



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

Dipartimento di Studi Umanistici

**DOTTORATO DI RICERCA IN ITALIANISTICA.
LA LETTERATURA TRA AMBITI STORICO-GEOGRAFICI
E INTERFERENZE DISCIPLINARI
IX CICLO 2007/08 - 2009/10**

**DAL CHIOSTRO ALLA CORTE.
POESIA PER MUSICA TRA MEDIOEVO E RINASCIMENTO**

**COORDINATORE:
Prof. Sebastiano Martelli**

**CANDIDATO:
Vincenzo Dente
Matr.: 8882300036**

**TUTOR:
Prof. ssa Emma Grimaldi**

*A chi ha trovato senza cercare
e sa che ascoltare è leggere
nei moti del cuore.*

Un sentito ringraziamento è rivolto alla prof. Emma Grimaldi, la cui guida attenta e i preziosi suggerimenti hanno reso possibile questo lavoro.

Un ringraziamento particolare al prof. Sebastiano Martelli per la costante disponibilità e la fiducia manifestata.

INDICE

INTRODUZIONE	5
1 ORIGINI LONTANE E NUOVE TRADIZIONI	13
1.1 POESIA E MUSICA: UN LUNGO PERCORSO	15
1.2 LATINITÀ PRECRISTIANA	33
1.3 NEL CHIOSTRO	46
1.4 DAL CANTO GREGORIANO ALLA MONODIA PROFANA	79
1.5 VERS E CANSO: LA TRADIZIONE TROBADORICA	119
2 IL DUECENTO	149
2.1 CARMINA BURANA E MINNESÄNGER	152
2.2 FUORI E DENTRO IL CHIOSTRO: LA LAUDA	174
2.3 LE DIFFICOLTÀ DI UN “DIVORZIO”, TRA SCUOLA SICILIANA E “VERSI D’AMORE IN VOLGARE”	193
2.4 DANTE E LA MUSICA	225
3 IL TRECENTO	245
3.1 POESIA PER MUSICA E DANZA	247
3.2 PETRARCA IN MUSICA, FRA TRADIZIONE E NOVITÀ	269
3.3 LA MUSICA NEL DECAMERON	289
4 L’ORIZZONTE RINASCIMENTALE	313
4.1 POESIA PER MUSICA NEL “SECOLO SENZA POESIA”	316
4.2 MUSICA E POESIA “SORELLE NATURALISSIME”	334
4.3 MONTEVERDI, IL MADRIGALE E L’ESPRESSIONE MUSICALE	353
CONCLUSIONI	369
BIBLIOGRAFIA	373

INTRODUZIONE

La definizione dei rapporti tra due espressioni artistiche, come la poesia e la musica, è sempre stata segnata da un'immagine evocativa racchiusa nel termine "canto" e, intorno a questo termine, si è diffuso il mito del poeta che, a seconda delle epoche storiche, accompagnava il suo "canto" con, il flauto, la lira, il liuto, la viella e così via. Immagine stereotipata, dunque, che richiama, a sua volta, il *topos* delle comuni origini di poesia e musica, dal momento che un traslato retorico identifica come "canto" i versi del poeta e come "canto" l'intonazione musicale. Dietro questo rassicurante e suggestivo mito si cela, però, un effettivo e primordiale legame ritmico e sonoro tra le due arti; un legame che è stato visto da svariate angolazioni, fino a delimitare i contorni di una poesia concepita *per* la musica e una poesia pura, destinata alla muta lettura. In realtà, tra queste due diverse concezioni, che racchiudono una semplificazione di fondo, è possibile riscontrare un elemento nient'affatto secondario che stabilisce un altro *trait d'union* tra poesia e musica: questo elemento è la vocalità, il suono della voce che, nelle forme della recitazione, della declamazione e del canto, rappresenta il fulcro di quella oralità che, particolarmente in epoca antica e medievale, ha rappresentato un mezzo di trasmissione indispensabile per tanta poesia e, soprattutto, per tanta musica. Chiaramente ciò non implica che tutta la poesia possa essere definita poesia per musica, la componente vocale che delimita il campo è quella che contiene una forma di canto, indipendentemente dal fatto che si tratti del salmodiare dei primi cristiani o del canto polifonico rinascimentale. Tuttavia, anche in questa definizione è implicita una semplificazione di fondo, dal momento che tra i due estremi del canto cristiano antico e del canto polifonico, le forme poetiche concepite per la musica e quelle che possono essere a tale rapporto ricondotte, almeno potenzialmente, non sono poche e la suggestione del canto coinvolge, fino ad assumere talvolta un ruolo rilevante, anche in opere insospettabili, come la *Comedia* di Dante e il *Decameron* di Boccaccio, senza contare i casi in cui la poesia pura sia diventata poesia per musica in una fase successiva, come è accaduto, tra Quattrocento e Cinquecento, alla lirica del Petrarca. La produzione di poesia per musica, dunque, occupa uno spazio ben più ampio di quello in cui è stata spesso confinata e, nel suo svolgersi diacronico e sincronico, ha assunto forme via via diverse in base al grado di interazione tra le due arti.

Dal chiostro alla corte è un percorso di ricerca teso a definire proprio questo processo diacronico e sincronico tra le due arti, considerando la poesia per musica nella sua concezione più ampia, ove, oltre alle componenti strutturali (metrica, ritmo, apparato sintattico-semantic), figurino anche le componenti della vocalità e dell'oralità, con il loro portato di espressività poetico-musicale. L'impianto metodologico della ricerca è orientato principalmente verso due direzioni: quella delle cosiddette *interferenze disciplinari* che, come accennato, è tesa a verificare i vari livelli di interazione – e dunque l'aspetto sincronico – tra le due arti, e quella *storico-geografica*, volta ad evidenziare le fasi di sviluppo della poesia per musica lungo l'asse diacronico e in alcune aree europee, con particolare riguardo a quella italiana.

Ecco, allora, il dispiegarsi di una prima dimensione *storica*: dalla lontana, ma seminale, civiltà greca e greco-romana fino alla civiltà rinascimentale, passando attraverso le multiformi esperienze del Medioevo latino e della nascente cultura europea, nella quale la matrice classica, compenetrata dal nuovo spirito cristiano, si incontra con quella dei popoli cosiddetti "barbari". Accanto a questa dimensione storica è implicito l'affiancarsi di una dimensione geografica, dal momento che l'asse della ricerca si sposta, cronologicamente, dalla Grecia all'Italia romana e cristiana, e quindi, alla Francia dei chierici, prima, e dei trovatori, poi; segue un ulteriore passaggio geografico – e, naturalmente, storico – dalla Provenza all'Italia Due-trecentesca; nel mezzo una rapida escursione nell'universo dei *vagantes* e nella Germania dei *minnesänger*. Un percorso storico-geografico che si chiude nell'Italia rinascimentale dove, con le sperimentazioni di Monteverdi, poesia e musica si avviano verso strade particolari che condurranno alla musica strumentale, da un lato, e al melodramma – che coinvolgerà un linguaggio "terzo", quello del teatro – dall'altro.

Se la seconda parte del titolo, *Poesia per musica tra Medioevo e Rinascimento*, definisce l'oggetto e i limiti cronologici della ricerca, la prima parte, *Dal chiostro alla corte*, circoscrive gli ambiti culturali in cui la ricerca, prevalentemente, si muove. Nell'un caso e nell'altro si tratta, tuttavia, di ambiti non eccessivamente rigidi, infatti il lavoro si apre con un opportuno riferimento alla cultura greco-romana, in una dimensione storica ancora lontana da quella medievale, e arriva a toccare, sia pure molto marginalmente, i primi decenni del Seicento; inoltre gli ambiti del chiostro e della corte non impediscono le necessarie escursioni in campo popolare. La scelta di questi due luoghi è legata all'impostazione metodologica della ricerca stessa: il *chiostro*

rappresenta il luogo di conservazione della cultura classica e cristiana, nei secoli “bui” delle guerre barbariche, luogo di conservazione, ma anche promotore di nuovi sviluppi, come accadrà nell’epoca di Carlo Magno e nei secoli immediatamente successivi. La *corte*, dal canto suo, è il primo luogo di nascita e di sviluppo di forme nuove di poesia per musica profana che, dai poeti provenzali, giungerà fino alle citate sperimentazioni monteverdiane, nelle luminose e, ormai, moderne corti rinascimentali. Ne deriva che l’impostazione metodologica è proprio quella di seguire i processi di conservazione – e, dunque, il chiostro – e di sviluppo – e, dunque, la corte – della poesia per musica. Va detto che i due processi, conservazione e sviluppo, tendono spesso a sovrapporsi e a coincidere, se si intende la conservazione come sedimentazione di esperienze e cultura (e non mero accumulo di manoscritti e volumi) e lo sviluppo come una germinazione di questa sedimentazione. Per cui se il chiostro medievale è sicuramente luogo di sedimentazione, è necessariamente anche luogo di germinazione; allo stesso modo le corti rinascimentali, sviluppo di quelle medievali che si pongono nel mezzo, rappresentano la conservazione di ciò che è stato e lo sviluppo di ciò che sarà la futura poesia per musica.

In quest’ottica, le fuoriuscite dai limiti cronologi preordinati contribuiscono a fornire maggiore organicità alla ricerca; così l’escursione relativamente ampia nel mondo greco e romano rappresenta una sorta di necessaria premessa storico-culturale a quanto avverrà nei secoli del Medioevo latino, cercando di raccogliere le varie esperienze, soprattutto in termini di estetica e teoria musicale (Pitagora, Platone, Aristotele, Aristosseno), che costituiranno l’*humus* fondante della cultura poetica e musicale di tutta l’età medievale. Allo stesso modo, sul limite cronologico opposto, il riferimento, meno ampio ma altrettanto significativo, al Monteverdi madrigalista rappresenta, oltre che la fine di un percorso, la consueta chiusura del cerchio, ove confluiscono tutte le componenti fino a quel punto esaminate. Limiti cronologi estremi, la cultura greca e la cultura rinascimentale rappresentano, in effetti i punti terminali di quell’asse diacronico costituito dai processi di conservazione/sedimentazione e germinazione/sviluppo tra chiostro e corte, cui vanno affiancati, naturalmente i concetti di trasmissione e diffusione, che almeno fino all’avvento della stampa (ma anche oltre), partecipano in maniera profonda ai suddetti processi.

Questa impostazione metodologica consente di affrontare un percorso di ricerca molto ampio e molto vario, non privo di momenti problematici e di elementi di criticità,

riuscendo a delimitare un campo, anche se vasto, dove individuare i momenti e i luoghi in cui determinati eventi e/o fenomeni poetico-musicali significativi hanno preso vita e si sono sviluppati. Per questa ragione si è preferito strutturare il lavoro in quattro agili, ma consistenti sezioni/capitoli, in modo da avere una visione d'insieme non eccessivamente dispersiva, pur non mancando di approfondire determinati momenti e/o esperienze.

Dal chiostro alla corte, prodotto finale di un consistente lavoro di ricerca, è, dunque, strutturato in quattro capitoli, ed è centrato, dal punto di vista storico, principalmente sui secoli che vanno dal tardo Medioevo al Rinascimento, ossia dal Duecento al Cinquecento; tuttavia, questi quattro secoli saranno oggetto di trattazione a partire dal secondo capitolo. Il primo capitolo, come accennato, svolge un compito sostanzialmente introduttivo, ma funzionale all'organicità della ricerca, e riguarda un arco temporale molto ampio, che parte dall'antichità greca e giunge fino alla fondamentale esperienza dei trovatori provenzali. Protagonista di questa prima parte, subito dopo il rapido *excursus* in ambito greco-romano, è il chiostro in qualità di simbolico luogo di rappresentanza degli ambienti ecclesiastici e del canto cristiano. Proprio qui, all'ombra e, potremmo dire, al riparo del chiostro si sviluppa progressivamente, seguendo la linea tracciata dalla liturgia cristiana, quel canto che nel suo complesso, e talvolta erroneamente, è stato in seguito definito "gregoriano", includendo in esso anche il canto praticato prima dell'azione di papa Gregorio Magno e, talora, addirittura il canto ambrosiano. In realtà, nei chiostri d'Europa si praticavano diverse varietà di canto cristiano e il canto gregoriano, che ha poi assunto funzione di nome collettivo, rappresenta, come l'ambrosiano, o il beneventano, una di queste varietà. La ricerca si è soffermata particolarmente sulle attività poetico-musicali praticate nel chiostro, perché in esse è possibile intravedere, soprattutto se si considerano forme come il *tropo* e la *sequenza* in rapporto alla coeva monodia profana, i germi di quella che sarà la tradizione trobadorica. La lirica provenzale costituisce inevitabilmente un altro momento centrale della poesia per musica in ambito europeo; vero punto di svolta nell'affermazione delle lingue romanze e nella costituzione delle cosiddette letterature "nazionali", la poesia dei trovatori rimane uno dei momenti più alti di pressoché perfetta interazione tra parola e musica. In seno a questa grande esperienza si sviluppa una forma poetica giudicata, da Dante Alighieri nel *De vulgari eloquentia*, come una delle più "eccellenti": la canzone, genere poetico-musicale che si

identificherà pienamente con la *tradizione* trobadorica, per essere codificata da Dante stesso, e assumere una dimensione propria e specificamente letteraria, nella lirica italiana.

Se il primo capitolo di questo percorso di ricerca procede per lunghi passi attraverso i secoli, soffermandosi solo in un paio di occasioni, il secondo è interamente dedicato al secolo XIII. Qui il *cursus* diacronico subisce un rallentamento e, mentre gli ambiti geografici si spostano dalla Francia alla Germania, per finire in Italia, gli ambiti culturali tendono a confondersi. La ricerca si concentra ancora per un attimo in regioni europee, indagando tra le esperienze dei chierici vaganti, racchiuse nei cosiddetti *Carmina Burana*, e quella dei cantori del *minne* (amore) di area tedesca che, come riferimento al loro canto e alla loro poesia hanno chiaramente eletto l'universo trobadorico. Se questa è un'escursione nel mondo degli studenti, delle città e delle corti franco-tedesche, con la *lauda* si torna in Italia e all'ombra dei chiostri, ma non del tutto, perché la *lauda*, come si vedrà, pur essendo una composizione poetico-musicale di carattere religioso, assume spesso la forma di un componimento poetico-musicale di carattere profano e, per di più, di chiara ascendenza popolare: la *ballata*. Dal chiostro ancora un passaggio alla corte, questa volta è la corte siciliana di Federico II, presso la quale si sarebbe consumato un "divorzio" tra musica e poesia divenuto ormai "famigerato". In realtà l'esistenza di alcune particolari forme poetiche e di altri elementi nella poesia della Scuola siciliana, che tra l'altro si muove sulla scia della lirica provenzale, fanno vacillare non poco la tesi "divorzista". Contribuisce a questo vacillare la (relativamente) recente scoperta (o riscoperta) di alcuni "versi d'amore in volgare", talvolta antecedenti all'epoca dei siciliani, accompagnati da notazione musicale. Il capitolo si chiude con il rapporto poesia-musica nelle opere di Dante, con particolare riferimento alla *Comedia*, universo poetico, ma anche universo di effetti acustici, melodie e sonorità diverse per ogni singola cantica. Il rapporto che Dante ebbe con la musica e con i musicisti del suo tempo, molto vicino a quello dei trovatori, è del resto testimoniato e confermato da altre sue opere, come il *De vulgari eloquentia*, il *Convivio* e le *Rime giovanili*.

Il Trecento italiano è l'argomento specifico del terzo capitolo; qui, a prevalere tra gli ambiti culturali è sostanzialmente la città e, con essa, la dimensione popolare. Naturalmente l'ambito cortese non è affatto assente, ma rimane, in questa fase, piuttosto appartato, se non proprio in secondo piano. Il Trecento è il secolo delle forme di poesia

per musica ampiamente riconosciute, come la ballata, la caccia e il madrigale; poesia per musica ma non solo: alcune di queste forme (sicuramente la ballata, ma talvolta anche la caccia) implicano l'aggiunta del termine "danza". Il Trecento è il secolo della poesia per musica e danza ed è, al contempo, il secolo dell'*Ars nova*, che rappresenta uno dei primi importanti momenti di "autonomia" della musica. La polifonia implica la necessità di una notazione più precisa, necessità che si realizza attraverso la notazione *mensurale* e che, con la sua presenza sui codici manoscritti, comincia a stabilire, finalmente un codice chiaro anche per la musica, ancora tramandata per via orale (le corti ove l'*Ars nova* è praticata sono poche, per tutto il corso del XIV secolo). Il Trecento è il secolo della più alta formalizzazione della poesia italiana, avvenuta grazie a Petrarca; ebbene, pur senza considerare la grande fortuna che ebbe la poesia "pura" del Petrarca tra i musicisti del Cinquecento, non si può asserire che il poeta sia stato lontano dalla dimensione musicale. Certamente Petrarca è poeta del Trecento, secolo piuttosto incerto, tra temperie musicale e umanista, che Petrarca stesso contribuì a fondare; il poeta dei *Rerum vulgarium fragmenta* avrà, dunque, un'idea diversa della musica rispetto a Dante, ma non potrà esserne distante, malgrado i profondi silenzi in merito, rilevabili nelle sue opere. Di certo, però, un suo madrigale (*Non più al suo amante Diana piacque*) fu musicato nel corso del Trecento, e la stessa presenza di questo e altri tre madrigali (genere tipico di poesia per musica) nei suoi *Fragmenta*, attestano (insieme ad altri elementi rilevati in fase di ricerca) una sua partecipazione, e neanche tanto minima, alla dimensione trecentesca della poesia per musica. A poco più di cinquant'anni dalla sua morte Guillaume Dufay, uno dei maggiori esponenti dell'*Ars nova* del tempo, mette in musica la prima stanza della canzone *Vergine bella*, RVF 366. Il capitolo si chiude con un'analisi delle dieci (in realtà undici) ballate contenute nel *Decameron* di Giovanni Boccaccio. Qui si torna nel campo popolare della poesia per musica e danza. E davvero nel *Decameron* (e, per esteso, nell'opera del Boccaccio) non è facile distinguere cosa sia presente in misura maggiore o inferiore: canti, balli, danze e suoni si alternano, si sovrappongono, a volte sembrano addirittura rincorrersi per tutta l'opera. Sono canti e balli che non celano, anzi talvolta esibiscono, la loro derivazione popolare, ma che non mancano di creare momenti di eccelso lirismo.

Con il quarto e ultimo capitolo il rallentamento lungo l'asse diacronico ha termine; in questo capitolo i secoli considerati sono due: il Quattrocento e il Cinquecento. "Secolo senza poesia" è stato definito il Quattrocento, definizione ampiamente rivisitata

e rivista e, in merito alla poesia per musica, spogliata della connotazione negativa che implicitamente contiene. Non di “secolo senza poesia”, si deve parlare, dunque, riguardo al Quattrocento, bensì di un secolo di una “poesia come variazione”; un periodo in cui, soprattutto la poesia per musica subisce, appunto, le variazioni che vengono stimulate da almeno tre direzioni: la polifonia fiamminga, la dimensione popolare e l’umanesimo. Ma in questo secolo e nel successivo è quello della corte l’ambito che prevale, e non può essere diversamente, dal momento che il musicista, allo stesso modo del letterato, comincia ad assumere una propria identità personale e, dunque, ad essere, sempre al pari del poeta, figura culturale ambita presso le corti italiane, ove, per ragioni politiche, sociali e, talvolta, meramente culturali, vige, spesso, il *mecenatismo*. Tra Quattrocento e Cinquecento, in realtà, non sono poche le componenti che influenzano il rapporto tra poesia e musica del tempo; accanto alla polifonia fiamminga, alla dimensione popolare (e cortese) e alla cultura umanistica, occorre aggiungere il petrarchismo che, soprattutto nel corso del Cinquecento, rappresentò il riferimento pressoché unico della lirica italiana, e l’invenzione della stampa che, seppure non sortì effetti immediati, contribuì lentamente e progressivamente, nel corso dei secoli XVI e XVII, a generare un distacco tra i due codici linguistici: quello poetico e quello musicale. Ad ogni modo, il Quattrocento di Leonardo Giustinian e il Cinquecento del petrarchismo e del madrigale trovano il loro punto d’incontro nelle composizioni madrigalistiche di Monteverdi. Grazie all’opera di questo compositore, alle soglie del Seicento, si avvertono i cambiamenti che vi erano stati, nel campo della poesia per musica, negli ultimi due secoli, cambiamenti che si renderanno ancora più evidenti con l’ode-canzonetta e i nuovi metri di Gabriello Chiabrera. Con questo nome e quello di Claudio Monteverdi si chiude, appena un passo oltre il Rinascimento, il percorso di ricerca.

Dal chiostro alla corte è un lavoro complesso, nel quale è sempre viva la tendenza a ricondurre in una dimensione di organicità storico-concettuale una serie di ricerche, indagini e ricognizioni specifiche, settoriali, afferenti alle due discipline sia in maniera separata che congiunta, come testimonia l’ampia e variegata bibliografia, divisa opportunamente per categorie editoriali e/o bibliografiche (volumi, saggi, articoli). L’approccio metodologico è volutamente storico-critico e, nella sua tendenza all’organicità, necessariamente sintetico, vista l’ampiezza dell’argomento; si tratta, in ogni caso, di un approccio indirizzato a fornire nuovi stimoli e spunti, obiettivo e

crucio di ogni ricerca, anche attraverso l'utilizzo di riferimenti tecnici, come la metrica poetica e la notazione musicale. Riferimenti limitati, chiaramente, agli esempi di poesia per musica di volta in volta riportati nel corso della trattazione, al fine di definire gli elementi sincronici della ricerca. Gli esempi di poesia per musica analizzati sono osservati per di più con occhio letterario, pur senza dimenticare la dimensione musicale, e sono piuttosto contenuti in modo da non perdere l'uniformità e l'organicità di fondo del percorso di ricerca. Inoltre la scelta di concentrarsi su pochi ma significativi esempi, è dettata anche dalla necessità di non perdere di vista la dimensione diacronica dell'argomento.

In effetti, è proprio l'asse diacronico, nella sua accezione linguistica del "divenire nel tempo", il sottile filo rosso di questa ricognizione. Un divenire nel tempo di due linguaggi in apparenza lontani e diversi tra loro, ma che, oltre a presentare molti punti di contatto innati (basti pensare alla *mousiké* greca, oppure semplicemente al ritmo che li accomuna), sono caratterizzati proprio da un divenire comune che, se in certe epoche può apparire incerto, oscuro, in altre è evidente e luminoso. E il segreto e lo scopo ultimo di questa ricerca è stato proprio quello di cercare di portare la luce in quelle zone d'ombra generate, spesso, dalla mancanza, dalla scarsità o dall'inadeguatezza delle fonti (soprattutto se si considera la trasmissione per via orale, in particolare per la musica dei primi secoli del Medioevo) ma anche, talvolta, da un antico e altrettanto oscuro pregiudizio che ha sempre voluto il prevalere di una disciplina sull'altra, ora della musica sulla poesia, ora della poesia sulla musica. Questo lavoro consente il dispiegarsi della melodia musicale sul ritmo poetico senza generare zone d'ombra che non siano fisiologiche, tracciando, nel contempo, i margini per nuovi spunti e nuovi stimoli di ricerca.

ORIGINI LONTANE E NUOVE TRADIZIONI

Eugenio Montale, nel suo discorso suggestivamente intitolato *È ancora possibile la poesia*, tenuto a Stoccolma il 12 dicembre 1975, in occasione della consegna del Premio Nobel per la Letteratura, facendo riferimento alla sua produzione poetica e sostenendo che la poesia, per fortuna, non è una merce, afferma:

Essa è una entità di cui si sa assai poco, tanto che due filosofi tanto diversi come Croce, storicista idealista e Gilson, cattolico, sono d'accordo nel ritenere impossibile una storia della poesia. Per mio conto, se considero la poesia come un oggetto, ritengo ch'essa sia nata dalla necessità di aggiungere un suono vocale (parola) al martellamento delle prime musiche tribali. Solo molto più tardi parola e musica poterono scriversi in qualche modo e differenziarsi. Appare la poesia scritta, ma la comune parentela con la musica si fa sentire. La poesia tende a schiudersi in forme architettoniche, sorgono i metri, le strofe, le cosiddette forme chiuse. Ancora nelle prime saghe nibelungiche e poi in quelle romanze, la vera materia della poesia è il suono. Ma non tarderà a sorgere, con i poeti provenzali, una poesia che si rivolge anche all'occhio. Lentamente la poesia si fa visiva perché dipinge immagini, ma è anche musicale: riunisce due arti in una.¹

In poche righe, come è evidente, Montale sintetizza magistralmente millenni di storia della poesia, e indirettamente della musica, sostenendo, nel contempo, una loro pressoché totale unione fin da tempi remotissimi, parlando di “martellamento delle prime musiche tribali”, ossia di quelle musiche che molto probabilmente traevano origine da improbabili² strumenti a percussione. Il poeta, inoltre, fa riferimento alla poesia considerandola come un “suono vocale”, ponendo così l'accento sulla dimensione orale della poesia dei primordi.

Allora, come sostiene Starobinski³, supportato dal proemio delle *Metamorfosi* di Ovidio come testimonianza letteraria, è davvero esistita un'età dell'oro per la poesia e per la musica, e per l'umanità in generale, un'età in cui “Il tempo è ancora immobile.

¹ E. MONTALE, *È ancora possibile la poesia?*, in ID., *Sulla poesia*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1976, pp. 5-14, p. 7.

² “Improbabili” in rapporto alla nostra concezione di strumento musicale, si trattava, con una certa approssimazione, di qualcosa di molto simile a rudimentali tamburi costituiti da tronchi cavi *et similia*, o forse, neanche quelli: “nessuno strumento antico venne “inventato”, secondo la comune accezione del termine che vale come realizzazione compiuta di un'idea, di un progetto, a lungo ponderati e perfezionati con l'esperienza. La supposizione di un siffatto processo condurrebbe soltanto a ricalcare il frequente errore di attribuire attitudini e procedimenti logici moderni all'uomo primitivo. Il quale si può presumere fosse allora del tutto inconsapevole, quando batteva i piedi sul terreno o colpiva in qualche maniera il suo corpo con le mani, che in quelle azioni si occultassero i germi che avrebbero condotto alla nascita dei primi strumenti musicali. [C. SACHS, *Storia degli strumenti musicali*, a cura di Mauro Isotta e Maurizio Papini. Introduzione di Luca Cerchiari. Traduzione di Maurizio Papini, Milano, Mondadori, 1996, p. 5.]

³ J. STAROBINSKI, *Le incantatrici*, trad. it. di Carlo Gazzelli, Torino, EDT, 2007, pp. IX-XIV.

Niente lavoro, poiché gli uomini sono circondati da una natura materna, che beneficamente li nutre e li protegge. [...] musica, piuttosto che lavoro; anche se, a dire il vero, poiché quella felice condizione non intacca la natura, non esistono strumenti, tutt'al più qualche zufolo di canna. È sufficiente la voce: la voce umana e quella degli animali [...].”⁴

La natura domina, dunque, sull'uomo che è parte integrante della natura stessa e la poesia, la musica e le altre arti, sono arti della natura, senza tempi e spazi costretti, è un'armonia fatta di eterno presente e il tempo non è misurato, “è un divenire che non va da nessuna parte”⁵, il numero, in quanto riferimento di misura, non esiste e con esso non esiste metro, né ritmo; così le attività umane non sono soggette allo spazio, che è spazio di felicità e, dunque, spazio chiuso, oltre il quale le facoltà umane non possono andare; così la poesia e la musica, che vivranno di metro e ritmo, sono espressioni statiche, ferme, pronte a riprodursi, che non hanno un inizio e una fine, non si consumano e non si esauriscono nel tempo, ma sono sempre, eternamente un “puro *ora*”.

Tuttavia, noi non abbiamo contezza della musica e della poesia dell'età dell'oro e sappiamo che detta età non è altro che una delle tante invenzioni consolatorie che l'essere umano si è creato per affrontare un presente travagliato e infelice; possiamo però immaginare che quanto affermato da Montale non sia molto lontano dalla realtà: la poesia e la musica sono entrambe figlie di un modo – che noi non possiamo conoscere – di imitare i suoni o, se vogliamo, i rumori della natura; questo, naturalmente, molto prima che la poesia divenisse parola scritta e la musica linguaggio codificato.

Per le prime forme di codificazione di questi due linguaggi bisogna far riferimento all'antichità greca e, dunque, ad una prima tradizione, intesa nella sua accezione più vera di “trasmissione nel tempo”, senza dimenticare il modo in cui questa “trasmissione” avviene, ossia il modo attraverso il quale la tradizione si tramanda. Questo modo è l'oralità, il passaggio di bocca in bocca, la trasmissione secondo memoria – che, peraltro, è cosa diversa dall'oralità – da “docente” a “discente”, da maestro ad allievo. Se è vero, infatti, che le prime testimonianze scritte per poesia e musica (per quest'ultima solo frammenti) arrivano da fonti greche, peraltro anche messe in discussione negli ultimi tempi da tesi facilmente confutabili, ma che hanno avuto

⁴ *Ibidem*, p. X.

⁵ *Ibidem*, p. XI.

ampio riscontro mediatico⁶, è altrettanto vero che le “tradizioni” che si sono succedute, dai tempi della civiltà greca almeno fino all’invenzione della stampa, molto devono all’oralità, e questo vale soprattutto per la musica.

Le “saghe nibelungiche” e romanze, cui fa riferimento Montale nel suo discorso, infatti, sono state tramandate solo in minima parte in forma scritta, e le eventuali musiche (o “suoni”) che avrebbero potuto accompagnarle sono del tutto assenti. Discorso in parte diverso per l’ampia produzione della consolidata tradizione dei trovatori che, pur conservando alcune notazioni musicali sui manoscritti che la riguardano, deve la trasmissione del suo vasto repertorio all’opera di giullari e menestrelli, figli putativi degli istrioni romani, e dunque, ancora una volta, alla trasmissione orale. L’oralità, del resto, oltre ad essere caratteristica peculiare della musica, riguarda un po’ tutta la poesia tardo-medievale fino all’invenzione della stampa, spartiacque centrale nel rapporto tra le due arti.

Dall’antichità greca, dunque, passando per la tradizione latina e alto-medievale, con esempi particolari, come i *Carmina Burana*, e fino ad arrivare all’importante tradizione provenzale, nonostante una prima formalizzazione teorica ed estetica che attraversa diagonalmente tutto il periodo, il rapporto tra poesia e musica è sostenuto principalmente – e soprattutto per quanto riguarda la musica – da testimonianze, o meglio, da tradizioni squisitamente orali.

1.1 POESIA E MUSICA: UN LUNGO PERCORSO

“Stante l’indissolubile unione di musica e poesia nell’antica Grecia, la storia della poesia è storia della musica, e le forme poetiche (prosodi, embateri, iporchemi, epitalami, ditirambi, elegia, ode, peana, trene, epinicio, ecc.) sono forme musicali.”⁷

Così Massimo Mila, nella sua *Breve storia della musica*, definisce i rapporti storici tra le due arti, rapporti assimilabili ad un lungo, articolato e complesso percorso che affonda le sue radici proprio nella cultura greca anche se, soprattutto in merito alla musica, questo assioma va considerato con le dovute cautele, perché “se si può sostenere in modo sensato e plausibile che vi è una diretta discendenza tra un tempio greco e una chiesa del Rinascimento, assai più arduo se non ridicolo sarebbe sostenere una tesi del genere per quanto riguarda un madrigale di Luca Marenzio o una Messa di

⁶ Cfr. F. VINCI, *Omero nel Baltico. Le origini nordiche dell'Odissea e dell'Iliade*, Roma, Palombi, 2009.

⁷ M. MILA, *Breve storia della musica*, cit., p. 19.

Palestrina.”⁸ È il destino storico della musica a fare la differenza, rispetto alla poesia, destino legato alla natura stessa della musica, materia aulica per eccellenza che non ha mai potuto costruire di sé un reale modello di classicità, come è invece avvenuto per la letteratura, la scultura, la pittura e l’architettura. Sono essenzialmente due le ragioni per cui la musica ha, in un certo senso, mancato il suo modello di classicità; la prima è legata alla pressoché totale mancanza di testimonianze materiali (soprattutto scritte) della musica dell’antichità, la seconda è causa e, allo stesso tempo, conseguenza della prima, e deriva da un atteggiamento molto particolare nei suoi confronti che la rendeva un’espressione artistica non meritevole di essere tramandata ai posteri, una semplice pratica d’uso legata e relegata a determinati momenti della vita pubblica e legata – questo è certo – alla poesia. Questa mancanza di classicità per la storia della musica rende, appunto, difficile una ricostruzione della stessa e, per quanto possa sembrare paradossale, è proprio la poesia a rendersi più volte, anche se in maniera non continuativa, testimone della sua esistenza e del suo percorso. Le poche notizie che si hanno sulla musica greca consentono, infatti, di individuare alcune trasformazioni e riforme che essa ha subito nel corso dei secoli, e spesso per mano di poeti. Poeta era Terpandro (VIII-VII secolo a.C.) che aumentò il numero delle corde della lira (da quattro a sette, dal tetracordo all’eptacordo⁹) rendendo più complessa l’armonia; poeti furono Stesicoro¹⁰ o Tisia (VII secolo a. C.) e Arione di Metimna (VII secolo a. C.), o

⁸ M. BARONI *et al.*, *Storia della musica*, Torino, Einaudi, 1999, p. 4.

⁹ L’eptacordo, in realtà, era già usato da molti secoli e questa voce non fa altro che confermare l’importanza di Terpandro e della sua scuola musicale istituita a Sparta.

¹⁰ Interessante è l’epigrafe, composta dal poeta Mario Rapisardi e posizionata all’ingresso dell’Anfiteatro romano di Catania. Mario Rapisardi, poeta ottocentesco catanese di particolare indole, tra le altre cose, ha scritto, con il compositore Francesco Paolo Frontini, due romanze: *Il canto di Ebe* e *Lauda di suora* tratte rispettivamente dai poemi *Lucifero* e *Giobbe*. Questo il testo dell’epigrafe a Stesicoro:

Stesicoro

Poeta e musicista Imerese

intrecciò con siciliano ardimento

l’eroica narrazione alla lirica

la poesia pastorale inventò

al coro tragico diede nuova posa

illeggiadri d’altri ritmi la melopea

odiato dai tiranni

come avviene ogni tempo ai magnanimi

ebbe da Catania

ospitalità generosa ed onori supremi

tradito dalla fortuna

che tutte ne sommerse le opere

trionfò XXVI secoli

con lo splendore

del solo nome.

Arione lesbico¹¹, perfezionatori, rispettivamente, dei cori e del ditirambo¹². Di tutte le loro opere non ci sono giunte che alcune parti, poco più che frammenti. Da un punto di vista strettamente musicale sono molto interessanti il frammento del primo stasimo¹³ dell'*Oreste* (408 a. C.) di Euripide (V secolo a.C.), che testimonia l'esistenza di un apparato tecnico-teorico in perenne mutamento, e il preludio della prima ode pitica di Pindaro (VI secolo a.C.) che si apre con un'invocazione alla lira d'oro che, secondo mitologia, era posseduta in comune da Apollo e dalle Muse, indicando, così, una complementarità di funzioni svolte dalle suddette divinità:

*Cetra d'oro –
dominio comune di Apollo
e delle Muse dai ricci di viole –
il primo passo della festa chiara
ti origlia:
i cantori obbediscono al tuo segno
quando batti l'avvio
del preludio che porta con sé il coro.
Spegni il lampo guerriero
del fuoco inesauribile.
Sullo scettro di Zeus
l'aquila la regina degli uccelli
dorme calando l'una e l'altra
rapida ala: una buia soave nube
si effonde sul capo adunco,
suggella i cigli: vinta
sotto il battito delle note
solleva il dorso umido di sonno;
ed il violento Ares¹⁴
cede la punta aspra della lancia*

¹¹ Alla figura di Arione, primo poeta ditirambico, è legata una leggenda mitologica non meno suggestiva di quella, ben più nota, di Orfeo: Arione era un bravo musicista di Lesbo che aveva ottenuto dal tiranno di Corinto, suo padrone, il permesso di percorrere la Magna Grecia e la Sicilia, per arricchirsi con il suo canto. Quando volle tornare in patria, i marinai della nave su cui era imbarcato ordirono un complotto per ucciderlo e derubarlo delle ricchezze acquisite. Apollo, lo avvertì in sogno del pericolo e gli promise il suo aiuto. Quando i marinai lo aggredirono, Arione chiese e ottenne il permesso di cantare un'ultima volta. Al suono della sua voce, un branco di delfini accorse verso la nave. Arione, fidando nell'aiuto di Apollo, si tuffò e fu raccolto da un delfino, che lo condusse illeso a riva. Giunto in salvo, nella natia Corinto, raccontò la sua avventura al tiranno, così quando la nave dalla quale Arione era fuggito raggiunse la città, il tiranno chiese ai marinai notizie di Arione, e quelli lo dissero perito durante il viaggio. A quel punto Arione si mostrò e i colpevoli furono condannati a morte. In ricordo di quell'evento, Apollo trasformò la lira di Arione e il delfino in costellazioni.

¹² Il ditirambo nasce, sostanzialmente, come una sorta di "racconto cantato" per essere molto presto trasposto, anche grazie ad Arione, in un inno cantato e danzato in onore di Dioniso, un incrocio di poesia, musica e danza, dunque, che porterà, in seguito, alla nascita della tragedia.

¹³ Nella tragedia greca, intermezzo cantato del coro che divide un episodio dall'altro. [G. BARBERI SQUAROTTI *et al.* (a cura di), *Dizionario di retorica e stilistica*, Torino, UTET, 1995.]

¹⁴ Ares è il Dio della guerra, anch'egli si placa all'ascolto della lira di Apollo e del canto delle Muse. La *Pitica I, Per Ierone e per Etna*, è il poema della potenza e, soprattutto, dell'armonia alla quale tutto serenamente soggiace e la musica, celebrando se stessa, nel regno degli Dei, si fa messaggera di pace.

*e l'anima ristora di riposo:
la malia batte il cuore degli Dei.
È sapienza del figlio di Latona
e delle Muse dal profondo peplo.¹⁵
[...]*

Apollo, infatti, venerato anche in seguito dai romani, era il dio della medicina, della profezia e delle arti, in particolare della musica e della poesia, in quanto protettore delle Muse, queste ultime, figlie di Zeus e Mnemosine, erano le rappresentanti delle arti, e soprattutto della poesia. Elemento centrale di congiunzione tra le Muse e Apollo è, dunque, come testimonia la *Pitica I*, la lira, lo strumento mediante il quale Pindaro dà il via alla narrazione, lo strumento che indica la poesia *lirica*, appunto.

Importantissimi sono, sempre dal punto di vista della testimonianza in ambito musicale, i due *inni delfici*, risalenti al II secolo a. C. e rinvenuti a fine Ottocento, fra le rovine del Tesoro degli Ateniesi a Delfi:

La melodia, vaga e indeterminata ad orecchie moderne, in quanto è disancorata da consueti riferimenti tonali, presenta un aspetto di gracile delicatezza, di pacatezza serena. La frequenza del ritmo dispari (5/8) contribuisce all'impressione d'inconsueta originalità. Ma a proposito di originalità, conviene precisare una volta per tutte che la forma melodica impiegata dai poeti non era sempre necessariamente nuova. Anzi, quando tale era il caso, il poeta se ne vantava espressamente. Per lo più egli faceva uso di nuclei melodici preesistenti, detti *vómoi* conservati nel patrimonio musicale ellenico, e variamente distinti secondo le destinazioni sacre e profane.¹⁶

L'importanza di questi inni è attestata proprio dalle parole di Mila che sottolineano la "gracile delicatezza" della melodia "vaga e indeterminata ad orecchie moderne", evidentemente non abituate a simili sonorità in tempi dispari. Oltre all'elemento strettamente melodico, Mila, evidenzia anche lo stato di *musica d'uso* della musica greca, ossia l'esistenza di un vasto repertorio di forme melodiche, i *nomoi*¹⁷, appunto, da utilizzare a seconda delle occasioni; questa pratica di attingere ad un

¹⁵ PINDARO, *Tutte le opere. Olimpiche-Pitiche-Nemee-Istmiche-Frammenti*, Introduzione, traduzione, note e apparati di Enzo Mandrizzato, Milano, Bompiani, 2010, p. 207.

¹⁶ M. MILA, *Breve storia della musica*, cit., pp. 19-20.

