

Collana diretta da Francesco Degrada

Nino Pirrotta

Poesia e musica

e altri saggi



La Nuova Italia

152.
C10.
014

© Copyright 1994 by La Nuova Italia Editrice, Scandicci (Firenze)
Prima edizione: novembre 1994

Fotocomposizione: MCS, Firenze
Stampa: A.L.T., Bagno a Ripoli (Firenze)

L'Editore potrà concedere a pagamento l'autorizzazione a riprodurre una porzione non superiore a un decimo del presente volume. Le richieste di riproduzione vanno inoltrate all'Associazione Italiana per i Diritti di Riproduzione delle Opere a Stampa (AIDROS), via delle Erbe, 2 20121 - Milano, telefono 02/8646091, fax 02/89020863

Pirrotta, Nino

Poesia e musica : e altri saggi. — (Discanto/Contrappunti ; 33).
— ISBN 88-221-1485-X

I. Musica

I. Tit.

780

Indice

VII	Premessa e dedica
	I.
1	Poesia e musica
	II.
13	I poeti della scuola siciliana e la musica
	III.
23	Le tre corone e la musica
	IV.
35	Lirica monodica trecentesca
	V.
47	Echi di arie veneziane del primo Quattrocento
	VI.
65	Un intermedio campestre
	VII.
89	Musica e Umanesimo
	VIII.
107	Maniera e riforme nella musica italiana del '500
	IX.
129	Musiche intorno a Giorgione
	X.
137	Musiche intorno a Tiziano

153	XI. Carlo Gesualdo, principe e musicista
171	XII. Il luogo dell'orchestra
179	XIII. Forse Nerone cantò da tenore
195	XIV. Note su Minato
231	XV. Metastasio e il terminare le scene con spirito e vivezza
241	XVI. Rossini eseguito ieri e oggi
255	XVII. Rileggendo <i>Il pirata</i> di Bellini
265	XVIII. Natura e problemi del testo musicale
277	XIX. Problemi di una storia della musica

Premessa e dedica

Presento qui una raccolta – ancora una – di miei saggi, indotto a farlo dall'essere essi stati per la maggior parte divulgati sparsamente in pubblicazioni di vario genere che spesso restano al di fuori delle letture abituali di chi ha come me interessi musicali o musicologici. Ho scelto di darle come titolo il titolo del primo di essi, parendomi che si presti ad abbracciare la maggior parte degli altri; e il titolo mi ha portato ad includere, nostalgia di un ultraottantenne, il più antico dei miei articoli, quello su Lirica monodica trecentesca che penso ancora valido a dispetto dei vari decenni trascorsi.

Al titolo così scelto ho prudentemente aggiunto la precisazione «e altri saggi». Sono infatti meno direttamente riferibili ai rapporti di poesia e musica i due testi su Musica e Umanesimo e Maniera e riforme nella musica italiana del '500 che piuttosto considerano i rapporti tra musica, società e cultura; nei quali temi rientrano anche le due comunicazioni congressuali occasionate dalle celebrazioni centenarie per Giorgione e per Tiziano. Non può negarsi invece che poesia e musica si intreccino, più o meno concordi, nei cinque saggi di argomento operistico (ai quali ho aggiunto una mia riflessione sul luogo dell'orchestra in teatro). Per ultimi ho posto due testi che riguardano problematiche di interesse spiccatamente musicologico, ai quali più particolarmente si applica il mio desiderio di segnalarli e renderli più facilmente accessibili ai cultori della mia stessa disciplina. Non escludendo però, anzi sperando, che ad essi possano e vogliano anche rivolgersi, per confrontarli con i loro stessi problemi, cultori di discipline più o meno affini.

Come in altre mie precedenti raccolte saggistiche, non mi sono limitato a ripresentare i miei saggi esattamente nella forma nella quale erano apparsi nella pubblicazione originale. Riprodotto fedelmente il testo principale, vi ho aggiunto, dove mi è parso necessario, testi supplementari, distinguendoli però nettamente. E in ogni caso ho cercato per quanto mi fosse possibile di aggiornare

le informazioni, bibliografiche e non, date nelle note. Richiede un cenno a parte il saggio su Gesualdo, che ha non uno ma due antecedenti a stampa: il testo di tre trasmissioni radiofoniche pubblicato col titolo «Gesualdo da Venosa nel IV centenario della nascita» in Terzo Programma. Quaderni trimestrali, 2, 1961, pp. 199-216, e l'ampia voce enciclopedica da me scritta per La Musica a cura di A. Basso, Torino 1966, Parte prima, II, pp. 559-563 (riprodotto senza sostanziali modifiche nell'edizione più recente di tale opera). Non prestandosi l'un testo e l'altro per le loro speciali destinazioni ad essere qui riprodotti, mi sono compiaciuto di offrirne un conflato che non ha la pretesa di essere una trattazione critica dell'opera del compositore, ma che tenta di individuare lo sfondo psicologico e sociale dal quale la sua opera prese origine. Vorrebbe inoltre stabilire la mia priorità nel reagire all'immagine di un Gesualdo feroce assassino (aggiornamenti bibliografici sono confinati nelle note delle quali i due testi originali erano sprovvisti).

Nel saggio ispirato a Tiziano ho aggiunto, anzi ripristinato, un esempio musicale, la risoluzione del canone proposto dal Baccanale di Madrid, inavvertitamente omissa da chi curò la pubblicazione degli atti di quel congresso. E da ciò traggio occasione per ringraziare l'editore e il direttore di questa collana che mi hanno permesso di riprodurre, oltre questo, tutti gli altri esempi musicali aggiunti a complemento e illustrazione dei miei testi.

Il lettore che sia per caso attento alla provenienza degli scritti qui raccolti noterà che tra essi non son pochi, ancora una volta, quelli provenienti da Festschriften (né mancano in essi diretti riferimenti ai destinatari). È questa una occorrenza frequente nei miei saggi, della quale mi vanto come indice della mia fortuna di avere avuto rapporti di amicizia intensi e proficui con non pochi studiosi illustri del mio stesso campo e di altri. Ma con lo scorrere inesorabile del tempo si rinnovano i distacchi dolorosi, e così volgo il ricordo con gratitudine ed affetto a tre amici da poco scomparsi (due di essi già presenti nel volume): a Gianfranco Folena, lucidissimo e generoso nelle sue molteplici attività di studioso e di docente, a Michelangelo Muraro, acuto critico e valorizzatore appassionato di bellezze artistiche, e ad Armen Carapetyan, infaticabile promotore di preziose edizioni di musiche del passato. Ad essi questo libro è dedicato.

I.

Poesia e musica*

Da secoli siamo avvezzi a ripetere con svagata indifferenza il topos tradizionale dell'unità di poesia e di musica, per il quale chiamiamo canto i versi del poeta e all'artefice stesso e alla sua arte assegniamo come attributi distintivi la lira e il plettro. Non ci basta a dare qualche più corposa consistenza a quello che per noi è uno stanco traslato retorico la notizia, che pure abbiamo per certa, che i poeti dell'era classica veramente cantavano i loro poemi e ne accompagnavano il canto col suono di uno strumento a corde; non ci basta perché vivido è per noi soprattutto il nitore verbale di quegli aurei versi, perché ricca e pregnante è l'espressione poetica, mentre al confronto è labile e inconsistente il ricordo delle melodie che a loro si accompagnavano, delle quali pochissimi hanno potuto sia pur fugacemente esaminare i frammenti superstiti, resi dissueti dal tempo e a noi ormai del tutto estranei. In ogni caso l'impressione che abbiamo della poesia classica, impressione ricevuta dalla pagina a stampa, è tutta letteraria, di cosa troppo sapiente e raffinata per non indurci a respingere in secondo piano, a rimandare ad un momento creativo diverso e posteriore la composizione o l'adattamento delle musiche corrispondenti. Anche nel caso che ad aggiungerle fosse stato lo stesso poeta, le sentiamo troppo come un'aggiunta subordinata e sussidiaria, né sappiamo riconoscerci altro che l'osservanza di una antica tradizione, di una consuetudine divenuta ormai un obbligo rituale.

Non vorrei dire che tale modo di vedere sia in tutto e per tutto errato, ma forse più corretto sarebbe pensare il topos della poesia cantata come un mito piuttosto che come una finzione

* Questo testo fu letto a Ravenna il 14 settembre 1986 (665° annuale della morte di Dante), a conclusione del Convegno Internazionale «La musica al tempo di Dante», e successivamente pubblicato in *Lecture classensi*, 16, Ravenna 1987, pp. 153-162. Appare qui corredato di alcune poche note.

retorica. La distinzione ci può apparire irrilevante sol perché anche del mito siamo avvezzi a percepire unicamente il lato di fittizia immaginazione e quasi mai a riconoscerci il ricordo trasfigurato di avvenimenti remoti o l'esaltazione fantasiosa di essenziali processi di natura. Nel nostro caso parlare di mito acquista valore in quanto ci aiuti a risalire indietro nei millenni e a rievocare con l'intuito e l'immaginazione il primo nascere della poesia in una fase remotissima del tempo prima della storia, il prodigio del verso che non era ancora verso, ma andava prendendo forma e norma dall'assuefarsi della parola alle cadenze ritmiche, alle inflessioni melodiche, al fraseggio simmetrico che al suo corso suggeriva, in un unico impulso creativo, l'istinto musicale. Allora non era la poesia ad associarsi l'ulteriore ornamento di una musica, né la musica a prendere l'avvio da un testo poetico, ma tutto un empito lirico a trasformare la parola prosaica in parola poetica, a richiedere per essa un suono nuovo e più esaltato, a trovarlo nelle intonazioni della musica anch'essa nascente, l'una è l'altra suscitate e ordinate dall'afflato di un furore che doveva apparire come fosse ispirato da un soffio divino.

Quando e dove un tale prodigio abbia avuto luogo è impossibile dirlo. Peraltro il fenomeno della poesia cantata è così universalmente diffuso sotto ogni cielo e in ogni clima da far supporre una multivalenza sincronica del processo della sua creazione. Sbaglieremmo però se, lasciandoci ancora riagganciare dalla retorica, volessimo collocarlo in quelli che un verso di Dante (*Purg.* XXVIII, 140) chiama «l'età dell'oro e suo stato felice». Dovette invece trattarsi di un tempo e di uno stato entrambi aspri, cui meglio si conviene la fredda metafora scientifica dell'età della pietra – un tempo scabro, irto di stenti e di dure necessità, nel quale, per dirla ancora con Dante (*Purg.* XXII, 149-50), la penuria faceva apparire «saporose con fame le ghiande, / e nettare con sete ogni ruscello». Di quel tempo abbiamo ormai perduto ogni ricordo; generazioni su generazioni si sono susseguite e, almeno per certi aspetti, ingentilite; certamente hanno saputo arricchire enormemente la varietà dei contenuti affettivi, figurativi e ideali della poesia, e moltiplicare le possibilità di modulazione e di combinazione dei suoni, dei timbri, dei ritmi musicali. Oggi, se pur potessimo ancora far rivivere nella loro primordiale ingenuità quelle prime note e quei primi versi indissolubilmente associati, troveremmo forse la novità assoluta di una volta divenuta per noi acqua di ruscello.

Per qualche aspetto però l'affinarsi e arricchirsi delle due arti

ha segnato un regresso: in tutti i tempi esse hanno continuato ad associarsi, ma è vano illudersi che siano mai riuscite a rinnovare il prodigio della loro primordiale unità e compenetrazione. Invano si è sognato di ricrearne l'unità nel *Gesamtkunstwerk*; anche quando, come nel caso di Wagner, poeta e compositore coesistettero in una sola persona, anche allora creazione poetica e creazione musicale avvennero in tempi diversi, quella musicale sopraggiungendo in un secondo tempo rispetto a quella del testo poetico. E il distacco si fa ancora più acuto al momento della recezione, sicché io mi chiedo se vi sia mai più stato un ascoltatore veramente capace di immedesimarsi contemporaneamente e con piena adesione nel flusso delle immagini poetiche e in quello delle modulazioni musicali. In realtà l'unione completa delle due arti non si attua se non in rarissimi pezzi, e in rarissimi momenti di quei pezzi, come un rapporto di puntuale cooperazione *inter pares*; il nostro linguaggio musicale ha ormai raggiunto un tale livello di complessità che, se la musica si appropria di un testo già esistente e pienamente valido nelle proprie ragioni espressive, soltanto raramente e soltanto per brevi istanti riesce a farlo in pieno rispetto; si propone di emularlo e di eguagliarlo se possibile, ma in ciò fare lo sfigura, imponendogli ritmi diversi, quasi sempre più lenti, lo scompone in ripetizioni, riecheggiamenti e frammentazioni, soprattutto lo travolge nella logica indipendente dei propri sviluppi. Di conseguenza, se vorremo ascoltare, poniamo, i *Dichterliebe*, ascolteremo volentieri i *Lieder* di Schumann, magari con completa consapevolezza degli effetti determinanti che le liriche di Heine hanno avuto sui processi della loro composizione; ma vorremo rivolgerci direttamente ai testi per una piena fruizione delle loro ragioni poetiche; né ci accontenteremo di ascoltare Schiller nella scelta di versi dell'ode *An die Freude* che Beethoven appropriò al finale della sua Nona Sinfonia – per non parlare delle risonanze spettrali che versi di altri poeti insigni hanno di recente assunto nelle musiche di qualche rappresentante delle più moderne avanguardie musicali.

Di proposito ho voluto soffermarmi sul lungo arco proteso per millenni che va dal mito primordiale alla retorica odierna della poesia cantata, ben comprendendo quanto sia ancora controverso il tema che più direttamente pertiene all'occasione per la quale siamo qui riuniti: il problema di quale possa essere stato il rapporto di poesia e musica per Dante e per gli uomini del suo

tempo. Non è a dire che tale problema sia mai stato fin qui chiaramente formulato, e tantomeno discusso e risolto; grava invece apoditticamente su di esso l'ombra di un antico pregiudizio ostile ad ogni forma di poesia destinata ad associarsi alla musica, un pregiudizio che anche la critica più moderna ha forse ereditato dall'acerba polemica che i primi fondatori dell'Arcadia e i loro accoliti, i Gravina, i Crescimbene, i Muratori, mossero contro la voga allora imperante e corruttrice dei cosiddetti drammi musicali, i libretti dell'opera seria settecentesca. Sia o non tale pregiudizio giustificato resta da vedere; ma io penso che proprio a causa di esso si tenda ad allontanare il pensiero che la lirica dei nostri maggiori del Trecento e dei loro contemporanei potesse essere destinata ad associarsi alla musica.

