riguardo al secondo punto posso soltanto dire che il collega Gianfranco Folena dell'Università di Padova, al quale sottoposi i sei testi italiani della raccolta Porto, mi indicò spontaneamente Ferrara come uno dei luoghi più probabili della loro origine³. Quanto al terzo punto, mi è stato possibile identificare i testi di *Che farò io, dolorosa la vita mia* e di *Jo zemo, suspiro et de lacrime bagnar*, entrambi messi in musica da un altrimenti sconosciuto «Galfridus de Anglia», come parti di un più lungo poema scritto a Ferrara nel 1444 o nel 1446 da un poeta ferrarese quasi altrettanto sconosciuto, Girolamo Nigrisoli.

Il mio primo incontro col poema avvenne sfogliando il manoscritto Vaticano Regina lat. 1793, nel quale esso appare sul f. 82v, senza nome d'autore, intestato «Canzone» e con un incipit, *Sospiro & zemo et di lacrime bagnar*, leggermente divergente da quello della seconda composizione di Galfridus. In apparenza ha diciotto strofe di quattro versi ciascuna; ma ad un più attento esame, l'ultima strofa, benché collegata alla precedente dalla rima iniziale e seguita dalla parola «Finis», si rivela in realtà per la prima quartina di un nuovo poema, un sonetto, seguito a sua volta sul f. 83 da un altro sonetto intitolato «Risposta». A render più confuso questo imbroglio letterario un quarto poema anonimo, pure sul f. 83, riadopera alcuni versi del primo sonetto, dandoci così l'impressione di essere penetrati nell'officina di un artigiano della letteratura, del quale non tutti i prodotti avevano ancora ricevuto una completa rifinitura. Ed infatti il manoscritto Regina lat. 1793 era stato già descritto come una specie di taccuino, già proprietà di un antico raccoglitore che «disordinatamente... andava trascrivendo rime di poeti ferraresi, o di poeti che... avevano qualche rapporto con Ferrara»⁴.

Con la citazione testé fatta non intendo però suggerire che il manoscritto Regina lat. 1793 avesse appartenuto a Nigrisoli, il cui nome ci è fornito invece da un altro manoscritto, già proprietà del bibliotecario e bibliofilo ferrarese Giuseppe Antonelli, il cui contenuto fu pubblicato nel 1879 da Giuseppe Ferraro⁵. Il manoscritto Antonelli, che si dice sia stato scritto a Ferrara dal carmelitano Giovanni Maria Panetti, morto

³ Il copista era probabilmente italiano, ma non concordo con l'opinione di Bessler (DUFAY, *Opera omnia* cit., p. xx) che egli non capisse i tredici testi francesi pure inclusi nella collezione di composizioni polifoniche.

⁴ A. CINQUINI, *Rime inedite del Quattrocento*, Roma 1907, per nozze Picardi-Valli, p. 23. Cinquini diede più tardi un completo indice del ms Regina 1793 e saggi del suo contenuto in *Un'importante silloge di rimatori italiani dei sec. XIV e XV*, in «Classici e neolatini», v (1909), pp. 121-28 e 229-44; VII (1911), pp. 373-86; e VIII (1912), pp. 1-38, 121-52 e 364-78.

⁵ G. FERRARO (a cura di), *Alcune poesie inedite del Saviozzo e di altri autori*, Bologna 1879.

nel 1510⁶, fornisce un'altra versione del poema (soltanto diciassette strofe) con l'intestazione «Hyeronimus Nigrisolius edidit. Ferrara condolens de recessu inlustrissime Isotte, nymphe estensis»⁷. L'iscrizione ci rimanda al f. 31v del manoscritto Regina lat. 1793, dove due sonetti di Francesco Accolti sono rispettivamente intitolati «per ill.ma D. Isota Esten. dum esset vidua» e «pro eadem dum esset postea sponsa»; ivi stesso un terzo sonetto è detto «Responsio precedentis D. Jo. Fran. Suardi legum studentis». Finalmente il secondo sonetto e una risposta ad esso di Suardi sono ancora una volta accoppiati e riferiti a Isotta in una raccolta mantovana delle poesie di Suardi⁸, che contiene anche l'anonima «Risposta» del manoscritto Regina lat. 1793, qui ora attribuita anch'essa a Suardi e rubricata «Pro Ill. d. Isota Esten, qn. ivit Slavoniam»⁹.

Isotta d'Este, la giovane principessa sulla quale tutti questi poeti riversarono i loro omaggi, potrebbe essere la dama leggiadra che fu ritratta dal Pisanello in un piccolo dipinto del Louvre. Il profilo della dama somiglia molto a quello di Leonello, allora signore di Ferrara¹⁰. Isotta, nata nel 1425, una delle due dozzine di figli generati da Niccolò III d'Este, e sorella di Leonello e del suo successore Borso, deve avere brillato per un breve periodo come la stella della corte ferrarese, poiché uno dei nostri poeti le si rivolge chiamandola «... capo d'ogni festa: di ogni piacere, di ogni gentileça». Fidanzata a Oddantonio da Montefeltro nel febbraio del 1443, gli fu sposa al principio di maggio del 1444, celebrandosi contemporaneamente le nozze di Leonello con Maria d'Aragona. Lasciò Ferrara soltanto per pochi mesi perché il marito le fu ucciso già nel luglio dello stesso anno (si veda il primo sonetto di Accolti). Né ebbe molto maggior durata il suo secondo legame matrimoniale: Stefano Frangipane di Dalmazia che ella sposò nel 1446 (si vedano il secondo sonetto di Accolti e la risposta di Suardi) pare che la maltrattasse, sicché ella tornò a Ferrara nel 1449. È possibile che il dolore di Nigrisoli per l'una o l'altra di queste due partenze non fosse semplice

⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁷ *Ibid.*, pp. 67-69.

⁸ Mantova, Bibl. comunale, ms A, III, 8; vedi G. F. SUARDI, *Fragmenta vulgaria*, a cura di A. Cinquini, Roma 1917, pp. 30-31.

⁹ *Ibid.*, p. 13; i primi cinque versi formano l'acrostico *Isota*. L'acrostico *Isota diva* è anche presente in uno dei sonetti di Accolti.

¹⁰ Il ritratto è posto in rapporto con la corte estense da un elemento decorativo che riproduce il motivo araldico di una medaglia coniata dal Pisanello per Leonello. La fronte sfuggente all'indietro e la forma della bocca richiamano quelli di Leonello nel ritratto (pure di Pisanello) dell'Accademia Carrara di Bergamo ed escludono che si tratti di una o dell'altra delle mogli di Leonello, Cecilia Gonzaga o Maria d'Aragona; resta tuttavia la possibilità che il ritratto del Louvre rappresenti la sorella più giovane di Isotta, Beatrice. Le due sorelle erano troppo giovani per essere figlie, come generalmente si ritiene, della madre di Leonello, Stella dell'Assassino.

adulazione, benché poeticamente esagerato; e tuttavia, qualunque rapporto sentimentale vi possa essere stato tra il poeta e la giovane principessa, non prendo molto sul serio i ripetuti tentativi, nel manoscritto Regina, di dissimulare il nome di lei sotto una fin troppo trasparente inversione: «la ninfa Atosy de Vertú colona». Il travestimento semplicemente trasforma il fascino di un nome da epopea cavalleresca in quello di un suono classicheggiante. È un dato di fatto che per Isotta scrisse un poema classicheggiante anche Tito Vespasiano Strozzi¹¹.

Francesco Accolti di Arezzo, nato nel 1416, cominciò a insegnare diritto civile a Ferrara poco dopo il 1442¹². Strozzi, nato a Ferrara nel 1424, già nel 1443 aveva offerto a Leonello i primi due libri delle sue poesie latine, anche se è possibile che quella dedicata ad Isotta vi fosse aggiunta più tardi¹³. Gian Francesco Suardi, nato nel 1422, fu per molti anni studente a Ferrara, ed ebbe anche un qualche incarico di insegnamento, finché le sue difficoltà economiche non furono risolte da una laurea conferitagli dall'imperatore Federico III durante la visita che questi fece a Ferrara nel maggio del 1452¹⁴. Quanto a Girolamo Nigrisoli tutto ciò che ne so è che apparteneva ad una famiglia ferrarese i cui membri praticavano il commercio librario¹⁵. Quest'ultimo particolare è di qualche interesse considerando che il manoscritto Porto 714 è notato al buon modo antico, su pergamena, e non nella nuova, meno pregiata, scrittura musicale «bianca». Malgrado ciò non possiamo assegnare al manoscritto data più recente del 1450, sia per la sua notazione a note piene, nere o rosse, sia perché Leonello morì in quell'anno, e non pare, come vedremo, che il suo interesse per la musica fosse condiviso dal suo successore Borso.

Né è probabile che un poema di autore oscuro, quale fu Nigrisoli, viaggiasse lontano da Ferrara, in luoghi nei quali nessuno aveva interesse al nome di Isotta, che è conservato senza inversione anche nella

¹¹ *Erotica*, II, 11, che nella stampa aldina *Strozii Poetae Pater et Filius*, Venezia 1513, parte II, f. 13, è intitolato *Querela Uxoris occiso Principe*.

¹² Insegnò anche a Siena e a Pisa e fu segretario di Francesco Sforza a Milano dal 1461 al 1466. Vedi il *Dizionario biografico degli italiani*, I, Roma 1960, *sub voce*.

¹³ Il titolo dato più sopra (nota 11) indica che il poema fu scritto dopo il luglio del 1444. Il nome Isotta appare in un altro degli *Erotica* di Strozzi, che però deve essere stato scritto per Isotta degli Atti e Sigismondo Malatesta.

¹⁴ Suardi è pure noto per due poesie indirizzate in tempi diversi a Leonello e a Borso, nelle quali egli perora a nome degli studenti chiedendo che il signore voglia sospendere il bando contro le maschere in tempo di carnevale.

¹⁵ Un Nigrisolo dei Nigrisoli è ricordato come «cartolaro» nel 1435 ed era ancora in vita nel 1468; suo figlio Niccolò esercitò lo stesso commercio che forniva agli scribi i materiali dei quali avevano bisogno e provvedeva alle rilegature. Un altro Nigrisoli, Bartolomeo, fece parte, insieme allo scriba Andrea da le Veze e ad un frate del quale non è detto il nome, della commissione di esperti che redasse un inventario di libri di proprietà di Ercole I nel 1495. Vedi G. BERTONI, *La Biblioteca Estense e la cultura ferrarese ai tempi del duca Ercole I*, Torino 1903, *passim*. Il figlio di Girolamo Nigrisoli, Antonio Maria, fu pure poeta e studioso.

prima delle composizioni di Galfridus. Al contrario, ben si inquadra nell'ipotesi di una origine ferrarese del manoscritto Porto 714 la presenza in esso, come *unica*, di alcune composizioni di Dufay, poiché è noto che il compositore ebbe rapporti con Niccolò III nel 1433 e nel 1437¹⁶, ed è possibile che abbia continuato anche più tardi a inviare nuove composizioni allo stesso e a Leonello. A quest'ultimo va riconosciuto il merito di avere istituito una cappella estense che precedette di almeno un quarto di secolo quella, meglio nota, creata da Ercole I nel 1471¹⁷; un resoconto pressoché contemporaneo, la cronaca dedicata a Borso nel 1454 da un fra Giovanni minorita, afferma chiaramente che dopo la morte di Niccolò (1441) Leonello fece costruire nel suo palazzo una cappella «regale» per la quale provvide cantori reclutati in Francia e un provetto organista¹⁸.

Un altro storico ferrarese¹⁹ può avere interpretato il testo di fra Giovanni come un'indicazione che tutti i cantori di Leonello erano francesi; troppo affrettatamente, dato che vaste regioni della Francia erano in quel tempo sotto dominio inglese. Di fatto i due manoscritti che possono essere in via di ipotesi messi in rapporto con la cappella di Leonello – Porto 714 e l'ampia raccolta di composizioni sacre del codice α, X, I, II della Biblioteca Estense di Modena – sono entrambi caratterizzati da una rappresentanza insolitamente ampia di compositori inglesi. Secondo altre fonti numerosi cantori servivano la cappella di Leonello²⁰; tuttavia avrei qualche esitazione a dar per sicuro che tutti i

¹⁶ H. BESSELER, *Neue Dokumente zum Leben und Schaffen Dufays*, in «Archiv für Musikwissenschaft», IX (1952), pp. 162-63.

¹⁷ Vedi A. DELLA CORTE, *Ferrara*, in MGG, vol. IV, Kassel 1955, col. 56, che trae l'informazione da L. F. VALDRIGHI, *Cappelle, concerti e musiche di casa d'Este*, in «Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di storia patria per le provincie modenesi e parmensi», serie III, vol. II, parte II (1884), pp. 419-21.

¹⁸ «Quibus peractis [il funerale di Niccolò III], quo aliquo praeclearo facinore enitesceret (erat enim admodum gloriae cupidus) nomenque maiestatis suae ubivis celebrandum diffunderet, ampliandae religionis atque cultus gratia, miram infra suarum aedium limites capellam construxit ac more regio honorifice ac sumptuosissime paramentis, libris, iocalibus auro caelatis eam decoravit. Cantores ex Gallis accessiri iussit, quorum suavissimo concentu divinae laudes mirifice iugiter celebrabantur. Aderat Princeps et sacris misteriis indesinenter astabat; voluptatis gratia non pudebat divinas gratias concinere; in organis ludere scientem summopere habere curavit» (da FR. JOHANNIS FERRARIENSIS, *Ex Annalium libris Marchionum Estensium Excerpta*, a cura di L. Simeoni, Bologna 1936, in *Rerum Italicarum Scriptores*, XX, parte II, p. 32). Lo scrivente dà l'impressione che la creazione della cappella avesse luogo subito dopo il 1441; ma l'espressione «more regio» fa pensare che sulla decisione potesse influire l'esempio di Alfonso II d'Aragona, la cui figlia Leonello sposò nel 1444. La speciale menzione di un organista (che concorda con documenti di spese per lo strumento) fa pensare che fra Giovanni fosse egli stesso l'organista. Benché la sua opera sia dedicata a Borso non vi è fatto cenno di alcun interesse di questi per la musica.

¹⁹ A. FRIZZI, *Memorie per la storia di Ferrara*, vol. III, Ferrara 1973, pp. 457-58, asserisce che Leonello «eresse nel proprio palazzo una cappella di singular magnificenza, e mantenne per servizio di essa una compagnia di musici francesi». La sua fonte dichiarata è fra Giovanni.

²⁰ Mi riferisco all'informazione fornita da A. DELLA CORTE, MGG, IV, col. 55, secondo la quale Leonello «sammelte Instr., begünstigte Komp., Sänger und Instrumentalisten und bildete

compositori le cui opere sono incluse nei due manoscritti erano presenti a Ferrara. Mi sembra plausibile ammettere la presenza del nostro Galfridus (che non può essere identificato con Walter Frye)²¹ e di un Ro[bertus] de Anglia, dato che le loro composizioni non sono reperibili in nessun altro manoscritto oltre che in Porto 714. Un'altra buona probabilità è Gilles Joye, del quale non si conosce nessuna altra composizione su testo italiano all'infuori di quella del manoscritto Porto 714. Per tutti gli altri preferisco non prendere posizione, contentandomi di affermare che la presenza a Ferrara di un certo numero di musicisti inglesi fa pendere la bilancia a favore dell'attribuzione di *O rosa bella* a Bedingham, datagli dal manoscritto Porto 714²².

Il poema di Nigrisoli potrebbe essere stato offerto a Isotta sia come un omaggio puramente letterario che con una veste musicale. Ma ammesso pure che quest'ultimo fosse il caso, non credo che esso fosse cantato con la musica contenuta nel manoscritto Porto 714, che è composta su due sole delle diciassette strofe del poema, in un ordine che inverte quello dell'originale. È più verosimile che un testo di 68 versi fosse composto avendo in vista il tipo di esecuzione che avrebbe di lí a poco dato fama ad un altro musicista della corte ferrarese, Pietrobono dal Chitarrino; né è insolito che un polifonista componesse più tardi qualche stralcio di una poesia originalmente concepita per quella che io chiamo la tradizione non scritta della musica, perché lo stesso pare sia accaduto con poesie del più famoso campione della tradizione non scritta, Leonardo Giustinian²³. La prima composizione di Galfridus, nella

1440 aus jungen Falsettisten die *Academia Estense Terza*, die bei den Zeremonien in der Kathedrale mitzuwirken hatte». La fonte di queste informazioni potrebbe essere G. BARUFFALDI, *Notizie storiche delle Accademie*, Ferrara 1787, che non mi è stato possibile consultare.

²¹ Questa identificazione è suggerita in *The New Oxford History of Music*, III, London 1960, pp. 132-33 (p. 149, n. 98 dell'ediz. it., Milano 1963); ma Walter e Walafrid non sono nomi ben distinti l'uno dall'altro? Più plausibile è l'identificazione ivi stesso suggerita di Ro. de Anglia con Robert Morton, che ha una composizione con testo italiano, *Madonna bella*, nel ms Escorial, IV, a, 24. Trascrizioni (non tutte completamente convincenti) delle musiche di entrambi sono state pubblicate da D. Fallows in *Galfridus and Robertus de Anglia. Four Italian Songs* (Antico Edition 1977); dello stesso è da tempo annunziato un articolo sul ms Porto 714. Un altro indizio di un soggiorno in Emilia di Robertus è offerto dalla rubrica apposta ad un testo del bolognese Cesare Nappi nel ms Bologna, Bibl. universitaria, 52, f. 280: «super qua [cantonese?] est cantus magistri Roberti Angli». Si tratta di un sirventese, *Ite caldi suspir e mente afflitta*, di contenuto non dissimile da quello delle due strofe di sirventese messe in musica da Galfridus, che però richiederebbe una intonazione anche per il verso isolato conclusivo (oppure la possibilità di ripetere per esso la musica del primo verso della strofa).

²² L'attribuzione a Dunstable, in contrasto a questa del codice Porto 714, è data dal non troppo attendibile ms Vaticano Urb. lat. 1411; ma è facile vedere come una composizione posta sotto il nome di «Jo. de Anglia» potesse essere attribuita al più famoso tra i compositori inglesi di questo nome. In favore dell'attribuzione a Bedingham si è pronunziato D. Fallows in una comunicazione congressuale non pubblicata.

²³ Vedi W. RUBSAMEN, *The Justiniane or Viniziane of the 15th Century*, in «Acta musicologica», XXIX (1957), pp. 172-84.

quale è incluso il nome di Isotta usa la dodicesima strofa del lamento di Nigrisoli per la partenza di lei:

Che farò io, dolorosa la vita mia,
quando non ti potrò piú, Ysotta, vedere?
non canto, non piacere,
non festa o soni cercharò già may.

Ancor piú patetica è la prima strofa, usata dal compositore per il suo secondo pezzo:

(Jo) zemo, suspiro e de lacrime bagno
le sganze, el sino, el petto toto quanto,
et a mio duro pianto
non so trovar(e) restor(e) per mia sagura²⁴.

Lo schema metrico è uno usuale nella tradizione non scritta, quello del cosiddetto sirventese²⁵, ma la musica delle due composizioni è evidentemente opera di un polifonista di buona scuola. Le due composizioni tuttavia differiscono da tutte le altre del manoscritto Porto 714 per il fatto di essere le sole scritte per due voci; ed inoltre, benché esse posseggano alcune caratteristiche stilistiche della polifonia inglese, manca loro (cfr. es. xv) la scorrevole continuità del fluire della melodia che è quanto mai caratteristica del loro tempo e in modo particolare dei compositori inglesi. È mia opinione che la qualità di «lamento» del testo inducesse il compositore a modificare i modi insiti nella sua formazione inglese e nelle sue abitudini «artistiche», nel tentativo di realizzare un pathos piú intenso suggeritogli da uno dei filoni della tradizione non scritta.

In ogni tempo e luogo un amore non corrisposto o infelice è sempre stato, come tema per un canto, in gran favore presso ogni pubblico. Ma una *nouvelle vague* di questo tema ebbe inizio, pare, durante la seconda metà del secolo XIV nell'Italia settentrionale, prendendo prima le mosse da prototipi siciliani, perdendo poi gradualmente il profumo esotico attraverso ripetizioni locali, e forse trovando una continuazione in uno dei vari tipi di canto di giustiniane. In una coppia di articoli ho indicato un certo numero di composizioni anonime del repertorio polifonico del tardo Trecento e primo Quattrocento che riflettono questo indi-

²⁴ Ho messo tra parentesi la parola iniziale *Jo*, che è né presente né necessaria nell'originale del testo poetico, e inoltre le due *e* ridondanti dell'ultimo verso; esse devono essere espunte in riguardo al testo, ma sono richieste se si voglia cantare la musica. Ho anche cambiato l'inizio del terzo verso da *e la mio* in *et a mio*.

²⁵ Ho indicato altrove che questo termine non è proprio; vedi J. LA RUE (a cura di), *Aspects of Medieval and Renaissance Music*, New York 1966, p. 682, nota 44; anche nei casi qui esaminati i termini usati nelle fonti sono «cançone» o «capitolo».

Esempio xv. Galfridus de Anglia, *Jo zemo, suspiro* (Porto 714, n. 4).

First system of the musical score. It consists of a vocal line in treble clef and a bass line in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The lyrics are: J - o ze - mo su-spi - ro / J - o ze - mo su-spi - ro.

Second system of the musical score. It consists of a vocal line in treble clef and a bass line in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The lyrics are: et de la-cri-me ba - gno le sguan-ze el / et de la-cri-me ba - gno le sguan-ze el.

Third system of the musical score. It consists of a vocal line in treble clef and a bass line in bass clef. The key signature changes to two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The lyrics are: si - no el pet-to to - to quan - to e lo mi-o du - ro / si - no el pet-to to - to quan - to e lo mi-o du-ro.

Fourth system of the musical score. It consists of a vocal line in treble clef and a bass line in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The lyrics are: pian - to non so tro-va-re re - sto - re / pi-an - to non so tro-va - re.

Fifth system of the musical score. It consists of a vocal line in treble clef and a bass line in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The lyrics are: per mi - a sa - gu - ra. / re - sto - re per mi - a sa - gu - ra.

rizzo²⁶; ed ho anche indicato che il loro stile semipopolare o pseudopopolare di polifonia a due voci può avere attirato l'attenzione di ben noti compositori «dell'arte», come Antonello Marot da Caserta e Johannes Ciconia. Pare a me che anche le due composizioni di Galfridus possano rispecchiare una fase ancora piú recente di quella tradizione, nella quale le piú antiche siciliane, dopo esser divenute *giustiniane*, si fossero ulteriormente modernizzate come *viniziane*.

Galfridus scarta (come avevano già fatto Antonello e Ciconia) i piú rozzi tra i procedimenti polifonici che avevano caratterizzato alcune delle precedenti *siciliane* del codice Parigi, Bibliothèque nationale, nouv. acq. frç 6771 (il testo di una delle quali risale fino al tempo dell'imperatore Federico II); pure eliminati sono gli inizi di frasi con le due voci che procedono all'unisono per tre o quattro note (benché egli ancora trovi qualche modo di accentuare tali inizi di frase)²⁷. Sono tuttora presenti, oltre all'ormai inconsueta scrittura a due voci, il frammentarsi della recitazione in una linea melodica che spesso contraddice la normale articolazione del testo²⁸, il lento ritmo flessibile e l'abuso di sillabe ridondanti²⁹.

Non occorre dar prove della pratica diffusione della tradizione non scritta della musica in ogni luogo e tempo, in Italia e altrove. Può essere tuttavia ricordata la presenza a Ferrara, sotto Niccolò III, di Simone Forestani (Serdini), meglio noto come Saviozzo, che è autore di alcune *disperate* nella forma metrica del sirventese. Pure prima che Niccolò III morisse un Niccolò d'Alemagna era stato elogiato da Leonello come «pulsator optimus» e «cantor eximius»; a questo stesso Niccolò fu chiesto aiuto nel 1460 per scegliere un maestro di canto per un giovane paggio di Luigi III Gonzaga; da lui raccomandato fu allora un certo Brith (un altro inglese?) eccellente nel canto «moderno» delle *viniziane*³⁰. Lo strumento sul quale si esercitava la «pulsazione» di Niccolò deve essere stato dello stesso tipo di quello che egli acquistò

²⁶ Sono i saggi *Musica polifonica per un testo attribuito a Federico II*, in *L'Ars nova italiana del Trecento II*, a cura di F. A. Gallo, Certaldo 1968, pp. 97-108; e *New Glimpses of the Unwritten Tradition*, in L. BERMAN (a cura di) *Words and Music: The Scholar's View*, Cambridge (Mass.) 1972, pp. 271-91 (entrambi i saggi sono inclusi nel presente volume, rispettivamente alle pp. 142 sgg. e 154 sgg.).

²⁷ L'inizio della parte superiore di *Che farò* ripete alla terza superiore quello di *Jo zemo* (si veda l'esempio). Si tratta di una caratteristica inglese, e tuttavia non si può fare a meno di notare che i due inizi richiamano quello di *E vantende, signor mio* (ms Parigi, Bibl. nationale, nouv. acq. frç. 6771, f. 38v), una delle *siciliane* da me trascritte e date come esempi nel secondo degli articoli citati nella nota precedente (vedi ora l'esempio alle pp. 160-61 del presente volume).

²⁸ Si veda l'arresto sulla congiunzione e nel primo rigo dell'esempio.

²⁹ Galfridus introduce il pronome *Jo*, piú specifico ma non meno abusivo, invece di cominciare come d'uso con l'interpolazione della vocale *e* (per la quale può servire di esempio *E vantende, signor mio*).

³⁰ VALDRIGHI, *Cappelle, concerti e musiche* cit., p. 417 e documenti VII-X e XIV.

una volta per Leonello, e anche di quello usato piú tardi da Pietrobono, un «cytharino», sul quale è probabile che i «cantori alla cetra» avessero appreso ad eseguire una seconda parte che faceva da sostegno e accompagnamento alla melodia del loro cantare³¹.

Vorrei ancora aggiungere come ultima osservazione che Galfridus e qualche altro membro della cappella di Leonello potrebbero essere stati al tempo stesso iscritti come studenti nello studio ferrarese, insieme a Nigrisoli e all'eterno studente Suardi; oppure, ciò che fa lo stesso, che alcuni membri della cappella potessero essere stati incoraggiati a trarre vantaggio dello studio locale per completare la loro educazione di chierici e amministratori ecclesiastici³². Ciò sarebbe in accordo con la mia caratterizzazione della polifonia quattrocentesca come un'arte tuttora «scolastica», benché sempre piú spesso costretta a venire alle prese con le nuove idee umanistiche³³. Questo collegherebbe il mio presente argomento ad una linea di pensiero musicale agli inizi della quale (nelle *scholae* parigine del XII e XIII secolo) Heinrich Husmann ha dedicato con ottimo successo la ricchezza di informazione, l'acume di giudizio e la profondità di penetrazione intellettuale che contrassegnano la sua brillante figura di studioso. Presente nel manoscritto Porto 714 è una caratteristica che io ho già indicato come un residuo di abitudini scolastiche: l'avere in sé una collezione di pezzi polifonici profani posta a seguito di un qualche scritto teorico (spesso una presenza puramente nominale) e l'essere così giustificata da esso come se si trattasse di una raccolta di esempi³⁴.

³¹ In «Journal of the American Musicological Society», XIX (1966), pp. 140-41 (e ora anche alle pp. 227-28 del presente volume) ho indicato che Pietrobono doveva aver familiarità con qualche genere di polifonia, servendosi, se non altrimenti, quando suonava il suo liuto con l'accompagnamento di un secondo strumento suonato dal suo *tenorista*.

³² *Ibid.*, pp. 131 sgg. (e ora alle pp. 218-20 del presente volume) sottolineo gli aspetti culturali delle piú antiche cappelle. Val la pena di notare che il solo scambio di messaggi che si conosca tra la corte di Leonello e quella inglese di Enrico VI riguarda un certo Reynold Chicheley, studente a Ferrara, che divenne «rector almi studii» nel 1447; vedi E. BROWN (a cura di), *Calendar of State Papers and Manuscripts Relating to English Affairs*, vol. VI, London 1877, parte I, pp. XLIV-XLV. Oltre agli stretti rapporti esistenti tra lo studio e la corte attraeva grandemente a Ferrara la presenza di Guarino Guarini.

³³ *Ibid.*, *passim*. Vale la pena di notare che il ms Regina 1793 contiene sul f. 94v una collezione di passi di Aristotele, Cicerone, Jesus Sirac, Macrobio, Boezio e Cassiodoro, posti sotto il titolo complessivo *De musicali delectatione*.

³⁴ *Ibid.*, p. 139 (e ora a p. 225, nota 38 del presente volume).

Ricerca e variazioni su *O rosa bella**

In una lettera indirizzata a Leonardo Giustinian, Ambrogio Traversari blandamente ma risolutamente sovverte, per elogiare l'amico, uno dei presupposti fondamentali della cultura musicale scolastica, che la conoscenza del *musicus* fosse superiore alla perizia pratica del *cantor*. Adombra invece le linee di una estetica musicale che sarà poi implicita fino alla fine del secolo, se non oltre, nell'atteggiamento degli umanisti: «So da gran tempo che quel tuo ingegno agile e per certo aureo è riuscito anche in quelle cose che, contrariamente alla consuetudine degli antichi, sono meglio note al volgo che agli eruditi, come è l'abilità del cantare, [accompagnandole] col suono, arie soavissime»¹. Per ripristinare quella condizione classica nella quale si favoleggiava che ogni uomo libero avesse praticato il canto e il suono, gli eruditi non avranno da fare assegnamento sulla *ars musica* di quadriviale memoria, quanto sulle doti naturali dell'ingegno e sulle risorse istintive espresse nella tradizione musicale popolare. Non possiamo dunque sorprenderci che il rappresentante di un'arte fondata su elementi così facilmente volati-

* Originariamente pubblicato in «Studi musicali», I (1972), pp. 59-77.

¹ «Didici iamdudum ingenium illud tuum agile, ac profecto aureum ea quoque consequutum, quae vulgo, contra veterum consuetudinem, notiora sunt quam eruditis, ut est peritiam cum sono canendi suavissimos modos» (A. TRAVERSARI, *Latinae epistolae*, Firenze 1759, vol. II, coll. 314-315). La lettera, che pare sia del gennaio 1429, continua con esempi classici («veteres illi, quos admiramur,... adspersati non sunt...») e biblici, per venire ad una richiesta che l'amico invii «laudi sue» e di altri: «Huiusce generis laudes tibi esse familiarissimas, ex pluribus nostri amicissimis sum factus certior; ita ut illas, & instrumentis musicis magna cum suavitate pronunties, partim tuo Marte, adiecto eis & abs te melo, partim aliorum. Gratissimum mihi feceris, si ex hisce aliquas miseris una cum melodiis suis...» Un'altra interessante indicazione della direzione presa dal gusto umanistico dà, pure parlando di Giustinian, Piero Parleone da Rimini in una lettera del 1462 a Niccolò Sagundino: «In musica studiose recreabatur... Scis... in musicis illum tantam eruditionem habuisse, tantumque ei habitum honorem quantum nec aetate nostra, nec multis ante annis in nemine fuisse, nec habitum esse audivimus. Nam, praeter sacros hymnos, quos extrema aetate composuit, iunior quosdam suavissimos, et miros quosdam vocum et nervorum cantus invenit, qui usque adeo et artis gratia, et numerorum dulcedine omnium aures, mentesque et animos demulcent, alliciunt, ac tenent, ut nec quisquam delectet, nec musicae peritus habeatur, qui Justinianas fidium vocumque modulationes et flexiones, varietatesque ignoret. Nec alii nunc, ut vides, cantus in nuptiis, in conviviis, in triviis, ac vulgo passim adhibentur» (da *Miscellanea di varie operette*, raccolte da G. M. LAZZARI, vol. II, Venezia 1740, p. 87).

lizzati fosse destinato a diventare rapidamente una figura mitica. Lo era già per la generazione immediatamente successiva alla sua, che diede il nome di *giustiniane* a tutta una categoria di canti, senza sapere o senza volere più distinguere quali fossero veramente suoi.

Oltre che nella storia della musica Giustinian è in qualche modo un mito anche in quella letteraria. La ricostruzione del suo canzoniere, riproposta più volte con buona industria e acume filologici², mi pare che si sia rivelata una impresa senza speranza di successo. È possibile fino a un certo punto individuare un nucleo di componimenti poetici che hanno maggiore probabilità di essere suoi; ma sembra insolubile il problema di dirimere tra redazioni originali, varianti d'autore e interventi estranei. Il dato che emerge più sicuramente è una proposizione negativa: non pare che sia mai esistito un canzoniere archetipo raccolto e ordinato personalmente dal poeta³. Ed è naturale che sia così, perché l'ordinamento delle canzonette in un canzoniere avrebbe presupposto il riconoscimento da parte dell'autore di una loro autonoma validità letteraria, riconoscimento che non corrisponde al modo e all'intento nei quali esse furono concepite. Nate in stretta compenetrazione di verso e musica, esse avrebbero dovuto essere raccolte, se mai, con la musica; ma questo avrebbe richiesto che il «compositore» Giustinian (non sappiamo fino a che punto veramente lo fosse, e se non sarebbe più proprio dirlo «trovatore» della musica) avesse conoscenza di procedimenti di notazione musicale, e che ritenesse tali procedimenti atti a significare la sua musica⁴.

A me pare che le ambizioni letterarie di Giustinian fossero tutte riposte nelle orazioni, nelle lettere, nelle traduzioni e magari nelle laudi; le canzonette, anche se ne metteva i testi per iscritto, doveva destinarle a restare *off the record*, perché diventavano pienamente compiute soltanto al momento dell'esecuzione, nell'unione di parole e suoni e di quel tanto di mimo che è insito in ogni esecuzione musicale. E lo stesso ragionamento applico anche alla musica, della quale saremmo probabilmente delusi se ce ne fosse pervenuta una qualche precisa notazione⁵.

² Ho presenti gli studi, tutti e tre intitolati *Per l'edizione critica delle canzonette di Leonardo Giustinian*, di A. OBERDOFER, in «Giornale storico della letteratura italiana», LVII (1911), pp. 193-217; di G. BILLANOVICH, *ibid.*, CX (1937), pp. 197-252; e di L. PINI, in «Atti della Accademia nazionale dei Lincei. Memorie. Classe di scienze morali, storiche e filologiche», serie VIII, vol. IX, 3 (1960), pp. 419-543.

³ PINI, *op. cit.*, pp. 419 e 541.

⁴ La richiesta di Traversari (vedi p. 195, nota 1) che Giustinian invii le laudi «una cum melodiis suis» fa pensare ad una qualche forma di notazione musicale; non risulta tuttavia che l'invio avesse mai luogo.

⁵ Pregevolissimi sono i risultati ottenuti in tale direzione da W. RUBSAMEN, *The Justiniane or Viniziane of the 15th Century*, in «Acta musicologica», XXIX (1957), pp. 172-83. Si possono riassumere come segue: a) identificazione di quattro composizioni a 3 voci delle *Frottole libro*

Come i testi erano poesia per musica, così pure, e forse in misura maggiore, le intonazioni dovevano essere musica per poesia, suscettibile di trovare pienezza di espressione soltanto in unione ad un testo, e di essere uguale e diversa nell'associarsi a testi diversi come chiedeva la composizione strofica.