¹⁷ La tradizione, riportata dallo Pseudo Plutarco, vuole che Terpandro sia anche l'inventore dei *nomoi*. L'universo musicale greco, infatti, fu originariamente molto vario in quanto ogni regione aveva un suo repertorio di melodie per ogni occasione, melodie che venivano tramandate oralmente; alcune di queste melodie furono, di generazione in generazione, trapiantate al di fuori dei loro luoghi di origine, di cui presero il nome, e vennero riconosciute, gradualmente, da tutti i greci. Con Terpandro queste linee melodiche, che avevano assunto la denominazione di *nomoi*, giunsero alla loro definizione e normalizzazione che ne ricordava sia il luogo d'origine (i *nomoi* Beotico o Eolico, ad esempio) che l'occasione rituale per la quale erano utilizzati (il *nomos* Pitico, il *nomos* di Apollo, di Zeus e così via). Il termine *nomoi*, del resto stava ad indicare "le leggi", si trattava, dunque, di una vera e propria normalizzazione al di fuori della quale non era possibile uscire.

serbatoio di melodie preesistente e, dunque, di adattare una stessa melodia a diverse poesie e a diverse occasioni sociali e culturali, sarà ampiamente ripresa, durante il Medioevo, anche dai trovatori di Provenza, e non solo.

Il connubio musica-poesia è attestato ancora in un altro importantissimo documento, rinvenuto in Anatolia, sempre a fine Ottocento, si tratta dell'*Epitaffio di Sicilo*, risalente al II secolo d.C. (ma la datazione è controversa), la sua importanza è dovuta al fatto di essere il più antico brano completo, anche se breve, a noi pervenuto e di essere accompagnato, nelle sue 12 righe di testo, dalla notazione alfabetica della melodia musicale. Il testo è di sapore vagamente epicureo, come attestano i seguenti versi:

*Fino a quando vivi, splendi.
Niente ti affligga troppo.
La vita dura un attimo.
Il tempo richiede il suo tributo.*¹⁸

Altri documenti interessanti sono l'*Inno al Sole* e l'*Inno a Nemese*, entrambi risalenti al II secolo d. C. e entrambi dovuti a Mesomede di Creta. La loro è un'importanza principalmente storica, essi furono, infatti, pubblicati nel 1581 da Vincenzo Galilei e divennero il riferimento della Camerata dei Bardi per la ricostruzione filologica dell'antica tragedia greca, da loro considerata come una sorta di incrocio tra recitazione e canto.

Le musiche di questi e di pochissimi altri frammenti della musica greca sono annotate, sopra al testo poetico, con lettere dell'alfabeto e questo modo di indicare la notazione musicale, nonché i segni relativi alle varie armonie, sono stati tramandati dallo scrittore Alipio, vissuto intorno al IV secolo d.C., il cui testo più importante di teoria musicale, del quale ci sono giunti pochi frammenti, è *Introduzione alla musica*.

Questa succinta e incompleta rassegna dei pochi frammenti musicali pervenutici, legati alla poesia greca, evidenzia chiaramente che tutto quanto è stato tramandato in merito alla musica è dovuto alla concezione che i greci ebbero di essa; una concezione che trasmessaci da notizie storiche, letterarie, da scritti filosofici e politici oppure da leggende, come quella di Orfeo che poteva tutto con la musica e il canto, dal trascinare i sassi e le piante fino a commuovere gli dei degli inferi, oppure come quella di Anfione che costruì le mura di Tebe grazie alla musica, o di Arione, salvato dai delfini evocati dal suo canto. Queste leggende, spesso sostenute dagli scritti posteriori dei filosofi,

¹⁸ M. MILA, *Breve storia della musica*, cit., p. 20.

tendono a riconoscere alla musica un potere divinatorio, di fascinazione, che ha molto di soprannaturale, capace di influire sulle strutture più profonde dell'animo umano fino a condizionare le facoltà volitive. Riguardo al mito di Orfeo, e al fascino del canto e della musica, è emblematico quanto ha scritto Fubini:

Orfeo è l'eroe mitico che ha legato indissolubilmente il canto al suono della lira; ma ciò che affascina maggiormente nel mito orfico è l'aspetto incantatorio e magico della musica. Orfeo non è, come è stato interpretato molto più tardi, ad esempio nel Rinascimento, simbolo della civiltà, simbolo dell'arte che ingentilisce l'animo al punto di commuovere persino le tristi figure degli abitatori degli inferi; la musica, nel mito orfico è piuttosto una potenza magica e oscura che sovverte le leggi naturali, che può riconciliare in un'unità i principi opposti su cui sembra reggersi la natura: vita e morte, male e bene, bello e brutto; queste antinomie vengono annullate e sciolte nel canto di Orfeo dalla potenza magico-religiosa della musica.¹⁹

Questa concezione della musica, come è evidente, non è legata ad aspetti tecnici ma a suggestioni, anche piuttosto oscure che, se possono avere una valenza estetica, come l'hanno avuta e come è stata tramandata attraverso le leggende, non costituiscono un effettivo supporto dal punto di vista meramente pratico, ad ulteriore conferma che l'idea della musica propria dei greci rimane confinata in un ambito aulico che la scarsa presenza di fonti non fa che consolidare.

Tuttavia, da un punto di vista estetico, è interessante considerare, oltre alla leggenda di Orfeo, nelle sue varie versioni, quella di Dioniso, il dio dell'ebbrezza, dell'invasamento, il dio che, con le Baccanti e con il suo flauto, celebra le gioie della natura, il dio che, esattamente come Orfeo, anche se in maniera diversa, celebra la potenza sovranaturale della musica. È interessante notare, al riguardo, che mentre Orfeo è rappresentato sempre con la lira, ed è sempre considerato un "cantore" che unisce, dunque, poesia e musica, Dioniso è sempre raffigurato con il flauto e produce solo musica, senza alcun canto, senza alcuna parola; e ancora: Orfeo, nelle raffigurazioni pervenuteci, appare calmo, posato, controllato, Dioniso, invece, è sempre rappresentato in posizioni che indicano un movimento, il movimento della danza. Se tra i due miti c'è, dunque, una forte analogia in merito al potere fascinatorio della musica – e della poesia, nel caso di Orfeo – è anche vero che tra essi ci sono delle differenze profonde che si convogliano nei differenti strumenti utilizzati: l'*aulos* e la *lyra*. Così "Orfeo canta e si accompagna con il suono della lira; alla base del potere incantatorio del suo canto vi sono dunque due elementi anche se fusi insieme, la parola e la musica,

¹⁹ E. FUBINI, *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, Torino, Einaudi, 2002, p. 12.

la poesia e il suono, si potrebbe ancora dire la *ragione* e la *fantasia*".²⁰ Dioniso, invece, "trae il suo potere unicamente dal suo strumento, dal suono insinuante del flauto, il quale ovviamente esclude il canto e la poesia." Il rito dionisiaco, insomma, si esprime meglio attraverso il movimento, attraverso la frenesia della danza, frenesia molto lontana dalla calma di Orfeo che, infatti, una versione del mito vuole fatto a pezzi dalle baccanti. Questo contrasto, sia pure in una dimensione molto suggestiva, chiama in causa il diverso utilizzo degli strumenti musicali sopra citati, ed è un contrasto che vede la lira come simbolo del canto, della poesia lirica, appunto, e il flauto come elemento portante del teatro, e in particolare della tragedia. Ma la questione si sposta anche sull'asse cronologico, ossia sull'antichità dei due strumenti – prima il flauto o prima la lira? – che comporta un giudizio di valore, prettamente ideologico, che vede la musica prevalere sulla poesia. Difatti le stesse leggende di Orfeo e Dioniso sono collocate in epoca molto anteriore rispetto ai poemi omerici, che rappresentano storicamente la prima vera forma di poesia, almeno in Occidente. A sua volta, la tradizione greca vuole che il flauto, inventato da Marsia, faccia la sua comparsa prima che Orfeo cominci ad intonare il suo canto, attribuendo, così, un primato, sia in termini cronologici che estetici, alla musica pura, a scapito della poesia e del canto.

Questa *querelle* sul flauto e sulla lira e, dunque, sull'importanza della musica pura sulla canto poetico, si rivela interessante, ancora una volta, non per questioni meramente tecniche riguardanti i due strumenti e sui probabili vantaggi tecnici che l'uno o l'altro possono offrire al musicista, bensì per le loro funzioni sociali, educative ed etiche e, implicitamente, per il valore etico-sociale della musica e della poesia. Del resto i due strumenti hanno entrambi origini divine, se l'invenzione del flauto è riconducibile a Marsia e Olimpo, quella della lira è attribuita ad Apollo, anzi, stando a quanto afferma lo Pseudo Plutarco, basandosi su antichissime testimonianze archeologiche, Apollo sarebbe anche l'inventore del flauto: "«Ad Apollo si deve l'invenzione sia dell'auletica che della citarodia.»"²¹ Evidentemente, per lo Pseudo Plutarco, Apollo era una divinità di maggiore prestigio, al punto che la musica sotto l'egida di questo dio diventava una invenzione divina che possedeva la più perfetta dignità in ogni rapporto, anche in quello con la poesia, dal momento che Apollo era anche protettore delle Muse.

²⁰ *Ibidem*, p. 13.

²¹ *Ibidem*, p. 17.

Origini divine, dunque, che accomunano la musica e la poesia, per gli antichi greci che, con il termine μουσική (*mousikê*), intendevano un qualcosa di molto più complesso della “sola” musica, un qualcosa che includeva, innanzitutto la poesia, ma anche attività più propriamente “fisiche” come la danza e la ginnastica. Questa complessità spiega anche perché la tradizione ha tramandato solo una parte di queste attività e precisamente quella parte che poteva essere scritta e che riguardava i testi poetici, mentre tutto il resto, musica inclusa, era affidato alla trasmissione orale. Per questa stessa ragione la maggior parte dei pochissimi documenti musicali pervenutici – alcuni dei quali citati sopra – sono tutti posteriori al III secolo a.C. Tuttavia, come accennato, non mancano una serie di testimonianze indirette sulla fioritura della musica nella Grecia classica e preclassica, e queste testimonianze attestano, al di là dei miti, la grande importanza artistica, civile, religiosa e pedagogica della *mousiké*.

La testimonianza più antica è sicuramente quella omerica (VIII-VII secolo a.C.) che, oltre a definire la complessità dei rapporti tra le arti, indica queste stesse arti, e la musica e la poesia tra esse, come il risultato di fusioni e contaminazioni con altre civiltà, culture e tradizioni, in seguito a conquiste, invasioni e contatti con altri popoli; fusioni e contaminazioni che hanno consentito, almeno da un punto di vista estetico e teorico, il costituirsi di una civiltà musicale ellenica che sarà, malgrado la sua mancanza di “classicità”, di riferimento per le genti a venire.

Reperti e testimonianze archeologiche attestano, infatti, l’esistenza di culture musicali e poetiche più antiche di quella greca, molti strumenti musicali, come arpe, cetre, flauti, esistevano già da tempo nel bacino mesopotamico e in Egitto; gli stessi miti di Dioniso e Orfeo presentano caratteristiche analoghe a molti miti mesopotamici. Queste testimonianze, oltre a stabilire un parallelo con altre e più lontane culture, marcano anche le opportune differenze, prima fra tutte quella di una dimensione più laica della musica greca, maggiormente indirizzata verso finalità ricreative e/o educative, rispetto alle altre civiltà antiche, come quella egizia, quella ebraica, quella babilonese e quella fenicia, per le quali la musica era strettamente legata alle occasioni religiose e perciò appannaggio esclusivo della classe sacerdotale, mentre, ad esempio, nell’*Odissea*, la figura dell’aedo sembra già apparire come quella di un professionista dedito alla sua arte.

In queste sostanziali differenze si pone anche il contrasto tra lira e aulos, quest’ultimo, infatti, come altri strumenti a fiato (la siringa, ad esempio), ha origini

asiatiche e, per questa ragione, era guardato con una certa diffidenza dai musicisti e dai poeti greci, diffidenza che concretamente si esplica nello stabilire “la priorità di una musica che si basa unicamente sulla potenza quasi magica e incantatoria del suono o di una musica che, accompagnandosi alla parola, si lega e si associa ad un fattore più razionalmente controllato.”²²

La “parola”, dunque, come elemento “razionalmente controllato”, questa “parola”, altro non è che la parola poetica, la parola usata nelle *performance* di canto durante le varie occasioni sociali e nei simposi. E per la cultura greca si deve necessariamente parlare di performance poetica o poetico-musicale, dal momento che la fruizione della poesia non avveniva attraverso una solitaria e silenziosa lettura, bensì mediante un vero e proprio spettacolo con un pubblico che condivideva lo stesso spazio degli esecutori (poeti e musicisti) e la stessa dimensione culturale. Insomma, la *performance* poetica avveniva mediante “una compartecipazione emotiva, intellettuale e cognitiva, sostenuta dal piacere psicosomatico relativo alla pluralità dei codici espressivi (verbale, vocale e musicale, gestuale e orchestico) e dalla condizione di un evento collettivo.”²³

Un evento collettivo di grande importanza era costituito dal simposio, una riunione di persone legate da vincoli familiari nonché da amicizia e dalla condivisione di ideali etico-politici e intellettuali; letteralmente “simposio” sta per “bere insieme” e, difatti, al centro di questi incontri vi è il vino, dono di Dioniso, che apre la mente e stimola la socialità. E nei simposi, oltre a Dioniso entrano le Grazie (o Càriti) e, naturalmente, le Muse, infatti il numero dei partecipanti doveva essere, possibilmente, compreso tra il numero tre (le Grazie) e il nove (le Muse). Tali incontri potevano assumere dimensioni diverse (dalle occasioni di svago alle discussioni impegnate, riguardanti la vita della *polis*, fino ad arrivare agli incontri d’amore, omoerotici o eterosessuali che fossero: la cosa certa è che in essi non mancano mai la musica, la poesia e la danza. La poesia, in particolare è elemento centrale del simposio, il quale, a sua volta è un’occasione di composizione, riuso, circolazione (nonché trasmissione per via orale), conservazione ed esecuzione, in compagnia della musica e della danza. Questa importanza è dovuta, come accennato, alla forte caratterizzazione pratica che la poesia aveva per la cultura greca: “Essa agiva come mezzo di interrelazione tra il singolo e la collettività, come strumento di partecipazione e integrazione, ma anche di

²² M. BARONI *et al.*, *Storia della musica*, cit., p. 8.

²³ B. GENTILI e C. CATENACCI (a cura di), *I poeti del canone lirico nella Grecia antica*, Feltrinelli, Milano, 2010, p. 7.

interpretazione, discussione e costruzione della realtà. Un pragmatismo inerente alle forme e alle strutture stesse del suo sistema linguistico.”²⁴ Si trattava, cioè, di una poesia le cui figure (immagini, metafore, similitudini, ecc.) non erano lontane, distanti, confinate in un universo meramente simbolico, ma centrate, ancorate alla realtà politica e civile, alla realtà “fenomenica” della *polis* greca. L’esperienza poetica, per l’uomo greco, è esperienza di appartenenza e formazione; la funzione poetica è, cioè, quella di trasmettere, tramandare le radici del presente attraverso il riflesso del passato, e il passato era spesso raffigurato nel mito, elemento centrale della poesia greca. Il mito, a sua volta, nella sua qualità di patrimonio comune, assurge a funzione di modello autorevole di comportamento, tessuto connettivo della cultura greca nei suoi valori etico-politici ed etico-esistenziali. In questa visione il poeta diviene un *sophós*, un depositario del sapere, un vero e proprio detentore della verità, della quale si fa maestro, e la sua parola, la parola poetica, influisce in maniera decisiva nelle vicende della vita sociale, della vita pubblica, e contribuisce alla formazione delle coscienze: “Una figura ben diversa da quella dell’odierno intellettuale, spaesato e avulso dalla realtà, quasi inutile, un lusso per la società.”²⁵

Insomma la poesia, per secoli, rappresenta lo strumento di comunicazione più efficace e potente: alla sua forza semantica è, quasi sempre, unita la portata suggestiva della musica e, spesso, il fascino suadente della danza realizzando, così, la potenza e l’efficacia *paideutica*²⁶ della *mousiké*, ossia di quella forma artistica nella quale tutte le Muse intervengono nella realizzazione di uno spettacolo e di una forma artistica totale e totalizzante. La potenza della poesia, come indica Pindaro nella *Nemea V, Per Pitea di Egina e gli Psalichidi*:

*Non sono lo scultore
che foggia simulacri
dritti ed immoti sopra i piedistalli
ma tu, canto gradito,
salpa da Egina
sopra ogni nave lenta,
sopra ogni nave aguzza, ad annunciare
che Pitea, il forte figlio di Lampon
ha vinto la corona del pancrazio*

²⁴ *Ibidem*, p. 8.

²⁵ *Ibidem*, p. 9.

²⁶ Il termine “*paideutica*” (da “*paideia*”) non è qui inteso semplicemente come “educativo”, bensì nella sua accezione più ampia di formativo dello spirito e del corpo, accezione di derivazione squisitamente greca classica, che tiene conto dello spirito di appartenenza e di cittadinanza che era alla base della società ellenistica.

*ai giochi di Nemea*²⁷
[...]

è superiore a quella di qualunque altra forma di comunicazione, e a renderla superiore è la sua mobilità, che le permette di viaggiare e di raggiungere ogni luogo, mobilità che, ancora una volta, la accomuna alla musica e alla danza che spesso l'accompagnano, a differenza della statua (e delle immagini figurative in genere) che, invece, è immobile, fissa e può trasmettere il suo messaggio solo a chi si reca ad ammirarla. Ecco, dunque, che la poesia e la musica, nel raffronto con la scultura, assumono la concezione più vera di arte "artigianale", intesa come "lavorazione della materia sonora, che presuppone il possesso di un complessa e raffinata *téchne* di memorizzazione e composizione"²⁸, un processo che coinvolge tutte le espressioni artistiche e umane, e che si esplica nel concetto di mimesi attraverso il quale la poesia diventa "danza parlante" assommando in sé, oltre alla forza della parola, una dimensione naturalmente musicale. E con la poesia, la musica assume un'importanza centrale nella cultura greca, al punto da far sostenere a Platone, nella *Repubblica*, che non è possibile cambiare i modi musicali senza sovvertire le leggi dello stato (è chiaro, in quest'affermazione, il riferimento a quei *nomoi* precedentemente citati), mentre Aristotele, nella *Politica*, sostiene che il potere persuasivo della musica è tanto e tale, al punto da far cambiare le predisposizioni dell'animo di chi la ascolta. È, in definitiva, un prodotto degli Dei, per gli Dei:

[...]
*Ma anche a loro benigno, là sul Pelio,
fu il bellissimo coro delle Muse,
e Apollo in mezzo a quelle ne guidava,
battendo il plettro d'oro sulla cetra
a sette voci, i canti più svariati:
il primissimo inno fu per Zeus*²⁹
[...]

La musica, dunque, al pari della poesia, si pone in una posizione centrale nella civiltà culturale greca e, pur mancando di fonti scritte, come più volte accennato, è stata oggetto di numerosi confronti teorici, a partire da Pitagora³⁰ di Samo (575 – 495 a. C.) e dalla scuola che da lui prese il nome³¹. Nella cosmogonia dei pitagorici la musica è

²⁷ PINDARO, *Tutte le opere. Olimpiche-Pitiche-Nemee-Istmiche-Frammenti*, cit., p. 409.

²⁸ B. GENTILI e C. CATENACCI (a cura di), *I poeti del canone lirico nella Grecia antica*, cit., p. 10.

²⁹ PINDARO, *Tutte le opere. Olimpiche-Pitiche-Nemee-Istmiche-Frammenti*, cit., p. 411.

³⁰ Cfr. K. FERGUSON, *La musica di Pitagora*, traduzione di Libero Sosio, Milano, Longanesi, 2009.

³¹ La vita di Pitagora è avvolta nel mistero, dal momento che il filosofo non ha lasciato nessuno scritto; la maggior parte delle informazioni e delle notizie che lo riguardano sono state per lo più ricostruite in epoca

profondamente legata al concetto di armonia e di numero: l'armonia, riconoscibile in tutto il cosmo, nasce dalla combinazione e dall'unificazione dei contrari e, in questo combinarsi di elementi discordanti, il numero, inteso come calcolo degli intervalli e, dunque, del tempo, assume una funzione centrale. In questo contesto, il profondo rapporto tra armonia e numero è rivelato proprio dalla musica. Si tratta di un concetto di musica, naturalmente, molto diverso dal nostro: "Secondo Filolao, filosofo di scuola pitagorica, i rapporti musicali esprimono nel modo più tangibile ed evidente la natura dell'armonia universale e perciò i rapporti tra i suoni, esprimibili in numeri, possono essere assunti come modello dell'armonia universale."³² Ne deriva che la musica è un concetto astratto che non sempre corrisponde con la musica avvertita dall'udito, o meglio è anche quella, ossia l'armonia prodotta dal suono degli strumenti, ma è anche lo studio teorico degli intervalli musicali e, dunque, numero, ed è "ancora la musica prodotta dagli astri che ruotano nel cosmo secondo leggi numeriche e proporzioni armoniche."³³ Da qui nasce il concetto di *musica delle sfere*, che tanta fortuna avrà nel lungo periodo medievale e nel Rinascimento, e da qui nasce lo studio teorico degli intervalli che condurrà alla costituzione della scala musicale.

Se i corpi celesti sono armonia, se gli intervalli sono armonia, se la musica "suonata" è armonia, sempre secondo i pitagorici, anche l'animo umano è armonia, ne discende che la musica – e questo è un altro principio importante per la cultura greca –, al pari della poesia, ha un forte potere sull'animo dell'uomo per una predisposizione e un rapporto naturali (ancora una volta, "armonico") tra musica e anima. La musica ha, insomma, il potere di ristabilire l'armonia in un animo turbato, ha un potere di purificazione, di *catarsi*, termine usato di frequente dai pitagorici, un potere "curativo" che arriva a stabilire un rapporto tra musica e medicina: la musica come medicina dell'anima³⁴.

A Pitagora, dunque, la tradizione attribuisce la correlazione tra musica e anima e le prime ricerche sul calcolo degli intervalli, tali attribuzioni, come accennato,

tarda, poche sono le testimonianze da parte di autori suoi contemporanei, come Eraclito ed Erodoto. Di sicuro si può, però, parlare di una *scuola pitagorica* e "pitagorici" furono chiamati i suoi allievi, i quali si riconoscevano in un complesso di dottrine che sconfinavano dalla dimensione filosofica fino a assumere, talvolta, le caratteristiche di una setta con finalità religiose e politiche.

³² M. BARONI *et al.*, *Storia della musica*, cit., p. 9.

³³ *Ivi.*

³⁴ Interessante, in tal senso, anche se può condurre lontano dal nostro discorso di fondo, in quanto riguarda principalmente il rapporto della musica con la mente e l'animo umano, è il seguente volume: O. SACKS, *Musicofilia*, traduzione di Isabella Blum, Milano, Adelphi, 2008.

costituiranno un riferimento importante per la cultura greca dei secoli a venire. A riprendere la teoria del rapporto musica-anima sarà, di lì a poco, il musicista, filosofo e uomo politico, nonché amico e consigliere di Pericle, Damone (V secolo a. C.), il quale spingerà tale rapporto in una dimensione etica, per cui si parlerà di *ethos* della musica: “La sua dottrina prende le mosse dal principio fondamentale della psicologia pitagorica, che cioè vi sia una sostanziale identità tra le leggi che regolano i rapporti tra i suoni e quelle che regolano il comportamento dell’animo umano. La musica può incidere sul carattere, soprattutto quando esso è ancora plasmabile e malleabile per la giovane età (fr. 7 Lasserre): è necessario individuare fra i vari tipi di melodie e di ritmi quelli che hanno il potere di educare alla virtù, alla saggezza e alla giustizia (fr. 6 Lasserre).”³⁵ La musica, in un certo, senso imita il carattere e, essendo sostanzialmente movimento imita e segue il movimento dell’animo umano; non solo, i modi musicali possono rappresentare anche dimensioni sociali, oltre che personali, traendo origine dalla provenienza geografica; così il modo frigio induce all’irrequietezza, alla sfrenatezza, mentre il modo dorico conduce alla pacatezza. Ne deriva che la musica diventa un riferimento – proprio come avveniva per la poesia, non bisogna dimenticarlo – anche in termini di vita sociale e politica, al punto da individuare il regime politico (democratico, oligarchico, tirannico) del paese da cui proviene.

Le idee di Damone e dei pitagorici confluiscono nella filosofia di Platone (427 – 347 a. C.), in particolare nella *Repubblica*, dove trovano una certa sistemazione, anche se non definitiva e alquanto sofferta. Platone, infatti, si riferisce soprattutto al ritmo, o meglio, ai ritmi, invitando a separare quelli che inducono alla bassezza e alla viltà da quelli che invitano a condurre una vita ordinata e virile. Il filosofo si trova a dover fronteggiare quella che è stata definita come “la rivoluzione musicale del V secolo”, riguardo alla quale egli si riconosce nel rispetto della tradizione precedentemente affermatasi, quella dei *nomoi* e fa suo un proverbio della bassa antichità secondo il quale la musica non udita è migliore di quella udita. A Platone fa eco Aristofane che, nelle *Rane*, presenta Euripide come il nuovo musicista aperto a tutte le correnti innovative dell’epoca. Tali correnti innovative, in ambito musicale, hanno come rappresentante centrale Timoteo di Mileto (circa 450-360 a. C.) che si inserì in un contesto già abbastanza in rotta rispetto alla tradizione (rinnovamento del genere

³⁵ G. COMOTTI, *La musica nella cultura greca e romana. Storia della musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, vol. I, Torino, EDT, 1991, p. 33.

ditirambico, inserimento di dialoghi, spinta innovatrice in direzione della musica solistica, rielaborazione delle *harmoniae* e dei *nomos*, e così via) e che condusse fino in fondo. Citarodo famoso, compositore prolifico di inni, ditirambi, *nomoi* e musiche strumentali, aumentò fino ad undici il numero delle corde della cetra e rinnovò la struttura ritmica del *nomos* citarodico, pur cercando di non rompere definitivamente con la musica del passato. Un lungo frammento di una sua opera, il *nomos* i *Persiani*, è conservato a Berlino ed è molto interessante perché in esso Timoteo, parlando di sé e della sua arte, si mostra cosciente di aver attuato una sorta di “rivoluzione” e di aver fornito una maggiore espressività al suono della cetra:

Primo Orfeo, figlio di Calliope, inventò la lira dalla varia musa nella Pieria, dopo lui, Terpandro aggiunse a dieci corde la musa e Lesbo eolia lui ad Antissa generò glorioso; ma ora Timoteo, con metri e ritmi di undici corde la cetra svela, un tesoro dai molti inni scoprendo, già riposto nel talamo delle Muse.³⁶

Questo papiro presenta due importanti aspetti che in merito ai rapporti tra poesia e musica nella cultura greca (IV secolo a. C.): il primo riguarda l'assenza di una partitura musicale, malgrado la sua contemporaneità con la composizione del *nomos*, e tale assenza confermerebbe la tesi che solo dopo Timoteo di Mileto, e comunque oltre il IV secolo, si affermò l'uso di scrivere la musica sui testi poetici³⁷. L'altro aspetto è legato, invece, al testo dei *Persiani*, qui Timoteo parla di “metri e ritmi di undici corde” evidenziando una distinzione tra metri e ritmi, appunto, che, a sua volta, testimonia l'instaurarsi di un nuovo rapporto tra testo poetico e misura del tempo musicale. In precedenza, infatti, il ritmo era fortemente relazionato al metro, ossia all'alternanza delle sillabe (brevi e lunghe) del testo verbale, che forniva, così, il suo metro alla base ritmica della *performance* poetico-musicale³⁸. La nuova musica, alle cui basi si poneva

³⁶ V. STRAZZULLA, *I Persiani di Eschilo ed il nomo di Timoteo*, Messina, Principato, 1904, p. 50.

³⁷ Carlo Pernigotti, in un interessante saggio su alcuni papiri poetico-musicali della Grecia antica, evidenzia che i documenti da lui studiati conducono al riconoscimento di tre fasi successive di composizione: la stesura del testo poetico, l'inserimento della musica e i tentativi di adattamento, lasciando intuire che, spesso, testo poetico e partitura provengono dalla stessa mano, in caso contrario, ossia che si tratti di mani diverse, l'intervento del notatore è sempre successivo. Il compositore, inoltre, una volta avuto il testo da musicare, procede per tentativi, affidati alla carta, fino a giungere ad una stesura provvisoria che può rivelarsi ottimale per la *performance*, mentre se tutto il lavoro deve essere conservato, il compositore procede ad una stesura meglio definita. Insomma, la *performance* è largamente affidata all'oralità e, come nel caso del *nomos* di Timoteo, la carta viene abbandonata e la notazione non compare sul testo poetico. Cfr.: C. PERNIGOTTI, *I papiri e le pratiche della scrittura musicale nella Grecia antica*, in M. C. MARTINELLI (a cura di), *La musa dimenticata. Aspetti dell'esperienza musicale greca in età ellenistica*, con la collaborazione di Francesco Pelosi e Carlo Pernigotti, Pisa, Edizioni della Normale, 2009, pp. 303-315.

³⁸ La realtà della *performance* in rapporto al testo poetico è ben rappresentata nel seguente passo di un saggio di Carlo Pernigotti: “Il probabile stretto legame con la pratica concreta della musica impone di non perdere mai di vista il fatto che nel testo scritto possono essere utilizzati dei sistemi finalizzati ad una

il concetto di *mimesi*³⁹, nonché di armonia, ha bisogno di una maggiore libertà nel ritmo e nella melodia, al fine di evocare negli ascoltatori gli stati d'animo e i "rumori" della vicenda narrata dal testo poetico (la gioia dei vincitori, la disperazione degli sconfitti, il tumulto della battaglia).

Queste ed altre innovazioni generarono una contrapposizione tra la "nuova musica" e le sue forme più tradizionali, cui erano ancorati il pensiero di Platone e di Aristofane, mentre incontravano, almeno in una fase iniziale, il supporto di Euripide.

Platone, dal canto suo, "prende in esame la poesia e la musica, assumendo una posizione di netto rifiuto nei confronti della nuova musica mimetica ed espressionistica che suscita nell'uomo emozioni e passioni che ne turbano l'equilibrio razionale."⁴⁰ Ad ogni modo, con Timoteo, le nuove tendenze si erano affermate e i compositori tendevano ad uscire dai vincoli dei generi tradizionali, creando un nuovo rapporto tra testo poetico e melodia, un nuovo rapporto che vedeva il predominio, nell'esecuzione, proprio della melodia. Tuttavia, il pensiero di Platone presenta anche altri aspetti – e questo è un dato importante che interesserà anche l'epoca medievale – indirizzati verso la musica concepita come scienza e verso un'educazione musicale necessaria e auspicabile (purchè funzionale ad una corretta educazione civica) dei giovani al fine di renderli "armonici" rispetto alla società di uno stato ideale che ha bisogno di ritmo e armonia. Ne discende che Platone diventa il primo responsabile di quella divisione tra una musica pensata, scientifica (non udita) e la musica eseguita dai musicisti (udita), quella divisione tra musica come scienza e musica pratica che informerà tutta la prima era cristiana, coinvolgendo, in un più ampio discorso di metrica e di ritmica, anche la poesia di quel periodo.

Aristotele (384-322 a.C.), rispetto a Platone, assume una posizione un po' diversa, anch'egli si occupa della musica partendo dalla politica (ricordiamo che, per Platone, cambiare i modi musicali significava sovvertire le leggi – *nomos* – dello stato), definendone un ideale educativo che parte dal piacere: la musica è un *ozio*⁴¹, ossia

funzionalità precisa e legati indissolubilmente ad un solo momento, un'unica esecuzione; oppure che gli stessi scopi siano stati di volta in volta perseguiti ricorrendo a segnalazioni o sistemi di riferimento diversi." [Cfr. *Ivi*, p. 306].

³⁹ Mimesi nella sua accezione più vera di "imitazione della natura", concetto che riconduce, ancora una volta, a Platone e ad Aristotele.

⁴⁰ G. COMOTTI, *La musica nella cultura greca e romana*, cit., p. 39.

⁴¹ Va ricordato che per gli antichi greci, come per i romani, il termine "ozio" non aveva assunto l'accezione negativa che siamo soliti darle oggi, anzi l'ozio rappresentava il modo migliore di trascorrere il tempo per un uomo libero, tempo dedicato, appunto ad attività artistiche e liberali.

qualcosa che si oppone al lavoro manuale e all'attività, è una disciplina nobile che va seguita, comunque, secondo delle nozioni e delle pratiche che si inseriscono in un contesto educativo, soprattutto dei giovani. Tuttavia, sempre secondo Aristotele, nella *Politica*, bisogna distinguere l'ascolto della musica, e il piacere che ne deriva, dalla sua esecuzione in quanto l'ascolto è degno di un uomo libero, perché non manuale, l'esecuzione, invece, è un mestiere, un'attività manuale che mal si presta ad una educazione nobile e liberale. Il filosofo risolve questa contrapposizione affermando che i giovani, verso i quali i principi educativi sono essenzialmente rivolti, devono occuparsi dell'esecuzione solo finché diventano conoscitori della musica, non professionisti, e solo in età giovanile, al fine di godere, da adulti, del piacere di essa e non della fatica che ne deriverebbe dal farne un mestiere.

Anche riguardo all'*ethos* della musica, Aristotele si allontana da Platone sostenendo che le *armonie* non vanno demonizzate né combattute ma, semplicemente, devono essere utilizzate nelle occasioni giuste e opportune. La musica, come la poesia, è imitazione e, in quanto tale, suscita sentimenti; in questo risiede la sua funzione educativa e quella dell'artista, che può opportunamente scegliere le verità da imitare e trasmettere all'animo umano:

Poiché dunque noi siamo naturalmente in possesso della capacità di imitare, della musica e del ritmo (i versi, è chiaro, fanno parte del ritmo),⁴² dappprincipio coloro che per natura erano più portati a questo genere di cose, con un processo graduale delle improvvisazioni dettero vita alla poesia. La poesia poi si distinse secondo le proprietà dei caratteri: i più severi imitarono le azioni apprezzabili e di gente apprezzabile, quelli di gusti più facili quelle della gente dappoco, dappprincipio componendo motteggi e come gli altri inni ed encomi.⁴³

E l'imitazione consente la purificazione, la catarsi pitagorica: musica e poesia, in quanto imitazione di passioni ed emozioni, sono una sorta di medicina per l'animo umano, per cui non esistono armonie dannose ma tutte servono, tutte concorrono a liberare, purificare l'animo, proprio da quei sentimenti che possono rivelarsi dannosi.

Aristotele, in definitiva, trasporta la tradizione pitagorico-platonica dal piano metafisico a quello psicologico, tracciando un lungo ponte che va dall'età ellenistica all'età medievale, trasformando, nel contempo, "la scissione platonica tra la musica intesa come pura speculazione e quella intesa come piacere dei sensi" in "una frattura

⁴² Anche per Aristotele, com'è evidente, c'è identità tra metro e ritmo, e la poesia, ancor più della musica, è disciplina d'imitazione.

⁴³ ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di Diego Lanza, Milano, Rizzoli, 1994, p. 127.

sociale esistente tra l'ozio degno di un uomo libero e l'attività servile del musicista mestierante".⁴⁴

Allievo di Aristotele fu Aristosseno di Taranto, grande teorico giustamente riconosciuto come il primo musicologo della storia, i suoi numerosi scritti, non tutti pervenutici, riguardavano anche e, talvolta, soprattutto i rapporti tra musica e testo poetico, e costituiscono un riferimento importante per tutti gli studi musicologici successivi. Negli *Elementa harmonica* approfondisce lo studio degli intervalli e dei tetracordi, individuando gli elementi della melodia e i vari *gene*⁴⁵ (diatonico, enarmonico e cromatico) dei tetracordi. Aristosseno, con i suoi studi, arriva a sostenere che il calcolo degli intervalli non è sufficiente a spiegare i fenomeni musicali e a fornire i tipi per una corretta composizione ed esecuzione, ma sono necessari l'intelletto, la memoria e l'orecchio, al fine di poter percepire la corretta successione delle note e i loro rapporti armonici. Insomma, egli riconosce e accetta quanto fatto dai pitagorici ma allo studio degli intervalli affianca l'insostituibile ruolo della sensibilità musicale, si potrebbe dire della sensibilità psicologica del musicista e dell'ascoltatore, per comprendere i fenomeni musicali nella loro dimensione dinamica, e non statica. Negli *Elementa rhythmica*, altra opera imprescindibile, Aristosseno rivede il rapporto tra musica e testo poetico, nelle sue componenti di ritmo e metro, arrivando a definire i generi ritmici mediante il rapporto matematico tra tempi forti (in battere) e tempi deboli (in levare). E, anche in questo caso, giunge alla conclusione che l'elemento importante non è tanto (o del tutto) quello matematico, bensì quello uditivo, dal momento che il suo discorso non si lega tanto alla struttura metrica del verso, delimitata dalla quantità delle sillabe, quanto alla forma ritmica che la poesia assume al momento dell'esecuzione musicale; esecuzione, a sua volta, non più determinata, dopo gli studi di Timoteo di Mileto, dai valori temporali del testo verbale. Da quanto detto si evince che l'importanza di Aristosseno, nel panorama degli studi sulla musica dell'antichità classica, non sta tanto negli studi teorici, sicuramente fondamentali per il futuro, quanto nell'averli indirizzati sugli aspetti sensibili e psicologici dell'esperienza musicale.

⁴⁴ M. BARONI *et al.*, *Storia della musica*, cit., pp. 16-17.

⁴⁵ I *gene* non sono altro che gli intervalli che si stabiliscono tra le quattro corde (tetracordo) di uno strumento come la lira.

Uno degli ultimi trattati interessanti, per aver trasportato in età cristiana l'eredità della musica greca, è il *De Musica* di Aristide Quintiliano (II secolo d. C.)⁴⁶ nel quale l'autore, oltre a riprendere gli schemi e le teorie di Aristosseno e di Timoteo, nonché di Pitagora, Platone e Aristotele, considera i rapporti tra melodia e testo poetico introducendo, nella sua opera, le tavole della notazione musicale. Riguardo al ritmo e al metro, nei capitoli a loro dedicati, egli attua l'importante distinzione tra coloro che consideravano, fino a Timoteo, l'identità tra schema ritmico e schema metrico e coloro che consideravano, invece, la figura metrica del testo e la sua rappresentazione ritmica nel canto. E anche grazie ad Aristide Quintiliano giunge fino a noi l'importanza della *mousiké*, nella sua accezione più completa di poesia, musica e danza, come funzione educativa centrale nella formazione umana. In particolare egli considera la poesia slegata dalle altre due discipline come un qualcosa di incompleto, che agisce sì sull'animo, ma non ha il *pathos* necessario a rappresentare, mediante il concetto di mimesi, gli aspetti della realtà umana. Con la *mousiké*, invece, la danza è rappresentazione mimica del ritmo che coinvolge anche la vista, mentre la musica e la poesia coinvolgono l'udito realizzando, così, un elevato livello di mimesi con un forte grado di dinamicità. Le analisi su esposte, riguardo al metro e al ritmo, nonché alla melodia e al testo poetico diventano ancora più importanti se rapportate alle polemiche che si accenderanno, nel XVII e XVIII secolo, a proposito del melodramma e del rapporto poesia-musica, proprio in relazione alla funzione educativa – da una parte – e di semplice piacere – dall'altra – della melodia e del ritmo. Nel *De musica* di Aristide Quintiliano, infine, sono racchiuse tutte le dottrine neopitagoriche, neoplatoniche, aristoteliche e, soprattutto, vengono indicati i rapporti e le analogie tra la natura dell'uomo e la natura del cosmo, tra musica terrena e musica celeste, che tanta fortuna incontreranno nei teorici del Medioevo. L'opera, infatti, sarà l'anello di congiunzione ideale tra Aristosseno e Severino Boezio che, nel suo *De institutione musica*, approfondirà proprio questa distinzione tra musica terrena e musica celeste. Fin dall'età di Aristosseno, che con i suoi scritti aveva aperto la strada verso un'*estetica* della musica, si era attuata una separazione tra gli aspetti acustici, psicologici, teorico-scientifici della musica e gli aspetti etici, di matrice platonica, che si tramanderanno, colorandosi di mistica e di religiosità, in epoca cristiana e oltre.

⁴⁶ Secondo alcuni la collocazione di Aristide Quintiliano nel II secolo sarebbe erronea e si dovrebbe, invece, collocarlo nel IV secolo d. C. Cfr L. ZANONCELLI, *La filosofia musicale di Aristide Quintiliano*, «Quaderni Urbinati», XXIV (1977), pp. 87-93.

