

# Produzione, consumo e diffusione della musica in Italia nel tardo medioevo\*

Galliano CILIBERTI

Perugia

L'improvvisa, colta e raffinata fioritura musicale che si ebbe in Italia e in special modo a Firenze, nel XIV secolo e nei primi decenni del XV vide l'affermazione di due grandi e moderni concetti: la possibilità di misurare esattamente il tempo della musica e lo sviluppo della tecnica polifonica.<sup>1</sup>

\* Base di questo lavoro è il percorso della mostra « *Amor che ne la mente mi ragiona* », *Firenze e l'ars Nova del XIV secolo* ideata assieme a Biancamaria Brumana e allestita a Firenze in Palazzo Vecchio (17-30 aprile 1986) dall'associazione Musicus Concentus per le manifestazioni di « Firenze Capitale Europea della Cultura ».

Per non appesantire il corpo delle note si fornisce di seguito l'elenco delle sigle delle fonti citate nel corso dei riferimenti: D-B40613 = Berlin, Staatsbibliothek, 40613 (*olim* Wernigerode, Fürstlich Stolbergsche Bibliothek, *Zb. 14*); D-Mbs352b = München Bayerische Staatsbibliothek, *Cim. 352b (olim 3725)*; F-Pn568 = Paris, Bibliothèque Nationale, *fonds ital. 568*; F-Pn4379 = Paris, Bibliothèque Nationale, *fonds nouv. acq. fr. 4379*; F-Pn6771 = Paris, Bibliothèque Nationale, *fonds nouv. acq. fr. 6771* (Cod. Reina); GB-Lbm29987 = London, British Museum, *add. 29987*; GB-Ob112 = Oxford, Bodleian Library, *Can. Class. lat. 112*; GB-Ob213 = Oxford, Bodleian Library, *Can. misc. 213*; I-Bc15 = Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, *Q 15 (olim Liceo 37)*; I-Fc1175 = Firenze, Biblioteca del Conservatorio, *D 1175*; I-F187 = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, *Med. Pal. 87* (Cod. Squarcialupi); I-Fn26 = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, *Panciaticchi 26*; I-FZc117 = Faenza, Biblioteca Comunale, *117*; I-GR16 = Grottaferrata, Biblioteca della Badia Greca, *E. XVI. (olim 374)*; I-Pu656 = Padova, Biblioteca Universitaria, *656*; I-Pu1106 = Padova, Biblioteca Universitaria, *1106*; I-Pu1475 = Padova, Biblioteca Universitaria, *1475*.

<sup>1</sup> La musica italiana del Trecento viene anche denominata *Ars Nova*, termine coniato dallo studioso Hugo Riemann (*Handbuch der Musikgeschichte*) agli inizi del secolo e non accettato da alcuni musicologi come Kurt von Fischer (*Trecentomusik-Trecentoprobleme. Ein kritischer Forschungsbericht*, « Acta Musicologica », XXX, 1958, pp. 179-199). Per il censimento dei codici che tramandano questo repertorio cfr. K. von Fischer-M. Lütolf, *Handschriften mit Meherstimmiger Musik des 14., 15. und 16. Jahrhunderts*, München-Duisburg, Henle, 1972, (*Répertoire International des Sources Musicales*, B IV<sup>3-4</sup>): Sui copisti dei codici arsnovistici cfr. J. Nádas, *The Structure of Panciaticchi 26*, « Journal of the American Musicological Society », 34, 1981, pp. 393-427, mentre sulle loro relazioni stemmatiche cfr. E. C. Fellin, *Le relazioni tra i manoscritti musicali del Trecento*, « Rivista Italiana di Musicologia », VIII, 1973, pp. 165-180. Sulla storia del testo e della tradizione manoscritta nuove prospettive metodologiche sono aperte dal saggio di F. A. Gallo, *Critica della tradizione e storia del testo. Seminario su un madrigale trecentesco*, « Acta Musicologica », LIX, 1987, pp. 36-45. Vi sono poi due edizioni del repertorio trecentesco, una è rimasta incompleta (*The Music of Fourteenth-Century Italy*, ed. N. Pirrotta, American Institute of Musicology I-V, 1954-1964, *Corpus Mensurabilis Musicae*, 8) mentre è la pubblicazione in 24 volumi dell'intero corpus della musica europea

Ciò fu possibile non solo grazie alla circolazione delle nuove teorie codificate nell'ambiente universitario parigino<sup>2</sup> — legato all'ascesa del nuovo mondo mercantile e borghese — e penetrate nella penisola attraverso l'ateneo padovano,<sup>3</sup> ma soprattutto tramite una diversa sensibilità, specchio di una cultura avanzata e di una civiltà prerinascimentale. Firenze e la Toscana diventarono così non solo il laboratorio europeo dell'arte e della poesia ma anche della musica. Musica profana, s'intende, che recise in modo netto gli scarni esempi di polifonie precedenti univoco frutto di un'attività polifonico-ecclesiastica partita da pratiche anteriori alla scuola di Notre-Dame e ravvivata soltanto saltuariamente dalle novità d'oltralpe.<sup>4</sup> Questo fu possibile grazie al consolidarsi della morale borghese-pacifista di ambiente comunale. Un notaio senese scrisse infatti verso la metà del Trecento in un volume di deliberazioni del consiglio generale del comune che:

La pace è quella cosa importantissima dalla quale derivano tutti i beni, per la quale gli uomini possono tranquillamente dormire e riposarsi, le mercanzie vanno e vengono con sicurezza e, ugualmente, da ogni parte i viandanti.<sup>5</sup>

Nell'allegoria de *Il buono e cattivo governo* affrescato da Ambrogio Lorenzetti nel palazzo pubblico di Siena tra il 1338 e il 1340, si trovano riuniti simbolicamente i nuovi ideali propugnati dalla borghesia comunale. In particolare nella rappresentazione di *Siena nel buongoverno* si possono distinguere delle fanciulle che cantano e suonano danzando in carola. Ciò dimostra come la musica — e in questo caso il *tempus perfectus*, quello ternario indicato dai teorici del XIV secolo con un cerchio<sup>6</sup> — sia il supporto indispensabile della

del Trecento (*Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, Les Remparts-Monaco, L'Oiseau Lyre). Esiste infine anche una importante edizione dei testi poetici dei componimenti musicali (G. Corsi, *Poesie musicali del Trecento*, Bologna, Commissione per i testi di lingua-Casa Carducci, 1970).

<sup>2</sup> Cfr. J. Le Goff, *Gli intellettuali nel Medioevo*, Milano, Mondadori, 1981.

<sup>3</sup> Grazie ai trattati di Marchetto da Padova, che propose un sistema notazionale franco-veneto, fu possibile avviare anche in Italia la tradizione pratica e teorica della *musica mensurabilis*. Cfr. in proposito F. A. Gallo, *La teoria della notazione in Italia dalla fine del XIII agli inizi del XV secolo*, Bologna, Tamari, 1966.

<sup>4</sup> Cfr. N. Pirrotta, *Ars Nova* voce in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti Il lessico*, I, Torino, UTET, 1983, pp. 190—196 e A. Ziino, *Polifonia «arcaica» e «retrospettiva» in Italia centrale: nuove testimonianze*, «Acta Musicologica», 1978, pp. 193—207.

<sup>5</sup> Citato in F. Cardini—G. Cherubini, *La Storia*, I, Firenze, Sansoni, 1977, p. 220.