Per quanto inconscie e sommerse possano essere le motivazioni, le difese sono efficacemente disposte in profondità. Si prende infatti posizione cominciando col negare recisamente che già nel secolo precedente la lirica dei poeti della scuola cosiddetta siciliana potesse essere stata cantata. Già Vincenzo de Bartholomaeis affermava recisamente essere stata «destinata alla lettura, non al canto o alla recitazione, [...] opera, in una parola, di uomini di penna, non di liuto»; non spiegava però né su che cosa si fondasse un suo tale giudizio, né perché egli fosse così sicuro che le stesse mani che sapevano abilmente maneggiare la penna non potessero poi avere uguale destrezza anche sul liuto. Sta di fatto che l'abilità del sonare e del cantare figura abbastanza spesso tra le doti di curialità e di cortesia che uno dei cronisti più vivacemente informati del Duecento, il francescano Salimbene de Adam, apprezzava anche in uomini che al suo tempo avevano avuto grande notorietà ed autorità.

Il profondo motivo inconscio affiora ancor più scoperto in una frase spesso riecheggiata di uno dei più illustri critici contemporanei, Gianfranco Contini, che appare fondare proprio su questo punto una superiorità dei poeti siciliani sui provenzali – mi riferisco alla lode che Contini dà ai siciliani per «l'iniziativa, tanto vivace rispetto ai provenzali classici, d'aver in tutto disgiunta la poesia dalla musica». Merito dei siciliani sarebbe stato per Contini l'aver così inaugurato «il divorzio così italiano (onde poi europeo) di alta poesia e di musica, che la collaborazione di un qualche "magister Casella" ("sonum dedit") a libretti più che mai autonomi sopraggiunge semmai perentoriamente a sancire». Non è chiaro, ancora una volta, come sia stata raggiunta tale certezza, né come il suono, cioè l'aggiunta della melodia

da parte di Casella, possa essere portato a prova decisiva dell'assenza di suono; ma è evidente la preoccupazione di allontanare dall'alta poesia di Dante e del Petrarca – le parole che ho riferito provengono da uno studio sulla lingua del Petrarca – ogni possibilità di contaminazione derivante dal contatto con la musica.

In un mio scritto apparso anni or sono ho contrapposto a siffatte proposizioni, oltre che l'assenza di ogni indicazione specifica che comprovi il presunto divorzio, l'improbabilità che esso si verificasse proprio alla corte di Federico di Svevia, di un sovrano cui, in parte per naturale inclinazione, in parte per le ragioni del suo gioco politico, doveva premere grandemente che l'intensa attività poetica da lui promossa nella sua "magna curia" si manifestasse con la maggior pompa possibile, nella forma dunque di poesia cantata in cui era stata e continuava ad essere contrassegno e ornamento tradizionale delle corti più splendide dell'occidente europeo¹. Ammettevo tuttavia, seguendo in parte un suggerimento avanzato da Aurelio Roncaglia, che, indipendentemente dalle modalità di presentazione ufficiale di ciascun nuovo canto, potesse andare affermandosi, soprattutto tra i poeti giuristi, numerosi alla corte federiciana come poi lo furono anche nelle generazioni susseguenti, la pratica di una delibazione privata degli stessi versi, esercitata attraverso la lettura e la recitazione mentale.

Nel pochissimo che abbiamo di informazioni documentarie sui poeti delle generazioni intercorse tra i siciliani e Dante non c'è molto posto per notizie sul modo in cui venivano trasmesse le loro poesie. Una notizia tuttavia ci viene da non altri che Guittone d'Arezzo, in una canzone in morte di un altro rimatore, un ser Jacopo da Leona; di questi, «bon trovatore / in piana e 'n sottil rima e 'n cara», sono inoltre specificate in modo inequivocabile le doti musicali di «sonatore e cantator gradivo»². Dopo di che val la pena di ricordare, benché novellistica, l'informazione che ci dà il Boccaccio nella settima novella dell'ultima giornata del *Decameron*, dove narra di una canzonetta che una fanciulla figlia di un ricco speciale fiorentino avrebbe fatto comporre a Palermo e poi cantare per scoprire il proprio amore al re Pietro

¹ È il saggio «I poeti della scuola siciliana e la musica» ora incluso qui di seguito nel presente volume.

² È la canzone *Comune perta fa comun dolore* che leggo in *Poeti del Duecento. Poesia cortese toscana e settentrionale* a cura di G. Contini, Torino 1976², vol. I, pp. 46-48. Jacopo o Giacomo da Leona morì nel 1277.

d'Aragona. Se si riferisse al re Pietro I, morto nel 1285, l'episodio avrebbe avuto luogo ancor prima e dunque quando Dante non era ancora ventenne; sarebbe invece posteriore alla morte di Dante se riguardasse Pietro II che ascese al trono nel 1337. Ma nell'uno e nell'altro caso, questo è certo: per il Boccaccio, che scriveva verso la metà del Trecento, non vi era niente di inconsueto che un poema fosse presentato in canto al suo destinatario.

Insieme all'anonimo fiorentino biografo di Dante, Boccaccio fu tra i primi ad affermare che il poeta «sommamente si diletto in suoni e canti nella sua giovinezza, e a ciascuno che in quei tempi era ottimo cantore e suonatore fu amico [...]; ed assai cose da questo diletto tirato compose, le quali di piacevole e maestrevole nota a questi cotali faceva rivestire». È una testimonianza discutibile, in quanto non sappiamo fino a che punto fosse appoggiata a una diretta conoscenza di fatti precisi, o quanto invece dipendesse, come molte *razos* di trovatori, da dati intrinseci all'opera. Può darsi che Boccaccio la derivasse da manoscritti delle liriche dantesche che andassero in giro, allora più numerosi di quelli che noi conosciamo, portando su iscritto il nome di coloro che avevano dato loro una melodia, come quello di Scochetto, musicista della ballata *Deh, Violetta che in ombra d'amore*, o quello del «Lippo amico», cui un sonetto dantesco chiede di dar veste melodica ad una strofa isolata di canzone, o quelli di altri musicisti allora ben noti, come i Mino, Segna, Giovanni, Nerone, Parlantino, Confortino ed altri, dei quali ci fornisce un elenco il sonetto di un altro poeta di pochissimo più giovane di Dante, il trevisano dottore di legge Niccolò de Rossi³. Ma può anche darsi che Boccaccio l'avesse desunta dagli scritti stessi di Dante, da qualche passo della *Vita nuova* e del *Convivio*, o da uno degli episodi più salienti della seconda cantica della *Comedia*, l'incontro col musicista Casella alle soglie del Purgatorio, sul quale dovrà ancora ritornare. In ogni caso le parole del Boccaccio ancora una volta ci provano come una generazione successiva a quella di Dante nulla ancora sapesse di un reciso divorzio di alta poesia e di musica.

Divorzio no, ma già altra volta ho ammesso anch'io 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'e-

³ In proposito si veda N. Pirrotta, «Due sonetti musicali del secolo XIV», in *Id., Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino 1984, pp. 32-62.

secuzione cantata non soltanto una recitazione parlata, ma il più puro e più spirituale di tutti i suoni, quello di una recitazione mentale da parte di un lettore ammirato e pensoso»⁴. Mi inducono soprattutto a pensarlo alcuni passi del *De vulgari eloquentia*, nei quali Dante non nega, come da alcuni si è voluto affermare, la possibilità della recitazione cantata, ma certamente tende a prendere le distanze da essa e dagli autori delle melodie, se non altro per affermare orgogliosamente la precedenza e la preminenza del testo poetico e del suo autore.

Non è facile dirimere i vari sensi in cui si parla di musica nel secondo libro dell'incompleto trattato, là dove, dopo aver esaurito la discussione del volgare illustre, Dante passa a considerare la più illustre delle forme poetiche a cui sola esso si conviene, la canzone. Per Dante, come per ogni altro pensatore medievale, musica era innanzitutto una delle arti liberali, una disciplina teorica annoverata tra le arti matematiche del Quadrivio. La sua invenzione, attribuita dalla tradizione classica a Pitagora, non voleva dire che questi avesse inventato le attività tradizionali del cantare, del suonare e del danzare, bensì la considerazione astratta dei principi numerici che sono alla base delle consonanze musicali e quindi indirettamente anche di quelle attività. La riflessione su tali principi aveva portato a vedere in essi al di là della musica audibile la chiave alla struttura del cosmo e del microcosmo. Proiettata nella struttura delle sfere celesti e planetarie, la conoscenza delle proporzioni numeriche che si celano nelle consonanze aveva indotto a parlare di una *musica mundana* o *coelestis* consistente in analoghi rapporti numerici che governassero e regolassero tutti i moti dei corpi celesti, nonché l'avvicinarsi del giorno e della notte e delle quattro stagioni. Proiettata all'interno dell'animo umano si vedeva nel rapporto più o meno felice tra le varie facoltà di esso una *musica humana* che occorreva sforzarsi di rendere quanto più possibile armoniosa. Terza e sola ad essere audibile, la *musica instrumentalis* era quella prodotta dall'uomo con lo strumento naturale della voce o con gli strumenti artificiali creati dalla sua ingegnosità, tanto più perfetta quanto più fosse capace di imitare la perfezione inaudibile di quella *coelestis*. Tale concezione era certamente nota a Dante, anche se né di *musica mundana*, né di *musica humana* è parola nel *De vulgari eloquentia*; vi si affaccia però un altro con-

⁴ Cito da «Ars nova e Stil novo», in *Rivista italiana di musicologia*, I, 1966, pp. 3-19:7, ora anche in N. Pirrotta, *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, cit., pp. 37-51:44.

cetto che in qualche altro autore prendè il nome di *musica rhythmica*, quello di una musica nascente dal numero proporzionato delle sillabe dei versi e dall'ordinato susseguirsi di rime. Una delle prime affermazioni di Dante a proposito delle canzoni è (*De vulg. el.*, II, III, 8) che in esse si compendia tutta l'«ars cantandi poetice», tutta l'arte del cantare poeticamente. E quando viene a considerare il numero delle sillabe nei vari tipi di versi (e qui numero latinamente designa anche il ritmo) e come essi vadano distribuiti per ben proporzionare le varie parti della canzone, Dante chiaramente ha in mente una musicalità della parola poetica per se stessa, quale risulta alla recitazione o, forse meglio, alla lettura mentale. A tale *musica rhythmica* o musica verbale è probabile che si riferiscano principalmente anche altre frasi come quella (*De vulg. el.*, II, IV, 2) in cui si afferma essere la poesia «nichil aliud [...] quam fictio rethorica musicaque poita», un'invenzione foggata da retorica e musica.

Nasce da questo concetto di musica verbale anche la disponibilità delle parole in se stesse armonizzate a ricevere l'ulteriore musicalità di una melodia. Dante però (*De vulg. el.*, II, VIII, 4) tiene a distinguere il momento tutto interiore della creazione poetica, che egli chiama *actio*, da quello, che egli chiama *passio*, della comunicazione verso l'esterno, in cui la *res facta* comincia a distaccarsi dal suo autore non soltanto andando verso altri, ma perché egli ammette che anche altri sia l'agente della trasmissione. È a questo punto che Dante chiaramente prende in considerazione come possibile, anche se non sempre attuato, l'intervento della musica nella proiezione della canzone: «sive cum soni modulatione proferatur, sive non». Ed è tanto reale ed incombenente la possibilità di tale intervento che tutto il paragrafo successivo (*De vulg. el.*, VIII, 5) è dedicato a discutere se in tal caso si debba dire canzone soltanto la composizione armoniosa di parole, ovvero anche la modulazione musicale. Il dubbio è risolto dall'affermazione che la melodia è detta “suono”, o “tono”, o “nota”, ma che nessun flautista, organista o citaredo la chiamerà canzone se non in quanto è disposta ai versi di una canzone. La stessa possibilità di aggiungervi una melodia è estesa nel paragrafo ancora successivo (*De vulg. el.*, VIII, 6) alle ballate, ai sonetti, e ad ogni altro componimento poetico minore; ma anche ad essi non si addice il nome di canzoni, ma soltanto quello diminutivo di cantilene.

Tali riserve sono però solo il prodotto di una riflessione sopravvenuta con la maturità, cui il *De vulgari eloquentia* appar-

tiene, quando già la dura realtà dell'esilio aveva respinto nel passato ogni memoria della fiorita vita cortese della giovinezza. È dunque possibile che sia nel giusto il Boccaccio nel riferire a quella brillante stagione giovanile la consuetudine con i musicisti e l'abito frequente di affidar loro le proprie composizioni per averle rivestite di note. Due volte ne troviamo conferma in Dante stesso. Una prima volta nella *Vita nuova*, XII, quando Amore, apparso in sogno al Poeta, lo induce a comporre una ballata per Beatrice ed a farla «adornare di soave armonia, ne la quale» egli dice «io sarò tutte le volte che farà mestiere». Alla identificazione che Amore fa di se stesso con la musica risponde infatti l'inizio stesso del poema:

Ballata, i' vo che tu ritrovi Amore
e con lui vada a madonna davante,
sì che la scusa mia, la qual tu cante,
ragioni poi con lei lo mio signore.

La seconda volta è nella *Divina Commedia*, nell'episodio notissimo e toccante del secondo canto del Purgatorio, nel quale Dante, avendo già più volte tentato invano di stringere a sé l'ombra di Casella, chiede all'amico di cantare ancora una volta per lui:

E io: «Se nuova legge non ti toglie
memoria o uso a l'amoroso canto
che mi solea quetar tutte mie voglie,
di ciò ti piaccia consolare alquanto
l'anima mia, che, con la mia persona
venendo qui, è affannata tanto!».