Questo breve ma intenso *excursus* sulla poesia e sulla musica dell'antichità greca si è reso indispensabile, in un contesto storico che va "dal chiostro alla corte", al fine di individuare, sia pur sommariamente, quelle origini lontane che legano la poesia e la musica in un lungo, lunghissimo percorso che, prima di giungere ai chiostri d'Italia e d'Europa, aveva già incontrato una serie di innovazioni teoriche e pratiche che costituiscono le fondamenta della cultura medievale, prima, e rinascimentale, poi, del fatto poetico-musicale. Soprattutto, questo *excursus*, è teso a dimostrare, laddove ve ne fosse ancora bisogno, che le due discipline nascono insieme per poi procedere, con il progredire dei secoli, in direzioni talvolta diverse ma sempre parallele, quando non fortemente intrecciate, proprio come nella cultura greca. E la prima, notevole, differenza di direzione è proprio nel modo in cui la musica, fortemente legata alla poesia, è stata tramandata rispetto a quest'ultima. La notazione, infatti, anche in epoca ellenistica e romana, come vedremo più avanti, non costituì un uso corrente e continuo, ma fu relegata a scopi pratici e a casi eccezionali come mero supporto mnemonico, pertanto non fu usata come mezzo di trasmissione del patrimonio culturale, come è avvenuto per la poesia, e la letteratura in generale, attraverso la scrittura. Ne discende che la maggior parte della musica del periodo in esame è stata tramandata per lo più oralmente, con tutti i disagi e le perdite che questa tradizione comporta, per questa ragione assumono grande importanza i trattati teorici fin qui a grandi linee esaminati. Molti di questi trattati, come più volte indicato, saranno trasmessi alla nuova era, che si apre con la venuta di Cristo, e che segna il tramonto dell'età antica e la nascita di una nuova civiltà, che avrà bisogno di affrontare nuovi percorsi verso altre forme di poesia e altre forme di musica, per aprirsi in un nuovo canto.

1.2 LATINITÀ PRECRISTIANA

Roma, fin dalla sua fondazione, aveva avuto contatti frequentissimi con la civiltà greca e non solo per ragioni belliche. La penetrazione della cultura greca in Italia centrale fu, inoltre, favorita anche dalla mediazione degli Etruschi, che contribuirono in maniera determinante alla formazione delle istituzioni civili, religiose e sociali del mondo romano.

Nella società romana, costruita attraverso l'influenza della civiltà greca e la mediazione degli Etruschi, non mancavano le occasioni per intonare canti rituali, monodici e corali, anche se di essi ben poco ci è stato tramandato: solo alcuni testi

cantati e alcune, sommarie, indicazioni di esecuzione. Una delle forme “pre-letterarie” più interessanti è sicuramente quella dei *carmina* sacrali legati, in qualche modo, alle Leggi delle XII Tavole⁴⁷ le quali, a loro volta, presentano, nella versione sicuramente rimaneggiata a noi giunta, alcuni interessanti espedienti metrici e ritmici, come mostrano i seguenti esempi:

Si in ius vocat, ito. Ni it, antestamino: igitur em capito.

Se (l'accusatore) lo cita in giudizio (l'accusato) ci vada. Se non ci va, (l'accusatore) chiami dei testimoni, quindi l'afferri.

Adsiduo vindex adsiduus esto. Proletario quis volet vindex esto.

A un possidente sia garante un possidente; a un nullatenente sia garante chi vorrà.

Si nox furtum faxsit, si im occisit, iure caesus esto.

Se di notte uno facesse un furto e il derubato lo uccidesse, l'uccisione sia ritenuta legittima.⁴⁸

È interessante notare come le allitterazioni e le assonanze contribuiscano, in questi testi rapidi e sentenziosi, a fornire una musicalità che, unita al ritmo dei *cola*⁴⁹ paralleli e divisi, produce un sicuro effetto mnemonico, oltre che emotivo. Se si valuta che le Leggi delle XII Tavole sono tra le prime testimonianze della lingua latina, anche se non si tratta di latino classico, può risultare agevole considerare quanto questa lingua, fin dalle sue origini (o forse, soprattutto alle origini, anche se non ci sono fonti precise ad attestarlo), fosse particolarmente adatta al canto⁵⁰. E sicuramente legati al canto sono,

⁴⁷ Le Leggi delle XII Tavole costituiscono il fondamento primo della società culturale romana, esse costituiscono la più antica forma di diritto derivante da una serie di norme consuetudinarie scritte, appunto, su dodici tavole di bronzo. La loro importanza era tale da far sì che i dotti romani le analizzassero per secoli e i giovani le imparassero a memoria.

⁴⁸ G. B. CONTE e E. PIANEZZOLA, *Storia e testi della Letteratura latina*, Firenze, Le Monnier, 3 voll: vol. 1, *Alta e media repubblica*, 1998², p. 5.

⁴⁹ Il *colon*, *cola* al plurale, è una parte del periodo che la tradizione ha individuato in una sequenza di più di tre parole che, all'interno del periodo può assumere le funzioni di protasi (premessa o ipotesi) o di apodosi (conseguenza della condizione esposta in premessa); è il caso dei due periodi ipotetici appena citati (va aggiunto che la protasi, in poesia, nella poesia epica in particolare, ha la funzione di annunciare i fatti che stanno per essere narrati, unitamente ad una *invocazione* alle Muse, affinché queste diano la capacità e la forza di narrare le grandi gesta degli eroi). Nella metrica classica il *colon* può indicare anche una sequenza metrica con una sua individualità ma che, tuttavia, non è ritmicamente autonoma e fa parte di una struttura metrica più ampia, come nel caso del verso lirico. [Cfr. G. B. CONTE e E. PIANEZZOLA, *Materiali e strumenti per lo studio della Letteratura latina*, allegato a ID., *Storia e testi della Letteratura latina*, cit., vol. 1, *Alta e media repubblica*, 1998², p. 74].

⁵⁰ “Parlando proprio delle Leggi delle XII Tavole, Cicerone le definisce un *carmen*. Ma le stesse XII Tavole, a loro volta,, definiscono *carmina* le formule magiche, di cui decretano la messa al bando.” [G. B. CONTE e E. PIANEZZOLA, *Storia e testi della Letteratura latina*, cit., vol. 1, *Alta e media repubblica*, 1998², p. 5.]

fin dall'etimologia del nome, i *carmina*⁵¹ citati sopra e legati principalmente alle occasioni religiose. Tuttavia, con il termine *carmen* gli antichi latini si riferivano oltre che a preghiere, giuramenti e profezie, anche alle sentenze solenni dei tribunali, nonché a proverbi, scongiuri e insegnamenti pratici. Ne deriva che i *carmina* più antichi affrontano contenuti molto diversi tra loro, pur conservando identica forma che, ancor più delle Leggi delle XII Tavole, consiste in una prosa fortemente ritmata con reiterazioni di suoni (allitterazioni e assonanze) e con ripetizioni morfologiche che contribuiscono alla corrispondenza dei *cola* della frase, dal punto di vista della lunghezza e della composizione sintattica, ottenendo, così, un forte effetto di parallelismo verbale. La poesia arcaica, al contrario, ha una struttura metrica molto debole, che si riflette dal punto di vista ritmico; la ragione di tale “debolezza” è stata individuata nel verso saturnio, caratterizzato da una struttura metrica non rigida. Del verso saturnio, in realtà, non si sa molto, sebbene in saturni siano composti i primi due testi epici romani di cui restano frammenti, ossia la versione dell'*Odissea* di Livio Andronico e il *Bellum Poenicum* di Gneo Nevio. Per lungo tempo il saturnio è stato considerato un verso autoctono delle genti italiche, in particolare del Lazio, fino a quando si è scoperto che si trattava di un verso di origine greca trapiantato nel senso ritmico romano, offrendo una sintesi di elementi greci e romani.⁵²

Quel che interessa, da quanto esposto, è proprio quel “senso ritmico romano” che caratterizza soprattutto la prosa arcaica, consentendo una certa vicinanza con una poesia, al contrario, molto debole dal punto di vista ritmico. Esempio, riguardo alla ritmicità della prosa e al suo parallelismo verbale, è questa preghiera di purificazione dei campi, riportata da Catone nel *De agri cultura*:

uti tu morbos visios invisosque
viduertatem vastitudinemque
calamitates intemperiasque
prohibessis difenda averruncesque

che tu [o Marte] possa fermare, tener lontano e stornare malattie visibili e invisibili, sterilità e desolazione, flagelli e tempeste⁵³

⁵¹ Il termine *carmen* contiene, nella sua radice etimologica, il termine *cano* che si traduce in “canto” e si può estendere, oltre che alla modulazione della voce, anche alla “voce poetica”, ossia alla poesia in generale.

⁵² Cfr. G. PASQUALI, *Preistoria della poesia romana*, con un saggio introduttivo di Sebastiano Timpanaro, Firenze, Sansoni, 1981.

⁵³ G. B. CONTE e E. PIANEZZOLA, *Storia e testi della Letteratura latina*, cit., vol. 1, *Alta e media repubblica*, 1998², p. 9.

Probabilmente nel definire *carmina* le sentenze popolari, le formule magiche, le preghiere, gli scongiuri e molte altre pratiche sociali e religiose, vi è stato un certo arbitrio, da parte di studiosi e critici, arbitrio storico causato principalmente dalla carenza di fonti ma che, tutto sommato, non mette in discussione le caratteristiche formali di questi componimenti. Se si guarda a queste caratteristiche, si può agevolmente notare che i *carmina* rappresentano il più forte tratto di continuità tra le origini e la storia letteraria di Roma, infatti nel momento in cui gli influssi greci si sovrappongono a costituire un nuovo *humus* dal quale nasceranno i testi classici, il *carmen* è un elemento distintivo della cultura latina arcaica che perdura, rappresentando, nel suo modo di esporre e di scrivere (un modo che, oltre ad avere funzione mnemonica, si può considerare “ad effetto”, che colpisce i sensi, in particolare l’udito) versi e prosa, l’espressività dei Romani e, forse, di altri popoli italici. Questo tratto di continuità traccia una rete di collegamenti che conduce ai classici della letteratura latina: anche leggendo, o meglio, ascoltando, Plauto, Ennio, Catullo e Virgilio si possono avvertire certe cadenze, o addirittura dei veri e propri canti, sotto forma di nenie e filastrocche, riconducibili alla tradizione dei *carmina* largamente intesa, tradizione che sarà spesso rievocata anche in epoca medievale.

Insomma, i *carmina*, per la cultura latina arcaica, assurgono al ruolo di una vera e propria poesia sacrale (altro elemento di corrispondenza con la latinità cristiana e i primi secoli del Medioevo), in quanto dedicati soprattutto ad occasioni religiose e rituali. Sono sostanzialmente due i *carmina* rituali più importanti, più o meno attestati dalle fonti: il *Saliare* e l’*Arvale*.

Il *Carmen Saliare* era il canto di un collegio di dodici sacerdoti (*Salii*⁵⁴) istituito da Numa Pompilio, questi sacerdoti, nel mese di marzo (in onore del dio Marte) di ogni anno, recavano in processione dodici scudi sacri cantando, appunto il *carmen* (che in realtà non doveva essere sempre lo stesso, si presume che essi avessero a disposizione diversi *carmina*, per questa ricorrenza) e praticando una sorta di danza rituale scandita in tre tempi (*tripudium*), battendo tre volte ritmicamente i piedi a terra seguendo le percussioni delle lance sugli scudi. Con questo canto, del quale si hanno tracce linguistiche di difficile interpretazione, i sacerdoti invocavano tutte le divinità, badando bene di non dimenticarne nessuna per non irritarla. Per questa ragione, data la

⁵⁴ Il nome *Salii* deriva dall’etimologia di *salio*, ossia saltare, che era quello che, grosso modo, facevano questi sacerdoti durante i loro rituali.

complessità della religione romana arcaica, che prevedeva un sistema di *numina*⁵⁵ molto articolato e alquanto numeroso, i *carmina* dovevano essere numerosi anch'essi e anche piuttosto lunghi.

Il *Carmen Fratrum Arvalium* era il canto di purificazione dell'*arva*, ossia dei campi, che la leggenda vuole istituito da Romolo, ed era praticato nel mese di maggio da un gruppo di 12 sacerdoti (*Fratres Arvales*) che invocavano la protezione di Marte e dei Lari, gli spiriti degli antenati defunti, invocati per proteggere la casa e la famiglia. Interessante è il ritmo ternario⁵⁶ (allo stesso modo del *tripudium* saliare), mediante il quale venivano eseguiti questi canti, dal momento che la triplicazione di parole e gesti era considerata come una sorta di garanzia di efficacia per le pratiche magico-religiose, come si può rilevare da questo *carmen*, composto e inciso sul marmo in occasione di una cerimonia, del 218 d. C.:

E NOS LASES IVVATE
E NOS LASES IVVATE
E NOS LASES IVVATE

NEVE LVE RVE MARMAR SINS INCVRRERE IN PLEORIS
NEVE LVE RVE MARMAR SINS INCVRRERE IN PLEORIS
NEVE LVE RVE MARMAR SINS INCVRRERE IN PLEORIS

<i>SATVR FV FERE MARS</i>	<i>LIMEN SALI</i>	<i>STA BER BER</i>
<i>SATVR FV FERE MARS</i>	<i>LIMEN SALI</i>	<i>STA BER BER</i>
<i>SATVR FV FERE MARS</i>	<i>LIMEN SALI</i>	<i>STA BER BER</i>

<i>SEMVNIS ALTERNEI</i>	<i>ADVOCAPIT CONCTOS</i>
<i>SEMVNIS ALTERNEI</i>	<i>ADVOCAPIT CONCTOS</i>
<i>SEMVNIS ALTERNEI</i>	<i>ADVOCAPIT CONCTOS</i>

E NOS MARMAR IVVATO
E NOS MARMAR IVVATO
E NOS MARMAR IVVATO

TRIVMPE TRIVMPE TRIVMPE
TRIVMPE TRIVMPE

⁵⁵ Nel termine *Numen* è racchiuso il concetto di “potenza divina” che si estese, nella fase arcaica della cultura e della religione romana, alla divinità non rappresentata da un dio specifico, ma da una entità indefinibile e potente. Tale divinità era riconoscibile negli elementi e nei fenomeni naturali, come la terra e il fuoco, oppure il tuono e il fulmine. Erano, tuttavia, molte le personificazioni divine (il fuoco, *Vesta*; la terra, *Tellus*, il cielo, *Giove*, e così via), pertanto il sistema delle divinità, e le occasioni rituali ad esse legate, erano piuttosto numerose e complesse.

⁵⁶ Il ritmo ternario, in musica, è determinato da tre pulsazioni per ogni battuta, per la poesia è l'alternarsi di una sillaba forte e due deboli, l'accento forte, cioè, cade ogni tre pulsazioni.

Traduzione successiva a trascrizione in latino classico (con alcune incertezze interpretative), senza la triplice ripetizione dei versi:

Oh, Lari, aiutateci!
E tu non permettere, Marmar, che peste e rovina aggrediscano il popolo ancora.
Sii sazio, Marte feroce, balza sulla nostra soglia e là, là sta a nostra difesa.
Tutti i Semòni, a turno, egli chiamerà a sé.
Oh, Marmar, aiutateci!
Trionfo, Trionfo!⁵⁷

Oltre a questi e ad altri *carmen sacrali*, gli antichi romani intonavano canti conviviali, i cosiddetti *carmina convivalia* che erano cantati, con l'accompagnamento della *tibia*⁵⁸, presso l'aristocrazia romana ed erano, in genere, di argomento epico-eroico, volto alla glorificazione delle gesta degli antenati e, in generale, della romanità. Accanto a questi vi erano i *carmina triumphalia* che, come dice il nome, erano dei canti di trionfo, di vittoria, intonati dai legionari romani. In questi canti il condottiero che aveva guidato la battaglia vittoriosa, oltre ad essere lodato, era schernito e preso in giro, al fine di moderare l'esaltazione dei soldati e la superbia del condottiero stesso. Infine, erano praticate le *neniae* (lamentazioni) funebri, ma di queste e della maggior parte dei canti citati sopra ben poco si conosce, dal punto di vista documentario, soprattutto per ciò che riguarda la musica.

Il passaggio dalla poesia e dalla musica greca fu segnato in particolar modo dal teatro: battute scherzose e farse paesane inscenate tra attori e pubblico, come nel caso dei *Fescennini*⁵⁹, erano accompagnate, in un clima di ampia improvvisazione, da canti e danze; canti e danze che incontrarono una loro legittimazione con l'istituzione dei *ludi scenici*,⁶⁰ nel 364 a. C., realizzati per far cessare una grave pestilenza che attanagliava la

⁵⁷ G. B. CONTE e E. PIANEZZOLA, *Storia e testi della Letteratura latina*, cit., vol. 1, *Alta e media repubblica*, 1998², p. 12.

⁵⁸ La *tibia* è uno strumento a fiato, derivante dall'*aulós* greco, molto simile ad una sorta di oboe doppio (infatti è denominato anche *oboe doppio lidio*) e aveva canne di uguale lunghezza e i fori per le dita in identica posizione, sulle canne stesse. [Cfr. C. SACHS, *Storia degli strumenti musicali*, cit., pp. 157-158].

⁵⁹ I *Fescennini versus*, erano dei versi mediante i quali, con battute sboccate e licenziose, venivano improvvisate delle scenette teatrali, prima dagli Etruschi e poi dai Romani. Sull'origine del nome vi sono numerose congetture (dalla città di *Fescennia*, tra Etruria e Lazio, oppure dalla parola *fascinum*, intendendo per essa sia il malocchio che il membro virile, dandole, così, un riferimento fallico facilmente comprensibile nelle battute di scherno), la cosa certa è che questi versi, che rivelavano anche una funzione apotropaica, non raggiunsero mai una dignità letteraria (la loro matrice fortemente popolare glielo impediva), ma concorsero in qualche modo alla nascita della drammaturgia latina. [Cfr. G. B. CONTE e E. PIANEZZOLA, *Storia e testi della Letteratura latina*, cit., vol. 1, *Alta e media repubblica*, 1998², p. 13.]

⁶⁰ I primi *ludi*, nel senso più proprio di "giochi" risalgono addirittura all'età di Romolo e consistevano in giochi sportivi, corse di cavalli e similari. Con Tarquinio Prisco essi divennero i *ludi romani* e si trasformarono in una vera e propria festa che si celebrava in settembre, fino a quando, nel 364 a. C., appunto, in essi furono inserite delle forme teatrali legate ai Fescennini e consistenti in sequenze di danze, canti, balli e scenette farsesche che ben presto, data la loro eccessiva licenziosità che conduceva ad

città di Roma. In questi *ludi* degli attori, di origine etrusca, danzavano accompagnati dal suono della *tibia* al quale fu presto affiancato, dai giovani romani, un canto ritmicamente variato. I danzatori assunsero la denominazione, sempre di origine etrusca, di *histriones*⁶¹, mentre le loro composizioni vennero chiamate *saturae*.⁶² Questi spettacoli improvvisati durarono fino alla metà del III secolo a. C., quando, dopo la prima guerra punica, furono gradualmente sostituiti da tragedie e commedie in latino, mutate dal teatro greco. Importante fu, da questo punto di vista, il primo autore del teatro latino: un greco di Taranto che rispondeva al nome di Livio Andronico, condotto a Roma come schiavo e, in seguito, liberato. Con Livio Andronico nasce la letteratura latina, anche se stabilire dei primati porta in sé delle inevitabili forzature, tuttavia non si può non considerare che la traduzione dell'*Odissea* in versi italici, ossia in saturni, ebbe una portata storico-letteraria enorme, se si pensa che sull'*Odissea* di Andronico (l'*Odissea* tradotta) studieranno le generazioni a venire. Accanto alla traduzione del testo omerico, Livio diede anche avvio alla drammaturgia latina, aprendo la strada a poeti come Nevio, Ennio, Plauto, Cecilio Stazio, Pacuvio, Accio e Terenzio, veri protagonisti della vita culturale romana tra il III e il II secolo a. C.

Il teatro romano, punto d'incontro tra poesia e musica, si muoveva ancora secondo coordinate greche, anche se non in maniera conforme alle strutture originali dei testi classici. Gli autori romani, in particolare i poeti comici, usarono la tecnica della *contaminatio*, che consisteva nel "contaminare" diverse trame tratte dal ricco repertorio

attaccare parodisticamente personaggi in vista, decretarono la loro fine per mano dei severi legislatori romani. Anche i *ludi* ebbero origini etrusche e, pur non assumendo mai la dimensione teatrale vera e propria, contribuirono molto alla nascita di una drammaturgia latina. [Cfr. G. COMOTTI, *La musica nella cultura greca e romana*, cit., pp. 53-54].

⁶¹ *Histriones* deriva dal termine etrusco *hister* e sta principalmente per mimo e ballerino. Pare che il nome derivi dalla regione Histria, ai confini dell'Illiria, ossia dalla località donde provenivano i primi commedianti. È interessante notare che essi, nella civiltà romana arcaica, assunsero il ruolo di mimi perché il volgo romano non intendeva la lingua etrusca, per cui i commedianti si facevano capire con il linguaggio del corpo. Successivamente il termine si estese a tutti gli attori, da tragedia e da commedia. [Cfr. G. B. CONTE e E. PIANEZZOLA, *Storia e testi della Letteratura latina*, cit., vol. 1, *Alta e media repubblica*, 1998², p. 18.]

⁶² *Satura quidem tota nostra est*, diceva orgogliosamente Quintiliano nel I secolo d. C., ed è effettivamente un genere tutto romano che ha, però, radici etrusche in quanto, prima di assumere dignità letteraria, era un insieme o, più propriamente, un "miscuglio" di poesia, musica, danza e recitazione, legate anche ad una forma di improvvisazione. Il termine *satura* deriva da un piatto costituito da un insieme variegato di frutti (da qui il significato di "miscuglio") da offrire agli dei. Anche nella satira è possibile riconoscere lo spirito farsesco dei fescennini e dei *ludi scenici* soprattutto nei tempi in cui essa era usata per le celebrazioni in onore della dea Cerere. Probabilmente a questa sua ambivalenza di origine arcaica è dovuta la divisione tra satira drammatica, legata alla rappresentazione, e satira letteraria, destinata alla lettura. Il primo autore a darle dignità letteraria fu Ennio, dopo di lui fu elaborata in forme e contenuti diversi da Pacuvio, Lucilio e Varrone, fino a giungere ad Orazio, in età augustea. [Cfr. G. B. CONTE e E. PIANEZZOLA, *Storia e testi della Letteratura latina*, cit., vol. 1, *Alta e media repubblica*, 1998², p. 343.]

della commedia greca, queste trame venivano, cioè, integrate (talvolta sostituite) da alcune scene di altre commedie dello stesso autore o di autori diversi, il tutto in un processo di traduzione dal greco al latino. Del resto, anche la divisione delle parti della commedia, tra recitate e cantate, subì una forma di *contaminatio*, nel senso che gli autori latini, non rispettando fedelmente il modello (e il testo) greco, affidarono al canto anche alcune parti destinate alla recitazione. Interessante, a questo proposito, è la distinzione tra *cantica* e *deverbia* rispetto ai quali si pronuncia in maniera inequivocabile il grammatico Elio Donato⁶³:

Deverbia histriones pronuntiabant, cantica vero temperabantur modis non a poeta sed a perito artis musicae factis.

Gli attori recitavano i *deverbia*, i *cantica* venivano adattati ad una musica composta non dal poeta, ma da un musicista.⁶⁴

La musica, sempre secondo quanto attestato da Elio Donato, era ben presente nella commedia,: i canti venivano accompagnati da suono della tibia o del flauto e anche le parti recitate erano presentate dalla musica, mediante l'utilizzo di un flauto destro e un flauto sinistro. Quando la commedia entrava in una parte seria, il flauto di destra lo annunciava con un suono grave, mentre le parti comiche erano preannunciate dal suono acuto del flauto sinistro. Quello che più colpisce, in questa divisione tra *cantica* e *deverbia* è, però, l'utilizzo dei *metri* poetici: le parti recitate, in genere, erano composte in senari giambici, mentre quelle cantate in metri diversi (cretici e bacchei, ad esempio), ma spesso venivano utilizzati anche settenari e ottonari giambici. Ora, mentre la distinzione tra *cantica* e *deverbia*, in alcuni manoscritti (alcune commedie di Plauto), è attestata dalle sigle DV (*deverbia*) e MMC (*mutatis modis canticis*, che stava ad indicare anche la variazione delle musiche) poste accanto al testo, per le altre parti – proprio quelle in settenari e ottonari giambici – questi riferimenti erano assenti. Tale assenza ha portato a pensare, ma la questione è controversa, che per questi metri si potesse pensare a qualcosa di molto simile al “recitar cantando”, ossia al recitativo dell'opera lirica, e probabilmente questo recitativo – visto che non è indicato diversamente – doveva entrare a far parte di una delle due divisioni, oppure dovevano esistere due tipologie di *cantica* (solo cantato e cantato più recitativo) e due tipologie di *deverbia* (solo parlato e parlato più recitativo). Esempolari sono, in merito, proprio le commedie plautine, nelle quali la varietà di ritmi e metri, nonché la loro repentina

⁶³ Cfr. *Ivi*, p. 25-26.

⁶⁴ *Ivi*, p. 25.

alternanza, producono notevoli effetti emotivi nello spettatore. Tuttavia, proprio questa ricchezza di variazioni spinge a pensare che non tutte le parti accompagnate dalla musica potevano essere cantate, per cui, è plausibile che alcune parti, recitate con accompagnamento musicale, dovevano assumere le sembianze di una declamazione ritmica, mentre le parti cantate vere e proprie, numericamente inferiori alle altre, dovevano essere affidate a un cantore.

Il teatro romano, dunque, fece largo uso della musica, anche nella tragedia le parti cantate e le parti recitate si alternavano mentre, a differenza di quella greca, nella tragedia romana i canti corali non dovevano essere usati, dal momento che l'area riservata al coro nel teatro greco, in quello romano, era dedicata ai seggi dei personaggi autorevoli. La tragedia, nel teatro romano, era introdotta da un assolo del suonatore di tibia (*tibicen*) e, tramite questo assolo, gli spettatori più avveduti potevano riconoscere la tragedia prima che ne fosse annunciato il titolo. Tutte le notizie e le informazioni riguardanti la musica nel teatro latino giungono fino a noi attraverso la mediazione di storici, poeti e letterati; di quella musica e della sua esecuzione non è, purtroppo, rimasto nulla di tangibile.

Con la presa di Corinto, nel 146 a. C., i romani conquistarono praticamente tutta la Grecia e ciò permise la diffusione, in terra latina, della cultura greca che comprendeva anche gli studi e le teorie musicali, pertanto l'elaborazione di tali teorie, presso i latini, non portò a nulla di particolarmente nuovo e originale: essi si attennero, insomma, alle conoscenze tramandate dagli studiosi greci. Il primo trattato sulla musica, in lingua latina, è il *De musica* di Varrone, del quale non è rimasto nulla. Tuttavia, testimonianze indirette, tra le quali le *Saturae Menippeae*, dello stesso Varrone, attestano che nella sua opera confluirono le teorie musicali di Pitagora, Platone, Aristotele e Aristosseno, una sorta di *summa* che, affiancata dal *De musica* di Aristide Quintiliano, in lingua greca, venne a costituire le basi per la trattatistica successiva, in latino.

La commedia e la tragedia, dopo Terenzio e Accio, andarono perdendo la loro posizione centrale tra i generi teatrali, ciò anche a causa di forme di divismo che tendevano a concentrare l'attenzione sulle *performances* individuali degli attori, più che sul testo e sulla musica. Così, nel corso del I secolo d. C., assunsero importanza preponderante il mimo e il pantomimo, proprio perché concentrati sulle *performances* di un solista. Scene di vita quotidiana e argomenti mitologici, trasposti in chiave parodistica,

venivano rappresentati da un attore (mimo), attraverso gesti, talvolta parole e danza, accompagnata, quest'ultima, dal suono della *tibia*.

Accompagnamento musicale, affidato al coro e ad un'orchestra, composta da tibie, cetre, zampogne e strumenti a percussione, come cimbali e *scabella*⁶⁵, su un testo o canovaccio storico-mitologico mimato da danzatori solisti, costituivano il pantomimo, inventato da Pilade di Cilicia. La musica, allo stesso modo della danza e delle azioni mimiche degli attori e dei danzatori, doveva avere una doppia funzione rappresentativa di commento e connotazione patetica degli stati d'animo, delle azioni e delle scene attinenti all'argomento proposto.

Con il dilatarsi dei confini dell'Impero Romano affluirono, nella città latina, strumentisti, danzatori e cantanti da ogni Provincia: dalla Grecia, in primis, ma anche dalla Spagna, dalla Siria e dall'Egitto; molti di essi pervennero in Roma anche come schiavi al seguito dei ricchi provinciali. Questo movimento di grandi masse di uomini comportò, oltre al cambiamento della struttura sociale urbana, una nuova dimensione nell'ambiente teatrale e musicale che, grazie ai diversi contributi, provenienti da culture tra loro dissimili, divenne particolarmente eterogeneo e complesso. Ciò comportò una presa di distanza da queste nuove espressioni musicali che sfociò in una difesa dei generi solistici tradizionali (di derivazione greca), come la citarodia e la citaristica, e furono proprio alcuni imperatori a realizzare questa difesa, come Vespasiano, Adriano e Nerone, buoni dilettanti o validi musicisti-cantori essi stessi. Tuttavia, i gusti del pubblico non cambiarono di molto e si diffusero concerti e manifestazioni musicali imponenti, nelle quali venivano coinvolte grandi orchestre e grandi masse corali con l'ausilio di strumenti particolari come la *tuba*, la *bucina*⁶⁶ e il corno, usate in campo militare. Emblematico, a tale proposito, fu il concerto organizzato dall'imperatore Carino nel 284 “con cento suonatori di tromba, cento suonatori di corno e duecento tibiai”.⁶⁷

⁶⁵ Lo *scabellum* “aveva la foma d'un grosso sandalo legato al piede destro e consisteva d'un blocco di legno tagliato in due tavolette sovrapposte ed unite insieme al tallone. Ognuna delle due tavolette recava nella faccia interna una sorta di castagnetta. Battendo il piede le tavolette con le loro castagnette si urtavano tra loro con un forte schiocco”. [C. SACHS, *Storia degli strumenti musicali*, cit., p. 171.]

⁶⁶ La *tuba* e la *bucina* sono strumenti a fiato molto simili al corno che presentano una parte molto curva che dà un suono grave e basso, appartengono alla famiglia degli strumenti detti flicorni e ne esistono varie tipologie. La *bucina* differisce dalla tuba per la sua forma più sottile, ma sempre curva, naturalmente anche il suono che ne risulta è diverso. *Tuba*, *bucina* e corno venivano usati in campo militare per il richiamo, o per il segnale d'attacco, delle truppe. [C. SACHS, *Storia degli strumenti musicali*, cit., p. 511 sgg.]

⁶⁷ G. COMOTTI, *La musica nella cultura greca e romana*, cit., p. 59.

L'afflusso di “genti nuove” e, dunque, di nuove e diverse culture, portò a Roma, accanto alle ultime manifestazioni teatrali, come il mimo e il pantomimo, e alla musica profana, anche nuovi culti e le espressioni musicali a loro collegate, così cerimonie rituali e riti dionisiaci – i *Bacchanalia* – incontrano il culto di Iside e danno modo di far conoscere ai romani nuovi strumenti, come il *sistro*⁶⁸, e nuove danze e melodie provenienti dall’Egitto.

In questo contesto, tra il I e il II secolo, si inseriranno i primi canti cristiani derivanti dalla salmodia ebraica e praticati dal primo nucleo di cristiani insediatisi in Roma, costituito per la maggior parte, appunto, da ebrei. Successivamente, con la penetrazione del cristianesimo in tutte le provincie dell’Impero e, quindi, con la sovrapposizione e l’amalgama di culture varie e diverse, il canto liturgico si arricchirà di motivi nuovi ed eterogenei che lo porteranno lontano dal salmodiare ebraico e le radici musicali greco-romane risulteranno essere tutt’altro che estranee, come prova il più antico testo⁶⁹ dell’innografia cristiana pervenutoci, in lingua greca e con notazione musicale greca, com’è possibile rilevare dall’immagine qui riprodotta.⁷⁰



⁶⁸ “Sistro è un termine generalmente adoperato per designare alcuni idiofoni a scortimento dell’Egitto [...] Il sistro appare come un manico fissato a un telaio che reca infisse sbarrette trasversali di minor diametro dei fori che attraversano, onde possano tintinnare. La *sistrata turba* di donne che celebrava i riti di Hathor, la dea dalle sembianze bovine, proprio questo strumento reggeva in mano nelle fasi del culto. In seguito Hathor si trasformò nella dea Iside, moglie di Osiride, e siccome sul decadere dell’Impero Romano invalse rapidamente la moda di culti orientali, in proporzione al venir meno della fede nei vecchi dèi, il gioioso culto di Iside divenne popolare in ogni parte dell’Impero, tanto è vero che persino in Francia si son ritrovati sistri.” [C. SACHS, *Storia degli strumenti musicali*, cit., p. 92]

⁶⁹ *Pap. Oxy.* [*Oxyrhynchus Papyri*, papiri rinvenuti ad Ossirinco un secolo fa, circa] 1786 (n. 34, p. 106 sgg. P.), III-IV sec. d. C. Inno cristiano alla trinità in cinque linee, le prime tre mutilate della prima metà, la quarta quasi integra e al quinta con la sola notazione musicale conservata nella prima metà. Il ritmo è prevalentemente anapestico; i segni ritmici sono presenti su quasi tutte le sillabe. [G. COMOTTI, *La musica nella cultura greca e romana*, cit., p. 123 e rif. bib. p. 172.]

⁷⁰ Dalla pagina Internet www.examenapium.it/meri/300oxyrhinchus.htm, collegata al sito *Temporum Stirpis Musica* (www.examenapium.it/meri/), dell’Università degli Studi di Milano, Dipartimento di Storia delle Arti, della Musica e dello Spettacolo. Dalla stessa pagina sono tratte la traslitterazione, con divisione in versi del testo intonato, e la sua traduzione. Sempre sulla stessa pagina Internet è possibile ascoltare una riproduzione dell’inno e leggere l’articolo di Egon Joseph Wellesz: E. J. Wellesz, *The Earliest Example of Christian Hymnody*, «The Classical Quarterly», 39/1-2 (Jan.-Apr. 1945), pp. 34-45.

Come si può evincere dalla traslitterazione e dalla divisione in versi, nonché dalla traduzione (che riporta in corsivo la parte non cantata) il testo, o almeno quel che ne rimane, presenta già le caratteristiche tipiche dell'inno, ossia di canto strofico con metro poetico, a differenza dei salmi ebraici, tradizionalmente in prosa e cantillati⁷¹:

[...]YTANEO SIGATO,
MED' ASTRA PHASESPHORA L<AMP>ESTRO
[...] POTAMON RHOTHION PASAI
HYMNOUNTON D'HEMON PATERA K'HYION K'HAGION PNEUMA
PASAI DYNAMEIS EPIPHOUNOUNTON AMEN AMEN
KRATOS, AINOS AEI KAI DOXA THEOI
DOTERI MONOI PANTON AGATHON AMEN AMEN

[Per te, Padre dell'universo, Padre del tempo, cantiamo insieme a tutti i benedetti del mondo ... fa' che, di sera o mattina, i benedetti di Dio] non siano fermati;
fa' che le stelle lucenti non si oscurino;
fa' che [i flutti] dei fiumi impetuosi non si fermino
e mentre noi inneggiamo al Padre, al Figlio e alla Spirito Santo
fa' che ogni cosa dica: amen amen.
Eterno potere, elogi e gloria a Dio,
il solo che offre ogni bene. Amen amen.

Si tratta di un inno non particolarmente rilevante, dal punto di vista del contenuto, ma che rappresenta sicuramente un'interessante testimonianza della prima innografia cristiana, in particolare per gli aspetti linguistici. Il suo essere composto in lingua greca, infatti, rivela quanto questa lingua fosse importante per i primi cristiani dal momento che, soprattutto in Occidente, essa era una sorta di “lingua della clandestinità” usata, almeno fino al III secolo d. C., per scrivere i testi di fede e farli circolare nelle comunità cristiane, disprezzate e perseguitate dai romani allo stesso modo – o più – delle altre comunità orientali. Conseguenza diretta di queste persecuzioni, dovute alla forte contrapposizione ideologica tra pagani e cristiani, che spinse questi ultimi a vivere in clandestinità per quasi tre secoli, fu, oltre all'uso della lingua greca per i loro scritti, un forte condizionamento sulla musica di culto che si indirizzò verso forme diverse e, sicuramente, autonome rispetto alla musica profana.

Dal III secolo in poi e, soprattutto, con gli spartiacque storici di Costantino che concesse libertà di culto, nel 313 (Editto di Milano) e Teodosio, che nel 380 (Editto di Tessalonica) fece del culto cristiano la religione di Stato, l'esigenza di comunicare con

⁷¹ La *cantillazione* è una via di mezzo tra il parlato e il cantato, ed è un termine generalmente riferito alla recitativo liturgico, come nel caso dei salmi. Dal punto di vista tecnico si tratta di proclamare un testo su una sola nota, in modo da far risaltare le parole, questa nota può essere accompagnata da altre note (poche, non più di due o tre) sulle cadenze mediane e sulla cadenza finale. [Cfr. G. CATTIN, *La monodia nel Medioevo*, cit., pp 11-12.

un sempre più ampio seguito di fedeli di lingua latina causò il progressivo abbandono del greco e lo sviluppo di una letteratura latina cristiana che peraltro si era andata costituendo in maniera parallela e seminascosta. Il canto liturgico, allo stesso modo, si andò adeguando alla nuova situazione di apertura verso gruppi crescenti di osservanti che, una volta istituzionalizzato il rito, mostravano una nuova e più forte esigenza di partecipazione ad esso. Pertanto, oltre alla salmodia solistica e al canto responsoriale, nel quale i fedeli rispondevano solo alla fine con una breve sequenza prestabilita, fu introdotto nella liturgia cristiana il canto antifonale, ossia un canto vocale dei fedeli, divisi in due semicori.

Questa nuova esigenza di partecipazione, espressa mediante i nuovi modi di esecuzione vocale, fu il punto di partenza per le forme musicali dei secoli successivi. Con la caduta dell'Impero d'Occidente, infatti, la musica della Chiesa, con il suo portato poetico-musicale e culturale in genere, fu l'unica a salvarsi da quelli che sono stati definiti i "secoli bui" della prima età medievale e, grazie alla Chiesa, si salvò la tradizione musicale classica e, unita alle nuove forme di canto liturgico, "fu in grado di fornire un contributo determinante alla formazione delle nuove culture musicali nazionali."⁷²

L'istituzionalizzazione della religione cristiana, unitamente ai grandi rivolgimenti sociali, politici e culturali dei primi secoli dopo Cristo, chiudeva un ciclo che si era aperto oltre un millennio prima: il ciclo della civiltà greca e romana che tanto aveva dato all'umanità, in termini di musica e poesia, e non solo. Della musica antica, però, era rimasto ben poco: scritti teorici e testimonianze letterarie che pure consentono di avere un'idea, molto vicina alla realtà, di cosa aveva rappresentato il connubio musica-poesia nel mondo antico.

Da questo momento in poi il canto vocale, la parola poetica intonata e/o accompagnata dalla musica, risuonerà nei silenzi dei chiostri, un risuonare che la preserverà, come accennato, dall'oblio nel quale rischierà più volte di essere sommersa, a causa dei continui e repentini rivolgimenti storici che seguono la caduta dell'Impero Romano. E questi canti, oltre a rompere il silenzio delle chiese, delle abbazie e dei monasteri, si irradieranno nel mondo e nella cultura medievale a venire, proprio grazie ai silenzi del chiostro.

⁷² G. COMOTTI, *La musica nella cultura greca e romana*, cit., p. 60.

1.3 NEL CHIOSTRO

La tradizione poetica e musicale greco-romana si era sempre mossa, pur tra evoluzioni, scoperte e mutamenti vari, seguendo una linea di continuità che aveva visto il riversarsi delle innovazioni musicali greche, teoriche e pratiche, nella cultura romana che, a sua volta, aveva dato vita a nuove forme di canto e di spettacolo. Questa continuità si va frantumando (fino a ricevere una brusca interruzione, posizionabile – con qualche lieve forzatura – intorno al IV secolo) tra il I e il III secolo d. C., quando un nuovo universo culturale viene a sovrapporsi a quello preesistente. È l'universo culturale del Cristianesimo che, sorgendo da un culto orientale, si diffuse gradualmente a Roma e in Occidente, fino a divenire religione ufficiale. Un percorso nient'affatto facile e immediato, bensì lungo e travagliato, che però ha avuto il suo punto di forza nella grande carica di rinnovamento che il culto cristiano, di origine ebraica, portava in sé. Questa carica di rinnovamento gradualmente si estese dal piano spirituale a quello umano e sociale, al punto da costituire, oltre ad una nuova religione, un nuovo modello di società che si configurerà, nel periodo medioevale, in quella che sarà definita *societas christiana*. Così, nel costituirsi dei nuovi assetti e dei nuovi scenari socio-politici, che seguirono la fine dell'Impero Romano, quello improntato al culto cristiano e all'orizzonte culturale ad esso legato assunse, nel volgere di pochi secoli, il ruolo di guida per numerose popolazioni europee, e non solo.