<sup>6</sup> Attraverso un affascinante linguaggio simbolico Philippe de Vitry costruì un modernissimo sistema che oltre a far corrispondere il segno notazionale al suo significato (cioè il tempo della singola nota), suddivise le unità ritmiche in ternarie (perfette) e binarie (imperfette). Il cerchio posto all'inizio del brano, significante escatologico della Trinità nonché simbolo di perfezione, indicò quindi che il *tempus* era ternario, dunque *perfectum* e pertanto la *brevis* doveva essere divisa in tre *semibreves*. Di contro il semicerchio posto ad *incipit* di brano, significò imperfezione, avvertendo, quindi, che il *tempus* era binario, dunque *imperfectum*, e che pertanto la *brevis* doveva essere scomposta in due *semibreves*.

giustizia del «ben» comune, giustizia basata sulla potenza, prosperità e sicurezza dei ricchi mercanti di «mezza gente».

In questo ambiente operarono le figure dei principali compositori fiorentini del Trecento. Essi furono quasi tutti uomini di chiesa: semplici chierici o canonici, cappellani, monaci, priori e abati. Nonostante la condizione di religiosi, però, le loro opere furono quasi esclusivamente profane e cantarono per la maggior parte i tormenti d'amore. Del musicista fiorentino più importante, Francesco Landini — soprannominato per la sua cecità «il Cieco degli Organi» —, che pure trascorse molti anni in qualità di cappellano e organista in S. Lorenzo a Firenze, non ci è pervenuta una sola composizione sacra. È probabile che molti di questi musicisti scrivessero le proprie musiche su commissione di singole persone. Infatti nella ballata di Landini *Amar si li alti tuo gentil costumi* si legge «ballata per Monna Marsilia di Manetto Davanzati. Fecela fare Lionardo Sasseti»<sup>7</sup> e in un'altra dello stesso autore *O fanciulla Giulia* si trova l'annotazione «ballata facta per Monna Contessa figlia di Boccasenno de' Bardi e moglie di Cavalcante Cavalcanti».<sup>8</sup> Sono da rilevare, inoltre, nel testo poetico di componimenti musicali di diversi autori, ongruenze di *Senhal*, che potrebero far pensare ad un ipotetico quanto circoscritto «circolo» di fanciulle dedicatarie;<sup>9</sup> così come esistono composizioni offerte a donne fiorentine e tramandate anonime nel codice vaticano *Rossi 215*,<sup>10</sup> o una corona di componimenti in lode di donna ANNA dove si fa riferimento ad un fiume e ad un perlato.<sup>11</sup> Qui la situazione poetica è quella del giardino d'amore in cui la cornice musicale costituisce l'elemento ricorrente del *topos* letterario. «Sonarono i lieti strumenti e l'aere pieno d'amorosi canti da tutte parti si

<sup>7</sup> Cfr. F-Pn568, f. 114v—115, I-F187, f. 156v e I-Fn26, f. 63.

<sup>8</sup> Cfr. F-Pn568 f. 86v—87, I-F187, f. 159v e I-Fn26, f. 34v.

<sup>9</sup> Cfr. M. Fabbri—J. Nadas, *A newly discovered Trecento fragment: scribal concordances in late-medieval Florentine manuscripts*, «Early Music History», 3, 1983, pp. 67—81 e B. Brumana—G. Ciliberti, *L'opera di Paolo da Firenze in una nuova fonte di Ars Nova italiana*, in *La musica al tempo di Dante*, Milano, Unicopli, 1988, pp. 198—205 («Quaderni di Musica Realtà», 19). Non è escluso che le analogie di *senhals* indichino che i componimenti costituissero una specie di tenzone poetico-musicale con riferimento a fatti e persone precise come nei *jeux-partis francesi* del XIII secolo (cfr. B. Brumana, *Le musiche nei «jeux-partis» francesi*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Perugia», XIII, 1975—1976, pp. 511—572).

<sup>10</sup> Nel manoscritto si trovano al f. 18v (*Amor mi fa cantar a la Francescha*), al f. 22 (*Lucente Stella*) e al f. 23 (*Non formò Christi Nato*).

<sup>11</sup> Si tratta delle composizioni: *Al l'onbra d'una perlato* di maestro Piero (cfr. I-Fn26 f. 60v); *Sovra un fiume reghale* di maestro Piero (cfr. I-Fn26, f. 61v—62); *Appress' um fiume chiaro* [cantata anche come lauda *Appresso al volto chiaro*] di Giovanni da Cascia (cfr. GB-Lbm29987, f. 5v—6; I-F187, f. 5v—6; I-Fn26, f. 50v; I-GR16, f. 4v); *Donna già fu* di Giovanni da Cascia (cfr. I-F187, f. 4v—5; I-Fn26, f. 56v—57); *O perlato gentil* di Giovanni da Cascia (cfr. F-Pn568, f. 21v—22; GB-Lbm29987, f. 4v—5; I-F187, f. 4v—5; I-Fn26, f. 57v—58); *O dolce apres'un bel perlato* di Jacopo da Bologna (cfr. F-Pn568, f. 8v—9; F-Pn6771, f. 7v; GB-Lbm29987, f. 1v—2, 3v—4; I-Fc1175, f. 2; I-F187, f. 14v—15; I-Fn26, f. 62v—63); *Un bel perlato* di Jacopo da Bologna (cfr. GB-Lbm29987, f. 16v—17).

sentiva, e niuna parte del giardino era senza festa »<sup>12</sup> scrive Giovanni Boccaccio nel *Filocolo*, mentre nella *Fiammetta* evoca

i marini liti e i graziosi giardini e ciascun' altra parte sempre di varie feste, di nuovi giochi, di bellissime danze, d'infiniti strumenti, d'amorose canzoni, così da giovani come da donne fatti, suonate e cantate risuonano.<sup>13</sup>

Al fascino di queste descrizioni si ispirò Andrea di Buonaiuto nell'affrescare quel *Giardino d'amore* conservato a Firenze nel Cappellone degli Spagnoli (chostro di S. Maria Novella) in cui sono raffigurati « giovini e donne in abito cortese, con dolci suoni e canti festeggiando diversamente con arte danzando ».<sup>14</sup>

La stessa identità figurativa della musica con una fanciulla è un elemento iconografico ricorrente. Nel manoscritto *V A 14*, f. 47 della Biblioteca Nazionale di Napoli la miniatura della musica è posta a frontespizio di uno dei testi fondamentali dell'insegnamento della materia nel *Quadrivium*: il trattato *De Musica* di Severino Boezio, ed è appunto rappresentata come una giovane che suona l'organo attorniata da altri strumentisti. In una miniatura di Niccolò da Bologna, tramandata nel codice *B 42 inf*, f. 1 della Biblioteca Ambrosiana di Milano, le arti liberali sono impersonate da fanciulle; tra esse, con un liuto, è la musica che sovrasta Tubalcain, ritenuto nel medioevo l'inventore della musica, nell'atto di percuotere l'incudine.<sup>15</sup> Alcuni elementi iconografici dei due manoscritti (la giovane che suona l'organo e Tubalcain con l'incudine e il martello) furono ripresi nel frontespizio miniato di un importante codice, redatto in Toscana agli inizi del XV secolo, contenente composizioni musicali e oggi custodito a Parigi, Bibliothèque Nationale, *fonds*

<sup>12</sup> Cfr. *Filocolo*, IV, 72, 1.

<sup>13</sup> Cfr. *Fiammetta*, V.

<sup>14</sup> Cfr. *Teseida*, IX, 37, 5—8.