L'ipotesi poco probabile di un ritrovamento musicale non è del tutto oziosa se ci invita a riflettere in che modo le intonazioni potevano rispecchiare la natura dei testi ai quali erano associate. Salta subito agli occhi la distinzione tra da una parte gli strambotti, conclusi nel breve giro di otto soli versi, e dall'altra i sirventesi e le ballate che potevano giungere a comprenderne rispettivamente duecento e quattrocento. Agli strambotti dovevano corrispondere melodie di ritmo pacato e disegno arioso, alternanti recitazione e vocalità distesa. Un impegno più musicale che recitativo doveva manifestarsi da una parte in arresti e riprese richiesti più dall'articolazione della melodia che da quella semplicissima del testo, dall'altra nella ripetizione di parole o frasi che consentiva uno svolgimento più ampio della musica⁶. Tradizionalmente la musica dei primi due versi si ripeteva per i distici successivi; ma il diverso accento recitativo di ogni distico e lo stimolo offerto al cantore dal variare delle ragioni espressive del testo dovevano far sí che si trattasse raramente di una precisa ripetizione⁷. Diverso è il caso dei componimenti più lunghi, nei quali la musica aveva più marcatamente la funzione di servire come veicolo formale al testo. Ciò non escludeva che essa potesse anche avere una spiccata individualità di disegno melodico; né vietava che essa contribuisse all'effetto espressivo, purché la recitazione si

Sexto, di o. PETRUCCI, Venezia 1505-506, come quelle alle quali si riferisce il termine «giustiniane» dell'indice della raccolta (due di esse hanno come testi due strofe isolate di due sirventesi di Giustinian); b) constatazione che una delle «giustiniane» di Petrucci è una nuova versione molto libera e ornata di una composizione a 3 voci della seconda metà del secolo xv; c) identificazione di alcune caratteristiche stilistiche comuni a queste «giustiniane» e ad alcune intonazioni polifoniche del tempo di Giustinian (l'autore accetta troppo facilmente l'attribuzione di qualche testo a Giustinian nelle raccolte a stampa). Le composizioni additate da Rubsamem sono però, a parer mio, soltanto riflessi delle «giustiniane» vere e proprie; l'intonazione di una singola strofa di un sirventese è cosa diversa da quella di una lunga serie di strofe. Ho dato recentemente un esempio di come due composizioni di uno stesso polifonista usassero singole strofe di un sirventese che doveva già avere avuta una indipendente intonazione (*Two Anglo-Italian Pieces in the Manuscript Porto 714*, in *Speculum Musicae Artis. Festgabe für Heinrich Husman*, München 1970, pp. 253-61, ora incluso nel presente volume, pp. 186 sgg.); intonazioni di questo genere danno l'impressione di atteggiarsi ai modi dello strambotto in un'epoca in cui lo strambotto non aveva ancora ottenuto riconoscimento letterario.

⁶ La mia descrizione è influenzata da esempi che appartengono al periodo alquanto più recente nel quale gli strambotti si contano a centinaia nei manoscritti e nelle prime stampe musicali; ma malgrado il divario cronologico nulla mi fa pensare che non sia nelle linee generali esatta.

⁷ Una gustosa osservazione folkloristica del modo di cantar strambotti è l'intermedio dopo l'atto I di *Chi soffre spera* (1639; è dunque vecchia di oltre tre secoli, e non è facile dire se dovuta a Virgilio Mazzocchi o a Marco Marazzoli); vari personaggi cantano a gara sette strambotti e ripetono dunque la stessa «aria» trenta volte (due strambotti hanno cinque distici), sempre variando i particolari della dizione e l'accento espressivo.

svolgesse rapidamente e quindi con minime possibilità di indulgere in effusioni o ornamenti puramente musicali. Dei sirventesi non saprei se avessero ognuno una propria melodia; hanno moduli metrici semplici e generici (i più comuni sono la terza rima e il tetrastico di tre endecasillabi e un settenario) e sarebbe stato dunque facile usare la stessa melodia per componimenti diversi; non dobbiamo però dimenticare che per il modulo metrico ancora più semplice dello strambotto si tendeva ad adoperare ogni volta una nuova melodia⁸. Il prevalere degli endecasillabi e la tendenza del testo verso un atteggiamento introspettivo (che a volte inclina, come nei sirventesi del Saviozzo, verso il lamento e la disperata) suggeriscono un ritmo musicale piuttosto grave. Le invocazioni o invettive alla donna amata (con l'eccezione di *Venite pulzelete*, che è in persona femminile) non sono rivolte alla presenza di lei ma alla immagine, già dolce e invitante, ora dura e sdegnosa; sicché *Tacer non posso* e *Io vedo ben ch'amore è traditore* sono già, con due secoli di anticipo, «lettere amorose in stile recitativo».

Le ballate di Giustinian, finalmente, hanno strutture metriche varie e complesse, e a volte inconsuete; e tuttavia una stessa struttura è abbastanza spesso ripetuta in vari componimenti (per esempio, *Ay quanto e' fu contento*, *Qual ladra, qual zudea*, *Qual pensier novamente* ecc.), e in alcuni la ripetizione è associata al ricorrere di una stessa, comune rima finale in tutte le stanze (*O done innamorate*, *Poi che azo perduta*, *Ayme che son caduto*, *Essendomi soletto*), elementi che concorrono ad implicare che per tutte le ballate di quel gruppo fosse usata una stessa melodia. La stessa melodia potrebbe forse essersi prestata anche per il canto di canzonette che hanno schemi leggermente diversi, com'è il caso di *O canzoneta mia*, che differisce leggermente dallo schema dei due gruppi già citati (ha un settenario in luogo di un quinario come terzo verso della ripresa e della volta), ma ha in comune con le canzonette del secondo gruppo la stessa rima in fine di ogni stanza.

Questo lavoro di trasferimento delle melodie e di adattamento dei versi ci porta ad immaginarcelo, il «trovatore» Giustinian, nell'atto di comporre i suoi versi, non allineando sillabe su un foglio ma tentando nella voce e nello strumento di aggiustare il ritmo delle parole a quello delle frasi melodiche e le rime alle cadenze della musica. Ne derivano le moltissime licenze di versificazione, che la musica consente, o impo-

⁸ La pratica registrata al principio del Cinquecento ammetteva l'uno e l'altro procedimento per il capitolo che è una derivazione o continuazione del cosiddetto «sirventese». Ho già scritto altrove che il termine «sirventese» non corrisponde all'uso quattrocentesco che dava a tali componimenti il nome di «canzone» o anche di «capitolo»; vedi *On Text Forms from Ciconia to Dufay*, in *Aspects of Medieval and Renaissance Music*, a cura di J. La Rue, New York 1966, p. 682, n. 44.

ne, e comunque sana, sí che non appaiono difetti finché il verso resta associato all'intonazione. Ho particolarmente presenti, oltre i molti versi in difetto o in eccesso di una sillaba, casi come quelli dei settenari sdrucchioli che si mescolano ai novenari piani e tronchi in *Guerriera mia consentimi* (o *Guerriera mia consenti a mi*). Nelle ballate prevalgono i versi brevi; quelli piú lunghi, di solito interrotti da forti cesure, servono a portare varietà nella concitazione agile e nervosa di una recitazione diretta e drammatica. Anche qui la mossa iniziale è quasi sempre di serenata, ma trapassa rapidamente dall'invocazione al dialogo, e dal dialogo all'azione. In qualche caso il duetto è sottolineato anche dall'impianto metrico del componimento, per esempio dalla doppia ripresa e dalle stanze appaiate dalla rima finale di *Amante a sta fredura*. Ma non c'è ragione di supporre che questi saggi di *opéra (comique) avant l'opéra* richiedessero l'intervento di un secondo esecutore; sono mimi musicali nei quali un solo attore-cantore dà vita alla scena immaginaria creandone alternativamente i personaggi. Anche essi ci ammoniscono che l'arte di Giustinian raggiunge piena espressione nell'esecuzione⁹; i testi sono poco piú che lo scenario del mimo, e la pura notazione della musica, anche se l'avessimo, vi aggiungerebbe ben poco.

È tempo ormai, dopo aver temprate le mie corde in un ricercare speculativo su Giustinian, di venire a *O rosa bella*, una ballatina monostrofica che non è di Giustinian, ma passò, per lo meno come testo, tra le giustiniane¹. *O rosa bella* è simile nella metrica e nel linguaggio poetico a molte altre brevi ballate che fiorirono intorno al 1400 specialmente in territorio veneto e che sono quasi un'eco di stilnovismo minore. Forse era già stata cantata in una vena popolaresca prima che le

⁹ Naturalmente è tendenziosa l'affermazione del Bembo, posta in bocca al fratello Carlo nel libro 1 delle *Prose della volgar lingua*: «... non voglio dire ora, se non questo: che la nostra lingua [viniziana], scrittore di prosa che si legga e tenga per mano ordinatamente, non ha ella alcuno; di verso, senza fallo, molti pochi; uno de' quali piú in pregio è stato a' suoi tempi, o pure a' nostri, per le maniere del canto, col quale esso mandò fuori le sue canzoni, che per quella della scrittura, le quali canzoni dal soprano di lui sono poi state dette e ora si dicono le Giustiniane» (cito da P. BEMBO, *Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino 1960, p. 112).

¹ Non ho potuto riscontrare la versione data da B. WIESE, *Neunzehn Lieder Leonardo Giustinian's nach den alten Drucken*, in «XIV Bericht vom Schuljahre 1884-85 über das grossherzogl. Gymnasium zu Ludwiglust», p. 4; ma l'ordine dei versi riprodotto in *DTOe*, vol. XIV-XV, Wien 1900, p. 234 (ripresa, volta, piedi) mi fa pensare che le stampe viste dal WIESE (*Canzonette e strambotti d'amore*) traessero il testo da manoscritti musicali. La sequenza corretta dei versi fu ristabilita da A. RESTORI, in «Zeitschrift für Romanische Philologie», XVIII (1894), p. 235, ma l'editore dei testi italiani del vol. XIV-XV dei *DTOe* respinse la correzione, perché «alle Handschriften gegen sich hat» (mostrandosi così inesperto di procedimenti musicali). Ancora una volta il corretto ordine è ristabilito da M. F. BUKOFZER, in JOHN DUNSTABLE, *Complete Works*, London 1970², pp. 201-2 sulla base di altre due stampe veneziane del 1472(?) e 1485 (*Il fiore de le canzonete*).

fosse data una veste musicale polifonica da Johannes Ciconia di Liegi, il quale trascorse a Padova una buona parte del primo decennio del secolo xv e vi morì tra il 15 e il 25 dicembre 1411². In termini di pura cronologia il testo della ballata potrebbe essere stato di Giustinian, dacché questi nel 1411 era già stato da qualche anno attivo nella vita pubblica e probabilmente anche in quella letteraria; ma la brevità del poema contrasta con la molteplicità di stanze delle ballate più tipicamente giustiniane, e il suo stile è più quello di un verseggiatore semipopolare che riecheggia modi cortesi che quello di un patrizio che fa suoi i temi e modi vivi di espressione del popolo:

O rosa bella, o dolce anima mia,
non me lassar morire, in curtesia.
Ay, lass'a me dolente! deço finire
per ben servir e lealmente amare.
Socorimi ormai del mio languire,
cor del cor mio, non mi lassar penare.
O idio d'amor, che pena è questa, amare!
vide che io mor tuto hora per questa iudea.

La versione data qui sopra è quella che appare con la musica di Ciconia nel codice Vaticano Urbinates lat. 1411 (ff. 7'-9)³. Rappresenta lo sforzo di maggior diligenza compiuto da quel copista nel trattare un testo italiano: di una ballata di Dufay (*La dolce vista*) egli diede soltanto quattro versi (ripresa e volta); non completò nemmeno il secondo verso di una composizione anonima (*Con dollia me ne vo*); e si fermò all'incipit di una seconda e diversa intonazione di *O rosa bella*, una aggiunta tardiva, che egli attribuì a Dunstable. La ballata di Ciconia dovette essere presto dimenticata, dacché si ritrova soltanto in un altro manoscritto (Parigi, Bibl. nationale, nouv. acq. frç. 4379, ff. 46'-48)⁴; l'intonazione attribuita a Dunstable ritorna invece, senza nome del compositore, in una dozzina di altri manoscritti (e in uno con una diversa attribuzione); fu inoltre il punto di partenza di un certo numero di

² S. CLERCX, *Johannes Ciconia*, Bruxelles 1960, vol. I, p. 49; *ibid.*, vol. II, pp. 75-77, una trascrizione della composizione di Ciconia, che era stata anche edita già prima nel citato vol. XIV-XV dei *DTÖe*, pp. 227-28.

³ Descritto da J. WOLF, *Geschichte der Mensural-Notation*, Leipzig 1904, I, p. 192, e C. STORNAIOLA, *Codices urbinates latini*, Roma 1921, vol. III, pp. 314-15; porta la scritta «Questo libro de Musicha fu donato a Piero de Archangelo de li Bonaventuri da Urbino dal Mag.^{no} Piero di Chosimo de Medici di fiorenza». Oltre alle composizioni italiane già ricordate, contiene una piccola collezione di composizioni francesi, per la maggior parte di Binchois, esemplate in Italia verso il 1440.

⁴ Ne dà una sommaria descrizione L. DELISLE, *Bibliothèque Nationale. Manuscrits Latins et Français 1875-1891*, Paris 1891, vol. I, pp. 127-30. Per l'identificazione dei tre frammenti di diversa epoca e provenienza che lo compongono si veda K. JEPPESEN, *La Frottola II*, København 1969, pp. 86 sg.

rielaborazioni vocali e strumentali⁵. Anche se nella maggior parte dei manoscritti la trasmissione del testo è incompleta e inaccurata, appare evidente che questa seconda intonazione fosse uno dei fattori che permisero al testo di *O rosa bella* di sopravvivere fino ad approdare alle prime stampe di testi poetici attribuiti a Giustinian.

Benché l'attribuzione della seconda intonazione a Dunstable sia controversa, è pur sempre probabile che essa sia opera di un compositore inglese: infatti l'unica attribuzione che si contrappone a quella del codice Urbinatense – e che proviene da un manoscritto di poco più recente e non meno autorevole, il codice 714 della Biblioteca Municipale di Oporto – la assegna a John Bedingham, detto altrove nello stesso codice, se non bastasse il nome, «Bedyngam de Anglia»⁶. Ho evitato di chiamare ballata questa seconda intonazione perché l'autore, chiunque egli fosse, ne disconobbe o fraintese la forma metrica. Normalmente la musica della ballata si presenta divisa in due sezioni, che devono anzitutto essere eseguite, nell'ordine in cui appaiono, col testo della ripresa e del primo piede, e poi ripetute in ordine inverso col testo (spesso mancante nei manoscritti musicali) del secondo piede e della volta. Che vi si voglia o non aggiungere una ripetizione finale della ripresa, l'esecuzione dovrebbe in ogni caso concludere con la cadenza finale della prima sezione. È stato invece osservato che la composizione attribuita dal codice Urbinatense lat. 14111 a Dunstable non si conforma a questa disposizione: anch'essa è divisa in due sezioni, ma ha una cadenza conclusiva soltanto nella seconda⁷. La prima sezione (si veda l'es. XVI) finisce invece con un arresto provvisorio e in certo modo drammatico su una consonanza imperfetta che esige una risoluzione, e la trova infatti o ricadendo sull'accordo iniziale della composizione, o prolungandosi negli

⁵ La lista dei manoscritti che contengono *O rosa bella* è la seguente: Porto, ff. 54'-56; Pix, ff. 90'-92; Pav, ff. 41'-42; Cord, ff. 8'-10; P, f. 30' e Sev, f. 50 (due frammenti di un'unica fonte); Esc, ff. 35'-37; BerK, ff. 40'-42; Tr 89, ff. 119'-120; Tr 90, ff. 361'-362; Tr 93, f. 371; Wolf, ff. 34'-36; Dif, ff. 93'-95; MC, f. 371. Per una spiegazione delle sigle, che sono quelle più comunemente usate, si veda D. PLAMENAC, *A Reconstruction of the French Chansonier in the Biblioteca Colombina, Seville*, in «The Musical Quarterly», xxxviii (1952), pp. 89-91; *ibid.*, pp. 248-249, indicazioni più particolareggiate su varianti o omissioni nel numero delle voci (va aggiunto che anche la versione di Tr 93 è incompleta per la mancanza di un foglio). Per le principali rielaborazioni si vedano le trascrizioni in DTOe, vol. XIV-XV, pp. 229-34 e vol. XXII, pp. 1-69, e in DUNSTABLE, *Complete Works* cit., p. 135.

⁶ Su questo manoscritto, la cui prima parte contiene trattati teorici, si veda B. MEIER, *Die Handschrift Porto 714 als Quelle zur Tonartenlehre des 15. Jahrhunderts*, in «Musica disciplina», VII (1953), pp. 175-97; ed inoltre il mio articolo già citato *Two Anglo-Italian Pieces in the Manuscript Porto 714*, incluso nel presente volume, pp. 185 sgg.

⁷ L'osservazione è di M. F. BUKOFZER, in DUNSTABLE, *Complete Works* cit., p. 200 (della 2ª ed., ma era già anche nella 1ª ed.); non è esatta l'affermazione dei revisori che i mss Porto 714 e Cord danno la corretta disposizione di ballata, dacché l'impossibilità di una esecuzione come ballata è insita nella musica e non potrebbe in alcun modo essere rettificata, tranne che alterando il testo musicale.

Esempio xvi. Bedingham (?), *O rosa bella* (Porto 714, n. 2).

First system of musical notation for 'O rosa bella', featuring a treble clef with a common time signature and two bass clefs. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the two bass staves. The key signature has one flat (B-flat).

Second system of musical notation, including vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal staves.

O ro-sa bel-la, o dul-ze a-ni-ma mi-a, Non me las-

O ro-sa bel-la, o dul-ze a - ni - ma mi - a

O ro-sa bel-la, o dul-ze a - - ni-ma mi - a, Non me

Third system of musical notation, including vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal staves.

- sar mo - ri - re in cur - te -

las-sar mo - rir in cur-te-si - a, in

Fourth system of musical notation, including vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal staves.

- si - a, in cur - te - si - a, in cur - te - si - a, in cur - te - si - a.

cur - te - si - a, in cur-te - si - a, in cur - te - si - a.

A las-so mi, a las-so mi, a las-so mi do - -
 A las-so mi, a las - so mi do - len - -
 A las-so mi, a las-so mi do - len - -

- len - - - te, De-zo fi - ni-re per ben - ser -
 - te,
 - te, De-zo fi - ni - re per

- vir e li - al - men - t'a -
 ben ser - - vir e li - al - men -

- ma - - - re.
 - - - t'a - - - re.

accordi che iniziano la seconda sezione. Insolita per una ballata è anche l'indicazione grafica della divisione tra le due sezioni: in luogo delle consuete sbarre verticali attraverso il rigo musicale, un *signum congruentiae* contrassegna in ciascuna delle tre voci la nota finale della prima sezione⁸.

In tal modo sono di solito distinte le due sezioni della forma più consueta della polifonia quattrocentesca, il *rondeau*, e non ci sarebbe da meravigliarsi che Dunstable, se fu lui l'autore, avesse interpretato *O rosa bella* come un *rondeau quatrain*; non risulta infatti che egli venisse mai in Italia, né che avesse rapporti con personaggi italiani, e l'unica altra composizione profana che porta il suo nome è un *rondeau* su testo francese⁹. Ma l'esecuzione di un *rondeau quatrain* richiederebbe sei versi (in un determinato ordine di rime) in aggiunta ai quattro del refrain dati con la musica; mentre invece la versione più completa di *O rosa bella* ha in tutto otto versi, due dei quali sono omessi in tutti i manoscritti che contengono la seconda intonazione. Mi sembra dunque più probabile che il compositore, non esperto delle forme metriche italiane, applicasse ad un testo di ballata il trattamento dovuto ad una *ballade* francese, e cioè gli assegnasse una immediata ripetizione (con altri versi) della musica della sezione iniziale. Il risultato, nella versione del codice Porto 714, sarebbe il seguente¹⁰:

O rosa bella, o dulce anima mia,
 non me lassar morire, in curtesia.
 O dio d'amor, che pena è questa, am[are]
 vide che moro per questa iudea.
 A, lasso mi dolente! dezo finire
 per ben servir e lialment'amare.

Le considerazioni fatte per Dunstable si applicano anche a Bedingham, benché siano maggiori le probabilità che questi soggiornasse per qualche periodo in Italia. Il codice nel quale il suo nome ricorre con

⁸ Il *signum congruentiae*, presente in tutti i mss tranne *Cord*, in qualche caso è seguito da una pausa di breve.

⁹ *Puisque m'amour*; è incluso in DUNSTABLE, *Complete Works* cit., p. 136. Dunstable pare che svolgesse la sua attività musicale prevalentemente in Francia, dove fu al seguito del duca di Bedford (morto nel 1435), e che in Inghilterra si dedicasse invece maggiormente all'astronomia e alla matematica; M. F. BUKOFZER, in *MGG*, vol. III, coll. 949-57, *sub voce*. È dunque uno di quei compositori quattrocenteschi che furono più noti ai loro contemporanei per attività diverse da quella musicale.

¹⁰ Non è difficile integrare la lacuna del v. 3 (attraverso il microfilm leggo «a mg^e»); *Pix*, *Cord* e *Pav* hanno tutti e otto i versi ma in una disposizione che suggerisce l'ordine (rispetto alla successione regolare data più sopra) 1, 2, 5, 6, 3, 4, 7, 8. Le trasposizioni sono facilitate dal fatto che ogni distico ha senso compiuto (come spesso accade anche in uno strambotto).

maggior frequenza è per l'appunto il manoscritto 714 di Oporto, che io ritengo scritto a Ferrara intorno al 1450 e collegato alla presenza in quella città di musicisti francesi ed inglesi, componenti di una cappella istituita da Leonello d'Este nel suo palazzo già verso il 1445¹¹. Come nel manoscritto Urbinate lat. 1411, anche in quello di Oporto le composizioni su testi italiani sono in minoranza e sono tutte di polifonisti stranieri; ma lo scriba fu più attento e solerte di quello del manoscritto Urbinate nel trascrivere i testi e nell'indicare il loro rapporto con la musica. Su un totale di sei testi italiani presenti nel codice, soltanto tre sono, più o meno, ballate; e dei tre uno solo, quello di *Poi che crudel fortuna* (ff. 65'-67), pare essere stato trattato dal compositore nel modo prescritto per una ballata, anche se lo scriba omise di trascrivere il testo della volta; la composizione è attribuita al compositore Joye ed è l'unico indizio di una sua possibile presenza in Italia¹². Ho già detto di *O rosa bella*. Il terzo testo, messo in musica da un Robertus de Anglia, ha l'apparenza di una ballata a causa del ricorrere della rima *ia* alla fine di ognuna delle stanze:

O fallaze e ria fortuna
cum la faza or chiara e bruna,
d'ogni ben sempre degiuna
tu fai star la vita mia.

O fortuna trista e amara,
quanto al ben te monstri avara!
ciascaduno tardi impara
a cognoscer toa folia.

Talora el rico mandi al fundo,
talora el tristo fai giocundo,
e tal golder cred'el mundo
che tu getti in tenebria.

Chi in te affida soa speranza
po' ben far la frischa danza;
questo non è fiaba né zanza,
ma el vero par senza bosia.

Se è ballata (si potrebbe volerla dire frottola per il tono popolare e per la misura del verso) le manca la ripresa. Il compositore inglese comunque adottò anch'egli una soluzione che ricorda il modo in cui è intonata una *ballade*; compose la prima sezione della musica sulla

¹¹ Si vedano l'articolo di H. BESSELER, in *MGG*, vol. I, coll. 1493-94, *sub voce*, e quello mio già più volte citato *Due composizioni anglo-italiane del Quattrocento*. Una indicazione della presenza di Bedingham in Italia è il saluto a «Ma dame Florence l'amée» nella ballata francese *Grant temps* (arbitrariamente inclusa in W. FRYE, *Collected Works*).

¹² A Gilles Joye e ad un suo ritratto ad opera di Hans Memlinc ho accennato in *Music and Cultural Tendencies in 15th-Century Italy*, in «Journal of the American Musicological Society», XIX (1966), p. 131, ora incluso nel presente volume, pp. 213 sgg.

prima stanza, indicando che dovesse essere anche ripetuta per la seconda; e vi aggiunse poi una seconda sezione che abbraccia le rimanenti due stanze per disteso, senza fare una netta separazione tra l'una e l'altra. Anche qui il *signum congruentiae* posto in fine della prima sezione produce un arresto su una consonanza imperfetta, che trova la sua risoluzione tornando all'inizio; dopo la ripetizione invece la musica procede oltre il *signum congruentiae* con una breve estensione che conduce ad una cadenza più conclusiva (esempio XVII a p. 208)¹³.

Quest'ultimo procedimento è presente anche in un'altra controversa ballata anglo-italiana che ebbe notevole diffusione dacché si ritrova in non meno di nove manoscritti, e in uno di essi porta il nome di «Jo. bodigham»: *Gentil madonna*¹⁴. Di questo testo, martoriato da copisti interessati principalmente alla musica (e in qualche caso non italiani), tenterò per quanto è possibile una ricostruzione, limitata per forza di cose alla sola prima stanza:

Gentil madona, | de non m'abbandonare.
Hame, deb'[i]o | sempre in questo ardore stare?

O pretiosa gemma, | o fiore de margarita,
tu sei colei che tien sempre mia vita
in amorosa fiamma; | de non me far penare¹⁵.

È mia impressione che anche in questo caso il compositore raccolse il testo di una precedente intonazione forse di carattere popolare¹⁶. Lo trattò nel modo che abbiamo già visto negli esempi precedenti, ripetendo la musica del primo verso della ripresa anche per il secondo ver-

¹³ Do soltanto la prima sezione della musica in una trascrizione non definitiva per la mediocre qualità del microfilm di cui dispongo e per il fatto che esso non lascia facilmente distinguere l'uso di note rosse nel manoscritto ed obbliga quindi il trascrittore a congetturare la loro presenza. La prima sezione (stanze 1 e 2) è conclusa, dopo l'estensione, da sbarre verticali che non sono ripetute tra la musica della stanza 3 e quella dell'ultima stanza.

¹⁴ Contengono *Gentil madonna* i manoscritti *Cord*, ff. 3'-5'; *Esc*, ff. 117'-118; *Pav*, ff. 26'-27; *Pix*, ff. 89'-90; *Mel*, ff. 63'-65; *BerK*, ff. 18'-19; *P*, ff. 21'-22; *Mn*, ff. 48'-49; *MC*, f. 114'. L'unico a dare il nome «Jo. bodigham» è *Mn* (Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Cim. 351^a; per le altre sigle si vedano i riferimenti dati a p. 201, nota 5).

¹⁵ A questo risultato arrivo collazionando i testi di *P*, *Esc*, *Cord*, *Pix*, e *Pav* e con la scorta dello schema metrico della lauda *Umil Madonna, non m'abbandonare*, in *Laude fatte e composte da più persone spirituali*, Firenze 1485-86. Le divergenze tra le versioni, già notevoli in questa prima stanza, rendono impossibili le conclusioni per una seconda e forse anche una terza stanza. Per cantare i due versi della ripresa occorre ripetere due volte la prima sezione della musica; ma è anche possibile che questa fosse l'interpretazione errata di Bedingham e che l'autore dei versi avesse concepita una ripresa di un verso, più una stanza non divisa simmetricamente in due piedi ma completata da quello che io do come secondo verso della ripresa.

¹⁶ Tale intonazione avrebbe avuto le sue proprie vicende che conducono ad un'altra laude che ha uno schema metrico del tutto diverso, in quanto la ripresa comprende ripresa (1 verso) e stanza dello schema da me ricostruito: «Vergine bella, non mi abbandonare. | O mia avvocata, o santa margherita, | Tu sei colei, che reggi la mia vita: | Degna per me Gesù Cristo pregare». In *Laude di Feo Belcari*, Firenze, circa 1480; seguono due stanze di quattro endecasillabi ciascuna e rime x y y x, senza ritorno alla rima della ripresa.

so (che forse non faceva originariamente parte della ripresa) e scrivendo poi per disteso la musica di tutta la stanza, inclusa la volta.

Oltre *O rosa bella*, dunque, altri poemi, di quelli che il Bembo avrebbe detti «composti vinizianamente» e che avevano già avuto un loro corso nella produzione locale semicolta, letteraria e musicale, furono ripresi e riinterpretati da musicisti provenienti da oltralpe ed oltremare¹⁷. I quali, avendo ricevuto una completa istruzione nella tecnica di composizione polifonica, non si proponevano piú di far musica per poesia ma musica per se stessa. Tendevano dunque a scegliere testi relativamente brevi, o ad estrarre da testi piú lunghi quel tanto che a loro occorreva; ed infatti, conformemente al loro intento, le loro composizioni furono raccolte in quanto musica in manoscritti che raramente sono scrupolosi ed esaurienti nella trascrizione dei testi. La domanda che ci si pone, e alla quale non è facile dare una risposta, è se rivolgendosi a quei testi (e distaccandosi dalla loro lingua nazionale, l'inglese, o dal francese, lingua ufficiale della polifonia quattrocentesca) essi non intendessero rievocare nel linguaggio della polifonia artistica le vivide impressioni ricevute dall'esecuzione degli stessi testi, o di altri consimili, nei modi che caratterizzavano la piú vasta pratica musicale non dotta.

Se questo fu il caso, essi rispecchiarono due modi distinti di esecuzione: quello nel quale una lunga materia prescrive che il testo sia recitato rapidamente, e l'altro nel quale la brevità del testo consente di indulgere all'effusione vocale e melodica. Al primo appartiene *O fal-laze e ria fortuna* (cfr. es. xvii); ma per quanto il compositore potesse trovare interessante riviverlo e vi riuscisse anche abbastanza bene, è difficile immaginare che la ricreazione polifonica potesse competere col cumulo di interessi testuali, musicali e mimici presente, per tornare alle considerazioni fatte piú sopra, nelle canzonette di Giustinian¹⁸. *O rosa bella* e *Gentil madonna* appartengono al secondo tipo, che può aver riecheggiato il canto di brevi ballate liriche, o forse anche di strambotti. Vi riuscirono tanto da guadagnarsi anch'esse una loro popolarità.

¹⁷ Un altro esempio potrebbe essere *Il grant desio* del codice *Esc* (ff. 22'-24), il cui testo risale ad una ballata posta in musica da Francesco Landini.

¹⁸ Ritornando per un momento al mio ricercare iniziale, non trovo possibile concordare con Laura Pini (cfr. p. 196, note 2-3), la quale, dopo avere citato una concisa, generica e retorica lode tributata a Giustinian da Giano Pannonio, commenta: «Nessun'altra informazione si può dunque rinvenire piú esauriente di quest'ultima per asserire che nelle canzonette l'aspetto contenutistico-letterario è subordinato ed in funzione della forma melodica». L'immagine trita del Pannonio, «... *plectro ceheber Leonardus eburneo*», non può essere presa alla lettera, benché si sappia che Giustinian veramente usava accompagnarsi su strumenti a corda (cfr. p. 195, nota 1); e in ogni caso la forma melodica, della quale anch'io mi sono sforzato di sottolineare l'importanza, non può essere considerata tuttavia predominante nella mistura di fattori testuali, musicali e mimici che tendono a rappresentare un'azione e quindi un contenuto.

Esempio XVII. Robertus de Anglia, *O fallaze e ria fortuna* (prima parte; Porto 714, n. 1).

O fal-la-ze e ri-a for-tu-na. Cum la fa-za or chia-ra e
 O for-tu-na tri-ste e a-ma-ra, Quanto al ben ti mostri a-

O fal-la-ze e ri-a for-tu-na. Cum la fa-za or chia-ra

O fal-la-ze e ri-a for-tu-na. Cum la fa-za or chia-ra

- bru - na, D'o-gni ben sempre de-giu - na Tu fa - i
 - va - ra; Cia-sca-du - no tar - diim - pa - ra A co - gno

e bru - - na, D'o-gni ben sempre de-giu - na Tu fa - - i

e bru - na, D'o-gni ben sempre de - giu - na Tu fa - i

star La vi-ta mi - - - - a.
 - scer to-a fo - li - - - - a.

star la vi-ta mi - - - - a.

star la vi-ta mi - - - - a.

Gentil madonna, come si è visto, fu cantata con testi di laude fino quasi alla fine del secolo¹⁹. *O rosa bella* era citata come un «ayre» che fosse ben conosciuto da tutti: ad un banchetto offerto dal cardinale Pietro Riario, a Roma nel 1473, «cantosse in uno chitarino *O rosa bella*»; e un anno prima, nel novembre 1472, Galeazzo Maria Sforza cercava di avere dalla corte di Savoia «*Robinet* notato su l'ayre de *Rosabella*»²⁰.

Le ragioni del loro fascino sono evidenti anche a noi nella melodia bene articolata, flessibile e delicatamente sensuosa, e nella dolcezza suadente delle successioni armoniche circoscritte dal sommesso tessuto contrappuntistico. Tali doti sono caratteristiche della «*contenance angloise*» celebrata da un poeta della corte di Borgogna come un notevole contributo dei musicisti insulari all'arte polifonica del loro tempo; ma tuttavia *O rosa bella*, sia essa di Dunstable o di Bedingham, o di altri, è un caso limite nella produzione del primo ed una eccezione in quella dell'altro²¹. Si potrebbe dunque avere qualche ragione di supporre che agli elementi consueti della «*contenance angloise*» si fosse aggiunto (non nuovo nella storia della polifonia) il desiderio di emulare entro le regole dell'arte l'efficacia espressiva raggiunta con mezzi meno «regolari» da qualche esecutore di tipo, diremo così, giustiniano.

Che io sappia, la musica di *Gentil madonna* non è accessibile in alcuna edizione moderna; tuttavia mi astengo dal darne una trascrizione, facendo assegnamento sulla prossima pubblicazione della intera raccolta musicale di una delle fonti nelle quali essa è presente, il codice 871 della Biblioteca della Badia di Montecassino²². Mi permetto invece di ripubblicare ancora una volta *O rosa bella*, benché non le siano mancate le edizioni da circa un secolo²³, sia perché su essa ha fatto perno tutto il mio scritto, sia perché spero di poterne dare una versione diversa e musicalmente più efficace (cfr. es. xvi, pp. 202-3).

Prendo a base della mia trascrizione la versione del manoscritto Porto 714, che diverge soltanto in qualche minuto particolare da quella più spesso usata del codice Urbinatense lat. 1411²⁴. La maggiore inno-

¹⁹ Cfr. p. 206, note 15-16.

²⁰ Una combinazione di *O rosa bella* su *He, Robinet* esistè veramente ed è possibile ricostruirla da *Esc*, f. 3', aggiungendovi la parte superiore di *O rosa bella*.

²¹ Ritornero più avanti su questo punto.

²² I. POPE e M. KANAZAWA, *The Musical Manuscript Montecassino 871*, Oxford 1978, pp. 376-377 e 620-22.

²³ Le più facilmente accessibili sono A. W. AMBROS, *Geschichte der Musik*, vol. II, Breslau 1891³; *DTÖe*, vol. XIV-XV, pp. 229-32; A. T. DAVISON e W. APEL, *Historical Anthology of Music*, ed. riv., Cambridge (Mass.) 1957, vol. I, pp. 65-66; DUNSTABLE, *Complete Works* cit., pp. 133-34. *Ibid.*, p. 200, sono date anche altre indicazioni.

²⁴ Devo ripetere anche in questo caso le riserve già espresse per l'altro esempio (cfr. p. 206, nota 13) circa la lettura di alcuni passi nei quali l'uso del microfilm non consente di determinare precisamente quali note siano colorate in rosso nell'originale.

vazione della mia trascrizione è nel fatto che vi si alternano battute ternarie ($3/4$) e binarie ($2/4$, eventualmente combinate in unità di $4/4$), mentre le trascrizioni precedenti usano un costante ritmo binario e trassano al ternario soltanto poco prima della fine della composizione²⁵. La stessa flessibile fluttuazione di ritmo è percepibile, in misura però più ridotta, anche in *Gentil madonna*.

Non ho alcuna esitazione ad ammettere che uno degli elementi sui quali si basa la mia versione è un fattore di sensibilità musicale; è sempre stata mia convinzione che un editore deve mettere al servizio dei lettori, oltre che la sua perizia di paleografo musicale, la sua maggiore esperienza e familiarità con lo stile della musica presentata, e offrirne la propria personale interpretazione come suggerimento che non esclude altre possibili interpretazioni. Nel caso di *O rosa bella* vi sono però anche alcune considerazioni di carattere obiettivo che si aggiungono alle ragioni soggettive di interpretazione. Le versioni tradizionali si appoggiano alla normale interpretazione dei segni del *tempus imperfectum*, presenti nelle fonti (non però con assoluta regolarità) all'inizio di *O rosa bella*, e del *tempus perfectum* (con ancora minore costanza) verso la fine della composizione. Va però tenuto presente che il primo di questi segni fu usato talvolta dai compositori quattrocenteschi come indicazione di un *tactus* normale (né aumentato né diminuito, in un'epoca in cui si cominciava a fare uso frequente di notazioni proporzionali), le cui unità (semibreve nella notazione originale, semiminime nelle mie trascrizioni) si susseguono senza stretta osservanza di raggruppamenti binari o ternari. Un esempio di tale uso, al quale aderirono i compositori inglesi del codice Porto 714, è la notazione di *O fallaze e ria fortuna* (esempio XVII a p. 208), nella quale il segno del *tempus imperfectum* oltre che consentire l'oscillazione tra binario e ternario, lascia all'intuizione musicale del lettore di scoprire che la suddivisione del *tactus* (cioè la prolazione) è ternaria.