Il canto, per i primi cristiani, era un qualcosa di strettamente connaturato al loro culto, intimamente legato alla dimensione della liturgia, ed era ben lontano dal canto greco-romano, rispetto al quale si trovava in una posizione di rottura, data la profonda distanza che separava i precetti evangelici dalla concezione pagana. Gli apostoli, infatti, tutti di origine ebraica, avevano un particolare modo di divulgazione della fede che, in parte derivavano dalla propria origine giudaica, e in parte era completamente nuova, costruita sul modello fornito dal Maestro: “nella loro predicazione si possono distinguere elementi di diversa natura: catechesi, narrazioni, testimonianze, inni, preghiere e altre forme letterarie che, trasmesse dapprima oralmente e poi messe per iscritto, furono infine consegnate nei quattro Vangeli autentici.”⁷³ I Vangeli di Matteo, Marco, Luca e Giovanni sono tutti redatti nel I secolo; qui, oltre ai passi indirizzati alla lettura, alla preghiera e alla catechesi in genere, vi sono alcuni brani dalla forte cadenza ritmica che sembrano provenire da lontano e che dovevano essere certamente cantati,

⁷³ G. CATTIN, *La monodia nel Medioevo*, cit., p. 4.

come i cantici che appaiono nei primi capitoli del Vangelo di Luca e nell'Apocalisse di Giovanni. Questi ultimi richiamano forme innodiche che, seppur lontane da quelli che saranno gli inni occidentali, lasciano intuire in maniera esplicita una forma di contiguità che si pone alla base dell'innodia cristiana. Insomma, ciò che appare sempre più evidente è la matrice giudaica che informa la liturgia e, dunque, il canto cristiano che ne fa parte. Del resto la Chiesa primitiva non ha creato rotture con il culto giudaico, semmai ha amplificato e fatto propri, traslandoli nel culto cristiano, i suoi caratteri fondanti che sono diventati: l'universalismo, ossia l'aspetto comunitario che, nel culto giudaico, era riferito solo agli ebrei e, in quello cristiano, si estende a tutti i popoli; la dimensione interiore del culto, intesa come purificazione e libertà del cuore; infine l'attesa escatologica del redentore, che per i giudei era la promessa di Dio di liberare il suo popolo. È chiaro che questi elementi, centrali e fondanti, del cristianesimo primitivo potevano avere occasione di diffusione e, soprattutto, spinta di partecipazione, da parte dei fedeli, proprio attraverso il canto che faceva parte della celebrazione liturgica. Ne consegue che, per poter comprendere la portata di questo canto e del rapporto che parola e canto – nonchè parola e musica – instaurano tra loro nel corso dei primi secoli cristiani, bisogna entrare, almeno sommariamente, nella liturgia cristiana e in quella giudaica che le fa da sfondo, al fine di comprendere come la poesia e, soprattutto, la musica ad essa associata siano giunte nel cuore del Medioevo e abbiano fornito i presupposti per le grandi tradizioni poetico-musicali profane come, ad esempio, quella dei trovatori provenzali e della poesia per musica trecentesca. Esemplare è, in tal senso, il brano ritmico, contenuto nel secondo capitolo della Lettera ai Filippesi⁷⁴ che, in poche battute, racchiude tutta l'opera di Cristo e il suo significato:

*il quale, essendo per natura Dio,
non stimò un bene irrinunciabile
l'essere uguale a Dio,
ma annichilò se stesso
prendendo natura di servo
diventando simile agli uomini;
ed essendo quale uomo,
si umiliò facendosi obbediente
fino alla morte
e alla morte in croce.*

⁷⁴ La lettera ai Filippesi appartiene tradizionalmente a quel gruppo di lettere definite *della prigionia* dell'Apostolo Paolo, in riferimento agli anni (61-63) in cui San Paolo fu imprigionato presso i romani. Il santo aveva fondato anni prima la chiesa di Filippi, in Macedonia, e con questo testo si rivolge proprio ai fedeli di quella chiesa esortandoli a seguire l'esempio del Maestro, per queste ragioni la lettera, e lo stesso inno qui riportato (pur nella sua profondità spirituale), hanno un carattere colloquiale e affettuoso.

*Per questo Dio lo ha sopraesaltato
ed insignito di quel Nome
che è superiore a ogni nome,
affinchè, nel nome di Gesù
si pieghi ogni ginocchio,
degli esseri celesti,
dei terrestri e dei sotterranei
e ogni lingua proclami
che Gesù Cristo è Signore,
a gloria di Dio Padre.⁷⁵*

Questo brano ritmico è una risposta alle seguenti parole d'invito dell'officiante: "Coltivate in voi questi sentimenti che furono anche in Cristo Gesù"⁷⁶, alle quali i fedeli rispondono, cantando, "il quale, ecc.". Il dato interessante di questo testo del Nuovo Testamento, dal momento che non è possibile risalire alle melodie usate per intonarlo, è che non si tratta di una composizione strofica in metrica greco-latina, bensì di un testo derivante dalla poesia ebraica, ancora una volta sfondo liturgico e spirituale sul quale cominciò a risuonare per la prima volta il canto cristiano.

I rotoli di papiro ritrovati sul Mar Morto nel 1947 attestano una grande affinità tra il culto giudaico e quello cristiano dei primordi, in particolare con i Farisei, rispetto ai quali Gesù fu severamente polemico, e gli Esseni, che praticavano un ascetismo alquanto rigoroso. Elementi di comunanza centrali, tra ebrei e cristiani, erano la frequentazione del tempio, ove gli apostoli insegnavano e pregavano, e il rito di spezzare il pane che, per i cristiani, divenne un preciso riferimento eucaristico. Questa convivenza si interruppe solo nel 70, con la distruzione di Gerusalemme e la successiva diaspora; avvenne, allora, che i cristiani palestinesi, di origine ebraica, portarono con sé il proprio bagaglio di cultura e tradizioni, unitamente al messaggio di Cristo. Ne deriva che i cristiani, sotto il profilo liturgico (ma, a ben vedere, anche antropologico e culturale) sono debitori alla tradizione giudaica per diverse componenti che, come si può agevolmente notare, vanno anche oltre la dimensione puramente liturgica:

- i riti battesimali, divenuti centrali nel culto cristiano con la mediazione di Giovanni Battista;

⁷⁵ *Lettera ai Filippesi 2, 6-11*, in *La Bibbia. Nuovissima versione dai testi originali*, con introduzione e note di Antonio Girlanda, Primo Gironi, Fedele Pasquero, Ravasi Gianfranco, Pietro Rossano, Stefano Virgulin, Cinisello Balsamo (MI), San Paolo, 1987, p. 1794.

⁷⁶ *Ibidem*.

- la cosiddetta liturgia della parola, ossia la parte didattica della messa, nella quale confluiscono preghiere, letture e canti, proprio come nelle assemblee ebraiche;
- la liturgia eucaristica sacrificale, nella sua struttura pressoché identica al banchetto sacrificale ebraico, con la sola differenza della formula di consacrazione del pane e del vino,
- l'adozione del calendario ebraico e, dunque, l'instaurarsi di una scansione settimanale della vita culturale, unica differenza "il giorno del Signore" che per gli ebrei è il sabato e per i cristiani diventa la domenica;
- il digiuno durante precisi momenti della celebrazione annuale, con l'identificazione del mercoledì e del venerdì quali giorni prescelti per attuare tale pratica;
- preghiera comunitaria e preghiera personale, rispetto alla quale la pratica giudaica prevedeva preghiere del mattino e della sera che, per i cristiani, diventano *Lodi* e *Vespri*, mentre la giornata viene santificata pregando nelle ore terza, sesta e nona, prassi che i cristiani recepiscono *in toto* dal culto giudaico;
- infine, gli stessi ambienti di culto, ossia tempio o sinagoga e chiesa che presentano le stesse caratteristiche fisiche, eccezion fatta per decorazioni e simbologia rappresentata in esse.

Queste profonde affinità, tra elementi della liturgia giudaica e cristiana, potrebbero lasciar facilmente intuire una forte contiguità anche riguardo ai testi sacri e, ancor di più, alle melodie e alle eventuali musiche eseguite durante i cerimoniali delle due religioni. In realtà, la cosa non è così semplice per due ragioni fondamentali: la prima è che ebrei e cristiani (almeno i cristiani dei primordi) non usavano nessuna forma di notazione scritta, e questo è un ulteriore elemento di affinità, ma "si servivano della musica come d'un veicolo privilegiato e solenne per la parola e i testi sacri e ritenevano sacra la stessa funzione – meglio ancora, ministero o servizio – del cantore."⁷⁷ La seconda ragione è dovuta alla diaspora, che generò una diversificazione nei canti rituali ebraici, anche in relazione ai luoghi e alle tradizioni con le quali si confrontavano nel loro peregrinare, inoltre la tradizione ebraica fu rappresentata attraverso la scrittura in epoca più tarda, rispetto a quella cristiana. Ne consegue che,

⁷⁷ G. CATTIN, *La monodia nel Medioevo*, cit., p. 10.

paradossalmente, potrebbe essere stata la tradizione musicale ebraica ad essere influenzata da quella cristiana, e non viceversa.

Accanto a queste due ragioni, che rendono già abbastanza problematica l'importante questione della discendenza del culto cristiano da quello giudaico (e, per estensione, delle loro pratiche poetico-musicali) si pone la questione linguistica. Come precedentemente accennato, infatti, il culto cristiano non fu del tutto scevro da elementi ellenistici, in virtù del fatto che la prima lingua usata per diffondere la dottrina, soprattutto in Occidente, fu quella greca. Il passaggio al latino avvenne, gradatamente, prima nelle province africane e poi, intorno al III secolo, a Roma; nella liturgia, però, le due lingue convivsero a lungo, tant'è che alcune forme greche, come il *Kyrie eleison*⁷⁸, persistono ancora oggi. Va, però, detto che tali forme linguistiche, nonostante l'uso reiterato e prolungato, non sono per nulla comparabili alle profonde analogie tra i due culti in esame. Del resto, se quanto detto finora definisce sicuramente i caratteri di una problematicità nel riconoscere una filiazione diretta della liturgia cristiana da quella giudaica, è altrettanto vero che tali caratteri sono facilmente confutabili dal punto di vista storico-sociale. Gli ebrei, infatti, sono sempre riusciti a preservare, nelle loro alterne e complesse vicende di popolo (dall'occupazione della Palestina da parte di Alessandro Magno, fino all'arrivo dei Romani) sottoposto a continue diaspore, il loro profondo senso di appartenenza ad una comunità sociale e religiosa, con tutto il suo portato culturale (ancora un elemento che li avvicina ai cristiani dell'epoca delle persecuzioni). Questo preservare le proprie tradizioni, e tra queste le tradizioni musicali e dei testi sacri, ha permesso, in epoca recente, anche grazie all'applicazione di nuovi metodi, come quelli etnomusicologici, di individuare, anche in canti provenienti da zone geograficamente distanti – in un sistema musicale che, tra l'altro, presenta una grande libertà in termini di ritmo e melodia – un'intatta uguaglianza delle forme, anche se con melodie diverse, evidentemente assimilabili alle consuetudini musicali dei vari luoghi in cui le comunità vivevano. Ed è proprio questa sostanziale uguaglianza delle forme, dovuta a quel senso di appartenenza di cui sopra, a consentire una comparazione significativa tra il canto giudaico e quello cristiano.

Il canto, per le comunità religiose ebraiche e cristiane, è qualcosa di innato, fa parte del culto in quasi tutte le manifestazioni liturgiche e, ancor di più, è celebrazione

⁷⁸ L'invocazione *Kyrie eleison* è molto antica ed è propria all'Oriente e all'Occidente cristiano. È una forma di supplica rivolta a Cristo affinché egli "abbia misericordia, pietà" (Cristo pietà) di chi lo prega e spesso è anche preghiera di intercessione. [Cfr. M. BARONI *et al.*, *Storia della musica*, cit., p. 36.]

solenne di momenti spirituali che pongono come centro d'interesse focale la *parola*, il *logos*, il *verbum* divenuto, nell'universo cristiano, per estensione semantica in senso mistico e sacro, Cristo, il Figlio di Dio. E questa *parola* viene cantillata dagli ebrei e proclamata dai cristiani per darle un suono musicale che la innalzi, la elevi e la renda solenne per farla giungere fino a Dio. Ecco, allora, che salmodia e cantillazione assurgono ad emblema della confessione e della musica religiosa ebraica, e da lì vengono trasportate, traslate e, in parte trasformate, nel rituale cristiano che, come mostrato sopra, ha numerosi elementi di contatto con quello giudaico, al punto da definire un vero e proprio rapporto di filiazione.

Se “la cantillazione è un'amplificazione della parola su un ristretto numero di suoni, regolata dal ritmo verbale in frasi libere da qualunque struttura metrica”⁷⁹, per i salmi ancora oggi esistono diverse modalità di esecuzione che vale la pena verificare, al fine di stabilirne le opportune analogie in campo cristiano:

- a) il cantore esegue singoli versetti del salmo e gli ossequianti li ripetono;
- b) il salmo è intonato dal solista e cantato interamente dalla comunità di fedeli;
- c) il cantore esegue il salmo e la comunità risponde con un versetto come ritornello;
- d) il cantore esegue il salmo e l'assemblea lo accompagna con “alleluia” alla fine di ogni versetto;
- e) il solista canta solo la prima metà di ogni versetto del salmo e i fedeli cantano la seconda;
- f) il solista canta il salmo e l'assemblea ripete alcuni versetti;
- g) il testo del salmo viene eseguito con inserimenti di nuova musica e nuovo testo.

Come risulta evidente, in queste modalità di esecuzione dei salmi giudaici, l'elemento centrale è quello della voce del cantore o voce solista, ossia è il suono della voce umana che diventa, così, lo strumento per eccellenza di questi canti, grazie alla sua duttilità nel rapporto che si va a configurare tra testo e melodia, una duttilità che è tesa, appunto, ad adattare la melodia testo, seguendo una tecnica della variazione che sarà alla base del canto cristiano occidentale. I testi dei salmi, pur avendo una forma poetica,

⁷⁹ G. CATTIN, *La monodia nel Medioevo*, cit., p. 12.

non seguono una metrica quantitativa né accentuativa, ma rispondono semplicemente al parallelismo dei versetti, proprio in virtù del fatto che questi vengono eseguiti, spesso, in maniera alternata dal cantore e dall'assemblea e devono, tra l'altro, rispondere alle esigenze mnemoniche dei fedeli, un po' come i *carmina* latini⁸⁰.

Dall'elenco su esposto si possono trarre almeno tre modalità di esecuzione traslate nella liturgia cristiana, si tratta delle modalità indicate con lettere c), d) e f), ebbene, queste prassi esecutive del culto giudaico assumono, nel rituale cristiano le denominazioni di (in ordine): *salmodia responsoriale*, *salmodia alleluiatica* e *salmodia antifonica*. Nella *salmodia responsoriale* il cantore esegue un versetto, che diventa il ritornello e che i fedeli ripetono ogni volta che il solista termina un altro versetto, in una sorta di struttura strofa-ritornello (anche se non si può ancora parlare di strofa, in senso tecnico). Il salmo alleluiatico cristiano consiste, come quello giudaico, nella ripetizione del termine "alleluia", da parte dei fedeli, ogni qualvolta il solista canta un versetto. La *salmodia antifonica*, o *antiphona*, non è altro che l'esecuzione alternata dei versetti di un salmo fra due semicori, con o senza ritornello tratto dallo stesso salmo o diverso.

Accanto a questi, di chiara discendenza ebraica, il rituale cristiano ha aggiunto altre forme melodiche riconducibili al rituale giudaico, come la *salmodia solistica*, ossia il salmo cantato unicamente dal solista, che si trasformerà nel *tractus* gregoriano e nel *cantus* ambrosiano, termini sinonimi che stanno ad indicare una meditazione cantata dal solista dopo una lettura. Alla meditazione si affianca la contemplazione dello *jubilus*, un canto di gioia che non si esprime con testo o parola⁸¹ ma mediante un vocalizzo prolungato e non riservato unicamente al solista, ma spesso eseguito anche dall'assemblea, infine vale la pena menzionare, tra le primitive – e incompiute – forme "innodiche", il *Sanctus* (anch'esso di origine ebraica), una forma di acclamazione dell'assemblea, dopo le parole del celebrante, e il *Gloria in excelsis*, una preghiera di glorificazione cantata al mattino le cui notizie più antiche risalgono al II-III secolo, in lingua greca.

⁸⁰ Cfr. paragrafo precedente.

⁸¹ La derivazione ebraica dello *jubilus*, che per gli ebrei era una sorta di grido di gioia, allo stesso modo dei romani che lo usavano come segno distintivo di un gruppo sociale o militare, è attestata da termini riferibili alla stessa radice etimologica (*jubilatio*, *jubilare*), nelle antiche traduzioni bibliche latine. Chiara e definitiva è la descrizione che ne fece Sant'Agostino d'Ippona nelle *Enarrationes in Psalmos* "Colui che giubila non dice parole, ma è una specie di suono di gioia senza parole... Godendo nella sua esultanza di certe parole che non si possono dire né intendere, l'uomo prorompe in una specie di voce d'esultanza senza parole; sì ch'egli pare godere nella voce stessa, incapace, per troppo gaudium, di spiegare con parole ciò che gode." [M. MILA, *Breve storia della musica*, cit., p. 24.]

Da quanto esposto risulta chiaramente che il primo canto cristiano, rispetto al quale sono discordanti le voci che ne riconoscono la validità artistica, che non si può, tuttavia, ignorare, malgrado le scarse testimonianze, porta in sé una profonda matrice giudaica, contaminata dall'interferenza della cultura greco-latina come, del resto, si può facilmente riconoscere nella liturgia cristiana attuale.

Dopo l'Editto di Milano, che sanciva la pace tra Chiesa e Impero Romano e riconosceva alla confessione cristiana il ruolo di religione di Stato, la liturgia e le pratiche in essa connaturate, come il canto, cominciarono ad essere organizzate in modo libero e, soprattutto, stabile. Così, il 3 marzo del 321 la domenica diventava il giorno di riposo per tutti i lavoratori cristiani, mentre nel 330 si definiva la festività del Natale di Gesù Cristo e, sempre nel IV secolo, si cominciarono a comporre e sistemare per iscritto i formulari di preghiere, letture e canti in modo da abbandonare progressivamente la prassi dell'improvvisazione che fino ad allora, in una dimensione di semi-clandestinità, si era resa necessaria per divulgare ed esercitare il culto che poteva, finalmente, essere praticato in edifici adeguati al numero crescente di fedeli. Quest'ultimo evento contribuì alla nascita e all'affermazione del monachesimo che tanta parte avrà, nei secoli successivi, nell'opera di conservazione e divulgazione della cultura cristiana. Non solo, il monachesimo e la possibilità dei *clerici* presso il vescovo rese possibile la completa organizzazione della Liturgia delle Ore, ossia della preghiera, fondata principalmente sul canto, nelle varie ore del giorno e della notte. Altro evento importante fu, senz'altro, la traduzione della Bibbia in lingua latina, ad opera di San Girolamo e su invito del papa Damaso, la cosiddetta *Vulgata*, che sostituì le versioni precedenti e ne permise una diffusione più ampia nel mondo latino.

I canti, a loro volta, vennero organizzati in due gruppi: il *Proprium Missae*, con i testi che variavano a seconda della tipologia di messa, e l'*Ordinarium* che conteneva il *Kyrie eleison*, il *Gloria in excelsis*, il *Sanctus*, l'*Agnus Dei* e, ultimo in ordine di tempo, il *Credo*. Con la costituzione di un repertorio stabile di letture, preghiere e canti si avvertì l'esigenza di usare dei libri predisposti per le varie fasi della liturgia e, ad ulteriore dimostrazione di quanto il canto fosse centrale nel culto cristiano, i testi destinati all'esecuzione musicale (solo i testi, in quanto la notazione non esisteva ancora) furono raccolti nell'*Antiphonarium*, che raccoglieva esclusivamente i testi cantati durante la messa, mentre, per le cerimonie specifiche, vi erano il *Processionale*, il *Responsoriale*, lo *Psalterium* e l'*Hymnarius*.

Proprio sull'*Hymnarius* e, soprattutto, sui componimenti poetici in esso contenuti, converrà soffermarsi. Il libro contiene quei componimenti destinati al canto, di vario contenuto e utilizzati per diverse occasioni liturgiche, che vanno sotto il nome di *inno* e costituiscono il quadro dell'innodia cristiana. Ebbene, il termine *hymnos* è di origine greca e sta per "canto in lode della divinità", riferito, chiaramente, in ambito greco e romano, alle divinità pagane e strutturato in forma strofica, seguendo i parametri della metrica quantitativa. I canti cristiani della prima era, identificati come inni, sono sempre un "canto in lode alla divinità"⁸² ma non rispettano una struttura metrica definita e non mostrano criteri di ripetitività, in quanto derivanti dalla produzione poetica ebraica, in particolare dai salmi. Essi sono scritti in greco e presentano un contenuto che può essere dogmatico morale o altro, a seconda della funzione liturgica cui sono destinati. La prima produzione di inni, in lingua greca, presenta dunque una incostante varietà di forme e di contenuti: alcuni furono composti anche in chiave antieretica, la prima raccolta è costituita dalle *Odi di Salomone*, anonime e di datazione tuttora incerta, tra il II e il IV secolo, mentre altre forme innodiche si possono ritrovare nella letteratura apocrifia, come quelle contenute negli *Atti di Tommaso* o come i componimenti di Marcione, Bardesane e Paolo di Samosata. Si tratta, tuttavia, di una sorta di salmodia innodica le cui composizioni sono ancora legate ai salmi di tradizione ebraica.

L'innodia cristiana latina, in Occidente, nasce e assume forme sue proprie con Ambrogio⁸³, vescovo di Milano che, partendo dalla difficile situazione socio-politica e religiosa dei suoi tempi, introdusse nella città meneghina l'uso di far partecipare i fedeli al canto dei salmi e, soprattutto, degli inni che, fino ad allora, erano stati poco più che un esercizio letterario di contenuto dogmatico, come quelli composti dal vescovo Ilario

⁸² "Se lodi Dio e non canti, non è un inno; se canti e non lodi Dio, non è un inno; se lodi qualcosa di estraneo alla lode di Dio, sebbene lo lodi cantando, non è un inno. L'inno dunque ha questi tre requisiti: canto, lode, lode di Dio. L'inno quindi è una lode a Dio espressa nel canto". Questa è la definizione dell'inno espressa da Sant'Agostino d'Ippona nelle sue *Enarrationes in Psalmos*. [Cfr. G. CATTIN, *La monodia nel Medioevo*, cit., p. 23].

⁸³ Ambrogio Aurelio (340 ca – 397), meglio noto come Sant'Ambrogio, scrittore e uomo politico, fu vescovo di Milano dal 374 fino alla sua morte, in un momento storico in cui la città era divisa tra opposte fazioni politico-religiose, tra paganesimo residuo, religione cristiana e prime forme ereticali. La leggenda vuole che Ambrogio, trovatosi, in qualità di governatore di Milano, in una riunione di vescovi, nella basilica di quella città, dovette intervenire per calmare le dispute tra fazioni opposte, riuscendo a rappacificare gli animi: in quel momento di calma che si era venuta a creare risuonò la voce di un bimbo che gridava *Ambrosius Episcopus!* Da questo momento, concessa la parte alla leggenda, Ambrogio intraprende un percorso che, da magistrato romano, lo conduce a vescovo fondatore di una liturgia (quella che prende il suo nome) e iniziatore di un nuovo modo di intendere e rappresentare la politica ecclesiastica. Ma ciò che più lo distinse fu il suo ruolo di pastore del popolo, nel quale rientra anche la storia dell'innodia cristiana latina. [Cfr. U. SESINI, *Poesia e musica nella latinità cristiana dal III al X secolo*, a cura di Giuseppe Vecchi, Torino, Società Editrice Internazionale, 1949, pp. 48 sgg.]

di Poitiers, mai eseguiti in un contesto liturgico per via della loro ampollosa complessità. Ambrogio ridusse questa complessità proponendo, e scrivendo, degli inni strutturandoli in una serie di strofe rapide e concise con un contenuto di facile presa per il popolo fornendo, così, un nuovo valore al messaggio cristiano e ai sentimenti in esso contenuti; come egli stesso ebbe a dire: *Hymnorum quoque meorum carminibus deceptum populum ferunt.*⁸⁴ E il termine *carmen* contenuto nella citazione del vescovo di Milano riconduce, oltre che al canto, ad una dimensione sacrale, magica, molto vicina a quella che poteva essere la magia dei *carmina* della Roma arcaica, con i quali, peraltro si può stabilire un parallelo anche in termini di effetto mnemonico che, sia negli antichi *carmina*, sia negli inni di Ambrogio, si riflette sul popolo.

Le innovazioni di Sant’Ambrogio, nel campo dell’innodia cristiana e della poesia per musica sono di grande importanza, al punto che dopo di lui si parlò per lungo tempo di “canto ambrosiano”, anche se gli inni a lui attribuibili sono diciotto di cui quattordici sono fonte di discussione in ambito filologico e musicologico e solo quattro sono riconducibili con certezza alla sua persona. Si tratta di *Deus creator omnium*, *Aeterne rerum conditor*, *Iam surgit hora tertia*, e *Intende qui regis Israel*, la loro attribuzione ad Ambrogio, oltre che dall’opera esegetica *Hexameron*, di Ambrogio stesso, è testimoniata dalle opere di Agostino d’Ippona, di Cassiodoro e di Beda il Venerabile.

Da un punto vista metrico, gli inni di Ambrogio rappresentano una novità pressoché assoluta: pur appartenendo alla metrica quantitativa, con versi di quattro giambi, suggeriscono i primi passi verso un processo evolutivo che, dalla coincidenza tra sillabe lunghe e sillabe accentate, conducono all’accento tonico come principio costitutivo della versificazione. Non privo di interesse, in tal senso, è il primo inno, dei quattro attribuiti con certezza al vescovo di Milano, quel *Deus creator omnium* composto da otto strofe tetrastiche in dimetro giambico.

*Deus, creator omnium
polique rector, vestiens
diem decoro lumine,
noctem soporis gratia,*

*artus solutos ut quies
reddat laboris usui
mentesque fessas allevet*

⁸⁴ “Dicono che il popolo fu ammaliato dagli incantesimi dei miei inni” [U. SESINI, *Poesia e musica nella latinità cristiana dal III al X secolo*, cit., p. 54.]

luctusque solvat anxios;

*grates peracto iam die
et noctis exortu preces
voti reos ut adiuves,
hymnum canentes solvimus.*

*Te cordis ima concinant,
te vox sonora concrepet,
te diligat castus amor,
te mens adoret sobria;*

*ut, cum profunda clauserit
diem caligo noctium,
fides tenebras nesciat
et nox fide reluceat.*

*Dormire mentem ne sinas,
dormire culpa noverit,
castos fides refrigerans
somni vaporem temperet.*⁸⁵

Dio creatore di ogni cosa, rettore del cielo, che vesti il giorno di splendida luce e ammanti la notte col dono del sonno,

affinchè il riposo renda le membra stanche ancor capaci del lavoro, sollevi le menti travagliate, sgombri i dolori affannosi;

rendiamo grazie per il giorno trascorso e sciogliamo preci per la notte che è sorta, cantando un inno; affinchè tu ci soccorra, noi che possiamo mancare ai nostri doveri.

I penetranti del cuore ti cantino concordi, la voce sonora ti proclami, ti ami un amore casto, l'animo t'adori in umiltà.

Così, quando la densa ombra della notte avrà chiuso il giorno, la fede non conosca tenebre e la notte sia illuminata dalla fede.

Non permettere che la mente dorma: il peccato soltanto impari a dormire! La fede, che da refrigerio e rende casti, temperi le illusioni dei sensi durante il sonno.

Le profondità del cuore, sciolte da ogni senso impuro, sognino te; la paura, con l'insidia del demonio invidioso non desti i dormienti.

Imploriamo Cristo e il Padre, e lo Spirito di Cristo e del Padre; Trinità, unica ed onnipotente, rincuora chi ti prega.⁸⁶

Il testo è improntato ad una profonda e lucida semplicità: Dio dona ai fedeli la luce del giorno per il lavoro e le ore della notte per il riposo e per affrontare il nuovo giorno, e la notte viene cantata con un inno di fede che scacci, con “voce sonora”,

⁸⁵ U. SESINI, *Poesia e musica nella latinità cristiana dal III al X secolo*, cit., pp. 65-66.

⁸⁶ *Ivi*, pp. 91-92

l'ombra del demonio così, mentre la mente riposa nel pensiero di Cristo, il canto si chiude con un'implorazione alla Trinità, il dogma che, all'epoca di Ambrogio era fonte di lotte e divisioni all'interno della Chiesa cristiana. La divisione in otto strofe tetrastiche consente il canto in due cori alternati, mentre la melodia si estende, come il testo, in quattro brevi fasi ripetute e simmetriche che vengono a costituire una sorta di "rima melodica"⁸⁷, si tratta, insomma, per la prima volta, di una musica costruita sulla parola, in maniera molto diversa rispetto alla cantillazione e alla salmodia. Il testo si incontra e si adegua alla formula musicale costruita sulla prima strofa, la musica, a sua volta, viene ripresa nelle strofe successive, e modella la parola, e questo avviene in tutti gli inni di Ambrogio. Riguardo alle musiche usate dal vescovo per i suoi inni, non è possibile risalirne le origini: potrebbero essere melodie ricavate dal repertorio profano o nuove composizioni attribuibili allo stesso Ambrogio, ma è difficile trarne conclusioni, dal momento che i primi codici ambrosiani con notazione musicale risalgono almeno al IX secolo. Tuttavia, se le origini sono oscure, è certamente vero che le musiche degli inni ambrosiani divennero ben presto *irmiche*, cioè melodie di base, modelli sui quali furono adattati tanti altri testi in epoca medioevale.

Tornando all'inno *Deus creator omnium*, inno della sera, destinato all'*hora incensi* o *lucernarium*, la semplicità della sua melodia, oltre a renderlo celebre tra i fedeli, è stata traslata nella liturgia romana e nell'inno *Te lucis ante terminum*, uno degli inni, ancora oggi, più noti e diffusi nell'ambito della liturgia cristiana: "è una musica elementare, una cantilena infantile, quasi un sommesso balbettio di suoni; nulla di assurdo nel supporre che questo, o qualche cosa di molto simile, fosse proprio quel canto semplice e suggestivo che immediata presa fece sull'orecchio e sull'animo dei milanesi, al IV secolo; sappiamo che la Chiesa è una conservatrice mirabile, e non molto può il tempo sul patrimonio suo."⁸⁸

Testi in metrica ma immediati, dunque, su melodie veloci e semplici a un tempo, queste le caratteristiche principali degli inni di Ambrogio, destinati ad essere eseguiti da un'assemblea di fedeli, in un ambito chiaramente popolare, nel quale la quantità sillabica classica era sempre meno avvertita, mentre acquistava nuovo valore, anche dal punto di vista della suggestione spirituale e religiosa, il ritmo musicale. Ecco, allora, che da una ritmica quantitativa, riferibile al IV secolo, che trasferiva in musica i valori di

⁸⁷ *Ivi*, p. 67.

⁸⁸ *Ibidem*.

lunga e breve (salmodia innodica), si passa, attraverso l'inno ambrosiano e, gradualmente, rispetto all'evoluzione linguistica, ad una forma di isosillabismo tonico⁸⁹, ossia ad una ritmica che si riduceva a valori tutti uguali in modo da consentire "l'innesto di fioriture melodiche più o meno ampie su qualsivoglia sede, breve o lunga, del primitivo piede giambico"⁹⁰, fino a giungere ad un tipo di esecuzione, centrata sui suoni, che non tiene conto né dell'antica prosodia, né dell'isosillabismo tonico, riducendo o annullando del tutto la corrispondenza tra testo poetico e melodia. Questi passaggi, dalla ritmica quantitativa all'assenza strutturale tra testo e melodia, rimangono nel campo delle induzioni perché, come accennato, i primi testi innodici con notazione musicale risalgono al IX-XII secolo, pertanto è complesso stabilire norme e riferimenti chiari, tuttavia, l'ipotesi più vicina alla verità storica rimane quella proposta da Ugo Sesini che indica l'esecuzione isosillabica come "la più consona all'indole poetica e musicale della più antica innodia."⁹¹

La prima innodia cristiana, e l'opera ambrosiana con essa, si rivela, dunque, importante nel rapporto tra poesia e musica e non solo, come afferma Massimo Mila in una sintetica ma chiarissima pagina della sua *Breve storia della musica*, parlando dei primi canti cristiani, che poi divennero inni, della Siria e dell'Asia Minore:

nei quali la melodia si allontanava arditamente dalla monotonia della recitazione sillabica, si curvava in frasi sinuose e appariscenti e, fatto nuovo, reclamava testi propri, appositamente composti (*inni*), i quali mostravano evidente, nel loro latino corrotto di decadenza, nell'uso delle rime e dell'accento, il trapasso della poesia dalla classica metrica quantitativa a quella moderna, fondata sulla distribuzione degli accenti nel verso. Tale nuovo aspetto della lingua, fondato sull'accento, anziché sulla quantità, assai meno musicale in sé, consentiva appunto per questo un'indipendenza metrica del suono assai maggiore che nel canto vincolato dalla durata delle sillabe lunghe o brevi e ai gruppi ritmici (*piedi*) della poesia classica greco-latina. La musica può foggarsi a poco a poco una sua peculiare misura dei suoni, indipendente dalla lingua, e con questo si apre all'irrazionale, all'infinito.⁹²

Tornando a Sant'Ambrogio e al suo canto – che assunse anche la denominazione di "canto milanese", in quanto riferito in particolare all'area dell'arcidiocesi di Milano, ma con uno spettro d'influenza assai più vasto – occorre affiancare agli inni almeno altri due generi del canto ecclesiastico: la salmodia e il canto antifonato. I salmi cantati nelle assemblee liturgiche erano una forma prediletta dal santo di Milano e presentavano una

⁸⁹ È questo, in fondo, il passaggio, al quale l'innografia cristiana ha contribuito, dalla metrica quantitativa alla metrica accentuativa, che sarà poi la metrica italiana, centrata sui suoni degli accenti e, dunque, tonica e isosillabica, ossia con versi della stessa tipologia che presentano lo stesso numero di sillabe.

⁹⁰ U. SESINI, *Poesia e musica nella latinità cristiana dal III al X secolo*, cit., pp. 89.

⁹¹ *Ivi*, p. 90.

⁹² M. MILA, *Breve storia della musica*, cit., p. 23.

forma di intonazione semplicissima, vicina al cantillato ebraico, priva di cadenza alla fine del primo emistichio del verso. Il canto antifonato è sempre riferito ai salmi e consisteva, nella liturgia ambrosiana, nel canto a semicori alterni intervallati, alla fine di ogni versetto, da un ritornello breve e veloce, chiamato antifona. È chiaro che il canto milanese assorbì le influenze greche e greco-siriache, almeno in una prima fase della sua storia, riferibile ai secoli V-VIII, mentre successivamente dovette assimilare anche un influsso di origine franca, considerando la tensione verso l'unità liturgica presente nell'opera di Carlo Magno, tra l'altro la grafia musicale adottata a Milano, proprio nel periodo dell'Impero di Carlo Magno, pur presentando caratteristiche proprie, era molto vicina a quella di San Gallo.

Questi riferimenti agli influssi orientali e alle nuove tradizioni occidentali riportano l'attenzione sulla formazione del repertorio liturgico e sulle manifestazioni poetico-musicali ad esso connesse, che non furono uniformi e seguirono la scissione politica tra Impero d'Oriente e Impero d'Occidente, avvenuta all'indomani della morte di Teodosio, nel 395, pertanto, riguardo al canto cristiano oggi si può parlare di una tradizione orientale o bizantina e di una tradizione occidentale o romana che, a sua volta, si suddivide in altre forme interessanti rappresentate, oltre che dal canto greco-bizantino e dal canto romano antico, da particolari specie di canto, come quello aquileiese e beneventano e quello ispano e gallicano.

Le differenze, in realtà, nascono da elementi comuni legati, innanzitutto, alla dimensione e alla vitalità del cristianesimo e delle sue radici culturali e all'esecuzione del suo canto, definito, a partire dal XII secolo, *cantus planus*, con il quale è stata identificata tutta la musica vocale delle chiese d'Oriente e d'Occidente; si tratta di “un canto che ricopre un ristretto numero di gradi della scala musicale, nel quale l'unità di tempo è indivisibile (il che dà l'impressione di una inalterata calma e gravità); non fa uso di accompagnamento strumentale e sfrutta al massimo la vocalità e la cantabilità per esprimere con mirabile semplicità e naturalezza la preghiera liturgica.”⁹³ È questo l'ambito comune nel quale occorrerà muoversi nell'identificare affinità e divergenze tra il canto occidentale e quello greco-bizantino che, a partire dal 395, quando Costantinopoli divenne capitale dell'Impero d'Oriente e, in seguito, patriarcato, intrecciò con Roma una fitta rete di rapporti politici, sociali e religiosi, pur nella sua autonomia che consentì una organizzazione diversa in campo liturgico tradotta nella

⁹³ G. CATTIN, *La monodia nel Medioevo*, cit., p. 31.

costituzione di un proprio calendario, nella diversa organizzazione delle feste e nella creazione di particolari riti, nonché di particolari forme di canto piano.

Il rito bizantino fu caratterizzato da un pluralismo linguistico che andava dal greco (si ricorda il papiro di Ossirinco contenente l'*Inno alla Trinità*, che già indica lo stile del canto bizantino) al panslavo, passando per l'armeno, il siriano e l'arabo, mentre modello della tradizione innodica era considerato il siriano S. Efrem (303-337) di Edessa che nei suoi inni, pur rifacendosi ai salmi biblici, inserisce il ritornello in una struttura strofica che non manca di isosillabismo nei versi, utilizzando anche l'acrostico (successione alfabetica delle iniziali a capoverso) e modellando il testo su una melodia preesistente. Interessante è la prima forma di notazione che il canto greco-bizantino utilizzò in forma mnemonica; fino al IV secolo, infatti, il repertorio doveva essere piuttosto limitato, per cui i canti venivano ricordati con una certa facilità, successivamente, con l'aumentare del numero dei testi e, presumibilmente, delle melodie, alcuni grammatici introdussero dei segni derivati dagli accenti per aiutare la memoria del lettore nel canto, questa modalità di notazione fu chiamata *ecfonetica*, ossia declamatoria, ed è attestata a partire dal IX secolo. In seguito, a causa di una ulteriore fioritura del canto ecclesiastico, si avvertì l'esigenza di individuare dei segni grafici che marcessero anche gli intervalli e, più avanti ancora, nel secolo XIII, furono aggiunti anche i segni dell'interpretazione ritmica. Questa notazione è stata scoperta solo nei primi decenni del Novecento, ed è ancora al vaglio degli studiosi, ben lungi dal considerarsi conclusa.

Riguardo al canto bizantino, con particolare riferimento all'innodia, è interessante quanto scriveva Dionigi l'Areopagita⁹⁴ nel suo *De coelesti hierarchia* facendo riferimento all'armonia e alla bellezza di Dio che si riflette sugli angeli e da questi sui componenti della Chiesa, in particolare su santi e profeti, ai quali gli angeli Serafini rivelano la musica degli inni cantati in cielo affinché la trasmettano ai musicisti e ai poeti

⁹⁴ Dionigi Areopagita è un pseudonimo usato da un anonimo teologo e filosofo bizantino vissuto, probabilmente, tra il V e VI secolo. È egli stesso a presentarsi, all'interno dei suoi scritti, come un ateniese del I secolo membro dell'areopago (la collina, presso Atene, dove si riunivano i magistrati, era il simbolo della custodia delle leggi), nominato negli *Atti degli Apostoli* verso i quali rivendica un'autorevolezza appena inferiore, dichiarandosi presente al discorso che san Paolo tenne all'areopago. Egli, in quell'occasione, si sarebbe convertito al cristianesimo e sarebbe divenuto successivamente vescovo di Atene. La sua reale identità è ancora oggetto di studio, ma anche di congetture. Il *De coelesti hierarchia* è un trattato di angelologia che descrive, appunto, le gerarchie degli angeli, la sua datazione è incerta ma riferibile al V secolo. La sua influenza sullo sviluppo della teologia bizantina fu notevole, come, del resto, lo fu anche per la filosofia cristiana medioevale (*Scolastica*) d'Occidente.

che comporranno, così, gli inni liturgici attraverso la mediazione divina. Ne deriva che gli inni e i canti della Chiesa sono trasmessi attraverso le gerarchie angeliche e discendono, dunque, direttamente dal cielo sulla terra, dove vengono resi comprensibili all'udito e al cuore umano. Tradotti in termini pratici, questi passaggi tra le gerarchie angeliche e terrestri della Chiesa, oltre a sottolineare, ancora una volta, quanto il canto cristiano sia connaturato al suo culto, indicano la funzione dell'innografo bizantino, ossia di colui che componeva i testi e le musiche degli inni. Ebbene, egli non doveva fare altro che seguire il modello di un inno già esistente e giunto alla Chiesa per trasmissione celeste, insomma doveva lavorare su degli archetipi considerati rivelazione divina. Conseguenza diretta di questo modo di operare è l'immutabilità, nel corso dei secoli, della struttura delle composizioni che, pur venendo arricchite di note ornamentali, rimangono ancorate agli archetipi di cui sopra. In qualche modo, nel canto bizantino, viene attuato un primordiale, ma efficace, metodo di *variazione* (struttura melo-poetica inalterata, con note di abbellimento e riempimento) che giungerà solo qualche tempo dopo nella musica occidentale.