<sup>15</sup> Cfr. *Liber Genesis* 4.20—22 (« Genuitque Ada Label qui fuit pater habitantium in tenoriis atque pastorum. Et nomen fratris eius Iubal, ipse fuit pater canentium cithara et organo. Sella quoque genuit Tubalcain, qui fuit malleator et faber in cuncta opera aeris et ferri »). Si veggano anche le *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia, tomo I, III, XVI, 1: « Moyses dicit repertorem musicae fuisse Tubal, qui fuit de stirpe Cain ante diluvium » (cfr. H. Hueschen, *Der Einfluss Isidor von Sevilla auf die Musikhanschauung des Mittelalters in Miscelanea en homenaje a monsenor Higinio Anglès*, I, Barcelona, 1958—1961, pp. 397—406). La genealogia di Tubalcain è riportata al f. 1 del codice 1013 della Biblioteca Comunale « Augusta » di Perugia che tramanda trattati musicali di Marchetto da Padova, Johannes Tinctoris e Bonaventura da Brescia (cfr. B. J. Blackburn, *A Lost Guide to Tinctoris's Teachings Recovered*, « Early Music History », 1, 1981, pp. 29—116). La figura di Tubalcain è anche nel manoscritto *Banco Rari 229* della Biblioteca Nazionale di Firenze, le cui miniature sono attribuite a Monte di Giovanni (cfr. B. Becherini, *Catalogo dei manoscritti musicali della Biblioteca Nazionale di Firenze*, Kassel, Bärenreiter, 1959, pp. 22—23). Per un panorama iconografico completo cfr. H. Mayer-Brown, *St. Augustine, Lady Music, and the Gittern in Fourteenth-Century Italy*, « Musica Disciplina », XXXVIII, 1984, pp. 25—26.

ital. 568, f. 1.<sup>16</sup> Inoltre nel manoscritto *Mediceo Palatino 87* della Biblioteca Mediceo-Laurenziana di Firenze al f. 121v, che inaugura la sezione dedicata alle composizioni di Francesco Landini, in fondo alla pagina la musica è resa con la consueta raffigurazione di una fanciulla che suona l'organo. Essa però esprime anche il contenuto del madrigale intonato nella pagina: *Musica son* ✕ *che mi dolgo piangendo.*<sup>17</sup>

È davvero straordinario notare come il codice che tramanda questo componimento rappresenti il «manifesto» celebrativo di tutta l'Ars Nova fiorentina e sia stato compilato quando ormai la feconda stagione era giunta al termine. Il manoscritto è infatti piuttosto tardo (1415—1440) e le composizioni ivi contenute (elevata quantità di *unica* ed esclusione di brani stilisticamente complessi e su testo francese nonché di componimenti sacri) sono disposte in ordine di autore, cronologicamente. All'inizio di ogni sezione c'è una miniatura (opera di Bartolomeo di Fruosino) con il ritratto del musicista (il cui nome è sbandierato da un puttino alato, in alto, volante verso destra) da cui si dipanano dei tralci decorativi (*a latere* e in calce alla pagina) con delle figure-simbolo che rappresentano il contenuto del brano vergato nel foglio.<sup>18</sup> Alcune carte sono rimaste con il rigo musicale vuoto, ed in particolare mancano tutte le musiche di Paolo da Firenze e di Johannes Horganista de Florentia. Così nella storia della musica italiana i compositori del Trecento non solo furono i primi ad uscire dall'anonimato medioevale, ma soprattutto ebbero il primato di possedere dei precisi contorni figurativi.<sup>19</sup> Questa «organizzazione editoriale» del *Mediceo Palatino 87* infatti documenta da un lato uno spirito umanistico spinto quasi fino alla sottile identificazione dei personaggi nei loro tratti somatici più realistici e dall'altro la persistenza di una concezione medioevale della ritrattistica. Il fatto cioè che i compositori vengano «sistemati» in serie

<sup>16</sup> La miniatura di questo codice ricorda inoltre la xilografia della c. 18 della *Theorica Musice* di Franchino Gaffurio, Milano, Mantegazza, 1492.

<sup>17</sup> Il componimento è concordante anche con GB-Lbm29987, f. 9v—10 e I—Fn26, f. 89v—90. Nel codice I-F187 è poi interessante notare (cfr. M. Fabbri—J. Nádas, *op. cit.*, pp. 75—76) come gli *incipit* delle composizioni di Landini compresi tra i f. 131 e 171 siano raggruppati per ordine di capilettera.

<sup>18</sup> Le 14 miniature raffigurano nell'ordine i seguenti musicisti: Giovanni da Cascia, f. 1; Jacopo da Bologna, f. 7v; Gherardello da Firenze, f. 25v; Vincenzo da Rimini, f. 35v; Lorenzo da Firenze, f. 45v; Paolo da Firenze, f. 55v; Donato da Cascia, f. 71v; Niccolò da Perugia, f. 81v; Bartolino da Padova, f. 101v; Francesco Landini, f. 121v; Egidio e Guglielmo di Francia, f. 173v; Zacara, f. 175v; Andrea da Firenze, f. 183v; Johannes Horganista de Florentia, f. 195v. Sull'attribuzione a Bartolomeo di Fruosino cfr. L. Bellosi, *Due note in margine a Lorenzo Monaco miniatore: il «Maestro del Codice Squarcialupi» e il poco probabile Matteo Corelli*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Mario Rotili*, Napoli, Banca Sannitica, 1984, pp. 307—314.

<sup>19</sup> Ben diversa era invece la situazione in Francia dove trovatori e trovieri, seguiti poi da Magister Leoninus e Magister Perotinus, avevano già da tempo indissolubilmente legato il proprio nome alla paternità di precise composizioni musicali. Senza parlare poi di Guillaume de Machaut, il più noto rappresentante dell'Ars Nova francese, contemporanea e stilisticamente «parallela» all'Ars Nova italiana.

cronologica è un elemento arcaizzante e ricorda tutte quelle teorie di ecclesiastici che avevano affollato l'arte sacra a partire dal V secolo (i nostri musicisti, del resto, furono in gran parte uomini di chiesa ed anche il codice venne «illuminato» in un monastero quello fiorentino di S. Maria degli Angeli). Così come molto medioevale è l'identificazione dei personaggi attraverso l'abito e gli attributi: 10 sono caratterizzati dalla presenza di un libro (8) o di un rotolo (2) a sottolineare forse l'elemento concettuale del comporre musica; mentre i rimanenti 4 sono raffigurati nell'atto di suonare uno strumento (3 l'organo e 1 il salterio). Ma, d'altro lato, è proprio da queste miniature che si argomenta, con la conferma poi di altri elementi, della più giovane età di Jacopo da Bologna (l'unico ad essere rappresentato con un libro chiuso) rispetto a Giovanni da Cascia. Di Landini inoltre possediamo la lastra tombale nella Cappella Ginori in S. Lorenzo a Firenze. Anche qui antico e nuovo coesistono e se il monumento funebre conferma che l'uomo è degno di rappresentazione solo dopo la morte, allorquando la sua condizione è più vicina a quella dello spirito, le fosse scure che si trovano al posto degli occhi (con una evidente identità iconografica tra la miniatura del codice e la lastra tombale) evidenziano il dato terreno della cecità del musicista.<sup>20</sup>