Va riconosciuto che quest'uso dà luogo ad incertezze, e credo infatti incertezze anche tra i lettori quattrocenteschi della musica di *O rosa bella*. Un primo espediente escogitato per rimediare fu l'aggiunta del segno del *tempus perfectum* nella parte finale della composizione, ad indicare che almeno da quel punto in poi il ritmo è costantemente ternario²⁶. Un secondo e più radicale espediente fu la notazione propor-

²⁵ È interpretato incorrettamente nel vol. XIV-XV dei *DTOe* e nella versione di A. T. Davison e W. Apel che è derivata da quella dei *DTOe*; tuttavia la notazione è inequivocabilmente chiara in *Tr 89*, il manoscritto preso come base della trascrizione, che è uno di quelli che applicano la notazione proporzionale ed omettono ogni cambio di misura.

²⁶ Il circolo, segno del *tempus imperfectum*, è però usato in modo inconsistente nei mano-

zionale adottata nei codici di Trento 89, 90 (Castello del Buon Consiglio) e 93 (Archivio capitolare); per essa le semibreve dell'originale sono trasformate in brevi sotto il segno C (quindi col *tactus* alla breve) e si elimina la possibilità che il segno del semicircolo della notazione originale sia interpretato strettamente come indicazione di ritmo binario, dacché la nuova notazione consente di raggruppare i *tactus* liberamente secondo i dettami dell'intuito musicale. Non vi è nessun suggerimento di una transizione al ritmo ternario alla fine della composizione, dacché anche essa si può compiere spontaneamente sotto il segno posto all'inizio.

Aggiungerò un altro solo argomento a sostegno della mia interpretazione ritmica di *O rosa bella*. Che le prime due misure siano la prima ternaria e la seconda binaria (l'ordine è suggerito dal moto del *tenor*) trova conferma in una delle composizioni derivate da essa, quella attribuita nel codice 90 di Trento (f. 444') ad un anonimo con un nome, un tale Hert²⁷. Hert seppe dare alla sua composizione un inizio canonico, nel quale la melodia della voce superiore di *O rosa bella*, citata senza modifiche, entra come *antecedens* e *consequens* a distanza di cinque semibreve. Altri esempi a ricalzo della mia tesi potrebbero essere ricavati dalla costellazione di composizioni che elaborano il materiale tematico di *O rosa bella*; ma non voglio addentrarmi nel più lungo discorso che tali composizioni potrebbero richiedere per se stesse, contentandomi per ora che siano soltanto mie le variazioni annunziate nel mio titolo.

Ho lasciato sospesa a bella posta la discussione dell'autore di *O rosa bella*. L'attribuzione a John Dunstable non riesce a convincermi, benché sia stata autenticata e riautenticata dalla prima e dalla seconda edizione delle *Complete Works* dell'astronomo, matematico e musicista inglese. Vi si oppone, mi pare, la giustezza ritmica ed espressiva della recitazione del testo, difficilmente conciliabile col fatto che Dunstable non ebbe diretta esperienza della lingua e della vita italiana. Inoltre la flessibilità ritmica di *O rosa bella* non ha riscontro in alcuna composizione sicura di Dunstable; vi si avvicina, senza raggiungerla, soltanto il mottetto *Sub tuam protectionem*¹. Infine il contrappunto di *O rosa*

scritti nei quali è presente, ed in un caso (*BerIK*) è introdotto una misura più tardi che negli altri manoscritti.

²⁷ Edita in *DTOe*, vol. XIV-XV, pp. 233-34, con una quarta voce aggiuntavi da Ockeghem.

¹ *Complete Works* cit., pp. 125-26; per questa composizione infatti Bukofzer adottò un criterio di interpretazione ritmica analogo al mio.

bella benché in generale applichi il controllato trattamento armonico di Dunstable che Bukofzer definì «panconsonante», se ne distacca in qualche particolare con saporose frizioni di note di passaggio (si vedano le battute 15, 16, 17, 31 e 32). L'attribuzione a Bedingham è stata negata dai fautori di Dunstable adducendo che il codice Urbinat. lat. 1411 contiene opere di autori attivi in una fase anteriore a Bedingham, non tenendo conto però che *O rosa bella* è la composizione aggiunta per ultima al codice, e che questo precede il codice Porto 714 di non più di una decina d'anni. Ma anche per Bedingham c'è una sola composizione, *Gentil madonna*, che si avvicina senza uguagliarla a *O rosa bella*; e del resto la sua figura artistica è indistinta in quanto che quasi tutte le composizioni che portano il suo nome incorrono in conflitti di attribuzione, una circostanza forse dovuta al suo gusto per la rielaborazione di composizioni già esistenti. Non mi meraviglierei se il vero autore non fosse stato né Dunstable, né Bedingham, ma un terzo artista, anch'egli certamente inglese, ma non ancora identificato.

Musica e orientamenti culturali nell'Italia del Quattrocento *

Un cantore impiegato al duomo di Milano dal 1459 al 1472 è stato recentemente identificato come il grande Josquin Desprès. Che io sappia l'identificazione, suggerita da Claudio Sartori¹, non è mai stata contestata; né so vedere perché dovrebbe esserlo, in quanto sembra esservi una reale continuità tra le notizie riguardanti «Judocho de frantia», l'oscuro cantore al duomo, e ciò che finora era stato considerato come l'inizio della carriera del *princeps musicorum*, la sua presenza nella cappella, da poco istituita e decisamente ambiziosa, di Galeazzo Maria Sforza. I tredici anni di servizio resi dal primo Josquin finivano precisamente nel momento nel quale l'attività della cappella ducale cominciava a prendere l'avvio, attirando alcuni dei cantori del duomo. Il nome del secondo Josquin da allora è presente in tutte le liste che si conoscono di cappellani ducali².

A dire il vero questa continuità non dà assoluta certezza circa l'identità dei due musicisti che vi sono implicati; non di meno la coincidenza di nomi, luoghi e date è troppo notevole perché si possa scartarla senza una prova in contrario. Se una lacuna esiste in qualche punto, questo è tra l'ultimo documento noto di un legame fra Josquin e la corte milanese – un salvacondotto rilasciatogli nel 1479 per un viaggio di tre mesi a Saint-Antoine de Vienne, nella Francia meridionale³ – e la

* Il testo principale di questo saggio è una versione leggermente riveduta di una comunicazione letta a Seattle il 27 dicembre 1963 all'annuale convegno della American Musicological Society. Come dissi in quella occasione, esso riassume i risultati, complessivamente negativi e tuttavia utili e necessari, di una ricerca di informazioni musicali in testi umanistici, resa possibile da un *Fellowship* accordatomi dall'American Council of Learned Societies. Fu poi pubblicato col titolo *Music and Cultural Tendencies in 15th-Century Italy*, in «Journal of the American Musicological Society», XIX (1966), pp. 127-61.

¹ *Josquin des Prés, cantore del Duomo di Milano (1459-1472)*, in «Annales musicologiques», IV (1956), pp. 55-81.

² Josquin era ancora al servizio del duomo quando altri cantori lo avevano già lasciato per diventare cantori ducali (*ibid.*, p. 66 e 81). Per i vari elenchi della cappella ducale si veda anche G. BARBLAN, *Vita musicale alla corte sforzesca*, in *Storia di Milano*, IX, Fondazione Treccani, Milano 1961, particolarmente pp. 826-36.

³ Facsimile in H. OSTHOFF, *Josquin Desprez*, in *MGG*, VII, col. 184; trascrizione del testo nel volume dello stesso autore *Josquin Desprez*, I, Tutzing 1962, p. 16. Non mi pare che l'espressione «cantori et capellano nostro» senza alcuno dei titoli che ci aspetteremmo di trovare

sua ammissione nella cappella papale nel 1486⁴. Va tuttavia considerato che quest'ultimo evento seguì di appena due anni l'arrivo a Roma del neocardinale Ascanio Sforza, fratello minore di Galeazzo Maria⁵. È possibile che i legami con la famiglia Sforza non fossero mai stati sciolti e che si debba ammirare l'abilità e il *savoir faire* del giovane cardinale, che riuscì così presto a porre sul ruolo di paga del papa un musicista la stretta associazione del quale alla casa del cardinale lo aveva reso noto come «Jusquin d'Ascanio».

Riportare l'inizio della carriera di Josquin al 1459 non fa che accentuare l'anomalia del fatto che soltanto un piccolo numero delle composizioni che ci restano di lui può essere datato congetturalmente prima del 1480. A tale data egli avrebbe avuto già trent'anni secondo la vecchia cronologia, quasi quaranta sulla base delle nuove scoperte. Benché sia anche possibile che Josquin si desse da fare in anni più recenti per sopprimere quelle opere della sua giovinezza che non più appagavano il suo gusto esigente, resta il fatto che egli avrebbe potuto eliminare in tal modo soltanto composizioni che non avessero mai goduto alcuna popolarità, né soddisfatto alcun minimo livello di gusto. Se noi consideriamo inoltre che il cantore che entrò nella cappella sforzesca dopo il 1472 era un uomo di più di trent'anni e tuttavia fu regolarmente elencato in fondo ad ogni lista dei membri della cappella, e fu pagato con un salario mensile che è al livello più basso tra quelli pagati ai suoi colleghi⁶, non sembra che vi sia modo di sfuggire alla conclusione che malgrado tutte le sue doti virtuali Josquin ebbe un tardo avvio come compositore.

La biografia di Josquin non è però ciò di cui intendo presentemente occuparmi. Spero certamente che future scoperte possano aiutare a determinare quali fattori e vicissitudini personali avessero parte in questo suo avvio ritardato; tuttavia il mio proposito, nel citare un caso così cospicuo come il suo, è principalmente quello di richiamare l'attenzione sul fattore più generale dell'ambiente. Qualunque possa essere stata la causa che deviava un giovane brillante e pieno di iniziativa dal cammino che doveva più tardi consegnare il suo nome alla storia, il suo esempio solleva drammaticamente il problema in che misura l'atmosfera

associati al nome di un prete, conforti la tesi di Osthoff che Josquin avesse già ricevuto gli ordini sacerdotali.

⁴ F. X. HABERL, *Die römische «schola cantorum» und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, in «Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft», III (1887), p. 244.

⁵ Sforza era arrivato a Roma giusto in tempo per partecipare all'elezione di Innocenzo VIII (agosto 1484). Vedi ora E. E. LOWINSKY, *Ascanio Sforza's Life: a Key to Josquin's Biography* in *Josquin des Prez. Proceedings of the International Festival-Conference*, a cura di E. E. Lowinsky e B. Blackburn, Londra 1976, pp. 31-75.

⁶ Vedi le fonti citate a p. 213, nota 2.

ra delle corti e delle città italiane fosse in realtà favorevole, durante la seconda metà del secolo xv, allo sviluppo di un giovane compositore di musica polifonica.

È un fatto ben noto che l'Italia non produsse alcun attivo polifonista di qualche nome dopo la seconda o terza decade del secolo xv; ed è stato generalmente presunto che il paese salutasse e favorisse l'attività di molti compositori stranieri. A sua volta, tale presenza è messa in relazione col pulsare sempre più rapido del Rinascimento italiano e con quella stravagante e pur notevole mescolanza di vivacità intellettuale e di esibizionismo egoistico che fu il mecenatismo artistico delle molte, troppe, corti italiane. Ma se anche dovesse accettarsi tale punto di vista, rimarrebbe pur sempre da spiegare perché mai un'età che vide un enorme spiegamento di risorse locali nel campo dell'architettura, delle arti figurative e di tutte le arti minori dovesse poi fare assegnamento così largo sul talento straniero soltanto nel campo della musica. Il prestigio indiscusso della tradizione musicale francese non può essere chiamato da solo a rispondere di questo squilibrio; perché da una parte le qualità stilistiche dell'Ars nova italiana erano state capaci di esercitare un qualche fascino su artisti stranieri della statura di Ciconia e Dufay; e d'altra parte un certo numero di compositori italiani erano pienamente riusciti ad impadronirsi delle doti tecniche richieste per l'adozione delle forme e stili francesi di composizione polifonica.

Confesso di avere indugiato più di quanto non ne valesse la pena nel pensiero che un fattore di tale anomala situazione potesse essere stato la mancanza di istituzioni permanenti come le cappelle del periodo successivo, nelle quali i giovani potessero ricevere una educazione musicale adeguata. Ma le stesse condizioni avevano prevalso anche nel secolo precedente senza per ciò impedire il sorgere dei compositori ai quali si deve l'Ars nova. In qualsiasi modo avessero quei compositori imparato il loro mestiere, non vi è ragione per la quale le medesime fonti – chiese, monasteri, o singoli insegnanti – non avrebbero potuto anche nel secolo xv rispondere almeno in parte ad una crescente richiesta di compositori di musica polifonica.

Effettivamente la prima parte di quel secolo fu un tempo di intensa attività polifonica internazionale, che si riflette in un certo numero di fonti ben note che sono di importanza primaria per la nostra conoscenza della musica di quel periodo. La distribuzione geografica di queste fonti, lungo la valle padana e il vasto arco delle Alpi – da Aosta e Brescia, a Trento, Monaco e Cividale – e l'accento notevole e senza prece-

denti che esse pongono sull'Ordinario della messa e su inni, Magnificat e antifone per gli Uffici, richiedono una spiegazione che non può esser data dalla musica eseguita nelle chiese. Per quanto le informazioni in nostro possesso siano rade, quello che sappiamo di qualche centro maggiore, come Milano, Padova e Firenze, non sembra giustificare un repertorio così esteso; e ancor meno vi è giustificazione per la presenza di tanti compositori. Le chiese cattedrali di quelle città erano spesso servite soltanto da uno o due cantori; tre o quattro fu un massimo qualche volta raggiunto, ma raramente sostenuto¹. Tra i cantori di chiesa dei quali ci sono noti i nomi soltanto Praepositus Brixienis a Padova e Beltrame Ferragut a Milano furono compositori di qualche merito². Né si ha alcuna prova dell'esistenza a quell'epoca di larghe cappelle signorili; tra le quarantacinque persone che formarono il seguito di Niccolò d'Este nel suo pellegrinaggio in Terra Santa nel 1413 la musica fu forse rappresentata da un Rodolfo da l'Alpa (*sic*), dai trombetti Janni e Santo, e da «el capellano con un compagno», i quali potrebbero, o non, aver formato un duo polifonico³.

A parer mio soltanto agli alti ranghi della Chiesa può essere accreditato un largo uso di polifonia artistica. Tra il 1406 e il 1433 i pon-

¹ La situazione è generalmente non chiara, a causa sia della incompletezza ed oscurità dei documenti che della nostra tendenza a leggere in essi più di quello che vi è scritto. Bisognerebbe tenere a mente che le chiese in quel tempo non avevano *cappelle*, ma *capitoli*; le funzioni musicali dei quali, un tempo essenziali, erano venute ad essere delegate il più delle volte ad uno o due *mansionarii*, una specie di canonici di seconda classe nominati localmente. *Cantor* può avere designato qualche volta un polifonista; ancor più spesso aveva perduto il suo significato storico di «guida nell'esecuzione del canto liturgico» ed aveva finito col designare uno degli ufficiali del capitolo, coinvolto in compiti più amministrativi che musicali. Termini più specifici, come *tenorista*, *contratenorista* e *biscantor* (che può essere stato o in generale un cantore di musica in *discantus*, o in particolare di parti di *discantus*) si incontrano soltanto raramente. Vedi per Padova R. CASIMIRI, *Musica e musicisti nella Cattedrale di Padova*, in «Note d'archivio per la storia musicale», XVIII (1941), pp. 1-31; e S. CLERCX, *Johannes Ciconia*, Bruxelles 1960, vol. I, pp. 43-50. Firenze non ebbe più di due cantori polifonisti per volta fino alla fine del 1438 secondo F. D'ACCONTE, *A Documentary History of Music at the Florentine Cathedral*, tesi della Harvard University, 1960, pp. 71 sgg.; essi furono aumentati a quattro al tempo del trasferimento del concilio di Ferrara a Firenze, ed è notevole il fatto che i nuovi cantori furono reclutati a Ferrara, dove il concilio era stato in sessione (D'ACCONTE, *The Singers of San Giovanni in Florence during the 15th Century*, in «Journal of the American Musicological Society», XIV [1961], pp. 309 sgg.). A Milano il numero oscillò da uno a tre fino al 1430, fermandosi a due negli ultimi cinque anni (C. SARTORI, *Matteo da Perugia e Bertrand Ferragut i due primi maestri di cappella del Duomo di Milano*, in «Acta musicologica», XXVII [1956], pp. 12-27, nel quale io trovo da ridire sull'uso del termine *maestri di cappella*). Essi aumentarono a quattro dal 1430 al 1450, ed a sette negli anni seguenti, probabilmente per influenza di Francesco Sforza (vedi C. SARTORI, in «Annales musicologiques», IV, p. 68); ma naturalmente non si sa quanto i cantori aggiunti prestassero effettivamente servizio in Duomo. Molto illuminante sul conto della pratica musicale è una proposta per la ricostituzione di una «cappella» a Firenze, contenuta in una lettera inviata nel 1469 a Lorenzo dei Medici (D'ACCONTE, *The Singers of San Giovanni* cit., p. 324); lo scrivente, un *contratenor* propone se stesso insieme a un buon *tenor* e tre cantori di soprano; ad essi avrebbe potuto aggiungersi un basso per cantare a 4.

² Vedi i riferimenti dati nella nota precedente.

³ *Viaggio a Gerusalemme di Nicolò da Este descritto da Luchino del Campo*, a cura di G. Ghinassi, Torino 1861.

tefici romani risiedettero di fatto il piú del tempo a nord di Roma: a Lucca, a Firenze, e ancor piú spesso a Bologna. Nello stesso periodo la crisi determinata dal Grande Scisma, e non risolta nemmeno dalla sua conclusione, rese necessari, in rapido susseguirsi, i concili di Pisa, Cividale, Costanza, Pavia-Siena, Basilea, Ferrara e finalmente Firenze, che richiamarono precisamente nella regione geografica precedentemente indicata una insolita concentrazione delle figure piú eminenti della Chiesa. I concili furono inoltre presenziati dai rappresentanti delle maggiori potenze politiche europee, i quali rappresentanti anch'essi il piú delle volte erano scelti dai ranghi ecclesiastici⁴.

Piú spesso che noi non pensiamo questi dignitari ebbero musicisti nelle loro *familiae*, e ciò non tanto per farne pubblico sfoggio, quanto per le private celebrazioni diurne richieste dal loro stato ecclesiastico. Fu annotato, per esempio, che i vescovi che arrivavano a Basilea congedavano i loro cantori per deferenza al Concilio⁵. Il Concilio stesso aveva i suoi cantori, i salari dei quali divennero presto una fonte di periodico imbarazzo per la commissione finanziaria⁶. Tuttavia è mia convinzione che i cantori che furono in questo modo licenziati dai vescovi e riassunti dal Concilio erano soltanto una parte, e forse la parte meno importante, dei musicisti coinvolti nella creazione ed esecuzione del repertorio polifonico.

Siamo forse svantaggiati, nei nostri tentativi di accertare le biografie di musicisti, da un abito mentale di vederli troppo esclusivamente come musicisti. Ci meravigliamo di ciò che essi furono capaci di compiere in altri campi: che Binchois fosse stato un soldato valoroso, che Dufay potesse avere avuto un dottorato «in decretis», che Gilles Joye fosse forse un distinto teologo e certamente un capace amministratore che poteva permettersi un ritratto di un pittore cosí tanto di moda e cosí costoso come Hans Memlinc⁷. Ma questo è precisamente ciò che

⁴ Non è senza significato che il piú esteso repertorio polifonico in nostro possesso provenga dalla *familia* dei vescovi di Trento. Un altro aspetto dell'influenza dei concili è l'opportunità che essi offrivano per la diffusione delle opere anche di compositori minori. Composizioni che trasero origine dalla costellazione Zacharias - Nicholaus Zacarie - Antonius Zachara (i componenti della quale non erano chiaramente distinti nemmeno nella mente dei contemporanei) trovarono accesso a manoscritti polacchi e al perduto ms di Strasburgo, e riuscirono perfino a varcare il mare e ad essere incluse nel ms Old Hall di origine inglese.

⁵ Il 17 luglio 1434 «... in sacra deputatione pro communibus... Dominus Abbas de Verona retulit quod dominus episcopus Vincensis ob reverenciam concilii licenciavit cantores quos conduxerat» (da J. HALLER e altri, *Concilium basiliense: Studien und Quellen zur Geschichte des Concils von Basel*, Basel 1896-1926, vol. III, p. 151).

⁶ *Ibid.*, pp. 115 sg., 120, 214, 232, 270, 277, 356, 367, 526 sg., 583, 589; e vol. IV, pp. 12, 73, 86, 96, 118.

⁷ F. VAN MOLLE, *Identification d'un portrait de Gilles Joye attribué à Memlinc*, Bruxelles 1960, dà informazioni biografiche particolareggiate su Joye, respingendo tuttavia la sua identificazione col teologo e poeta suggerita da J. MARIX, *Histoire de la musique et des musiciens de la*

essi furono ai loro tempi: un soldato, un consigliere, un canonico influente e facoltoso – alti ufficiali di una corte o di una chiesa, i quali aggiungevano il raffinamento di abilità musicali alla preparazione culturale che li metteva in grado di essere impiegati in compiti amministrativi, politici, o diplomatici. Determinati musicisti potevano a volte possedere tutti i requisiti per essere di pieno diritto membri di un concilio, cioè «padri della Chiesa». Avvenne così, per esempio, che il 10 dicembre 1434 fosse registrata negli atti del Concilio di Basilea una petizione con la quale Johannes Brassart chiedeva di conservare tutti i suoi diritti come membro del Concilio, benché potesse avvenire che egli fosse costretto ad assentarsi, essendo un «familiaris et capellanus» dell'imperatore Sigismondo d'Austria⁸. Lo stesso caso può essersi ripetuto nel 1437, quando Dufay prese parte ad un'ambasceria inviata dal duca di Borgogna al Concilio, alla curia e all'imperatore.

Un errore analogo può essere insito nel nostro modo di considerare le istituzioni nelle quali i musicisti prestavano la loro opera. Benché alcune cappelle di corte già si avviassero a diventare le istituzioni puramente musicali che noi conosciamo da tempi più recenti, tuttavia esse conservavano ancora un certo numero di differenti caratteristiche. Come la *familia* di un vescovo, la *capella* di un principe combinava il compito di provvedere alla celebrazione giornaliera di servizi religiosi privati con quelli di un «gabinetto», un corpo di assistenti ed esperti consiglieri che lavoravano in stretta associazione con i loro signori⁹. Nella cappella dei duchi di Borgogna Jacques de Templeuve fu scelto come primo cappellano nel 1418 non a causa di abilità musicali, ma in considerazione di servizi amministrativi resi precedentemente, specialmente quelli resi con lo stabilire un inventario di gioielli e di mobili¹⁰. Binchois con tutti i suoi meriti artistici non raggiunse mai la stessa posizione; né ebbe mai la precedenza su Fontaine, un compositore molto più

cour de Bourgogne, Strasburgo 1939, p. 213. Il dipinto è proprietà dello Sterling and Francine Clark Art Institute di Williamstown (Massachusetts).

⁸ HALLER, *Concilium basilienae* cit., vol. III, p. 269. Una traduzione di questo documento è stata data recentemente da K. E. MIXTER, *Johannes Brassart*, in «Musica disciplina», XVIII (1964), p. 49, insieme ad una traduzione dell'atto originale di incorporazione di Brassart nel concilio. L'articolo di M. TEGENS, *Basel conciliet och kyrkomusiken omkr. 1440*, in «Svensk Tidskrift för Musikforskning», XXXIX (1957), pp. 126 sgg., può indurre in errore perché elenca come cantori del concilio tutti i suoi membri che avevano titoli di *cantor*, *precentor* o *succentor*. Tali uffici erano ricoperti dai titolari nelle chiese alle quali essi appartenevano, ed avevano spesso perduto il loro significato musicale (vedi p. 216, nota 1); dovrebbe inoltre esser tenuto presente che ogni ecclesiastico avrebbe dovuto essere cantore, almeno fin tanto che si trattava di eseguire il canto liturgico.

⁹ «Les chantres ou chapelains sont presque toujours des grands personnages, chanoines, prévôts, doyens, pourvus de nombreuses et grasses prébendes. A la court, ils sont familiers du prince et cumulent leur office avec celui de valet de chambre, secrétaire, aumônier, enfin conseiller lorsqu'ils deviennent premier chapelain» (MARIX, *Histoire de la musique* cit., p. 125).

¹⁰ *Ibid.*, p. 139 (nonché pp. 132-34).

debole di lui¹¹. Se noi pensiamo che il solo scopo di avere dei ragazzi in una cappella fosse quello di godere del chiaro suono delle loro voci, allora non potremo comprendere quale fosse l'intento dei duchi di Borogna, i quali così spesso mandarono i ragazzi che facevano parte della loro cappella a studiare per anni a Parigi o altrove¹². Informazioni provenienti dalla cappella dei re aragonesi di Napoli verso la metà del secolo possono aiutarci a comprendere, perché sottolineano la funzione di una cappella come istituzione educativa¹³. Provvedere un'educazione ai figli di fedeli servitori era un riconoscimento ai genitori e un investimento in future lealtà. Questo può spiegare anche il titolo di *magister capellae*¹⁴, che a quest'epoca non sembra abbia avuto niente a che fare col

¹¹ *Ibid.*, pp. 242-48.

¹² Tre ragazzi furono mandati a Parigi per almeno un anno nel 1409 (*ibid.*, p. 135); gruppi di quattro furono affidati a Grenon a Cambrai dal 1412 al 1415 e poi ancora in anni più recenti (*ibid.*, pp. 136 sgg.). La loro educazione includeva grammatica e musica, ma ragazzi più grandi erano mandati a frequentare l'università a Parigi (*ibid.*, p. 141).

¹³ Il 2 ottobre 1444 maestro Giacomo Barbo (o Borbo) «cantore della cappella reale e anche maestro di cinque paggi pure cantori nella cappella», accompagnò il re, insieme ai suoi allievi, ad una partita di caccia (C. MINIERI RICCIO, *Alcuni fatti di Alfonso I d'Aragona*, in «Archivio storico per le province napoletane», vi, 1881, p. 245); è menzionato daccapo come «maestro di canto» il 27 gennaio 1451 (*ibid.*, p. 411). Il 15 aprile 1454 fra gli allievi di un nuovo maestro, Messer Pietro Brusia, è elencato un Francesco Tuppo (*ibid.*, p. 429), possibilmente il futuro traduttore e stampatore dell'Esopo volgare pubblicato a Napoli nel 1485. Due brevi trattati di Giacomo Barbo (in un manoscritto della Biblioteca Ursino Recupero di Catania) indicano che il suo insegnamento includeva ancora una volta grammatica e musica; egli anticipa Tintoris col suo orientamento umanistico («Incipit liber luminator. Cum ergo in libellis marci tullij ciceronis. virgilijque Terencij sepius legi...») e nel professarsi «minimus inter musicos» (vedi P. NALLI, «*Regulae contrapuncti secundum usum Regni Siciliae*» tratte da un codice siciliano del secolo xv, in «Archivio storico per la Sicilia orientale», xxxix [1933], pp. 280 e 282).

¹⁴ Come per tutti i titoli di forma consimile (incluso, per es., il *magister coquine*), il titolo può avere indicato una soprintendenza alle attività della cappella, o essere stato a volte conferito a titolo onorifico. Quest'ultimo caso è il più probabile, se si considera che il titolo di *capellanus* (come membro di una cappella papale o cardinalizia, non come titolare dell'altare di una cappella in una chiesa) fu spesso conferito a scopo onorifico; vedi B. GUILLEMMAIN, *La cour pontificale d'Avignon*, Paris 1962, pp. 360 sgg. Non c'era bisogno alcuno di un direttore nel tipo di esecuzione suggerito dalla lettera citata a p. 216, nota 1, cioè a dire con le parti inferiori date ciascuna ad un singolo cantore e con raddoppi limitati alla parte più alta; cantori adulti potevano facilmente procedere d'accordo, regolandosi dove occorresse su quello di loro al quale era affidata la parte di *tenor*. Se la cappella comprendeva dei ragazzi, colui al quale essi erano affidati era detto *magister* non per la guida che egli occasionalmente poteva dar loro durante l'esecuzione, ma per l'insegnamento che egli impartiva loro. Il termine *capella* ha esso stesso una lunga storia, in origine come una custodia portatile di oggetti di venerazione (ne sussiste un ricordo nel costume secondo il quale i cantori marciavano nelle processioni intorno al baldacchino che accompagnava il pontefice), poi come luogo privato di culto in un palazzo reale, e soltanto più tardi come luogo di un altare sussidiario in una chiesa. Il suo significato musicale può essere derivato dalla Sainte-Chapelle dei re di Francia a Parigi (i papi crearono la loro cappella musicale ad Avignone in sostituzione della Schola cantorum che essi avevano lasciata a Roma). Per quel che io sappia il primo avvenimento che giustifica il nome di *capella* per un corpo di cantori in una chiesa si verificò quando papa Sisto IV assegnò una cappella in San Pietro ai cantori di quella chiesa; dal suo progetto di dotare tale cappella con le rendite necessarie a sostenere le spese di mantenimento dei fanciulli del coro e del loro *magister* ebbe origine la presente Cappella Giulia (dato che il progetto fu di fatto posto in atto da Giulio II). Per dovere di obiettività devo tuttavia riconoscere che tanto *capella* che *magister capelle* furono usati, per lo meno colloquialmente, per la cattedrale fiorentina nei documenti del 1438-39 citati da D'ACCONTE, *The Singers of San Giovanni* cit., pp. 310-11 e 351.

dirigere, e che a volte era dato – ne è un esempio ancora una volta Dufay – a persone che nemmeno risiedevano con la cappella¹⁵.

Potrebbe sembrare che tutto ciò non si applichi alla corte papale, dove i bisogni di un'enorme burocrazia centralizzata avevano portato alla creazione di gruppi specializzati: gli *abbreviatores* o segretari, i *notarii* e *protonotarii*, l'*advocatura apostolica* per pareri legali, o la *camera apostolica* per negozi finanziari¹⁶. Eppure, benché la cappella fosse così limitata alle sue funzioni liturgiche e al loro complemento musicale, il suo *magister capellae* era di solito un vescovo, non un musicista¹⁷, e la scelta dei suoi membri era così fortemente sentita come cosa che riguardasse personalmente il pontefice, col quale essi vivevano in intima associazione, che Eugenio IV poté al suo accesso rinnovare quasi completamente la composizione della sua cappella¹⁸. Come prova dell'importanza e della qualità dei cantori papali posso citare un decreto di papa Martino V, nel quale è detto che i diritti e privilegi che il papa aveva concesso ai dottori e maestri di arti dell'università di Parigi subito dopo la sua elezione si applicavano «naturalmente» anche ai suoi *cantores capellani*¹⁹.

Quest'ultimo punto in particolare è per me di speciale importanza, dato che il mio proposito è quello di descrivere la maggiore e miglior parte dei polifonisti, fossero essi cantori o compositori, non come i professionisti mercenari che essi divennero in tempi successivi, ma come dignitari ecclesiastici che avevano ricevuto una educazione universitaria e che associavano le loro doti e abilità musicali a molti altri talenti, capacità e ambizioni. Essi erano ancora i successori di Filippo di Vitry

¹⁵ In una lettera datata 22 ottobre 1451 il duca Ludovico di Savoia si rivolge a Dufay come «conseiller et maestre de la chapelle», chiedendogli di venire per una visita. Precedentemente, il 21 marzo 1435, la corte aveva pagato a Dufay il suo stipendio di *magister capellae* per il periodo dal febbraio del 1434 al gennaio 1435, benché egli fosse stato assente, almeno per un certo tempo, per visitare sua madre, e avesse ricevuto doni a tale proposito sia dal duca che dal figlio. Durante lo stesso periodo furono fatti pagamenti ad un *magister puerorum*, Adam Grand (detto anche *magister cantus*, il che farebbe pensare che Dufay abbia potuto insegnare grammatica); vedi G. BORGHEZIO, *La fondazione del Collegio nuovo «Pueri innocentium» del Duomo di Torino*, in «Note d'archivio per la storia musicale», I (1924), pp. 228-30 e 246.

¹⁶ Si veda l'analisi particolareggiata e penetrante della corte papale nel libro già menzionato di B. Guillemain (nota 14).

¹⁷ Il carattere non musicale di tale carica è sottolineato da G. DESPY, *Notes sur les offices de la curie d'Avignon: Les fonctions du «magister capelle pape»*, in «Bulletin de l'Institut historique belge de Rome», xxviii (1953), pp. 21-30. Del tutto eccezionalmente il titolo fu dato al *tenorista* Bertoldus Dauci sotto Martino V, ma ritornò ad un vescovo non musicista sotto Eugenio IV; vedi F. X. HABERL, *Wilhelm Dufay*, Leipzig 1885, pp. 59-66, nonché la mia sezione della voce «Rom», in *MGG*, XI, coll. 695-96 e 704. Il 23 febbraio 1437 Brassart è chiamato «Serenissimi Romanorum imperatoris capelle rector» (vedi HALLER, *Concilium basilienense* cit., vol. V, p. 21).

¹⁸ HABERL, *Wilhelm Dufay* cit., pp. 66 e 115-18.

¹⁹ Il documento, che ha la soprascritta «Cantores cap.nj et clerici seremoniarum», è una copia corsiva, senza indicazione di data, nel codice Vaticano lat. 3983, ff. 141v-142.

– ufficiale della corte reale e più tardi vescovo – che ebbe forti legami culturali con l'università, e di Machaut – segretario reale e più tardi canonico – che forse si sarebbe autodefinito un *rhétoriqueur* piuttosto che un musicista. Essi appartengono ad un tipo culturale largamente diffuso, prodotto di un tipo di educazione specialmente concepito per preparare ad una carriera ecclesiastica e rappresentato nel miglior modo dal curriculum dell'università di Parigi. Anche il fatto, spesso sottolineato, che l'emergere (né così improvviso, né così esclusivo quanto si è preteso) della cosiddetta scuola di Cambrai coincide col vescovato di Pierre d'Ailly, già cancelliere dell'università parigina, può indicare che il forte accento posto sulla musica a Cambrai fosse soltanto un aspetto di un forte accento posto su un'educazione « scolastica »²⁰.

Lo scopo al quale tendo è fin troppo trasparente: a contrapporre il tipo culturale che sono venuto tratteggiando – che possiamo chiamare scolastico usando il termine nella sua più ampia accezione – con la nuova specie di uomini colti, gli umanisti. Ma prima sento il bisogno di descrivere il rapido declino della pratica polifonica in Italia dopo il 1437, mettendolo in rapporto col diminuito afflusso di prelati stranieri. In quell'anno il concilio che ancora era riunito a Basilea fu condannato dal papa, perdette rapidamente terreno fra i suoi stessi simpatizzanti a causa dei suoi atteggiamenti estremistici e continuò i suoi lavori in un vuoto politico. Nello stesso anno si aprì a Ferrara e fu poi continuato a Firenze un nuovo concilio per concertare una riunione, che ebbe breve durata, tra le Chiese greca e romana; ebbe molto minore risonanza tra le potenze occidentali e una più ristretta partecipazione, più orientata umanisticamente che scolasticamente. Una politica di austerità adottata da Eugenio IV influì pure sulla pratica musicale ridirigendo l'attenzione sul canto liturgico o su una polifonia che dipendesse strettamente da esso²¹. Nell'istituire nuovi seminari a Firenze, Torino ed Urbino il papa prescrisse lo studio del canto liturgico, ma non fece mai cenno di musica mensurale, cioè di polifonia²². Se prendiamo come un

²⁰ Naturalmente a Cambrai, come a Tournai, Liegi o Anversa, le scuole cattedrali provvedevano la base per tale educazione; tuttavia essa doveva essere completata in una università. Per quanto riguarda la musica, ho i miei dubbi che il largo numero di canonici e cantori di queste cattedrali combinasero le loro forze per l'esecuzione « corale » di composizioni polifoniche. L'esecuzione corale può essere stata riservata al canto liturgico, il continuato predominio del quale è indicato dalla scarsità di composizioni polifoniche per il Proprio della messa. Ma anche per l'Ordinario le esecuzioni polifoniche possono essere state riservate a funzioni interne del capitolo, o a cerimonie eseguite agli altari di particolari cappelle, più spesso che a solenni riti pubblici.