Considerata questa immutabilità strutturale di fondo, si può provare a suddividere il repertorio dei canti bizantini in tre particolari tipologie, o meglio, in tre stili:

- stile *hirmologico*;
- stile *sticherarico*;
- stile *asmatico*.

Il termine *hirmologico* sta ad indicare il libro liturgico dell'*Hirmologion*, una sorta di "libro dei modelli" che contiene delle odi dette "dei canoni", ciascuna di queste odi deve essere eseguita seguendo una strofa modello, detta *hirmós*. Le melodie di questi canti sono molto brevi, sillabiche con al massimo due note per sillaba.

Anche lo *Sticherarion* è un libro, il libro dei versetti (*stichi*), che contiene dei poemetti monostrofici che vengono cantati con qualche ornamentazione melodica o *melisma*⁹⁵ sulle sillabe che, pur accrescendo la funzione espressiva del testo, non lo rendono incomprensibile.

Lo stile *asmatico* o *melismatico*, infine, riguarda quei testi poetici che vengono cantati con ricche ornamentazioni melodiche che possono risultare anche molto lunghi e, talvolta, di difficile esecuzione per il solista. Per questi canti, bisognerà fare

⁹⁵ Il melisma è un gruppo di parecchie note cantate su una sola sillaba. È melismatica la melodia nella quale prevalgono i melismi. [G. CATTIN, *La monodia nel Medioevo*, cit., p. 203.]

riferimento al XII-XIII secolo, quando in Occidente si comincia ad intravedere la polifonia, mentre i canti riferibili agli altri due stili sono attestati a partire dalla fine del secolo VIII.

L'immutabilità strutturale degli inni, ricevuti per rivelazione divina, della liturgia bizantina si riflette anche nell'antico canto beneventano, che dovette subire non pochi influssi dall'Oriente bizantino. Questi canti, infatti, presentano anch'essi una stabilità delle forme, con pochi (o nessun) melismi, stabilità che si mantiene intatta almeno fino al VI secolo. Sede del Ducato longobardo, Benevento intrattenne non pochi rapporti sia con Roma che con Bisanzio e questo consentì di ricevere le rispettive influenze culturali e, nello specifico, la formazione di riti liturgici e canti che si innestarono sul sostrato melo-poetico indigeno. I numerosi manoscritti dell'inconfondibile scrittura beneventana, con la loro grafia minuscola e compressa, attestano questo stato, rispetto al quale va considerata anche la posizione geografica della città che, in quanto ambiente chiuso, sia pure in un contesto politico aperto (i longobardi e i loro rapporti con la Chiesa e l'Impero), è riuscito a conservare per lungo tempo le proprie tradizioni, infatti la penetrazione del canto romano non fu facile almeno fino al IX secolo e alcuni testi erano ancora eseguiti nel secolo XI. Le testimonianze pervenute di testi di canto beneventano, tuttavia, non sono pure ma quasi sempre innestate su canti romani, mentre altri presentano melodie di chiara origine bizantina, pertanto si può identificare una forma di notazione che è molto legata alla tipologia di scrittura e che, attraverso i neumi⁹⁶, lascia intendere una ripetizione delle frasi musicali sul testo; gli stessi nuclei melodici si possono ritrovare identici sullo stesso brano o anche in brani diversi. I neumi, inoltre, si trovano spesso collegati in serie di *podatus* (due note legate) che nel loro innalzarsi o abbassarsi fanno risaltare l'accento delle parole. Melodie sillabiche limitate, dunque, e ornamenti melismatici scarsi fanno forniscano al canto beneventano un'aura di commovente e, a volte, patetica supplica.

Come il canto beneventano, anche quello di Aquileia, sede di un patriarcato e per questo molto vicino all'area culturale bizantina, non ha lasciato molte testimonianze pure, in quanto risentono del processo di unificazione politica e religiosa imposta dal

⁹⁶ Il neuma è il segno della notazione musicale utilizzato, prima della scoperta del pentagramma, per indicare una o più note cantate sulla medesima sillaba. [Cfr. G. CATTIN, *La monodia nel Medioevo*, cit., p. 204.]

potere carolingio. Ciò non toglie che, come sostiene San Girolamo⁹⁷ nel *Chronicon* (*Aquileienses clerici quasi chorus betaorum habentum*, ossia: i chierici di Aquileia sono considerati quasi come un coro di beati), sia esistito un canto aquileiese con peculiarità sue proprie, legate al rito patriarchino e non scevro di influenze di provenienza diversa (dalla chiesa africana a quella di Arles, passando per la vicina Milano ambrosiana), data la posizione geografica della città.

Un altro canto dai tratti singolari è quello mozarabico (“tra gli arabi”, in riferimento alla dominazione araba in Spagna), sviluppatosi in Spagna tra il VI e l’XI secolo, fu intimamente legato alla liturgia ispano-mozarabica, strutturata in modo tale da consentire alla comunità di fedeli una partecipazione attiva ai riti, tale liturgia fu mantenuta fino all’XI secolo, quando il concilio di Burgos impose quella romana. Fonte centrale del canto antico ispano rimane l’Antifonario di León, redatto nel X secolo sulla base di un esemplare riferibile ai secoli VI-VII, con notazione neumatica verticale ed elegante, mentre un’altra tipologia, quella di Toledo, presenta i neumi in posizione orizzontale e schiacciata. Caratteristiche precipue del canto mozarabico sono rappresentate dall’incontro tra forme salmodiche e melismi anche piuttosto ricchi, è il caso dell’*alleluia* in cui, a un versetto salmodico più o meno sillabico seguivano numerosi melismi, ed è anche il caso dell’*alleluia prolixa* dove l’ultima sillaba era cantata per melismi che potevano andare da un minimo di cinquanta ad un estremo di trecento note. Forma salmodica e stile melismatico informavano anche lo *psandellum*, canto solistico con alcuni brani riservati al coro, quando alla forma salmodica dello *psandellum* (sostituito, nei giorni di digiuno, dal *threnos*) seguiva un’acclamazione si aveva il *clamor*. Anche tra i canti antico ispani è possibile riconoscere delle radici bizantine, come nel *trisaghion* dove al *Sanctus* si affiancava un canto in lingua greca, lingua nella quale era cantato anche il *Gloria*. Ma le affinità maggiori con il canto mozarabico si possono riscontrare nel canto gallicano che, facendo riferimento alla liturgia omonima, era praticato nelle Gallie, in alcune zone della Spagna, in Germania e

⁹⁷ Sofronio Eusebio Girolamo (347 – 420 ca), padre e dottore della Chiesa, venerato come santo dai cattolici (è tuttora esistente un Ordine monastico di San Gerolamo), fu il primo traduttore della Bibbia dal greco e dall’ebraico, al latino. Tra le sue opere più importanti, oltre alla *Vulgata*, va ricordato l’*Adversum Iovinianum*, ove vengono esaltati la verginità e l’ascetismo, il *De viris illustribus*, nel quale sono presenti le biografie di alcuni autori cristiani, considerati dall’autore al pari degli scrittori della latinità classica, e il *Chronicon* o cronaca universale, che consiste nella traduzione in latino di una parte delle tavole cronologiche di Eusebio di Cesarea (vescovo, scrittore e storico di lingua greca). [Cfr. G. B. CONTE, e E. PIANEZZOLA, *Storia e testi della Letteratura latina*, Firenze, Le Monnier, 3 voll: vol. 3, *L’età imperiale*, 2002⁴, pp. 676-678.]

nell'Italia del Nord. Testi e melodie gallicane si trovano innestati in graduali e antifonari romani per cui, come per il canto beneventano, non è agevole risalire con certezza alle proprie peculiarità e, mentre per le composizioni di Benevento vi era il riferimento della scrittura caratteristica, nel caso del canto gallicano elementi di riconoscimento sono, per quanto riguarda i testi, prolissità di stile, lessico colorito, espressioni o frasi insolite, in rapporto al repertorio definito "gregoriano". Dal punto di vista musicale, elemento di distinzione è un segno neumatico di due note, definito *pes stratus*, che ricorre solo nella notazione franco-romana e, appunto, gallicana. Anche per il canto gallicano vale quanto affermato per quello mozarabico, riguardo alla partecipazione della comunità dei fedeli, per cui, cosa per altro in comune con la tradizione ambrosiana, gli inni furono sempre cantati, così come altre forme di preghiere.

Il canto romano antico è sempre stato, in qualche modo, ricondotto al canto gregoriano, con il quale si tende ancora oggi ad individuare un po' tutto il canto cristiano dell'alto Medioevo, tendenza erronea dal momento che, come si è osservato fin qui, il cristianesimo e le sue manifestazioni poetico-musicali presentano caratteristiche "nazionali", regionali e addirittura locali, peculiari che solo dal punto di vista del culto si possono ricondurre *ad unicum*. Il canto romano antico non fa eccezione ed esibisce un suo carattere "provinciale", che si esplica attraverso la celebrazione di santi e feste locali, non diversamente dalle altre espressioni regionali di *cantus planus* presentando le sue particolarità, principalmente sul piano musicale, attraverso una ristretta delimitazione della gamma melodica; l'abbellimento di ogni sillaba con più note; il numero ridotto degli *jubili* e, soprattutto con l'avere una linea melodica che procede, diversamente dal gregoriano (ma non è la sola differenza, anche se importante), per gradi continui e non per ampi intervalli. Queste concezioni, oltremodo diverse tra loro, di concepire il movimento melodico e, di conseguenza, la struttura modale dei canti lasciano intuire che, contrariamente a quanto si è pensato per lungo tempo, il canto gregoriano non è una spontanea evoluzione di quello romano, col quale ha sicuramente numerosi punti di contatto, ma probabilmente le origini di questo canto non sono prettamente mediterranee, lo lascia intuire (ma si è ben lontani dall'affermarlo con certezza) proprio quel movimento melodico che procede per intervalli ampi, tipico della musica e del canto dei popoli al di là delle alpi.

Questo nuovo mondo cristiano, complesso e variegato nelle sue manifestazioni culturali, come accennato, ha attinto molto anche dal mondo pagano classico, e molti

sono stati i poeti di origine e cultura “pagana” che hanno fornito, sotto varie forme e aspetti, contributi anche notevoli al cristianesimo e alle sue forme espressive, compreso il canto. Poeti e scrittori come Prudenzio, Paolino da Nola, Prospero d’Aquitania, Sidonio Apollinare e Celio Sedulio, pur non avendo avuto produzioni poetiche intimamente legate alla musica (solo in alcuni casi dei versi delle loro poesie sono stati cantati), hanno partecipato alla diffusione del verbo cristiano e del suo portato, seguendo in qualche modo la linea tracciata da Sant’Ambrogio e componendo, tra le altre cose, anche inni liturgici.

L’innodia del vescovo di Milano è il *trait d’union* che lega la poesia cristiana con quella latina, e il poeta che stabilisce questo contatto è Prudenzio⁹⁸ la cui produzione poetica rientra in quella che è stata definita “innodia letteraria”⁹⁹. Infatti, se Ambrogio fornisce per l’innodia cristiana il modello compiuto, sia dal punto di vista poetico che musicale, che si ripercuoterà sul mondo cristiano fino al XVI secolo, Prudenzio, facendo sua l’eredità ambrosiana, sviluppa e porta a compimento tale modello in direzione prettamente letteraria. Naturalmente tra i due lirici cristiani vi sono le opportune differenze: Ambrogio concepisce parole e musica in direzione religiosa, facendo dell’inno il componimento più diffuso in ambito liturgico, informando la successiva produzione poetico-musicale che, in qualche modo, sfocerà, anche attraverso forme come il *tropo*¹⁰⁰ la *sequenza*¹⁰¹, nella lirica provenzale, Prudenzio contiene ed esaurisce la sua opera entro gli ambiti religiosi e morali del proprio secolo, attraverso le forme della pregressa classicità, in una dimensione esclusivamente letteraria che vede

⁹⁸ Le notizie biografiche di Aurelio Prudenzio Clemente sono piuttosto scarse: nacque in Spagna, a Calagurris (Calahorra), nel 348 e fu uomo di legge, rivestendo cariche pubbliche, la stessa data della sua morte non è chiara, si suppone sia avvenuta nel 413 o nel 424. A cinquantasette anni (nel 405) scopre la sua vocazione per la poesia che dedica alla lode di Dio. Le sue opere più note sono il *Cathemèrinon* che comprende 12 poesie liriche su vari momenti del giorno, il *Peristephanon* che contiene 14 inni in metro vario su martiri romani e spagnoli e la *Psychomachia* (letteralmente “lotta dell’anima”) che descrive l’epica lotta spirituale dell’anima, supportata dalle virtù cardinali, contro l’idolatria e i corrispondenti vizi. Queste opere esercitarono una forte influenza sulla poesia medievale e sulla letteratura cristiana in generale. [Cfr. G. B. CONTE, e E. PIANEZZOLA, *Storia e testi della Letteratura latina*, cit., vol. III, *L’età imperiale*, 2002⁴, pp. 647-650.]

⁹⁹ Cfr. U. SESINI, *Poesia e musica nella latinità cristiana dal III al X secolo*, cit., pp. 98-109.

¹⁰⁰ Il *tropo* consiste nell’aggiunta di un melisma, di un testo o di entrambi (testo e musica) in un brano del repertorio liturgico. Talvolta può essere una nuova melodia con nuovo testo inseriti come preludeo o interpolazione a brani preesistenti. [Cfr. M. BARONI *et al.*, *Storia della musica*, cit., p. 37.]

¹⁰¹ La *sequenza*, particolare tipologia di *tropo*, nasce come una serie di melismi che si praticavano sull’ultima vocale della parola *alleluja*, almeno fino al IX secolo, quando nel monastero di S. Gallo si cominciarono ad aggiungere dei testi alle melodie in forma sillabica, ossia per ogni sillaba un suono. Da questa usanza la sequenza assume al sua forma definitiva, consistente in coppie di versetti, intonati sulla stessa melodia, diversa per ogni coppia, spesso preceduti e seguiti da un versetto sciolto. [Cfr. B. GALLOTTA, *Manuale di poesia e musica. Il testo poetico e il suo rapporto con la musica. Analisi, esercitazioni e glossari*, Milano, Rugginenti, 2001, pp. 269 e sgg.]

aderire al canto cristiano solo pochi frammenti della sua poesia, avvolti da melodie non originali. Il “Pindaro cristiano” (così fu definito Prudenzio), che con il *Cathemèrinon* e il *Peristèphanon* si poneva in posizione contigua alla produzione ambrosiana, realizzava felicemente un connubio tra il mondo poetico pagano e il mondo etico cristiano.

Gli inni di Prudenzio, o meglio alcuni frammenti di essi, che furono ammantati di musica, sono molto vicini, per forma e per struttura, a quelli di Ambrogio, come questi versi del primo inno del *Cathemèrinon*:

*Ales diei nuntius
lucem propinquam praecinit,
nos excitator mentium
iam Christus ad vitam vocat.
[...]*

*Vox ista, qua strepunt aves
stantes sub ipso culmine
paulo ante quam lux emicet,
nostri figura est iudicis.
[...]*

*Tu, Christe, somnum disice,
tu rumpe noctis vincula,
tu solve peccatum vetus
novumque lumen ingere.
[...]*

L’alato annunziatore del giorno avverte col canto che la luce s’avvicina; suscitatore delle anime, Cristo già ci richiama alla vita [...]

Questa voce, con cui gli uccelli cinguettano standosene sotto il tetto, poco prima che la luce scintilli, è immagine del nostro giudice [...]

Tu, o Cristo, dissipa il sonno, spezza la prigionia della notte, scioglisci dall’antico peccato e infondi luce nuova [...]¹⁰²

Se questi frammenti hanno un potere evocativo, nella loro vivacità di immagini (la luce, la prigionia della notte, ecc.), accresciuta da un richiamo virgiliano (il cinguettio degli uccelli), l’*incipit* del secondo inno “ha un andamento forse un po’ più greve, ma solenne assai nelle molte e lunghe elisioni che attardano il ritmo”¹⁰³:

*Nox et tenebrae et nubila,
confusa mundi et turbida,
lux intrat, albescit polus,
Christus venit, discedite.*

¹⁰² U. SESINI, *Poesia e musica nella latinità cristiana dal III al X secolo*, cit., p. 102.

¹⁰³ *Ibidem*.

Tenebre della notte, nuvolaglie confuse e torbide del mondo, entra la luce, si rischiarò il cielo, giunge Cristo: andatevene!¹⁰⁴

E nel terzo inno, anch'esso musicato per frammenti, in metro dattilico, Prudenzio sembra voler lanciare ai posteri il suo messaggio poetico e cristiano a un tempo, in questi versi di esortazione alla Musa:

*Sperne, camena, leves hederas
cingere tempora queis solita es,
sertaque mystica dactylico
texere docta liga strophio
laude dei redimita comas*

Sdegnata, o Musa, le edere di leggeri argomenti, colle quali sei solita cingere le tempie; esperta nel tessere mistici seri; col cinto dattilico – verso pacato e solenne – lega le chiome, redimita della lode di Dio.¹⁰⁵

Queste indicate e poche altre strofe della produzione prudenziana furono introdotte nel canto cristiano, andando a costituire tre brevi inni: *Ales diei nuntius*, *Nox et tenebrae et nubila*, *Salvete, flores martyrum*, le cui melodie sono irmiche, ossia comuni ad altri inni e, in qualche modo, riconducibili alla matrice ambrosiana, in particolare all'inno *Iam surgit hora tertia*, composto dal vescovo di Milano. Tutto il resto dell'opera del "Pindaro cristiano"¹⁰⁶ – autore di una "poesia aderente alle cose ed ai sentimenti umani", che era riuscito a trattare come, quasi nessuno prima di lui, la materia e gli argomenti cristiani utilizzando la metrica classica di Orazio, segnando il passo rispetto ad una lingua e ad una poesia che si accingeva, in piena era medioevale, a diventare tonica – è ascrivibile pienamente alla sfera squisitamente letteraria.

Paolino da Nola, Prospero d'Aquitania e Sidonio Apollinare, pur nella singolarità delle loro vicende biografiche e della loro poesia, improntata al rispetto e all'esaltazione dello spirito cristiano, non hanno rapporti diretti con il canto e con la musica; essi, nella loro opera, seguirono, in qualche modo, la scia di Sant'Ambrogio sul versante poetico e dottrinale, ma non composero, appunto, poesie destinate al canto liturgico. Paolino da Nola¹⁰⁷ istituì nella città campana, con la moglie Terasia, un monastero domestico, che

¹⁰⁴ U. SESINI, *Poesia e musica nella latinità cristiana dal III al X secolo*, cit., pp. 102-103.

¹⁰⁵ *Ivi*, pp. 103-104.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 100.

¹⁰⁷ S. Paolino da Nola nacque a Bordeaux nel 353, fu governatore dell'Epiro, senatore, console, governatore della Campania e, infine, vescovo. Nel 389 si convertì al cristianesimo e ricevette il battesimo, in seguito si ritirò in Spagna dove, unitamente alla moglie decise di liquidare il suo patrimonio e dedicarsi ad azioni umanitarie. Nel 394, dopo un lungo viaggio attraverso le Gallie e l'Italia settentrionale, giunse a Nola, accompagnato dalla moglie e da un seguito di amici. Qui morì nel giugno del 431. Intrattenne rapporti epistolari con Sant'Ambrogio, che conobbe personalmente, San Girolamo e

anticipò di circa un secolo l'istituzione cenobitica benedettina, nel quale, ad una religiosità schietta e semplice, scevra da dispute dogmatiche, unì una dedizione ai poveri e al loro sollievo dalla miseria. Così la sua poesia, interamente dedicata ad un fine morale cristiano.

Prospero d'Aquitania fu uno dei maggiori difensori della dottrina di Sant'Agostino, ed è ritenuto uno dei maggiori rappresentanti della poesia del V secolo. La sua notizia biografica¹⁰⁸ è alquanto oscura, mentre la sua opera maggiore fu sicuramente il *Carmen de Ingratis*, poema apologetico contro i negatori della Grazia e volto all'esaltazione della dottrina agostiniana. Suo sembra essere anche il *Carmen ad coniugem*, erroneamente attribuito a Paolino da Nola, in quanto improntato a quel monachesimo domestico di cui il santo nolano fu fautore.

Il nome di Sidonio Apollinare¹⁰⁹ segna un profondo spartiacque tra latinità classica e mondo cristiano: il poeta visse il passaggio di Burgundi, Visigoti, Unni e il trapianto del patrimonio culturale latino nel mondo barbarico, mediato dalla spiritualità cristiana. Per queste ragioni nella sua opera tradizione classica e cristianesimo si sovrappongono pur con qualche difficoltà, sia sul piano contenutistico che su quello formale.

Se i poeti considerati finora hanno avuto pochi o nessun rapporto con il canto cristiano le cose vanno in maniera molto diversa per Celio Sedulio¹¹⁰, imitatore del modello virgiliano, il suo componimento maggiore è il *Carmen Paschale*, in cinque libri in esametro. Di questo *Carmen* un frammento del libro secondo è stato introdotto nel canto liturgico, interessante, a parte il frammento citato, è l'*incipit* del libro primo che,

Sant'Agostino. [Cfr. G. B. CONTE, e E. PIANEZZOLA, *Storia e testi della Letteratura latina*, cit., vol. III, *L'età imperiale*, 2002⁴, pp. 650-652.]

¹⁰⁸ Santo e maestro di fede, Prospero d'Aquitania, nacque a Limoges nel 390 circa e morì a Roma nel 463 circa. Fu monaco laico, ossia senza ricevere gli ordini, a Marsiglia, in Provenza, e la sua opera, prevalentemente incentrata alla difesa del pensiero agostiniano, fu causa di dissapori e dispute tali da richiamare l'attenzione del papa. Scrisse anche sentenze, commenti, epigrammi e opere storiche nelle quali sono evidenti i suoi profondi studi della latinità classica. [Cfr. U. SESINI, *Poesia e musica nella latinità cristiana dal III al X secolo*, cit., pp. 124-125.]

¹⁰⁹ Gaio Sollio Sidonio Apollinare, o San Sidonio, nacque a Lione intorno al 431, fu un nobile gallo-romano, alto funzionario dell'Impero, poeta, scrittore e vescovo dell'Alvernia. Morì a Clermont-Ferrand nel 486. La sua raccolta di *Carmina* (poesie) fu pubblicata intorno al 470, scrisse 147 *Epistolae* divise in nove libri e fornì dei contributi scritti (*Missae*) alla liturgia gallicana. [Cfr. G. B. CONTE, e E. PIANEZZOLA, *Storia e testi della Letteratura latina*, cit., vol. III, *L'età imperiale*, 2002⁴, pp. 740-741.]

¹¹⁰ La notizia biografica di Celio Sedulio è, a dir poco lacunosa: incerta è la sua patria di nascita (Irlanda, Scozia, Spagna, Italia), si sa che fu sacerdote e poeta e, probabilmente, ha avuto rapporti con Isidoro di Siviglia. Visse tra la fine del IV e l'inizio del V secolo, tra il 380 e il 430, la sua opera maggiore è il *Carmen Paschale*. [Cfr. U. SESINI, *Poesia e musica nella latinità cristiana dal III al X secolo*, cit., pp. 113-114.]

pur non essendo stato cantato, rappresenta una sorta di manifesto apologetico della poesia cristiana (e del suo canto), contrapposta a quella pagana, dalla quale pure il poeta muoveva:

*Cum sua gentiles studeant figmenta poetae
grandisonis pompare modis, tragicoque boatu
ridiculoque Geta seu qualibet arte canendi
saeva nefandarum renovent contagia rerum
et scelerum monumenta canant, rituque magistro
plurima Niliacis tradant mendacia libris:
cur ego, Daviticis adsuetus cantibus odas
cordarum resonare decem sanctoque verenter
stare choro et placidis caelestia psallere verbis,
clara salutiferi taceam miracula Christi?*

Dal momento che i poeti pagani s'adoprano a celebrare pomposamente le loro favole e, o con l'enfasi tragica, o con i lazzi del servo in scena, o comunque; tengono desto l'incentivo ad azioni turpi e crudeli, facendo argomento di canto esempi delittuosi, oppure anche, seguendo la moda, traggono favole da soggetti esotici, perché mai io, abituato a far risuonare il decacordo nei canti Davidici, a stare devotamente nel sacro coro, salmodiando argomenti divini con soavi parole, perché mai dovrò tacere i miracoli di Cristo il Salvatore?¹¹¹

Appassionanti e appassionati sono i riferimenti che il poeta rimanda in questi versi: il canto dei salmi con il decacordo, una sorta di arpa con dieci corde (strumento biblico) che, unito all'attività del coro, evidenzia una pratica concreta di preghiera che diventa educazione artistica nel più grande contesto dell'edificazione religiosa. Dei versi 63-69, del II Libro del *Carmen Paschale* è stata realizzata un'antifona¹¹²:

*Salve, sancta parens, enixa puerpera regem,
Qui caelum terramque tenet per saecula, cuius
Nomen et aeterno complectens omnia gyro
Imperium sine fine manet; quae ventre beato
Gaudia matris habens cum virginitatis honore
Nec primam similem visa es nec habere sequentem:
Sola sine exemplo placuisti femina Christo.*

Salve, santa genitrice, puerpera che desti alla luce il Re che siede per i secoli sul cielo e sulla terra; la cui mente ed il cui regno, che abbraccia il tutto con eterno giro, durano senza fine! Tu, riunendo nelle beate viscere le gioie materne e la purezza virginale, hai dimostrato di non avere eguale, né prima né poi. Sola, senza esempio, piacesti, o donna, a Cristo.

¹¹¹ U. SESINI, *Poesia e musica nella latinità cristiana dal III al X secolo*, cit., p. 114.

¹¹² Originariamente l'antifona era un breve canto ripetuto tra i versetti di un salmo (salmodia antefonata), in seguito è divenuta una breve melodia che anticipa e segue il canto di un salmo. Esiste, infine, un'antifona libera che non è altro che una preghiera cantata senza salmo associato. [Cfr. G. CATTIN, *Op cit.*, p. 196.]

Tra le sue opere, Sedulio, ha lasciato, oltre ad una interessante Elegia¹¹³ che ben si presterebbe al canto, per la sua struttura melodica (rima, assonanza, allitterazione, anafora, sono le forme ricorrenti), un inno che fu introdotto nell'uso liturgico per le festività del Natale e dell'Epifania. Si tratta di un inno, scritto in dimetri giambici, di chiara imitazione ambrosiana:

*A solis ortus cardine
adusque terrae limitem
Christum canamus principem
natum Maria virgine.*

*Beatus auctor saeculi
servile corpus induit,
ut carne carnem liberans
non perdere, quos condidit.*

*Castae parentis viscera
caelestis intrat gratia,
venter puellae baiulat
secreta, quae non noverat.*

*Domus pudici pectoris
templum repente fit dei:
intacta nesciens virum,
verbo concepit filium.*

*Enixa est puerpera
quem Gabriel praedixerat,
quem matris alvo gestiens
clausus Iohannes senserat.*

*Feno iacere pertulit,
praesepe non abhorruit,
parvoque lacte pastus est,
per quem nec ales esurit.*

*Gaudet chorus caelestium,
et angeli canunt deum,
palamque fit pastoribus
pastor creator omnium.¹¹⁴*

¹¹³ L'elegia è un componimento poetico, praticato da autori come Properzio, Tibullo, Catullo e Ovidio (elegia amorosa), dal tono alto, solenne e, talvolta, severo, caratterizzata, dal punto di vista metrico, dall'unione dell'esametro con il pentametro dattilico, unione che dà luogo al distico (coppia di versi) elegiaco. Il termine elegia sembra provenire dall'orientale *élegos* che significa flauto, strumento che spesso accompagnava la recitazione di questi componimenti. [Cfr. G. BÁRBERI SQUAROTTI, *et al.* (a cura di), *Dizionario di retorica e stilistica*, Torino, UTET, 1995, pp. 89-95.]

¹¹⁴ U. SESINI, *Poesia e musica nella latinità cristiana dal III al X secolo*, cit., pp. 118-119.

Dalla porta ove sorge il sole, fino ai confini della terra, cantiamo Cristo signore, nato da Maria Vergine!

Il creatore del mondo ha vestito un corpo di servo, liberando la umana carne con la propria carne, per non abbandonare alla perdizione le sue creature.

La grazia divina penetra nelle viscere della casta madre; il seno della fanciulla porta il frutto della segreta opera, della quale essa era ignara.

Il pudico petto diviene tosto tempio di Dio: intatta, senza conoscere uomo, ella concepì il figlio.

Diè alla luce, la puerpera, colui che Gabriele aveva predetto: colui che Giovanni aveva sentito, ancor chiuso nel ventre materno.

Egli sopportò il giacere sul fieno, non sdegnò una stalla; si nutrì di poco latte, Colui per la cui provvidenza neppure l'ucelletto rimane affamato.

Gioisce il coro dei celesti, gli angeli cantano a Dio; si manifesta ai pastori, il Pastore, il Creatore d'ogni cosa.¹¹⁵

Con questo inno, qui riportato nelle sole sette strofe iniziali,¹¹⁶ Sedulio si inoltra in una dimensione metrica diversa dal suo percorso solito, quello eminentemente virgiliano, costituito per lo più da esametri e distici elegiaci. E s'incammina verso un percorso di mutamento che condurrà la metrica quantitativa classica verso una metrica di tipo accentuativo, percorso in parte già avviato da Ambrogio, complice una lingua, meno dotta e più orientata al popolo, che stava subendo dei mutamenti ritmici. Nel caso degli inni ambrosiani la prosodia era ancora pressoché rispettata con un ritmo, appunto, quantitativo che lascia intravedere il movimento dell'accento che cade ora sulla breve, ora sulla lunga del giambo, lasciando la struttura sostanzialmente inalterata. Anche il carme di Sedulio è scritto seguendo la prosodia classica con la differenza, notevole, che il poeta predilige le parole in cui l'accento cade sulla sillaba lunga che diventa, così, una *tesi* (abbassamento) all'interno del giambo, fenomeno che consente di parlare di poesia tonica o accentuativa. Il testo, inoltre, presenta un insieme di rime e assonanze, piene o alternate che, unite all'accento sulle tesi ritmiche, rappresentano alcuni degli elementi della nuova poesia medioevale. Si tratta, a ben vedere, di un testo poetico che rispettava sia le esigenze del canto liturgico che quelle più squisitamente letterarie, in esso, infatti l'intellettuale erudito poteva cogliere il tradizionale rispetto della quantità classica, mentre il fedele, digiuno di metrica e coinvolto in una lingua che andava modificandosi,

¹¹⁵ *Ivi*, p. 133.

¹¹⁶ Per il testo completo cfr. *Ivi*, pp. 132-133, nota 7.

seguiva il suono e il ritmo di un linguaggio, appunto, quotidiano, guidato dagli accenti e senza distinguere le sillabe lunghe da quelle brevi.

Le prime strofe di questo inno, inserite nella liturgia e, dunque, rivestite di melodia musicale, rappresentano un elemento di confine, come del resto tutto il componimento di Sedulio, tra il mondo antico, che appariva sempre di più in dissolvenza, e il mondo medioevale, ancora di là da venire. Un componimento, in definitiva, che rappresenta un importante precedente storico, nato dalla penna di un uomo di cultura e fatto proprio dalla Chiesa, per essere trasmesso ai posteri.

Come Sidonio Apollinare, con il quale ha in comune il magistero poetico e la successiva santificazione, Venanzio Fortunato si trovò a vivere in un momento storico nel quale infuriavano le guerre barbariche e la sua vita si riflette nella sua opera, che si presenta in maniera piuttosto singolare essendo stato sia poeta “di corte” che “di chiostro”, come attesta la sua vicenda biografica.¹¹⁷

La sua ampia produzione poetica si è incontrata, in alcune occasioni, con il canto cristiano; in realtà Venanzio Fortunato ha composto numerosi inni, ma solo tre sono entrati a far parte della liturgia e sono stati musicati, si tratta di *Pange lingua gloriosi proelium certaminis*, *Vexilla regis prodeunt* e *Ave maris stella*. Il *Pange lingua* è l'inno del venerdì santo per l'adorazione della Croce, scritto mediante il grave, solenne e marcato tetrametro trocaico, il cosiddetto *versus quadratus* dei legionari romani, perché adatto al ritmo di marcia:

*Pange, lingua, gloriosi – proelium certaminis
et super crucis tropaeo – dic triumphum nobilem,
qualiter redemptor orbis – immolatus vicerit.*

*De parentis protoplasti – fraude factor condolens,
quando pomi noxialis – morte morsu conruit:
ipse lignum tunc notavit – damna ligni ut solveret.*

Hoc opus nostrae salutis – ordo depoposcerat,

¹¹⁷ Venanzio Fortunato, o San Venanzio, nacque a *Duplavilis*, l'odierna Valdobbiadene nel 530 e morì a Poitiers nel 607. La sua vita è stata un continuo movimento tra corte e chiostro: dopo aver compiuto gli studi a Ravenna, intraprende un viaggio verso Tours attraversando la Germania e la Francia, nel 566 è presso la corte d'Austrasia (qui scrive l'epitalamio per i reali, Sigeberto e Brunichilde), successivamente è alla corte di Neustria (ove compone il panegirico per re Cariberto), infine giunge a Tours per poi spostarsi a Poitiers nel 567. In questa città, nel monastero di S. Croce, ove lui diventa presbitero, instaura un profondo rapporto di amicizia con la regina Radegonda e con la giovane abadessa Agnese, testimone di questa amicizia è una lunga corrispondenza poetica. Tra le sue opere vanno ricordate il *De excidio Thuringiae*, che narra le vicende della dinastia di Radegonda, il poema *De vita sancti Martini* e altre agiografie e biografie, tra queste quella della stessa Radegonda, che fu proclamata santa. [U. SESINI, *Poesia e musica nella latinità cristiana dal III al X secolo*, cit., pp. 139 sgg.]

*multiformis proditoris – arte ut artem falleret
et medellam ferret inde, – hostis unde laeserat.*

*Quando venit ergo sacri – plenituro temporis,
missus est ab arce patris – natus orbis conditor
atque ventre virginali – carne factus prodiit.*

*Vagit infans inter arta – conditus praesepia:
membra pannis involuta – virgo madre adligat,
et pedes manusque, crura – stricta cingit fascia.*

*Lustris sex qui iam peractis – tempus implens corporis,
Se volente, natus ad hoc, – passioni deditus,
agnus in crucis levatur – immolandum stipite.*

*Hic acetum fel arundo – sputa clavi lancea:
mite corpus perforatur, – sanguis, unda profluit;
terra pontus astra mundus – quo lavantur flumine.*

*Crux fidelis, inter omnes – arbor una nobilis:
nulla talem silva profert – fronde flore germine!
Dulce lignum, dulce clavo – dulce pondus sustinens.*

*Flacte ramos, arbor alta, – tensa laxa viscera
et rigor lentescat ille – quem dedit nativitas,
ut superna membri regis – miti tendas stipite.*

*Sola digni tu fuisti – ferre pretium saeculi
Atque portum preparare – nauta mundo naufrago,
quem sacer cruor perunxit – fusus agni corpore.¹¹⁸*

Celebra, o lingua, la gloriosa lotta, e sopra il trofeo della Croce esalta il nobile trionfo: come il Redentore del mondo, immolatosi, abbia vinto.

Il Creatore, addolorato per la frode del primo uomo, quando costui precipitò alla morte mordendo il pomo malefico, predestinò allora un legno (quello della Croce) a redimere i danni d'un altro legno (quello del Paradiso terrestre).

Un disegno divino aveva richiesto quest'opera alla nostra salute, per sventare con un accorgimento gli accorgimenti del traditore (ossia il demonio), per portare il rimedio laddove il nemico aveva ferito.

Quando il tempo fu maturo, il Figlio creatore del mondo, fu inviato dalla reggia del Padre; e, fatto carne, uscì da un seno virginal.

Vagisce l'infante, nascosto entro l'angusta greppia; la Vergine madre avvolge e lega nei panni il corpicino, ed una stretta fascia cinge le mani, i piedi, le gambe.

Trascorsi sei lustri, compiutosi il tempo della sua vita corporea, l'Agnello, nato e destinato alla passione, è innalzato per immolarsi sul tronco della Croce.

¹¹⁸ U. SESINI, *Poesia e musica nella latinità cristiana dal III al X secolo*, cit., pp. 150-151.

Quivi l'aceto, il fiele, la canna, gli sputi, i chiodi, la lancia; il tenero corpo viene trafitto, il sangue scorre come onda; da quel fiume, la terra, il mare, le stelle, il mondo intero, vengono lavati.

Croce della fede: fra tutti, solo albero degno d'essere celebrato; nessuna selva ne produce di simile, nelle fronde, nel fiore, nel seme. Dolce legno, che coi dolci chiodi sostieni un dolce peso!

Piega i tuoi rami, o Croce, rilassa il rigido fusto, allenta quella naturale durezza: in modo da stendere sul morbido tronco le membra del Re superno.

Tu sola fosti degna di portare il riscatto del mondo, di apprestare, come nocchiero, un porto al mondo naufrago: porto consacrato col sangue sparso dal corpo dell'Agnello.¹¹⁹

L'inno ripercorre tutta la vita di Cristo e, prima, il peccato di Adamo per il quale Gesù si è immolato sul "sacro legno" della Croce divenuto, così, simbolo di passione e redenzione. Il tutto parte da una protasi che esorta alla preghiera e al canto, celebrati attraverso la lingua, affinché il messaggio venga diffuso ai credenti e ai non credenti. L'inno, più volte ripreso e trasformato, in futuro, rimarrà uno dei più importanti della liturgia romana e la melodia che lo accompagna ha un tono grave e solenne sul quale si adagia la sua struttura metrica.

Anche il *Vexilla regis prodeunt* è un inno alla Croce, una vera e propria preghiera in dimetro giambico che, in alcuni luoghi, viene cantata, il venerdì santo, con un coro *a cappella* (ossia, senza nessun accompagnamento musicale) durante la processione che scorta il Cristo morto. In chiesa, invece, anch'esso è accompagnato da una melodia grave e solenne che ben si adatta al metro giambico dei versi:

*Vexilla regis prodeunt,
fulget crucis mysterium,
quo carne carnis conditor
suspensus est patibulo.*

*Confixa clavis viscera
tendens manus, vestigia
redemptionis gratia
hic immolata est hostia.*

*Quo vulneratus insuper
mucrone dirō lanceae,
ut nos lavaret crimine,
manavit unda et sanguine.*

Inpleta sunt quae concinit

¹¹⁹ Ivi, pp. 159-160.

*David fideli carmine,
dicendo nationibus:
regnavit a ligno Deus.*

*Arbor decora et fulgida,
ornata regis purpura,
electa, digno stipite
tam sancta membra tangere,*

*beata cuius brachiis
pretium pependit saeculi,
statera facta est corporis
praedam tulitque Tartari.*

*Fundis aroma cortice,
vincis sapore nectare,
iucunda fructu fertili
plaudis triumpho nobili.*

*Salve ara, salve victima
de passionis gloria,
qua vita mortem pertulit
et morte vitam reddidit.¹²⁰*

Le insegne del Re si avanzano; rifulge il mistero della Croce, con il quale il Creatore della carne, fatto carne, fu sospeso al patibolo.

Il corpo appeso ai chiodi, con le braccia aperte, segno della redenzione, la Grazia qui fu immolata vittima.

E sopra il patibolo, colpito dal crudo ferro della lancia, per lavarci dalle nostre colpe, stillò acqua e sangue.