Ma il carattere di moderno umanesimo che pervade il *Mediceo Palatino 87* è presente anche nelle scelte editoriali (correzione di «errori», estrema cura dei testi musicali e poetici) che riguardano più specificatamente il contenuto artistico del codice, teso a presentare letture autorevoli e definitive della produzione musicale fiorentina del Trecento. Da questo punto di vista gli «scribi» dello «Squarcialupi» (che come tutti i copisti erano anche «editori» e quindi esercitavano giudizi critici nel corso del proprio lavoro, modificando spesso ciò che ai loro occhi appariva poco chiaro e quindi migliorando la lettura dei componimenti) «normalizzarono», uniformando, alcuni caratteri musicali che costituivano elementi di varietà rispetto alla tradizione manoscritta dei testi. In primo luogo tesero ad eliminare le *ligaturae* a favore della separazione di note contigue con notevole effetto sia sul piano stilistico che su quello della peassi esecutiva. In secondo luogo oltre a escludere — come già ricordato — composizioni complesse su testo poetico francese o sacro, relegarono alcuni brani in posizioni «secondarie», in fondo alla pagina o alla fine della sezione dedicata ad un autore. Diversi *unica*, poi, furono «impaginati» similmente, dovendo forse apparire come opere dubbie. Per quanto concerne poi i generi

<sup>20</sup> Lungo i quattro lati della lastra si può leggere la seguente iscrizione: *Luminus captus/Franciscus mente capaci cantibus organicis quem cunctis musica/solum pretulit hic/cineres animam super astra reliquit M CCC LXXXVII die II sep.* («Privato degli occhi, ma di gran talento nel suonare strumenti, Francesco, che la musica innalzò unico sopra tutti gli altri, lasciò qui le sue ceneri, l'anima portò oltre le stelle il 2 settembre 1397 »).

dei componenti, i copisti dello « squarcialupi » si sentirono particolarmente sensibili ad anomalie di forma. In sostanza se da un lato le composizioni più antiche non subirono ragguardevoli modificazioni (dimostrando l'esaurimento del processo di trasmissione e la relativa conseguente fissità morfologica dei brani) dall'altro i copisti non presero mai in considerazione composizioni « strane » o innovative (meglio rappresentate nelle sezioni « fiorentine » dei codici « Mancini » di Lucca e « Reina » di Parigi, nonché in parte dell *Add. 29987* di Londra), « economizzando » quelle concepite con « materiale in più » sia esso musicale (due ritornelli) che poetico (piedi privi di ripetizioni musicali). Questa fase di « normalizzazione » testimonia come il *Mediceo Palatino 87* (che rappresenta, tra l'altro, la conclusione della tradizione manoscritta dell'Ars nova italiana) costituisca un prodotto tangibile della nuova cultura del tempo.

Ma la consapevolezza artistica dei compositori dell'Ars Nova italiana — affine sia agli ideali di umanesimo civico allora sviluppati a Firenze che al culto dell'antichità classica — è testimoniata inoltre dalle citazioni nelle opere letterarie coeve o di poco posteriori. Nel *Liber de civitatis Florentiae* di Filippo Villani, scritto nel 1381, c'è un intero paragrafo dedicato ai musicisti.<sup>21</sup> In un passo del capitolo in ricordo degli uomini illustri fiorentini Franco Sacchetti evoca Lorenzo e Gherardello,<sup>22</sup> mentre la data di morte di Gherardello si evince da uno dei due sonetti che Francesco di Simone Peruzzi e Franco Sacchetti si scambiarono per questa occasione.<sup>23</sup>

E numerosi altri sono i riferimenti alla musica nelle più importanti opere dei novellieri ed umanisti toscani dell'epoca. Da questa messe di citazioni si nota come tutti i compositori dell'Ars Nova gravitassero attorno ad ambienti colti e piuttosto ristretti: la pratica della polifonia era dunque un frutto per pochi eletti. Non esisteva ancora in sostanza il mestiere di musicista — e il fatto che questi personaggi fossero ecclesiastici lo dimostra — ma una attività con il carattere di un « hobby, conosciuto e apprezzato soltanto da pochi iniziati ».<sup>24</sup> Diversi brani furono scritti proprio per allietare allegre riunioni di intellettuali come dimostra il « tardo » *Paradiso degli Alberti* (1425) di Giovanni Gherardi da Prato.<sup>25</sup> Qui si narra — la vicenda è ambientata a Firenze nel

<sup>21</sup> F. Villani, *Liber de civitatis Florentiae famosis civibus*, a cura di G. C. Galletti, Firenze, Mazzoni, 1847, pp. 34—35.

<sup>22</sup> « Chi avesse avuto in musica diletto / Lorenzo ritrovava e Gherardello, / maestr, di quella senza alcun difetto ». Riportato anche in F. A. Gallo, *Il Medioevo* . . . cit., pp. 68—69.

<sup>23</sup> F. Sacchetti, *Il libro delle rime*, a cura di A. Chiari, Bari, Laterza, 1936, p. 93.

<sup>24</sup> Cfr. N. Pirrotta, *Ars nova e stil novo*, in *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Binaudi, 1984, p. 41.

<sup>25</sup> G. Gherardi Da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, a cura di A. Lanza, Roma, Salerno Editrice, 1975, pp. 165—177, 236—237; 272—275. Si veggano in proposito anche i brani riportati in « *Amor che ne la mente mi ragiona* ». *Firenze e l'Ars Nova del XIV secolo* (progetto di Biancamaria Brumana), Firenze, Musicus Concentus, 1986, pp. 22—31.

1389 — come un gruppo di intellettuali (Francesco Landini, Coluccio Salutati, Marsilio di S. Sofia, Biagio Pelacani, Luigi Marsili e il conte di Poppi) trascorresse alcune giornate nella villa «Il Paradiso» (da cui il titolo) di Antonio di Niccolò Alberti. Tra gli illustri partecipanti alle riunioni — nelle quali si alternavano dotte conversazioni, narrazioni di novelle e piacevoli momenti di riposo — compare il musicista Francesco Landini, attestando che la sua notorietà, nonostante la morte avvenuta il 2 settembre 1397, raggiunse inalterata i primi decenni del XV secolo. Egli diletta gli intervenuti con la propria musica, a lui si rende omaggio con l'esecuzione di suoi componimenti (la ballata *Orsù gentili spiriti*);<sup>26</sup> discute di filosofia<sup>27</sup> e narra la settima ed ultima novella della raccolta, quella di Bonifazio degli Uberti.

Il riunirsi in luoghi appartati è una situazione poetica molto vicina a quella descritta nel *Decamerone* (1353) di Boccaccio dove dei giovani borghesi si allontanano da Firenze nel 1348 per sfuggire alla peste. Nell'ordinamento delle giornate essi danno al far musica una collocazione precisa: a mezzo del giorno, alla sera, prima di sedersi a mensa, o levandosi da tavola intonando canti od eseguendo danze. Nell'introduzione alla prima giornata si legge:

e levate le tavole, con ciò fosse cosa che tutte le donne carolar sapessero e similmente i giovani, e parte di loro ottimamente sonare e cantare, comandò la reina che gli strumenti venissero; e per comandamento di lei, Dioneo preso u leuto e la fiammetta una viuola, cominciarono soavemente una danza a sonare.<sup>28</sup>

E più oltre alla fine della stessa giornata:

dopo la qual cena, fatti venir gli strumenti, comandò la reina che una danza fosse presa, e quella menando di Lauretta, Emilia cantasse una canzone, dal leuto di Dioneo aiutata.<sup>29</sup>

<sup>26</sup> Cfr. I-F187, f. 142.