²¹ Un esempio di quest'ultima è la composizione polifonica di inni. In qualunque luogo Dufay possa avere composto il suo ciclo di inni, la loro tradizione non sembra avere avuto più lunga durata in nessun altro luogo che nella cappella papale.

²² Vedi A. SEAY, *The 15th-Century Cappella at Santa Maria del Fiore in Florence*, in «Journal of the American Musicological Society», XI (1958), pp. 45 sgg. (non occorre che ripeta le mie

indice le liste dei membri della cappella papale, nessuno di essi è conosciuto come compositore di musica polifonica negli anni successivi alla partenza definitiva di Dufay nel 1437²³; Johannes Fede stette nella cappella soltanto alcuni mesi nel 1443-44²⁴. Sotto i successori di Eugenio IV soltanto un compositore polifonista, Johannes Pullois, fu presente nella cappella dal 1447 al 1469²⁵. Si fa sentire il contraccolpo delle richieste di riforma ecclesiastica sulle quali allora avevano così fortemente insistito i concili, e che in ogni tempo (eccettuato il nostro) hanno portato verso la condanna dell'«artificiosità» dell'invenzione polifonica, e verso un ritorno di entusiasmo per la venerabile semplicità del canto liturgico tradizionale.

Un fattore ancora più importante fu, a mio parere, il processo col quale i rappresentanti del vecchio tipo culturale venivano gradualmente sostituiti, sia nella curia che nei ranghi esecutivi di ogni governo principesco o cittadino, dai seguaci degli *studia humanitatis*²⁶. Attraverso questo processo venivano gradualmente eliminati coloro che avevano praticato la polifonia come un'attività creativa liberale, nonché quelli che avevano potuto meglio apprezzarla. Ciò che restava era da una parte l'esecutore prezzolato – *cantor* ma non *musicus* – e dall'altra una udienza indifferente²⁷.

Vero è che la differenza fra il vecchio tipo di cultura scolastico ed il nuovo tipo umanistico non era una differenza fondamentale. Molto di ciò che apparteneva al vecchio curriculum era conservato, o magari ampliato. Vi erano tuttavia differenze, derivate in parte dalla tradizione meno speculativa e più pragmatica delle università comunali italiane, in parte dall'enfasi posta sullo studio di modelli classici come un neces-

obiezioni a titoli di tal genere); G. BORGHEZIO, in «Note d'archivio per la storia musicale», I (1924), pp. 200 sgg.; B. LIGI, *La cappella del Duomo d'Urbino*, *ibid.*, II (1925), pp. I sgg., particolarmente pp. 18-20.

²³ F. X. HABERL, in «Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft», III, pp. 221-24.

²⁴ *Ibid.*, pp. 223-24.

²⁵ *Ibid.*, pp. 225-30.

²⁶ I due fattori possono essere stati a volte associati, come lo furono nel caso di Johannes Gallicus, un certosino francese che visse a Mantova e fu autore di un *Ritus canendi vetustissimus et novus* (E. DE COUSSEMAKER, *Scriptorum de musica medii aevi nova series*, vol. IV, pp. 298-421). Il disprezzo di Gallicus per i «moderni cantores» e per i canti profani deriva tanto dalle tendenze ascetiche del suo ordine quanto dall'insegnamento umanistico che egli aveva ricevuto da un maestro tanto insigne quanto Vittorino da Feltre. Vedi anche p. 224, nota 34.

²⁷ Non è mia intenzione affermare che la polifonia artistica non fosse mai, o soltanto raramente, eseguita in Italia. Essa può esserlo stato anche spesso, ma come un genere di musica fra i molti, senza che si prestasse alcuna speciale attenzione a quelli che noi consideriamo essere i suoi meriti particolari e la sua posizione unica in vista degli sviluppi futuri. Accadde così che mentre alcune corti rivaleggiavano tra loro per ottenere i servizi di certi cantori di polifonie, esse prestarono scarsa attenzione alle loro capacità creative, e abitualmente richiesero (o almeno notarono) soltanto musica che fosse già familiare (si vedano, per esempio, le ricorrenti citazioni di *O rosa bella* durante quasi tutto il secolo; la voga dei *quodlibets* è pure un fenomeno collegato allo stesso atteggiamento).

sario avviamento all'arte di comporre ogni genere di documenti, lettere e discorsi, e, ancor più oltre, come guida ideale in ogni aspetto della vita umana. La musica in apparenza conservò il suo posto nel curriculum. Orazioni per l'inizio degli studi tenute da Francesco Maturanzio²⁸ e da Filippo Beroaldo il vecchio²⁹ la includono fra le arti che erano considerate la base di una educazione liberale, e descrivono lungamente la sua presenza immanente in ogni ordine di fenomeni fisici e spirituali. Ma ciò che è detto della musica attualmente risonante si riduce a lunghi elenchi dei suoi effetti su uomini, animali o oggetti inanimati, con esempi tratti senza eccezione dalla mitologia o da aneddoti pseudostorici classici. Passaggi consimili si incontrano spesso anche in altri scritti quattrocenteschi, dovunque i loro autori stimarono che uno sfoggio di erudizione enciclopedica fosse il complemento appropriato per la trattazione di ogni possibile argomento³⁰. Essi sono ovviamente derivati da un piccolo numero di modelli classici, particolarmente dagli scritti di Quintiliano, Censorino e Marziano Capella. Paludati in una foggia più classicheggiante questi passaggi sono simili per il contenuto ai paragrafi iniziali, dedicati alla *musica mundana* ed *humana*, della maggior parte dei trattati scolastici sulla musica³¹. Se ne trae l'impressione, tuttavia, che un umanista raramente leggesse oltre quei paragrafi iniziali; al di là del concetto generale che proporzioni numeriche sono il substrato dei fenomeni musicali, egli non sapeva che farsi di uno studio più particolareggiato di modi, regole di notazione, o proporzioni ritmiche. Anche Ficino, il vivido interesse del quale verso la musica era motivato da ragioni tanto artistiche che filosofiche, appare estremamente malsicuro non appena si avventura in descrizioni tecniche³².

²⁸ Si veda la sua orazione «habita Perusie in templo divi Laurentij pridie Nonas Novembris Mccccxxxij principio studij et in commendatione scientiarum» (codice Vaticano lat. 8750, ff. 136v sgg.), e inoltre, pure di lui, la «oratio laudem, et utilitatem Historiae continens et ejus initia repetens» e «oratio de Poetices cum alijs artibus cognitione, delectatione utilitateque», entrambe pronunziate a Vicenza ed ora nel codice Vaticano lat. 5358. Un esempio più antico è la «Initio studij Mccccv Perusiae oratio» di GIOVANNI ANTONIO CAMPANO, in *Opera*, Roma 1495.

²⁹ Vedi «Philippi Beroaldi oratio habita in enarratione Questionum Thusculanarum et Oratii Flacci continens laudes musices» nelle sue *Orationes et quamplures appendiculae versuum*, Bologna 1491, ff. 102 sgg. La sezione sulla musica ha la seguente introduzione: «... Ceterum quantum ciceronis lectio nobis utilitatis est allatura: Tantum carmina oratii flacci *modulata* afferrent iucunditatis: et quemadmodum philosophia salubris est: ita musica delectabilis...» (mio il corsivo).

³⁰ In aggiunta all'esempio ovvio di Paolo Cortese, che discuterò presto con maggiori particolari, posso citare il capitolo *De Musica & in quo cum re militari commertium eius sit*, in ROBERTO VALTURIO, *De re militari*, Verona 1472, ff. 104 sgg. L'ampio trattato sulla musica di Giorgio Valla (vedi p. 224, nota 35) è anch'esso parte di un'opera enciclopedica.

³¹ Vedi G. PIETZSCH, *Die Klassifikation der Musik von Boethius bis Ugo von Orvieto*, Halle 1929.

³² Vedi, per es., il passo seguente, qui tradotto dal trattato di Ficino *De rationibus musicae* (in realtà una lettera a «Dominico Benivenio claro philosopho et musico absoluto») in P. O. KRISTELLER, *Supplementum Ficinianum*, Firenze 1937, vol. I, pp. 51-56: «Dico ora che la se-

Umanisti piú recenti diedero prova evidente della loro diffidenza verso una tradizione tecnica della musica che era troppo strettamente associata nelle loro menti col latino medievale o col volgare francese. Una lettera di Ermolao Barbaro, datata 1488, descrive un tentativo che egli aveva fatto di adattare la terminologia del «grande sistema» dell'antica teoria musicale greca alla mano guidonica. Questo tentativo, afferma Barbaro, gli era stato suggerito da un «cattivo libro» che egli stava leggendo – cattivo non a causa del contenuto, ma perché scritto «aliena lingua»³³. A questa allusione denigratoria, che io interpreto come un riferimento a un latino scolastico, egli aggiunge piú tardi una critica delle sillabe di solmisazione guidoniche per il loro suono «barbaro» e per il loro essere derivate da un poema che ha poco o niente di eleganza latina, l'inno a san Giovanni. Si devono tollerare, egli conclude, «fin tanto che non sia inventato un qualche cosa di piú raffinato ed elegante»³⁴. Sulla stessa linea di pensiero Giorgio Valla scrisse un esteso trattato sulla musica, pubblicato postumo nel 1501, nel quale pare che siano state usate soltanto fonti greche classiche³⁵.

L'atteggiamento piú consueto di un umanista, tuttavia, non pare a me essere stato quello di diffidenza o di disprezzo verso gli aspetti piú tecnici della musica, ma semplicemente quello di ignoranza per mancan-

squiotava produce [l'intervallo di] un tono; *se è minore*, tuttavia, [di] un *semitono*. E quelle [note] che procedono dalle basse, che Orfeo chiama "hypates", alle alte, che [egli chiama] "neates", progrediscono per grado secondo tale proporzione [cioè la sesquiotava sia piena che "minore"; mio il corsivo]. Procede poi a descrivere le proprietà di ciascuna nota in linguaggio molto colorito; la quarta, per esempio, «è quasi dissonante, ma non altrettanto quanto la seconda, essendo evidentemente resa piú piccante dal passaggio alla successiva quinta, e al tempo stesso ammorbidita dalla dolcezza della precedente terza». Ma la serie di note che egli descrive, con terza maggiore e sesta minore, non è né il «grande sistema» dei greci, né il tipico esacordo medievale.

³³ «... etiam cano, musicus die, nec toto, factus... Vacabam et pigebat legere: incurrit casu liber eius artis *infantissimus*, res quidem omnino bonas continens, sed *aliena lingua* scriptus. Conferre coepi graeca cum *barbaris*, et monochordi nomenclatura... ad trivialem manum (ita enim modo vocant) accommodare sum conatus... Exscriptum id tibi omne mitto ut intelligas *barbarum* a Barbaro iuvari potuisse...» (in *Epistolae, Orationes et Carmina*, a cura di V. Branca, Firenze 1943, vol. II, p. 20, mio il corsivo). Barbaro aveva chiesto a diversi musicisti come la «mano» stesse in rapporto col sistema antico e aspettava una risposta da un certo Avanius (forse una latinizzazione di un soprannome come «Piffero»); ma (ancora una nota di diffidenza) «smuovere chiunque in quella disciplina sarebbe, come sai, una grande impresa». La lettera è indirizzata a Gerolamo Donati da Milano.

³⁴ «... momenta illa sex singulis inclusa syllogismis [cioè le sei sillabe di solmisazione incluse in ciascun esacordo], tametsi compendium laboris faciunt et certam in modulando commoditate afferunt, quia tamen *barbarum* plane sonum et ex cantico *parum latino* derivantur, placere non possunt; nihilominus ferenda sunt tantisper dum absolutius et elegantius aliquid inveniantur» (*ibid.*, p. 21; mio il corsivo). È interessante vedere che almeno una linea di teorici musicali umanisticamente orientati, da Johannes Gallicus a Ramos de Pareja, mirava all'eliminazione del sistema degli esacordi.

³⁵ *De Musica libri V sed primo de inuentione & commoditate eius*, in G. VALLA, *De expensis et fugiendis rebus opus*, Aldo Manuzio, Venezia 1501. I libri sulla musica seguono quelli sull'aritmetica, e sono seguiti, come ci si può aspettare, da quelli sulla geometria, astrologia, fisiologia, medicina, ecc. per un totale di 49 libri. I due imponenti volumi *in folio* sono protetti nell'esemplare della Houghton Library della Harvard University da una rilegatura contemporanea in cuoio impresso, su tavolette di legno, con la dicitura «Cyclopedia Vallae».

za di un contatto diretto. La sua esperienza musicale è soprattutto empirica, concentrata sugli aspetti piú immediati di quell'arte, sul cantare a solo, su musiche di danza, su fanfare, su suoni suadenti di arpe e flauti, e, forse, su qualche sfoggio di virtuosismo strumentale sul liuto o su qualche strumento a tastiera. Non dobbiamo esserne sorpresi, se pensiamo quanta parte è data a questi stessi aspetti della musica anche nelle contemporanee descrizioni francesi di avvenimenti musicali. Ma gli scrittori francesi lasciano vedere abbastanza spesso di essere anche consapevoli dell'esistenza e dei meriti dei polifonisti contemporanei; gli umanisti italiani rievocano tutti i mitici poteri della musica per descrivere le prodezze di cantori e strumentisti che sarebbero per noi completamente ignoti se non fosse per la lode entusiastica dei loro amici umanisti³⁶. Dobbiamo attendere fino alla fine del secolo per trovare un simile elogio rivolto ad un polifonista. Che io sappia l'esempio piú antico è uno che ci riporta al musicista del quale ci eravamo occupati all'inizio; è infatti un ben noto sonetto indirizzato intorno al 1490 da Serafino Aquilano a «Jusquino, suo compagno musico d'Ascanio»³⁷. Se ci desta sorpresa l'equazione implicita nel titolo fra l'arte di Josquin e l'abilità musicale dello stesso Aquilano, un uomo del Quattrocento che avesse avuto scarsa familiarità con la polifonia potrebbe addirittura non essere stato preparato ad includere le opere di Josquin nel suo concetto di ciò che è musica³⁸.

Scrittori umanisti spesso posero l'accento sull'esecuzione di musica ad un banchetto come un punto nel quale le abitudini contemporanee felicemente coincidevano col costume degli antichi¹. Un buon esempio

³⁶ Molti di questi musicisti possono essere stati, a modo loro, compositori; in un loro particolare modo che apparteneva a ciò che io chiamo la tradizione «non scritta» della musica. Né dovettero le loro composizioni essere tutte necessariamente monofoniche, poiché vi sono forti ragioni per sospettare l'esistenza di forme polifoniche anche nella tradizione non scritta.

³⁷ Pubblicato in *Le rime di Serafino Ciminelli dall'Aquila*, a cura di M. Menghini, Bologna 1894, p. 112, e piú recentemente ristampato in OSTHOFF, *Josquin Desprez* cit., vol. I, pp. 34-35. La datazione rappresenta un problema per le biografie sia di Josquin che di Serafino, poiché non è chiaro dalle informazioni delle quali disponiamo se il servizio di questi presso il cardinale avesse luogo prima del 1490, o intorno a quell'anno, o piú tardi.

³⁸ Potrebbe sembrare che la mancata conoscenza o la scarsa familiarità con la musica polifonica siano contraddette dal fatto che parecchie delle fonti della polifonia francese della metà o seconda parte del secolo xv sono ancora una volta italiane. Si può osservare tuttavia che alcune di esse, come il ms Porto, Biblioteca municipal, 714, riuniscono musica vera e propria ed estesi scritti teorici, e che altri si danno l'aria di fare lo stesso con l'anteporre alle loro collezioni di composizioni polifoniche prevalentemente profane qualche breve elementare trattato. Interpreto quest'ultimo caso come un tentativo di giustificare la musica come una collezione di esempi, una giustificazione che poteva essere necessaria soltanto in qualche isola, monastica o ecclesiastica, di superstiti scolasticismo.

¹ Vedi, per es., il dialogo di Giannozzo Manetti che descrive un banchetto a Venezia, in A. DELLA TORRE, *Storia dell'Accademia platonica*, Firenze 1902, pp. 282-83, o i *Convivia mediola-*

di tali abitudini, la descrizione di un banchetto tenuto a seguito delle nozze di Francesco Sforza e di Bianca Maria Visconti, è incluso nel nono libro de *La Sfortiade*, un lungo poema manoscritto di Antonio Cornazano, meglio noto ai musicologi come scrittore sulla danza². La scena è Cremona, data in dono alla sposa come parte della sua dote. L'anno è il 1441 e la lingua del poema quella volgare; e tuttavia il poema mira a ricreare lo spirito di tempi omerici, probabilmente noto al poeta attraverso l'*Eneide* virgiliana, o attraverso qualche squarcio di traduzione omerica fornitagli da un altro frequentatore della corte milanese, Francesco Filelfo³. Cornazano non si attarda nella consueta enumerazione di elaborate vivande e dei loro *entremets* musicali e teatrali, la moda di quel tempo⁴. Contro ogni nostra aspettazione egli liquida il banchetto vero e proprio in pochi versi e muove rapidamente a descrivere lo stato d'animo di soddisfatto abbandono che segue il pasto. Allora, come nel libro II dell'*Eneide*, «conticuere omnes»; tutti fanno silenzio mentre il protagonista in persona, Sforza, racconta un episodio di guerra e di clemenza verso i vinti. Dopo di lui uno dei suoi capitani, il nome del quale, Troilo, si trova ad avere un suono classico, richiama avventure e pericoli del passato⁵. Soltanto quando il pathos dei ricordi ha raggiunto il suo culmine, soltanto allora è introdotto il personaggio «che in musica le stelle havean dotato | pascer l'orechia di dolce armonia».

Ho fin qui riassunto circa 140 versi della «Descriptio conuituj»⁶, come essa è intitolata sul f. 104 bis del manoscritto. La sezione seguente, rubricata «Laudes Petri boni cythariste», l'ho riscontrata sull'originale e posta come Appendice I a questo scritto. Come dice Telemaco nel primo libro dell'*Odissea*, «... la gente piú loda quel canto che suona piú nuovo agli ascoltatori». Anche il nostro cantore si dà pensiero di cantare «in cetra ad ordinata frotta | l'amor d'alcun moderni chi s'appretia»; ed è tanto desioso di essere all'altezza dei tempi da includere

nensia di Francesco Filelfo (1443, ma pubblicato a Milano nel 1498), per non dire delle molte descrizioni piú tarde di banchetti con *intermedi* musicali.

² Vedi, per es., O. KINKELDEY, *Dance Tunes of the Fifteenth Century in Instrumental music*, a cura di D. G. Hughes, Cambridge (Mass.) 1959, pp. 7 sgg. La fonte principale della *Sfortiade* di Cornazano è il ms Parigi, Bibl. nationale, nouv. acq. ital. 1472.

³ Filelfo (1398-1481), benché notevolmente piú vecchio di Cornazano, fu suo compagno alla corte milanese ed uno dei suoi modelli. Le traduzioni omeriche di Filelfo non furono mai pubblicate; ma anch'egli lavorava ad una *Sfortias* in latino (24 canti; autografo a Roma, Bibl. Casanatense, ms 415) piú o meno allo stesso tempo nel quale Cornazano andava scrivendo la sua *Sfortiade*; scrisse inoltre poemi in lode di Lucrezia d'Alagno.

⁴ Accenna tuttavia (f. 104 bis) che musiche erano già state eseguite durante il banchetto: «... e accompagnate d'organi et da trombe | venghon, variate, le dive vivande».

⁵ «... el recordar de gli passati guai | a l'animo soccorre in stato ascieso | e il passato dolor gli allenta assai» (f. 106v del ms). Muro Troilo di Rossano è figura storica.

⁶ Era già stato pubblicato da M. A. SILVESTRI, *Appunti di cronologia cornazaniana*, in *Miscellanea di storia, letteratura e arte piacentina*, Piacenza 1915, pp. 155-57.

nel suo canto gli amori di Sigismondo Malatesta, signore di Rimini, con Isotta degli Atti, e quelli di Alfonso d'Aragona, re di Napoli, con Lucrezia d'Alagno, né l'uno né l'altro dei quali aveva ancora avuto luogo nel 1441, tempo presunto della sua esecuzione⁷. È improbabile che sia Cornazano (il quale nel 1441 aveva undici anni), sia il musicista da lui descritto (benché un poco più anziano) potessero essere stati presenti alle nozze dello Sforza. Nel suo poema, finito nel 1459, l'anno dell'arrivo di Josquin a Milano, Cornazano semplicemente descrisse qualche esecuzione che doveva aver avuto luogo nel 1456, quando il musicista del quale si tratta, l'allora famoso Pietro Bono dal Chitarrino di Ferrara, fu prestato per un breve periodo alla corte di Francesco Sforza⁸.

È una sorpresa che Pietro Bono, che noi conosciamo meglio come liutista, sia descritto da Cornazano come un cantore che si accompagnava da se stesso su un non meglio identificato strumento a corda, che è classicamente chiamato «cetra», mentre lo stesso esecutore è detto «el primo cithareo» (che fa rima con «prestante deo» e con «Orpheo»). Benché la ragione per questa scelta sia ben evidente, dato che non c'era posto, nella rievocazione del clima omerico fatta da Cornazano, per nulla meno che un classico rapsodo, non possiamo tuttavia non ammettere che anche nella vita reale Pietro Bono dovette essere un «cantore a liuto» oltre che un liutista⁹.

⁷ *Ibid.*, particolarmente p. 143.

⁸ La biografia di Cornazano è discussa minutamente nell'articolo più sopra citato di M. A. Silvestri. *Ibid.*, pp. 154-55 e 158, è dato il periodo 1449-59, come tempo di composizione dell'intera *Sfortiade*, una data «prima del 1458» per il passo su Pietro Bono, e il 1455 come la data della prima redazione de *L'arte del danzare*. Ciò che è detto su Pietro Bono da E. HARASZTI, *Pierre Bono luthiste de Mathias Corvin*, in «Revue de musicologie», voll. 89-92 (1949), pp. 73 sgg., e dallo stesso nella voce «Bono, Piero» in *MGG*, II, coll. 117-19, ha bisogno di qualche chiarificazione. Il secondo scritto avrebbe dovuto essere posto sotto la lettera P perché Bono è un secondo nome; il cognome «de Burzeriis», «de Bursellis», o anche «de Bruxellis» non ha niente da fare con Bruxelles. Non è esatto che Pietro Bono, nato nel 1417, «trascorse la sua giovinezza alla corte del re di Napoli, Ferdinando d'Aragona [che regnò dal 1458 al 1494], insieme ad Aurelio Brandolini [c. 1440-97] ed a Tinctoris [che arrivò a Napoli verso il 1472]»; né è vero che Tinctoris lo elenchi fra («unter») gli artisti tedeschi. Pietro Bono andò a Napoli nel 1473 al seguito di Sigismondo d'Este, ma la sua valentia musicale gli aveva consentito di essere già divenuto ricco a Ferrara nel 1455; similmente egli si recò nel 1488 alla corte di Mattia Corvino al seguito di Ippolito d'Este. È possibile che egli fosse allora prestato per un breve periodo a Beatrice d'Aragona, moglie di Mattia Corvino e sorella di Eleonora d'Este. Su un simile «prestito» concesso a Francesco Sforza a Milano nel 1456 vedi BARBLAN, *Vita musicale alla corte sforzesca* cit., pp. 802-3. Il più esauriente racconto di ciò che è noto della carriera di Pietro Bono e dei suoi rapporti con corti e signori è dato da L. LOCKWOOD, *Pietrobono and the instrumental tradition at Ferrara*, in «Rivista italiana di musicologia», x (1975), pp. 115-33.

⁹ Potrebbe essersi trattato o di un cambiamento personale dell'attività di Pietro Bono, o del risultato di un cambiamento di gusti musicali. Pietro Bono è ancora una volta descritto come cantore da Cornazano nel *De excellentium virorum principis*, dedicato a Borso d'Este nel 1466, nel quale egli è rappresentato nell'atto di cantare le disavventure di Venere (SILVESTRI, *Appunti* cit., pp. 153-54). In anni più vicini egli compare accompagnato da un tenorista, cioè da un altro liutista insieme al quale egli poteva eseguire musica polifonica: «Petrobono del Chirighino [sic] con il tenorista, cavalli 3» sono elencati tra coloro che si recarono a Napoli con Sigismondo d'Este nel 1473 (vedi *I Diari di Cicco Simonetta*, a cura di A. R. Natale, in «Archivio sto-

Alcuni anni piú tardi lo stesso genere di canto su uno strumento a corda affascinò Galeazzo Maria Sforza, ancora ragazzo, in occasione di una visita che egli fece a Firenze. Il cantore questa volta era un favorito dei Medici, Antonio di Guido, non cosí famoso per noi come il suo contemporaneo Antonio Squarcialupi, ma molto ammirato ai suoi giorni¹⁰. Ancora piú tardi il cantare «a liuto», o «alla viola», o «alla lira» era ancora in gran moda: di Poliziano, che ne parla piú di una volta in lettere che descrivono le prodezze del suo allievo Piero dei Medici, si narra che egli stesso incontrasse la morte mentre cantava sul liuto¹¹. I fratelli Brandolini, Baccio Ugolini e Bernardo Accolti, detto l'Unico Areentino (per citarne solo alcuni) furono tutti famosi per il loro canto¹². Alla corte di Milano lo stile di canto di un gentiluomo napoletano, Andrea Coscia, fece profonda impressione sul piú famoso esperto di tal genere, Serafino Aquilano, e modificò il suo stile¹³. Verso la fine del secolo, a detta di Vincenzo Calmeta (segretario di Beatrice Sforza e seguace e biografo dell'Aquilano), il modo piú consueto per un poeta per rendere note le sue poesie piú recenti era quello di farle cantare da un «citaredo»¹⁴.

Eppure lo spirito del tempo si andava rapidamente mutando. L'apparire fra i teorici musicali e fra i polifonisti militanti di umanisti come Gaffurio, Tinctoris, e, possibilmente, lo stesso Josquin, i contatti quo-

rico lombardo», serie VIII, vol. I, 1948-49, pp. 99-100). Nel 1486 e nel 1488 il tenorista di Pietro Bono era un certo Francesco de la Gatta (G. BERTONI, *L'Orlando Furioso e la Rinascenza a Ferrara*, Modena 1919, p. 421).

¹⁰ Vedi B. BUSER, *Die Beziehungen der Medicer zu Frankreich während der Jahre 1434-1494*, Leipzig 1879, p. 374; e B. BECHERINI, *Un canta in panca fiorentino, Antonio di Guido*, in «Rivista musicale italiana», L (1948), pp. 243-44. Un «Chapitolo di messer Antonio buffone fatto pel chonte Francesco il lode d'esser piatoso d'una fanciulla preso a Llucca» (Firenze, Bibl. nazionale centrale, cod. Magliabechi VII, 1010, f. 112) richiama la storia raccontata da Sforza stesso nella descrizione del banchetto fatta da Cornazano.

¹¹ L'episodio è discusso da I. DEL LUNGO, *Florentia*, Firenze 1897, pp. 257-62, il quale ne riporta due contrastanti versioni: nella prima, un passo di PAOLO GIOVIO, *Elogia doctorum virorum*, Basel 1556, xxxviii, 89, è registrata una voce denigratoria, secondo la quale l'ultimo delirante canto del poeta sarebbe stato ispirato da un amore contro natura; nella seconda, quella di un poema di BEMBO, *Politianus tumulus*, in *Carmina libellus*, Venezia 1552, p. 45, Poliziano muore cantando un lamento per la morte di Lorenzo dei Medici.

¹² Su di essi vedi ciò che è detto piú avanti a p. 249.

¹³ *Vita di Serafino Aquilano*, in VINCENZO CALMETA, *Prose e lettere edite e inedite*, a cura di C. Grayson, Bologna 1959, p. 63. Altre informazioni su Coscia, o Cossa, sono date *ibid.*, pp. xxxi, 90 e 136.

¹⁴ Vedi, per es., il seguente passo del *Discorso del Calmeta s'egli è lecito giudicare i vivi o no*, in CALMETA, *Prose e lettere* cit., p. 4: «Un altro nuovo modo ancora, oltre gli stampatori, è trovato col quale le composizioni, massimamente in lingua volgare, vengono in luce; imperocché essendo oggidì questa professione assai essistimata, sono riusciti molti citaredi, i quali con le fatiche d'alcuni poeti sostentandosi, quelle per ogni corte vanno pubblicando...» Notizie biografiche su Calmeta sono date da C. Grayson nell'introduzione al volume qui sopra citato; parecchi altri scritti danno indicazioni dirette o indirette del costume di cantare poesie.

tidiani che si stabilivano a Roma fra i cantori papali e le coorti di poeti ed oratori che frequentavano la curia, e finalmente la creazione di un nuovo senso poetico del linguaggio polifonico (nella quale Josquin ebbe ancora una volta una parte di maggior rilievo) diedero origine ad una migliore comprensione fra umanisti e compositori polifonisti. Un crescente apprezzamento dell'arte della polifonia è evidente nella lode tributata a Josquin come al più eminente compositore di messe polifoniche, e ad Isaac ed Obrecht per la loro eminenza nel genere minore del mottetto, nei *De cardinalatu libri tres* di Paolo Cortese – ancora una volta un trattato enciclopedico sulle regole di comportamento che si addicevano ad un «senatore» della Chiesa, cioè ad un cardinale¹. I pronunziamenti di Cortese specialmente fanno riferimento per riceverne appoggio all'autorità in materia di musica del giovane cardinale Medici, poi papa Leone X, il quale certamente ebbe una parte notevole in questo come in altri sviluppi musicali più recenti, insieme ai più giovani suoi consanguinei Giuliano, Giulio (poi Clemente VII) e Lorenzo il giovane, ed insieme ad un altro futuro papa, Alessandro Farnese².

E tuttavia un residuo delle reticenze che gli umanisti provavano verso la polifonia può ancora essere percepito nel modo nel quale Cortese si comporta verso la musica. La sua lode di Josquin come compositore di messe rappresenta nella sua mente l'onore più alto, che però è basato più sull'eccellenza del genere che su quella del compositore. I canti che accompagnano il sacrificio della messa, che egli chiama classicamente [*carmina*] *litoria*, tengono il più alto posto nella sua stima a causa del pregiudizio umanistico che è l'importanza del testo a determinare sostanzialmente il valore estetico della sua musica. I mottetti, e non soltanto quelli di Josquin, sono da lui posti ad un livello più basso perché i loro testi sono meno direttamente collegati con la parte più essenziale del sacrificio rituale. La loro natura di *ad libitum*³, lasciato

¹ Nato a Roma nel 1465 da una famiglia toscana bene introdotta nella corte papale, Cortese fu seguace di Pomponio Leto e suo successore come *scriptor apostolicus* nel 1481. Cortese e il fratello maggiore Alessandro (morto nel 1490) ospitarono spesso un gruppo letterario (la parola «*academia*» usata da CALMETA, *Prose e lettere* cit., p. 63, non va presa in un senso troppo formale) che includeva fra gli altri l'Aquilano e lo stesso Calmeta. Cortese divenne segretario papale nel 1498, ma si dimise nel 1503 e si ritirò in Toscana presso San Gimignano, dove si costruì una bella villa alla quale diede il nome di «*Castrum Cortesium*». Lì lavorò a scrivere il *De cardinalatu*, pubblicato dopo la sua morte, ma tuttavia stampato nel 1510 «in Castro Cortesio». Altre sue opere sono il *De hominibus doctis dialogus*, Firenze 1734, dedicato a Lorenzo dei Medici (c. 1488), e le *In quatuor libros Sententiarum... disputationes*, Roma 1504. Vedi P. PASCHINI, *Una famiglia di curiali nella Roma del Quattrocento*, in «*Rivista di storia della Chiesa in Italia*», XI (1957), pp. 1-48.

² E mia convinzione che la nuova forma e stile del madrigale furono foggiate nei circoli medicei tra Firenze e Roma, dopo la morte del Magnifico; ma occorrerebbe guardare anche all'attività del Farnese, dapprima collegata a quella dei Medici, poi più indipendente. Non c'è tuttavia alcun resoconto esauriente della sua vita prima del pontificato.

³ Indicazioni derivate da indagini parziali di questa fase della composizione di mottetti e

alle decisioni del *praecentor*, e forse un qualche sospetto di possibili esibizionismi da parte di quest'ultimo, sembra avere suggerito il termine *praecentoria* col quale sono designati. Finalmente, a dispetto di tutto ciò che precede, la sezione dedicata da Cortese alla musica è ancora una volta conclusa da un enfatico elogio di Serafino Aquilano come l'astro maggiore della musica profana. L'esistenza di *chansons* polifoniche, di Josquin o di altri, è semplicemente ignorata.

Cortese è ricordato per essere forse stato l'iniziatore della moderna critica letteraria – che egli rifiutò di applicare ai suoi contemporanei, a meno che non fossero già morti⁴ – e per un blando e tutt'altro che scortese scontro polemico con Poliziano. Il flessibile uso che quest'ultimo faceva del latino urtava il senso di rispetto che egli stesso aveva per l'aureo esempio degli scrittori più classici⁵. Da fervente ciceroniano egli si fa un punto d'onore di descrivere anche strumenti e pratiche musicali contemporanei con la terminologia più classica. Il nome dell'organo, ormai consacrato dal tempo, è da lui deliberatamente ignorato e sostituito con una elaborata circonlocuzione: «quei generi pneumatici nei quali canne di stagno sono di solito raggruppate insieme nella forma di un castello»; il liuto, che alcuni scrittori medievali avevano chiamato «*lembutum*», diventa «quei generi che possono sembrar simili a certi navigli», perché *lembus* in latino indica un'agile imbarcazione. *Missae* e *moteti*, altri termini tipicamente medievali, sono sostituiti, come si è già osservato, da *litatoria* e *praecentoria*, che entrambi sottintendono il sostantivo *carmina*; ma *carmina*, senza bisogno di nessun aggettivo che lo qualifichi, è il termine di Cortese per i poemi cantati «ad *lembum*», al liuto, dei quali fa risalire l'origine fino a Petrarca. Ancor più drasticamente l'uso incorretto di termini antichi perpetuato nella teoria medievale dei modi ecclesiastici è spazzato via da Cortese con una nuova, arbitraria classificazione, nella quale il canto gregoriano in blocco è detto appartenere all'*ethos* dorico. Più fedele alla lettera che allo spirito del

dei loro testi sembrano delineare la natura non liturgica (o almeno non strettamente liturgica) e piuttosto occasionale di questo genere. Spesso concepiti per una singola esecuzione, i mottetti erano poi raccolti come modelli, o forniti di un nuovo testo per adattarsi ad un'altra singola occasione, o adattati per l'esecuzione strumentale. Tra i fattori che contribuirono a creare condizioni diverse può avere avuto una parte principale la stampa musicale.

⁴ Nel già citato *De hominibus doctis dialogus* Cortese discute e critica scrittori «moderni» in latino a cominciare da Dante; ma esclude quelli che erano ancora in vita mentre egli scriveva. Calmeta fu più audace, se ci si basa sul suo *Discorso... s'egli è lecito giudicare i vivi o no* (*Prose e lettere* cit., pp. 3-6) e la sua pungente critica di Tebaldeo (*ibid.*, pp. 15-19). Il ritegno di Cortese non si applicava ai musicisti (vedi l'Appendice II al presente scritto).

⁵ R. SABBADINI, *Storia del ciceronianismo*, Torino 1866, pp. 33-42, e PASCHINI, *Una famiglia di curiali* cit., pp. 29-31. La disputa si limitò ad uno scambio di lettere, ma ricevette notevole pubblicità dall'abito umanistico di divulgare copie delle lettere che si consideravano importanti per il loro contenuto, o per il loro stile, o per entrambi.

classicismo, Cortese rovescia il rapporto fra modo ed *ethos* e fa dipendere la determinazione del primo dal secondo.

Passi del capitolo (o sezione di capitolo) di Cortese sulla musica sono stati a volte citati in scritti recenti. Ma a me pare che il suo contesto generale e la testimonianza che esso dà sulla storia del gusto musicale durante il Rinascimento siano di gran lunga piú rivelatori che le informazioni date sul conto di singoli musicisti. Trarrò profitto qui soltanto del suo titolo, che può essere reso, in una traduzione un poco libera: «Come si debbano evitare le passioni e gustare la musica dopo i pasti». Di tutti i mitici poteri della musica uno solo è quello che gli umanisti sembrano avere avuto piú familiare, quello di distrarre la mente e portare distensione. Per tutto il resto appare che essi facessero ancora assegnamento sul loro punto forte, il potere della parola.

Appendice I.