Si sono compiute le profezie cantate da Davide, quando disse ai popoli: “Iddio regna dal legno”.

Pianta bella e fulgente, adornata con la porpora (ossia, col sangue) del Re; eletta a degno trono, per toccare così sante membra,

beata, dai cui bracci pendè il riscatto del mondo; divenne bilancia del corpo (di Cristo), e tolse la preda all’inferno.

Tu espandi profumo dalla tua corteccia, e vinci nel gusto il nettare; ferace di frutti salutari, inneggi al nobile trionfo.

Salve, altare, salve, o vittima, nella gloria della passione, per la quale la Vita incontrò la morte, e con la morte ridonò la vita.¹²¹

¹²⁰ *Analecta Hymnica Medii Aevi*, editi da Guido Maria Dreves, Leipzig, Fuess Verlag (R. Reisland), 1886-1922, 55 voll.: vol L, *Hymnographi latini*, 1907, p.74.

¹²¹ U. SESINI, *Poesia e musica nella latinità cristiana dal III al X secolo*, cit., p. 160.

Il primo verso di questo inno dovette suscitare l'interesse di Dante al punto che lo ha utilizzato come *incipit* dell'ultimo canto dell'Inferno, il canto di Lucifero, facendolo pronunciare a Virgilio, con un significato ben diverso da quello originario:

«*Vexilla regis prodeunt inferni
verso di noi; però dinanzi mira*»,
*disse 'l maestro mio, «se tu 'l discerni»*¹²².

“I vessilli del re *inferni* avanzano verso noi”, dice Virgilio, ma qui si tratta del re degli inferi, l'anti-Dio, l'esatto contrario del “Creatore della carne” di Venanzio Fortunato:

Aggiungendo la parola *inferni* (dell'inferno), il re diventa Lucifero. Cristo è il re, senza aggiunta; Lucifero è il re dell'inferno e il «vessillo» o gonfalone, che indicava la croce, è riferito alla figura stessa del re infernale, come tra poco apparirà: confitto nel ghiaccio, con le grandi ali aperte, egli è infatti croce a se stesso. L'uso di mutare o parodiare i testi sacri più noti era comune, come oggi si fa di famosi detti e versi (e spesso dei versi di Dante stesso). Qui l'invenzione dell'attacco, di movimento solenne e cupo, sta nell'intitolare il canto a Lucifero, e dargli il suo specifico e tragico valore di anti-Dio, senza tuttavia nominarlo, ma facendone solo un pauroso presentimento.¹²³

Il dimetro giambico dell'inno, di chiara derivazione ambrosiana, trasposto in musica dall'incedere solenne e celebrante a un tempo, quale può essere un inno con questo contenuto, nell'*incipit* dantesco, si trasforma in una dimensione di lugubre e drammatica attesa, trasfigurando quell'atmosfera di festante peana che la stessa occasione liturgica del canto richiede. E tuttavia, anche nell'opera dantesca quel verso, posto all'inizio del canto, come preludio all'apparizione di Lucifero, sembra riproporre una dimensione musicale: una sorta di squillo di tromba che non preannuncia un trionfo, sia pur sacrificale come quello di Cristo, insito nella composizione venanziana, bensì un'apparizione mastodontica e mostruosa che genera paura e che spinge Dante a definirla un “tal dificio”¹²⁴, con la duplice funzione semantica di edificio in genere, ma anche di ordigno di guerra o costruzione difensiva.

Il *Vexilla regis*, del resto è stato più volte ripreso, in tempi più recenti, in letteratura e in musica: citato da James Joyce nel suo *Ritratto dell'artista da giovane* (*A Portrait of the Artist as a Young Man*) o *Dedalus*, pubblicato nel 1916; adattato in una

¹²² *Inferno* XXXIV, vv. 1-3 (L'edizione di riferimento è *La Divina Commedia*, commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1991-1994, 3 voll.)

¹²³ *Ivi*, p. 1011, nota 1.

¹²⁴ *Ivi*, v. 7 e nota 7.

composizione per coro ed organo da Giacomo Puccini, intorno al 1880 e, infine, musicato da Joseph Anton Bruckner, nel 1892.

Non meno noto, in ambito liturgico, del *Vexilla Regis* è l'*Ave maris stella*, un altro inno di Venanzio Fortunato composto, sulla falsariga dell'innodia ambrosiana, in sette strofe e in trimetro trocaico:

*Ave maris stella,
dei mater alma,
atque semper virgo,
felix caeli porta.*

*Sumens illud Ave
Gabrielis ore,
funda nos in pace,
mutans nomen Evae.*

*Solve vincla reis,
profer lumen caecis,
mala nostra pelle,
bona cuncta posce.*

*Monstra te esse matrem,
sumat per te preces
qui pro nobis natus
tulit esse tuus.*

*Virgo singularis,
Inter omnes mitis,
nos culpis solutos
mites fac et castos.*

*Vitam praesta puram
iter para tutum,
ut videntes Iesum,
semper collaetemur.*

*Sit laus deo patri,
summo Christo decus,
spiritui sancto,
tribus honor unus.*¹²⁵

Ave, stella del mare, Madre alma di Dio e pur sempre vergine: felice porta del cielo!

Accogliendo quell'*Ave* dalla bocca di Gabriele, assicuraci nella pace, mutando il nome di Eva.

¹²⁵ *Analecta Hymnica Medii Aevi*, cit., vol LI, *Die Hymnen des Thesaurus Hymnologicus* H. A. Daniels und anderer *Hymnen-Ausgaben 1. Die Hymnen des 5.-11. Jahrhunderts die Irish-Keltische Hymnodie*, neu herausgegeben von Clemens Blume, 1908, p.74.

Sciogli le catene del peccato ai colpevoli, appresta la luce ai ciechi, chiedi per noi tutti i beni.

Mostrati madre; accolga, per Te, le preci Colui che, nato per noi, s'adattò a essere tuo figlio.

Vergine unica, mite fra tutte: sciolti da colpe, facci miti e casti.

Concedici una vita pura, preparaci un cammino sicuro, in modo da poter sempre rallegrarci vedendo Cristo.

Sia lode a Dio Padre, gloria all'altissimo Cristo, allo Spirito Santo; a tutti e tre un solo onore.¹²⁶

Interessante, nel testo, quell'Ave che si muta in Eva, ricordando il peccato originale con un richiamo al perdono improntato ad una serena pietà che avvolge tutto il componimento di una luce diversa dagli inni precedenti, una luce che, a sua volta, richiama i luminosi e compassionevoli sentimenti materni per un canto da intonare al vespro, in nome della Vergine. Sul testo di questo inno furono costruite diverse melodie, l'Antifonario romano ne conserva tre, in tre *modi*¹²⁷ differenti: modo primo, modo secondo e modo settimo. Lo stesso testo, dunque, si presta a diverse intonazioni dando vita a diverse melodie che, per quanto rimaste anonime, confermano quel grande spirito collettivo, sociale e culturale, che la Chiesa ha saputo proteggere e preservare nel corso dei secoli per consegnarlo alla modernità.

La poesia per musica, in ambito ecclesiastico, è stato uno di questi lasciti e Venanzio Fortunato, prima vescovo di Poitiers, poi San Venanzio, è uno dei primi poeti che si pone tra corte e chiostro costituendo un importante punto di partenza, come si vedrà, per la lirica profana dei secoli a venire. Se, infatti, la sua produzione poetica in ambito ecclesiastico è ben nota e riveste la sua importanza, riguardo alla continuazione e alla diffusione del modello ambrosiano, la sua produzione, per così dire, "cortigiana" – in qualità di poeta che offre i servizi della sua penna alle varie corti signorili che visita tra Francia e Germania e, infine, presso Radegonda – si indirizza anche verso forme di amore idealizzato e spirituale che, tuttavia, muovendo i suoi passi dall'elegia latina e irradiandosi nelle corti mitteleuropee del tempo, offre non pochi spunti d'interesse verso

¹²⁶ U. SESINI, *Poesia e musica nella latinità cristiana dal III al X secolo*, cit., p. 161.

¹²⁷ Con il termine modo si vuole indicare una delle otto scale diatoniche della musica liturgica, caratterizzata dal suono fondamentale (tonica) e dalla diversa posizione dei toni e semitoni. [Cfr. G. CATTIN, *La monodia nel Medioevo*, cit., pp. 203-204.]

la lirica che di lì a poco informerà l'amore "cortese", ossia quell'amore delle corti, di origine prettamente feudale, cantato dalla lirica trobadorica.

Dal chiostro alla corte, dunque, è questa la direttrice lungo la quale sembra muoversi il percorso della poesia per musica, fin dai primi secoli dell'era cristiana, e l'importanza del chiostro, come si è venuto ravvisando nei pur pochi esempi sopra citati, è di estrema importanza, non tanto e non solo per quel ruolo di conservazione (spesso i monasteri sono stati risparmiati dalle scorribande barbariche) e mediazione culturale, ma anche perché nei conventi delle prime società monastiche (molti poeti di quei tempi hanno scritto all'ombra del chiostro, come Paolino da Nola, Venanzio Fortunato, e tanti altri) e nella rigidità della loro regola si muovevano spinte creative che fanno opera di consolidamento e diffusione del canto ecclesiastico, come nel caso della regola di S. Benedetto e di S. Cesario di Arles che prescissero l'uso degli inni, ambrosiani in particolare¹²⁸, e dei canti in tutte le Ore dell'Ufficio. Fu il monachesimo a stabilire in maniera definitiva l'assetto di queste Ore (Mattutino, Prima, Terza, Sesta, Nona, Vesperi e Compieta) e i canti cristiani, nati dal salmodiare ebraico, si irradiano, così, in ogni momento della giornata e, dall'ombra dei chiostri, si proiettano sulla nascente società cristiana laica, dando vita a nuove forme di poesia per musica.

1.4 DAL CANTO GREGORIANO ALLA MONODIA PROFANA

Rivestito dei paramenti pontificali, con lo stilo e il *volumen* tra le mani, mentre la colomba (simbolo della divina ispirazione) gli suggerisce i testi e le melodie liturgiche: lo schema iconografico di papa Gregorio I (590-604) trasmesso dalle miniature d'innomerevoli fonti liturgiche medioevali riassume la secolare convinzione che attribuiva a Gregorio un ruolo diretto ed essenziale nella creazione del patrimonio liturgico dell'Occidente, al punto da imporre la denominazione di "gregoriano" al canto della Chiesa di Roma.

L'autenticità di questa tradizione fu per la prima volta posta in dubbio nel secolo XVII (Pierre Goussainville); poi, a partire dal secolo scorso, il problema emerse in modo più radicale e impellente, costringendo gli storici a scegliere tra posizioni contrapposte. Neppure oggi la *querelle* ha trovato completa e definitiva soluzione, ma le ricerche condotte per suffragare storicamente le rispettive tesi consentono un giudizio più equilibrato e rispondente a verità.¹²⁹

La tradizionale denominazione di "canto gregoriano", dunque, non è direttamente riferibile a papa Gregorio Magno, ma con essa si tende, o meglio, si tendeva, ad identificare un po' tutto il patrimonio del canto cristiano latino e medioevale. La stesse

¹²⁸ In questo contesto è opportuno ricordare che "il secondo Concilio di Tours (567) spalancò le porte non solo agli "ambrosiani" ma ad ogni testo scritto in modo degno e di cui si conoscesse l'autore. [G. CATTIN, *La monodia nel Medioevo*, cit., p. 27.]

¹²⁹ G. CATTIN, *La monodia nel Medioevo*, cit., p. 63.

innovazioni a lui ricondotte per secoli, ossia l'ordinamento dell'Antifonario romano (la raccolta dei soli testi dei canti liturgici, dato che la notazione ai tempi di Gregorio I non esisteva) e l'istituzione della *schola cantorum* (il corpo di cantori professionisti che eseguivano e tramandavano, inizialmente in modo orale, il repertorio dei canti) sono state ampiamente messe in discussione. La fonte prima di attribuzione di queste riforme è stato Giovanni Diacono che nella sua *Vita Gregorii Magni* scrive, riguardo alle innovazioni realizzate dal pontefice: “[...] antiphonarium centonem, cantorum studiosissimus, nimis utiliter compilavit. Scholam quoque cantorum [...] constituit”.¹³⁰ In realtà, quando Giovanni Diacono compilava la *Vita* erano passati circa tre secoli dalla morte di Gregorio Magno, ed erano stati i secoli piuttosto travagliati delle invasioni barbariche, avari di documenti che possano confermare quanto scritto nella biografia del pontefice.

Sicuramente la figura di papa Gregorio I fu importante per il mondo cristiano, che prima lo insignì del titolo di “Magno” e poi ne fece un santo, per la sua azione umana (e cristiana) esemplare, fin da quando trasformò la casa paterna sul Celio in un monastero per ospitare la regola benedettina, ove rimase in ascesi per poco tempo, dato che fu chiamato come ambasciatore a Costantinopoli e, successivamente, divenne segretario del papa, a Roma, negli anni in cui la città era continuamente assediata da Ostrogoti e Bizantini, correndo il rischio di essere distrutta da re Totila. La sua attività di papa è ampiamente documentata in un epistolario, mediante il quale si può risalire ai contatti che intrattenne con molte chiese d'Italia per appianare controversie e incoraggiare al bene. In questa ottica va vista anche la sua azione cristiana e politica: evangelizzazione dell'Inghilterra, rapporti continui con le chiese d'Africa e d'Oriente, rapporti con i barbari (Longobardi in Italia, Visigoti in Spagna e nelle Gallie) e, infine, la sua attività letteraria, tra omelie, dialoghi, commentari biblici ed epistolari, ma nulla, o quasi, che riguardi da vicino il canto cristiano: se interventi vi furono in quella direzione, furono conseguenza, diretta o indiretta, di iniziative a carattere prettamente liturgico, nella sua opera di generale riordino del rito.

È certo che, a seguito dell'opera di Gregorio Magno, a Roma, si ebbe una rapida evoluzione del canto cristiano, proprio grazie ad una sorta di gerarchia che si era stabilita tra i cantori del pontefice (da qui, probabilmente, la cosiddetta “istituzione” della *schola cantorum* romana); alcuni di essi, come l'*arcicantor* Giovanni e il sotto-priore

¹³⁰ *Ivi*, p. 65.

Simeone¹³¹, spostandosi in Inghilterra e nelle Gallie, introdussero in queste terre il “canto gregoriano”. È, quindi, successivamente alla morte di Gregorio I, tra l’VIII e il IX secolo, quando in Svizzera e nell’Italia del Nord appare un *Antiphonale Missarum*, nel quale sono attribuite al pontefice le melodie, che nasce la definizione (e l’attribuzione) di canto gregoriano; di fatto, però, il canto cristiano s’incammina verso le Gallie, al punto che si potrà parlare di canto romano-franco.

Un’altra figura storica, dopo Gregorio, si rivela importante ai fini del percorso storico della poesia per musica ecclesiastica, si tratta di Carlo Magno che, divenuto imperatore nell’800, impose in tutto l’Impero d’Occidente, due o tre anni più tardi, in una fase di riordino e stabilizzazione politica e religiosa, con una serie di atti legislativi, il canto romano. Questo processo, in realtà, si era già avviato nel secolo precedente, con i viaggi dei cantori romani nelle Gallie e con l’azione riformatrice dei vescovi Rémi, di Rouen, e Crodegango, di Metz (quest’ultima città fu considerata, per tutto il IX secolo, centro d’irradiazione del canto romano in Francia). Giacomo Baroffio, in un recente e interessante saggio, nel quale non manca di definire, in maniera netta, la dimensione storica del canto gregoriano *tout court*, sottolinea proprio questo passaggio:

Le melodie gregoriane – e anche quelle di altri riti latini medievali – sono tramandate da fonti molto tardive rispetto alla presunta data di composizione. Il processo redazionale “definitivo”, inoltre, ha cercato di coniugare insieme *nova et vetera* nell’amalgamare, attraverso un linguaggio il più possibile unitario, impulsi creativi contemporanei e patrimonio tradizionale con una lunga storia alle spalle. Tale operazione è avvenuta presumibilmente tra la seconda metà del VII secolo (a Roma) e la prima metà del secolo successivo (in territorio franco).¹³²

La definizione di canto gregoriano, dice Baroffio, nasce da un “coniugare insieme *nova et vetera*”, vale a dire quello che c’è stato prima con quello che c’è attualmente (ponendo come attualità l’VIII secolo) e, forse, con quello che ci sarà in futuro, insomma almeno dieci secoli di canto cristiano. Ciò, come abbiamo visto, non è possibile perché prima del riordino della liturgia, effettuato da S. Gregorio e, due secoli dopo, da Carlo Magno, sia pure in un quadro più vasto di riassetto politico, non vi era, in Oriente e Occidente, nessuna uniformità liturgica, cosa che si rifletteva nel canto; addirittura erano presenti nicchie particolari che raccoglievano varie influenze: si pensi a Benevento e Aquileia. Particolare era anche la liturgia gallicana e il suo canto si

¹³¹ *Ivi*, p. 67.

¹³² G. BAROFFIO, *Segno ed espressività nella liturgia. L’orizzonte simbolico del canto gregoriano*, in G. BORIO e C. GENTILI, *Espressione, forma, opera. Storia dei concetti musicali*, Roma, Carocci, 2007, pp. 15-30, p. 15.

intrecciava con il canto cristiano di Roma, questo incontro, o trasposizione che sia, non essendovi ancora notazione scritta, avveniva principalmente attraverso l'oralità e la memoria dei cantori, con una differenza sostanziale tra testo e melodia, tenendo ben presente che il testo del canto liturgico è "parola" di Dio, mentre la melodia è il "contesto" nel quale tale "parola" si inserisce e chiaramente:

Le stesse parole in un contesto diverso possono esprimere differenti sottolineature che di volta in volta scoprono nuovi aspetti dell'infinita ricchezza del messaggio. Questa diversificazione operata in forza dell'aderenza al particolare contesto liturgico non produce tuttavia un repertorio con un numero troppo elevato di melodie, il che potrebbe creare inutili problemi nella memorizzazione e nella trasmissione orale del repertorio, come di fatto è avvenuto fino al XII secolo circa. A un numero assai grande di canti (alcune migliaia) corrisponde, infatti, un repertorio relativamente ridotto di melodie. Tecniche raffinate di composizione permettono al cantore di creare melodie con elementi ripetitivi che sono utilizzati secondo modalità diverse condizionate spesso dall'oralità che interessava sia la produzione delle melodie sia la loro diffusione [...]¹³³

L'oralità, caratteristica di trasmissione riferita soprattutto alla musica, almeno fino alla diffusione della notazione, non consentiva il proliferare incontrastato di melodie. Questa mancata prolificità, e il limitato numero di melodie esistenti, consentiva una più agevole trasmissione delle stesse e, di conseguenza, una maggiore possibilità di contaminazione tra le varie forme di canto cristiano occidentale, accomunato, ormai, dalla stessa lingua d'uso, ossia il latino, cosa che avvenne, tra il canto romano e il canto gallicano:

In una parola, parallelamente a quanto avvenne per i testi e gli ordinamenti liturgici, bisogna ammettere che una profonda contaminazione si sia verificata tra la tradizione melica romana e quella gallicana. Secondo l'ipotesi sempre più attendibile ne sarebbe nato il repertorio che ora chiamiamo "gregoriano", che viene perciò a costituire, in sede musicale, l'esatto *pendant* della liturgia romano-franca.¹³⁴

E fu proprio in questa contaminazione, in questi ambiti geografico-culturali, tra Roma e Metz, in piena età carolingia, che si cominciò ad avvertire l'esigenza di fissare sulla carta particolari melodie che accompagnavano il testo: il cantore, come accennato, non si affidava alla sua personale ispirazione, nell'esecuzione melica, ma si rifaceva a delle formule melodiche tramandate oralmente, con l'ausilio della memoria; Roma e Metz detenevano l'identità vera della tradizione gregoriana e, quindi, le formule "esatte" di cui sopra, cui i cantori facevano riferimento. Il nome di Gregorio Magno costituiva il necessario collante che teneva insieme questo sistema, in un'aura di

¹³³ *Ivi*, p. 30.

¹³⁴ G. CATTIN, *La monodia nel Medioevo*, cit., p. 70.

sacralità che ne garantiva la scrupolosa conservazione. Fu proprio in area franca che, nel pieno delle riforme caroline, intorno all'800, nacquero le prime forme di notazione. La difficoltà nel conservare mnemonicamente alcuni brani che venivano raramente eseguiti fu la ragione che spinse ad utilizzare primordiali forme di notazione: nacque così la notazione neumatica, che germinava proprio da una sorta di "arte della memoria"¹³⁵ legato al movimento della mano (*chironomia*) che indica nello spazio la melodia nelle sue direttrici di ascesa e caduta.

La notazione neumatica è un sistema molto complesso di segni (*neumi*) che variò da regione a regione, spingendo alla definizione dei modi musicali e all'invenzione (XI secolo) del tetragramma per l'apposizione delle note. Interessante è il rapporto che si stabilisce, nel canto liturgico in esame, tra neumi e parole, si tratta di un rapporto che sottolinea, nella sua multiformità, un nesso inscindibile tra testo poetico e melodia che si trapianterà, in modi e forme varie, nel successivo canto monodico profano. Nella monodia liturgica la frase musicale è composta per ornare il testo, partendo da questo assunto di base risulta evidente che il ritmo vive e si rivela in funzione delle parole del testo e, precisamente, nel rapporto che intercorre tra sillaba e segno neumatico, perché è proprio la sillaba che fornisce al neuma la misura, influenzando sulla qualità melodica. Infatti la sillaba tonica è naturalmente più alta, più elevata, della sillaba atona e, dunque, in un contesto prettamente verbale, come quello del canto gregoriano, è proprio l'intensità della sillaba, unita alla sua posizione ritmica all'interno della parola, a fornire il valore del neuma. Naturalmente questo rapporto testo-neuma è legato alla disposizione delle parole nel verso e, quindi, alla punteggiatura, alla coordinazione ritmica delle sillabe e alla loro articolazione: più il testo è chiaro, in queste sue caratteristiche, più l'interpretazione musicale di esso diventa fedele e naturale. Ne discende che nel canto gregoriano si può incontrare spesso, se non sempre, una coincidenza pressoché perfetta tra cadenza testuale e cadenza musicale, evento che, naturalmente, si riflette sulle melodie. Questa coincidenza ritmico-melodico tra testo e musica induce a pensare che il processo creativo dei due elementi sia unitario, ipotesi sicuramente fondata:

Nel periodo classico della produzione gregoriana il lungo esercizio e l'assiduo tirocinio ponevano il cantore-solista nelle condizioni adatte per ricreare in forma artistica la melodia per il testo liturgico, anche se egli utilizzava formule

¹³⁵ Per una trattazione esaustiva dell'argomento, cfr. A. M. BUSSE BERGER, *La musica medievale e l'arte della memoria*, Roma, Fogli Volanti, 2008.

stereotipate. Il suo talento si rivelava appunto nella capacità di trasformare isolate aggregazioni formulari in una creazione unitaria. Ciò rimane vero anche per la fase della tradizione scritta. Il fondo antico del patrimonio gregoriano è nato dalla geniale e inesauribilmente varia elaborazione del bagaglio formulare tradizionale in una forma d'arte nuova e perfetta; meno scoperta e faticosa è la sutura tra l'informe materiale mnemonicamente appreso, o desunto da preesistenti canti, più alto è il grado di perfezione d'un brano. Pertanto, pur nell'adozione di questa tecnica compositiva denominata usualmente «centonica», rimaneva ampio spazio per la genialità del melografo, il cui intervento creativo è insostituibile e la cui impronta originale rimane incancellabile. Del resto nella lunga storia della formazione del repertorio gregoriano si danno pure i casi di creazioni musicali affatto indipendenti da formule e modelli: non c'è dubbio che, in tale processo, la melodia è strettamente dipendente dal testo, ch'essa interpreta e commenta.¹³⁶

Da quanto esposto risultano chiare ed evidenti due modalità compositive incontrovertibili, riguardo al canto gregoriano: la prima vede una notazione musicale che segue il testo letterario nel suo procedere scritto, la seconda coinvolge il processo creativo in un unicum tra testo e musica, come conferma lo stesso Baroffio:

Se nel campo della notazione è chiaro che la scrittura musicale segue la scrittura di testi letterari e in parte si basa su quei modelli, non è per nulla scontato che la produzione musicale segua quella testuale, nel senso che dopo aver composto un testo si sia pensato a metterlo in musica. Soprattutto in campo poetico non è escluso che l'artista concepisse un testo letterario in musica, in un processo creativo, cioè che vede sbocciare nel canto il testo stesso. È pertanto difficile stabilire per i canti liturgici una priorità del testo, a meno che non si tratti dell'elaborazione di un brano biblico.¹³⁷

Un'analisi attenta e sistematica dei neumi, della loro derivazione regionale, della loro classificazione¹³⁸, nonché nei loro rapporti con tempo e ritmo del canto gregoriano, per quanto interessante, condurrebbe il discorso in dimensioni lontane da quelle preposte. In questa sede basterà sapere che le prime forme (IX secolo) di notazione musicale, e i successivi adattamenti e miglioramenti, tesi ad uniformarne il linguaggio, consentirono di estrarre dal buio della trasmissione orale le melodie e le musiche del canto cristiano; nel permettere di individuare e conoscere il loro rapporto con il testo, crearono anche le condizioni sufficienti per la trasmissione del canto profano. Il canto profano molto deve al canto gregoriano, inteso nella sua accezione più vasta, non solo per la sua capacità di conservazione e di trasmissione attraverso i secoli delle pratiche e,

¹³⁶ G. CATTIN, *La monodia nel Medioevo*, cit., p. 90.

¹³⁷ G. BAROFFIO, *Segno ed espressività nella liturgia. L'orizzonte simbolico del canto gregoriano*, in G. BORIO e C. GENTILI, *Espressione, forma, opera. Storia dei concetti musicali*, cit., p. 22.

¹³⁸ Per una classificazione sistematica dei neumi cfr. G. CATTIN, *La monodia nel Medioevo*, cit., pp. 78-106.

soprattutto, delle teorie e musicali greco-romane: basti pensare a Sant'Agostino¹³⁹, Boezio¹⁴⁰, Cassiodoro¹⁴¹ e Isidoro di Siviglia¹⁴² che, con il loro pensiero, mutuato da

¹³⁹ Eminente Padre della Chiesa, sant'Agostino, vescovo di Ippona (354 – 430) esercitò, una profonda influenza sul pensiero medievale, soprattutto attraverso *Le confessioni* e il *De civitate dei*. Il *De musica*, imponente trattato musicale in sei libri, affronta soprattutto questioni riguardanti il metro, il ritmo e il verso, infatti, è considerato per lo più un trattato di metrica. Centrale è, nel trattato, la definizione di musica come scienza che, in quanto tale, coinvolge la ragione, non semplicemente i sensi, che pure sono interessati da essa. La musica è, per sant'Agostino, l'arte del movimento ben regolato, ossia l'arte dei rapporti numerici e dei tempi e, in definitiva, l'arte del numero che può generare piacere solo mediante l'ordine, l'armonia del movimento stesso, del suono che deve ridursi a rapporti numerici semplici, gli unici che possono essere valutati buoni dalla ragione. La musica, insomma, assume dignità di scienza proprio in quanto numero e perciò oggetto della ragione. Importante è, in un più ampio contesto culturale, l'incontro, mediato dal *De musica*, tra la mistica dei numeri di radice pitagorica con la mistica cristiana. [Cfr. E. FUBINI, *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, cit., pp. 63-71].

Riguardo alla musica come *scientia bene modulandi*, tenendo presente che per Agostino d'Ippona *modulazione* significava *movimento*, non passaggio di tonalità, è emblematico il dialogo tra Discepolo e Maestro, contenuto nel primo libro del *De musica*:

M.: Rispondimi dunque: ti sembra che moduli bene la sua voce l'usignolo in primavera? Il suo canto è ritmico e delizioso: se no erro ben s'addice alla stagione.

D.: Mi sembra davvero.

M.: Forse l'usignolo è esperto di quest'arte liberale?

D.: No.

M.: Vedi dunque che il concetto di scienza è assai necessario alla definizione.

D.: Perfettamente.

M.: Ora, ti prego, dimmi una cosa: non ti sembrano simili all'usignolo tutti quelli che cantano bene, sorretti soltanto da un certo istinto (c'è ritmo e dolcezza in quel che fanno) ma che interrogati sui ritmi impiegati o sugli intervalli dei suoni acuti e gravi, non sono in grado di rispondere?

D.: Assai simili li giudico.

M.: Che dire allora di coloro che, privi di conoscenze specifiche, volentieri li ascoltano? Vediamo gli elefanti, gli orsi e alcune altre specie di animali muoversi secondo il ritmo musicale, e gli stessi uccelli si diletano del loro canto (infatti se non vi riconoscessero qualche utilità non canterebbero così, come cantano, senza un certo piacere): quegli uomini non sono forse da paragonare alle bestie? [AUGUSTINUS AURELIUS, *De musica*, a cura di Giovanni Marzi, Sansoni, Firenze, 1969, p. 100.]

¹⁴⁰ Le opere di Boezio (circa 475 – 525), *De consolazione philosophiae* su tutte, hanno notevolmente influenzato la filosofia cristiana del Medioevo. Alla base del pensiero filosofico di Boezio era il principio della natura come oggetto della fisica costituita da sette elementi a loro volta suddivisi in due gruppi, quello del *quadrivium*, che comprendeva aritmetica, geometria, musica e astronomia, e quello del *trivium* che comprendeva grammatica, logica e retorica. Il suo *De institutione musicae* è un trattato di armonia nel quale sono distinti tre generi diversi: una musica *mundana*, una musica *humana* e una musica *instrumentalis* o *instrumentis constituta*. Boezio "è l'erede più fedele del pensiero classico e sembra del tutto indifferente al significato e alla portata religiosa della nuova musica. La famosa suddivisione della musica secondo tre generi diversi, che tanta importanza conservò durante tutto il Medioevo e ancora nel Rinascimento, è anch'essa di derivazione classica e pitagorica e non presenta alcun addentellato teologico. La suddivisione in tre musiche, quella mondana, quella umana e quella degli strumenti, ci riporta infatti a ben più antiche distinzioni e lo sfondo concettuale su cui si articola è sempre il medesimo, cioè la svalutazione del lavoro manuale e di ciò che cade sotto i nostri sensi e il relativo privilegiamento della pura ragione e del soprasensibile. La musica mondana, la prima nell'ordine di preferenza per Boezio, non è altro che la musica delle sfere e si identifica al limite con il concetto stesso di armonia in senso lato. [...] non è prodotta solo dal movimento degli astri ma anche dal succedersi delle stagioni e da tutti i movimenti ciclici e ordinati della natura. Perciò questo «suono» va identificato piuttosto con il concetto di armonia e la sua udibilità diventa un fattore del tutto secondario, addebitabile comunque all'imperfezione della natura umana, incapace di cogliere a pieno l'armonia cosmica." [E. FUBINI, *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, cit., pp. 72-73]. La musica *mundana* si pone, così, ad essere l'unica vera musica e le altre due sono un suo riflesso, in relazione alla loro partecipazione all'armonia del cosmo. Ecco che, allora, la musica *humana* rappresenta la mescolanza, nell'uomo, di corpo e anima, mescolanza derivante dal rapporto fra elemento fisico ed elemento intellettuale e, pertanto, percepibile solo con un'attività di introspezione in quanto, rappresentando l'armonia dell'uomo con se

quello di Pitagora, Aristotele e Platone, influenzeranno tutta la teoria – e non solo – musicale del Medioevo¹⁴³, bensì per il gradiente di libertà intrinseco nel suo stesso linguaggio che è in grado di condurlo in territori lontani da quelli originari (il canto profano, appunto) come sottolinea Baroffio:

Repertorio anonimo, il gregoriano assurge a utopia del linguaggio musicale anche perché è espressione musicale dell'utopia. Ancorato alla parola di D-i-o e alla sfera dell'esperienza mistica, il canto liturgico riesce a prendere le distanze dalle proprie origini e dai condizionamenti culturali: musica del passato sotto l'aspetto storico e

stesso e di sé con il circostante, tale musica ha una profonda influenza sulla vita umana. La “musica degli strumenti”, invece, è la musica pratica, strumentale, ottenuta dalla voce umana o dalle vibrazioni degli strumenti costruiti dall'ingegnosità dell'uomo. Per Boezio si possono, così, distinguere tre generi che riguardano l'arte della musica: il primo si realizza con gli strumenti, il secondo è quello che genera poesia e il terzo è quello che giudica sia la musica che la poesia. Ovviamente questa tripartizione costituisce una gerarchia nella quale il posto più basso è quello occupato dall'esecutore, in quanto compromesso con il lavoro manuale. In questo e in altri luoghi del suo pensiero Boezio non si discosta dalle sue radici platonico-pitagoriche che, anzi, trasmette, attraverso le sue opere, nella cultura medioevale contemporanea e successiva.

¹⁴¹ Cassiodoro (circa 485 – 580) filosofo, storico e teorico della musica nelle *Institutiones* riprende concetti e temi del contemporaneo Boezio, ponendo l'accento sugli aspetti etico-religiosi della musica, per lui, infatti, la musica è essenzialmente armonia e ritmo interiore per cui mettere in atto, realizzare in qualche modo questa armonia superiore equivale obbedire ai comandamenti divini. Ne deriva che la musica (e il canto) è intimamente legata alla religione e, come per Boezio e Sant'Agostino, è anche una scienza, intesa come disciplina che tratta dei numeri in rapporto a ciò che si trova nei suoni. Musica come scienza di tutte le scienze, secondo Cassiodoro, perché nulla in cielo e in terra, secondo il disegno del Creatore, è compiuto senza questa disciplina. [Cfr. E. FUBINI, *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, cit., pp. 76-77].

¹⁴² Isidoro di Siviglia (morto nel 583), santo e Dottore della Chiesa è stato uno scrittore e arcivescovo cattolico romano di vastissima cultura, le sue opere, infatti, attraversano un po' tutto lo scibile dei suoi tempi, dalle arti liberali alla teologia, passando per la medicina e le scienze naturali. L'opera capolavoro, che influenzò tutto il pensiero medievale, rimane lo studio, in venti libri, *Etymologiae* nella quale, appunto, l'autore esamina le etimologie di numerosi termini che riguardano le più svariate discipline. Riguardo alla musica, Isidoro sostiene che nessuna disciplina può essere perfetta senza di essa, in quanto l'universo è tenuto insieme da determinate armonie di suoni e i cieli stessi ruotano seguendo delle modulazioni armoniche [Cfr. Ivi, p. 77]. Di estremo interesse è quanto egli afferma proprio riguardo all'etimologia della musica, nella quale sono compresi il canto e la poesia: “L'arte musicale consiste nella conoscenza profonda, acquisita con l'esperienza, della modulazione ed ha il proprio fondamento nel suono e nel canto. Il termine «musica» trae origine dal nome delle Muse, così chiamate ἀπὸ τοῦ μάσαι, cioè dall'atto del ricercare, poiché gli antichi ritenevano che fosse necessario il loro aiuto al momento di ricercare la forza espressiva da infondere nei carmi e la giusta modulazione della voce. La voce delle Muse, in quanto oggetto dei sensi, o svanisce con il trascorrere del tempo oppure si fissa nella memoria: proprio per questo, dunque, le stesse Muse sono state immaginate dai poeti figlie di Memoria e di Giove. I suoni, infatti, se non sono trattenuti dall'uomo attraverso la facoltà della memoria, muoiono, poiché non possono essere fissati mediante la scrittura.” [ISIDORUS HISPALENSIS, *Etimologie o Origini*, a cura di Angelo Valastro Canale, Torino, UTET, 2004, 2 voll.: vol I, pp. 296-299.] Ancora più interessante è la tripartizione, molto diversa rispetto a quella di Boezio, che Isidoro fa della musica, ponendola in stretto rapporto con la poesia: “Le parti in cui si divide l'arte musicale sono tre: armonica, ritmica e metrica. L'*armonica* distingue tra differenti suoni l'acuto e il grave. La *ritmica* esamina l'incontro delle parole per stabilire se un determinato suono si accompagna ad esso bene o male. La *metrica* studia la misura dei differenti metri sulla base di un sistema di rapporti gradevoli, come ad esempio il verso eroico, il verso giambico, l'elegiaco ed altri.” [Ivi, p. 301].

¹⁴³ “Questa schiera di teorici della musica, da Agostino a Isidoro di Siviglia, costituisce un po' come un ponte tra il mondo antico e quello medievale; essi sono radicati ancora profondamente nella cultura dell'antichità classica greca, con qualche presentimento più o meno cosciente, a seconda dei casi, delle profonde trasformazioni avvenute e che stavano avvenendo nella musica, nella sua struttura tecnica, nella sua funzione sociale.” [E. FUBINI, *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, cit., p. 77].

tecnico, il gregoriano è segno di una Presenza che è contemporanea in tutti i tempi, indigena in tutti i luoghi.¹⁴⁴

Il canto gregoriano “prende le distanze dalle sue origini” proprio nel periodo carolingio, in terra gallica, tra Roma e Metz, nella fusione della liturgia romana con quella franca, realizzata di fatto dalla imponente civiltà monastica cui l’azione riformatrice di Carlo Magno diede le basi. Infatti, le comunità monastiche, pur rispettose degli statuti carolingi non si limitarono ad accogliere, ripetere e conservare ciò che la tradizione affidava loro, ma incrementando e incentivando la produzione innodica e antifonaria, necessaria all’infittirsi dei riti nelle grandi abbazie, posero le premesse per il costituirsi di nuove forme di poesia per musica, nuove forme che si espressero, o cominciarono ad esprimersi attraverso le *sequenze* e i *tropi*.

La *sequenza* nacque come una melodia che faceva da “seguito” all’*Alleluja*, sostituendo lo *jubilus* che seguiva l’ultimo versetto. Si trattava, almeno inizialmente, di un semplice melisma che, in realtà, era già stato usato prima del IX secolo, la differenza sostanziale è che questo melisma, a partire dall’epoca della “rinascenza carolingia”, fu accompagnato da testi sempre più lunghi, da un semplice versetto, fino ad arrivare a vere e proprie strofe. Ciò che più colpisce, di queste sequenze alleluiatriche è che, almeno inizialmente, esse non obbedivano a particolari dettami metrici, ma erano una forma di prosa d’arte, ricca di richiami poetici, di assonanze e di cadenze musicali, strutturate in maniera molto libera dal punto di vista metrico-sintattico. È molto interessante, a questo proposito, il contenuto della lettera inviata da Notker Balbulus, un monaco di San Gallo, al vescovo Liutwardo di Vercelli, verso la fine del IX secolo:

Quand’ero ancor giovinetto, le melodie lunghissime, affidate alla sola memoria musicale, troppo spesso fuggivano dalla mia mente mal ferma; allora cominciai a rimuginare tra me stesso come poterne tenere uniti e coordinati i suoni entr la memoria.

Frattanto avvenne che un prete di Jumièges, poco innanzi devastata dai Normanni, arrivò da noi recando seco un suo antifonario, nel quale si trovavano alcuni versi intonati sulle melodie dei giubili alleluiatrici; ma però, quei versi erano troppo difettosi. Cosicché se mi rallegrai nel vederli, mi disgustai nell’intenderli.

Tuttavia, ad imitazione di quelli, presi a scrivere il carme «Lodi a Dio canti l’universo intero, reso libero per grazia», e poi l’altro: «Il serpente mal consigliere di Adamo». Mostrabili al mio maestro Isonne, questi, congratulandosi per il tentativo e indulgendo alla mia imperizia, lodò ciò che gli era piaciuto e s’interessò a correggere il resto, prescrivendo: «Ogni movimento della cantilena – ossia ogni singola nota – deve avere una singola sillaba».

¹⁴⁴ G. BAROFFIO, *Segno ed espressività nella liturgia. L’orizzonte simbolico del canto gregoriano*, in G. BORIO e C. GENTILI, *Espressione, forma, opera. Storia dei concetti musicali*, cit., p. 30.

Ciò udito, corressi con sicurezza tutto il testo appositivo che veniva sotto le note della sillaba *ia* di Alleluja; ciò che veniva invece sotto le sillabe *le* o *lu* mi riuscì impossibile di adattare; mentre poi mi accorsi che era cosa facilissima, come dimostrano i carmi: «Il Signore sul monte Sinai» e «Madre». Così ammaestrato, dettai tosto correntemente «Canti la Chiesa, madre illibata».