<sup>27</sup> Landini fu autore anche di un poemetto *in laudem loice Occam* dove non risparmiò invettive ai critici dell'occamismo: « Rudis hic idiota protervus/Quam seseire suo toto desperat in aevo/Acriter impugnat te, te, Dialectica, cunctis/Artibus imperitans, sine qua non creditur ullam/Posse artem sciri perfecte ». Landini criticò inoltre quei dotti che sapevano citare Cicerone senza avere però alcuna preparazione scientifica: « Percurrit tua cuncta volumina, Marce/Teque suum appellat Ciceronem, et nomine crebro/Nunc hoc, nunc illud rugosa fronte volumen/Nominat. Exterrent ignota vocabula vulgus/Laudibus immensis Ciceronem ed sidera tollit ». Egli, sostenendo il pensiero di Petrarca, si oppose alla logica terministica dei *calculatores* e degli aristotelici in genere, collegandosi ad altre due importanti figure filo-petrarchesche di quel periodo: Coluccio Salutati e Guido di Battifolle. Cfr. E. Garin, *Storia della filosofia italiana*, I, Torino, Einaudi, 1966, p. 259 e per la trascrizione del poemetto dal codice *Riccardiano 688* della Biblioteca Nazionale di Firenze cfr. C. Vasoli, *Polemiche occamiste*, « Rinascimento », II, 1951, pp. 119—140.

<sup>28</sup> Cfr. *Decamerone*, Introduzione alla I giornata.

<sup>29</sup> Cfr. *Decamerone*, I giornata, chiusa.

Nell'ottava novella singolarmente suggestiva appare la descrizione di una nobile dimora di gentiluomini:

Io non vi potrei mai divisare chenti e quali sieno i dolci suoni d'infiniti strumenti ed i canti pieni di melodia che vi s'odono.<sup>30</sup>

Non di giovani borghesi né di riunioni di intellettuali narra invece la nona giornata del *Decamerone*:

Ma l'altro dì, recata la ribeba, con gran diletto di tutta la brigata cantò più canzoni con essa.<sup>31</sup>

Il concetto di brigata può essere esteso al sodalizio protagonista delle *Novelle* del lucchese Giovanni Sercambi scritte a partire dal 1400.<sup>32</sup> In esse si narrano le vicende di un gruppo di borghesi e religiosi che nel febbraio del 1374 decidono di abbandonare Lucca per sfuggire alla peste ed intraprendere un viaggio avventuroso attraverso l'Italia. La musica come elemento di «svago» è spesso presente nel corso del cammino attraverso la penisola. Interessante notare come all'inizio del viaggio e durante le soste la brigata esegua composizioni alcune delle quali esistenti.<sup>33</sup>

Tra le molteplici consuetudini della vita civile e privata del medioevo, l'abitudine di banchettare facendo musica è sottolineata in più di una occasione. Il cruento *Banchetto di Erode*, affrescato da Giotto in S. Croce a Firenze, è accompagnato da un suonatore di ribeca, e in un altro *Banchetto di Erode*, quello di Domenico di Bartolo Ghezzi (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria) il pranzo è sostenuto da una fanciulla che canta e da un musicista che suona il liuto. E sempre a proposito di banchetti Giovanni Boccaccio nel *Filocolo* racconta come in un sala:

quando il giorno della gran festa venne, furono messe le tavole, sopra le quali risplendevano copiosa quantità di vasella d'oro e d'argento; né fu alcuno strumento che là entro quel giorno non risonasse, accompagnato da dolcissimi e diversi canti.<sup>34</sup>

E più oltre il poeta sottolinea come

diletto poteano dare i delicati cibi e gli strumenti sonati da maestre mani e l'altre mirabili feste fatte davanti al fratello di Dionisio.<sup>35</sup>

<sup>30</sup> Cfr. *Decamerone*, VIII, 9.

<sup>31</sup> Cfr. *Decamerone*, IX, 5.

<sup>32</sup> G. Sercambi, *Il Novelliere*, a cura di L. Rossi, Roma, Salerno Editrice, 1974.

<sup>33</sup> Cfr. S. Debenedetti, *Simone Prudenzi, Il «Sollazzo»: contributi alla storia della novella, della poesia musicale e del costume nel Trecento*, Torino, Bocca, 1922.

<sup>34</sup> Cfr. *Filocolo*, II, 36, 6.

<sup>35</sup> Cfr. *Filocolo*, IV, 65, 8.

Le descrizioni si addicono perfettamente ad una miniatura del codice *fonds français 12574*, f. 181v della Bibliothèque Nationale de Paris che rappresenta un magnifico *Festino di nozze reali*, fedele trasposizione di un pranzo di matrimonio con la partecipazione in una tribuna di tre suonatori di tromba (di cui due lunghe). Inoltre abbiamo la documentazione relativa al musico Ercolano di Gilio perugino assunto a vita dai priori del comune di Perugia il 6 ottobre 1385 affinché non solo «deserviat honori et decori offitij dictorum priorum artium [. . .] in pulsando instrumenta musica» ma soprattutto perché

honorat plurimum dictorum dominorum mensas et convivia et nobiles et forenses qui sepe sepius concurrunt ac etiam ambaxiatores diversorum dominorum et comunitatum ad dictos dominos priores videntes et audientes talia magnificant et collaudant offitium dictorum dominorum.<sup>36</sup>

Si è già parlato di festini di nozze introducendo un'altra importante occasione di diffusione e di produzione della musica. Nel *Matrimonio di Boccaccio Adimari con Lisa Ricasoli* del Maestro del Cassone Adimari (Firenze, X Galleria dell'Accademia), i musicisti sostengono con grande impegno il fastoso corteo nuziale. Lo stesso dicasi per il *Ballo di fidanzamento* di Liédet tramandoci nel manoscritto 5073, f. 117v della Bibliothèque de l'Arsenal di Paris. Invece nel *Corteo di nozze davanti alla chiesa*, miniato nel codice *fonds français 12574*, f. 113 della Bibliothèque Nationale de Paris i suonatori di tromba che accompagnano la futura sposa davanti alla chiesa offrono una splendida scena di vita corrente. Alcune composizioni arsnovistiche, infatti, sono adatte a sottolineare proprio gli attimi più immediati della vita quotidiana.

Una fanciulla che suona la ribeca, miniata nel codice *fonds français 599*, f. 19 della Bibliothèque Nationale de Paris esprime egregiamente quelle attualissime riflessioni speculative sull'esistenza dell'uomo così come compaiono nel *De vita solitaria* del Petrarca. Una giovane donna che suona l'arpa, raffigurata da Giovannino de Grassi nel manoscritto *Cassaforte 1.21*, f. 3 della Biblioteca Civica di Bergamo, coglie una rara e affascinante scena di intimità domestica nel medioevo. Il piacere di un bagno collettivo dove si mangia e si beve mentre suonano due gruppi di musicisti è espresso poi nella gioiosa miniatura di Cristoforo de Predis che orna il serio trattato *De sphaera* di Johannes de Sacrabosco nel codice *Lat. 209. X. 2. 14*, della Biblioteca Estense di Modena. E, sempre per rimanere nell'ambito dell'igiene, la musica è intesa come medicamento secondo le istruzioni del *Tacuinum sanitatis in medicina* di

<sup>36</sup> Cfr. A. Rossi, *Memorie di musica civile in Perugia nei secoli XIV e XV*, «Giornale di Erudizione Artistica», III, 1874, p. 129.

Albochasis de Baldach nella miniatura del manoscritto *Ser. Nov. 2644*, f. 104 della Österreichische Nationalbibliothek di Wien, ad apertura del capitolo «sonare et balare», che rappresenta un «ballo igienico» accompagnato da tre suonatori di bombarda.<sup>37</sup>

Oppure la musica costituisce il supporto del più famoso «sport» della nobiltà medioevale, la caccia, che è poi anche il nome, assieme al madrigale e alla ballata, di una delle principali forme poetiche e musicali dell'Ars Nova italiana. La sua «irregolarità» metrica ben si adatta ai testi che fanno riferimento a movimentate scene di caccia, di pesca o di mercato, e che con frequenti «richiami» a linguaggi caratteristici «rompono» la limpidezza di una forma lirica pura che per il suo forte realismo rappresenta il genere più elaborato e difficile di tutta la produzione del Trecento.