«Laudes Petri Boni Cythariste», da *La Sfortiade* di Antonio Cornazano, canto VIII (Ms Parigi, Bibliothèque nationale, nouv. acq. 1472, ff. 106v-107v)

Qui el choro, al suo parlar stato suspeso
sulle vivande a quel che havea parlato,
facto già fine, in pede si fu reso.

A questo alto triumpho era chiamato
5 un Piero Bono da lontana via,
che in musica le stelle havean dotato
pascere l'orechia di dolçe armonia.
Non havrà el mondo el piú prestante deo,
ni accender fiamma in cor, ch'el là non sia.

10 Ancho di forma el primo cithareo
è questi, apena cavo fu vivendo,
excepto Apollo, el bel corpo d'Orpheo.

E per quanto da lui de ciò m'intendo
a soa comparation nulla reservo,
15 e l'armonie che i ciel fano suspendo.

Quest'un già puote col percosso nervo
svegliar gli corpi nelle sepulture,
et adolcire ogn'animo protervo;
gli attracti sensi da tucte altre cure
20 subvertir puote e con sue voci liete
fermar gli fiumi e dar strada a le mure.

Quasi ebriati nel fonte di Lethe
trava a sé i cor la man sí dolc'e dotta
e convertia ciascun a Anaxarethe.

- 25 Cantava in cetra ad ordinata frotta
 l'amor d'alcun moderni chi s'appretia:
 come el Signor d'Arimini hebbe Ysotta.
 Laudava la marina de Venetia
 ov'ella naque, e quinci entrava in canto
 30 come el re d'Aragona hebbe Lucretia.
 A questa de le belle dava el vanto,
 e dicea, in aer piú d'altro superno,
 de Viola novella el fine e 'l pianto.
 Metea costei dannata al campo Averno
 35 e comendava el giustissimo amante
 che andò a vederla fino entro lo 'nferno.
 D'una madonna assai poco costante
 dicea l'ardor con la corrente spanna,
 e per coprirla molto andava errante;
 40 pur s'intenda la regina Giohana,
 e fra gli suoi amator par che mettea
 el magno Sforça chi la vide a canna.
 Molto mostrava che tacito ardea,
 ma a ciò che pervenisse el cuore ardente
 45 lassò in dubio el sì e 'l no, s'el la tenea.
 Per singular cançone estremamente
 dicea d'un'altra l'inflamazioni,
 passando el Conte sotto Aquapendente.
 E la guidava tucta in semitoni,
 50 proportionando e sincoppando sempre,
 e fugiva el tenore a i suoi cantoni.
 Tanto expedite, chiare e dolce tempore
 s'udiron mai, oymè ch'io el posso dire:
 qual cor sí temprato è che amor non stempre?
 55 Quinci scendeva in languido finire,
 tal che fe' ponto fino in su la rosa
 e una pausa per duol vene a tegnire.
 Di questa, a lui palese, ad altri ascosa,
 la sententia era e fiori e non viole
 60 d'una seconda madre e d'una sposa.
 In ta' mellodie docto, al mondo sole,
 soleva ascoltatissimo a lor farse,
 dando col suon vivissime parole.
 Allor, retracto in altro adoperarse,
 65 hebbe el cerchio amoroso a ballo spinto
 e gli portici voti a copie sparse,
 quale Amphion in meço all'Arachinto
 con la cava testude, a Thebbe intorno,
 de comandati sassi el muro ha cincto.

Commento. Pietro Bono, montato su un alto stallo (v. 4), è paragonato ad Apollo e ad Orfeo (vv. 6-12); la sua musica gareggia con le armonie celesti,

può risuscitare i morti, volgere fiumi e pietre, e perfino mutare uomini in statue (vv. 13-24; per quest'ultimo prodigio Cornazano si riferisce a Ovidio, *Metamorfosi*, XIV, vv. 698-760). Il suo canto include le storie d'amore di Isotta degli Atti e Sigismondo Malatesta (vv. 27-29), Lucrezia d'Alagno e Alfonso d'Aragona (vv. 30-31), Viola Novella e Malatesta Ungaro (vv. 32-36), Giovanna II di Napoli e Attendolo Sforza, padre di Francesco (vv. 37-45), e infine una dama incognita che aveva visto Francesco presso Acquapendente (vv. 46-51). Quest'ultimo è un accenno discreto a Giovanna, detta la Colombina, che seguì Sforza per molti anni ed ebbe da lui Polissena (1428), Sforza Secondo (1433; Cornazano gli dedicò la seconda versione de *L'arte del danzare*), Drusiana (1437) e altri due figli che non vissero a lungo.

Mancandoci i testi e le musiche di tutte queste storie, vorremmo almeno conoscerne il metro; ma tutto ciò che ci dice Cornazano è che Pietro Bono «cantava in cetra ad ordinata frotta». *Frotta* può aver significato un poema in forma di ballata; esiste infatti veramente una ballata che racconta di Viola Novella, uccisa dal marito geloso e visitata all'inferno dal fedele amante, un romanzo costruito intorno al fatto storico di un pellegrinaggio al pozzo di San Patrizio, compiuto da Malatesta Ungaro nel 1358 (per estesi riferimenti e commenti si veda Silvestri, *Appunti di cronologia cornazaniana* cit., pp. 157-61, nota 2). Un diminutivo di *frotta*, *frottola*, indica pure una forma di ballata, ma ha anche un secondo significato riferito a un poema consistente in una serie irregolare di versi lunghi e brevi. La «ordinata frotta» di Cornazano e Pietro Bono può avere indicato qualunque dei metri narrativi che abitualmente si sostituirono alla ballata narrativa durante il secolo xv: il *capitolo* o *terza rima* (cioè il metro di ciascun canto della *Sfortiade* di Cornazano), il *sirventese*, e finalmente l'*ottava rima*, che doveva più tardi prevalere come il metro dei poeti epici di Boiardo, Ariosto e Tasso.

I vv. 49-57 della descrizione data da Cornazano dell'ultimo poema narrativo di Pietro Bono danno particolari sulla musica. Eppure non possiamo dar loro troppa fede: benché ci sia detto che l'ultimo canto di Pietro Bono fu una «singular cançone», è difficile credere che fosse «tucta in semitoni», che facesse grande uso di proporzioni e sincopazioni, e che avesse un tenore imitato in fuga sulle corde più gravi dello strumento. A me pare che abbiamo qui ancora un caso di un poeta (Cornazano) che usa i termini musicali solo a motivo del loro suono; o che anche li inventa, dacché non mi era mai capitato finora di trovare chiamate *cantoni* le corde più basse di uno strumento (Cornazano deve avere derivato questo termine da *canto* o *cantino*, che sono termini appropriati per la corda più acuta).

Cornazano offre ancora un esempio del suo modo spiccio di usare i termini musicali nei successivi vv. 52-60, che accennano sibillinamente ai sentimenti d'«una seconda madre e di una sposa». Egli descrive il languido finire del canto discendendo, «tal che fe' ponto fino in su la rosa»; naturalmente, quanto più le dita di Pietro Bono venivano a premere i «tasti» vicino alla rosa dello strumento, tanto più acuti dovevano risultare i suoni prodotti dalle corde. Dovremmo forse supporre che Cornazano avesse in mente il moto convergente di una parte vocale discendente e di un accompagnamento strumentale ascendente? Il passare a musiche di danza di Pietro Bono, descritto nei versi finali (64-69) offre a Cornazano il destro per ancora un'altra similitudine classicheggiante, che ricorda particolarmente l'Egloga II di Virgilio, v. 24.

Appendice II.

Da Paolo Cortese, *De cardinalatu libri tres*, Castel Cartesiano 1510, libro II, ff. 72r-74v.

DE MUSICA

Quidam quandam dicunt musicam esse inutilem

Quod mu. est adhibenda delectationis, morum et disciplinae causa

[f. 72r] ... Sed ex his omnibus valde debet invidiae formidari malum, nam cum ea maxime soleat aliena praestantia fortunata angere, recte affirmatur eius amara animi contractiuncula laedi oportere corpus: Idque facile ex invidiorum hominum genere iudicari potest, quia semper lurido colore pallent: Quod idem est de caeterarum perturbationum genere disserendum, quibus cum alias semper a senatore, tum maxime hoc laetandi tempore obsisti debet, ne corpus in exterendo cibo, adventitia animi aegrotatione [f. 72v] elidatur: Quare cum hoc interim tempore maxime sint ea postulanda, quibus animi hilaritas excitari soleat, quaeri multum hoc loco potest, num maxime sit musices suavitas adhibenda: Siquidem multi a communium sensuum natura aversi, non modo eam prava quadam naturae perversitate respuunt, sed eam etiam inutilem esse opinantur: propterea quod ea quaedam sit ignavae voluptatis invitatrix, maximeque eius iucunditate soleat libidinum excitari malum: contra autem multi eam tanquam disciplinam quandam adhibendam esse volunt, quae in symphoniae modorumque cognitione versetur, nos vero hoc tempore eam non modo delectationis, sed etiam disciplinae morumque causa dari debere censemus: nam cum ludus sit vacationis causa repertus, cessationisque delectatio annexa insit, proptereaque vacatio eius urgentis moestitiae medicina dicatur quae ex negotiorum laborumque assiduitate dimanat, facile affirmamus, eius rei cessationem, ex qua animi moestitia nascatur suapte natura videri debere iucundam: cum autem disciplina, quae est quoddam ratione praeeunte intelligendi munus, non modo boni expetendi, sed etiam consentaneae delectationis rationem nanciscatur, consentaneum est, quicquid intelligendi causa expetendum sit, delectationemque suapte natura consequatur, id ludendi disciplinaeque causa debere quaeri: at qui cum musice suapte sit natura iucunda, vimque contemplandi nanciscatur, dubitari non debet, quin fatendum sit, iure eam delectationis disciplinaeque causa debere quaeri; eodemque modo dicendum est, eam morum causa esse expetendam, siquidem consuescere de eo iudicare, quod si-

[1] ... Ma di tutti questi molto è da temere il male dell'invidia, perché, solendo essa essere massimamente angustiata dall'altrui prospera superiorità, si dice giustamente che l'amara sua contrazione dell'animo debba ledere il corpo: e di ciò si può facilmente giudicare dal modo degli invidiosi, ch'è sempre si colorano di un pallore giallastro. Questo stesso deve argomentarsi per il genere di tutte le altre perturbazioni alle quali il senatore [cioè il cardinale] deve opporsi in ogni altro momento, ma più che mai in questo tempo di ricreazione, affinché il corpo nel digerire il cibo non ne sia distolto dal sopravvenire di qualche turbamento dell'animo. Pertanto, dovendosi proprio in quel momento ricercare al massimo quelle cose che sogliono suscitare l'ilarità dell'animo, possiamo ben chiederci se a questo punto non sia da utilizzare al massimo la soavità della musica. Molti infatti, traviando dalla natura del comune sentire, non soltanto la respingono per qualche trista perversità di natura, ma pensano anche che sia disutile perché sarebbe invitatrice di una qualche pigra voluttà, e massimamente perché dalla sua giocondità sarebbe di solito eccitato il male delle libidini. Ma molti per contro vogliono che ad essa si ricorra come ad una certa qual disciplina che tratta della conoscenza delle consonanze e dei modi [musicali].

DELLA MUSICA

Alcuni dicono che
certa musica è
disutile

Deve essere adoperata
per fini di diletto,
buoni costumi ed istruzione

[2] Noi invero giudichiamo che essa debba essere offerta in un tal momento [cioè dopo i pasti] a scopo non soltanto di divertimento, ma anche di apprendimento e di buon costume. Infatti, se il gioco fu inventato per il tempo di vacanza, e se il diletto è annesso ed insito nella sospensione [del lavoro], e se per tale ragione si dice che la vacanza è medicina di quella oppressiva tristezza che emana dal continuo attendere a negozi e travagli, facilmente accertiamo che l'interruzione di qualsiasi cosa dalla quale nasce la mestizia dell'animo deve essere considerata gioiosa per sua stessa natura. Se poi si riconosce che una disciplina (che è una certa attività volta a comprendere con la guida della ragione) ha un modo di perseguire non soltanto un profitto ma anche un lecito diletto, è giusto che qualunque cosa che sia da ricercare allo scopo di comprendere e che consegua per sua stessa natura un diletto, tale cosa debba essere ricercata a scopo di divertimento e di istruzione. Dunque chi riconosce alla musica la facoltà di contemplare, mentre essa è di sua propria natura dilettevole, non deve esitare a riconoscere che essa va giustamente ricercata a fine di diletto e apprendimento.

[3] Allo stesso modo va detto che essa va ricercata a causa dei costumi, se l'abito di giudicare di ciò che è simile al fonamen-

- Quod mu. est adhibenda propter mores
 Quod mu. habet similitudinem habituum & motuum animae
 Quod duplex est musica
 Musica instrumentalis
 Barbiti: Et pentades
 Organa .1.
 Isaac Bisantius
 Dominicus Venetus
 Daniel Germanus
 Gravecordium .2.
 Laurentius Cordubensis
 Lembi .3.
- mile morum rationi sit, nihil aliud videri potest quam consuescere de morum ratione iudicare, in eoque exerceri imitando, atque cum musices numerosi modi omnes habitus morumque, cunctosque perturbationum videantur imitari motus, dubitationem non habet, quin modorum temperata collatione delectari, non sit consuescere de morum ratione iudicare: idque ostendi argumento potest, cum perspicuum sit, omnes habitus animique motus, in modorum natura reperiri, qua aut fortitudinis, aut temperantiae, aut irae, sive mansuetudinis similitudo ostendatur, facileque notari iudicando possit, perinde hominum mentes ad eos deduci solere motus, ut modorum permotione concitantur: necnon dubium esse potest, quin res inter se similes ad veri iudicium eadem finitima propinquitate astringantur: sed, cum duplex sit modorum utendorum genus, [*f. 73r*] unum quod manu conficitur, alterum quod canendi ratione constat intelligendum est senatorum debere in sonantium genere audiendo versari, quo ratio certior in modorum collatione metienda sit, mensque fiat iudicando absolutior: quo circa cavendum est, ne in hoc praeparato ad musicen ocio, ea genera adhibeantur, in quibus non modo videatur aurium obtundi sensus, sed etiam maxime aversa, a morum ratione sint, quo in genere barbiti & pentades numerari solent, qui teretes aures vocum insolentia sonoque perturbato ledunt: Itaque senatoribus illa pneumatica genera utiliora esse possunt, in quibus fistulae stamneae quasi in arcis figuram coagmentari solent, quae cum sint aptissimae ad spiritum hauriendum & fundendum factae, graves & acutos amplificanc referendo sonos: in quorum quidem tractatione multum Isachus Argyropyli peripatetici filius constanti modorum collatione praestat: nam qui Dominicum Venetum, aut Daniele Germanum maxime mirantur, hoc excipere in eorum laudatione solent, quod intemperantius effusa percussione uterentur, qua varie aurium sensus expleretur, non scienter artificiosi distinguerentur modi: quin etiam ea genera laudari possunt, quae ex ligno ad similitudinem dimidiati antiqui vasis extruntur, ex quibus digitorum pulsu cordarum distincti eliciuntur soni: sed qui longe a, pneumaticorum gravitate absint, cum eorum sit percussio soluta celerior, breviorque referat in terminando sonum: in quo quidem genere maxime est Laurentii Cordubensis facilitas interpuncta nota: Atque in hunc quoque numerum illa genera referuntur, quae quasi lemborum quorundam similia videri possunt, quaeque maxime iucunda aurium mentione iudicantur:

- La musica deve essere adoperata a causa dei costumi to dei costumi non può in verità apparire diverso dall'abito di giudicare del fondamento stesso dei costumi e di esercitarvisi con l'imitazione. E inoltre, se i modi melodiosi della musica appaiono imitare tutti gli abiti dei costumi e tutti i moti delle passioni, non vi è dubbio che l'essere dilettrato da una temperata combinazione di modi [musicali] non sia abituarsi a giudicare del fondamento dei costumi. Lo stesso può essere dimostrato argomentando che è evidente che tutti gli abiti e i moti dell'animo si ritrovano nella natura dei modi [musicali], nella quale si manifesta la somiglianza o alla fermezza, o alla temperanza, o all'ira, o alla mansuetudine; e che si può facilmente notare e giudicare che le menti degli uomini sogliono essere indotte a quei moti così come sono agitate dal moto dei modi [musicali]. Né vi può essere dubbio che cose fra di loro simili costringano con la loro stessa affinità ad un giudizio di sostanziale identità.
- La musica è duplice [4] Ma, essendo duplice il genere dei modi [musicali] da usare, uno fatto con la mano e l'altro consistente nella maniera del cantare, va compreso che i senatori devono rivolgersi ad ascoltare quel genere di fenomeni musicali [*sonantium*] nel quale il criterio della combinazione dei modi possa essere considerato più stabile e la mente sia più libera nel giudizio. A questo riguardo bisogna evitare che in quel momento d'ozio dedicato alla musica siano adoperati quei generi [di strumenti musicali] nei quali il senso dell'udito sembra quasi essere stordito, e che sono inoltre i più alieni dal fondamento dei costumi. Nel qual genere sogliono essere annoverati *barbiti* e *pentades*, che offendono le orecchie più raffinate con l'insolenza delle loro note e con un suono perturbato. E così possono essere più utili ai senatori quei generi [cioè strumenti] pneumatici nei quali canne di stagno sono di solito raggruppate quasi in forma di un castello; le quali canne, essendo fatte in modo da essere quanto più possibile atte a ricevere ed emettere il soffio, amplificano i suoni ripetendoli al grave e all'acuto. Nel trattare i quali [strumenti] eccelle Isacco, figlio del peripatetico Argiropulo, per la sua regolare [*constans*] combinazione di modi. Perché infatti coloro che grandissimamente ammirano Domenico veneto o Daniel germanico non sogliono tener conto nella loro lode del fatto che costoro fanno un uso troppo intemperante di passaggi rapidi [*effusa percursione*], con i quali il senso dell'orecchio è nutrito di varietà, ma i modi artificiosi non sono scientemente distinti. E invero possono essere pure lodati quei generi fatti di legno a somiglianza di un vaso antico dimezzato, dai quali si ottengono distinti i suoni delle corde mediante la pressione delle dita, ma i quali sono ben lontani dalla gravità dei generi pneumatici, in quanto la loro percussione è abbandonata più celermente e cessando fa più breve il suono. In questo genere è notissima la precisa agilità [*interpuncta facilitas*] di Lorenzo di Cordova.
3. Liuti [5] Pure in questo numero sono posti quei generi che possono apparire somiglianti a certi navigli e sono apprezzati con la più gioconda accoglienza dall'orecchio; perché quei precisi moti
- La musica somiglia agli abiti e ai moti dell'anima
- Musica strumentale
- Barbiti e pentades*
1. Organo
- Isacco di Bisanzio
- Domenico veneto
Daniel germanico
2. Clavicordo
- Lorenzo di Cordova

nam illi certi digitorum cursus, tum iteratio, tum conclusio, tum vocum extenuatio & quasi interductio facile in hominum mentes irrepere exquisita suavitate solent: quod quidem genus scientius est, a, nostris artis terminatione renovatum, cognitumque primum quomodo structum & nexum posset sonandi celebrari genus, idque primum Balthasar & Ioannem Mariam Germanos instituisse ferunt, quo simplex antiquorum per hyperboleon iteratio ab hypate singulorum coagmentatione iungeretur, ex eaque effloresceret symphonia sociata ditior: antea [f. 73^v] enim Petrus Bonus Ferrariensis & hi qui ab eo manarunt, frequenter, per hyperboleon iteratione utebantur, nec dum erat cognitus hic singulorum colligandorum modus, quo maxime aurium expleri sensus, cumlata suavitate potest: quod idem fere esset de hispana lyra dicendum, nisi eius aequalis lentaque suavitas soleret aurium satietate sperni, longiorque similitudo videretur, quam expectari aurium terminatione possit: canendi autem ratio tripertita descriptione secernitur, ex qua una phrygia, altera lydia, tertia dorica nominatur, phrygia enim est, qua animi audientium acriori vocum contentione abalienari solent: ex quo genere illa numeratur, qua gallici musici in palatino sacello natalitiis exsuscitatiisque feriis, rituali lege utuntur: lydia autem duplex iudicari potest, una quae coagmentata, altera quae simplex nominatur: coagmentata enim est, qua inflexo ad dolorem modo, animi ad fletum misericordiamque deducuntur: qualis ea videri potest, qua novendilia pontificia, aut senatoria parentalibus celebrari solent: quo quidem lugubri canendi genere semper est natio hispanorum usa: simplex autem est ea, quae languidius modificata cadit: ut eos .P. Maronis versus inflexos fuisse vidimus, qui Ferdinando secundo auctore soliti sunt, a, Caritheo poeta cani: at vero dorica ratio multo est aequali mediocritate temperior: quale illud genus videri volunt, quod est, a, Divo Gregorio in aberruncatorio sacro stataria canendi mentione institutum: quocirca nostri omnem canendi rationem in litatoria, praecentoria: & carmina comparando seiungunt: litatoria enim sunt ea, in

Balthasar Germanus,
Io. Maria Germanus

P. Bonus Ferrariensis

Lyra hispana .4.

CANENDI RATIO

Ratio phrygia

Ratio Lydia
Cantores palatini

Hispani

Versus Virgilii, Ferdinandus .ii., Caritheus poeta

Cantus firmus S. Gregorii
MISSE
MOTETI
CANTILENE

- delle dita [*certi digitorum cursus*] che ora ripetono, ora arrestano, ora smorzano e quasi intrecciano le note [*vocum extenuatio & quasi interductio*] sogliono facilmente insinuarsi con squisita soavità nelle menti degli uomini. Il quale genere, poi, è stato dalla nostra generazione [*a nostris*] ricondotto più scientemente ad artistica perfezione ed è riconosciuto come il primo genere del suonare che possa essere celebrato per il modo nel quale è costruito ed intessuto [*structum et nexum*]. Si dice che i tedeschi Balthasar e Giovanni Maria lo abbiano per la prima volta istituito in modo tale che la semplice ripetizione all'acuto degli antichi sia congiunta ad un rafforzamento dei singoli suoni dal basso [*ab hypate singulorum coagmentatione*] e che da essa fiorisca più ricca la composita sonorità [*symphonia sociata*]. Prima di ciò infatti Pietro Bono ferrarese e quelli che derivarono da lui si avvalevano spesso della ripetizione all'acuto, e non era ancora conosciuto questo modo di collegare i singoli [suoni], dal quale il senso dell'orecchio può essere grandissimamente colmato di ulteriore dolcezza. Più o meno lo stesso deve esser detto della lira ispanica [probabilmente la *vibuela*], se non fosse che la sua eguale e molle [*lenta*] soavità è di solito respinta dalla sazietà dell'orecchio e la sua uniformità sembra più prolungata di quanto possa desiderarsi entro i limiti imposti dall'orecchio [*aurium terminatione*].
- [6] La maniera poi del cantare è distinta in una triplice descrizione, secondo la quale una [maniera] è chiamata frigia, la seconda lidia e la terza dorica. Frigia è quella nella quale gli animi degli ascoltatori sono di solito distratti [*abalienati*] dal più fiero contendere di note; a questo genere è ascritta quella maniera della quale i musicisti francesi si servono per legge di consuetudine nella cappella di palazzo [*in palatino sacello*] nelle feste del Natale e della Pasqua [*natalitiis exsuscitatitiisque feriis*]. La lidia può essere classificata in due maniere, una che è chiamata composta [*coagmentata*] e l'altra semplice. Composta è quella nella quale gli animi sono indotti al pianto e alla commiserazione da un modo inflesso al dolore. Tale può essere considerata quella con la quale sogliono essere celebrati i *novendilia* papali [i nove giorni di lutto per la morte di un pontefice] o i *parentalia* senatoriali [i servizi commemorativi annuali per i cardinali defunti]. E di questo lugubre genere di canto fece sempre uso la nazione ispanica. Semplice è poi quella [maniera] che risulta in una più languida modulazione [*languidius modificata cadit*]; così vedemmo essere inflessi quei versi di P. Marone che, richiedendolo Ferdinando II [di Napoli], solevano essere cantati dal poeta Cariteo. E infine la maniera dorica è di gran lunga più temperata con eguale moderazione [*aequali mediocritate temperator*], tale quale vogliono che sia considerato quel genere che fu istituito in regola solenne di canto da San Gregorio nel sacro *aberruncatorium*[?].
- [7] Al quale riguardo la nostra generazione [*nostris*] confronta e distingue tutta la maniera del cantare in canti propiziatori [*litoria*], canti precentoriali [*praecentoria*] e canzoni [*carmina*]. Canti propiziatori sono quelli nei quali sono adoperati tutti i ge-
- Balthasar germanico
Giovanni Maria germanico
- Pietro Bono ferrarese
4. Lira ispanica
- MANIERA DEL CANTO
- Maniera frigia
- Maniera lidia
- Spagnuoli
- Versi di Virgilio, Ferdinando II, Cariteo poeta
- Canto fermo di San Gregorio
- MESSE
MOTTETTI
CANTILENE

- quibus omnia pthongorum, prosodiarum analogicarumque mentionum genera versantur, & in quibus musicorum generi laus cantus praeclare struendi datur: ex quo non sine causa Io. Medices senator homo in musicis litterata pervestigatione prudens, neminem in praestantium musicorum numerum referendum esse censet, qui minus gnarus litatori modi faciendi sit. Itaque ob id unum inter multos Iuschinum Gallum praestitisse ferunt, proptereaquod ad litatoria cantus genera plus doctrinae sit ab eo adiectum, quam addi a, recentium musicorum ieiuna sedulitate soleat: Praeentoria autem ea dicuntur, quae quamquam sint litatorio permixta cantu, ascriptitia tamen & in- [f. 74r] sititia videri possunt, cum in his libera sit commutandi optio, idque ob eam ca[us]am factum esse volunt, ne uniusmodi servarentur in canendo modi, quibus litatoria continuata cadunt: quo in genere Iacobus Obrechius habitus est varia subtilitate grandis, sed toto struendi genere horridior, & is a, quo plus sit in musicis acerrime suavitatis artificiosa concinnitate satum, quam esset aurium voluptati satis, ut qui in gustatu ea magis laudare solent, quae omphacium, quam quae saccarum sapere videantur: ex eodemque studio Herricus Isachus Gallus, maxime est appositus ad eiusmodi praeentoria construenda iudicatus: nam preterquam quod multo est caeteris in hoc genere fundendo celerior, tum valde eius illuminat cantum florentior in struendo modus, qui maxime satus communi aurium naturae sit: sed quamquam hic unus excellat, e multis, vitio tamen ei dari solere scimus, quod in hoc genere licentius catachresi, modorumque iteratione utatur, quam maxime aures fastidii similitudine in audiendo notent: nec longo quidem intervallo Alexander Agricola, Antonius Brunellus, Lodovicus Compater, Io. Spatarius Bononiensis ab ea musica laude absunt: ex quibus quamquam alius alio plus vel artis, vel suavitatis sit in construendo nactus, sitque alius alio, aut mutuatione, aut commentu novitate vendibilior, omnes tamen sunt scienter: in hoc praecentorio genere versati, ex quibus multa ad senatorium usum transferri possint: At vero carminum modi hi numerari solent, qui maxime octasticorum, aut trinariorum ratione constant: quod quidem genus primus apud nostros Franciscus Petrarca instituisse dicitur, qui edita carmina caneret ad lembum: nuper au-
- Io. Ca. Medices
- Iuschinus Gallus
- MOTETI
- Iacobus Obrech
- Herricus Isaac
- Alexander Agricola,
An. Brunellus,
Lo. Compater,
Io. Spatarius
- Cantilene 3.
F. Petrarca

- neri di modi [*phongorum*], misurazioni [*prosodiarum*] e imitazioni [*analogicarum mensionum*], e nei quali si dà lode al ceto dei musicisti per la più ammirabile disposizione del canto [*laus cantus praeclare struendi*]. Onde non senza motivo il cardinale Giovanni Medici, uomo esperto nella dotta considerazione delle cose musicali, ritiene che nessuno debba essere posto nel novero dei musicisti più eminenti che non sia abbastanza esperto nella composizione del modo propiziatario. E così appunto per questo si dice che Gioschino francese fu quell'uno che eccelse tra i molti, perché da lui fu aggiunta più scienza nei generi di canto propiziatori che non soglia esservi aggiunto dallo zelo sprovvaduto [*ieiuna sedulitas*] di musicisti recenti. Precentorii poi sono detti quei canti che, benché siano frammisti al canto propiziatario, tuttavia possono apparire accessori [*adscriptitia*] e facoltativi [*insititia*], essendo in essi libera scelta di sostituzione. E per questo motivo si vuole che [questo genere] sia così fatto che non vi si osservano nel cantare quei modi tutti di un genere [*uniusmodi modi*] ai quali i canti propiziatori incessantemente ritornano. In questo genere Jacob Obrecht è tenuto per grande per variata sottigliezza, ma troppo crudo nel modo complessivo del comporre; ed [è tenuto] inoltre come quegli dal quale con artificiosa eleganza sia stata accumulata nelle cose musicali maggior copia della più pungente soavità di quanto non sarebbe bastata per il piacere dell'orecchio — come coloro che nel senso del gusto sogliono più lodare quelle cose che fanno di onficio [olio di oliva acerbo] che quelle che fanno di zucchero. Per una simile inclinazione il francese [*Gallus*] Enrico Isaac è giudicato massimamente atto a comporre siffatti canti precentoriali; perché, oltre ad essere molto più rapido di tutti gli altri nel produrre in questo genere, il suo canto è poi illuminato da un modo troppo più florido di composizione che non sia bastevole per la comune natura dell'orecchio. Ma benché egli eccella solo tra molti, sappiamo tuttavia che gli si suole attribuire il difetto che egli usa in questo genere *catachresis* [letteralmente, uso improprio di parole] e ripetizione di modi con una licenza che va oltre il massimo che l'orecchio possa registrare per la monotonia di ciò che ode [*similitudine in audiendo*]. Né restano molto lontani da questa musica lode Alessandro Agricola, Antonio Brumel [*Brunellus*], Ludovico Compère, Giovanni Spataro bolognese. Dei quali, benché l'uno conseguisca più che l'altro di arte o di soavità nel comporre, e benché l'uno sia più che l'altro accetto [*vendibilior*] per l'arte del mutare [*mutazione*, la cosiddetta *parodia*?] o per la novità della parafrasi [*commenti novitate*?], pure hanno tutti operato scientemente in questo genere precentorio, e delle loro cose molte possono essere trasferite all'uso del senatore.
- [8] Finalmente sogliono essere detti modi delle cantilene [*carminum modi*] quelli che consistono soprattutto della misura degli ottastici e dei ternari [presumibilmente strambotti ed elegie o capitoli]. Si dice che tra i nostri Francesco Petrarca abbia primo istituito questo genere, il quale cantò i suoi eccelsi poemi sul liuto [*ad*
- Giovanni cardinale Medici
- Gioschino francese
- MOTTETTI
- Jacob Obrecht
- Enrico Isaac
- Alessandro Agricola, Ant. Brumel, L. Compère, G. Spataro
- Cantilene
- F. Petrarca

S. Aquilano

tem Seraphinus Aquilanus princeps eius generis renovandi fuit: a, quo ita est verborum & cantuum coniunctio modulata nexa: ut nihil fieri posset eius modorum ratione dulcius: Itaque ex eo tanta imitantium auledorum multitudo manavit, ut quicquid in hoc genere Italia tota cani videatur, ex eius appareat carminum & modorum praescriptione natum: quare iure affirmari potest, vehementius in hoc genere editis carminibus animorum solere sedari & incitari motus: nam cum verborum sententiarumque numeri cum modorum suavitate coniunguntur, nihil cause [f. 74v] esse potest, quin propter aurium vim animique similitudinem maxima permotio in audiendo fiat, idque tum fere saepe evenire solet, cum versibus aut turbidi canendo repraesentantur motus, aut animi, morum disciplinaeque institutione admonentur, in qua sita foelicitas humana sit.

S. Aquilano

lembum]. Ma di recente Serafino Aquilano fu l'iniziatore [*princeps*] del rinnovarsi di questo genere; da lui l'unione di parole e canto fu modellata in tal modo che non potrebbe esservi cosa alcuna piú dolce dei suoi modi [musicali]. E cosí da lui emanò una tal moltitudine di auledi imitatori che qualsiasi cosa di tal genere si veda esser cantata in tutta Italia appare nata dal modello dei suoi poemi [*carmina*] e delle sue melodie [*modi*]. Per la qual cosa si può a buon diritto affermare che i moti dell'animo sogliono essere placati o eccitati con la maggior veemenza dalle cantilene [*carmina*] concepite in questo genere; perché quando il ritmo delle parole e delle sentenze è combinato con la dolcezza dei modi [musicali] niente può esser causa che per la virtù dell'orecchio e per la somiglianza dell'animo non si produca nell'animo la massima commozione nell'ascoltare. E ciò suole avvenire abbastanza spesso quando torbidi moti siano rappresentati coi versi nel cantare, o gli animi siano esortati all'apprendimento dei costumi e del sapere, nei quali è posta l'umana felicità.

Commento.

Un tentativo di ricreare il sapore classico del testo di Cortese avrebbe potuto esser fatto indirizzando la traduzione verso un qualche corrispondente modello stilistico. L'idea fu però scartata come troppo ambiziosa e poco pratica; tanto poco pratica quanto sarebbe stato, su un piano piú modesto, ogni tentativo di conservare la punteggiatura dell'originale. Virgole e due punti, o i loro equivalenti, trasmettono ai lettori moderni un messaggio diverso che non facessero ai lettori originali delle stampe alpine; pressappoco cosí come le stanghette verticali, o la loro assenza, suggeriscono cose diverse al musicista moderno che non significassero in partiture del secolo XVI. Non soltanto sono stato costretto ad usare virgole e due punti in un modo diverso da quello di Cortese, ma ho anche dovuto servirmi abbondantemente di punti e virgole e punti fermi, molto meno perentoriamente richiesti dall'abito all'analisi dei lettori antichi che non siano nella nostra epoca di lettura rapida. Inoltre è sembrato conveniente dividere e numerare i paragrafi per ottenere un ordine piú chiaro e un piú facile riferimento.

Tuttavia questo ha soltanto un valore marginale in confronto al bisogno continuo di decisioni discrezionali richieste per la scelta di equivalenti, o approssimazioni, italiani alle parole e modi di dire latini di Cortese. Il tutto riconduce all'antica risaputa verità che una traduzione non è mera riproduzione, ma una interpretazione del testo originale – una interpretazione tanto buona e sensibile quanto è possibile ad un lettore appena un poco piú specializzato per il beneficio di quelli meno specializzati.

Il paragrafo 1 opera la transizione dal tema piú generale delle passioni umane a quello piú speciale della musica. Ho tradotto «hoc laetandi tempore» di Cortese come «in questo tempo di ricreazione» restando fedele, spero, alla sua intenzione, se non al suo classico gioco di parole; perché infatti *laetare* significa gioire, ma anche concimare. Il punto principale è, in ogni modo, che la musica poteva essere usata in varie occasioni della vita sociale, ma che Cortese vede la pausa di riposo dopo i pasti come il tempo per il suo piú completo, piú libero godimento. Dobbiamo trarne la conclusione che l'esecuzione musicale debba essere

stata portata dentro la sala da pranzo, dove il cardinale e i suoi ospiti riposavano dopo il pranzo. È un punto secondario, ma contraddice l'illusione da me in precedenza nutrita riguardo all'esistenza a Roma, già a quest'epoca, di stanze progettate appositamente per ascoltare musica (voce «Rom», in *MGG*, XI, col. 702, alla quale dovrò riferirmi ancora in seguito perché tratta dello sfondo ambientale dell'esperienza musicale di Cortese). La descrizione fatta da Cortese di un «cubiculum musicae» (*De cardinalatu*, f. 51r), dalla quale traeva origine la mia illusione, deriva dagli stessi passi di Vitruvio che una trentina d'anni più tardi spinsero Palladio a costruire l'Odeon del Cornaro.