Avendo sottoposto tali poesie al mio maestro Marcello, egli, lietissimo, le collocò insieme ai libri del coro, inserendole, or l'una or l'altra, nelle esecuzioni dei vari cantori. [...] ¹⁴⁵

Balbulus, nel vedere quei “versi difettosi”, ebbe disgusto nell'intenderli, in quanto non si trattava di veri e propri versi, bensì, di prosa che lui elaborò, come afferma nella lettera, in direzione sillabica per affidarla poi ai cantori. I testi di Balbulus vennero a costituire il *Liber Hymnorum*, che al di là del titolo fuorviante, non conteneva inni, ma quaranta componimenti nei quali figuravano queste sequenze che assunsero, nella maggior parte dei casi, forme di coppie testuali, diverse per lunghezza, sottoposte alla stessa frase musicale. Queste *copulae* così organizzate rappresentarono una forte novità nel canto cristiano, in quanto fornivano nuovo vigore alla melodia e nuova e più intensa espressione lirica al testo. Naturalmente la disposizione delle strofe in coppia (frutto soprattutto di una scelta estetica) non costituiva una regola fissa: non mancarono, infatti, aggiunte di strofe singole e la stessa sequenza, nei tempi a venire, si sarebbe trasformata in testi pressoché autonomi, confluendo in altri generi della lirica medioevale.

Con la sequenza, era quindi sorta una nuova forma e un nuovo modo di intendere e sviluppare il rapporto parola-musica, fondato sul principio tutto musicale della ripetizione che, inevitabilmente e gradualmente, coinvolse gli elementi testuali uniformando la lunghezza delle strofe parallele (che inizialmente erano disuguali) e generando tra esse delle assonanze, inoltre la strofa singola divenne una costante per l'*incipit* e la fine di ogni sequenza, come mostra questa sequenza che fa riferimento alle scorribande dei Normanni in terra franca:

1. *Gaude eia,
unica columba
speciosa sponsa,
supremo regis consociata.*

2a. *Beata
semper dei
genitrix, pia virgo
Maria,*

2b. *precamur,*

¹⁴⁵ U. SESINI, *Poesia e musica nella latinità cristiana dal III al X secolo*, cit., pp.200-201.

*alma, preces
exaudire digneris
et nostras.*

*3a. Praeclara dies
nobis instat,
quam temporum affert
orbita revoluta.*

*3b. Haec solemnitas
est hodie,
et festivitas nostra
merito veneranda.*

*4a. Celebremus eam
lingua vocifera;
gratulemur in ea
corde pio dominum
lardante
mente pura,*

*4b. ut delicta nostra
tergat manu sua;
summa pia gratia,
nostra conserventur et
corpora
custodita.*

*5a. De gente fera
nos libera
Normannica,
quae nostra vastat, deus, regna;*

*5b. senum iugulat,
ac iunvenum
et virginum
puerorum quoque, catervas.*

*6a. Depelle, precamur,
cuncta nobis mala;
converte,
rogamus supplices,
domine, nos a te:
rex gloriae,
es qui vita,
pax salus pia
spes et firma.*

6b. Dona nobis pacem

*atque concordiam;
largire
nobis spem integram
fidem simul veram;
caritatem
continuam
concede nobis
et perfectam.*

*7a. Sanctorum
precibus nos adiuvemur
ad haec impetranda;*

*7b. de quorum
passione gratulemur,
modo, gloriosa.*

*8. Laus sit par gloria
trinitati quam maxima,
cuncta per saecula¹⁴⁶.*

1. Allegrati, orsù, colomba unica al mondo, sposa bellissima, congiunta al Re supremo!

2a. Beata sempre, o madre di Dio, pia vergine Maria.

2b. Ti imploriamo, o alma, affinché degni esaudire anche le nostre preci.

3a. Un giorno famoso ci sta innanzi, portatoci dal corso dei tempi.

3b. Questa è la solennità, la festa nostra, che dobbiamo oggi a buon diritto venerare.

4a. Celebriamola con la lingua acclamante; rendiamo grazie, in essa, con cuore devoto, lodando il Signore con mente pura.

4b. Mondì egli i nostri peccati con la sua mano; per somma e pia grazia, anche i corpi nostri siano conservati e protetti.

5a. Liberaci, o Signore, dalla feroce gente normanna che devasta i nostri stati;

5b. essa sgozza moltitudini di vecchi, giovani, vergini ed anche bambini.

6a. Scaccia, ti imploriamo, tutti i mali da noi; convertiti a te, o Signore, te ne preghiamo supplici: re di gloria, tu che sei vita, pace, pia salute e salda speranza.

6b. Donaci pace e concordia; elargiscici speranza integra, e insieme vera fede; concedi a noi carità incessante e perfetta.

7a. Ad impetrare ciò noi ci aiutiamo con le preci dei santi;

7b. ed ora dimostriamo la nostra gratitudine per la loro passione gloriosa.

8. Sia la lode più alta ed una pari gloria alla Trinità, per tutti i secoli.¹⁴⁷

Come risulta evidente la struttura del componimento procede per coppie di strofe (escluse la prima e l'ultima), o meglio da una strofa e un'antistrofa di caratteristiche

¹⁴⁶ *Analecta Hymnica Medii Aevi*, cit., vol IX, *Sequentiae ineditae. Liturgische Prosen des Mittelalters aus Handschriften und Wiegendruckten*, 1890, p. 54 sgg.

¹⁴⁷ U. SESINI, *Poesia e musica nella latinità cristiana dal III al X secolo*, cit., p. 238.

uguali alla precedente. Questo modo di comporre, all'apparenza semplice e immediato è alla base della *cobla* (coppia) della successiva lirica provenzale e fa riferimento, in termini musicali, ad una specie di *discanto*, ossia di composizione contrappuntistica a due voci accoppiate che si rispondono vicendevolmente. Questo fatto è di estremo interesse perché la regolarizzazione formale delle strofe della sequenza, oltre a porre le basi per costituire la stanza della poesia dei trovatori, permise di perfezionare la tecnica della versificazione in direzione degli accenti tonici con il conseguente aumento delle varietà delle rime, contrariamente a quanto era successo alla sequenza "arcaica", nella quale si tendeva a riportare rima e assonanza alla vocale *-a*, in quanto finale dell'*Alleluja*. Dal punto di vista musicale – altro aspetto interessante – con la sequenza si iniziò a far riferimento, per intero o in parte, alle melodie popolari. Così la sequenza, e il suo portato poetico-musicale, poté diffondersi, dall'abbazia di San Gallo e da San Marziale di Limoges, in Francia, Germania, Spagna e Italia settentrionale.

La sequenza, molto tempo prima di conoscere la sua codificazione definitiva, con Adamo da S. Vittore (monaco agostiniano di Parigi, vissuto nel XII secolo e autore di numerose composizioni), costituisce anche un punto di riferimento per quei testi definiti "protoromanzi", e ciò è molto interessante sia in merito alla dimensione popolare, sopra accennata, sia riguardo alla poesia per musica:

Con l'espressione 'testi protoromanzi' si allude ad un gruppo numerato di scritti dell'area gallo-romanza, che costituiscono le primissime attestazioni letterarie nelle due lingue d'oïl e d'oc. Per la loro antichità, ma ancor più per le caratteristiche che li accomunano, questi primi documenti delle letterature neolatine rappresentano un luogo privilegiato per le relazioni fra poesia ritmica mediolatina e versificazione romanza.

Inscrivibili nella categoria di letteratura agiografica, i sei testi protoromanzi (cinque poemetti in versi e una sequenza) emanano tutti dall'ambiente clericale, se non propriamente monastico. L'autore, sempre anonimo, è un clericus di buona cultura, che attinge a fonti latine per confezionare la propria opera in volgare, destinata ad un pubblico di fedeli ormai incapace di comprendere il latino. Il costante appello all'uditorio, la presenza di neumi o di precise indicazioni sulla natura di 'poesia per musica', dimostrano che questi primi testi volgari avevano un'utilizzazione paraliturgica, legata ad un ufficio particolare (Passion) o alle festività in onore del santo (Eulalia, Saint Léger, Sancta Fides, Saint Alexis).

La contiguità tematica con le vite dei santi latine è evidente, così come l'intento edificatorio di questi poemetti che riprendevano spesso leggende locali. L'impiego del volgare, unito al verso e alla musica, è il riconoscimento da parte dell'ambiente ecclesiastico che il latino e la rigida severità della liturgia tradizionale non bastano più, alla fine del IX secolo, per mantenere viva l'attenzione dei credenti.¹⁴⁸

¹⁴⁸ B. SPAGGIARI, *Rapporti con i testi protoromanzi*, in F. STELLA, (a cura di), *Poesia dell'alto Medioevo europeo: manoscritti, lingua e musica dei ritmi latini*, Atti delle euroconferenze per il Corpus dei ritmi latini (IV-IX sec.), Arezzo 6-7 novembre 1998 e Ravello 9-12 settembre 1999, prefazione di Claudio Leonardi, Tavernuzze-Impruneta (FI), SISMELE – Edizioni del Galluzzo, 2000, pp. 43-56, pp. 43-44.

Siamo negli anni 881-882 e il riferimento diretto è alla *Sequenza* (o cantilena) di *Sant'Eulalia*, che racconta il martirio di Eulalia di Mérida, ispirandosi all'inno *Germinis nobilis Eulalia* di Prudenno, del quale riproduce anche un distico¹⁴⁹. Questa sequenza è trasmessa in due redazioni¹⁵⁰ in un unico manoscritto, una in lingua latina e un'altra in lingua volgare, le due versioni precedono, nel manoscritto, il poema *Ludwigslied*¹⁵¹, dato che, unito alla *traslatio* della santa, avvenuta nell'878, consente di datare¹⁵² con una certa sicurezza la sequenza scritta in una lingua, nella versione in volgare, interregionale caratterizzata da una tradizione grafica unitaria e identificabile nel piccardo-vallone. Interessante è il confronto tra le due versioni che concorrono entrambe a definire una nuova direzione (quella delle sequenze e dei tropi, con l'apporto del volgare francese) nella poesia per musica cristiana (e non solo):

SEQUENZA LATINA

<i>Ia</i>	<i>Ib</i>
<i>Cantica virginis Eulalia</i>	<i>Concine suavissona cithara</i>
<i>Ila</i>	<i>Ilb</i>
<i>Est opere quotiamo precium</i>	<i>Clangere carmine martyrium</i>
<i>IIIa</i>	<i>IIIb</i>
<i>Tuam ego voce sequar melodiam</i>	<i>Atque laudem imitabor ambrosiam</i>
<i>IVa</i>	<i>IVb</i>
<i>Fidibus cane melos eximium;</i>	<i>Vocibus ministrabo suffragium.</i>

¹⁴⁹ Il distico in questione è il seguente: *Spiritus hic erat Eulaliae / Lacteolus, celer, innocuus*, che corrisponde con i vv. 15-16 sequenza latina, da riscontrare con l'opera di Prudenno, *Peristephanon*, III, vv. 164-165 (cfr. anche U. SESINI, *Poesia e musica nella latinità cristiana dal III al X secolo*, cit., pp.105-106.)

¹⁵⁰ Per entrambi i testi, con relative traduzioni si fa riferimento a: D'A. S. AVALLE, *La Sequenza di Santa Eulalia*, in ID., *La doppia verità. Fenomenologia ecdotica e lingua letteraria nel Medioevo romanzo*, Tavernuzze-Impruneta (FI), SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2002, pp. 299-306.

¹⁵¹ Noto poema alto-tedesco, scritta in lingua francico-renana il cui titolo completo è *Rithmus Teutonicus de piae memoriae Hluduico rege filio Hluduici aequae regis*. [Cfr. *Ivi*, p. 299].

¹⁵² Riguardo alla datazione il riferimento è ancora Avalle, nell'opera e nelle pagine citate, dove lo studioso indica come probabile autore della sequenza un (probabilmente) monaco di Saint Amand, di nome Ubaldo o Ubaldo (l'attribuzione è però fortemente discussa): "Il nome di questo letterato, che insegnò numerosi anni nella scuola di Saint Amand, fino all'883, è stato fatto più di una volta come quello dell'eventuale autore della *Sequenza* francese. Egli infatti fu poeta e musicista, e sembra che oltre ad aver inventato la tecnica delle cosiddette «historiae rythmicae», o ufficio rimato, che appartengono al genere dei tropi, abbia anche scritto non poche «dacaposequenze», che è il genere particolarissimo cui appartiene il nostro componimento." [D'A. S. AVALLE, *La Sequenza di Santa Eulalia*, in ID., *La doppia verità. Fenomenologia ecdotica e lingua letteraria nel Medioevo romanzo*, cit., pp. 299-300]

<p style="text-align: center;">Va</p> <p><i>Sic pietate <m></i> <i>sic humanum</i> <i>ingenium</i></p>	<p style="text-align: center;">Vb</p> <p><i>Fudisse fletum</i> <i>compellamus</i> <i>ingenitum</i></p>
<p style="text-align: center;">VIa</p> <p><i>Hanc puellam</i> <i>nam iuventae</i> <i>sub tempore,</i></p>	<p style="text-align: center;">VIb</p> <p><i>Nondum thoris</i> <i>maritali-</i> <i>-bus habilem,</i></p>
<p style="text-align: center;">VIIa</p> <p><i>Hostis equi</i> <i>flammis ignis</i> <i>implicuit,</i></p>	<p style="text-align: center;">VIIb</p> <p><i>Mox columbae</i> <i>evolatu</i> <i>obstipuit;</i></p>
<p style="text-align: center;">VIIIa</p> <p><i>Spiritus hic erit Eulaliae</i></p>	<p style="text-align: center;">VIIIb</p> <p><i>Lacteolus, celer, innocuus.</i></p>
<p style="text-align: center;">IXa</p> <p><i>Nullis actis</i> <i>regi regum</i> <i>displicuit,</i></p>	<p style="text-align: center;">IXb</p> <p><i>Ac idcirco</i> <i>stellis caeli</i> <i>se miscuit,</i></p>
<p style="text-align: center;">Xa</p> <p><i>Famulos</i> <i>flagitemus</i> <i>ut protegat,</i></p>	<p style="text-align: center;">Xb</p> <p><i>Qui sibi</i> <i>laeti pangunt</i> <i>armoniam.</i></p>
<p style="text-align: center;">XIa</p> <p><i>Devoto corde</i> <i>modos demus</i> <i>innocuos,</i></p>	<p style="text-align: center;">XIb</p> <p><i>Ut nobis pia</i> <i>deum nostrum</i> <i>conciliet,</i></p>
<p style="text-align: center;">XIIa</p> <p><i>Eius nobis</i> <i>ac adquirat</i> <i>auxilium,</i></p>	<p style="text-align: center;">XIIb</p> <p><i>Cuius sol et</i> <i>luna tremunt</i> <i>imperium.</i></p>
<p style="text-align: center;">XIIIa</p> <p><i>Nos quoque mu[n]det a criminibus</i></p>	<p style="text-align: center;">XIIIb</p> <p><i>Inserat et bona sideribus</i></p>
<p style="text-align: center;">XIVa</p> <p><i>Stemmata luminis aureoli</i></p>	<p style="text-align: center;">XIVb</p> <p>.....</p>

DEO FAMULANTIBUS.

Intona con la cetra dal dolce suono il cantico della vergine Eulalia, poiché mette conto celebrare il suo martirio con una canzone. Io accompagnerò la tua melodia con la mia voce, e prenderò come modello il canto ambrosiano. Suona una bella canzone con la lira, ed io offrirò l'accompagnamento del canto. E così costringiamo la pietà e la natura umana a versare le lacrime sue proprie. Questa fanciulla nei primi anni della sua giovinezza, quando non aveva ancora raggiunto l'età da marito, il nemico del giusto avvolse nelle fiamme del fuoco. Subito rimase stupito per il volo di una colomba. Questa era l'anima di Eulalia, candida, veloce e senza colpa. Essa non dispiacque per nessuna sua azione al re dei re, e pertanto salì fra le stelle del cielo. Preghiamola perché

protegga i suoi servitori, i quali si intonano lieti una melodia. Cantiamo devotamente ritmi virtuosi, affinché nella sua pietà ci concilii la benevolenza del nostro Dio, e affinché ci procacci l'aiuto di Lui, al cui cenno tremano il sole e la luna. Ci mondi pure dai peccati, e benigna ci collochi fra le stelle, che servono a Dio con la corona della loro luce dorata (che diffondono la loro luce in lode e a servizio di Dio).

TESTO FRANCESE

<i>Ia</i> <i>Buona pulcella fut Eulalia</i>	<i>Ib</i> <i>Bel auret corps, bellezour anima.</i>
<i>IIa</i> <i>Voldrent la veintre li Deo inimi,</i>	<i>IIb</i> <i>Voldrent la faire diaule servir,</i>
<i>IIIa</i> <i>Elle no'nt eskoltet les mals conselliers,</i>	<i>IIIb</i> <i>Qu'elle Deo raneiet chi maent sus en ciel,</i>
<i>IVa</i> <i>Ne por or ned argent ne paramenz,</i>	<i>IVb</i> <i>Por manatce regiel ne preiement;</i>
<i>Va</i> <i>Niule cose non la pouret omque pleier</i>	<i>Vb</i> <i>La polle sempre non amast lo Deo menestier.</i>
<i>VIa</i> <i>E por o fut presentede Maximiien</i>	<i>VIb</i> <i>Chi rex eret a cels dis sourè pagiens.</i>
<i>VIIa</i> <i>Il li enorme dont lei nonque chiel</i>	<i>VIIb</i> <i>Qued elle fuiet lo nom christien.</i>
<i>VIIIa</i> <i>Ell'ent aduret lo suon element,</i>	<i>VIIIb</i> <i>Melz sostendriet les empedementz,</i>
<i>IXa</i> <i>Qu'elle perdesse sa virginitet</i>	<i>IXb</i> <i>Por o s furet morte a grand honestet.</i>
<i>Xa</i> <i>Enz en l fou la getterent com arde tost.</i>	<i>Xb</i> <i>Elle colpes non auret, por o no s coist.</i>
<i>XIa</i> <i>A czo no s voldret concreidre li rex pagiens,</i>	<i>XIb</i> <i>Ad une spede li roveret tolir lo chief.</i>
<i>XIIa</i> <i>La domnizelle celle kose non contredist,</i>	<i>XIIb</i> <i>Volt lo seule lazsier si ruovet Krist</i>
<i>XIIIa</i> <i>In figure de colomb volat a ciel,</i>	<i>XIIIb</i> <i>Tuit oram que por nos degnet preier</i>
<i>XIVa</i>	<i>XIVb</i>

Qued auuisset de nos Christus mercit Post la morte t a lui nos laist venir
PAR SOUUE clementia.

Valente fanciulla fu Eulalia; bella aveva la persona, ma più bella l'anima. Vollero vincerla i nemici di Dio, vollero farla servire il diavolo. Essa non ne da retta ai cattivi consiglieri, in modo da rinnegare Dio che sta su in cielo, né per oro, né per argento, né per abiti lussuosi, né per minacci, regalo o preghiera; nessuna cosa potè mai piegarla si che la fanciulla non amasse sempre il servizio di Dio. E perciò fu condotta alla presenza di Massimiano che era re in quei tempi sopra i pagani. Egli la esorta, cosa di cui a lei non importa nulla, a rinnegare il suo nome di cristiana [il cristianesimo]. E perciò essa indurisce il suo animo [si rinsalda nella sua opinione]; preferirebbe sopportare ogni molestia piuttosto che perdere la sua verginità. Perciò essa morì con gran dignità. Dentro nel fuoco la gettarono, perché bruciasse rapidamente; ella non aveva colpa, perciò non si scottò [bruciò]. A ciò non si volle rassegnare il re dei pagani; egli ordinò che le fosse tagliata la testa con una spada. La donzella non si oppose a questa cosa, essa decise di lasciare il mondo e prega di ciò Cristo: in figura di colomba volò verso il cielo. Preghiamo tutti che si degni di intercedere per noi, in modo che Cristo abbia pietà di noi dopo la morte, e ci lasci andare a Lui per sua clemenza.

Come risulta evidente dal confronto tra le due versioni, mentre la prima tende ad idealizzare in una dimensione aulica e prettamente spirituale la figura della santa, con i continui richiami liturgici al canto (“Intona con la cetra dal dolce suono”, “accompagnerò la tua melodia con la mia voce” e più avanti: “Suona una bella canzone con la lira, ed io offrirò l’accompagnamento del canto.”), con riferimenti espliciti all’innodia ambrosiana (“prenderò come modello il canto ambrosiano”); la seconda racconta, con dovizia di particolari che sicuramente destarono passioni emotive nei fedeli del tempo, il martirio della fanciulla, facendo risaltare una vena marcatamente popolare, nella quale trova la sua dimensione più vera l’utilizzo della lingua volgare.

Il componimento alterna versi metrici e versi ritmici, i primi tetrametri dattilici catalettici e i secondi con variazioni sillabiche che vanno dalle 7 alle 13 sillabe con cesura dopo le otto sillabe. Tutti i versi hanno cadenza proparossitonica e sono assonanzati in distici, questo nella sua versione in lingua latina. Nella versione antico-francese, invece, lo schema metrico ripropone quello della sequenza in latino in 29 versi ritmici (il verso finale è mancante) legati in coppia dall’assonanza, con cadenza ossitona e con sillabe in misura variabile tra 10 e 12, dato che rimanda, con un minimo di approssimazione al *décasyllabe*, quel verso che, con la denominazione di *decenario*¹⁵³, sarà alla base di molta poesia per musica dei trovatori provenzali.

¹⁵³ “Tra i versi composti, il decenario è senza dubbi il più diffuso. Derivato dal *décasyllabe* francese, e a sua volta modello, insieme con quest’ultimo, dell’endecasillabo italiano, la sua vicenda si inserisce in quella più ampia e intricata del verso di dieci posizioni che, da una matrice mediolatina, si propagò,

Ma la tipologia di sequenza che si pose come modello per poeti e musicisti dei secoli successivi fu sicuramente quella elaborata da Adamo da S. Vittore, con la sua simmetria strofica pressoché perfetta:

*1a. Salve, mater salvatoris,
vas electum, vas honoris,
vas celesti gratiae;*

*1b. ab aeterno vas provisum,
vas insigne, vas excisum
manu sapientiae.*

*2a. Salve, verbi sacra parens,
flos de spina, spina carens
flos, spineti gloria;*

*2b. nos spinetum, nos peccati
spina sumus cruentati,
sed tu spinae nescia.
[...]*

1a. Salve, madre del Salvatore, vaso eletto, vaso d'onore, vaso della celeste grazia;

1b. vaso previsto dall'eternità, vaso insigne, vaso stagiato dalla mano della Sapienza.

2a. Salve, santa genitrice del Verbo, fiore da Spina, fiore senza spine, gloria dello spineto;

2b. noi siamo lo spineto, noi siamo insanguinati dalla spina del peccato, ma tu non conosci spina.¹⁵⁴
[...]

Da queste poche strofe della sequenza *De Maria Virgine*, composta dal monaco parigino, risultano subito evidenti la compostezza delle strofe, nell'euritmia degli accenti e nella corrispondenza delle rime (altro elemento centrale della poesia trobadorica che avrebbe invaso la Provenza di lì a poco), nonché la predisposizione dei versi alla melodia e al canto nel loro lessico semplice e popolare, predisposizione che coinvolge i fedeli nella partecipazione attiva al canto liturgico. E proprio:

L'impulso ad ampliare non soltanto la comprensione del messaggio evangelico ma anche quello della liturgia che lo celebrava è alla base dei nuovi generi di canto che emersero nel IX secolo e assunsero la forma di repertori nel X: i tropi e le sequenze. La pratica del tropo, che consentiva di tessere nuovi testi e nuove melodie attorno al Proprio dei canti della messa romana, permetteva ai suoi autori di chiarire i significati di testi difficili, di elaborare il dettaglio di un testo (inserendo un passo del Vecchio Testamento in un contesto del Nuovo) o

attraverso la mediazione francese, in tutta l'Europa romanica e germanica, assumendo dovunque una fisionomia propria." [C. DI GIROLAMO, *I trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 22.]

¹⁵⁴ G. CATTIN, *La monodia nel Medioevo*, cit., p. 133.

semplicemente di amplificare la qualità celebrativa di un testo. In tutti questi modi il processo dell'esame della liturgia volto alla comprensione della sua natura produsse un effetto simmetrico sotto forma di creatività liturgica.¹⁵⁵

Il tropo, che nella retorica sta per traslato (dal greco), ossia trasferimento semantico proprio o figurato, fu, insieme alla sequenza, un nuovo genere poetico-musicale nato nel IX secolo, ma prima di divenire tale non era altro che un "frammento melismatico destinato ad arricchire una melodia"¹⁵⁶. Il suo percorso artistico lo si può evincere proprio attraverso i significati che la sua definizione è andata assumendo di volta in volta, così da frammento melismatico è divenuto "testo applicato a melismi preesistenti"¹⁵⁷ e, in seguito, ha dato vita a "nuove melodie con nuovo testo come preludio o interpolazione a brani musicali preesistenti"¹⁵⁸.

In una fase iniziale, il procedimento fu del tutto simile a quello della sequenza, con l'inserimento di frammenti nelle melodie dei riti mozarabico, ambrosiano e bizantino, successivamente, proprio a partire dal IX secolo, la tropatura raggiunse fenomeni di vasta portata, almeno fino al XIII secolo giungendo, appunto, a comporre nuova musica per nuovi testi e coinvolgendo quasi tutte le forme di canto liturgico, al punto che, frutto delle esigenze creative di monaci e chierici, nacquero dei veri e propri libri di tropi, chiamati *Tropari*. La tradizione (sarebbe più opportuno dire la leggenda), non sempre attendibile dal punto di vista storico-filologico, vuole che questa pratica sia nata anch'essa nel monastero di San Gallo, parallelamente alla sequenza, ad opera del monaco Tutilone (uno di quei "monaci artisti" che vissero una "Scapigliatura artistica fra l'ombra claustrale"¹⁵⁹), morto nel 915. Ad ogni modo, la grande portata della tropatura, oltre a coinvolgere, come si è detto, un po' tutti i libri liturgici, diede vita a varie e complesse forme di tropi delle quali è opportuno tentare una, sia pur sommaria,

¹⁵⁵ S. RANKIN, *Liturgia drammatica e dramma liturgico*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da Jean-Jacques Nattiez, cit., vol IV, *Storia della musica europea*, 2004, p. 98.

¹⁵⁶ G. CATTIN, *La monodia nel Medioevo*, cit., p. 208.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ "Tutilone è personaggio complesso: pittore, poeta, oratore, musico, egregio cesellatore, buon letterato; natura vivace e gioviale, bella voce. Temperamento certo esuberante ed irrequieto, se si ebbe il soprannome di *itinerarius* «viaggiatore, girovago», pel fatto che assai spesso era solito a far scorribande fuori del chiostro! [...] Ma forse, anzi senza dubbio, era la sua qualità ed abilità di artista che lo portavano lontano; tant'è che lo troviamo in Metz, a dipingere Madonne e a far fiorire una graziosa leggenda. [...] Questa fama di artista enciclopedico non può essere senza una qualche base di verità. Ad ogni modo, essa attesta un fervore di opere e di vita nel tempo e nel luogo, nonché l'esistenza di personalità dalle vaste e solide attitudini. [...] L'opera poetica e musicale di questi monaci artisti fu copiosa, e i componimenti rimasti e riconosciuti come autentici sommano ad un rispettabile numero." [U. SESINI, *Poesia e musica nella latinità cristiana dal III al X secolo*, cit., pp. 232-233.]

classificazione che quantomeno tenda a rispettare l'ordine cronologico della loro creazione¹⁶⁰:

- *Tropi di adattamento*: è la prima forma di tropatura, consistente nell'adattare un testo ad una melodia preesistente senza modificarla; con essa nascono quei melismi sparsi in molte melodie del canto gregoriano che informano lo stile sillabico tipico di inni e antifone;
- *Tropi di sviluppo*: ampliamento del nucleo melodico preesistente, previo adattamento del testo, che conduce alla creazione di *prose* e sequenze;
- *Tropi d'interpolazione*: inserimento e interpolazione di nuovi passi accordati testualmente e musicalmente con il testo originario; in questo modo nascono i primi testi con autonomia propria, sulla base di altri testi;
- *Tropi d'inquadramento*: la tropatura diventa, con questa forma, un fenomeno interessante e incisivo, dal momento che, tramite essa, nascono il preludio e il postludio a testi preesistenti, con la conseguente creazione di vere proprie "introduzioni" ai canti liturgici che, naturalmente, andavano raccordate testualmente e melodicamente con il testo originario, al fine di conferirgli una dimensione di cantabilità e di sensibilità che coinvolgesse emotivamente (ma anche razionalmente, attraverso un ampliamento del significato) i fedeli; da questa forma di tropatura nasce il dramma liturgico;
- *Tropi di complemento*: rappresentano l'ulteriore e successivo sviluppo dei tropi di inquadramento che, perdendo la loro funzione di introduzione e conclusione ai brani liturgici, si trasformarono gradualmente in brani autonomi da collocare tra due momenti ufficiali della liturgia; da questi tropi nacque il *conductus*, o canto di conduzione¹⁶¹, che avrà grande fortuna nella polifonia del XIII secolo e oltre. Questo tropo, inoltre, assume importanza centrale anche rispetto alla poesia per musica profana: esso, nell'area del monastero di San Marziale di Limoges, fu denominato

¹⁶⁰ Per la classificazione dei tropi in sei gruppi, cfr.: J. CHAILLEY, *La musique post-grégorienne*, in *Histoire de la musique*, publiée sous la direction de Roland Manuel Alexis Levy, Paris, Gallimard, 1960-1963, 2 voll.: vol I, *Des origines à Jean-Sébastien Bach*, 1960, pp. 719-780.

¹⁶¹ "Composizione religiosa destinata ad accompagnare (a condurre) gli spostamenti del clero, quindi canto processionale. Ebbe origine dai tropi e divenne ben presto un autonomo canto par liturgico, usato nei drammi liturgici, e profano. Nella forma polifonica, si trovano esempi di *conductus* a partire dalla seconda metà del secolo XII.

versus (versetto, traslato successivamente nell'accezione di "brano in versi") e assunse l'autonomia e i contorni di una sorta di canto di circostanza, con sezioni sempre più ampie in lingua volgare, in quello stesso periodo (XI-XII secolo) e negli stessi luoghi nasceva il canto trobadorico, i cui componimenti, sulla scia del *versus* monastico, furono chiamati *vers*;

- *Tropi di sostituzione*: è l'ultima (o l'estrema) forma di tropatura che consiste nella sostituzione del testo ufficiale con uno nuovo che, tuttavia, richiama in alcune formule o in alcune parole, nonché dal punto di vista semantico, il testo originario (anche se l'allontanamento da quest'ultimo sarà sempre più evidente).

Questa classificazione, come tutti gli ordinamenti finalizzati ad una schematizzazione di fenomeni ed eventi storico-scientifici, risente di una rigidità di fondo che non può tener conto di eccezioni e variazioni regionali e/o locali. Riguardo ad un fenomeno come la tropatura, del resto, non è agevole procedere a classificazioni di sorta, visto che la linea di sviluppo di tale espressione poetico-musicale va ad intersecarsi con esperienze diverse e anche piuttosto lontane dal contesto liturgico e paraliturgico. Ed è proprio in queste esperienze che si può e si deve riconoscere il contributo più forte e innovativo di una nuova epoca e di nuove culture che andavano nascendo, proprio in quei secoli (IX-XII); il tropo, insomma, rappresenta, come e più della sequenza, il momento del trapasso, il punto di non ritorno, potremmo dire, di un po' tutta la poesia per musica, dalla latinità cristiana alla monodia profana che sarà, a sua volta, punto di partenza per la polifonia e le successive sperimentazioni dei secoli XIII-XVI. La classificazione proposta rimane, tuttavia, emblematica di un processo creativo che, partendo da una "semplice" aggiunta di testo a melodie predefinite, giunge a costituire dei veri e propri repertori di composizioni nei quali musica e parole vengono create ex novo (tropi di complemento e tropi di sostituzione).

Tecnicamente, e nello specifico, il tropo, nella sua forma originaria, nasce come interpolazione al *Kyrie eleison* e al *Gloria in excelsis* (mentre la sequenza trova espressione nel giubilo dell'*Alleluja*, differenze sostanziali che, tuttavia, non hanno eliminato mai del tutto la confusione regnante tra i due termini, trattati spesso, ed erroneamente, come sinonimi). Varrà a fare chiarezza qualche rapido esempio¹⁶²:

¹⁶² In grassetto la parte aggiunta, ossia la tropatura.

- *Kyrie, rex genitor ingenite, vera essentia, eleison.*
- *Kyrie, luminis fons et rerum conditor, eleison.*
- *Kyrie, qui nos tuae imaginis signasti specie, eleison.*

- *Christe, qui perfecta es sapientia, eleison.*
- *Christe, lux oriens, per quem sunt omnia, eleison.*
- *Christe, deus formae humanae particeps, eleison.*

- *Kyrie, spiritus, vivificae vitae vis, eleison.*
- *Kyrie, utriusque vitae, in quo cuncta sunt, eleison.*
- *Kyrie, expurgator scelerum, largitor gratiae: propter nostras offensas noli nos relinquere, o consolator dolentis aniamae, eleison.*¹⁶³

- Kyrie (o Signore), **Re, padre non generato, vera essenza**, eleison (abbi pietà).
- Kyrie (o Signore), **fonte di luce, creatore d’ogni cosa**, eleison (abbi pietà).
- Kyrie (o Signore), **che ci hai formato con la bellezza della tua immagine** eleison (abbi pietà).

- Kyrie (o Signore), **che sei la perfetta sapienza**, eleison (abbi pietà).
- Kyrie (o Signore), **luce sorgente, per il quale esiste ogni cosa**, eleison (abbi pietà).
- Kyrie (o Signore), **Dio, partecipe della forma umana**, eleison (abbi pietà).

- Kyrie (o Signore), **Spirito, potenza di vita vivificatrice**, eleison (abbi pietà).
- Kyrie (o Signore), **Vita del Figlio e dello Spirito in cui tutto esiste**, eleison (abbi pietà).
- Kyrie (o Signore), **tu che purifichi dai peccati, che largisci la grazia: non volerci abbandonare a causa delle nostre offese, o consolatore dell’anima dolente**, eleison (abbi pietà).¹⁶⁴

La tropatura, com’è evidente, non è un testo a sé stante, bensì un riempitivo, un’amplificazione dossologica che non perviene ad un contenuto concettuale autonomo, né può rappresentare una forma letteraria autosufficiente non avendo, peraltro, forma metrica definita. Ne deriva che anche la melodia non poteva adagiarsi su un numero cospicuo di note, costretta com’era dalla forma canonicizzata del canto, rispetto alla quale il trovatore si trovava obbligato anche nel conteggio delle sillabe.

Una tipologia particolare di interpolazione, che lascia molta più libertà al compositore, è rappresentata da questo tropo per l’introito alla messa di S. Vincenzo martire:

*Cum venerit Verbum summi Patris arbiter orbis
ut referat cunctis cunctorum gesta bonorum,
Laetabitur justus in domino:
Tunc athleta potens Vincentius alta tonabit*

¹⁶³ U. SESINI, *Poesia e musica nella latinità cristiana dal III al X secolo*, cit., p. 205.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 237.

*voce loquens cunctis: noster rex ecce coruscat;
et sperabit in eo.
Cunctorum, Christe, sanctorum crimina solve,
Ut verum possint te mundi cernere lumen.
Et laudabuntur omnes recti corde.*¹⁶⁵

Al di là del contenuto dossologico riguardante la venerazione del santo, è interessante notare che le interpolazioni (in grassetto nel testo), sono costituite, in questo caso, da tre coppie di esametri e presentano spiccate caratteristiche autonome, sia dal punto di vista metrico che musicale. Il tropo, cioè, non è, né può essere, un'aggiunta di testo a un melisma dell'antifonario: musica e testo sono aggiunti dall'esterno e costituiscono, mediante l'esametro, una forma letteraria di senso compiuto che può vivere di vita propria, anche in un contesto melodico diverso. Ecco, allora, che il tropo non rappresenta una sorta di escrescenza del testo liturgico originario, bensì una vera e propria forma poetico-musicale che può sostituirsi al canto stesso (come dimostra la distinzione, nel Proprio della messa, tra canto gregoriano ufficiale e canto aggiunto, che è appunto quello dei tropi) e avviare nuovi percorsi melo-poetici.

Uno di questi nuovi percorsi, ancora in ambito ecclesiastico, è rappresentato dal dramma liturgico che, come si può rilevare dalla classificazione dello Chailley, ha radici nei cosiddetti tropi d'inquadramento. E proprio da un tropo d'inquadramento nasce uno dei più noti drammi liturgici riferibile al sacrificio di Cristo e alla celebrazione della pasqua:

*Quem quaeritis in sepulchro, o christicolae?
Jesum Nazarenum crucifixum, o caelicolae.*¹⁶⁶

Il tropo non è altro che l'interrogativo dell'angelo rivolto alle Marie, la mattina che esse andarono al sepolcro, e della loro risposta, così come riportata dalla narrazione evangelica. Questo dialogo, fin dalla sua prima apparizione in ambito liturgico, è sempre stato accompagnato dalla musica, fino a quando esso si trasformò nelle più complesse rappresentazioni sacre della *Visitatio sepulchri* e dei *Ludi paschales*.¹⁶⁷ Il dramma liturgico, insomma, nasce da un tropo sulla base del quale si costruiscono

¹⁶⁵ G. CATTIN, *La monodia nel Medioevo*, cit., p. 138.

¹⁶⁶ *Ivi*, p. 145.

¹⁶⁷ Con i brani tropati del *Quem quaeritis*, le versioni di una *Visitatio sepulchri*, e i drammi del *Peregrinus* raccolti nel *Lateinische Osterfeiern und Osterpiele* di Lipphardt, assommanti a più di ottocento pezzi e rintracciabili in molti angoli del continente e delle isole europee, le cerimonie drammatiche composte per la festa della Pasqua formano il nucleo del "dramma liturgico medievale". [S. RANKIN, *Liturgia drammatica e dramma liturgico*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da Jean-Jacques Nattiez, cit., vol IV, *Storia della musica europea*, 2004, p. 106.]

rappresentazioni teatrali sempre più complesse, in qualche modo esso, dramma per musica primordiale, nella cultura medievale, costituisce le basi del teatro moderno che, come la poesia per musica, proviene dall'ombra dei chiostrì. Infatti le costruzioni e le varie versioni della *Visitatio sepulchri* e altri tipi di rappresentazioni¹⁶⁸ sono dovute sempre alla fantasia e all'inventiva di chierici e monaci che, a partire dall'epoca carolingia, lavorarono sui formulari liturgici esistenti interpolando testi e musiche e creando nuove forme espressive da legare alla liturgia. Del resto, va considerato che la stessa messa ha caratteristiche narrative e musicali che ne fanno il dramma liturgico per eccellenza. L'elemento narrativo, inoltre, è uno di quegli elementi nuovi che andranno a costituire i cosiddetti Uffici metrici e drammatici celebrati durante le feste e le ricorrenze religiose che, sempre a partire dai tempi di Carlo Magno, andarono incrementandosi. L'elemento narrativo si inserisce nelle antifone e nei responsori, inizialmente in forma di prosa e, successivamente, con la versificazione in esametri. I testi sono tutti, o quasi, di origine biblica e, nell'elaborazione dei chierici, vanno a costituire le *historie*, forma più nota ed efficace, dal punto di vista emotivo, di questi Uffici drammatici. Le sacre rappresentazioni, e il dramma liturgico in esse confluito, costituiscono un ambito molto vasto nel quale, peraltro, nuovi e sempre più ampi campi d'indagine si vanno aprendo, coinvolgendo, oltre alla musica e alla poesia, altre importanti forme espressive, come il teatro e le arti figurative. In questa sede basterà considerare che il rapporto testo-musica e poesia-musica (l'esametro rimarrà a lungo il metro più usato per tali Uffici), trova nel dramma liturgico una delle strade apertasi con le innovazioni poetico-musicali della "rinascenza" carolingia.

In epoca carolingia, sebbene le testimonianze musicali siano scarse, è esistita sicuramente una produzione di canti profani che si è sviluppata in maniera parallela e con numerosi punti di contatto con il canto gregoriano. In alcuni casi le autorità ecclesiastiche si sono anche scagliate contro queste manifestazioni poetico-musicali, e proprio le prescrizioni e le sanzioni, contenute nei libri giuridici, ne attestano l'esistenza. Si tratta per lo più di canzoni, danze e canti attinenti ad un repertorio

¹⁶⁸ Naturalmente il dramma liturgico e gli Uffici drammatici non sono riferibili unicamente alla celebrazione della Pasqua, anzi ve ne sono per quasi tutte le festività dell'anno liturgico, come i drammi per il tempo di Natale (il *Dramma dei Magi*) o per altre occasioni (la *Risurrezione di Lazzaro*, la *Conversione di S. Paolo*). Sicuramente degni nota sono lo *Sponsus*, che si rifà alla parabola delle vergini savie e delle vergini folli, proveniente da S. Marziale di Limoges (XII secolo), e il *Ludus Danielis* che tratta della vita e delle opere di Daniele, l'ultimo dei quattro profeti biblici. Questo dramma, risalente al XII secolo e composto dagli *scholares* della cattedrale di Beauvais, contiene circa cinquanta melodie diverse tra loro.

popolare che non manca di mostrare una propria vitalità. La matrice popolare, tuttavia, non deve trarre in inganno dal momento che gli autori di questi canti appartengono, direttamente o indirettamente, sempre alla sfera ecclesiastica, sono, cioè, sempre monaci o *clerici* (studenti delle scuole monastiche) che, pur nella diversità dei temi trattati, fanno chiaramente riferimento, in termini compositivi, ad esperienze come il tropo e la sequenza.