La musica intesa come *ars teorica* fu concepita quindi solo nel ristretto ambito universitario e non certo nel variegato e pulsante mondo delle città italiane del tempo splendidamente rappresentato nella *Città ideale* di Ambrogio Lorenzetti (Siena, Pinacoteca Comunale). ✕

Anche nelle manifestazioni «ufficiali» la produzione arsnovistica ebbe un compito importante.

Il 25 marzo 1305, giorno dell'Annunciazione, ebbe luogo in Padova una solenne cerimonia per l'inaugurazione della Cappella degli Scrovegni affrescata da Giotto. Nel corso della cerimonia venne eseguito il mottetto *Ave regina coelorum/Mater innocentie* di Marcum Paduanum (acrostico del *duplum* del componimento).<sup>38</sup>

Nel giugno del 1311 la grande *Maestà* di Duccio fu terminata e l'opera venne trasportata con gran pompa dalla bottega del maestro nel duomo di Siena. I festeggiamenti ufficiali si svolsero il 9 giugno e ne restò solida memoria nelle spese che il Comune sostenne per «trombette, ciaremelle e naccare» oltre che nei resoconti dei cronisti d'epoca.<sup>39</sup>

Altre occasioni in cui la musica costituiva cornice indispensabile furono l'arrivo o la partenza di un esercito o le cerimonie d'armatura di un cavaliere.

<sup>37</sup> Stessa funzione «taumaturgica» della musica nel *Conciliator* di Pietro da Abano del 1303 dove si afferma che «Sicut musica quietat animos organica, et laudabiles provehit mores, ita etiam consequenter medicina habitum conservat perfectum in corpore; aut inducens, puta sanitatem, non minus pacificantur animi et mores consurgunt insignes» (cfr. G. Vecchi, *Medicina e musica, voci e strumenti nel «Conciliator» (1303) di Pietro da Abano*, «Quadrivium» serie scientifica, II, 1967, pp. 21–22). Da qui la sentenza aristotelica «Qui vult curare animam, primo curet corpus». Il «farmaco» perciò va oltre l'elemento terapeutico-corporale per raggiungere, attraverso la simbiosi tra medicina e musica, la «conconantia corporis et anime» o, come afferma Pico della Mirandola, «Medicina sanat animam per corpus, musica autem corpus per animam».

<sup>38</sup> Cfr. GB-Ob112, f. 61v–62v.

<sup>39</sup> Cfr. C. Brandi, *Duccio di Boninsegna (La Maestà)*, Milano, Collana d'Arte «Pirelli», 1953, p. 9.

Mirabile è a tal proposito l'affresco di Simone Martini nella Basilica Inferiore di S. Francesco ad Assisi che raffigura *San Martino armato cavaliere* dall'imperatore alla presenza di cantori e di due strumentisti (flauto doppio e mandola). Secondo gli esegeti del pittore senese, Martini volle ispirarsi alla cerimonia che nel 1317 lo vide ricevere l'investitura da Roberto d'Angiò, il re celebrato nel *Pomerium* di Marcum Paduanum e in un mottetto di Philippe de Vitry. Un'altra raffigurazione di armatura di cavaliere proviene da una miniatura del *Roman de Troie* di Benoit de Sainte-Maure conservato nel manoscritto *fonds français* 782, f. 161 della Bibliothèque Nationale di Paris. L'estremo realismo della scena è dato dagli elementi di iconografia musicale costituiti da una viella e da una mandola del XIV secolo celebranti l'avvenimento.

Nella *Battaglia di S. Romano* di Paolo Uccello, custodita agli Uffizi, vediamo un intreccio di lunghe lance con trombe a testimonianza del fracasso «musicale» di un aggrovigliato conflitto fra due eserciti nemici, mentre Paolo da Firenze, uno dei più importanti musicisti dell'Ars Nova italiana, compose un madrigale, *Godi Firenze*, per celebrare la vittoria dell'esercito di Firenze su quello di Pisa nel 1406.<sup>40</sup> Interessante notare come il testo poetico che accompagna la musica non è altro che la libera citazione dei primi versi del canto XXVI dell'*Inferno* di Dante. La parodia delle prime tre terzine è evidente così come l'interscambio simbolico tra la città di Prato in Dante e la città di Pisa in Paolo.<sup>41</sup>

Forte fu poi durante l'Ars Nova il fenomeno del patronato artistico: molti musicisti si trovarono al seguito di vari signori seguendone gli spostamenti. Nella caccia *Con brachi assai* intonata sia da Giovanni da Cascia<sup>42</sup> che da Piero<sup>43</sup> si fa riferimento al fiume Adda e non è escluso perciò che i due compositori abbiano avuto contatti con la corte dei Visconti a Milano. Jacopo da Bologna fu invece senza dubbio a Milano: il madrigale *O in Italia* fa riferimento alla nascita dei due figli gemelli di Luchino Visconti, avvenuta il 4 agosto 1346;<sup>44</sup> e sempre a Luchino Visconti (che regnò dal 1339 al 1349) sono dedicati il madrigale *Lo lume vostro*<sup>45</sup> e il mottetto *Lux purpurata*<sup>46</sup> entrambi acrostici. Dopo essere stato a Verona alla corte di Mastino II della Scala, Jacopo ritornò (*post* 1352) a Milano come suggerisce il triplo madrigale (ha tre diversi testi sovrapposti) *Aquil'altera*: in esso si fa riferimento all'incoronazione di Carlo IV avvenuta a Milano nel 1355 o al matrimonio di Gian Galeazzo

<sup>40</sup> Cfr. F-Pn568, f. 56v—57.

<sup>41</sup> Cfr. B. Brumana—G. Ciliberti, *op. cit.*

<sup>42</sup> Cfr. I-Fn26, f. 93v—94.

<sup>43</sup> Cfr. I-Fn26, f. 92v.

<sup>44</sup> Cfr. F-Pn6771, f. 6v; I-F187, f. 17v—18; I-Fn26, f. 64.

<sup>45</sup> Cfr. F-Pn6771, f. 1; I-F187, f. 15v—16; I-Fn26, f. 67v.

<sup>46</sup> Cfr. I-Pu1475, f. 50v.