Una serie di sillogismi nei paragrafi 2 e 3 porta Cortese alla conclusione che la musica deve essere usata «per fini di diletto, apprendimento e buoni costumi», quest'ultimo punto appoggiato all'affermazione che le passioni suscitate dalla musica sono «simili» alle passioni umane. Poi, dopo la distinzione tra musica strumentale e vocale che apre il paragrafo 4, cominciamo ad esser grati per le rubriche marginali delle quali il libro fu fornito dal suo editore (che si dice sia stato Raffaele Maffei Volterrano); nelle quali rubriche si indulge più liberamente all'uso di termini latini non classici che non nel testo principale dell'autore. Ho tradotto anche tali rubriche (omettendone soltanto una, «Cantores palatini», che è collocata fuori posto e avrebbe tratto in inganno). Senza di esse avremmo forse riconosciuto l'organo, ma avremmo avuto difficoltà a riconoscere lo strumento ligneo di Cortese «in forma di un vaso antico» come un «Gravecordium». Pure imbarazzante per il traduttore è l'uso anfibio che Cortese fa di *genus*; che diventa più chiaro quando ci si rende conto che ogni strumento è identificato col genere di musica suonato sopra di esso, una identificazione ispirata dalla dottrina classica che attribuiva uno speciale ethos ad ogni tipo di strumento.

Anche Raffaele Volterrano fu incapace di sostituire termini come «barbiti e pentades» con i nomi di strumenti contemporanei. Il *barbiton* fu uno strumento classico simile alla cetra, ma non mi è riuscito di trovare alcun riferimento a *pentades*; a meno che non si tratti di un errore di lettura per *pektides*, il mio sospetto, rafforzato dall'espressa antipatia di Cortese per lo strumento, è che possa essere una ellenizzazione di *quinterne* o *guinterne*, nomi raramente usati (almeno in Italia) della popolare chitarra. Cortese invece sfoggia le sue migliori qualità stilistiche ogni volta che il suo gradimento per un dato strumento e la mancanza di un termine classico per designarlo lo impegnano in elaborati giri di frasi. Uno di questi casi è la sua descrizione del «genere pneumatico» e delle sue canne di stagno «atte a ricevere ed emettere il soffio», nella quale l'indicazione che le canne «amplificano i suoni ripetendoli al grave e all'acuto» è un chiaro accenno alla caratteristica più tipica degli organi del Rinascimento, i registri di combinazione (misure o ripieni). Ugualmente penetrante è la sua caratterizzazione dell'azione di percussione e del suono di breve durata del clavicordo.

Degli strumentisti menzionati da Cortese, Isacco Argiropulo è abbastanza ben conosciuto come virtuoso di tutti i generi di strumenti a tastiera e come costruttore di organi (C. Sartori, *Organs, organbuilders, and organists in Milan, 1450-76*, in «The Musical Quarterly», XLIII [1957], pp. 60-61). Da ultimo egli divenne un *cubicularius secretus* di papa Sisto IV (J. Burckard, *Liber Notarum*, a cura di E. Celani, Città di Castello 1906 sgg., vol. I, p. 386), forse il primo accenno dell'uso di strumenti a tastiera per intrattenimento privato («secretus»). Mi sono sconosciuti Domenico veneto e Daniel germanico, entrambi organisti, nonché Lorenzo di Cordova, suonatore di clavicordo.

È caratteristico dell'esercizio retorico di Cortese il suo trattare per ultimo in ogni categoria ciò che è primo nella sua stima. Questa regola è applicata anche a tutto l'insieme della musica vocale, trattata dopo quella strumentale, ma è leggermente alterata nel caso della *lyra hispanica* – probabilmente la *vibuela de mano* – l'uniforme dolcezza della quale evidentemente annoiava Cortese. Altrettanto evidente è, tuttavia, che egli collocò la *lyra hispanica* alla fine del suo resoconto della musica strumentale perché egli la considerò come una mera sottospecie del liuto, per il quale indubbiamente egli ha la più grande ammirazione. Sulla base di una recente audizione (per la quale ringrazio Isabel Pope Conant che la promosse e Robert P. Sullivan che suonò *vibuela* e liuto) sono pienamente d'accordo con Cortese; perché, quali che siano state le ragioni tradizionali che possono aver condotto gli spagnuoli a preferire la *vibuela*, la maggiore flessibilità tecnica e il suono più ricco del liuto si prestano ad una più ricca varietà di effetti e di sfumature.

Se la mia interpretazione del paragrafo 5 è corretta, Cortese definisce acutamente non soltanto la precisione e varietà del suonare di liuto rinascimentale, ma anche il cambiamento avvenuto poco prima della fine del secolo xv nella sua tecnica e nel suo stile. Il passo non è tuttavia così limpidamente cristallino come vorremmo. È evidente la distinzione tra la precedente maniera monofonica («simplex»), rappresentata da Pietro Bono, e la nuova maniera polifonica («sociata»), introdotta da alcuni liutisti germanici; ma restiamo in dubbio circa il significato della «per hyperboleon iteratio» di Pietro Bono. Sulla base delle «modulorum superinventiones» di Tinctoris, che pure si applicano al suonare di Pietro Bono, mi chiedo se la sua «ripetizione» non possa essere intesa nel senso delle più recenti variazioni in «double» introdotte nella parte superiore. Musica polifonica poteva pure essere eseguita col vecchio stile, ma richiedeva uno strumento per ogni parte; non abbiamo indicazione che strumento fosse suonato dal *tenorista* che abitualmente accompagnava Pietro Bono nella seconda parte della sua carriera musicale, ma in un altro caso (quello di un «Janes tedesco», liutista della corte milanese nel 1469; vedi Barblan, *Vita musicale alla corte sforzesca* cit., p. 806) si trattava di una *viola* (evidentemente a pizzico, l'equivalente della *vibuela de mano* spagnuola). Al duo fondamentale formato da Pietro Bono e dal suo *tenorista* possono essere state occasionalmente aggiunte altre parti, perché gli stessi documenti che si riferiscono ad essi spesso fanno anche menzione di suonatori di *viola*.

Il cambiamento di stile non può essere stato troppo improvviso; la maniera più antica era ancora usata nel 1523 da uno dei due liutisti tedeschi menzionati da Cortese come rappresentanti del nuovo stile. Ad un banchetto a Roma, il 20 maggio 1523, «vi fu Zuan Maria zudio con i suoi tre compagni ed essi sonarono di liuto a quattro, egli stesso col plettro meravigliosamente» (da Marin Sanudo, *I Diarii*, XXXIV, Venezia 1892, col. 216). Il plettro non è mai menzionato da Cortese; usato nello stile più antico, fu più tardi abbandonato in favore della tecnica di pizzicare contemporaneamente più corde direttamente con le dita). La carriera di questo Giovanni Maria Dominici (cioè figlio di Domenico), un ebreo convertito ricercato per assassinio a Firenze nel 1492, lo portò nel 1515 ad un ufficio di «castellano» (comandante di fortezza) per il quale fu a volte chiamato conte. I Medici, ai quali deve essere stato caro per qualche cosa di più che le sue doti musicali (a volte fu anche chiamato Giovanni Maria Medici), lo devono aver salvato dalla morte nel 1492, benché ciò vada contro l'opinione espressa nell'esaurientissimo rendiconto datone da H. Colin Slim, *The Keyboard Ricercare and Fan-*

tasia in Italy, c. 1500-1550, tesi della Harvard University, 1960, pp. 383-88. Come pure non trovo alcuna ragione perché un volume perduto di musica per liuto, stampato nel 1508 da Petrucci, debba essere tolto a Giovanni Maria Dominici e dato a Janes tedesco della corte milanese, già menzionato e troppo vecchio (vedi H. C. Slim, *Musicians on Parnassum*, in «Studies in the Renaissance», XII [1965], p. 158 e *Gian and Gian Maria*, in «The Musical Quarterly», LVII [1971], pp. 562-574). Non posso offrire nessuna identificazione per Balthasar tedesco; il nome di un «citaredo» germanico, menzionato in un poema latino per essere al servizio del cardinale Ascanio Sforza, era Enrico, non Balthasar (G. De Luca, *Il «libellus carminum» di un poeta sforzesco*, in «Archivio storico lombardo», LIV [1927], pagina III).

Finalmente deve essere sottolineata nel resoconto dato da Cortese dei generi liutistici l'idea umanistica del «rinascimento» di una perfezione perduta, come pure l'ammissione che la musica per liuto potesse essere apprezzata non soltanto dal punto di vista del virtuosismo dell'esecuzione ma anche per la maniera nella quale essa era adattata o composta («quomodo structum et nexum»).

Venendo, nel paragrafo 6, alla musica vocale («canendi ratio») e alle sue tre «maniere» o «regole» (ancora una volta «rationes»), Cortese improvvisamente abbandona il suo precedente atteggiamento realistico, fermamente basato su un oggettivo empirismo, e si inoltra in sorprendenti generalizzazioni. Alieno com'è dal sottoscrivere teorie musicali medievali, e al tempo stesso incapace di padroneggiare le complicazioni di quelle antiche, egli semplicemente tralascia ogni determinazione di intervalli e scale, evita ogni termine come *tonoi*, *tropoi* o *modi*, e si slancia a definire ancora una volta ciascuna maniera di canto attraverso il suo ethos, o, per meglio dire, attraverso sue personali impressioni che prendono il posto dell'ethos. Ancora una volta, inoltre, il significato di ciò che egli ha da dire è ben lungi dall'essere sempre chiaro, e lo è tanto meno in quanto che gli esempi che egli dà sono per noi sconosciuti o imperfettamente conosciuti.

Evidentemente Cortese non ama la maniera frigia, caratterizzata, a suo dire, da una fiera «contentio vocum». Ho tradotto prudentemente la sua espressione come un «contendere di note», ma sono possibili anche altri significati, come per esempio un «contrasto» o un'«opposizione» di «voci». Inoltre *contentio* significa per un retore la disposizione formale di un discorso, e *contentio vocis* era usato dai grammatici come l'equivalente di *arsis*. Secondo quale significato scegliamo – un genere contenente contrasti di voci (doppi cori?), o formalmente organizzato, o semplicemente di intonazione acuta – occorre che modifichiamo anche la nostra interpretazione degli effetti della maniera frigia sugli ascoltatori, perché *abalienari* può significare «essere assorto», o «rapito», o anche «distratto». La decisione finale può dipendere dall'identificazione dell'esempio citato da Cortese, la musica abituale dei cantori francesi nelle celebrazioni «palatine» del Natale e della Pasqua. Avevo pensato che potesse trattarsi di qualche composizione tradizionale eseguita nella cappella dei re francesi; ma il contesto romano della vita e dell'esperienza di Cortese, e la normale interpretazione di tutte le sue espressioni togate come riferimenti alla nuova Roma dei papi, accennano entrambi alla cappella papale. Lì, almeno, sappiamo che differenti stili nazionali erano a volte esibiti e posti in contrasto nelle celebrazioni del Venerdì santo («Rom», in *MGG*, XI, col. 703).

I canti eseguiti ai funerali di papi e cardinali sono dati da Cortese come esempi della varietà «complessa» della maniera lidia; alla quale, ugualmente lugubre,

appartiene anche il normale stile di canto degli spagnuoli. Non sappiamo quanto l'aver dovuto tollerare l'arroganza ed aggressività dei Borgia possa avere influenzato il dispiacere di Cortese per i modi musicali spagnuoli. Più di suo gusto era la varietà «semplice» del lidio, rappresentata da un boccone ghiotto per un umanista, il canto di poemi di Virgilio da parte di Cariteo su richiesta di Ferdinando II di Napoli, un'esecuzione che può avere avuto luogo soltanto tra il 23 gennaio 1495 e il 7 ottobre 1496.

Terza e somma, la maniera dorica è esemplificata, secondo Cortese, da tutto il *corpus* del canto gregoriano. Più e più volte le preferenze di Cortese sono andate al ritegno e alla regolarità, come per esempio quando egli biasimava l'aggressività di voci sforzate, o lodava lo stile «costans» di Argiropulo a preferenza delle caccate di note dei suoi competitori. Qui il suo lodare il canto gregoriano per la sua «uniforme mediocrità» ha bisogno di essere considerato al lume dei canoni classici di gusto e delle implicazioni morali della già ricordata analogia tra gli effetti della musica su i suoi ascoltatori e le passioni umane. L'omaggio reso a Gregorio come un santo, e come a un campione di classicità contro la marea montante della barbarie dell'evo oscuro, è tipico dell'età di Cortese e della sua religiosità, che sarebbe errato negare, per quanto le sue manifestazioni possano essere state devianti, mal dirette, ed eventualmente macchiate di superstizione.

Così alta era l'ammirazione per Gregorio anche come scrittore latino che può avere indotto Cortese ad usare una parola non-ciceroniana, ed una che io sono stato incapace di trovare in qualsiasi dizionario di latino sia classico che medievale. L'unica spiegazione che posso offrire per «aberruncatorium» viene da un passaggio dell'«Ordo ad ecclesiam dedicandam» nel *Liber sacramentorum* di Gregorio: «Deinde incipiat pontifex de sinistro angulo ab Oriente scribens per pavementum cum cambutta sua A, B, C, usque in dextrum angulum Occidentis...» (J.-P. Migne, *Patrologiae cursus completus*, serie I, LXXVIII, Paris 1849, col. 155). Le lettere A, B, C, si dice che siano sostituite in alcune fonti dalla parola *Abcturium* (cioè abecedario); o errori di lettura e di copiatura portarono all'*aberruncatorium* di Cortese, o quest'ultimo fu una svista dell'editore del libro di Cortese, che interpretò *abcturium* come una abbreviazione.

Non chiara è la relazione, se ve ne fu alcuna intesa da Cortese, tra il contenuto del paragrafo 6 e la «moderna» classificazione della musica vocale che egli introduce nel paragrafo 7. Possiamo qui aggiungere altre due ragioni a quelle già date più sopra (pp. 229-30) per la preminenza accordata da Cortese al genere, o generi, della Messa. I mottetti devono essere stati eseguiti meno frequentemente in Italia che altrove; e si basavano meno frequentemente delle messe sull'uso di un *cantus firmus*. Se e quando quest'ultimo era una melodia gregoriana, gli «unius-modi modi» attribuiti da Cortese al genere della messa possono essere stati un riferimento alla funzione unificatrice del *cantus firmus* e al tempo stesso alla sua natura «stataria» (ancora una volta un aggettivo che sottolinea e loda uniformità e moderazione) come melodia gregoriana. La menzione di «prosodia» fatta da Cortese fra le caratteristiche del genere della messa è stata interpretata come l'esigenza che il compositore avesse «una speciale conoscenza della lingua e della prosodia» (H. Osthoff, *Josquin Desprez*, vol. I, pp. 37-38). In realtà è difficile vedere perché l'invariabile testo prosastico dell'*Ordinarium Missae* avrebbe richiesto che si facesse più attenzione alla sua prosodia che i testi di mottetto, che spesso assumevano forma poetica e tradivano ambizioni letterarie. Dal punto di vista di un umanista l'osservanza della prosodia era un ovvio requisito universale; ma la

menzione di Cortese di «prosodiarum... genera» sembra a me far miglior senso alla luce del suo sforzo di descrivere caratteristiche *musicali* per mezzo di termini classici. È preceduta da un riferimento a «phtongorum... genera», un altro termine letterario che ebbe una lunga tradizione fra i teorici della musica piú classicamente orientati. Ho tradotto questi ultimi come «modi» sulla base della definizione di *phtongi* data da Hucbaldo: «Non tutti i suoni, ma quelli che, essendo separati gli uni dagli altri da spazi determinati da regole, sono adatti alla melodia» (M. Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica*, vol. I, p. 152). Similmente interpreto «prosodiae» e «analogicae mensiones» come, rispettivamente, «misurazioni» e «imitazioni»; il secondo potrebbe anche essere interpretato come «misurazioni proporzionali». Così l'elogio di Cortese per Josquin sembra a me diretto principalmente ai capolavori per mezzo dei quali il compositore si era affermato nell'ambiente musicale intensamente competitivo della cappella papale, cioè a composizioni come le due messe de *L'homme armé*.

Parlando di Josquin, Cortese usa sempre il passato e si riferisce a lui come se fosse per sentito dire. Riassume la sua trattazione diretta quando viene a trattare dei rappresentanti dei generi del mottetto. Allora sentiamo la voce, se non di un esperto, di un conoscitore e frequentatore di concerti – certe cerimonie possono essere state attese per ascoltarne la musica – o anche le chiacchiere del dopo-concerto di coloro che aspiravano a sembrare bene informati. È tipico dell'atteggiamento umanistico di Cortese, tuttavia, che egli loda Obrecht e Isaac per le loro buone qualità e al tempo stesso li biasima per l'abuso fatto di tali qualità. Lascerò a chiunque intraprenderà a «rivedere» questi compositori il compito di confermare o negare la «artificiosa abbondanza della piú pungente soavità» attribuita al primo o l'eccesso di «floridità» del secondo, limitandomi ad osservare che la produttività e la rapidità nel comporre di Isaac sono confermate da altre fonti. Per il resto del gruppo – una scelta di compositori molto fecondi, tra i quali siamo sorpresi di trovare il teorico Spataro – sarebbe nulla piú che un gioco di indovinelli cercare di decidere quale merito spetti a ciascuno. Mi incuriosisce di piú a questo punto la scelta di termini usati da Spataro per varie caratteristiche della composizione musicale. L'abuso di «catachresis» e di «modorum iteratio» sono difetti attribuiti ad Isaac. Il significato letterale del primo «uso improprio di parole» si può presumere che stia qui per «uso improprio di note»; il biasimo tuttavia non deriva dall'improprietà, ma dall'insistere su essa. Così mi vien fatto di pensare che *catachresis* possa non essere altro che un'altra veste classica per l'onnipresente *musica ficta*. Quanto al secondo termine, possiamo escludere che Cortese possa avere usato *modus* nel significato che esso aveva normalmente nella teoria medievale; dato che il suo significato classico è «melodia», le sue ripetizioni possono essere state o sequenze melodiche, o imitazioni, o le une e le altre. Similmente interpreto «mutuatio» come parodia e «commenti novitas» come novità di parafrasi o di armonizzazione, quest'ultima da prendere nel senso di nuove linee contrappuntistiche aggiustate alla *res prius facta*.

Non insisterò sul rilievo dato nel paragrafo 9 ai «carmina» e al loro eroe, per non fare che Cortese debba sorgere dalla sua tomba e accusarmi di «intemperantior sedulitas». La sua iode di Aquilano è ugualmente ripartita tra i suoi poemi (implicitamente paragonati ai «poemi eccelsi» di Petrarca) e melodie, gli uni e le altre modelli all'attività artistica di un esercito di imitatori. È strano tuttavia che Cortese non fa alcun riferimento all'attività dell'Aquilano come improvvisatore,

né qui, né in un altro passo del *De cardinalatu* (libro III, f. 164^v), dove due defunti amici di Cortese, Baccio Ugolini e Jacopo Corso, ed uno vivente, Bernardo Accolti, sono lodati per il meraviglioso piacere che uno può trarre dal loro «cantare *ex tempore* sulla lira in lingua volgare». Dobbiamo desumerne che l'attività dell'Aquilano come improvvisatore era molto meno prominente di quanto si sia generalmente assunto. Sul genere esso stesso ciò che Cortese ne pensava può essere ricavato dal suo commento su Accolti: «benché egli reciti versi improvvisati, e benché uno debba essere preparato a mettere in conto [gli errori derivanti da] la rapidità [dell'impresa], il piú di quello che egli fa è degno di approvazione, e vi è molto poco che abbia bisogno di essere perdonato; [questo è tuttavia il] merito di un talento prolifico ma irriflessivo». Critico per natura, Cortese non risparmiò mai le sue osservazioni, nemmeno quando era nella disposizione d'animo di maggior benevolenza.

Novità e tradizione in Italia dal 1300 al 1600 *

1. *L'astro nuovo.*

Le parole assumono significati diversi secondo i diversi scopi ai quali sono destinate e i differenti contesti nei quali sono usate. Mi chiedo che significato possa avere «tradizione» a proposito di un fenomeno di breve durata del quale non si conosce né un diretto antecedente né un diretto conseguente. Veramente, infatti, la musica dell'Ars nova italiana (non ho ancora rinunciato a questa espressione) appare come l'equivalente di una *nova* nel firmamento della storia: uno sfolgorare improvviso, un breve periodo di splendore, ed un subito declino. Assi-standovi da una distanza di molti anni-luce nella storia non si può che congetturare che cosa possa esservi stato nell'oscurità prima e dopo quel vivido sprazzo di luce.

Tradizione, ci è stato recentemente ricordato, deriva da *tradere*; ma è usato il più delle volte per designare non l'azione espressa dal verbo ma il suo oggetto, quella qualsiasi cosa che è tramandata da una generazione più anziana e ricevuta con beneficio d'inventario da una generazione più recente (non dovremmo però fidarci troppo di astrazioni come «generazioni» e «filoni di tradizione»). Non ho niente da obiettare al trasferimento di significato, che è fenomeno comune del linguaggio; ma dovendo trattare di Ars nova italiana preferisco portare il fuoco dell'attenzione sull'atto stesso del *tradere*.

La musica dell'Ars nova era tenuta dalla sua stessa essenza polifonica ad affidarsi ad una tradizione scritta; ce ne sono infatti pervenuti sei ampi codici e un buon numero di frammenti¹. Senza intraprendere

* Originariamente pubblicato col titolo *Novelty and Renewal in Italy: 1300-1600*, in *Studien zur Tradition in der Musik. Kurt von Fischer zum 60. Geburtstag*, a cura di H. H. Eggebrecht e M. Lutöf, München 1973, pp. 49-63.

¹ Ai fini di quest'articolo può bastare una lista incompleta. Sono di origine fiorentina i mss Firenze, Bibl. nazionale centrale, Panciatichi 26; Londra, British Museum, add. mss. 29987 (benché sia consapevole di un'opinione che l'assegnerebbe all'Umbria); Parigi, Bibl. nationale, fonds ital. 568; Firenze, Bibl. Laurenziana, Palatino 87. Sono di origine nordica: Parigi, Bibl. nationale, nouv. acq. frç. 6771 (codice Reina, proveniente dal Veneto, del quale la sezione finale appartiene ad una fase più recente di quella dell'Ars nova) e Modena, Bibl. Estense, α, M, 5, 24 (*olim* lat. 568, probabilmente proveniente da Bologna). I frammenti maggiori, tutti di origine

a datarli piú precisamente (un punto sul quale non sempre mi trovo d'accordo con i miei colleghi, incluso il caro amico al quale è rivolto questo omaggio), non rischio troppo dicendo che una sola delle fonti maggiori (rappresentata dai frammenti Vaticano Rossi e Ostiglia) rientra in pieno nel secolo XIV. Altre due (i cosiddetti codici Reina e Panciatichi) ebbero origine intorno alla fine di quel secolo. Tutte le altre appartengono alle prime due o tre (o anche quattro) decadi del secolo XV, la fase finale dell'Ars nova. Dal punto di vista geografico i manoscritti sono chiaramente divisi in un gruppo fiorentino ed un gruppo proveniente dall'Italia settentrionale.

La bellezza, ampiezza e prevalenza numerica delle fonti del gruppo fiorentino – principalmente rappresentato da quattro manoscritti completi e meticolosamente conservati – indussero gli studiosi che per primi si occuparono dell'Ars nova ad attribuire a Firenze un ruolo principale, un ruolo che io a tutta prima ho cercato di negare, per poi ritornare in anni piú recenti ad un riconoscimento piú cauto e qualificato dei meriti fiorentini. Effettivamente la prevalenza numerica delle fonti fiorentine è stata gradualmente erosa e infine annullata da nuovi ritrovamenti; ora come ora il gruppo settentrionale si è accresciuto di un buon numero di nuovi frammenti, alcuni dei quali delineano il profilo di almeno tre ampie fonti ora smembrate da aggiungere alle due collezioni già note (i manoscritti Reina e Modena). Ma ciò che piú conta è che la musica dei fiorentini è praticamente ignorata dalle fonti settentrionali (ad eccezione di poche opere apparentemente composte nell'Italia settentrionale da emigrati fiorentini come Giovanni da Firenze e Francesco Landini); mentre invece tutte le fonti fiorentine fanno largo posto ai principali compositori nordici, Iacopo da Bologna e Bartolino da Padova. Questi fatti spiegano come mai io sia stato tentato di vedere la polifonia fiorentina come un fenomeno strettamente locale. Tuttavia essi non dicono tutta la storia; prima di giudicare dei meriti relativi dei due rami della tradizione dell'Ars nova occorre prendere in considerazione ancora altri elementi.

Le fonti nordiche includono pezzi sia profani che religiosi ed opere con testi sia latini che volgari. Appaiono formate per accumulazione, durante un periodo di tempo relativamente breve, raccogliendo opere

nordica, sono: Roma, Bibl. Apost. Vaticana, Rossi 215, e Ostiglia, Opera Pia Greggiati, che appartengono entrambi ad un manoscritto veneto sensibilmente piú antico di tutti gli altri; Padova, Bibl. universitaria, mss 1475 e 684, entrambi frammenti di una fonte padovana alla quale apparteneva anche il ms Oxford, Bodleian Library, Canonici, Pat. lat. 229. Probabilmente di origine locale, ma fortemente influenzato da musicisti nordici era il ms del quale un numero considerevole di fogli è oggi custodito all'Archivio di Stato di Lucca. Per ulteriori dati si veda K. VON FISCHER, *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*, Bern 1956.

che presentavano un interesse immediato per gli scribi o per i proprietari, sia per fini di esecuzione che come modelli. Ciò equivale a dire che essi sono repertori che riflettono gli interessi di certi ambienti in certi determinati periodi di tempo. Da parte loro i manoscritti fiorentini contengono invece quasi esclusivamente opere profane su testi in volgare e tendono in varia misura a mettere in atto uno schema di organizzazione del loro contenuto per compositori e, in un certo modo, per generi. Pur con qualche incertezza di realizzazione il loro piano di solito dà precedenza ai due generi piú antichi del madrigale e della caccia, rappresentati dalle opere di due maestri piú anziani (Iacopo da Bologna e Giovanni da Firenze) e da un gruppo un poco piú giovane (Gherardo, Lorenzo e Donato, tutti fiorentini); sono poi introdotti i compositori che praticarono anche il genere piú recente della ballata polifonica, e finalmente quelli (incluso Landini) che furono noti soprattutto per le loro ballate polifoniche². Con chiarezza e completezza sempre crescenti gli scribi fiorentini si proponevano di dare un panorama retrospettivo della musica e della poesia per musica approssimativamente dal 1340 al 1415. Per amore di completezza storica essi includevano i maggiori maestri settentrionali, mentre i copisti settentrionali inclusero opere fiorentine soltanto per ragioni pragmatiche di immediato rilievo.

Né l'uno né l'altro ramo della tradizione scritta ci dice niente tuttavia sulle origini dell'Ars nova, dato che anche la mentalità storicamente orientata dei compilatori fiorentini si interessava soltanto ai suoi frutti piú maturi. Eppure piú antichi scritti teorici, documenti e sparsi esempi di polifonie (che sono stati tutti riesaminati e accresciuti da Kurt von Fischer) indicano che anche l'Italia aveva adottato per tempo la pratica ormai da lungo tempo consacrata della polifonia ecclesiastica. E già nella prima metà del secolo XIII abbiamo anche dal cronista Salimbene de Adam vivaci descrizioni di frati francescani che si intrattenevano col canto di pezzi polifonici che dovevano somigliare ai *conductus* francesi; secondo la stessa fonte anche il clero secolare indulgeva in simili passatempi. Lo stile del *conductus* potrebbe aver lasciato una impronta nella forte tendenza della polifonia italiana verso una esecuzione tutta vocale e verso la recitazione simultanea del testo nelle due

² Il piano è strettamente osservato nella fonte piú recente, il codice Squarcialupi, ed è ancora riconoscibile, risalendo nel tempo, nei mss Parigi, Bibl. nationale, fonds ital. 568 e Londra, British Museum, add. 29987. Della fonte piú antica, il codice Panciatichiano, la prima metà è completamente dedicata a Landini; la seconda comincia con Giovanni e Iacopo (nonché Piero, del quale il nome compare soltanto in questo ms) e continua come di consueto, benché con un numero minore di opere di un numero minore di compositori e con tardive aggiunte di composizioni piú antiche.

(raramente tre) parti vocali. Ma esiste anche la possibilità di una concomitante derivazione da *clausulae* organali: una *clausula* melismatica provvista di parole sarebbe divenuta la *matrix* di un canto che da essa sarebbe stato detto *carmen matricale*. Siano o no corrette queste congetture, la pratica dalla quale derivò l'Ars nova deve essere esistita molto prima dell'inizio del secolo XIV; già al principio di quel secolo il madrigale (*matriale* in Toscana, *maregal* o *madregal* nel Veneto) era divenuto una composizione indipendente su testo in volgare, e il significato originale del suo nome era stato completamente dimenticato. Era inoltre stato sviluppato uno speciale sistema di notazione (apparentato al contemporaneo uso francese ma alquanto diverso da esso) che dava uguale riconoscimento ai ritmi binario e ternario indipendentemente dalle teorie di Vitry e Muris; tale sistema fu descritto da Marchetto da Padova intorno al 1320.

Cominciamo a capire la prevenzione degli scribi fiorentini verso il periodo più antico quando ci accorgiamo che i primi accenni al madrigale sono colorati di disprezzo. Francesco da Barberino lo descrive verso il 1313 come «rudium inordinatum concinium»; da uomo di lettere può avere trovato da obiettare su i suoi testi poetici, di contenuto umile (pastorale?) e privi di una precisa regola metrica³. Alcuni anni più tardi, intorno al 1332, il trattato sulle rime volgari del giudice padovano Antonio da Tempo spiega che il *mandrigal* (che avrebbe preso il nome da *mandria*) era stato dapprima un rozzo canto di pastori, nobilitato soltanto da poco tempo da una pratica polifonica cortese. E tuttavia anche gli esempi di testi di madrigale offerti da da Tempo non hanno ancora raggiunto la forma metrica che venne a prevalere più tardi; né è possibile riconoscere alcuna norma formale o metrica che unifichi le composizioni contenute nella più antica fonte conosciuta della musica dell'Ars nova, i già citati frammenti Vaticano Rossi e Ostiglia, una fonte che riflette una pratica musicale collegata alla corte degli Scalligeri di Verona. Opere paragonabili a queste, o loro contemporanee, e quindi ancora «irregolari», non compaiono nelle fonti fiorentine; dalle quali sono anche di solito escluse le opere di un certo maestro Piero, che pure sembra essere stato il principale autore della transizione al genere della caccia, una derivazione e specializzazione di quello del madrigale⁴.

³ Quest'ultima caratteristica non si accorda facilmente con una derivazione dal *conductus*, mentre invece si accorda meglio ad una origine dei testi di madrigale parallela a quella dei testi di mottetti.

⁴ La corte alla quale da Tempo si riferisce è quella di Alberto della Scala, associato al fratello Mastino nella signoria di Verona e in quella di Padova (inetto come uomo di governo, ma,

Cominciamo anche a prendere consapevolezza dei pericoli insiti in un modo unilaterale di accostarci al problema, basandoci sulla nostra esperienza di musica e poesia come attività indipendenti e soltanto occasionalmente convergenti. La letteratura può avere fornito l'impulso primo che sollevò la musica di un privato passatempo clericale alla condizione di un'arte «nuova». Sono giunto infatti a poco a poco a persuadermi che il sorgere dell'Ars nova fu favorito dalle tendenze del dolce stil nuovo – non naturalmente dallo stile tragico assegnato da Dante alla canzone (che rapidamente diveniva una forma puramente letteraria), ma dallo stile mediocre della ballata, arricchito dai poeti di ogni sorta di adornamenti raffinati, ai quali deve avere corrisposto una consimile esigenza di raffinamento musicale. Un passo ulteriore, di grandissima importanza per il tempo di allora e per quello futuro, fu il riconoscimento accordato da Petrarca al madrigale come forma artistica; i quattro madrigali che egli incluse nel suo canzoniere sono modelli variati di raffinamento artistico nell'ordinamento delle rime. Per uno di essi abbiamo anche la musica composta da Iacopo da Bologna, che fu attivo a Milano dalla fine degli anni trenta agli anni cinquanta, in un periodo durante il quale Petrarca ebbe forti legami con la corte milanese e soggiornò a Parma ed a Milano⁵. Un rapporto personale diretto è altamente probabile; ma inoltre l'influenza di Petrarca fu fortemente sentita anche a Firenze attraverso poeti come Soldanieri, Boccaccio e Sacchetti, i quali tutti fornirono testi ai compositori dell'Ars nova.

Né i musicisti si accontentavano di starsene passivi. In primo luogo devono essi stessi essere stati autori di molti dei testi che mettevano in musica (così come sappiamo che poeti come Petrarca e Sacchetti possedettero doti musicali). Ma ancora di più importa che i più antichi compositori conosciuti, Iacopo e Giovanni, ben meritavano la distinzione di essere considerati «classici» dell'Ars nova. L'abile controllo da parte di Iacopo dei procedimenti polifonici, e le sue linee contrappuntistiche cesellate con grande varietà di particolari pienamente rappresentano il gusto dei polifonisti dell'Italia settentrionale per una ricchezza di figurazioni e di contrasti⁶. Ma anche Iacopo pare che abbia

stando ad antiche fonti, appassionato di musica). Il repertorio dei frammenti Vaticano e Ostiglia è probabilmente in qualche rapporto con la corte dei fratelli scaligeri ed include (adespote) opere di Giovanni e di Piero. Su quest'ultimo e sull'origine della caccia si veda ora in questo volume, pp. 103 sgg., il saggio *Piero e l'impressionismo musicale del secolo XIV*.

⁵ Petrarca soggiornò, tra gli altri luoghi, in Verona, dove Iacopo ebbe rapporti con la corte.

⁶ Questo elemento era già stato presente, benché in forme meno raffinate nelle composizioni anonime dei frammenti Vaticano Rossi e Ostiglia, e si ritroverà nei madrigali e nelle ballate di

derivato il disegno complessivo delle sue opere da esempi fiorentini, resigli accessibili dai contatti personali che egli ebbe con Giovanni a Verona e possibilmente anche a Milano. Con linee melodiche piú morbide, placidamente fluenti, Giovanni e i fiorentini posero piú chiaramente l'accento sulla chiara definizione di ciascuna frase musicale (corrispondente ad un verso del testo) e del suo rapporto col disegno musicale complessivo. Arrivarono cosí ad una equilibrata struttura strofica, basata sul numero ottimo di tre frasi-verso, e suggellata, dopo due o tre ripetizioni strofiche, da un ritornello di due versi nel quale trovava espressione la vera «punta» del breve poema. La maggiore intensità di significato del ritornello era il piú delle volte sottolineata nella musica da un mutamento improvviso di ritmo e di tonalità. È cosí evidente che la forma metrica perfezionata dai poeti fu anche quella che meglio serviva i bisogni fondamentali dell'espressione musicale.

Il corso successivo della breve vita dell'Ars nova è ravvivato dagli scambi tra le sue due principali correnti. Come i maestri settentrionali avevano fatto buona accoglienza alle suggestioni formali emananti da Firenze, cosí pure i fiorentini trassero varietà di figurazioni dai modelli nordici. Una qualità che essi ebbero in comune e che è considerata come tipica della maggior parte della musica italiana di tutti i tempi è la capacità di raggiungere e cattivare l'ascoltatore attraverso fattori uditivi: la sonorità tutta vocale, la chiara, leggermente oratoria recitazione del testo, e, ultimo ma non meno importante, il senso di direzione delle linee melodiche, sottolineato efficacemente dal sostegno del *tenor*. Il compositore dell'Ars nova, pur non essendo alieno dal ricorrere a *subtilitas*, sotto forma di un uso esperto della notazione e di modi di costruzione controllati dall'intelletto, non rinuziò mai all'intento di piacere per mezzo di qualità sensibili, la *dulcedo* della musica.

Da un punto di vista sociale il regime politico di Firenze repubblicana offriva alla polifonia locale il vantaggio di un appoggio modesto ma continuato da parte di una piccola cerchia di conoscitori, per la maggior parte uomini impegnati in attività intellettuali; a sua volta ciò determinava l'unità e continuità del suo corso da Giovanni fino ad Andrea dei Servi ed a Paolo Tenorista. Mentre invece la tradizione dell'Italia settentrionale, per lo piú connessa ad attività di corte che le assicuravano piú lustro che continuità, era invece soggetta ad eclissi ogni qual volta veniva a mancare il suo sostegno, o addirittura era soppresso il suo sostenitore. I suoi due maggiori rappresentanti, Iacopo e Barto-

Bartolino da Padova, l'altro maggiore rappresentante della tradizione nordica, il quale a volte usò la sua inventiva figurativa per effetti di intensità espressiva.

lino, probabilmente non ebbero mai occasione di incontrarsi (l'attività del primo cessa quando l'altro forse non era ancora nato) e furono fiancheggiati soltanto da figure minori. Malgrado ciò anche la polifonia settentrionale raggiunse un grado notevole di coerenza stilistica, che molto probabilmente va messo in rapporto con i serbatoi di risorse intellettuali costituiti dagli ambienti accademici, soprattutto quelli delle università di Bologna e di Padova.