Nei versi che seguono l'abbandono estatico del poeta alla suggestione del canto si estende a tutti gli ascoltanti:

«Amor che ne la mente mi ragiona»
cominciò egli allor sì dolcemente,
che la dolcezza ancor dentro mi suona.
Lo mio maestro e io e quella gente
ch'eran con lui parevan sì contenti,
come a nessun toccasse altro la mente.

Lo stesso rapimento per il quale, dice Dante, «Noi eravam tutti fissi e attenti / alle sue note» è descritto con sottili notazioni psico-fisiologiche anche nel *Convivio*, là dove (II, XIII, 23, 24) la musica è comparata al cielo di Marte e per le belle relazioni numeriche, alle quali ho prima accennato, e perché possiede un «calore [...] simile a quello del fuoco» che affoca e fa rosseggiare la stella. La Musica, dice infatti Dante, «è tutta relativa, sì come si vede ne le parole armonizzate e ne li canti, de' quali tanto più dolce armonia risulta quanto più la relazione è bella»; e ancora, per il secondo aspetto: «la Musica trae a sé li spiriti umani, che quasi sono principalmente vapori del cuore, sì 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».

Sulla base di questi passi non si può avere alcun dubbio né sulla straordinaria recettività di Dante alla musica, né sul fatto che una delle sue canzoni, una di quelle, anzi, che poi meglio si prestò ad una astratta interpretazione allegorica, fosse stata messa in musica con estremo suo gradimento da Casella. Non si può nemmeno porre in dubbio la storicità di Casella, né che la canzone fosse composta per una donna reale, la donna dalla «misericordiosa sembianza» che Dante sempre nel *Convivio* chiama «lo mio secondo amore». Ma ancora una volta, se anche tutto fosse finzione poetica, è indiscutibile il fatto che Dante, ignaro di ogni presunto divorzio, ammettesse e glorificasse nei suoi versi l'esecuzione cantata di una delle canzoni a lui più care.

Non occorre che io mi addentri ad esporre le prescrizioni metriche che Dante assegnò alla canzone e le caratteristiche dell'articolazione melodica che ad esse avrebbero dovuto corrispondere. Vorrei tuttavia chiedermi se fosse la metrica a conformarsi alle articolazioni melodiche o invece la melodia ad adeguare il suo corso alle disposizioni suggerite dalla metrica. Il secondo dovette essere il caso normale nella prassi di allora, dacché tutto sembra provare che il *sonum* veniva aggiunto dal musico ad un testo già compiutamente formulato dal poeta, con la sola possibile eccezione di una «risposta per le rime» che comportava che sia la disposizione metrica che la melodia fossero già prescritte al poeta. La domanda può tuttavia riproporsi in altro senso, nel senso di accertare da quale delle due arti fossero state originariamente determinate tali consuetudini metriche e melodiche; nel qual caso non credo che altra risposta sia possibile che quella di una reciproca influenza. Occorre tener presente che tutta la poesia di tipo trovadorico, dalla quale anche la lirica dantesca pro-

fessa di discendere, fiorisce in un periodo storico durante il quale si erano appena diradate le ombre fosche di un evo di oscurità semi-barbarica, vorrei dire di una nuova età della pietra, anche se il bronzo e il ferro, ed a volte anche l'oro, l'avevano a volte resa più feroce; e che forse nel ricercare origini mozarabiche o neo-latine, si è trascurato troppo l'apporto di tradizioni spontanee popolari che ricreavano le condizioni di originaria spontanea compenetrazione delle due arti.

Per volgere a una conclusione, ed essendo sceso ancora una volta in campo per respingere l'ipotesi di un divorzio tra poesia e musica che la generazione di Dante avrebbe trovato già consumato e fuor di discussione, vorrei anche spendere qualche parola per far sì che i colleghi filologi accettino di buon animo il consorzio che essi avevano deprecato. Vorrei dire, in primo luogo, se le loro diffidenze, come io credo, dipendessero dall'attribuire alla musica una autonomia espressiva ed una capacità di asserzione, per non dire di sopraffazione, che essa certamente acquistò in secoli più vicini, vorrei dire in tal caso che essa era ben lontana dal possedere tali doti nei secoli dei quali ci occupiamo. È ben vero che come *ars* teorica in senso scolastico si attribuiva il vanto di schiudere gli arcani dell'ordine cosmico e dell'animo umano; ma come arte nel senso moderno della parola non si può dire che essa avesse ancora un'esistenza propria che non fosse legata al culto divino od a pompe reali, alla parola poetica o alla danza. Né esisteva ancora, se non in misura limitatissima, il rispetto per il musico creatore, le cui opere, affidate unicamente a mezzi di memoria e di oralità, avevano ben scarse possibilità di sopravvivenza. Non di poesia per musica si dovrà allora parlare, ma di musica per poesia, frenata nei suoi slanci dalla necessità di lasciare piena evidenza alla parola, concepita, come si dirà in secoli più recenti, per essere «seguace e non signora dell'orazione». E anche di essa occorrerà riconoscere le limitazioni. Ché, se ancora a lungo, almeno fino alle soglie del Cinquecento, continuarono ad esservi forme poetiche destinate ad avere in musica la loro più completa attuazione, sempre più si affermava per le forme più alte di espressione poetica l'abito e la preferenza per la frequentazione intima puramente verbale e mentale. Ad instaurarla massimamente contribuirono, anche se Dante aveva aderito in gioventù al costume cortese della poesia cantata, l'altissimo livello della sua lirica matura e la carica di significati ideali ad essa affidati.

II.

I poeti della scuola siciliana e la musica*

Fin dal tempo di Dante è concorde il riconoscimento della funzione determinante esercitata sulla scuola poetica siciliana dalla personalità dell'imperatore Federico II. Anche se oggi si pone più l'accento sulla sua presenza stimolante e sulla varietà e vastità dei suoi interessi culturali che sulla sua diretta partecipazione all'attività poetica, il nome di scuola siciliana trae in ogni caso giustificazione dal suo titolo di re di Sicilia e dalla intensa partecipazione di coloro che furono strumenti del suo potere, i nobili e funzionari della sua "magna curia", alla elaborazione di uno stile poetico e di un volgare illustre che affinava con apporti di cultura internazionale una base linguistica siciliana.

Nel pubblicare, alcuni anni addietro, una composizione polifonica su un testo talvolta attribuito a Federico escludevo che in essa sopravvivesse una melodia contemporanea al testo¹; non mi venne fatto pertanto di addentrarmi in un problema sul quale non c'è accordo e non sarà mai facile raggiungerlo in mancanza di documenti probanti, quello della musica che potrebbe, o dovrebbe, avere accompagnato i testi poetici dei "siciliani". Si discute infatti se essi fossero cantati o non, e quasi tutti gli studiosi di letteratura tendono a pensare che non lo fossero, mentre tra i pochissimi musicologi che se lo sono chiesto prevale l'opinione opposta². Il problema è in fondo marginale per la musicologia, che ha ben poco interesse ad annettersi una provincia che

* Questo testo, letto in inglese ad un raduno in onore di Charles Singleton (Harvard University, 2-3 aprile 1979), fu poi pubblicato in italiano in *Yearbook of Italian Studies*, 4, 1980, pp. 5-12.

¹ Si vedano O. Tiby, «La musica alla corte dell'imperatore Federico II», in *Atti del Congresso Internazionale di Poesia e Filologia per il VII Centenario della poesia e della lingua italiana*, Palermo 1953, pp. 107-114, e R. Monterosso, «Canzone», in *Enciclopedia dantesca*, vol. I, pp. 802-809.

² «Musica polifonica per un testo attribuito a Federico II», in *L'Ars nova italiana del Trecento: Convegni di studio 1961-1967*, Certaldo 1968, pp. 97-112.

il tempo ha devastato senza rimedio. Personalmente mi attira ad esso un interesse più generale, un mio costante sforzo di apprezzare quanto, o quanto poco, i documenti musicali che ci sono pervenuti, affidati ad una notazione che fu creata per tipi speciali di musica e per uso di ristrette categorie sociali, siano rappresentativi dei rispettivi periodi storici. L'opinione dei filologi è dominata invece da una diversa prospettiva storica, dalla considerazione del successivo corso della poesia italiana che avrebbe portato nel giro di pochi decenni alla poesia di Dante e di Petrarca, e da un filologico impulso a distinguere e separare tale poesia da ogni intrusione di valori che non siano quelli poetici.

Dall'Arcadia in poi grava sulla letteratura italiana l'ombra di un persistente pregiudizio che, facendo aurea eccezione per la poesia cantata di tipo trovadorico, tende a considerare come inferiore ogni poesia destinata ad associarsi alla musica. Non si offendano i miei colleghi filologi se io penso che anch'essi sono inconsciamente influenzati da tale pregiudizio, anche se nel caso dei "siciliani" e dei loro ancor più illustri successori non si dovrebbe tanto parlare di "poesia per musica" quanto piuttosto di "musica per poesia". Mi induce a supporlo il tono reciso delle loro negazioni, che suonano più come professioni di fede che come giudizi oggettivi. Per Vincenzo De Bartholomaeis, per esempio, la poesia dei "siciliani" fu «destinata alla lettura, non al canto o alla recitazione, [...] opera, in una parola, di uomini di penna non da liuto»³; ed è facile avvertire nelle sue parole il disdegno per gli «uomini da liuto», anche se non è chiaro perché l'essere «uomini di penna» dovesse in ogni caso precludere il saper maneggiare anche uno strumento musicale. Ma il tono è ancor più reciso in tutta la letteratura più recente, dominata dall'esempio autorevole di Gianfranco Contini e dalla lode che egli dà ai "siciliani" per «l'iniziativa, tanto vivace rispetto ai provenzali classici, d'aver in tutto disgiunta la poesia dalla musica». Per Contini fu merito dei "siciliani" l'aver inaugurato il «divorzio così italiano (onde poi europeo) di alta poesia e di musica, che la collaborazione di un qualche "magister Casella" ("sonum dedit") a libretti più che mai autonomi sopraggiunge semmai perentoriamente a sancire»⁴.

³ V. De Bartholomaeis, *Primordi della lirica d'arte in Italia*, Torino 1943, p. 121.

⁴ G. Contini, «Preliminari sulla lingua del Petrarca», in Id., *Varianti e altra linguistica*, Torino 1970, p. 176.

L'accenno a Casella lascia vedere la preoccupazione di allontanare dall'alta poesia di Dante o da quella del Petrarca ogni sospetta compromissione con la musica, preoccupazione che ha anche determinato le controversie sull'interpretazione dei passi del *De vulgari eloquentia* nei quali Dante parla delle corrispondenze strutturali tra la metrica della canzone e l'articolazione della melodia che dovrebbe esserne il veicolo. È risaputo che Dante rivendica al testo poetico, e ad esso solo, il nome di *cantio*, mentre lo nega alla corrispondente melodia; ma non vale forse questa negazione "perentoriamente a sancire" l'esistenza, o almeno la presenza frequente, di una melodia? Analogamente, sappiamo tutti che «Casella non cantò» (nel 1300 era già morto) e che l'episodio del suo incontro con Dante, uno dei più commossi del *Purgatorio*, è finzione poetica⁵; ma, pur senza costituire una prova che egli avesse mai cantato quella particolare canzone (*Amor che ne la mente mi ragiona*), le parole con cui Dante rievoca la figura di Casella indicano, ben più che un rapporto superficiale e fuggevole, una lunga consuetudine di affettuosa intimità; attestano inoltre, al disopra della particolare collaborazione con quel tale *magister*, il fatto che per Dante non era né impensabile, né deprecabile che canzoni di alto impegno filosofico fossero ancora cantate.

Ho ammesso anch'io che il "divorzio" in parte era già in atto con l'avvento della poesia di altissima tensione morale e intellettuale del *dolce stil nuovo*. Ho scritto, e non esito a ripeterlo, che «la profondità e intensità di pensieri e sentimenti affidati da Dante alla canzone [...] favoriscono come alternativa all'esecuzione cantata non soltanto una recitazione parlata, ma il più puro e spirituale di tutti i suoni, quello di una recitazione mentale da parte di un lettore ammirato e pensoso»⁶. Ma ancora nel primo decennio del '300 quel divorzio non era completo. Anche dal *De vulgari eloquentia* si ricava che l'esecuzione cantata della canzone, non più un obbligo, era ancora praticata settanta e più anni dopo l'inizio della scuola poetica siciliana, in virtù di una associazione fortemente radicata nella tradizione medievale, come lo era già stata in quella classica⁷. Tutto ciò sembrerebbe escludere un

⁵ «Forse Casella non cantò» è il titolo di un articolo di S. Plona, in *Nuova antologia*, CDLVIII, 1953, pp. 93-96.

⁶ «Ars nova e stil novo», in *Rivista italiana di musicologia*, I, 1966, p. 7; ora anche in N. Pirrotta, *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, cit., p. 44.

⁷ La recitazione declamata della canzone può essere stata non più usuale al tempo di Dante, ma se ne parlava ancora come di una alternativa a quella canta-

taglio deciso, una improvvisa "inaugurazione" del divorzio nella scuola siciliana o altrove. Né io riesco a vedere, sul piano pratico, su quello del costume, o su quello estetico, una ragione impellente che potesse indurre ad una brusca rottura col passato.