Visconti con Isabella di Valois nel 1360.<sup>47</sup> Numerosi sono poi i punti di contatto tra le opere di Jacopo con quelle di Giovanni da Cascia e Piero segno della identica area di committenza: « Varino » appare come nome di cane nella caccia di Jacopo *Per sparverare*<sup>48</sup> e in quelle di Giovanni e di Piero *Con brachi assai*; il nome di Margherita — figlia illegittima di Mastino II o Margherita Pusterla amante di Luchino Visconti — si trova in due composizioni di Jacopo e in una di Piero (*Lucida petra* di Jacopo<sup>49</sup> e *Si com'al canto d'una bella Yguana* di entrambi);<sup>50</sup> come detto a donna Anna sono poi dedicati componimenti dei tre autori. Il madrigale *Non al suo amante più Diana piacque*, intonato da Jacopo, è invece l'unico che si conosca su testo del Petrarca.<sup>51</sup> In contatto furono anche i musicisti Niccolò da Perugia e Bartolino da Padova perché entrambi intonarono il madrigale *La fiera testa*.<sup>52</sup> Il testo del madrigale fa riferimento alla famiglia Visconti (cioè alla vipera « La fiera testa che d'uman si ciba »), ma poiché esso è contro i Visconti potrebbe essere stato scritto da Niccolò a Perugia durante i contrasti tra Milano e Firenze, intorno al 1400. Dal Villani sappiamo invece che Francesco Landini ricevette la corona di alloro da parte del re di Cipro (c. 1360—1368) a Venezia.<sup>53</sup> È quindi possibile che il musicista abbia soggiornato per qualche tempo nella città lagunare, tanto più che il mottetto *Principum nobilissime* è dedicato ad Andrea Contarini, doge dal 1368 al 1382.<sup>54</sup> Un compositore che legò strettamente creazione e committenza fu Johannes Ciconia. Nel 1367 scrisse la ballata *Con lagrime bagnandome el viso* per la morte del proprio signore, il cardinale Gilles Alborno, avvenuta a Viterbo.<sup>55</sup> Tra il 1390 e il 1400 compose i mottetti *Ut te per omnes celitus/Ingens alumnus Padue* (dedicato all'arcivescovo di Padova Zabarella),<sup>56</sup> *O Padua sidus praeclarum*<sup>57</sup> e *Padu . . . serenans nobile/Pastor bonus*<sup>58</sup> (dedicati ad Andrea Carrara, abate di S. Giustina).<sup>59</sup> Inoltre nel 1406 Ciconia scrisse

<sup>47</sup> Cfr. F-Pn568, f. 2v—3; F-Pn6771, f. 2v—3; I-F187, f. 8v—9; I-Fn26, f. 91v—92; I-Fn61, f. 97; I-FZc117, f. 73—74v.

<sup>48</sup> Cfr. GB-Lbm29987, f. 21v—22 e I-Fn26, f. 70.

<sup>49</sup> Cfr. I-F187, f. 19v—20.

<sup>50</sup> Per Jacopo da Bologna cfr.: F-Pn6771, f. 33v; GB-Lbm29987, f. 7v; I-F187, f. 19v—20; I-Fn26, f. 94v—95; I-GR16, f. 3. Per maestro Piero cfr.: I-Fn26, f. 70v.

<sup>51</sup> Cfr. F-Pn568, f. 4v—5; F-Pn 6771, f. 3v; I-F187, f. 10v—11; I-Fn26, f. 78; I-FZc117, f. 78—79.

<sup>52</sup> Per Bartolino da Padova cfr. F-Pn568, f. 40v—41 e I-F187, f. 104v—105. Per Niccolò da Perugia cfr. I-F187, f. 95v.

<sup>53</sup> F. Villani, *op. cit.*, pp. 34—35.

<sup>54</sup> Cfr. I-Pul106, f. 2.

<sup>55</sup> Cfr. D-B40613, f. 86—87; D-Mbs352b, f. 16—17, 73v—74, 74v—75, 75—75v; F-Pn 568, f. 52v—53; F-Pn4379, f. 62v; I-Las184, f. 5b; I-Pu656, f. 1.

<sup>56</sup> Cfr. GB-Ob213, f. 119v—120 e I-Bc15, f. 260v—261.

<sup>57</sup> Cfr. I-Bc15, f. 257v—258.

<sup>58</sup> Cfr. I-Pul106, f. 1v.

<sup>59</sup> Si veggia in proposito il fondamentale saggio di G. Cattin, *Ricerche sulla musica a S. Giustina di Padova all'inizio del Quattrocento: il copista Rolando da Casale. Nuovi frammenti*, « Annales de Musicologiques », VII, 1977, pp. 17—41.

per l'innalzamento alla porpora cardinalizia di Zabarella il mottetto *Doctorum principem/Melodia suavissima/Vir mitis*.<sup>60</sup>

Ciconia dimostra come la musica — nonostante l'Ars Nova costituisca il periodo di massima espansione della polifonia profana — abbia trovato un suo spazio anche nell'ambito di cerimonie religiose (messe, elezioni di cardinali e di papi, processioni, feste, ricorrenze di santi e di martiri).

Il 25 aprile 1432 i priori del comune di Perugia, ad esempio, aumentarono di otto fiorini il salario di maestro Matteo da Città di Castello «perché si faccia un abito per la festa del patrono S. Ercolano». <sup>61</sup> Il musicista era stato assunto il 25 maggio 1431 «a canterino di palazzo con la facoltà di poter a piacer suo dopo il pranzo cantare in piazza». <sup>62</sup> Matteo fu forse ritratto, assieme ai suoi colleghi, nell'affresco di Benedetto Bonfigli custodito a Perugia nel Palazzo dei Priori, raffigurante la *Traslazione del corpo di S. Ercolano* in cui si possono scorgere dei musicisti che accompagnano col suono dei loro strumenti il corteo processionale.

Dall'iconografia francescana<sup>63</sup> si può avere inoltre un'idea abbastanza precisa del modo di emettere la voce in un *cantus planus binatim*<sup>64</sup> o in una polifonia sacra trecentesca, come tramandato da alcune mirabili raffigurazioni di frati che cantano nel *Presepe di Greggio* di Giotto (Assisi, Basilica Superiore), ✗ o nella predella della *Pala di S. Ludovico* (Napoli, Museo di Capodimonte) o ✗ nell'affresco di *S. Martino che assiste ai funerali di S. Liborio Vescovo* (Assisi, Basilica Inferiore) entrambe di Simone Martini. Mentre in due bellissimi capilettieri entro cui è miniato un piccolo coro di fraticelli intenti a cantare, rispettivamente nei codici 265, f. 204 della Biblioteca Comunale di Assisi e *Laur. conv. Soppr. 582*, f. 224 della Biblioteca Mediceo-Laurenziana di Firenze, abbiamo la certezza che si tratti di una esecuzione vocale monodica.

Ma nonostante esista un apprezzabile, anche se non vasto, repertorio sacro di musica italiana del Trecento, l'Ars Nova fu oggetto di aspre critiche da parte della chiesa. Concependo infatti la musica non come arte ma come aspetto fondamentale del costume dei «curiali», il papa avignonese Giovanni XXII emanò nel 1322 la bolla *Docta Sanctorum* per tentare di reprimere le tendenze moderniste:

[...] sed nonnulli novellae scolae discipuli, dum temporibus mensurandi invigilat, novis notis intendum fingere suas, quam antiquas cantare malunt, in semibreves et minimas ecclesiastica cantantur, notulis percutiuntur: nam melodias hoquetis interse-

<sup>60</sup> Cfr. I-Bc15, f. 270v—271.

<sup>61</sup> Cfr. A. Rossi, *op. cit.* p. 130.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 129.

<sup>63</sup> Cfr. A. Ziino, *Liturgia e musica francescana nei secoli XIII—XIV*, in *Francesco d'Assisi. Storia e Arte*, Milano, Electa, 1982, pp. 127—158.