A causa dell'esiguità dello strato sociale sul quale si fondava l'Ars nova italiana non fu, come avrebbe potuto essere, fonte prima di una corrente di tradizione. Paradossalmente quel poco di riconoscimento che essa riuscì ad ottenere verso la metà del secolo XIV fu anche il punto di partenza di una graduale erosione di alcune delle sue caratteristiche tradizionali. Ambizioni accresciute accentuarono l'interesse dei compositori per i procedimenti tecnici e per i risultati artistici conseguiti dalla musica francese. A Firenze questo condusse rapidamente ad un abbandono della notazione italiana in favore di una versione di quella francese accomodata alle più semplici esigenze del ritmo fiorentino. Altri sintomi più sporadici furono i tentativi di usare testi diversi nelle diverse voci di una composizione, di costruire su un *tenor prius factus*, e di adottare qualche procedimento isoritmico. Finalmente un certo numero di ballate furono considerate di stile francese per il loro uso di ritmi $6/8$ o $9/8$, di un *tenor* e a volte anche un *contratenor* strumentali, di cadenze *ouvert* e *clos* per i piedi, e di rime musicali fra le due sezioni della composizione. Nell'Italia settentrionale l'influenza della musica francese era stata avvertita anche più presto: il frammento Vaticano Rossi include un *rondeau* polifonico su testo italiano e una ballata a una voce che si autodefinisce nel testo «alla francesca». Tuttavia la notazione italiana non fu abbandonata, ma piuttosto raffinata per servire, come nel caso di Bartolino, perfino a qualche riflesso dello stile cosiddetto «manieristico» francese. Inoltre la diversa situazione sociale, prevalentemente cortigiana, incoraggiò la composizione di un piccolo numero di mottetti, una pratica che non ebbe quasi controparte alcuna a Firenze.

Al di là di queste caratteristiche singole parrebbe che l'adozione della polifonia per la composizione di testi di ballata, iniziata verso il 1370 e comune sia ai compositori fiorentini che a quelli dell'Italia settentrionale, sia stata stimolata dal desiderio di creare un equivalente italiano alle forme liriche della polifonia francese (*rondeau*, *virelai* e *ballade*), dato che il madrigale e la caccia per i loro testi narrativi o descrittivi facevano piuttosto da controparte al mottetto francese. Intorno al 1400 la ballata polifonica aveva già quasi completamente soppiantato

tato le due forme piú antiche, per essere essa stessa sostituita durante le due o tre decadi successive dall'adozione di forme e tecniche polifoniche francesi, e spesso anche dal francese come lingua dei testi.

2. *Il Quattrocento e la tradizione non scritta.*

Dulcedo, la parola piú comunemente usata durante il corso dei secoli in lode della musica, non va intesa in modo ristretto come un delicato blandimento dell'orecchio; né ho mai voluto suggerire che essa fosse un monopolio esclusivo della musica italiana. Vorrei ridefinirla, la *dulcedo* della musica, come un richiamo (che non doveva di necessità esser privo di elementi di novità) ad una serie di aspettative determinate dall'abito mentale e dalle precedenti esperienze musicali degli ascoltatori. Tra le persone alle quali si indirizzava la musica dell'*Ars nova* esisteva una certa uniformità di abiti mentali e di esperienze musicali: essi erano ecclesiastici (ai quali l'*Ars nova* doveva le sue origini), ovvero uomini di cultura, i quali o erano ecclesiastici anch'essi o avevano ricevuto il tipo di educazione destinato a formare i ranghi piú elevati del clero. Ciò importava una qualche familiarità con la teoria musicale e l'aver spesso ascoltato, se non praticato, musica liturgica sia polifonica che monofonica. Siffatte persone possono aver fatto parte di quello che Carducci amò chiamare il «mondo elegante» del Trecento, ma formavano entro quel mondo un gruppo speciale, un gruppo caratterizzato da speciali gusti e attività, accarezzato o sovvenzionato in vista di speciali servizi che potevano rendere, o del lustro che potevano aggiungere ad una riunione di società o ad una corte. Ciò che aveva *dulcedo* musicale per essi non doveva di necessità piacere anche a tutti gli altri, perché anche i piú nobili signori non sempre avevano i gusti raffinati che tendiamo ad attribuire loro. Il fatto che qualche compositore dell'*Ars nova* ebbe rapporti con i fratelli Visconti (uno dei quali era arcivescovo di Milano), con i fratelli Scaligeri, o con la famiglia dei Carraresi (uno dei quali era stato educato per una carriera ecclesiastica) non può essere preso come indicazione di un generale interesse cortigiano verso la musica polifonica. Ed invero i bisogni musicali della società contemporanea, dagli strati piú umili ai piú elevati, erano sostanzialmente serviti da altri tipi di musica e di musicisti, da cantori, suonatori, danzatori o mimi, della musica dei quali non abbiamo alcuna diretta conoscenza. Possiamo soltanto definirla, per un suo carattere piú generale e purtroppo soltanto negativo, come la «tradizione non scritta» della musica.

La tradizione non scritta abbracciava una serie svariata di attività musicali che non tutte mancavano di raffinamento artistico. Basti soltanto pensare alle pratiche musicali derivanti dalla tradizione feudale dell'arte trobadorica (essa stessa, a mio parere, parte della tradizione non scritta, a dispetto della notazione *ex post facto* di una piccola frazione della sua musica). Ho già accennato allo stil nuovo come ad un fattore importante per il sorgere dell'Ars nova. Dante certamente conobbe qualche forma di polifonia, ma pure affidò a non polifonisti le sue poesie liriche perché le mettersero in musica, e descrisse con pungente emozione una esecuzione datane da uno di essi (Casella). Petrarca, che ho segnalato come colui che procurò al madrigale un pieno riconoscimento letterario, ebbe relazioni amichevoli con musicisti attivi sia nella tradizione scritta che in quella non scritta della musica: fra i primi furono Ludovico van Kempen (il Socrate delle sue lettere), Filippo di Vitry e possibilmente Iacopo da Bologna; fra gli altri Floriano da Rimini (che egli paragonò ad Orfeo), Antonio da Ferrara, e Confortino (quasi certamente il soprannome di un cantore). Boccaccio ebbe alcuni testi poetici messi in musica da polifonisti, ma non incluse il loro modo di far musica nei trattenimenti musicali che egli descrisse nel *Decameron*; e il *Trecentonovelle* di Sacchetti contiene una sola beffarda allusione al madrigale, benché il loro autore conoscesse personalmente la mezza dozzina di polifonisti che allora operavano a Firenze. Dalla parte opposta posso citare un testo madrigalesco, *Oselletto salvazo*, messo in musica due volte da Iacopo da Bologna¹, nel quale il Floriano da Rimini di Petrarca è elencato fra le più alte autorità musicali:

...tuti se fa màistri
fa ballate, matrical e muteti,
tut'èn Fioran, Filippoti e Marcheti.

L'andamento delle cose non fu differente durante il secolo xv. Come prima le descrizioni di esecuzioni musicali contengono raramente qualche accenno a musica polifonica; come prima sono ricordati o elogiati entusiasticamente musicisti che non hanno lasciato alcuna traccia nella tradizione scritta. Da un certo punto di vista la dissolvenza dell'Ars nova durante i primi decenni del nuovo secolo può essere considerata come un avvenimento minore, quasi inosservato, sullo sfondo di una corrente molto più vigorosa di vita musicale che si svolgeva nei modi della tradizione non scritta. Né c'è niente di «segreto» nell'iato

¹ Come un regolare madrigale e come una caccia.

che si venne così a creare nella tradizione scritta; sorprendente, se mai, era stata la fioritura improvvisa dell'Ars nova dal sottile strato di humus di pratiche musicali specializzate e private.

La tradizione scritta dell'Ars nova finisce in gloria con il codice Squarcialupi. Non si tratta di una figura retorica, perché per me è evidente che questo codice, il più ampio, il più coerente rispetto al piano prestabilito e il più lussuosamente decorato di quelli fiorentini, accoglie e glorifica consapevolmente una attività della quale i compilatori andavano orgogliosi, ma che era giunta a conclusione. È per me pure ovvio che l'oggetto del loro compiacimento non era tanto la musica dell'Ars nova quanto la linea di poesia prevalentemente fiorentina alla quale essa era stata associata. L'ispirazione è affine allo stampo di umanesimo civico che si sviluppava allora a Firenze, nel quale il culto per l'antichità classica si accompagnava ad una parallela ammirazione per i grandi fiorentini che avevano trasformato la parlata locale in un raffinato strumento di espressione artistica. La compilazione del codice Squarcialupi è così apparentata alla celebrazione del certame coronario del 1441, benché certamente la precedesse².

Ciò che dava ai suoi compilatori quel loro nostalgico sentimento di cosa finita risulta chiaro da uno sguardo, anche il più rapido, a due collezioni polifoniche di pochissimo tempo più recenti che la loro: l'ampio codice di Oxford (Canonici 213, presumibilmente messo insieme a Venezia) e un molto più esile codicetto Vaticano (Urbinate lat. 1411) che fu una volta donato da Piero dei Medici il gottoso ad un amico. Il loro contenuto, come quello di tutte le altre fonti italiane dal 1440 al 1490 circa, consiste essenzialmente di composizioni su testi francesi (o latini nel caso di musiche religiose), con soltanto pochi esempi dispersi di pezzi italiani, anonimi o di compositori stranieri. La marea della musica francese era già andata salendo durante il mezzo secolo precedente, aiutata dal frequente afflusso di prelati stranieri durante l'epoca del Grande Scisma e dei concili. Per la verità, anzi, alcuni degli esempi più vistosi del tardo goticismo musicale francese (la cosiddetta fase «manieristica») erano stati composti da italiani durante i primi due decenni del secolo. Le persone che avevano tratto diletto dalla musica dell'Ars nova appartenevano a quel segmento della società del tempo che era più aperto alle correnti internazionali e più incline alla *subtilitas* sia intellettuale che musicale; ad essi era facile trasferire il

² Per questo motivo ideologico, più che per ogni altra ragione, inclino a dare alla maggior parte delle fonti fiorentine date più recenti di quelle generalmente accettate.

loro interesse musicale a composizioni che usavano il linguaggio internazionale della polifonia, qualunque fosse la lingua dei loro testi.

Da un punto di vista musicale, dunque, l'Ars nova non morì, ma si fuse con altre correnti: su un piano tecnico più elevato con la tradizione polifonica internazionale (essenzialmente francese), alla quale trasmise qualcuno dei suoi caratteri per il tramite di artisti come Johannes Ciconia e Dufay; su un piano tecnico più modesto con alcune delle pratiche della musica non scritta. Alcune composizioni dell'Ars nova possono essere state incorporate nel repertorio di cantori più popolari, e tale fu certamente il caso di alcune ballate di Landini i testi delle quali si ritrovano a volte frammisti ad un repertorio lirico di sapore piuttosto popolare o anche dialettale. Appare pure evidente che un certo numero di cantori formati secondo modi e vie della musica non scritta pervennero a sviluppare o ad adottare tecniche di esecuzione nelle quali la linea vocale era sostenuta da un qualche genere di accompagnamento polifonico di uno strumento a corde. Alcune poche composizioni a due voci di tipo piuttosto insolito che si ritrovano in collezioni di musica polifonica³ potrebbero essere un ricordo scritto di pratiche che normalmente restavano non scritte.

Un fatto di notevole importanza per la storia della polifonia artistica in Italia fu una scissione della élite minoritaria che in precedenza aveva maggiormente contribuito alla sua piuttosto gracile diffusione. Col diffondersi di pensieri e atteggiamenti umanistici la nuova genia di uomini di cultura giunse a disprezzare la polifonia come forma artificiale e innaturale di espressione musicale, e a considerare i suoi procedimenti e la sua teoria come tipici esempi di sopravvivenze medievali. Ne derivò un regresso della polifonia artistica al suo stato originale di arte chiusa entro la cerchia degli ambienti che erano più orientati in senso scolastico, come monasteri e capitoli di cattedrali, oltre che, naturalmente, nella cappella papale ed in qualche cappella principesca (dato che nessuno si opponeva al suo uso nella liturgia). Per un ornamento alle loro vite, e per attività musicali che fossero meglio accordate ai mitici poteri attribuiti alla musica dagli scrittori classici – il potere di suscitare o placare le passioni umane, con le relative implicazioni etiche, oppure il potere di distogliere la mente da cure e fatiche – gli umanisti si rivolsero a cercarlo nella tradizione non scritta. Già nel 1429 Ambrogio Traversari lodava Leonardo Giustinian per la sua abilità nel cantare dolci canti accompagnati su uno strumento, un'arte che «contrariamente alla consuetudine degli antichi, è oggi meglio no-

³ Più particolarmente, ma non esclusivamente, nel codice Reina.

ta al volgo che agli eruditi». Giustinian, che aveva composto le sue canzonette durante il primo quarto del secolo, divenne presto egli stesso una figura mitica; il suo stile fu imitato in tutta una categoria di canti detti giustiniane, e viceversa furono attribuiti a lui molti canti piú recenti (dei quali naturalmente abbiamo di solito soltanto i testi). Egli è il primo di una serie di musicisti e poeti i nomi dei quali furono meglio noti agli italiani del Quattrocento che quelli di Dufay, di Ockeghem, o del giovane Josquin. Altri dopo di lui furono Antonio di Guido a Firenze, Francesco Cieco da Ferrara, Pietro Bono dal Chitarrino, e, sopra tutti gli altri, Serafino Aquilano. Inoltre capita spesso di trovare in scritti umanistici poemi latini o volgari di preziosa fattura che onorano musicisti dei quali e nomi ed attività ci sono sconosciuti.

Canti che prendono nome dal dialetto dei loro testi (*ciciliana, vinitiana, napoletana, o calabrese*, che sottintendono tutti *aria* o *canzone*) indicano che continuava l'interesse verso pezzi che avessero caratteristiche popolari di melodia, o di modo di esecuzione, con in piú il vantaggio di un richiamo esotico. Ma oltre ad essi cominciano a comparire varie altre forme poetiche nuove: il lirico strambotto monostrofico, soltanto esteriormente affine alle sequenze narrative di ottave (o ottava rima); il capitolo o terza rima (con strofe di tre versi), strettamente apparentato al cosiddetto sirventese (con strofe di quattro versi); e finalmente una forma semplificata, o piú popolare, di ballata, meglio nota ai musicologi come frottola, mentre gli storici della letteratura tendono a chiamarla barzelletta. Con la sola eccezione degli strambotti tutti questi testi tendono ad avere un gran numero di strofe (di contenuto narrativo, gnomico o anche drammatico), ed implicano cosí anche nella musica un ugual numero di ripetizioni di una stessa concisa struttura strofica, ed una recitazione prevalentemente sillabica. Anche il canto dello strambotto, a giudicare da esempi piú recenti, era basato su quattro ripetizioni della stessa unità musicale (strambotti con un numero minore o maggiore di distici ne richiedevano di meno o di piú). Tutto ciò è in perfetto accordo con due caratteristiche fondamentali e intrinsecamente collegate fra di loro della tradizione non scritta: la possibilità di facile memorizzazione dell'unità strofica musicale, che all'occasione consentiva all'esecutore di concentrare l'attenzione sull'improvvisazione di nuovi testi⁴. I nomi dei cantori e degli strumentisti (altra linea di attività musicali che pure richiederebbe considerazione), quelli

⁴ L'aspetto improvvisatorio (del quale noi tendiamo ad esagerare la portata) si applica anche alla formula musicale, nella quale l'esecutore poteva introdurre ornamentazione e cambiamenti di ritmo sia per creare varietà che per meglio adattarla alle diverse esigenze di accento e di espressione di ciascuna strofa del testo.

delle nuove forme, e perfino i testi poetici che di esse ancora sopravvivono possono ora sembrare alle nostre orecchie distratte nulla più che il debole mormorio di una vena d'acqua sotterranea; ma nella vita quotidiana del secolo xv essi, e non la musica della tradizione scritta, erano gli elementi principali di una fiumana che scorreva sonora in superficie arrecando gioia e *dulcedo* ad ogni strato sociale.

Quanto alla musica sacra, della quale abbiamo una migliore conoscenza, essa continuava ad avere una sua vita appartata, toccata soltanto marginalmente dalle correnti culturali che avevano tutt'altro effetto sulla pratica profana. La polifonia conveniente ad una cattedrale era possibile, a causa della sua crescente complessità, soltanto se la chiesa poteva permettersi i cantori di notevole abilità che essa richiedeva, e cioè soltanto in qualcuna delle città maggiori. Importanza più grande avevano le attività delle cappelle di corte: quella della corte aragonese di Napoli, creata già prima della metà del secolo, e quelle delle corti sforzesca ed estense, entrambe create al principio degli anni settanta. Ma le cappelle aragonese e sforzesca furono disperse a seguito degli avvenimenti politici prima della fine del secolo, e così la cappella ferrarese, portata ad un livello internazionale di eccellenza dal fervore musicale e religioso del suo fondatore, Ercole I d'Este, restò sola a servire da modello ad altre istituzioni consimili. In ogni caso il repertorio della polifonia sacra, come anche, in larga misura, i suoi esecutori, appartenevano ad una cultura musicale internazionale che aveva le sue radici profonde nella tradizione francese.

Lo stesso vale per la cappella papale, nella quale tuttavia ebbero origini due costumi, o tradizioni, non ancora del tutto ben compresi, gli inizi dei quali potrebbero essere stati connessi fra di loro e risalire per entrambi al secolo xv: il canto a *cappella* e i *falsibordoni*. L'una e l'altra pratica devono essere messe in rapporto con le domande di riforme ecclesiastiche espresse dai concili durante la prima parte del secolo – domande che ebbero più grande effetto sulla cappella papale che sulle attività delle cappelle dei più accaniti fautori delle riforme, i re di Francia e i duchi di Borgogna e di Savoia. La stessa influenza riformistica può essere stata causa dello scarso interesse posto dagli italiani nella esecuzione di mottetti paraliturgici.

3. Il Cinquecento. Tradizioni perdute e ritrovate (e mal comprese).

Tradizione scritta e non scritta, scrissi una volta, sono vaste generalizzazioni, o polarizzazioni, tra gli estremi delle quali vi è ampio spa-

zio per eccezioni, ibridi, o casi limite. Tuttavia le eccezioni divengono sorprendentemente numerose verso la fine del secolo xv; troppe composizioni che sembrerebbero appartenere alla tradizione non scritta furono messe per iscritto in collezioni di musica polifonica. A tutta prima si tratta principalmente di strambotti, che compaiono sia in manoscritti che possono riflettere la pratica della corte napoletana, sia in fonti settentrionali, nelle quali però essi ancora conservano nei loro testi un qualche sentore meridionale (ancora un esempio del ricorrente interesse per opere esotiche). Poi è la volta delle frottole; e *Frottole* sarà, al culmine di questo processo, il titolo di undici collezioni a stampa pubblicate a Venezia tra il 1504 e il 1514 da Ottaviano Petrucci. Si tratta però di un titolo generico che abbraccia molti tipi di composizioni, tra le quali anche gli strambotti, ormai in declino. Un fenomeno parallelo è l'apparire a Firenze di canti carnascialeschi, che si incontrano però normalmente soltanto in manoscritti, e che appartengono per la maggior parte al primo quarto del secolo xvi¹.

Al fine di esaminare questo ampio e poco omogeneo *corpus* musicale dal punto di vista della tradizione occorre fare una distinzione fra le composizioni di frottole vere e proprie, nonché fra le mascherate e i canti carnascialeschi, e il resto del repertorio. Il primo gruppo riflette direttamente costumanze popolari, riprese ed affinate per piacere ad un pubblico cortigiano. Soprattutto le frottole, che sovrastano numericamente su tutti gli altri gruppi, rispondevano ad esigenze di intrattenimento musicale. Composte su testi amorosi convenzionalmente o caricaturalmente patetici, o decisamente umoristici, accentrano il loro interesse musicale nel ritmo vivace e nella diretta semplicità melodica della parte superiore, che è appoggiata dalle altre parti a volte anche con una qualche attività pseudo-contrappuntistica, ma sostanzialmente con un forte senso accordale e cadenzale². Mentre la loro melodia poteva anche facilmente prestarsi ad una dimostrazione di abilità vocale da parte di un solista, i testi spesso invitavano al gesto ed alla mimica; per conseguenza il modo di esecuzione più spesso adottato era, fra i molti possibili, quello che ancora continuava il costume della tradizione non scritta – un cantore che si accompagnava su uno strumento a corde. Gli strambotti rispondevano anch'essi a richieste di intrattenimento musicale ed erano eseguiti in modo consimile; tuttavia si può

¹ È un'idea inesatta che la musica tuttora esistente di canti carnascialeschi abbia avuto origine sotto Lorenzo dei Medici; la maggior parte di essa appartiene alla restaurazione medicea iniziata nel 1513.

² Anche se concepita come scherzo o caricatura la frottola fu sempre destinata ad essere un poema lirico e non aveva nessun rapporto con la musica di danza.

facilmente riconoscere nei loro testi, accanto ad una vena piú popolare, una seconda tendenza che mira ad un maggior equilibrio di valori musicali e letterari. Infatti lo strambotto venne ad essere considerato come una forma che si prestava ad elevate espressioni poetiche; quelli lasciatici, tra altri, da Serafino Aquilano, tenuti oggi in poco conto dalla maggior parte dei critici moderni come una anticipazione di turgore barocco, furono lodati ai loro tempi come esempi preziosi di quasi classica concisione epigrammatica³. Lo strambotto cosí stette a mezza strada fra i generi la cui motivazione era essenzialmente musicale e quelli che erano principalmente concepiti come veicolo all'espressione letteraria. A questi ultimi appartenevano il capitolo, al quale già nella fase precedente era stato spesso affidato un contenuto sentenzioso, l'oda strofica (su testi sia latini che volgari) alla quale nome e forma davano una apparenza piú classica di quella del vecchio sirventese, e finalmente il sonetto, che almeno durante gli ultimi due secoli era stato una forma esclusivamente letteraria.

Petrucchi sottolineò ulteriormente la tendenza di alcuni generi musicali a servire da veicolo alla forma poetica corrispondente offrendo un certo numero di composizioni – che intitolò «aere», o «modo», «per capitoli», o «per sonetti», o anche «per cantar versi latini» – sulle quali potevano essere cantati tutti i testi poetici aventi una determinata struttura ritmica. L'importanza maggiore era sempre riposta nella resa efficace del testo e della musica da parte dell'esecutore; tanto piú che di poeti come Cariteo a Napoli, Tebaldeo a Ferrara e Poliziano a Firenze ci è riferito che spesso divulgavano le loro nuove poesie o cantandole essi stessi, o affidandole a un cantore di professione. Né vi è motivo di credere che le composizioni per tali testi poetici dovessero per forza mancare di interesse musicale, benché uno scrittore contemporaneo decisamente affermi che la musica dovesse essere ministra della poesia, e il suo stile tanto piú semplice quanto piú meritava e richiedeva attenzione la qualità del poema.

Dopo Napoli, il cui ruolo esemplare fu presto spazzato via dal collasso politico, l'epicentro nordico della nuova polifonia profana fu Ferrara, il signore della quale, Ercole I d'Este, era stato educato a Napoli, come, già prima di lui, il suo predecessore e fratello Borso. Tuttavia piú che Ercole, il quale si interessava soprattutto di musica sacra e della cappella che egli stesso aveva creata⁴, ebbero parte attiva nella nuova

³ Benché non esista nessuna composizione musicale in forma di strambotto che sia attribuita a Serafino, si sa che egli studiò musica con un Guglielmo Fiamingo, cioè Guillaume Garnier.

⁴ Dei fratelli estensi Alfonso, che succedette ad Ercole nel 1505, continuò ad accrescere la cappella; Ippolito divenne un cardinale, Isabella sposò Francesco Gonzaga, marchese di Mantova,

corrente di musica profana, e servirono a diffonderla anche ad altre corti alleate (più immediatamente a quelle di Mantova, Milano ed Urbino), i suoi figli, i quali avevano tutti ricevuto una buona educazione musicale da membri della cappella⁵. Raramente però i compositori di frottole furono membri stranieri delle varie cappelle locali (benché vi fossero coinvolti anche uomini come Compère e Josquin); erano piuttosto musicisti indigeni, come del resto richiedeva la natura stessa della nuova polifonia. Anche costoro però conoscevano bene la tecnica della polifonia internazionale, essendo stati educati come cantori ecclesiastici in istituzioni del tipo della «scuola degli accolti» della cattedrale di Verona (nella quale devono essersi formati Bartolomeo Tromboncino e Marchetto Cara), o in scuole consimili di Padova o di Venezia. Di pari passo col nuovo tipo di musica polifonica profana si andava diffondendo un uso più esteso ed una migliore comprensione della polifonia sacra, che va anche messo in rapporto con l'acuto interesse verso ogni forma di attività artistica che, attivato dapprima dal pensiero umanistico, sfociava ora in pieno fervore di vita artistica. La corte papale di Roma fu un altro centro importante dove i rappresentanti della cultura polifonica (che io ho più volte identificato con i residui dello scolasticismo) ebbero occasioni quotidiane di contatti con eruditi, artisti e mecenati. Fu questo anzi l'ambiente nel quale la statura artistica di Josquin Desprès riuscì ad ottenere generale riconoscimento; ed è pur tuttavia sintomatico che uno scrittore ciceroniano, Paolo Cortese, mentre tributava grandi elogi alle messe di Josquin, ancora riservava gli onori più alti nel campo della musica profana a... Petrarca e all'Aquilano.

Col Cinquecento si ripropone ancora una volta il problema di come applicare la parola tradizione. La polifonia sacra, a lungo stata privilegio di cappelle private e di poche cattedrali, cominciava ad essere accessibile ad un pubblico più largo a causa della istituzione di altri organismi consimili (pure detti cappelle) in molte chiese. Ma il suo «classico» esempio (non vi erano modelli antichi ai quali i musicisti potessero fare ricorso) fu Josquin, non italiano; e più avanti nel secolo i maestri che godettero di maggiore influenza furono stranieri come Willaert e Rore, i quali, essendo anche ottimi insegnanti, dominarono il campo con un largo seguito di allievi ben dotati. Posso indicare soltanto due tendenze sulle

nel 1490, e Beatrice sposò nel 1491 Ludovico Sforza, signore ancora non ufficialmente di Milano. Contribuì pure alla diffusione del gusto per la musica Elisabetta Gonzaga, più tardi duchessa d'Urbino, che fu legata alle sorelle estensi da una comune educazione oltre che da nessi familiari.

⁵ Meglio di ogni altra è nota l'istituzione della cosiddetta Cappella Giulia in San Pietro a Roma, seguita da cappelle nelle maggiori basiliche. Durante il secolo xv le cappelle provvedevano ai servizi religiosi privati per personaggi di alto rango; anche la cappella papale era fundamentalmente destinata a funzioni private.

quali preferenze innate italiane possono avere avuto qualche influenza. Una di esse è rappresentata nel miglior modo possibile dal maestro «neoclassico» della polifonia sacra italiana, Palestrina, nel quale l'uso controllato di un contrappunto levigato e la purezza della sonorità vocale richiamano caratteri già osservati nell'esiguo *corpus* della polifonia italiana piú antica; pure anche il linguaggio di Palestrina è internazionale, ed i suoi modelli furono in larga misura francesi⁶. E lo stesso vale, sebbene in modo diverso, per la pratica della polifonia poliorale, nella quale la distribuzione di gruppi corali in diverse collocazioni spaziali contribuì alla percezione simultanea di proiezioni architettoniche e musicali. La seconda tendenza, la richiesta di una chiara enunciazione del testo liturgico, fu troppo aggrovigliata con altri fattori non musicali per potere essere considerata come un elemento di tradizione musicale. Considerata dunque nel suo complesso la polifonia sacra, per la sua lunga storia precedente, era un linguaggio universale e quindi si imponeva ai suoi ascoltatori piú che dipendere da essi e da tradizioni locali. Una personalità artistica di eccezione poteva esercitare maggiore influenza sulla sua norma di elevata perfezione che non potessero i gusti e le aspettative dei suoi ascoltatori.

Nel campo della musica profana l'affiorare di elementi della tradizione non scritta fu certamente un fenomeno di grande rilievo, anche se abbiamo soltanto indizi estremamente vaghi sugli stadi precedenti di quella tradizione. Avvenne inoltre che la nuova polifonia profana venne ad incontrarsi con un altro consapevole moto di rinnovamento, lo sforzo letterario tendente a riportare la lingua italiana alla dignità di strumento d'arte dopo la decadenza che essa aveva subito in molti decenni di uso quasi esclusivo del latino. Nel nuovo umanesimo romanzo, che presto si consolidò in un rinnovato petrarchismo, i nuovi poeti non si fermarono all'imitazione dello stile e delle immagini del poeta piú antico, ma foggiarono sul modello del *Canzoniere* anche le raccolte delle loro rime, con centinaia di sonetti, un certo numero di canzoni, ed un numero piú esiguo di ballate e di madrigali⁷. Parallela a ciò correva l'idea che tutti questi testi poetici potessero e dovessero essere posti in musica, rinnovando tradizioni purtroppo perdute da lungo tempo. Ho già detto che nei vari libri delle *Frottole* petruciane erano inclusi so-

⁶ Ciò può essere preso anche in senso letterale se si osserva che un certo numero delle sue *missae parodiae* sono basate su mottetti (raramente *chansons*) francesi della prima parte del secolo.

⁷ Ciò è vero, per esempio, per le raccolte poetiche di Cariteo (*Endimione*, 1506) e Sannazaro (*Rime*, 1530; ma la maggior parte di esse era già stata composta prima del 1504). Nella collezione delle rime del Tebaldeo (pubblicata per la prima volta nel 1498) i sonetti sono ancora associati a strambotti e capitoli. Nelle *Rime* di Bembo (raccolte per la pubblicazione nel 1530) il dosaggio petrarchesco è applicato, ma né ballate né madrigali osservano piú le vecchie regole.

netti; composizioni di canzoni e di madrigali furono discusse in corrispondenze epistolari e si ritrovano di fatto in stampe e manoscritti insieme a qualche ballata. In generale, però, la musica tendeva a disconoscere le simmetrie interne di quelle forme metriche; e d'altra parte l'esperienza insegnò presto che l'esecuzione di tutta una canzone con tutte le sue lunghe ripetizioni strofiche era poco pratica, mentre anche i poeti si ribellavano da parte loro contro le costrizioni metriche dell'antica ballata⁸. Così le vecchie forme furono gradualmente sostituite da composizioni libere (*durchkomponiert, through-composed*) e non strofiche di nuovi liberi testi poetici, i quali tutti vennero ad essere conosciuti col nome generico di canzoni (cioè canti) o madrigali. Quest'ultimo nome prevalse a partire dal 1530 e la sua ascesa, come l'ascesa del genere in se stesso, non fu impedita da ulteriori incomprensioni delle vecchie tradizioni che esso portava con sé.

Uno sviluppo che riguarda soprattutto l'Italia settentrionale può essere stato incoraggiato dalla pubblicazione, avvenuta nel 1507, del trattato trecentesco di da Tempo sulle forme metriche. Compositori che si servirono di melodie popolari – o come ritornelli di alcune frottole (dove esse erano di solito poste nel *tenor*), o come materiale da elaborare contrappuntisticamente nello speciale tipo che fu detto *villota* (in certo modo un parallelo di certe *chansons* francesi) – possono aver pensato di far rivivere il vecchio *mandriale*, derivato secondo da Tempo da canti di pastori. Almeno in una occasione cantori mascherati da contadini cantarono «madrigali alla pavana», cioè madrigali nel dialetto di Padova⁹. Così anche una vena realistica, non petrarchesca, veniva ad essere immessa nell'immagine composita del madrigale.

Del quale anche la linea petrarchesca era nel frattempo sottoposta ad impulsi contrastanti. La sua origine da una tradizione piuttosto recente la indirizzava verso il canto a solo accompagnato da strumenti; ma nuovi e diversi concetti l'attiravano verso una tessitura polifonica più contrappuntistica e verso un'esecuzione tutta vocale. La spinta più forte in questa nuova direzione deve essere venuta dal mecenatismo mediceo a Firenze e a Roma, e deve essersi appoggiata all'idea che per interpretare e trasmettere il messaggio poetico del testo occorresse fare appello non soltanto all'abile presentazione di un solista ma a tutte le

⁸ Per i madrigali e le ballate di Bembo si veda la nota precedente. I partecipanti ai dialoghi degli *Asolani* (1505) a volte cantano brevi poemi, ma recitano sempre i testi delle canzoni loro (cioè di Bembo).

⁹ *Villote* e *chansons* francesi sono spesso associate in stampe e manoscritti del periodo che precede l'ascesa del madrigale; esse probabilmente rispondevano alla richiesta allora esistente di pezzi polifonici da cantare *a libro* da parte di dilettanti, una abitudine che può avere contribuito allo sviluppo tutto vocale del madrigale.

più complesse risorse artistiche del compositore¹⁰. Tale pensiero, felicemente compendiato nella definizione del madrigale come «un motetto profano», aprì la via ad ogni genere di imprese nel campo del madrigale e dei madrigalismi; ed al tempo stesso affiliò il genere ad una tradizione polifonica che non era del tutto straniera, perché era stata presente in ogni tempo, ma che non aveva nemmeno un carattere esclusivamente nazionale.

Sarei dunque tentato di suggerire che l'intero svolgimento della musica italiana nel Cinquecento, di quella sacra come di quella profana, debba essere considerato come l'adozione deliberata di una «maniera» polifonica. Entro tale cornice più ampia innumerevoli possibilità di particolari espressioni manieristiche erano disponibili e furono spesso utilizzate; ma esse furono ancora più remote da ogni senso profondo di tradizione dato che dipendevano dalla personalità degli artisti o dall'estro dei committenti. Questo non vuol dire che elementi tradizionali di temperamento e di comportamento non avessero anch'essi la loro parte nel groviglio di motivazioni; ma individuarli è possibile soltanto attraverso l'analisi critica e psicologica dei singoli artisti e delle singole opere.

Più evidenti sono le deviazioni che si manifestarono dietro la facciata della «maniera» ufficiale, il più delle volte nei modi di esecuzione. L'interesse e l'ammirazione per le qualità e le abilità degli esecutori trovò largo sfogo nelle prodezze di liutisti, suonatori di strumenti a tastiera e altri strumentisti, delle quali rimane un ricordo soltanto parziale nella musica scritta. Anche nella musica vocale si ricorreva spesso a modi di esecuzione nei quali la linea melodica più acuta era cantata e le altre affidate a strumenti; o anche furono create forme, come la villanella e la canzonetta, nelle quali la linea del canto è specificamente destinata ad avere una prevalenza su un più sommesso accompagnamento che tende ad essere accordale. Un elemento ancora più importante è che l'humus fondamentale della tradizione non scritta era tuttora presente a fornire l'incentivo per nuove forme musicali, delle quali la villanesca alla napoletana fu l'esempio più tipico. Tutto questo, e molto altro ancora (per esempio, formule di bassi ostinati, nuove definizioni armoni-

¹⁰ Tutti i Medici superstiti si erano formati gusti raffinati in fatto di musica attraverso l'educazione ricevuta e attraverso lunghe dimore in Francia. Giuliano fu il possessore del codice Squarcialupi (ebbe tale possesso qualche influenza sulle sue idee nei riguardi del madrigale?) e suo nipote, Lorenzo il giovane, fu il destinatario come dono di nozze del manoscritto che è ora chiamato codice Medici. Ma soprattutto ebbero grande influenza sulla vita musicale romana i due membri ecclesiastici della famiglia, Giovanni (Leone X) e suo cugino Giulio (Clemente VII). Giovanni, autore di alcune composizioni polifoniche, fu citato da Paolo Cortese come una autorità in materie musicali; fu il primo papa che impiegò un intero gruppo di *musici segreti* (cioè per privato intrattenimento) in aggiunta alla cappella papale, divenuta troppo ufficiale.

che del senso tonale, e il concetto proteico di «aria») vennero infine a convergere in una ribellione contro la «maniera» polifonica. Così l'inizio del Seicento portò con sé una altisonante riasserzione della tradizione consacrata (o si tratta di illusione storica?) che ogni nuovo secolo debba essere contrassegnato da un qualche genere di «nuova musica».