Una ne propone sul piano pratico una comunicazione congressuale pubblicata recentemente del mio collega e amico Aurelio Roncaglia⁸. Roncaglia distingue nella scuola siciliana due diversi tipi di rimatori: da una parte i poeti nobili, educati come lo stesso imperatore in scuole ecclesiastiche, nelle quali avevano potuto apprendere conoscenze musicali, e dall'altra poeti giuristi – giudici, notai, funzionari della cancelleria imperiale – provenienti da scuole laiche, quali erano quasi tutte le università comunali italiane e anche quella fondata a Napoli da Federico II. In queste ultime scuole, orientate verso studi di retorica e di diritto, lo studio delle *artes* sarebbe stato avversato, e quello della musica completamente assente. Roncaglia attribuisce ai poeti giuristi, di gran lunga più numerosi e più attivi di quelli di nobile estrazione, il divorzio quasi completo tra poesia e musica. Senonché io ho forti dubbi che la "musica" insegnata nelle scuole ecclesiastiche e assente in quelle municipali fosse la fonte dell'abilità del cantare, del suonare e dell'*invenire cantilenas* che Roncaglia documenta per qualche poeta nobile, incluso l'imperatore⁹. Come le altre *artes* del quadrivio era una disciplina esclusivamente teorica, per di più quasi sempre ridotta ad una succinta esposizione dell'idea fondamentale, di origine pitagorica, che l'universo fosse tutto retto da proporzioni numeriche, tenuto insieme dalla armonica *coaptatio* delle sue parti proporzionate tra di loro, nel macrocosmo (*musica mundana*, formata dai rapporti tra i corpi celesti e i loro moti) e nel microcosmo (*musica humana*, consistente nell'analogia coordinazione e coesione di anima e

ta; cfr. *De vulgari eloquentia*, II, 4 («sive cum soni modulatione proferatur sive non»).

⁸ «Sul "divorzio tra musica e poesia" nel Duecento italiano», in *L'Ars nova italiana del Trecento IV*, Certaldo 1978, pp. 365-391; è il testo che più direttamente ha stimolato queste mie riflessioni.

⁹ *Ibidem*, pp. 387 e 389. Per supplire alla mancanza di *vidas* e *rasos* sui poeti "siciliani" e le loro opere Roncaglia cita Salimbene de Adam, *Cronica*, ed. da G. Scalia, Bari 1966, p. 508, che afferma che l'imperatore «legere, scribere et cantare sciebat, et cantilenas invenire»; e aggiunge, a conferma dell'interpretazione di «cantilenas invenire» come comporre melodie, l'altro passo di Salimbene, *op. cit.*, II, p. 686, nel quale gli stessi termini sono ripetuti con maggiore chiarezza per un personaggio più recente, il conte Manfredi Maletta: «est optimus in cantionibus inveniendis et cantilenis excogitandis, et in sonandis instrumentibus non creditur habere parem in mundo».

corpo e delle loro varie facoltà), come in ogni sistema udibile di suoni musicali (*musica instrumentalis*, comprendente tra gli strumenti del far musica anche la voce umana) che esclude da sé come discordanti tutti i suoni che non si conformano a determinate proporzioni armoniche. L'insegnamento di tale dottrina non includeva alcuna regola applicabile all'esercizio pratico della musica ed era facilmente assorbito da quello di una delle arti sorelle, il più delle volte da quello dell'astronomia¹⁰. Anche gli ecclesiastici apprendevano la pratica del canto ed eventualmente l'abilità di eseguire e comporre musiche polifoniche non da un *curriculum* universitario ma dalla prassi del servizio liturgico, a volte iniziato fin dall'infanzia nella veste di *pueri* di una *schola cantorum*¹¹.

Naturalmente non era questa l'unica fonte dalla quale si potessero derivare capacità e abilità musicali. Molto più numerose, anche se per noi più difficilmente individuabili, erano le vie laiche di apprendimento della musica per imitazione: la via della tradizione orale e della recezione aurale per il canto; la prassi di un artigianato manuale per la costruzione e l'uso di strumenti musicali¹²; insomma tutto quello che io chiamo la tradizione non scritta della musica. La presenza della quale, immanente in ogni

¹⁰ Cfr. lo scrittore di teoria musicale Walter Odington o Walter of Evensham; Johannes de Muris, astronomo e matematico, discusse anche aspetti ritmici della musica, ma si astenne dal formulare i procedimenti tecnici che avrebbero potuto servire all'applicazione pratica delle sue teorie. Alla pratica si accostarono maggiormente, soprattutto per trattare dell'unione di musica e parola, i grammatici come Johannes de Garlandia.

¹¹ La supremazia dei musicisti franco-fiamminghi durante il '400 e buona parte del '500 fu ancora collegata allo sviluppo assunto dalle *scholae cantorum* delle cattedrali dei Paesi Bassi in un periodo di decadenza di quelle francesi. Ancora più tardi compositori come Palestrina, Marenzio e Monteverdi ricevettero la loro educazione musicale nelle cantorie di chiese cattedrali o collegiate.

¹² Salimbene, ricchissima fonte di informazione per gli avvenimenti del secolo di Federico, cita l'abilità nel canto di persone che certamente non avevano studiato in scuole ecclesiastiche: per esempio le sue cugine «Grisopola et Vilana, optime cantatrices» e il loro padre «dominus Martinus Octolini de Stephanis, [...] solatiosus homo, suavis et iocundus, [...] maximus cantator cum instrumentis musicis, non tamen ioculator» (*Cronica*, cit., p. 76). Non sorprende che per Bologna chi cerchi tracce di vita musicale trovi appena qualche magra notizia su insegnanti privati di strumenti (Roncaglia, *op. cit.*, pp. 395-396, n. 93), trattandosi di attività tanto ovvie e normali da essere soltanto incidentalmente menzionate; proprio per l'ambiente universitario di Bologna diverse indicazioni emergono dai sonetti di Niccolò de Rossi e dai ricordi autobiografici di Giovanni da Ravenna (cfr. R. Sabbadini, *Giovanni da Ravenna*, Como 1924, p. 144). Di notai bolognesi sorpresi nottetempo con strumenti o in atto di far serenate dà inoltre notizia A. Fiori, «Ruolo del notariato nella diffusione del repertorio poetico-musicale nel Medioevo», in *Studi musicali*, XXI, 1992, pp. 211-235.

secolo, è oggi oscurata dal fatto che conoscenza storica e critica sono possibili soltanto attraverso il documento scritto; ma allora, nella vita musicale del medioevo e del rinascimento, era molto più diffusa con molteplici aspetti in ogni strato della società che non la musica di tradizione scritta, prerogativa del ceto ecclesiastico e di pochi intellettuali ad essa iniziati. Alla tradizione della musica non scritta appartenne sostanzialmente anche tutta la poesia cantata di stampo trovadorico, non ostante la contraria apparenza creata da quel poco di musica che ce ne restò in qualche codice in virtù di una registrazione tarda e retrospettiva (nonché aliena alla sua natura)¹³, e non ostante la partecipazione ad essa di un certo numero di ecclesiastici che avevano potuto sviluppare per altra via le loro doti musicali¹⁴.

Essendo da escludere, come io credo, che la distinzione tra poeti nobili e giuristi dovesse di necessità riflettersi sulle rispettive capacità di acquisizione di abilità musicali, non vedo d'altra parte alcun fatto di costume che fosse atto a produrre un cambiamento repentino. Da questo punto di vista la personalità dell'imperatore, l'impronta che egli imprimeva sull'ambiente che lo circondava, l'instaurarsi alla sua corte di determinati rapporti di protocollo e di etichetta sono di primaria importanza. Per quello che sappiamo, mentre indubbiamente le influenze contrapposte di nuove forme di vita cittadina e di una monarchia fortemente accentrata e autoritaria creavano nel regno di Sicilia rapporti sociali ben diversi da quelli tradizionali della vita feudale, la politica dell'imperatore e la retorica della sua politica facevano ancora leva fortemente su concetti e sentimenti tradizionali di comportamento cavalleresco. Era dunque naturale che, come parte del suo gioco politico oltre che per naturale inclinazione, premesse all'imperatore di promuovere nella sua corte una attività poetica nelle forme in cui essa era stata tradizionale contrassegno e ornamento di corti splendide e illuminate; nelle forme cioè

¹³ Tanto aliena da creare i noti problemi di interpretazione ritmica e quello delle notissime divergenze nei rari casi nei quali la musica di una canzone è riportata in più di un manoscritto. Da altri generi, per esempio dalla lauda, si ha una chiara indicazione di come l'aggiunta delle note in alcuni pochi manoscritti avesse un valore puramente decorativo; vi si accompagna sempre, infatti, ad una sontuosa decorazione miniata.

¹⁴ A questa categoria dovette appartenere l'abate di Tivoli; mi pare dunque che si possa prestar fede all'indirizzo rivoltagli da Giacomo da Lentini («Voi che trovate novo ditto e canto»), malgrado la contraria opinione di Roncaglia, *op. cit.*, p. 382. «Canto», «canzone» e «cantare» spesso indicarono il semplice poetare, ma non è da escludere che fossero anche usati in senso proprio, specialmente nel caso di «dire in cantando».

della letteratura occitanica, proprio allora dilaganti nelle corti di mezza Europa e più particolarmente in quelle dell'Italia settentrionale, rese più accessibili da affinità linguistiche, oltre che dalla vicinanza geografica.

Parecchi trovadori – Aimeric de Peguilhan, Folquet de Romans, Guilhem Figueira, Elias Cairel – avevano indirizzato a Federico le loro rime, magari arzigogolando sulla adulatoria interpretazione del suo nome come «Fre-de-rics» freno dei potenti. Egli stesso negli anni trascorsi in Germania come principe tedesco aspirante all'impero aveva seguito l'esempio dell'avo Federico Barbarossa e del padre Arrigo VI, attirando intorno a sé e incoraggiando l'attività di poeti di lingua tedesca. Impegnato più tardi in una politica prevalentemente italiana, era naturale che favorisse per il suo regno di Sicilia, linguisticamente più remoto dalle parlate occitaniche, il sorgere di una attività poetica che, senza perdere di vista il comune e più insigne prototipo provenzale, traesse esempio dal *Minnesang* per la creazione di una propria lingua poetica, di un volgare illustre "siciliano". Ma da nessuna parte poteva venirgli il suggerimento di togliere drasticamente all'attività poetica il complemento di una divulgazione attraverso l'esecuzione cantata; oltre che essere tradizionalmente legata all'idea di poesia, sia lirica che epica, questa era anche la forma più pomposa di estrinsecazione e meglio corrispondeva all'intento dell'imperatore di dare alla sua corte una immagine di ineguagliato splendore. Si può soltanto pensare, utilizzando l'opportuna distinzione di Roncaglia, che l'attitudine e abitudine professionale dei poeti giuristi di esaminare criticamente ogni sorta di lettere, relazioni e documenti legali li rendesse più inclini ad esercitare, accanto alla pubblica fruizione cantata, la pratica di una delibazione privata attraverso la lettura e la recitazione mentale. Non escluderei, del resto, che tale pratica avesse precedenti abbastanza diffusi anche nella letteratura provenzale. Se, come suggerisce Roncaglia e come credo anch'io¹⁵, l'invio «senes breu de pargamina» di Jaufré Rudel indica che la trasmissione dei versi implicava normalmente l'uso di rotoli di pergamena, questi non potevano che essere destinati ad ulteriori ripensamenti del messaggio poetico, ripetibili a volontà e non più subordinati alla presenza e disponibilità del cantore attraverso il quale aveva avuto luogo, la prima rituale audizione cantata.

L'articolo di Roncaglia contiene anche una preziosa casistica

¹⁵ Roncaglia, *op. cit.*, p. 370.

del rapporto tutt'altro che univoco tra «los motz e l so», della varia misura nella quale doti poetiche e musicali dovevano combinarsi nei diversi autori, della disgiunzione a volte più a volte meno marcata tra autori ed esecutori – casistica convincente, della quale io soltanto mitigherei l'ottimismo del porre su un piano di parità, almeno nei casi migliori, invenzione poetica e musicale. Ho scarsa fiducia infatti che la dignità accordata in pari grado da Bernart Marti all'una e all'altra arte fosse niente più che un bel concetto poetico. Così pure vedo un limite alla possibilità che Marcabru conducesse di pari passo la sua ricerca artistica¹⁶: l'aggiustare versi alla melodia e l'"affinare" la melodia per appropriarla ai versi sarà stato operante, nel migliore dei casi, nel concepire la prima strofe di una canzone; dopo di che la melodia sarà divenuta un *cantus prius factus* e le strofe successive *contrafacta* (nel senso tecnico della parola) della prima, legate alla melodia soltanto da una convenienza di proporzioni, da una "coaptatio" tra i diversi membri metrici delle strofe e le diverse parti, ed eventuali ripetizioni interne, della melodia.

Ritorno ad un concetto toccato appena di sfuggita all'inizio. Mi pare che le diffidenze dei colleghi filologi verso l'associazione di poesia e di musica derivino dall'attribuire a quest'ultima una autonomia espressiva che essa era ben lontana dal possedere nei secoli dei quali ci occupiamo e che non avrebbe acquistata se non molto più tardi. Allora la musica come *ars* nel senso scolastico, disciplina puramente teorica, si attribuiva il vanto di fornire la chiave concettuale agli arcani dell'ordine cosmico; ma la musica come *arte* nel senso moderno non aveva una esistenza propria che non fosse legata o al culto divino, o alle pompe regali, o alla parola poetica, o alla danza. Indicativi al massimo di questa sua condizione sono i termini della sua associazione alla poesia lirica o epica. In un caso e nell'altro allo sviluppo dinamico dell'espressione verbale, che parte da determinate premesse e si svolge intesa verso determinati esiti, corrisponde nell'espressione musicale un semplice allineamento ripetitivo di strutture strofiche più o meno complesse ma comunque di dimensioni modeste. Sia pure la melodia una *oda continua*, essa lo è soltanto in quanto non ha arresti o ritorni all'interno della singola strofe; ma essa ritornerà per le strofe successive, dacché una delle risultanze estetiche a cui essa mira è quella del riconoscimento e della sem-

¹⁶ Tutti e due questi passi sono citati e discussi da Roncaglia, *op. cit.*, p. 368.

pre più completa appropriazione del suo corso melodico da parte dell'ascoltatore.

Certamente anche in quest'ambito ristretto vi era spazio per giudizi di valore, per l'apprezzamento di una novità e freschezza di invenzione e della presenza o assenza di elementi caratterizzanti. Ma è sintomatico che la parola più frequentemente adoperata non si riferisce a definite emozioni suscitate dall'ascolto di una melodia, ma a un più generico blandimento, alla sua *dulcedo*. Si può dunque accettare senza sospetto l'unione della poesia ad una musica concepita, come si dirà alcuni secoli più tardi, nel ruolo di «seguace e non signora dell'orazione».

III.