<sup>64</sup> Cfr. F. A. Gallo, «*Cantus planus binatim*», «*Quadrivium*», VII, 1966, pp. 79—89.

cant, discantibus lubricant, triplis & motetis vulgaribus nonnumquam inculcant, adeo ut interdum antiphonarii & gradualis fundamenta despiciant, ignorent super quo aedificant, tonos nesciant quos non discernunt, imo confundunt: cum ex earum multitudine notarum ascensiones pudicae, descensionesque temperatae, plani cantus, quibus toni ipsi secernuntur ad invicem obfuscentur: currunt enim, & non quiescunt: aures inebriant, & non medentur: gestibus simulant, quod depromunt, quibus devotio quaeranda contemnitur, vitanda lascivia propalatur.<sup>65</sup>

Con questa dura presa di posizione la gerarchia ecclesiastica volle condannare i «discepoli della nuova scuola» troppo intenti a «misurare il tempo», ad usare «nuove note», ad intonare «melodie inventate di sana pianta» al posto del canto gregoriano e «composte di brevi, semibrevis e di note quasi inafferrabili». Colpa delle «nuove musiche» fu per il pontefice avignonese non solo l'interruzione dell'andamento ritmico amensurale del *cantus planus* attraverso «l'effeminato uso del discanto» e dell'*hoquetus*, ma la farcitura delle eteree monodie ufficiali con «tripli e volgari mottetti» che confondendo i modi senza conoscerli, scardinano le basi dell'Antifonario e del Graduale. Infatti le disposizioni pontificie si soffermano ad esecrare soprattutto l'intellettualistico e sottile impiego di «una moltitudine» di suoni che cancellano «i semplici ed equilibrati ragionamenti» per mezzo dei quali nel *cantus planus* si «distinguono le note una dall'altra»; mentre le musiche dell'Ars Nova «corrono e non si riposano mai», «inebriano le orecchie e non curano gli animi», imitano «con gesti ciò che suonano», dimenticano «la devozione che si cerca con la preghiera» mostrando invece «la rilassatezza che deve essere evitata».

La veemenza delle ragioni teoriche di Giovanni XXII non riuscì comunque ad imbrigliare quel vasto settore della vita collettiva che tendeva a sfuggire dall'ambito della chiesa per organizzarsi in modo autonomo e dunque le esigenze dell'arte ebbero la meglio su quelle moralistiche e dottrinali. La contrapposizione fu quindi fra tradizione e rinnovamento, fra chiarezza e semplicità dell'antico e astruseria e complicazione del nuovo, insomma tra la musica intesa unicamente come strumento di edificazione religiosa e arte autosufficiente ed autonoma concepita nel suo valore auditivo puramente effimero.

La musica, dunque, al servizio di se stessa e non a qualcos'altro al di fuori di sé fu richiamata anche da Dante nella *Commedia*, quando si parla di canto delle anime,

<sup>65</sup> Cfr. P. Lancellotti, *Corpus Juris Canonici*, Coloniae Munatiana, Typis Thrunisiorum, 1703, II, *Extravagantes communes*, pp. 333—334. Si veggano inoltre E. Fubini, *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 98—99 e R. F. Hayburn, *Papal Legislation on Sacred Music*, Collegeville (Minnesota), The Liturgical Press, 1979, pp. 17—23; H. Hücke, *Das Dekret «Docta Sanctorum patrum» Papst Johannes XXII*, «Musica Disciplina», XXXVIII, 1984, pp. 119—131.

« *Beati pauperes spiritu* »! voci  
cantaron sì, che nol diria sermone<sup>66</sup>

di celestiali unisoni,

*In exitu Israel de Aegypto*  
cantavan tutti insieme ad una voce<sup>67</sup>

o di dolorose polifonie:

*Deus venerunt gentes*, alternando  
or the or quattro dolce salmodia,  
le donne incominciario, e lacrimando;  
e Beatrice, sospirosa e pia,  
quella ascoltava si fatta, che poco  
più alla croce si cambiò Maria.<sup>68</sup>

Sebbene diversi siano nel poema i momenti in cui la musica viene evocata non altrettanto può dirsi per le citazioni di compositori e strumentisti. L'unica figura che Dante ricordi è il musicista Casella e l'incontro si svolge nel *Purgatorio*. Il codice *Vaticano Latino 3214* tramanda in calce a un madrigale di Lemmo da Pistoia la nota «Casella dedit sonum» ma di lui nessun componimento è rimasto. Si pensa però che Casella fosse fiorentino — per ciò in qualche modo gravitante nell'orbita dei compositori dell'*Ars Nova* — e dai versi danteschi è deducibile una ipotetica data di morte non molto avanti la primavera del 1300.

L'importanza dell'episodio, tra l'altro raffigurato in una miniatura del manoscritto *Eg. 943*, f. 65v del British Museum di London, è notevole poiché Dante — per la prima volta nel medioevo — sottrae la musica al mero piano teologico-matematico in cui la tradizione della trattatistica l'aveva relegata. Già nel *Convivio* il poeta aveva affermato come la musica tragga « a sé gli spiriti umani, che sono principalmente vapori del cuore, si che quasi cessano da ogni operazione ». <sup>69</sup> Quando Dante recita, rivolgendosi a Casella:

[. . .] « Se nuova legge non ti toglie  
memoria o uso all'amoroso canto  
che mi solea quietar tutte mie voglie,  
di ciò ti piaccia consolare alquanto  
l'anima mia, che, con la mia persona  
venendo qui, è affannata tanto! »<sup>70</sup>

<sup>66</sup> Cfr. *Purgatorio*, XII, 110—111.

<sup>67</sup> Cfr. *Purgatorio*, II, 46—47.

<sup>68</sup> Cfr. *Purgatorio*, XXXIII, 1—6.

<sup>69</sup> Cfr. *Convivio*, II, XIII, 24.

<sup>70</sup> Cfr. *Purgatorio*, II, 106—111.

vuol riferirsi non solo « a quel senso intimo di piacere prodotto dal canto modulato, prescindendo da ogni implicazione moralistica o matematica » ma soprattutto alla « memoria » e all' « uso » della musica che sono due termini tecnici tipici della produzione musicale. In sostanza Dante dimostra come attraverso la capacità di ritenzione mnemonica di un motivo musicale si possa addivenire alla sua realizzazione sonora secondo una tecnica che non prevede l'uso della scrittura ma solo della tradizione orale.<sup>71</sup> Per ciò della canzone *Amor che ne la mente mi ragiona*, già commentata nel *Convivio*, il sommo poeta conserva memoria anche fuori del Purgatorio grazie alla « dolcezza » di quella musica che « ancor dentro » gli « suona »:

« *Amor che ne la mente mi ragiona* »  
 cominciò elli allor si dolcemente,  
 che la dolcezza ancor dentro mi sona.  
 Lo mio maestro ed io e quella gente  
 Ch'eran con lui parevan si contenti,  
 come a nessun toccasse altro la mente.  
 Noi eravam tutti fisi e attenti  
 alle sue note [. . .]<sup>72</sup>

Ma l'apoteosi della musica avviene nel *Paradiso* quando Dante descrive le sfere celesti e le turbe dei beati evocando poeticamente l'elemento costitutivo e peculiare della produzione arsnovistica italiana (rispetto a quella francese) la dolcezza della melodia:

Così circolava melodia  
 si sigillava, e tutti li altri numi  
 facean sonare il nome di Maria.<sup>73</sup>

Come nell'equidistante cerchio della carola dei beati del *Giudizio Universale* del Beato Angelico (Firenze, Museo di S. Marco) la *circolata melodia* fonde in un'unica essenza il canto con il ritmo angelico in un celestiale motivo musicale che ha per base una perfetta armonia rotante. Per la prima volta nel medioevo la musica del « ciel più chiaro » risuona realmente e questo lo dobbiamo non solo alla buona memoria musicale di Dante ma alla grandezza della sua poesia.

<sup>71</sup> F. A. Gallo, *Dal Duecento al Quattrocento in Letteratura italiana*, VI, *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 245—263.

<sup>72</sup> Cfr. *Purgatorio*, II, 112—119.

<sup>73</sup> Cfr. *Paradiso*, XXIII, 109—111.