Indice dei nomi

- Absburgo, famiglia, 122 n.
 Accolti, Bernardo, *detto* l'Unico Aretino, 228.
 Accolti, Francesco, *detto* l'Aretino, 187 e n, 188, 249.
 Accursino, 61.
 Adam de la Halle, 28 n.
 Adamo da Brescia, 30.
 Adamo di Fulda, 3, 4 n.
 Adamo di San Vittore, 25 n.
 Adeboldo, vescovo di Utrecht, 4 n.
 Aegidius de Murinis, 133 n, 136, 140.
 Agnol, 53.
 Agostino, Aurelio, santo, 25 e n, 35 n.
 Agricola, Alessandro, 241.
 Ailly, Pierre d', 221.
 Alagno, Lucrezia d', 226 n, 227, 232, 233.
 Alberti, Leon Battista, 39, 96 n.
 Albertino Cirugico (Cirologo), 57, 60.
 Alberto II della Scala, signore di Verona, 40, 73 e n, 74, 77, 253 n, 257.
 Albertuccio dalla Viola, 55, 56.
 Alessandro V (Pietro Filargo), papa, 130 e n.
 Alfani, Gianni, 99 n.
 Alfonso I d'Aragona, re di Napoli, 227, 232, 233.
 Alfonso I d'Este, duca di Ferrara, Modena e Reggio, 264 n.
 Ambrogio, santo, 4, 15 e n.
 Ambros, A. W., 209 n.
 Americo di Castel Lucio, 68 n.
 Andrea da Firenze, 78, 147, 255.
 Andrea da le Veze, 188 n.
 Andrea dei Servi, *vedi* Andrea da Firenze.
 Angiolieri, Cecco, 58.
 Anna, 75, 76, 103.
 Anonimo IV, 88 n.
 Anonimo V, 133 n.
 Anselmi, Giorgio, 61.
 Antonelli, Giuseppe, 186.
 Antonello Marot da Caserta, 130 n, 135, 137 e n, 138, 171 e n, 172, 193.
 Antonio da Ferrara, 258.
 Antonio da Tempo, 53, 73 e n, 74 e n, 80-82, 84, 87, 91-94, 253 e n.
 Antonio de Boemia, 80, 84 n.
 Antonio di Guido, 228 e n, 261.
 Antonio di Leno, 133 n.
 Apel, W., 10 n, 15 n, 66 n, 130 n, 171 n, 209 n, 210.
 Aquilano, *vedi* Serafino Aquilano.
 Argiropulo, Giovanni, 237.
 Argiropulo, Isacco, 237, 244, 247.
 Aribone (Aribo Scholasticus), 4 n, 8-10, 17 e n, 18.
 Ariosto, Ludovico, 233.
 Aristotele, 32, 194 n.
 Arnulphus de Sancto Gilleno (Arnoulf de Saint-Gilles), 9 e n.
 Aubry, Pierre, 119 n.
 Aureliano di Reomé, 3 n - 8 n, 11 n.
 Avanius, 224 n.
 Bacone, Ruggero, 7 n, 24 n, 43 e n.
 Baldacci, Feliciano, 117.
 Balthasar Germanico, 239, 246.
 Barbaro, Ermolao, 224 e n.
 Barblan, G., 213 n, 227 n, 245.
 Barbo (Borbo), Giacomo, 219 n.
 Baron, H., 142 n, 162 n.
 Bartoli, A., 55 n.
 Bartolino da Padova, 158, 251, 255 e n, 256.
 Bartolo, 66 n, 70, 88.
 Bartolomeo da Bologna, 130 e n, 132, 134, 135, 137, 141.
 Baruffaldi, G., 190 n.
 Beatrice d'Aragona, regina d'Ungheria, 227 n.
 Beatrice d'Este, duchessa di Milano, 187 n, 265 n.
 Becherini, B., 34 n, 103 n, 228 n.
 Becker, H., 185 n.
 Bedingham, John, 190 e n, 201, 204-6, 209, 212.
 Beldemandis, Prosdocimo de', 78 e n, 133 n.
 Bellinati, C., 79.
 Bembo, Carlo, 199 n.
 Bembo, Pietro, 71, 199 n, 207, 228 n, 266 n, 267 n.
 Benivenio, Domenico, 223 n.
 Bent, Margaret, 129 n.
 Berman, L., 154 n.
 Bernard de Clairvaux (Bernardo di Chiaravalle, santo), 4 n.
 Bernardo, vescovo, 4 n.
 Bernini, F., 71 n.
 Bernone di Reichenau, 4 n, 5 n.

- Bertoldus Dauci, 220 n.
 Bertoni, G., 188 n, 228 n.
 Bertucio, 53 e n, 55, 57.
 Bessler, Heinrich, 125, 185 e n, 186 n, 189 n, 205 n.
 Bianca Maria Visconti, duchessa di Milano, 226.
 Bianco da Siena, 95 n.
 Billanovich, G., 196 n.
 Binchois, Gilles, 134, 200 n, 217, 218.
 Blackburn, B., 214 n.
 Blasius, 138 e n.
 Boccaccio, Giovanni, 39, 41, 101 n, 143, 254, 258.
 Bocolini, G. B., 55 n, 58 n.
 Boezio, Anicio Manlio Torquato Severino, 3, 6-8, 23 n, 62, 194 n.
 Boiardo, Matteo Maria, 233.
 Bonaiuto del Casentino, 61.
 Bonaventuri, Piero di Arcangelo dei, 200 n.
 Bonifazio VIII, papa, 54 n, 61.
 Borghesio, G., 220 n, 222 n.
 Borgia, famiglia, 247.
 Borgogna, duchi di, 218, 219, 262.
 Borren, C. van den, 133 n.
 Borso d'Este, duca di Modena, Reggio e Ferrara, 187-89, 227, 264.
 Branca, V., 224 n.
 Brandolini, Aurelio, 227 n, 228.
 Brandolini, Raffaello, 228.
 Brassart, Johannes, 218 e n, 220 n.
 Brewer, J. S., 43 n.
 Brith, 193.
 Brown, E., 194 n.
 Brumel, Antonio, 241.
 Bruni, Leonardo, 41.
 Brusia, Pietro, 219.
 Bukofzer, M. F., 122 n, 199 n, 201 n, 204 n, 211 n, 212.
 Burckard, J., 244.
 Buser, B., 228 n.
 Cacciaguada, 33.
 Caccini, Giulio, 122 n.
 Caggese, R., 67 n, 72 n.
 Calmeta, Vincenzo, 228 e n, 229 n, 230 n.
 Cangrande I della Scala, signore di Verona, 53 n, 73 n, 74.
 Cara, Marchetto, 174, 183, 265.
 Carducci, Giosue, x, 40, 45 n, 58 n, 112, 113, 257.
 Cariteo, Benedetto Gareth, *detto*, 239, 247, 264, 266 n.
 Carlo II d'Angiò, re di Sicilia, 73.
 Carlo IV, imperatore, 77 n.
 Carraresi, famiglia, 77, 162 n, 257.
 Casella, 31, 41, 44 n, 46, 49, 53 e n, 54 e n, 258.
 Casimiri, Raffaele Casimiro, 121 n, 216 n.
 Casini, T., 55 n.
 Cassiodoro, Flavio Magno Aurelio, 6 n, 194 n.
 Castellani, Grazia, 61.
 Cattin, Giulio, 175.
 Cavalcanti, Guido, 47, 50.
 Cavalli, Pietro Francesco, 122 n.
 Cecco d'Ascoli, Francesco Stabili, *detto*, 58 e n.
 Ceccolino, 58 e n.
 Ceccolino di messer Penne de Michelotti, 58.
 Cecharello, 53, 58.
 Cecilia Gonzaga, marchesa di Ferrara, 187 n.
 Celani, E., 244.
 Censorino, 223.
 Cesari, G., 137 n.
 Chailley, J., 125 n.
 Checolino, 53, 55, 56, 58, 60.
 Chiaramonti, S., 68 n.
 Chicheley, Reynold, 194 n.
 Ciccolino, 49.
 Cian, V., 167 n.
 Cicerone, Marco Tullio, 6 n, 194 n, 219 n, 223 n.
 Ciconia, Johannes, 129 n, 130 n, 133 n, 136 n, 137 e n, 173 e n, 176, 193, 200 e n, 215, 260.
 Cino da Pistoia, 47, 50, 52, 99 n.
 Cinquini, A., 186 n, 187 n.
 Cinzi, Rainaldo de, *vedi* Rainaldo de Cintii.
 Clemente V, papa, 66 n.
 Clemente VII (Giulio dei Medici), papa, 136, 139, 140, 229, 268 n.
 Clercx-Lejeune, S., 137 n, 173 n, 200 n, 216 n.
 Comparetti, D., 145 n.
 Compère, Ludovico, 241, 265.
 Comucius de la Campagnolla, 126 n.
 Confortino, 49, 53, 59 e n, 258.
 Contini, G., 45 n, 47 n, 54 n.
 Cornaro, famiglia, 244.
 Cornazano, Antonio, 226-28, 231, 233.
 Corner, Marco, *vedi* Marco Corner, doge di Venezia.
 Corrado da Pistoia, 130 n, 135, 137, 140.
 Corsi, G., 74 n, 106 n.
 Corso, Jacopo, 249.
 Cortese, Alessandro, 229 n.
 Cortese, Paolo, 223 n, 229-31, 234, 243-49, 265, 268 n.
 Coscia (Cossa), Andrea, 228 e n.
 Cosimo I dei Medici, granduca di Toscana, 181.
 Cosma, 142, 143 e n.
 Cotton, Johannes, *vedi* Johannes Affligemensis.
 Coussemaker, C.-E.-H. de, 9 n, 24 n, 33 n, 70 n, 88 n, 132 n, 133 n, 222 n.
 Covanni, 53, 57.
 Crescimbeni, Giovanni Mario de', 55 n, 58.
 Cserba, S. M., 33 n, 126 n.
 D'Accone, F. A., 121 n, 216 n, 219 n.
 D'Amore, L., 39 n.
 D'Ancona, A., 145 n.
 Dandolo, Andreuolo, 142-44.
 Daniel Germanico, 237, 244.
 Dante Alighieri, 20-36, 37, 39, 41, 43-47, 49-51, 54 e n, 55 n, 57, 64, 72, 94 e n, 97, 145, 230 n, 254, 258.
 Dante da Maiano, 54 n.
 David, Hans, 115.
 Davidson, R., 72 n.
 Davison, A. T., 209 n, 210 n.
 De Bartholomaeis, V., 95 n, 99 n, 146 n.
 Debenedetti, Santorre, 51 n, 60 n, 80 e n, 81 e n, 83 e n, 84, 86 e n, 90 e n, 92 n, 94, 95 e n, 97 e n, 112, 138 n, 163 n, 170 n.

- Del Balzo, C., 62 n.
 Delisle, L., 200 n.
 Della Corte, A., 189 n.
 Della Corte, Girolamo, 73 n, 74.
 Della Torre, A., 142 n, 163 n, 225 n.
 Del Lungo, I., 72 n, 228 n.
 Desprès, Josquin, 38, 213 e n, 214 e n, 225, 227-229, 241, 248, 261, 265.
 Despy, G., 220 n.
 De Van, G., 118 n.
 Dino da Olena, 61.
 Dino del Garbo, 61.
 Dionisotti, C., 199 n.
 Domenico Veneto, 237, 244.
 Dompnus Paulus (Paolo Tenorista da Firenze?), 158 e n.
 Donati, Gerolamo, 224 n.
 Donato da Firenze, 78, 101, 252.
 Dufay, Guillaume, 134, 185 e n, 186 n, 189, 200, 215, 217, 218, 220-22, 260, 261.
 Dunstable, John, 190 n, 199-201, 204 e n, 209 e n, 211, 212.

 Eggebrecht, H. H., 250 n.
 Egidi, Francesco, 87 n, 95 n, 145 e n.
 Eleonora d'Aragona, regina di Castiglia, 132.
 Eleonora di Toledo, duchessa di Firenze, 181.
 «el guercio», 53, 56, 59.
 Elisabetta Gonzaga, duchessa d'Urbino, 265 n.
 Ellenhard, vescovo di Freising, 4 n.
 Engardo, 130 n.
 Engelberto di Admont, 4 n, 23 n.
 Enrico, 246.
 Enrico VI, re d'Inghilterra, 194 n.
 Enrico VII, imperatore, 56.
 Ercole I d'Este, duca di Ferrara, Modena e Reg-
 gio, 188 n, 189, 262, 264 e n.
 Esopo, 219 n.
 Este, Eleonora d', 227 n.
 Este, Ippolito I d', 227 n.
 Este, Isotta d', 187 e n, 188 e n.
 Este, Sigismondo d', 227 n.
 Eugenio IV, papa, 220-22.

 Fallows, D., 190 n.
 Fano, F., 137 n.
 Favara Mistretta, Alberto, 155-57, 163 n.
 Fedé, Johannes, 222.
 Federico, re di Trinacria, 67 n.
 Federico II, imperatore, 142-53, 158, 193.
 Federico III, imperatore, 188.
 Federico d'Antiochia, 144, 158.
 Ferdinando I d'Aragona, re di Napoli, 227 n.
 Ferdinando II, re di Napoli, 239, 247.
 Ferragut, Beltrame, 216.
 Ferraro, Giuseppe, 186 e n.
 Ferretti, P., 11 n.
 Ficino, Marsilio, 223 e n.
 Filelfo, Francesco, 226 e n.
 Filippo Beroaldo il Vecchio, 223.
 Filippo di Vitry, 41, 49, 65, 69, 73, 118, 220, 253, 258.
 Filippo il Cancelliere, 26 n.

 Filippotto di Caserta, 50 e n, 129 n, 130 n, 132-136, 139.
 Filolao, 6 n.
 Fischer, Kurt von, 35 n, 76 n, 124 n, 129 n, 144 n, 152 e n, 158 n, 162 n, 178 e n, 179 n, 251 n, 252.
 Flamini, Francesco, 96 e n.
 Flindell, E. F., 4 n.
 Floriano da Rimini, 41, 49, 50 e n, 53, 59 e n, 258.
 Folena, Gianfranco, 186.
 Fontaine, Pierre, 218.
 Forestani (Serdini), Simone, *vedi* Saviozzo.
 Fosse, R. C., 75 n.
 Francesco Cieco, 261.
 Francesco da Barberino, 41, 53 e n, 87, 88, 91 n, 95, 99 n, 106 n, 253.
 Francesco Dandolo, doge di Venezia, 79.
 Francesco d'Assisi, santo, 64.
 Francesco di Vannozzo, 59, 143 e n, 162.
 Francesco I Sforza, duca di Milano, 188 n, 216 n, 226-28, 232, 233.
 Francesco II Gonzaga, marchese di Mantova, 264.
 Francone, 62, 65 n.
 Frangipane, Stefano, 187.
 Freccero, J., 31 n.
 Friedlein, G., 8 n, 23 n.
 Frizzi, A., 189 n.
 Frye, Walter, 190, 205 n.

 Gaffurio, Franchino, 228.
 Galeazzo Maria Sforza, duca di Milano, 209, 213, 214, 228.
 Galfridus de Anglia, 186, 189, 190 e n, 192-94.
 Galletti, G. G., 75 n.
 Gallo, F. Alberto, 29 n, 69 n, 76 n, 78, 79 e n, 129 n, 158 n, 175, 177 n, 193 n.
 Garzo de Ancisa, 49, 53, 54 e n, 57.
 Garzo dell'Incisa, *vedi* Garzo de Ancisa.
 Gastoué, A., 118 n.
 Gatta, Francesco de la, 228 n.
 Gerbert, Martin, 3 n - 12 n, 16 n, 23 n, 65-67, 69 n, 70 n, 73 n, 85 n, 119 n, 248.
 Gerlach, R., 185 n.
 Ghello dei Callisesi, 68.
 Gherardello da Firenze, 66 n, 78, 100, 101, 108, 252.
 Ghidino di Sommacampagna, 91-93.
 Ghinassi, G., 216 n.
 Ghisi, F., 137 n.
 Gianni, Lapo, 99 n.
 Giazotto, R., 83 n.
 Giorgi, I., 59 n.
 Giotto di Bondone, 39.
 Giovanna, *della* la Colombina, 232, 233.
 Giovanna II, regina di Napoli, 137 n, 232, 233.
 Giovanni, fra, 189 e n.
 Giovanni XXIII, antipapa, 130.
 Giovanni Antonio Campano, 223 n.
 Giovanni da Cascia (*o* da Firenze), 60, 66 n, 70, 74-77, 104, 105 e n, 108, 111, 113, 251, 252 n, 254 e n, 255.
 Giovanni da Firenze, *vedi* Giovanni da Cascia.

- Giovanni da Genova (Johannes de Janua), 130 n, 134, 137, 138.
 Giovanni da Prato, Giovanni Gherardi, *detto*, 142 e n, 143.
 Giovanni da Ravenna, 50.
 Giovanni della Luna, 57, 58, 60.
 Giovanni del Virgilio, 57 e n, 95 n, 146 n.
 Giovanni di Bonandrea, 57, 58.
 Giovanni di Garlandia, 49, 51.
 Giovanni di Maestro Tebaldo, 57.
 Giovanni Maria Dominici (Giovanni Maria Medici), 245, 246.
 Giovanni Maria Germanico, 239.
 Giovanni Verulo, 133 n.
 Giovanni Zoppo, 57.
 Giovio, Paolo, 228 n.
 Girolamo, santo, 4.
 Giuliani, Giovanni Battista Carlo, conte di, 91 n.
 Giulio II, papa, 219 n.
 Giustinian, Leonardo, x, 147 n, 171, 173, 190, 195-201, 207 e n, 260, 261.
 Grand, Adam, 220 n.
 Gravina, conte di, 67 n.
 Grayson, C., 228 n.
 Gregorio Calonista, 101 n.
 Gregorio I, papa, santo, *detto* Magno, 8 e n, 23, 239, 247.
 Grenon, Nicolas, 219 n.
 Grion, G., 73 n, 87 n, 91 n.
 Guarini, Guarino, 194 n.
 Guerrieri Crocetti, Camillo, 145 e n.
 Guerzo (Guercio) da Montesanto, 56.
 Guglielmo di Hirsan, 4 n.
 Guglielmo Fiamingo (Guillaume Garnier), 264 n.
 Guido d'Arezzo, 3-19.
 Guillemain, B., 219 n, 220 n.
 Guinizelli, Guido, 50.
 Günther, U., 129 n, 130 n.
- Haberl, Franz Xaver, 121 n, 214 n, 220 n, 222 n.
 Haller, J., 217 n, 218 n, 220 n.
 Handschin, Jacques Samuel, 23 n, 61 n.
 Harászti, E., 227 n.
 Harrison, Frank Llewellyn, 116, 121 e n.
 Henricus, 158.
 Hermannus Contractus, 4 n.
 Hert, 211.
 Hieronymus de Moravia, 33 n, 126 n.
 Hughes, D. G., 226 n.
 Hüschen, H., 6 n.
 Husmann, Heinrich, 24 n - 26 n, 185 n, 194.
- Iacopo da Bologna, 49, 50 e n, 60, 74-77, 103-5, 111, 158, 251, 252 e n, 254 e n, 255, 258.
 Iacopone da Todi, 64, 99 n.
 Innocenzo VIII, papa, 214 n.
 Isaac, Heinrich, 229, 241, 248.
 Isabella d'Este Gonzaga, marchesa di Mantova, 182.
 Isacco di Bisanzio, 230.
 Isidoro di Siviglia, santo, 6 n.
 Isotta degli Atti, 188 n, 227, 232, 233.
- Jacobelus Bianchus, 158.
 Jacobus de Leodio (Jacques de Liège), 9 e n, 33 n.
 Jacopo de Cairo, 83 n.
 Jacopo Pecora da Montepulciano, 62 e n.
 Janes Tedesco, 245, 246.
 Janni, 216.
 Jeppesen, K., 200 n.
 Jesson, R., 15 n.
 Jesus Sirac, 194 n.
 Johannes Affigemensis, 4 n, 9 e n, 18 e n.
 Johannes Baçus Correçarius, 158.
 Johannes de Grocheo, 81-83.
 Johannes de Muris, 4 n, 49, 65, 69, 253.
 Johannes Gallicus Carthusiensis, 70 n, 222 n, 224 n.
 Joye, Gilles, 190, 205 e n, 217 e n.
- Kanazawa, M., 209 n.
 Karp, T., 24 n.
 Kelly, T. F., 14 n.
 Kinkeldey, O., 226 n.
 Kristeller, P. O., 223 n.
 Kurze, F., 6 n.
- Landini, Francesco, 41, 75, 78, 158, 163 n, 207 n, 251, 252 e n.
 La Rue, J., 26 n, 191 n, 198 n.
 Latini, Brunetto, 50.
 Lazzari, G. M., 195 n.
 Lega, G., 52 n, 56 n - 58 n.
 Le Gentil, P., 97 n.
 Leonardo da Vinci, 39.
 Leone IV, papa, 8 n.
 Leone X (Giovanni dei Medici), papa, 229, 241, 268 n.
 Leonello d'Este, marchese di Ferrara, 187-89, 193, 194 e n, 205.
 Leonino (Magister Leoninus), 24 e n, 26 e n, 27, 34.
 Lesure, François, 116.
 Leto, Pomponio, 229 n.
 Levi, E., 142 n, 143 n.
 Ligi, B., 222 n.
 Li Gotti, Ettore, x, 71, 74 n, 75 n, 100 n, 101 n, 171 n.
 Lippo, *vedi* Pasci de' Bardi, Lippo.
 Liuzzi, Fernando, 48 n, 54 e n, 74 n, 96 n.
 Lockwood, Lewis, 39 n, 227 n.
 Lorenzo, *vedi* Masi (Masini), Lorenzo.
 Lorenzo da Firenze, 252.
 Lorenzo di Cordova, 237.
 Lowinsky, E. E., 214 n.
 Ludovico Sforza, duca di Milano, *detto* il Moro, 265 n.
 Ludovico van Kempen, 258.
 Luigi III d'Angiò, re di Sicilia, 137 n.
 Luigi III Gonzaga, marchese di Mantova, 193.
 Lutöf, M., 250 n.
- Machaut, Guillaume de, 19, 123, 221.
 Macrobio, 6 n, 194 n.
 Magister Lambertus, 33 n.

- Magister Zacharias, *vedi* Zaccaria.
 Malatesta Ungaro, 232, 233.
 Mançolino, 56, 58, 60.
 Manetti, Giannozzo, 142, 143, 225 n.
 Manuzio, Aldo, 224 n.
 Marazzoli, Marco, *detto* Marco dell'Arpa, 197 n.
 Marchesan, A., 52 n, 57 n.
 Marchetto da Padova, 49, 50 e n, 53, 57, 59, 60, 62, 63-79, 81, 85, 119 e n, 253, 258.
 Marco Corner, doge di Venezia, 129 n.
 Margherita, 76.
 Maria d'Aragona, marchesa di Ferrara, 187 e n.
 Marigo, Aristide, 44 n, 94 n.
 Marix, J., 217 n, 218 n.
 Marrocco, W. T., 44 n, 75 n, 76 n, 105 n, 171 n.
 Marsili, Luigi, 61.
 Marsilio di Santa Sofia, 61.
 Martinez Göllner, M. L., 79.
 Martino V, papa, 220 e n.
 Marxer, O., 126 n, 127 n.
 Marziano Capella, Minneo Felice, 6 n, 223.
 Masi (Masini), Lorenzo, 78, 101 e n, 108, 111.
 Massera, A. F., 52 n, 56 n, 57 n.
 Massera, G., 61 n.
 Mastino II della Scala, signore di Verona, 40, 73-77, 103, 253 n, 257.
 Matheus de Sancto Johanne, 136.
 Matilde di Hainaut, 67 n.
 Matteo, santo, 31.
 Matteo da Perugia, 130 n, 134, 135, 137 e n, 140.
 Mattia I Corvino, re d'Ungheria, 227 n.
 Maturanzio, Francesco, 223.
 Mazzocchi, Virgilio, 197 n.
 Medici, famiglia dei, 228 n, 245, 268 n.
 Medici, Giuliano dei, 229, 268 n.
 Medici, Lorenzo dei, *detto* il Magnifico, 216 n, 228 n, 229 e n, 263 n, 268 n.
 Medici, Piero dei, 39, 228.
 Medici, Piero di Cosimo dei, 200 n, 259.
 Meier, B., 185 e n, 201 n.
 Memlinc, Hans, 205 n, 217 n.
 Mendel, Arthur, x.
 Menghini, M., 225 n.
 Merritt, Arthur Tillman, 179 n.
 Migne, Jacques-Paul, 247.
 Minieri Riccio, C., 219 n.
 Mino, 53, 57.
 Mino da Colle, 57 e n.
 Mixer, K. E., 218 n.
 Molle, F. van, 217 n.
 Monaldo da Soffena, 96 n.
 Morton, Robert, 190 n.
 Mostacci, Jacopo, 145 n.
 Muris, *vedi* Johannes de Muris.
 Muro, Troilo, 226 e n.
 Nalli, P., 219 n.
 Nappi, Cesare, 190 n.
 Natale, A. R., 227 n.
 Nerone, 53, 59.
 Niccolò d'Allemagna, 193.
 Niccolò III d'Este, signore di Ferrara, 187, 189 e n, 193, 216.
 Nicolò Capuano, 133 n.
 Nicolò da Perugia (Nicolò del Proposto), 101, 108.
 Nigrisoli, Antonio Maria, 188 n.
 Nigrisoli, Bartolomeo, 188 n.
 Nigrisoli, Girolamo, 186-88, 191, 194.
 Nigrisoli, Niccolò, 188 n.
 Nigrisoli, Nigrisolo dei, 188 n.
 Norman, O. N., 6 n.
 Notker Balbulus, 4 n.
 Notker Labeo, 4 n.
 Obrecht, Jacob, 229, 241, 248.
 Oberdofner, A., *pseudonimo* di C. Graziani, 196 n.
 Ockeghem, Jan van, 211 n, 261.
 Oddantonio da Montefeltro, 187.
 Odington, Walter, 33 n.
 Odo di Saint-Maur-des-Fossés, 4 n.
 Oecolampadius, Johannes, 117 n.
 Onesto Bolognese, 96 n.
 Orazio Flacco, Quinto, 223 n.
 Orfeo, 62, 224, 227, 231, 232, 258.
 Organi, Francesco degli, 61, 62.
 Orlandi, Lemmo, 54.
 Osthoff, Helmuth, 213 n, 214 n, 225 n, 247.
 Ovidio Nasone, Publio, 233.
 Palestrina, Pierluigi da, 266.
 Palladio, Andrea, 244.
 Pandolfo III Malatesta, signore di Fano, Brescia e Bergamo, 138 n.
 Panetti, Giovanni Maria, 186.
 Pannonio, Giano, 207 n.
 Panofsky, Erwin, 20 n, 21, 29.
 Paolo III (Alessandro Farnese), papa, 229 e n.
 Paolo Tenorista, 235.
 Parenzo, 54 n.
 Parlantino da Firenze, 53, 56, 59.
 Parleone, Piero, 195 n.
 Paschini, P., 229 n, 230 n.
 Pasci de' Bardi, Lippo, 47, 49, 53, 54 e n, 55 n.
 Pelacani, Biagio, *detto* Biagio da Parma, 61.
 Pellegrini, F., 55 n.
 Perotino (Magister Perotinus), 24 n, 26 e n, 27 e n.
 Petrarca, Francesco, 39, 41, 49, 50 n, 54, 59, 73, 230, 241, 249, 254, 258, 265.
 Petrobelli, Pierluigi, 39 n.
 Petrucci, Ottaviano, 182, 197 n, 246, 263.
 Petrus Succentor, 26 n.
 Piattoli, Renato, 116.
 Pico della Mirandola, Giovanni, conte di Concordia, 38.
 Piero, 252-54.
 Piero da Firenze, 70, 74-77, 103-14.
 Pierre de la Croix (Petrus de Cruce), 51.
 Pietrobono dal Chitarrino, 38, 39, 190, 194 e n, 226, 227 e n, 228 n, 231-33, 239, 245, 261.
 Pietro mastro, 53, 58.
 Pietzsch, G., 7 n, 22 n, 24 n, 223.
 Pievano di ca' Quirino, 58, 60.
 Pini, Laura, 196 n, 207 n.
 Pirrotta, Nino, 41 n, 44 n, 47 n, 50 n, 75 n, 80

- n, 83 n, 84 n, 88 n, 90 n, 92 n, 98 n, 100 n, 101 n, 107 n, 136 n - 138 n, 146 n, 171 n.
- Pisanello, Antonio Pisano, *detto* il, 38, 187 e n.
- Pitagora, 22, 62.
- Plamenac, Dragan, 76 n, 88 n, 201 n.
- Platone, 6 n, 8.
- Poe, Edgar Allan, 116.
- Poliziano, Angelo, 38, 180 e n, 184, 228, 230, 264.
- Pope, I., 209 n.
- Pope Conant, Isabel, 245.
- Poppi, conte di, 142.
- Poppi, Margherita di, 143.
- Powers, H. S., 115 n.
- Praepositus Brixiensis, 216.
- Prudenziati, Simone, 138 n, 163, 170, 175.
- Pseudo Aristotele, *vedi* Magister Lambertus.
- Pseudo Johannes de Muris, *vedi* Jacobus de Leodio (Jacques de Liège).
- Pseudo Ubaldo, 11 n, 16 n.
- Pullois, Johannes, 222.
- Pusterla, Margherita, 76.
- Quintiliano, Marco Fabio, 223.
- Quintinello, 53, 59.
- Rainaldo de Cintiis, 57 e n, 67-69, 72, 73.
- Ramos de Pareja, Bartolomé, 224 n.
- Ranieri di Zaccaria, 66, 67 n, 68, 72 e n.
- Ravagnani, Benintende de, 59 n.
- Reaney, G., 129 n.
- Reese, G., 10 n, 66 n.
- Reginone di Prüm, 3 n - 5 n, 6-9.
- Remigio, fra, 29 n.
- Restori, A., 199 n.
- Riario, Pietro, 209.
- Riccuccio di Florença, 55.
- Riemann, Hugo, 41, 42.
- Roberto d'Angiò, re di Sicilia, 66 e n, 67 e n, 72 e n, 73.
- Roberto de Sabilone, 24 n.
- Robertus de Anglia, 190 e n, 205, 208.
- Rodolfo da l'Alpa, 216.
- Rohloff, H., 81 n, 83 n.
- Romanò, A., 59 n.
- Rore, Cipriano de, 265.
- Rossi, Nicolò de' (Nicolò del Rosso), 49, 50 n, 52-56, 58-60, 83.
- Rubsamem, W., 171 n, 173 n, 190 n, 196 n, 197 n.
- Sabbadini, R., 50 n, 230 n.
- Sacchetti, Franco, x, 61 n, 96 n, 111, 254, 258.
- Sacchetti, Giannozzo, 163 n.
- Sagundino, Niccolò, 195 n.
- Saladino da Pavia, 95 n, 96 n.
- Salimbene de Adam, 71 e n, 252.
- Salutati, Coluccio, 41, 61, 62.
- Sannazzaro, Jacopo, 266 n.
- Santo, 216.
- Sanudo, Marin, 245.
- Sartori, Claudio, 121 n, 213, 216 n, 244.
- Saviozzo, Simone Serdini, *detto* il, 193, 198.
- Savoia, duchi di, 262.
- Savoia, Ludovico, duca di, 220 n.
- Scaligeri (della Scala), famiglia, 73, 77, 253.
- Scocchetto, 47 e n, 49, 53-56, 59.
- Scudieri Ruggieri, Jole, 52 n, 53 n, 56 n, 58, 59.
- Seay, A., 221 n.
- Segna, 53.
- Selesses, 132, 135 n.
- Serafino Aquilano, 181, 225 e n, 228-30, 243, 249, 261, 264 e n, 265.
- Sesini, U., 74 n.
- Sforza, famiglia, 214.
- Sforza, Ascanio Maria, 214, 246.
- Sforza, Beatrice, 228.
- Sforza, Drusiana, 233.
- Sforza, Muzio Attendolo, 232, 233.
- Sforza, Polissena, 233.
- Sforza, Secondo, conte di Borgonovo, 233.
- Sicardi, E., 59 n.
- Sifante da Ferrara, 65, 67.
- Sigismondo, imperatore, 218.
- Sigismondo Malatesta, signore di Rimini, 188 n, 227, 232, 233.
- Silvestri, M. A., 226 n, 227 n, 233.
- Silvestro II, papa, 4 n.
- Simeoni, L., 189 n.
- Sisto IV, papa, 219 n, 244.
- Slim, H. Colin, 245, 246.
- Smits van Waesberghe, Josef, 4 n, 7 n, 9-14, 19 n.
- Soldanieri, Niccolò, 84, 100 n, 101 n, 254.
- Solerti, A., 122 n.
- Spataro, Giovanni, 241, 248.
- Spitzer, Leo, 71, 72 n.
- Squarcialupi, Antonio, 77, 178 n, 228.
- Stablein-Harder, Hanna, 121 e n, 123 n.
- Stella dell'Assassino, *vedi* Tolomei, Stella dei.
- Stornaiole, C., 200 n.
- Strozzi, Tito Vespasiano, 188 e n.
- Strunk, Oliver, x, 66 e n, 67 e n.
- Suardi, Gian Francesco, 187 e n, 188 e n, 194.
- Sullivan, Robert P., 245.
- Sully, Maurice de, 26.
- Susay (Suzoy), Johannes (Jehan), 121 n.
- Tallgren, Oiva Joh., 145, 159 n.
- Tasso, Torquato, 233.
- Tebaldeo, Antonio, 230 n, 264, 266 n.
- Tegens, M., 218 n.
- Templeuve, Jacques de, 218.
- Teobaldo, vescovo di Arezzo, 4 n, 10 n.
- Teodono da Capri, 133 n.
- Terni, C., 48 n.
- Theogerus, vescovo di Metz, 4 n.
- Theophylactus, 117 e n.
- Tiby, O., 142 n, 155 n.
- Tinctoris, Johannes, 219 n, 227 n, 228, 245.
- Tischler, H., 24 n, 26 n.
- Tolomei, Stella dei, *detta* dell'Assassino, 187 n.
- Tommaso d'Aquino, santo, 32, 33 n.
- Tommaso del Garbo, 61.
- Torre Franca, Fausto, 39 n.
- Traversari, Ambrogio, 195 e n, 196 n, 260.
- Treiter, L., 6 n, 8 n.
- Treviri, arcivescovo di, 4 n.

- Tromboncino, Ba tolomeo, 265.
Tubal-cain, 22, 62.
Tuppo, Francesco, 219 n.
- Uberti, Lapo degli, 99 n.
Ucbaldo di Saint-Amand, 4 n, 248.
Ugolini, Baccio, 228, 249.
Ugolino da Orvieto, 133 n.
Urbicciani, Bonagiunta, 95 n.
- Vaillant, Johannes (Jean), 129 n.
Valdrighi, L. F., 189 n, 193 n.
Valla, Giorgio, 223 n, 224 e n.
Valturio, Roberto, 223 n.
Vecchi, G., 35 n, 57 n, 65 n, 67 n, 71 n, 73 n,
119 n.
Verde della Scala, 74 n.
Vespasiano da Bisticci, 77, 178 n.
Villani, Filippo, 41, 75 e n, 103.
Villani, Giovanni, 62.
Vincenzo da Rimini, 108.
Viola Novella, 232, 233.
Virgilio Marone, Publio, 6 n, 46, 233, 239, 247.
Visconti, famiglia, 76, 77.
Visconti, Giovanni, 40.
Visconti, Luchino, 40, 75-77.
Visconti Fieschi, Isabella, 76.
Vittorino da Feltre, 222 n.
Volterrano, Raffaele Maffei, *detto*, 244.
- Waite, W. G., 24 n.
Walcaudo, 6 n.
Wesselofsky, A., 62 n, 142 n, 162 n.
Wiese, B., 199 n.
Wilkins, N. E., 144 n, 158 n, 162 n.
Willlaert, Adrian, 265.
Wolf, Johannes, 61 n, 74 n, 83, 84, 98 n, 101 n,
104, 136 n, 200 n.
- Zacara, Anthonius, 129 n.
Zacara, Egardus, 129 n.
Zaccagnini, G., 54 n, 57 n, 58 n, 60 n.
Zaccaria, 130 n, 133 n, 135, 137, 139.
Zacharias-Nicholaus Zacarie-Antonius Zachara,
217 n.
Zazzeri, R., 68 n.
Ziino, A., 64 n.
Zuan Maria, 245.