Le tre corone e la musica*

Ho esitato a confermare il titolo venutomi in mente spontaneo in risposta all'invito dell'attivissimo sindaco di Certaldo, e amico di vecchia data¹. Non è che mi dispiacesse la mite, affettuosa retorica delle «tre corone»; non mi è riuscito anzi di trovare altra espressione che si prestasse con altrettanta semplicità e pertinenza alla compendiosità di un titolo. Ed inoltre «Le tre corone e la musica» ha la perfezione ritmica di una misura di *tempus perfectum maioris prolationis* per chi intende il gergo musicologico, di una battuta in 9/8 in termini moderni. Esitavo piuttosto perché «coronare» i tre grandi del nostro '300, o paragonarli a vette eccelse, come è spesso fatto, suggerisce un isolamento dal quale essi rifuggirono. Furono infatti solitari soltanto nell'ora della meditazione e del travaglio creativo; ma immisero nelle loro opere le esperienze raccolte nel vivere intenso tra gli uomini e nel percepire con acuta sensibilità tutta la gamma «delli vizi umani e del valore».

È mio proposito avvalermi di questa ricchezza di esperienze e del loro acume nel vagliarle per apprendere da loro quali aspetti assumesse l'esperienza musicale nel loro tempo.

Su *Dante e la musica*, tralasciando il de Batines e il Bellaigue, scrisse un libro ancora utile, benché porti la data del 1904, un mio antico maestro al Conservatorio di Firenze, Arnaldo Bonaventura. *Petrarca e la musica* è il titolo di un volumetto di Carlo Culcasi del 1911. E del *Boccaccio e la musica* trattò pure,

* Questo testo fu recitato come discorso d'apertura del Congresso Internazionale sul tema «La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura italiana» (Siena e Certaldo, 19-22 luglio 1975) e successivamente pubblicato negli atti di tale congresso; *L'Ars nova italiana del Trecento IV*, Certaldo 1978, pp. 9-20.

¹ All'epoca del congresso suddetto era sindaco di Certaldo il dottor Marcello Masini.

brevemente, il Bonaventura in un articolo apparso nella *Rivista musicale italiana* del 1914. Ma questi ed altri scritti sui quali sorvolo sono ormai superati della mole di conoscenze più specifiche acquisite da allora alla storia della musica, alla cui acquisizione hanno contribuito non poco i congressi e convegni tenuti a Certaldo a partire dal 1959 dal Centro di Studi sull'Ars nova musicale del Trecento. Un ripensamento si impone inoltre perché le interpretazioni del Bonaventura e del Culcasi furono legate a concezioni tardo-romantiche, oggi travolte dai 50 o 60 anni di ulteriori ricerche e, ancor più, dalla conoscenza più approfondita della musica di civiltà diverse dalla nostra, dal fiorire degli studi antropologici ed etnologici, e infine dalla varia, tumultuosa dialettica quotidiana dei molti modi odierni di esecuzione e fruizione della musica. Tutto ciò ci mette in guardia dal ridurre al nostro metro le esperienze musicali di tempi lontani e ci induce a non generalizzare attribuendo ad ogni epoca storica un atteggiamento unico che prescinde dalla personalità dei soggetti e dalle condizioni in cui si svolgevano le loro esperienze.

Dobbiamo innanzitutto ricordare che un dato comune di formazione culturale era nel Medioevo l'insegnamento teorico della musica come una delle *artes* matematiche del Quadrivio e quindi come parte di una generale propedeutica. L'*ars musica*, i cui fondamenti risalivano a Pitagora, era ridotta ormai dopo tanti secoli a stanche ripetizioni di astratte proposizioni assiomatiche, lontane dalla ricchezza concettuale delle formulazioni originali. Delle tre parti nelle quali era tradizionalmente divisa la prima, *musica mundana*, postulava l'esistenza di leggi armoniche che reggevano la struttura fisica e metafisica dell'universo; la *musica humana* asseriva lo stesso della struttura del microcosmo, l'unione di facoltà spirituali e di materialità di cui è fatto l'uomo; e soltanto la *musica instrumentalis*, che tra gli strumenti includeva anche la voce umana, aveva per oggetto ciò che per noi è musica. Le prime due postulavano, ho detto, l'esistenza di leggi e rapporti armonici. Nessuno infatti era mai riuscito a precisare, per esempio, quali armonie controllassero l'unione dei quattro elementi o il ciclo delle stagioni, entrambi oggetto della *musica mundana*; né l'asserzione di principio della *musica humana* era mai stata seguita da una spiegazione di come veramente essa legasse l'anima al corpo. Le uniche conferme al postulato sembravano venire dall'astronomia: dal calcolo delle distanze dei diversi pianeti sembrava risultassero rapporti numerici analoghi a quelli delle frequenze, o delle dimensioni dei corpi sonori, che l'acustica poteva

con precisione rilevare per i suoni musicali. Ma quanto fossero approssimative e opinabili le misurazioni astronomiche basta a dirlo la molteplicità delle scale planetarie proposte dai vari autori. Ciò non impedì, tuttavia, l'affermarsi di una credenza diffusa in una «musica delle sfere», poderosamente altisonante nell'universo, anche se inaudibile in terra alle orecchie umane, assuefatte fin dalla nascita all'implacabile fissità e continuità di quel suono.

Tutto ciò è un rovesciamento di quella che pare essere stata l'intuizione originale di Pitagora. Il quale risaliva dalla scoperta che dietro le intonazioni dei vari suoni musicali esistevano precisi rapporti numerici alla concezione di un universo tutto similmente armonizzato e coordinato, dietro la varietà degli aspetti sensibili, da rapporti razionali, analoghi ma non necessariamente uguali a quelli impliciti nella musica. Dante, seguendo Aristotele e S. Tommaso, appartenne alla minoranza di coloro che respinsero il mito di un universo raffigurato come una gigantesca *boîte à musique*, e rettamente intesero il concetto pitagorico come affermazione di un ordine razionale, impronta impressa sul creato dalla razionalità del suo creatore. Infatti il settimo cielo di Saturno, che nel *Convivio* è assegnato all'Astronomia, è nella *Comedia* la sede dei santi contemplativi, ai quali Dio concede di percepire nell'ascesi mistica la silente perfezione dell'universo. Ma mentre è così respinto da Dante il mito della monotona «musica delle sfere», i concetti rettamente intesi di *musica mundana* ed *humana* informano in molti modi la struttura della *Comedia*, la quale, facendosi specchio dell'universo fisico e metafisico, lo rispecchia anche nella complessità di simmetrie e corrispondenze numeriche che legano e armonizzano le sue varie parti. Ricorderò che su questo aspetto ha posto l'accento con particolare acume critico un neo-cittadino di Certaldo, Charles Singleton².

Scendendo alla musica quale noi la conosciamo, Boccaccio fu tra i primi ad attestare che Dante «sommamente si diletto in suoni e canti nella sua giovinezza e a ciascuno che a quei tempi era ottimo cantore e suonatore fu amico [...]; ed assai cose da questo diletto tirato compose, le quali di piacevole e maestrevole nota a questi cotali facea rivestire». Conosciamo i nomi, o soprannomi, di alcuni di «questi cotali», e sappiamo anche, o a

² Il riferimento è alla cittadinanza onoraria conferita dal Comune di Certaldo a Charles Singleton in occasione delle celebrazioni del 6° centenario della morte di Giovanni Boccaccio (cittadinanza onoraria della quale anch'io ebbe l'onore di essere insignito in anni successivi).

volte indoviniamo, quali poemi danteschi poterono esserne rivestiti «di piacevole e maestrevole nota»; ma Dante stesso ci conferma l'intensità del diletto che egli traeva dalla musica in un passo del *Convivio* nel quale egli ne descrive gli effetti in termini che vorremmo dire di psico-fisiologia: «La musica tira a sé li spiriti umani, che quasi sono principalmente vapori del cuore, sì che quasi cessano da ogni operazione; si è l'anima intera [cioè tutta assorta ed intenta] quando l'ode, e la virtù di tutti [li spiriti umani] quasi corre allo spirito sensibile che riceve il suono». L'intensità descritta vividamente in questo passo è confermata in altri luoghi danteschi; ma Dante è poeta, oltre e ancor più che appassionato ascoltatore di musica, ed al suo gusto immediato per la musica si aggrovigliano altri interessi. Questo spiega anzitutto perché, nelle sue opere si parli quasi senza eccezione di musiche, accompagnate o non da strumenti, che essenzialmente uniscono parola e canto. Non vi è dubbio inoltre che i molti riferimenti a canti liturgici nel Purgatorio e nel Paradiso siano, ancor più che notazioni di gusto musicale, parte del rituale simbolico che circonda le tappe prestabilite dell'ascensione spirituale del poeta. Si spiega così, per esempio, che la polifonia, che il Medioevo intendeva come arricchimento festivo del canto liturgico, non abbia luogo in Purgatorio, giustamente risuonante di musiche penitenziali. Essa fiorisce meglio nel Paradiso, dove può

[...] render voce a voce, in temprà
ed in dolcezza ch'esser non può nota
se non colà dove gioir s'insempra.

Ma dobbiamo anche ricordare che i motivi concettuali che qui si sovrappongono alle pure ragioni musicali non sono culturalmente isolati; sono in fondo le idee che, con la fascinazione del simbolismo e della complessità tecnica, informeranno di sé il corso di tutta la polifonia artistica dei prossimi tre secoli, e che anche oltre questo termine faranno ancora a lungo – forse ancora oggi – sentire la loro influenza.

Sulla canzone intonata da Casella, *Amor, che ne la mente mi ragiona*, unico esempio di musica terrena e non liturgica durante il viaggio ultraterreno, Dante si sofferma con singolare compiacimento, e nel racconto e nel ricordo «che di dolcezza ancor dentro mi suona». E non solo ottiene per sé che si rinnovi la consuetudine de «l'amoroso canto / che mi solea quetar tutte mie

voglie», ma fa anche gli altri partecipi dell'oblioso rapimento che aveva descritto nel *Convivio*: gli astanti sono «tutti fissi ed attenti / alle sue note» – alle note di Casella – e sì che tra essi sono molti spiriti appena giunti al luogo di espiazione, i quali pure «parean sì contenti / come a nessun toccasse altro la mente». Ma se appena apriamo il *De vulgari eloquentia* troviamo all'amore del canto contrapporsi ed addirittura sovrapporsi quello della poesia. La descrizione della canzone, l'unica forma poetica esaminata dall'incompleto trattato, afferma sì che ogni stanza di canzone è armonizzata per ricevere una melodia («ad quandam odam recipendam armonizzata») e descrive con precisione in che modo debba attuarsi l'unione (in ciò Dante è l'erede e il continuatore della tradizione aristocratica e cavalleresca che aveva preso il primo avvio dalla lirica provenzale); ma da tutto il trattato traspare anche che per Dante la parola poetica è già musica, per la scelta dei timbri vocalici e consonantici, per il ritmo dei versi, le loro combinazioni e le loro cesure, e per le rispondenze delle rime entro la stanza. Ciò non nasce dalla multisecolare ambiguità che figuratamente arma i poeti di lira e plectro e dice canti le loro opere. Dante definisce la poesia «fictio rethorica musicaque poita», invenzione versificata secondo retorica e musica, o, ancora più chiaramente, «ars canendi poetice», con l'aggiunta di quell'avverbio «poetice» che intenzionalmente la distingue dall'*ars canendi musice*. Ciò si inquadra del resto nel concetto di *musica verbalis* che si andava facendo strada tra i teorici meno ortodossi della musica, ma che è ortodosso rispetto al concetto più ampio che ho più sopra descritto, di musica come regolata convenienza di parti in un tutto.

Al contrario di Dante, che così spesso, a volte senza avere nemmeno l'aria di proporselo, ci fa dono generoso di sé e del ricco ordito di pensieri e di sentimenti che impreziosiscono ogni sua più umile esperienza, è tipico della controllata personalità del Petrarca che nemmeno la più familiare delle sue *Epistolae familiares*, almeno nella forma nella quale il poeta le rielaborò e ordinò per accentuarne l'intento letterario, si conceda e ci conceda la descrizione di una qualsiasi esperienza musicale. Per Petrarca ci conviene partire da quello che è stato il punto d'arrivo nel parlar di Dante, dalla musicalità della sua poesia, celebratissima da oltre sei secoli di critica petrarchesca e da non pochi di petrarchismo. Su questa musicalità non mi occorre soffermarmi se non per chiedermi se all'afflato poetico che la dettava si

affiancasse, come per Dante, il chiaro concetto teorico di *musica verbalis*.

È possibile; ma come per le sue esperienze pratiche della musica Petrarca non ci ha lasciato alcun cenno di ciò che pensasse della sua teoria. Ciò benché non mancassero tra i suoi amici uomini che certamente possedevano una conoscenza approfondita del lato speculativo della musica, ben oltre le nozioni sommarie ricevute dall'insegnamento del Quadrivio. Uno di questi uomini, vicinissimo al cuore del Petrarca, fu Ludovico di Beeringen, a noi meglio noto come Socrate, il soprannome col quale il poeta gli indirizzò e dedicò affettuosamente le sue lettere e lo ricordò fin nel *Trionfo d'Amore*. Nella seconda lettera del libro IX delle *Familiare*s Petrarca stesso scrive a Socrate, che gli sarebbe spettato il nome di Aristosseno per il suo intero dominio dell'*Ars musica*, e che solo la gravità e giocondità dei suoi costumi avevano indotto gli amici a preferire l'altro nome. A conferma di ciò Ludovico di Beeringen è detto *magister in musica* in un documento papale del 1329; poco dopo egli entrò a far parte della *familia* del cardinale Giovanni Colonna come *Cantor* e *capellanus*, e come tale lo conobbe il Petrarca nel 1330, quando egli stesso divenne *capellanus et familiaris continuus commensalis*, come allora si diceva, del cardinale Colonna. Il modo dell'incontro ha per me particolare interesse perché conferma la mia teoria che le cappelle fossero gruppi ristretti di consulenti e collaboratori in materie ecclesiastiche e amministrative prima ancora che organismi musicali. Che i loro componenti fossero anche, come lo era Socrate, compiuti musicisti, era un ulteriore merito. Non può esservi dubbio, considerati il tempo e il luogo – a partire dal 1330 e ad Avignone – che Socrate fosse esecutore e forse anche compositore di musiche polifoniche ed iniziasse quindi anche il Petrarca al gusto severo della polifonia.

Pure amico di Petrarca fu Philippe de Vitry, non tanto vicino al suo cuore quanto lo era Socrate, ma vicino abbastanza se Petrarca ne ricordò poi la morte, in un sol tratto con quelle del proprio figlio Giovanni e di Socrate, tra gli avvenimenti che gli avevano profondamente attristato l'estate del 1361. Petrarca non può avere ignorato che Vitry era famoso compositore di mottetti e autore di un trattato di teoria musicale, dal cui titolo i moderni hanno derivato l'etichetta *ars nova* per designare la polifonia di quel periodo; né può avere ignorato che Vitry intratteneva intensi scambi culturali con matematici-astronomi quali Johannes de Muris, Leone Ebreo e, più tardi, Nicola Oresme. Pure l'apostro-

fa non con la lode di musico, ma con quella di «poeta nunc unicus Galliarum». Si è tentati di pensare che, pur non avendo con i teorici della musica le aspre polemiche che ebbe invece con medici ed astrologi, Petrarca non avesse in troppa stima l'*ars musica*, associata all'astrologia e alla medicina tra le scienze naturali. Certo è che ai miti scolastici della *musica mundana* e *humana* e a quello dell'armonia delle sfere celesti egli antepose l'esaltazione umanistica dei miti di Orfeo e di Anfione. Ad Orfeo è paragonato, nelle due epistole metriche che gli sono indirizzate, il musico Floriano da Rimini: «Orfeo secondo [...] non minore dell'antico, se non che la terra genera ora mostri sordi al canto». Floriano è esortato a venire in Italia, se saprà districarsi da un amorazzo che lo trattiene ad Avignone; e allora, dice il Petrarca, «vedremo correre querce e sassi e gli orsi ammansirsi al suo suono».

Forse si riferisce ancora una volta a Floriano da Rimini l'epistola XI del Libro IX delle *Familiare*s, con la quale nel 1358 Petrarca raccomandava al cancelliere della repubblica veneta, Benintendi de' Ravagnani, il latore innominato dell'epistola stessa; il quale non soltanto molce le orecchie con la soavità della musica e con la prestezza delle dita – è quindi cantore e strumentista – ma ha anche un figlio con sé che è musicista ancor più grande di lui. Qui finalmente si apre uno spiraglio sui gusti musicali del Petrarca, se alla dolcezza musicale e alla prestezza delle dita dell'anonimo cantore e dell'ancor più dotato suo figlio associamo la notizia di un liuto rimasto in casa tra le cose del Petrarca alla sua morte, e l'altra delle tre ballate delle rime disperse che nell'abbozzo autografo portano l'indicazione «pro Confortino» e la data 1350. Non possiamo non concluderne che quei gusti si orientavano ancora una volta verso il canto monodico accompagnato da uno strumento a corda. Confortino, sul quale la critica ha a lungo argomentato, è citato da un sonetto del trevisano Niccolò de' Rossi in una lista di cantori, in parte antichi e già defunti, come Casella e Scochetto, in parte moderni e ancor viventi intorno al 1320-25, e cantori non più di canzoni secondo la tradizione trovadorica, ma ormai quasi esclusivamente di ballate, secondo il principale orientamento del dolce stil nuovo. Nell'elenco è incluso anche un Floran, che dovrebbe essere Floriano da Rimini, già noto in Italia alla data del sonetto e quindi prima del suo soggiorno ad Avignone.

È curioso che ai nomi di Confortino e di Floriano sia associato nel sonetto del de' Rossi anche quello di un Marchetto. Si

sarebbe portati ad escludere che si possa trattare del noto teorico Marchetto da Padova, del quale il neo-cittadino di Certaldo Kurt von Fischer e il veronese Alberto Gallo hanno recentemente scoperto uno stupendo mottetto a tre voci³. Ma il nome di Marchetto ricorre in un altro testo trecentesco, un madrigale, che lamenta:

[...] Tutti se fa maestri,
fa ballate, matrical e muteti,
tut' en Fioran, Filipoti e Marcheti.

Che Floriano da Rimini sia associato a Marchetto e a Filippotto, cioè a Philippe de Vitry come esempio di somma maestria rientra nel quadro di una osmosi almeno parziale che si stava allora compiendo, per la quale i cantori e compositori di ballate monodiche si andavano appropriando modi ritmici e mezzi di notazione che erano stati fin qui prerogative dei polifonisti, così come i polifonisti non disdegnavano di comporre a volte ballate monodiche.

Il testo nel quale il raccostamento tra i due compositori e teorizzatori della polifonia e Floriano ha luogo è il madrigale *Oselletto salvazo*, messo in musica due volte (una delle quali col procedimento contrappuntistico della caccia) da uno dei più insigni polifonisti italiani del tempo, Iacopo da Bologna; il quale fu anche l'intonatore dell'unica composizione polifonica su testo petrarchesco che sopravvive, messa in musica nell'ambiente stesso nel quale viveva il Petrarca, il madrigale *Non al suo amante più Diana piacque*. Non abbiamo notizia di un incontro personale di Iacopo da Bologna col Petrarca, ma non poterono mancare le occasioni, tra il 1345 e il 1361, nelle varie corti dell'Italia settentrionale che entrambi frequentarono, e specialmente a Verona presso gli Scaligeri o a Milano presso i Visconti. Comunque, fossero o non scritti espressamente per Iacopo da Bologna, i quattro madrigali variati ed esemplari per l'artistico gioco di rime che il Petrarca ammise tra le non facili scelte del suo canzoniere conferirono dignità letteraria ad un genere la cui «mandrialità» o «materialità» – erano queste le etimologie più correnti – era stata

³ È il mottetto *Ave regina – Mater innocencie – Ite missa est*, ora pubblicato in *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, vol. XII: *Italian Sacred Music*, ed. da K. von Fischer e F.A. Gallo, Monaco 1976, pp. 129-132 (anche a Kurt von Fischer fu conferita la cittadinanza onoraria di Certaldo).

fin lì considerata con disdegno dai letterati. Possiamo anche aggiungere che da quei quattro madrigali dipese anche in non piccola misura la nuova e diversa fortuna del madrigale nel '500.

Petrarca associò dunque all'interesse per la lirica monodica, che più ornatamente continuava nel '300 tradizioni trovadoriche, anche quello per la polifonia, diletto musicale di cerchie ristrette di chierici e dotti. Può avere scritto altri madrigali oltre quelli inclusi nel canzoniere, così come vi sono ben quattro ballate tra i poco più di venti poemi individuati come sue rime disperse (tre di esse destinate al musico Confortino), mentre se ne contano soltanto sette tra i 356 componimenti del canzoniere. Posso servirmi, una volta tanto, di un rilievo statistico per documentare l'atteggiamento del poeta, il quale anche a riguardo dei suoi interessi musicali compose di sé una immagine aulica e letteraria che non lascia scorgere intera la più varia apertura dell'uomo nella vita reale.

Della giovinezza di Boccaccio si sa poco che sia documentato e si cerca di desumere molto dal palese autobiografismo di non poche delle sue opere. Appartengono alla seconda categoria le affermazioni, verosimili ma per nulla certe, che la musica fosse intensamente praticata a Napoli durante il lungo soggiorno partenopeo del poeta, e che egli stesso la coltivasse con passione. Ma i canti, suoni e danze delle feste di Baia, le gite a mare allietate da canzoni, descritte dalle rime e, appena un poco più distesamente, dalla prosa della *Fiammetta*, sono elementi d'obbligo nella descrizione di una vita elegante e spensierata; similmente il canto all'aria aperta, il cui improvviso levarsi sorprende e incanta l'ascoltatore, sia esso quello di «madonna in assai bel ricetta del bosco ombroso» o quello di «un'angioletta» che «i suoi biondi capelli / cantando ornava di fronde e di fiori», è un *topos* consueto dell'idillio, come lo sono dell'egloga i canti di pastori e ninfe nell'*Ameto*. Né il fatto che il Filostrato Troiolo esprima nel canto il suo dolore per l'assenza prolungata di Criseida è necessariamente un indizio che anche il Boccaccio sfogasse così la pena amorosa. Un accento più immediato, reso più vivo tra l'altro dal brusco trapassare del racconto dall'imperfetto al presente storico, ha un passo del capitolo V della *Fiammetta*: «[...] con alcune altre mi poneva a sedere, e quivi, ad un'ora, i suoni ascoltando entranti con dolce nota nell'animo mio, e a Panfilo pensando, discorde festa con noia comprendo. Perocché i piacevoli suoni ascoltando in me ogni tramortito spiritello d'amore fanno risu-

scitare, e nella mente tornare i lieti tempi, nei quali io al suono di quelli, variamente e con arte non piccola, in presenza del mio Panfilo laudevolemente soleva operare». Ma anche qui è fin troppo evidente che il piacere della musica è soverchiato da quello, intriso di lagrime, del ricordo.

Nella settima novella dell'ultima giornata del *Decameron* un Minuccio d'Arezzo, «tenuto finissimo cantatore e suonatore», si presta ad aiutare Lisa, inferma per amore, facendosi scrivere una ballata da «un Mico da Siena assai buon dicitore in rima». «Le quali parole» narra la novella «Minuccio prestamente intuonò d'un suono soave e pietoso»; sì che quando il messaggio d'amore è portato a destinazione al re Pietro d'Aragona, «egli [Minuccio] cominciò sì dolcemente sonando a cantare questo, che quanti nella real sala n'erano, parevano uomini adombrati, sì tutti stavano taciti e sospesi ad ascoltare».

C'è forse in tutto il passo un ricordo di Dante, ma io ho fiducia nel racconto del nascere di un canto, pur sapendo che la scena è posta al 1282 e che quando il Boccaccio scrisse il *Decameron*, oltre sessant'anni più tardi, si dice che il connubio tra la poesia dei «buoni dicitori» e la musica fosse in gran parte cosa del passato. Questa è tesi di coloro cui l'amore ombroso per i valori poetici ispira diffidenza per ogni «veste» musicale che possa velarli; e non tiene conto né delle ballate del Petrarca «pro Confortino», né delle rime liriche in veste monodica insinuate fin nei codici che conservano la polifonia dell'*ars nova*. Tra queste ultime, insieme ad una ballata del Soldanieri, ce n'è una di Boccaccio, «Non so qual i' mi voglia, / se vivere o morir, per minor doglia», intonata da Lorenzo Masini di Firenze. Altre ballate di Boccaccio sono cantate nelle scene che fanno da cornice al novellare del *Decameron*, il realismo delle quali si può ammettere che sia abbellito e ingentilito, ma è pur sempre realismo. Ed infatti rispecchia, accanto al canto lirico di discendenza stilnovistica, quello che si accompagna al carolare, che anch'esso, del resto, poteva assumere intensità lirica. L'assume infatti alla fine della terza giornata, quando Lauretta, comandata da Filostrato che «una danza prendesse, e dicesse una canzone», si schermisce dapprima, ma poi «con voce assai soave, ma con maniera alquanto pietosa, rispondendo l'altre, cominciò così:

Niuna sconsolata
di dolersi ha quant'io,
che 'nvan sospiro, lassa, innamorata.

Non è il solo caso di abbandono lirico, né di danza eseguita con l'alternarsi nel canto di solista e coro; ma il Boccaccio accenna a vari altri modi dei quali ameremmo sapere di più. Già nel preludio alle dieci giornate Dioneo con un liuto e Fiammetta con una viola «cominciarono soavemente una danza a sonare. Per che la Reina coll'altre donne, insieme co' due giovani, presa una carola con lento passo [...] a carolar cominciarono». Altre volte si danza al suono di una cornamusa sonata da Tindaro, famiglia di Filostrato, e possiamo credere che la danza fosse del tipo, meno aulico d'ogni altro e più vivace di ritmo, che i trattatisti del '400 chiamarono poi *piva*. La quale ci apre uno spiraglio su modi più popolari sia di canto che di danza, i primi attestati dalle proposte maliziose di Dioneo alla fine della sesta giornata, gli altri dalla novella della Belcolore vagheggiata dal prete di Varlungo: «la quale era pure una piacevole e fresca foresozza, brunazza e ben tarchiata. Et oltre a ciò era quella che meglio sapeva sonare il cembalo e cantare *L'acqua corre alla borrana* e menare la ridda et il ballonchio, quando bisogno faceva [...]».

Al cembalo di monna Belcolore – che, per intenderci, era un tamburello – torna la conclusione della novella, nella quale tutto il guadagno della donna è che «fece il prete rincartare il cembalo suo e appiccarvi uno sonagliuzzo, et ella fu contenta». Ma a noi, in quanto storici, il ballonchio e *L'acqua corre alla borrana* e gli altri canti e modi di far musica appena intravisti per rapidi accenni infliggono il supplizio di Tantalo. E similmente mi domando, e se lo domanderà con me l'amico e cittadino certaldese Vittore Branca, come fossero eseguiti i cantari: quello tradizionale «di Messer Guglielmo e della Donna di Vergiù», cantato da Dioneo e Fiammetta alla fine della terza giornata, quello di Troiolo e Criseida, cioè il *Filostrato*, cantato da Dioneo e Lauretta all'inizio della quinta giornata, e infine l'altro di Arcita e Palemone, che è poi il *Teseida*, nel quale Dioneo ancora una volta si associa a Fiammetta (fine della settima giornata).

Per Boccaccio non abbiamo come per Petrarca una testimonianza sicura che avesse contatti con teorici della musica o con polifonisti. E tuttavia Lorenzo da Firenze, oltre che la ballata monodica già ricordata, ne intuonò polifonicamente il madrigale *Come in sul fonte fu preso Narciso*, e Niccolò del Proposto, un perugino ben noto a Firenze, l'altro madrigale *O giustizia regina, al mondo freno*. Dunque i due soli madrigali che sono tra le rime più concordemente attribuite a Boccaccio ricevettero entrambi una «veste» musicale; e si sarebbe tentati di attribuirgliene qual-

cun altro di quelli intonati dagli stessi due polifonisti, e di farne un emulo del Petrarca nella ricerca di nuove combinazioni di rime nell'ambito miniaturistico del nuovo genere.

Se si dovesse trarre qualche conclusione da quanto sono andato esponendo, mi accorgo che dovrei forse anch'io, «di me da me», «rincartare il cembal mio et appiccarvi uno sonagliuzzo». Ma non esserne contento; perché, fuori di metafora, mi toccherebbe di ripetere più o meno certe paginette che scrivevo quarant'anni fa di questi giorni per la mia prima sortita nel campo della storia della musica⁴; e non saprei se rallegrarmi dell'antiveggenza di allora o rattristarmi del poco acquisto in sì lungo cammino. Forse il rammarico può essermi risparmiato se, come credo, il mio compito non è oggi di imporre conclusioni, ma di esporre piuttosto fatti a mo' di introduzione. Ed i fatti, non io, ci portano a concludere che i tre grandi ebbero consuetudine e familiarità con l'arte musicale, sì che le loro opere rispecchiano a più livelli, esperienze vivide e diverse, che anche nella loro varietà rientrano tutte nel mutevole e sfuggente significato della parola musica.

⁴ Mi riferisco al saggio *Lirica monodica trecentesca*, anch'esso incluso qui di seguito nel presente volume.

IV.

Lirica monodica trecentesca*

Fra le intonazioni che restano a testimoniare dell'attività dei compositori dell'Italia settentrionale e centrale durante il secolo XIV sono meglio note quelle polifoniche, e cioè, per la prima metà del secolo, madrigali e *cacce* a due o tre voci, per il periodo successivo anche ballate polifoniche. Nessuno invece di coloro che si sono occupati della cosiddetta *ars nova* italiana ha dato rilievo a un certo numero di intonazioni monodiche che occorrono, frammiste alle polifoniche, nel notissimo Codice Laurenziano Palatino 87; a cui se ne sono aggiunte poche altre in seguito alla scoperta, fatta or è qualche anno da Mons. Gino Borghezio, di un prezioso codicetto musicale, più antico di tutti quelli fin qui conosciuti dell'*ars nova*, rinvenuto fra i manoscritti della Collezione Rossi, e con questa pervenuto alla Biblioteca Vaticana¹. Si tratta, a dire il vero, di fronte alle diverse centinaia di composizioni polifoniche contenute complessivamente nei codici, di una quindicina appena di intonazioni monodiche². Saremmo però in errore se dall'esiguità del loro numero fossimo indotti a pensare trattarsi di opere polifoniche tramandate dai manoscritti in forma incompleta, prive cioè della voce inferiore. Mentre non si dà nei codici alcun caso del genere per madrigali (tranne, naturalmente, il caso che si tratti di codici frammentari)

* Già pubblicato in *La Rassegna Musicale*, IX, 1936, pp. 317-325.

¹ Il codice Vat. Rossi 215 è ormai noto da ben oltre mezzo secolo unitamente ad un altro suo frammento trovato e identificato ad Ostiglia, Fondazione Opera Pia don Giuseppe Greggiati. Entrambi i frammenti sono ora riprodotti in facsimile in *Il Codice Rossi 215*, Lucca 1992 (edizione preceduta da un mio studio introduttivo).

² Sono tutte edite: da me in *The Music of Fourteenth Century Italy*, American Institute of Musicology, I, 1954 (quelle di Gherardello da Firenze), II, 1960 (quelle del codice Rossi 215) e III, 1962 (quelle di Lorenzo da Firenze); da W.T. Marrocco in *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, Monaco, L'Oiseau-Lyre, VII, 1971 (Gherardello e Lorenzo), VIII, 1972 (l'unica di Niccolò da Perugia da me non pubblicata), XI, 1978 (quelle del codice Rossi 215).

ciò sarebbe accaduto con inverosimile regolarità per tutte le ballate – si tratta infatti di composizioni di tale forma – dei fiorentini Lorenzo e Gherardello. Non è difficile invece sulla base di parecchi indizi e di testimonianze di trattati e della novellistica dell'epoca, giungere alla constatazione che la ballata monodica esisteva nella pratica musicale del Trecento e che essa anzi riscuoteva tali consensi e godeva di tale diffusione e vitalità da soverchiare di gran lunga come ricchezza e abbondanza di produzione l'arte dei discantisti, invertendo così decisamente il rapporto numerico indicato dalla tradizione dei codici.

Esistevano infatti fra i due generi, e influivano non poco sui modi e le possibilità della loro diffusione, differenze ancor più nette di quel che non si creda, in ciò che concerne gli aspetti tecnici. Le intonazioni condotte secondo le complesse regole del discanto e del mensuralismo esigevano dagli esecutori perfetta conoscenza della ritmica e della notazione e una tecnica vocale sicura così dell'agilità come della intonazione; qualità non certo del tutto comuni; può dircelo il tono ammirativo con cui, nella misurata prosa della Cronaca del Convento di Santa Caterina di Pisa, di solito ben parca di parole nel ricordare i meriti musicali dei religiosi, risuona l'elogio di un tal frate Giorgio, novizio: «[...] hic si vixisset, fuisset insignis cantor in mundo; namque adhuc puer *quidquid erat in arte musicae circa matralia, etiam difficillima*, decantabat»³. Certamente la difficoltà pratica di riunire un insieme di abili cantori fu non ultima fra le ragioni della scarsa diffusione della musica polifonica, di cui non si riscontra mai menzione nelle descrizioni letterarie di trattenimenti musicali. Dobbiamo ritenere che le esecuzioni di madrigali o di *cacce* (di mottetti e di rondelli sicuramente italiani non conosco se non un unico esemplare rispettivamente per ciascun genere) fossero ristrette a pochi ambienti in cui si potevano realizzare le condizioni tecniche necessarie e si era formato un pubblico esiguo di intenditori ed amatori capaci di gustarle. Le poche notizie, non molto precise, in proposito, ci riportano ad ambienti religiosi – non va trascurato che la maggior parte dei compositori appartenevano ad ordini monastici o avevano relazione come organisti con l'ambiente liturgico – o a corti signorili, come quelle di Mastino della Scala, di Luchino Visconti, dei da Carrara.

³ «Cronaca del Convento di S. Caterina da Pisa», ed. Bonaini, in *Archivio Storico Italiano*, VI, 1845, p. 534.

Invariabilmente ad intonazioni monodiche, canzoni o ballate, con la sola eccezione di qualche *istampitta* strumentale, si riferiscono invece le molte descrizioni musicali della letteratura del XIII e XIV secolo. Anche per l'autore di un trattatello anonimo sulle forme musicali, fatto conoscere dal Debenedetti e ancora non sufficientemente utilizzato, le ballate, di cui egli conosce soltanto la forma monodica, sono il genere di composizioni musicali più comune. «[...] Cognicio nostra – egli dice – incipitur a notioribus. *Et quia ballade sunt huiusmodi, tractatum primum et primam declaracionem meruerunt*»⁴. Particolarmente alla ballata spettava il compito di soddisfare alle esigenze musicali del pubblico più vasto e vario, di ogni ceto e condizione sociale. Una voce anche non educata, purché non ingrata, e un buon liuto o un cembalo, erano sufficienti perché il canto fiorisse agilmente ad allietare feste di popolani o conviti di signori, a scandire il ritmo di una danza o ad intramezzare le bizzarrie di una rappresentazione giullaresca, non disdegnando alcun soggetto, da messaggi di amore o di gelosia a considerazioni sottilmente o balordamente filosofeggianti, da laudi di edificazione spirituale a frizzi maliziosi e sboccati. Non di rado gli esecutori, pur non essendo musicisti di professione, erano anche compositori: in tal duplice veste ci sono raffigurati sovente cavalieri e damigelle, e perfino di un letterato come Franco Sacchetti sappiamo, per sua stessa testimonianza, che intonava talvolta egli stesso qualcuna delle sue poesie. Ciò non doveva neanche essere un caso singolare in certi ambienti in cui dilettantescamente erano coltivate con eguale amore le muse della poesia e della musica. Ma il contributo più notevole doveva provenire certamente dall'estro musicale – intricato miscuglio di professionismo e di dilettantismo – dell'intera gamma giullaresca, dai giocolieri di piazza agli *uomini di corte* talvolta insigniti di dignità cavalleresche, o a quel misterioso Confortino, o a Floriano da Rimini che poterono vantare la distinzione, ben più preziosa ai nostri occhi, di essere in relazione col Petrarca e di averne forse musicato i versi.

È evidente l'importanza storica di una così vasta zona della musicalità dei primi secoli dell'età moderna. Ciò che ne posse-

⁴ S. Debenedetti, «Un trattatello del sec. XIV sopra la poesia musicale», in *Studi medievali*, II, 1906-07, p. 59. In proposito si veda anche N. Pirrotta, «Ballate e soni secondo un grammatico del Trecento», in *Centro di studi filologici e linguistici siciliani. Bollettino*, VIII, 1962, pp. 42 e ss., ora in Id., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino 1984, pp. 90 e ss.

diamo è purtroppo di gran lunga insufficiente ad appagare ed esaurire ogni nostra legittima curiosità. Inutilmente ci chiederemmo quale aspetto musicale avessero le «più di mille» canzoni argute che il Boccaccio mette in bocca a Dioneo, o quelle apprese a Venezia, alla scuola di Francesco di Vannozzo, da un Andreuolo Dandolo; fra cui non poterono mancare, pur fra molte sciattezze e banalità, freschi sprazzi di musicalità istintiva. Rara è la menzione di carte e di rotoli musicali, e probabilmente esse dovevano andare il più sovente da un circolo all'altro e da una regione all'altra, affidate unicamente alla memoria dei cantori.

Le intonazioni che ci sono rimaste – fra cui possiamo distinguere due gruppi: derivante l'uno da ambiente fiorentino, intorno alla metà del secolo; l'altro, più esiguo e forse un poco più antico, proveniente da una regione non precisata, certamente dell'Italia settentrionale – ci fanno ritenere per molte considerazioni di trovarci dinanzi ad alcune fra le espressioni più raffinate di questo tipo, in cui la forma di origine popolare della ballata monodica, fatta propria da artisti aulici, dà veste musicale ad una lirica curialesca e dotta (sono infatti fra i rimatori di esse Niccolò Soldanieri, messer Gregorio Calonista, e perfino messer Giovanni Boccaccio). Vari indizi concordano in questo senso: l'essere state annesse a repertori polifonici, la ricchezza della ritmica col correlativo di una notevole finezza di notazione, l'annoverare fra gli intonatori, per le melodie del Laurenziano, tre maestri noti come polifonisti: i due già citati e, per una sola composizione, il perugino Niccolò del Proposto. Né ci illuda, per le intonazioni del codice Rossi, l'essere adesperti testi e musiche, né un certo sapore popolare delle poesie, atteggiamento non insolito alla letteratura poetica delle corti dell'Italia settentrionale cui mancava una tradizione paragonabile a quella toscana.

Da tutto ciò assume maggior valore la constatazione, in entrambi i gruppi indicati, di caratteristiche ritmiche, tonali, melodiche, la cui costanza denuncia la rispondenza ad un tipo tradizionale. Intonatori tecnicamente scaltriti e padroni di ogni mezzo più raffinato di espressione musicale, i quali altrove si dimostrano, se non proprio decisamente innovatori, ansiosi di ricerca e di varietà, sembrano qui non uscire dalla direzione segnata dalla consuetudine. Prescrizioni assolute non dovevano esistere, se non quelle, riguardanti esclusivamente la ritmica, che ci sono rese note attraverso il testo ingenuo ma realistico del

trattatello anonimo già citato. In esso il trattatista distingue, secondo un uso corrente del linguaggio accolto anche dalle trattazioni di metrica, fra ballate vere e proprie, così chiamate «quia ballantur», e «soni sive sonetti», anche, genericamente, *canzoni*, che erano soltanto cantati, con o senza accompagnamento strumentale; ma le differenze risultanti dal contesto dei rispettivi paragrafi non sono notevoli e si limitano alla concessione, del resto naturale, di una maggiore libertà ritmica per le melodie indipendenti dalla danza. Per le ballate era prescritta la misura di tre movimenti (*tempus perfectum*) con divisione binaria (*aer ytallicum*), che poteva essere però alternata in alcuni passi da una divisione ternaria (*aer gallicum*), «sed non in principio nec in fine»⁵. Uno sguardo alle intonazioni del codice Rossi ci fa vedere come la fedeltà a questa ultima prescrizione, derivante in origine probabilmente dal fatto che al principio e alla fine corrispondevano i passi o le movenze ritmiche più caratteristiche della danza, assuma il valore di una caratteristica espressiva. Non soltanto infatti in tutte le intonazioni il ritmo ternario è adottato senza eccezione, ma l'affermazione ritmica è il tratto caratteristico ed essenziale dello spunto melodico iniziale. Frequentemente il ritmo è scandito da ripercussioni di un'identica nota sulla stessa sillaba (Esempio 1) che, per il loro scarso risultato vocale, devono essere immaginate con ogni probabilità sottolineate da uno strumento accompagnante, a pizzico o a percussione. L'affermazione del ritmo fa passare in seconda linea e ritardare ad un momento immediatamente successivo fin quel desiderio di espansione vocale che si esplica in lunghi melismi all'inizio della composizione, non di rado anche all'inizio dei singoli versi, caratteristica frequente anche nelle intonazioni polifoniche dello stesso periodo.

Esempio 1.

The image shows two staves of musical notation. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The second staff continues the melody with a quarter note C5, followed by a quarter note D5, and then a quarter note E5. The notation includes various rhythmic values and accents.

⁵ Cfr. la nota precedente.

Analoghe constatazioni si possono fare per le intonazioni dei maestri fiorentini, tranne che, in parecchie di esse, il ritmo ternario risulta non più dalla divisione della breve perfetta assunta come unità di battuta, ma dal raggrupparsi di tre brevi imperfette in una larga misura ternaria (*modus minor perfectus*) che si può tradurre nella odierna battuta di 3/2 (Esempio 2).

Esempio 2.

Non
ve - - di tu, A - mo - re

La differenza è soltanto apparente e forse non è che un espediente di notazione per significare, pur senza l'introduzione di nuove figure, un maggior frazionamento dei valori ritmici. Bisogna avvertire però che, malgrado l'evidente predominio di un ritmo ternario da un capo all'altro delle intonazioni, nella trascrizione si incontrano spesso difficoltà, che possono talvolta essere superate mediante la semplice riduzione o soppressione di alcune pause, talvolta impongono l'adozione di battute incomplete o eccedenti. A che ciò sia dovuto, se a guasti della tradizione o ad errori del tardo copista, o piuttosto ad una minore precisione di notazione che il genere importava, o magari a riflessi di imprecisioni ritmiche degli esecutori, non è facile determinare. Se alcune, o tutte, queste cause hanno potuto essere in gioco non è tuttavia completamente da escludere che contrasti e snodature ritmiche, secondo quanto si riscontra anche in intonazioni di madrigali e di *cacce*, siano state volute con precise intenzioni espressive. Ed è testimonianza significativa di come la melodia di queste intonazioni fosse concepita plasticamente come una continua articolazione di elementi melodici di diverse lunghezza e accentuazione l'impiego, nel codice Rossi, di segni speciali che verosimilmente erano destinati ad indicare i respiri e il fraseggio del discorso melodico (cfr. Esempi 1 e 5). Questi segni sono più frequenti nelle ballate, ma se ne ha esempio anche almeno in un madrigale dello stesso codice (*Dal bel castel*), e la loro forma molto simile a quella delle pause più pic-

cole può anch'essa essere stata una delle cause di irregolarità della notazione ritmica.

Dopo la prima decisa affermazione dell'andamento ritmico generale gli intonatori potevano concedersi non poche libertà e non di rado ne facevano un uso vario e raffinato. Nelle ballate era permesso, come abbiamo visto, alternare la prolazione ternaria alla binaria; nel codice Rossi ne vediamo una applicazione nella ballata *Non formò* (Esempio 3).

Esempio 3.

don - na già - - - may si
pie - na de

In un'altra ballata dello stesso codice invece la prolazione ternaria è adottata fin dall'inizio del pezzo, eccezione che conferma la regola poiché l'andamento ritmico inconsueto è accusato dal testo nel primo verso: *Amor mi fa cantare alla Francesca*⁶. Ai *soni*, secondo le informazioni dello anonimo, era concesso di essere «[...] de qualicumque tempore volueris, simplici et mixto [...] et similiter de quo aere volueris». Possiamo riconoscere il tempo misto, in alcune intonazioni del Laurenziano, nello scambio fra il modo perfetto con tempo imperfetto (= 3/2) e il modo imperfetto con tempo perfetto (= 6/4). Altri effetti ritmici notevoli risultavano dalla distribuzione delle sillabe del testo. In entrambi i codici è frequente – ed era forse un vezzo derivante da intonazioni popolaristiche – la posizione di sillabe accentate su sedi deboli, in cui esse prendono rilievo con effetto di sincope ritmica, ciò che raramente compare nelle musiche polifoniche. Prerogativa quasi esclusiva di Lorenzo è invece il contrasto fra tratti lungamente melismatici e una successiva recitazione rapida e serrata come un drammatico declamato (Esempio 4).

⁶ L'espressione «alla Francesca» è un doppio senso, riferibile sia alla bella cui il testo si indirizza che al ritmo della musica. Le misure *senaria imperfecta* e *novenaria* erano allora pensate come caratteristiche frequenti dell'arte musicale francese, quindi modi di canto (diremmo noi) «alla francese».

Esempio 4.

te ver me tro - var mer - - -
ze - de Ti se guo, no, ma per se - guir mie
fe...

Ancor più interessanti che dal punto di vista ritmico sono forse le nostre intonazioni monodiche nei riguardi del sentimento tonale. Mentre la teoria dell'epoca non poteva comportare la consapevolezza della tonalità moderna, e d'altra parte le intonazioni polifoniche non sempre si orientavano con sicurezza nei riguardi della tonalità, sotto la spinta di divergenti impulsi melodici, qui, nonostante l'uso incerto e insufficiente delle alterazioni cromatiche, ci si orienta chiaramente verso le tonalità maggiori o minori, con prevalenza di quest'ultime. La tonalità che si incontra con maggiore frequenza è quella di sol col si bemolle in chiave; per analogia con le melodie, quasi altrettanto frequenti in re, anch'esse portanti in chiave il si bemolle, è da ritenere che fosse implicitamente sottinteso dagli esecutori anche il mi bemolle. È naturale infatti che ancor più che nella musica polifonica l'uso delle alterazioni cromatiche fosse affidato all'intuito dell'esecutore: così a volte indicate per mezzo dei segni di alterazioni, a volte sottintese, sono le sensibili; e non di rado, in tratti melodici ascendenti, il do diesis presuppone anche implicitamente il bequadro al si che lo precede. La tonalità in certi casi è chiaramente affermata sin dall'inizio dalla successione tonica-dominante; altre volte la frase vaga dapprima nell'ambito della tonalità del quinto grado prima di assumere una direzione decisa.

Nei rapporti tonali fra le varie parti della composizione è notevole l'impiego di cadenze sospese che hanno il compito di ricondurre la melodia dei *piedi* a quella della *volta*. Ma l'aspetto che meno poteva conciliarsi con la teoria delle tonalità liturgiche è l'agilità e la franca chiarezza delle modulazioni che danno più largo ambito espressivo alla melodia e ne sottolineano le articolazioni ritmiche. Valgano, a dimostrare con quanta preci-

sione fin da quest'epoca remota fosse intuita la tonalità moderna non solo nelle sue caratteristiche modali ma nel suo ampio respiro modulante, gli esempi tratti dalle ballate *Lucente stella* del cod. Rossi e *Non perch'ì sperì* del Laurenziano. Notevole nella prima (Esempio 5),

Esempio 5.

Lu - cen - - - te stel - la
ch'el mio cor de - sfa - y
Con no - vo
guar - do che mo - ve d'A -
mo - re, Ag - - -
- - - gi pic - tà de
quel che per ti mo - re.

dopo i trapassi dal tono di re minore a quelli di sol e la minore e quindi nuovamente a re, l'improvviso passaggio al maggiore su *Aggi*, da cui presumibilmente il ritorno al modo minore si effettua sulla parola *pietà*; nella seconda (Esempio 6),

Esempio 6.

Si ti sie sub - get - - - - -
 to On - - - - -
 de far - mi con - vien

soprattutto il passaggio, mirabile di slancio melodico, da re minore a fa maggiore che si effettua attraverso l'accordo di si bemolle sulla parola *Onde*. Siffatto ampio respiro modulante non poteva realizzarsi se non mediante il substrato di una netta percezione istintiva degli accordi fondamentali della tonalità e dei loro rapporti funzionali, di quelle tendenze cioè che, conducendo decisamente da un determinato accordo di movimento ad un altro determinato accordo di riposo, rendono possibile l'attrazione verso l'una o l'altra sfera tonale.

Le caratteristiche ritmiche precedentemente indicate dimostravano l'ossequio a un tipo tradizionale, che però nel proprio ambito non escludeva la manifestazione del gusto e dell'iniziativa personale dell'intonatore aulico nella finezza di particolari con cui anche i dati che provengono dalla consuetudine sono arricchiti e potenziati, avvalendosi di una notevole abilità tecnica. Al contrario il sentimento tonale e armonico rivelato dalle intonazioni monodiche implica concezioni così totalmente diverse da quelle che erano consuete e familiari agli intonatori polifonici che proprio in questo campo dobbiamo ritenere di attingere più da vicino alla caratteristica essenziale degli elementi operanti in questa zona quasi sconosciuta e insospettata della musicalità del Trecento, tanto forte si dimostra la suggestione imperiosamente esercitata sulla personalità pur non irrilevante dei singoli intonatori. In diverso modo comunque le une e le altre fra le caratteristiche che abbiamo sommariamente e rapidamente passate in rassegna, hanno un valore che trascende l'esiguo numero degli esemplari rimastici e l'aspetto unilaterale che essi rappresentano in una produzione multiforme.

Siamo con ciò in possesso di un nuovo termine di paragone e di giudizio che può essere utilissimo alla valutazione degli altri aspetti contemporanei della vita musicale. Poiché la lirica monodica va considerata rispetto all'arte polifonica, ciò che il linguaggio corrente è rispetto al linguaggio artistico; come non è possibile valutare e comprendere l'uno senza un riferimento nella conoscenza dell'altro, così su molti punti le caratteristiche della ballata ci potranno rendere ragione del divenire del madrigale e della *caccia*. Da un confronto complessivo l'arte dei discantisti appare ancor più chiusa e appartata, quasi astratta e consapevole di un proprio scopo musicale, sì che perfino il testo poetico vi appare avere un valore estetico accessorio, soltanto quale pretesto di figurazioni musicali. Nella intonazione monodica invece l'atteggiamento estetico è quello più naturale in una forma d'arte popolare e popolareggiante; essa tende cioè non all'affermazione di una intuizione personale e soggettiva del creatore, ma a trarre il proprio effetto dal consenso prodotto negli ascoltatori dal risuonare di corde di una sensibilità comune. Essa doveva mirare a potenziare con l'emozione indefinita derivante dal piacere uditivo della percezione di rapporti tonali ed armonici «naturali», il lirismo superficiale dei testi. A questo accenna quello scavare, che abbiamo rilevato, nella profondità di un istinto armonico che era già chiaramente affermato nella sensibilità musicale collettiva anche se in apparenza doveva manifestarsi soltanto due secoli all'incirca più tardi. Stava in sostanza dinanzi a quest'arte – senza pregiudizio del valore artistico delle singole opere – l'equivoco, proprio delle forme musicali più facili e diffuse, fra sensibilità e sentimento.

Post scriptum 1994

Giudico nel complesso ancora valido questo mio primo articolo musicologico del lontano 1936, e valide le trascrizioni musicali che lo illustrano. Da un mio successivo articolo su «Ballate e soni secondo un grammatico del Trecento» (citato nella n. 4) si desume che gli esempi di liriche monodiche a noi pervenuti non vanno tanto ascritti alla categoria delle «ballade» (così dette «quia ballantur»), quanto piuttosto a quella dei «soni» che lo stesso scritto descrive come intonazioni puramente liriche, anche se composte su testi che hanno la forma metrica della ballata.

La mia molto più lunga familiarità con i problemi delle musi-

che trecentesche mi induce ora ad aggiungere che le occasionali deviazioni da un regolare ritmo ternario riscontrate a volte nei «soni» trasmessici dal codice Laurenziano Palatino 87 (codice Squarcialupi, anch'esso oggi accessibile in una bella edizione in facsimile, Lucca 1992) debbano essere occorse in un processo di "ammodernamento" dell'originale notazione in misura *duodenaria*, avvenuto prima di giungere allo Squarcialupi, o ad opera degli stessi copisti di quel codice – ammodernamento consistente nell'adottare una nuova notazione nella quale ogni *semibrevis maior* dell'originale *duodenaria* diventò una *brevis* di una misura *quaternaria*. Tale ammodernamento (da alcuni definito *Longanotation*) si incontra a volte anche in composizioni polifoniche dello stesso periodo e in alcuni casi è possibile anche un confronto con versioni degli stessi pezzi che conservano invece la notazione originale.

V.

Echi di arie veneziane del primo Quattrocento*

Ho scritto altrove di composizioni polifoniche anonime caratterizzate da andamenti melodici e contrappuntistici inconsueti e irregolari che avevo notate in un manoscritto di origine certamente veneta e forse anche padovana, il cosiddetto codice Reina (Parigi, Bibliothèque Nationale, nouv. acq. frç 6771)¹; attraverso qualche coincidenza testuale e qualche caratteristica linguistica dei testi ne ricollegavo alcune al ricordo, ricorrente in varie testimonianze, del canto di patetiche «siciliane», il cui esotismo ebbe una certa voga soprattutto in terra veneta tra gli ultimi decenni del secolo XIV e i primi decenni del XV². So bene che al mio interesse di musicologo per un fenomeno inconsueto si associava il mio compiacimento di siciliano per l'occasione che mi si dava di raccogliere, nell'alveo asciutto che solo resta a segnare il vasto corso della musica italiana non scritta di quel periodo, qualche ciottolo che fu un giorno lambito da un'onda di melodia caratterizzata come siciliana; e così anche oggi, non potendo per mancanza di competenza specifica dedicare all'amico veneziano che qui si festeggia una ricerca che rientri nei suoi interessi di studio-

* Da *Interpretazioni veneziane. Studi di Storia dell'Arte in onore di Michelangelo Muraro*, Venezia, Arsenale, 1984, pp. 99-108.

¹ K. von Fischer, «The Manuscript Paris, Bibl. Nat. Nouv. Acq. Frç. 6771», in *Musica disciplina*, XI, 1957, p. 47, suggerisce il Veneto e particolarmente Venezia; ma G. Cattin, «Ricerche sulla musica a S. Giustina di Padova all'inizio del Quattrocento. I», in *Annales musicologiques*, VII, 1964-1977, p. 40, mette in evidenza le affinità tra il repertorio del codice Reina (sezione più antica) e quello di frammenti certamente padovani. Sulle «siciliane» vedi N. Pirrotta, «New Glimpses of an Unwritten Tradition», in *Words and Music: The Scholar's View*, ed. da L. Berman, Cambridge, Mass., 1972, pp. 271-291 (ora in N. Pirrotta, *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino 1984, pp. 154-176).

² Per le testimonianze sulle «siciliane» vedi N. Pirrotta, «Musica polifonica per un testo attribuito a Federico II», in *L'Arte nuova italiana del Trecento II*, Certaldo 1968, pp. 97-99 (ora in Id., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, cit.) e F.A. Gallo, «Ricerche sulla musica a S. Giustina di Padova all'inizio del Quattrocento. II», in *Annales musicologiques*, VII, 1964-1977, pp. 43-50.