Sono sostanzialmente due i gruppi di testi di poesia per musica profana che si possono far risalire al periodo carolingio e ai secoli successivi: il primo gruppo è volto a tramandare l'interesse per i classici latini e comprende l'intonazione di alcuni testi di Orazio e dell'*Eneide* di Virgilio, nonché di alcuni testi di Boezio, il secondo, ben più interessante, anche in ragione della fioritura che avrà successivamente. Si tratta per la maggior parte di canti epici e conviviali, alcuni dei quali modellati sul *planctus* ecclesiastico (il pianto di Maria al sepolcro di Gesù), è il caso del *Planctus de obitu Karoli* (*Pianto per la morte di Carlo Magno*), contenuto in un manoscritto proveniente, ancora una volta dall'abbazia di S. Marziale, redatto nel IX secolo e contenente parti neumate in seguito. Il carme richiama, nel suo *incipit*, l'inno *A solis ortus cardine*, di Sedulio:

*A solis ortu usque ad occidua
littora maris planctus pulsat pectora.
Heu mihi misero!*

*Ultra marina agmina tristitia
tetigit ingens cum merore nimio.
Heu mihi misero!*

*Franci, Romani atque cuncti creduli
luctu punguntur et magna molestia.
Heu mihi misero!*

*Infantes, senes, gloriosi praesules,
matronae plangunt detrimentum Caesaris.
Heu mihi misero!*

*Iamiam non cessant lacrimarum flumina,
nam plangit orbis interitum Karoli
Heu mihi misero!*

[...]

*Christe, caelorum qui gubernas agmina,
tuo in regno da requiem Karolo.*

*Heu mihi misero!*¹⁶⁹

[...]

Dall'oriente fino alle spiagge occidentali del mare, il pianto batte ai petti. Ahi! me misero!

Una grande tristezza ha toccato anche le coste oltremarine con smisurato cordoglio. Ahi! me misero!

I Franchi, i Romani e tutti i credenti sono afflitti da lutto e da grande cruccio. Ahi! me misero!

I bimbi, i vecchi, i presuli, le matrone lamentano la perdita di Carlo. Ahi! me misero!

Più non cessano i fiumi di lacrime, chè il mondo intero piange la dipartita di Carlo. Ahi! me misero!

[...]

O Cristo, che reggi le schiere degli angeli, dà pace a Carlo nel tuo regno. Ahi! me misero!¹⁷⁰

[...]

Il componimento segue il ritmo del trimetro giambico (tonico), in maniera piuttosto rozza, i versi sono raggruppati in strofe di tre membri dei quali i primi due sono di dodici sillabe, mentre il terzo, che si ripete in ogni strofa, è di sei sillabe. Il contenuto è grave e solenne a un tempo: si parla della morte di un “Magno” che fa tacere attonita tutta la Terra e richiama tutti i popoli (Franchi, Romani) alla tomba di re Carlo. Dal punto di vista musicale, la notazione neumatica, apposta successivamente è fonte di non pochi problemi interpretativi, soprattutto in termini di riproduzione. Quel che appare certo è che tale notazione, e l'esecuzione stessa della melodia, si possa riferire, in ogni caso, all'area ecclesiastica, dal momento che è presente un elemento ricorrente: il *quilisma*, segno neumatico tipico delle cantilene liturgiche ornate. Inoltre, il ritmo segue il principio dell'isosillabismo che sarà adottato nella trascrizione delle melodie trobadoriche, di cui questi canti sembrano rappresentare i “naturalmente ascendenti”.¹⁷¹

Forti elementi di similitudine, con il *planctus* per la morte di Carlo Magno, si possono riscontrare in altri componimenti coevi, come quello che celebra la battaglia di Fontaneto, combattuta tra i figli di Ludovico il Pio; anche in questo caso l'argomento profano è fortemente imbevuto di reminiscenze religiose, quando non propriamente

¹⁶⁹ U. SESINI, *Poesia e musica nella latinità cristiana dal III al X secolo*, cit., p. 168.

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 193.

¹⁷¹ Cfr. U. SESINI, *Poesia e musica nella latinità cristiana dal III al X secolo*, cit., pp. 168-171 e p. 193.

liturgiche, mentre il metro si avvicina a quello dell'innodia, trattandosi di strofe composte da tre tetrametri trocaici tonici catalettici; la musica, infine, è di chiara derivazione gregoriana¹⁷². Ancora il *Planctus Hugonis abbatis*, vive di queste caratteristiche nel narrare una vicenda dal contenuto profano: Ugo (o Ugone) abate è il figlio naturale di Carlo Magno e muore ucciso in combattimento a causa delle contese sorte tra gli eredi del sovrano. Il metro è del tutto simile a quello del *Planctus Karoli*, discorso simile per la musica di chiara ascendenza ecclesiastica. Questi componimenti, primi di argomento profano, sono di attribuzione incerta e risentono inevitabilmente del portato poetico-musicale trasmesso dalle abbazie e dai conventi in terra gallica. A testimoniare questo stato di cose è il primo compianto attribuibile ad un poeta noto che, non a caso, è un vescovo: quel Paolino d'Aquileia che ebbe un ruolo importante, sia sul fronte pastorale che su quello artistico, nella rinascenza carolingia¹⁷³. Anche in questo

¹⁷² Cfr. *Ivi*, pp. 171-174.

¹⁷³ “San Paolino d'Aquileia è una delle personalità più eminenti della cultura e della spiritualità di quest'epoca. E una caratteristica fondamentale dell'epoca carolingia è lo stretto legame tra cultura e fede, tra conoscenza intellettuale e religione cristiana. Gli intellettuali carolingi ereditano un patrimonio di sapienza antica, tardo romana diremmo noi, e ne fanno uno strumento per la riflessione e per l'approfondimento della fede cristiana. Perciò da una parte si ha un movimento di apprendimento del latino e della cultura greca, romana e patristica, quello che oggi si chiama acculturazione, dall'altra si applica questa sapienza alla conoscenza di fede, con un processo di inculturazione, termine anch'esso moderno, ma che esprime bene questo intento che fu proprio degli intellettuali carolingi. E San Paolino segue questo metodo, frutto della sua esperienza alla corte di Aquisgrana. Paolino era di Cividale, e, dopo l'occupazione franca del ducato del Friuli, divenne amico di Carlo Magno, che lo chiamò alla scuola palatina. Nel 787 divenne patriarca di Aquileia. Qui si impegnò nella riforma della chiesa di sua competenza. Gli atti del concilio di Cividale mostrano il suo impegno nell'affermare la fede nella Trinità e nell'Incarnazione, e nel combattere l'eresia adozionista ancora ben presente all'epoca. Partecipò anche al Concilio di Ratisbona del 792 e di Francoforte quattro anni dopo. I suoi scritti polemici contro gli adozionisti ne fecero un campione dell'ortodossia di fede. Ma S. Paolino non fu solo questo. Poeta colto, sensibile e raffinato, compone diverse Carmina a carattere sacro. Si interessa allo sviluppo del canto liturgico, una tradizione già ben presente nella città, nonché alla composizione di inni liturgici, per cui si è pensato che la liturgia aquileiese fosse fonte dell'attuale rito ambrosiano, con un legame più spiccato verso i riti della chiesa orientale. [...] Forse il suo scritto più famoso è l'inno *Ubi caritas*, che si cantava nella liturgia del Giovedì Santo, e che ancor oggi viene cantato da tutta la comunità cattolica, con il titolo *Dov'è carità e amore*. Ecco il testo originale.

Ubi caritas et amor, Deus ibi est.

Congregavit nos in unum Christi amor.

Exsultemus, et in ipso jucundemur.

Timeamus, et amemus Deum vivum.

Et ex corde diligamus nos sincero.

Simul ergo cum in unum congregamur:

Ne nos mente dividamur caveamus.

Cessent jurgia maligna, cessent lites.

Et in medio nostri sit Christus Deus.

Simul quoque cum beatis videamus.

Glorianter vultum tuum, Christe Deus:

Gaudium, quod est immensum, atque probum,

Saecula per infinita saeculorum. Amen.

La produzione di inni dell'età carolingia riprende i modelli della poesia latina, liberandola però dalla metrica latina classica, per assumere forme ritmiche che dividevano le parole in sillabe e non rimanevano

caso si tratta di un componimento, piuttosto lungo, dedicato ad Erico, duca del Friuli, morto in combattimento; esso possiede una notazione musicale che, sia pur discussa nelle varie trascrizioni, rimanda esattamente a quella fioritura di canti epici, che sorsero in seno ai canti cristiani, e che con la loro presenza attestano l'esistenza di un genere poetico-musicale che dovette costituire una certa importanza, in ambito profano, per un periodo piuttosto lungo: tra il compianto per Ugo abate e questo di Erico, infatti, passa almeno mezzo secolo e tali componimenti (compreso il compianto per la morte di Carlo Magno) rappresentano le più antiche forme di poesia per musica di argomento profano dell'alto Medioevo.

Se questi primi canti epici molto devono, per costruzione e forma, al mondo monastico, altrettanto si può dire per quei canti conviviali, con le prime radici "amorose", riferibili, ancora una volta, a Limoges, con la differenza sostanziale che questi canti, contrariamente ai *planctus* sopra citati, furono fortemente avversati dalle autorità ecclesiastiche, al punto da lasciarne pochi esemplari. Tra questi componimenti, particolarmente interessante, sia per l'argomento trattato che per gli aspetti poetico-musicali, è quel *Iam dulcis amica* rinvenuto in un prosario di Limoges, appunto, di autore anonimo e databile tra il 985 e il 996:

*Iam dulcis amica venito
quam sicut cor meum diligo!
«Intra in cubiculum meum
ornamentis cunctis ornatum.*

*Ibi sunt sedilia strata,
absque velis domus ornata,
floresque in domo sparguntur,
herbaeque flagrantis miscentur.*

*Est ibi mensa adposita,
universis cibis ornata;
ibi clarum vinum abundat
et quid quid te cara delectat.*

Ibi sonant dulces harmoniae

più fisse. In pratica, così si adattavano le parole alla musica e al canto e non viceversa. Questo strumento flessibile, il cui lento sviluppo occupa i secoli del passaggio dall'antichità romana all'alto Medioevo, trova negli scrittori latini carolingi una forma che si tramanderà in tutta la poesia delle nascenti lingue romanze, fino alla poesia cortese e nel canto gregoriano, fino alla nostra canzone moderna. San Paolino d'Aquileia s'inserì, quindi, pienamente nella cultura e nella spiritualità carolingia. Questa cultura aveva l'imperatore Carlo come promotore, ed aveva dei canoni ben determinati, e che ci sono giunti grazie agli scritti, alle testimonianze e alle consuetudini che fino ad oggi si sono conservate." Cfr. C. ATTARDI, *S. Paolino d'Aquileia e la cultura carolingia*, «Storia del mondo», 34 (2005) [www.storiadelmondo.com].

*inflantur et altius tibiae,
ibi puer et docta puella
cantant tibi cantica pulchra.*

*Hic cum plectro cythram tangit,
illa melos cum lyra pangit,
portantque ministri pateras
universis poculis plenas».*

*«Non me iuvat tantum convivium
quantum, post, dulce colloquium;
nec rerum tantarum ubertas,
ut dilecta familiaritas».*

*«Iam nunc veni, soror electa,
et prae cunctis mihi dilecta,
lux meae clara pupillae,
parsque maior animae meae!»*

*«Ego fui sola in silva
et dilexi loca secreta;
frequenter effugi tumultum,
et vitavi populum multum».*

*«Iam nix glaciesque liquescit,
folium et herba virescit;
philomela iam cantat in alto,
ardet amor cordis in antro».*

*«Carissima noli tardare,
studeamus nos nunc amare,
sine te non potero vivere,
iam decet amorem perficere.*

*Quid iuvat differre, electa,
quae sunt tamen post facienda?
Fac cito quod eris factura,
in me non est aliqua mora».¹⁷⁴*

Venga la dolce amica, che amo come il mio cuore! “Entra nella mia camera, fornita d’ogni ornamento.

Sonvi sedili imbottiti ed i muri ornati di tappezzerie, fiori sono sparsi all’intorno, commisti ad erbe odorose.

C’è una mensa preparata, carica di ogni genere di vivanda; ivi abbonda il limpido vino e tutto ciò che può piacerti, o cara.

¹⁷⁴ U. SESINI, *Poesia e musica nella latinità cristiana dal III al X secolo*, cit., pp. 182-183.

Ivi risuonano dolci armonie, ed i flauti squillano acuti; ivi un fanciullo ed un abile fanciulla cantano belle canzoni.

Quello suona la cetra col plectro, questa canta accompagnandosi sulla lira; i coppieri portano tazze colme d'ogni bevanda.”

“Non è tanto il convito che a me piaccia, quanto i dolci colloqui di poi; non tutta questa abbondanza, bensì la cara intimità.”

“Dunque vieni allora, sorella eletta, innanzi tutto diletta a me: chiara luce della mia pupilla, parte maggiore dell'anima!”

“Io me ne stetti sola nel bosco ed ho amato i luoghi nascosti; ho fuggito spesso il tumulto, evitando la folla.”

“Già la neve ed il ghiaccio si sciolgono, la foglia e l'erba verdeggiano; nel cielo già canta l'usignolo, l'amore arde nel profondo del cuore.”

“Carissima, non tardare: affrettiamoci ad amarci. Senza te non posso vivere: conviene raggiungere l'amore.

Perché tardare, o eletta, ciò che pur deve avvenire? Sii sollecita, ché io non posso più attendere.”¹⁷⁵

Si tratta di una canzone amorosa in forma di invito che richiama alla memoria, in alcune immagini, gli inviti dell'amor cortese che, di lì a poco, informerà la lirica dei poeti provenzali nella sua ampia varietà di generi. Numerosi sono, nel testo, i riferimenti alla musica anche attraverso l'indicazione di alcuni strumenti, come i flauti, la cetra e la lira; strumenti che, uniti alle voci dei fanciulli, generano quelle dolci armonie che ben dispongono al convito amoroso. Immagini e sensazioni, queste, che ben designano, in ambito profano, quel passaggio che si realizza, non senza una certa levità, ma con determinatezza, dal modo di comporre versi e musica secondo coordinate ancora legate al mondo classico, ad un modo del tutto nuovo, soprattutto in merito alla struttura poetica. Quello che la struttura di questa canzone evidenzia, insomma, è il passaggio dalla metrica quantitativa classica alla metrica tonico-sillabica che sarà alla base della poesia moderna¹⁷⁶. La novità, apportata da questa canzone e da altri componimenti di

¹⁷⁵ Ivi, pp. 198-199.

¹⁷⁶ È il passaggio da una concezione *metrica* classica della poesia ad una concezione *ritmica* moderna, come sintetizza Stefano La Via in un suo interessante saggio: “Il passaggio dalla poesia quantitativa classica a quella sillabico-accentuativa romanza corrisponde all'affermarsi di una concezione relativamente più libera, meno rigidamente misurata, del ritmo poetico, che culminerà in tempi più recenti nella sua tendenziale emancipazione da ogni vincolo metrico o rimico. Tant'è vero che già in epoca medievale il primo tipo di versificazione viene definito ‘metrico’ e il secondo ‘ritmico’.” [S. LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Roma, Carocci, 2006, p. 53.] La Via, nello stesso saggio, sottolinea l'importanza del ritmo, ossia dell'evolversi del movimento dei suoni nel tempo, nella poesia, mettendola chiaramente in con la musica: “Vi è ritmo tanto nel linguaggio comune o nella prosa quanto nella poesia, ma se nei primi casi esso è presente solo in forma più o meno

contenuto epico o conviviale, è rappresentata dalla dimensione nella quale tale passaggio, già avvenuto, del tutto o in parte, nel canto gregoriano, si verifica, ossia quell'ambito profano che nei secoli a venire costituirà il mondo sociale e culturale delle corti e dei castelli medievali.

Iam dulcis amica, infatti, da un punto di vista strettamente metrico-ritmico, può considerarsi semplicemente sillabica, dal momento che nella sua struttura non vengono osservati pienamente né quantità, né accento ma soltanto il numero delle sillabe in un computo, peraltro, non sempre preciso. Il componimento, nella trascrizione qui proposta¹⁷⁷, è costituito da undici strofe di quattro versi novenari la cui divisione sillabica è, in alcuni casi, diversa se si considera il solo testo o il testo unito alla musica, cioè la musica va a sopperire le ipermetrie che si verificano nel testo, come nel caso del seguente verso:

Ibi sonant dulces harmoniae

dove *harmoniae* presenta tre sillabe (*har-mo-niae*) nel verso e quattro nella musica (*har-mo-ni-ae*); questa seconda suddivisione può rappresentare una sovrabbondanza dal punto di vista ritmico ma, in realtà, la musica condensa le sillabe in un unico tempo pur conservandone la distinzione. Cioè la musica rettifica e corregge quelle ipermetrie dovute alle vocali che generano errate elisioni. Come si verifica anche nel verso seguente a quello appena citato:

inflantur et altius tibiae

anche qui, la sillabazione dell'ultima parola è diversa nel verso e nella frase musicale (*ti-biae* nel testo, *ti-bi-ae* nella musica), ma è sempre contenuta, musicalmente, nello stesso tempo, in modo da non forzare il ritmo. Va considerato, rispetto a questa situazione, che il componimento ha forma dialogica e, dunque, drammatica, cosa che

naturalmente libera e spontanea, nel secondo esso può anche essere regolato con precisione, su basi numeriche, da schemi metrici tendenzialmente rigidi e precostituiti. Se il ritmo libero della prosa, anche nei casi in cui assume una sua 'poetica' regolarità e armonia, è più spesso la conseguenza secondaria e inevitabile di un atto verbale primariamente comunicativo e/o descrittivo, il più consapevole e 'prosodico' ritmo della poesia – anche quello più apparentemente spontaneo e libero – tende comunque a manifestarsi come successione periodica di elementi, o meglio di 'movimenti di tensione/distensione', così ricorrenti da assumere funzione strutturale. Si può dire in tal senso che è proprio il ritmo, in ogni sua manifestazione, a dar forma alla poesia. Lo si può riscontrare un po' a tutti i livelli: dalla singola unità sillabica al piede, dal verso alla strofa, coinvolgendo anche altre forme di ricorrenza a loro modo ritmiche: come quelle sonore della *rima* (parola derivata da *ritmo* e ad essa strettamente legata), dell'assonanza (rima imperfetta fra due parole di uguale contenuto vocalico, a partire dall'accento tonico), dell'allitterazione (iterazione della stessa consonante o sillaba all'inizio di parole adiacenti, ma anche in qualsiasi altra posizione) o dell'anafora (ripetizione di una o più parole all'inizio di due o più segmenti versali successivi), e senza poter mai prescindere completamente da fattori sintattici, semantico-concettuali e retorici." [Ivi, p. 49].

¹⁷⁷ Cfr. C. E. H. DE COUSSEMAKER, *Histoire de l'harmonie au Moyen age*, Paris, Didron, 1852.

evidentemente va ad incidere sul suo senso ritmico. Questa forma dialogica, che rappresenta un chiaro invito amoroso di un uomo verso una donna – e questo è un altro dato interessante del componimento – sembra richiamare il *contrasto*¹⁷⁸ (o anche il *discordo* dei provenzali, caratterizzato da una dimensione specificamente musicale¹⁷⁹), quel genere di componimento in forma dialogica, appunto, che dalla lirica mediolatina giungerà, in lingua volgare, fino al Rinascimento. E ancora una volta il riferimento è all'ambiente ecclesiastico e, in questo caso, esplicitamente alla liturgia, dal momento che il componimento può essere rapportato, strofa per strofa, ai versetti biblici del *Cantico dei Cantici*, che contiene, per l'appunto poesie d'amore in forma dialogica tra Salomone e Sulamnitica (*Veniat dilectus meus*). Si tratta di reminescenze situazionali che presentano punti contatto fortissimi, anche nella scelta delle parole, con i versetti biblici che si trasferiscono in immagini candide ed evocative, con quei richiami ai fiori o all'usignolo, che ancora una volta chiama in causa il canto. E questi rimandi ad argomenti floreali stabiliscono un nesso con il passato, e particolarmente con un poeta che, come si ricorderà, si era mosso, in tempi ormai remoti, tra corte e chiostro: Venanzio Fortunato. Nella corrispondenza poetica che il vescovo di Poitiers aveva avuto con la principessa Radeconda e con la badessa Agnese affiorano numerose

¹⁷⁸ Riguardo al *contrasto* vale la pena riportare, al fine di rilevare l'importanza della tradizione del canto cristiano nel campo della poesia profana, quanto scritto da Sandro Orlando nel *Dizionario di retorica e stilistica*: "Ha nome di *contrasto* un componimento di tipo dialogico che fa capo ad un genere assai diffuso nella cultura mediolatina. L'*altercatio* (o *conflictus* o *disputatio*) trovò infatti notevole sviluppo anche a seguito del fiorire della tradizione retorica scolastica, rivolgendosi a temi per lo più di carattere religioso, come la contrapposizione di ortodossia e eresia, per sfociare in epoca più recente in temi di carattere profano. Tra questi ricorderemo i *contrast*i fra elementi opposti come l'Acqua e il Vino, l'Angelo e il Diavolo, l'Estate e l'Inverno, il Carnevale e la Quaresima, sino a quelli tra Cavaliere e Madonna (come è il *contrasto* bilingue, un vero e proprio *discordo*, di Raimbaut de Vaqueiras e la donna genovese), o quelli, assai praticati in epoca cortese, tra il Chierico e il Cavaliere. Proprio a questo genere si rifà il primo esempio rappresentato da un poema latino della seconda metà del sec. XII intitolato *Phyllis e Flora*, ove due giovani parlano delle qualità dei rispettivi amanti, finché per parere di Cupido, prevale il Chierico. Ma andranno ricordati fra i più antichi anche il piccardo *Jugement d'Amour* (secc. XII-XII), ripreso anche da un testo franco-italiano, che, in francese, riprende il tema del precedente; e a questi ne andranno aggiunti altri come gli anglonormanni *Blanchefleur et Florence* e *Melior et Ydoine*. Non si dovranno dimenticare, tuttavia, i contrasti tra l'Acqua e il Vino di cui, forse a causa dello stimolo evangelico, restano parecchie attestazioni, tra le quali varrà la pena di ricordare lo spagnolo *Denuesto del agua y del vino* degli inizi del sec. XIII. Il genere non è certo ignoto alla più antica letteratura italiana ove si ricorderanno, oltre a quello notissimo di Cielo d'Alcamo, la *Disputatio rosae cum viola* del milanese Bonvesin da la Riva." [G. BÀRBERI SQUAROTTI *et al.* (a cura di), *Dizionario di retorica e stilistica*, Torino, UTET, 1995, pp. 56-57.]

¹⁷⁹ Il *discordo* è una forma musicale praticata dai trovatori provenzali e francesi, che in Italia ha avuto fortuna limitata nel periodo delle origini. Si compone di stanze ognuna delle quali presenta forme di simmetria interna, ma ha uno schema diverso dalle altre. Un esempio è quello di Giacomo da Lentini, *Dal core mi vene*; un altro è il *caribo* di Giacomino Pugliese, il cui nome allude alla forma musicale del testo. [BELTRAMI, PIETRO G., *Gli strumenti della poesia*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 105.]

immagini simili a quelle evocate da *Iam dulcis amica*, pur nel subitaneo e conseguente distacco sacro, (i riferimenti al Signore e al Cristo), come in questi versi dei suoi *Carmina* (ove è presente lo stesso richiamo alla stagione primaverile):

*Tempora si solito mihi candida lilia ferrent
aut speciosa foret suave rubore rosa,
haec ego rure legens aut caespite pauperis horti,
misissem magnis munera parva libens.
Sed quia prima mihi desunt, vel solvo secunda;
profert qui violas, fert et amore rosas.*

[...]
*Frigoris hiberni glacie constringitur orbis
totaque lux agri flore cadente perit.
Tempore vernali, dominus quo Tartara vicit,
surgis perfectis laetior herba comis.*

[...]
*At vos non vobis, sed Christo fertis odores,
has quoque primitias ad pia tempèla datis.
Textistis variis altaria festa coronis,
pingitur ut filis floribus ara novis.*¹⁸⁰

Se la stagione, come avviene d'ordinario, m'avesse portato dei candidi gigli, o vi fosse qualche rosa splendida nel suo profumato rossore, io, cogliendoli dai campi o dall'aiuola del mio modesto giardino, ve li avrei mandati volentieri: piccoli doni in cambio di grandi. Ma siccome mi manca il meglio, offro quello che ho; chi porge queste viole, porge anche, con l'amorosa intenzione, le rose.

[...]
Col gelo invernale, il mondo è come rattrappito, e tutta la luce dei campi se ne va col fiore che cade. Col tempo primaverile, in cui il Signore vinse l'Inferno, sorge più lieta l'erba con le compiute cime.

[...]
Ma voi, invece, offrite a Cristo i profumi, non a voi stesse; e date ai pii templi anche queste primizie. Avete intessuto di variopinte corone gli altari festivi; l'ara si ricama di fiori novelli, come avviene coi fili.¹⁸¹

Questi versi non sono trasposti in musica e richiamano alla memoria, anche in termini metrici, i versi di Ovidio, e proprio in questo risiede la loro importanza, nonché la connessione con *Iam dulcis amica*. Anzi, a ben vedere, rappresentano il punto medio, in termini cronologici tra la latinità classica e la poesia medievale, in specie quella dei trovatori. Venanzio Fortunato uomo di Chiesa, vescovo e santo, infatti, oltre ai tre famosi inni liturgici, di cui si è trattato in precedenza, ha scritto questi *Carmina* indirizzandoli a Radegonda e Agnese, delineando artisticamente e in maniera inequivocabile i rapporti tra chiostro e corte, nonché le sue esperienze di viaggio (rilevabili dalla sua notizia biografica) che sicuramente avranno avuto un ruolo

¹⁸⁰ U. SESINI, *Poesia e musica nella latinità cristiana dal III al X secolo*, cit., pp. 146-147.

¹⁸¹ *Ivi*, p. 158.

importante nell'evocazione di certe delicate e soffuse immagini naturali. Ma ciò che più conta è che Venanzio, molto tempo prima (siamo nel VI secolo) della composizione di *Iam dulcis amica*, propone nei suoi versi, in un incrocio di latinità classica con *verve* medievale, le prime suggestioni riferibili a quegli ambienti di corte nel quale prenderà vita il pluridecantato amor cortese. Se nei versi su riportati l'amor cortese non è ancora rappresentato nel vivo del suo fulgore, esso assume contorni più pieni nei versi che seguono, sempre tratti dalle epistole poetiche dei *Carmina* e chiaramente rivolti a Radegonda (*Ad domnam Radegundem*):

*Quo sine me mea lux oculis [se] erranti bus abdit
nec patitur visu se reserare meo?
Omnia conspicio simul: aethera flumina terram;
cum te non video, sunt mihi cuncta parum.
Quamvis sit caelum nebula fugiente serenum,
te celante mihi stat sine sole dies.
Sed, precor, horarum ducat rota concita cursus
et brevitare velint se celerare dies.
Consultum nobis sanctisque sororibus hoc sit,
ut vultu releves quos in amore tenes.*¹⁸²

Dove mai, senza di me, la mia luce s'asconde agli occhi inquieti, né concede di schiudersi al mio sguardo? Tutte le cose abbraccio con l'occhio: il cielo, i fiumi, la terra; ma quando non vedo te ogni cosa m'è poco!
Benchè, fuggita ogni nuvola, il cielo appaia sereno, se tu mi ti nascondi, il giorno sta senza sole. Ma, di grazia, la ruota delle ore conduca rapido il suo corso, ed i giorni vogliano affrettarsi, abbreviandosi. Quest'è il divisamento mio e delle sante sorelle: possa tu di nuovo confortare, col tuo volto, quelli che avvinci d'amore.¹⁸³

“*cum te non video, sunt mihi cuncta parum*”, e “*te celante mihi stat sine sole dies*” racchiudono immagini forti e abbastanza esplicite, per un uomo di Chiesa, che unite alle altre incluse in questi versi, sembrano costituire davvero una sorta di itinerario amoroso che solo quel riferimento alle “sante sorelle” riconduce lungo i binari di una forma di sentita e tenera commozione. Ma ancor di più propongono alcuni rapidissimi versi rivolti alla principessa e alla badessa (*Ad eandem*):

*Mater honore mihi, soror autem dulcis amore,
quam pietate fide pectore corde colo,
caelesti affectu, non crimine corporis ullo:
non caro, sed hoc quod spiritus optat amo.*¹⁸⁴

¹⁸² *Ivi*, p. 148.

¹⁸³ *Ivi*, p. 159.

¹⁸⁴ *Ivi*, p. 148.

La madre (ossia Radegonda) è per me d'onore, ma la dolce sorella (Agnese) mi è d'amore; ed io la servo in devozione, in fede, cuore ed anima: con affetto celestiale, non già con peccato del corpo. Amo quello che lo spirito desidera, non la carne!¹⁸⁵

Il poeta si trova qui costretto a chiarire: “*non caro, sed hoc quod spiritus optat amo*”, forse per evitare facili maldicenze rispetto al suo rapporto con la giovane badessa, ma non è questo che importa ai fini del nostro discorso quanto, piuttosto, il rilevare che la dimensione della “cortesia”(o almeno una sua forma primordiale) nasce anch'essa all'ombra dei chiostri e in epoca ben lontana da quella che siamo abituati a considerare (XI-XII secolo). Dunque questo trasferire immagini evocative e sentimentali dal chiostro alla corte – o viceversa, dato che Venanzio Fortunato aveva frequentato ampiamente i due ambienti – rimane un qualcosa di remoto e, nel contempo, legato certamente ad una cultura classica e ancora pagana (Ovidio) che, attraverso poeti come il vescovo di Poitiers, viene tramandata per essere adottata e trasformata in quella che sarà la poesia medievale, ancora una volta legata a doppio filo con la melodia musicale. Sicuramente questo passaggio, in un'epoca di grandi trasformazioni, dovute all'incontro/scontro di popoli nuovi e diversi tra loro con una cultura saldamente affermate, come quella latina, ma ormai anche quella cristiana, rappresenta una fase, per così dire, germinale di motivi, immagini e sapori poetici che evolveranno secoli dopo conservandosi e irradiandosi in tutta l'Europa medievale e moderna. Insomma, tra Venanzio Fortunato e Guglielmo IX d'Aquitania, conte – guarda caso – di Poitiers, si intreccia un sottile filo rosso che, ora più, ora meno, traspare sempre tra le ombre del chiostro e le luci dorate delle corti.

Tornando, infine, a *Iam dulcis amica* – componimento dal quale si era partiti prima di intraprendere un percorso a ritroso verso Venanzio Fortunato, al fine di stabilirne gli opportuni collegamenti – è interessante notare che anche la melodia di questa invitatio presenta particolari caratteristiche, infatti, mentre le notazioni neumatiche di altri canti o inni forniscono, in genere solo la melodia della prima strofa, che poi si ripete per le altre, in questo canto la melodia è annotata per ogni singola strofa¹⁸⁶ per cui è possibile individuare, mediante le trascrizioni, per ogni singola strofa, le varianti melodiche che si adattano al testo fornendo, così, indicazioni circa il ritmo musicale e l'accento metrico del canto in questione. Come accennato in precedenza, la musica va a sopperire, in direzione sillabica, a talune ipermetrie del testo e ciò è

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 159.

¹⁸⁶ *Ivi*, pp. 185-189, ove sono tratte le figure nelle pagine che seguono.

rilevabile proprio attraverso quelle varianti ritmiche – come dieresi e sineresi – che i neumi, in questo caso, indicano spostando i membri melodici con il chiaro intento di far risaltare le sillabe toniche utilizzando, per l'appunto, sempre quel neuma caratteristico che rappresenta l'accento nella prima strofa indicando, così, il movimento di *tesi* nel ritmo musicale dell'intero carme. Questo evento definisce un indizio sicuro della tonicità di quella che si può cominciare, con qualche cautela, a definire una nuova forma di poesia per musica. L'accento, infatti, diviene il fattore centrale e, in qualche modo, determinante del ritmo verbale; fattore determinante che esige, nel momento in cui la parola viene cantata un rapporto più “intimo”, coincidente con l'accento musicale. È questo un dato importante, se si pensa che l'innodia ambrosiana – che pure rappresentava una sorta di rivoluzione nell'ambito del canto cristiano e della poesia per musica in genere – esisteva ancora una sorta di indipendenza tra accento e prosodia classica, nel senso che, così come il ritmo quantitativo della poesia classica non teneva conto dell'accento grammaticale (e, dunque, dell'accento tonico), allo stesso modo non ne teneva conto il ritmo musicale dell'inno, conservando una relativa indipendenza che affiorava in maniera netta soprattutto quando l'accento non seguiva la regolarità prosodicamente stabilita (Cfr. le figure che seguono).

Per queste ragioni *Iam dulcis amica* rappresenta un evento nuovo e ancora raro – ma per questo prezioso – non solo nel rapporto testo/musica ma anche nelle forme linguistiche a questo punto sempre più distanti dall'antica pronuncia latina ormai mutata sotto gli influssi dei linguaggi cosiddetti barbarici. Ed è proprio il rapporto testo/musica a far risaltare le mutate condizioni linguistiche dell'epoca (X secolo), pur nella persistenza della tradizione nella pratica artistica che vede prevalere, fin dentro l'Evo romanzo, il ritmo musicale su quello poetico: data una melodia per una prima strofa della canzone, il variare degli accenti non genera cambiamenti sostanziali nella musica.

Allegretto
brillante P.
poco rit. tempo

I. *mp* lam dul-cis a - mi - ca ve - ni - to quam sicut cor meum di - li - gol

leggero *poco tratt.*
In - tra in cu - bi - cu - lum me - um or - na - men - tis eun - ctis or - na - tum.

II. *tempo*
I - bi sunt se - di - li - a - stra - ta, at - que ve - lis domus or - na - ta,

flo - res - que in do - mos par - guntur, her - bae que fla - gran - tes mi - scen - tur.

III. (1) (2) (2)
Est i - bi men - sa ad - po - si - ta, u - ni - versis ei - bis or - na - ta;

i - bi cla - rum vi - num a - bun - dat et quid quid te ca - ra de - le - ctat.

IV. *P.* *P.*
I - bi so - nant dul - ces har - mo - ni - ae, in - fan - tur et al - ti - us ti - bi - ae,

i - bi pu - er et do - cta pu - el - la can - tant ti - bi can - ti - ca pul - chra.

(1) Sineresi (2) Dieresi (3) Variante melodica

V. *P.*
Hic cum pla - ctro cy - tha - ram tan - git, il - la me - los cum ly - ra pan - git;

por - tant que mi - ni - stri pa - te - ras, u - ni - ver - sis po - cu - lis ple - nas.

VI. Donna: E - go fu - i so - la in sil - va, et di - le - xi lo - ca se - cre - ta;

fre - quen - ter ef - fu - gi tu - multum, et vi - ta - vi po - pu - lum mul - tum.

VII. Uomo: (opp. A due) lam nix gla - ci - es - que li - que scit, fo - li - um et her - ba vi - re - scit;

phi - lo - me - la iam can - tat in al - to, ar - det a - mor cor - dis in an - tro (*)

(4) Dieresi melodica per assorbire l'ipermetria. (5) Variante finale.

Quanto fin qui rilevato, in merito alla produzione di poesia per musica in ambito profano, induce a tre considerazioni:

- detti canti non rivelano caratteristiche che li allontanano in maniera distinta dalla tradizione liturgica; essi sono legati, in quanto a tecnica ed estetica, alla cantilena e all'innodia ecclesiastica, pur nelle occasionali eccezionalità fin qui riscontrate. Essi, cioè, pur trattando argomenti e temi profani, nascono in seno alla musicalità e alla poesia del chiostro, in una dimensione senz'altro laterale e, se vogliamo, di allontanamento, ma ben delineata in quanto a origini e dettami tecnici.
- la nazionalità di questi componimenti è di chiara origine francese sia per quanto riguarda i canti a contenuto storico/epico, sia per quanto riguarda i canti conviviali, pertanto appare chiaro che, per così dire, l'asse poetico va sempre di più spostandosi in territorio gallico, definendo un processo che conduce ad una preminenza della cultura franca nell'ambito della civiltà medievale neolatina.
- infine, se le tematiche trattate fanno riferimento a zone specifiche della Francia settentrionale, o anche di altri luoghi, la notazione neumatica stabilisce senza ombra di dubbio la provenienza regionale di tali canti; è l'Aquitania la terra dove il canto profano, d'ascendenza ecclesiastica, vive le sue origini, e i centri di produzione si possono agevolmente individuare in Tolosa, Poitiers e Limoges.

Da queste considerazioni, pur non sempre e non precisamente suffragate da prove documentarie – ma gli indizi, sono numerosi e chiari, come mostrato – risulta evidente che la nascita della lirica romanza, tanto legata al rapporto poesia/musica, non poteva che avvenire in quelle terre, ossia nella Francia del Sud, ove il canto liturgico aveva conosciuto le sue espressioni più ampie e varie, proprio nel volgare dell'anno Mille:

Siamo giunti così alle soglie del nuovo millennio. Varcandole, quell'alcunchè d'indistinto, ma pur sensibile e diverso, che avvertiamo scorrere sotto la vetusta corteccia dell'infima latinità, prende forma e s'individua ad un tratto; sì come la gemma dei vegetali, per un potere ai nostri occhi miracoloso, nasce con tutta la pianta già formata in ogni sua parte, entro il piccolo boccio. Le così dette «origini» delle letterature sembrano sovente volerci dare l'illusione di creature nate adulte; è la nostra ignoranza di ciò che ha preceduto, quella che coltiva l'illusione e fa tanto parlare di «primitivi» e di «primitivismo». Avviene così che si scambi per improvviso, spontaneo, il prodotto d'una secolare distillazione; per semplice ed

ingenuo ciò che possiede mezzi espressivi differenti da quelli a noi consueti. Tanto succede, per esempio, del Canto Gregoriano.¹⁸⁷

Così Ugo Sesini sigla il suo imprescindibile saggio *Poesia e musica nella latinità cristiana dal III al X secolo*, sottolineando la “secolare distillazione” mediante la quale certi processi si avviano, sedimentano e, infine, si rendono palesi. Imitazione del passato, senz’altro, ma che assume nuove forme in nuovo linguaggio, così la poesia latina, attraverso il “conservatore” ma innovativo canto liturgico, si trasforma rimodellandosi su una lingua che individua nel ritmo, non più nel metro, la sua più fervida dimensione poetica, che si esprime con e per la musica. Così come la sequenza e il tropo¹⁸⁸ – che non esauriscono il loro ciclo vitale entro l’anno Mille, ma vanno ben oltre – danno vita al *Cantico delle creature*, in un percorso che dall’inno conduce alla lauda, allo stesso modo la cortesia “mondana” ed ecclesiastica – che nel caso del vescovo di Poitiers non è un ossimoro – di un Venanzio Fortunato¹⁸⁹ si traspone, in un mondo sociale mutato e in mutazione, nei versi e nella musica della lirica romanza. Ancora una volta è l’inventiva individuale, pur in ambiti costretti come quelli claustrali, a dar vita ad espressioni artistiche foriere di nuove e perfettibili forme che conducono all’apogeo di una giovane e importante letteratura, nella quale confluiscono temi e motivi diversi, dalla storia contemporanea (i canti epici) agli intenti amorosi (i canti conviviali).

Questa nuova epoca della poesia per musica si apre proprio con la lirica occitanica dei trovatori, come più volte accennato, e il fondo comune con il canto liturgico è stabilito anche dalla musica¹⁹⁰ dal momento che la musica dei chiostrì era pressoché l’unica studiata ed eseguita a quei tempi. Non si tratta, tuttavia, di una derivazione generica o semplicemente cronologica ma di un rapporto fatto di continui ed evidenti riferimenti paralleli e prestiti: la *chanso* trobadorica ha usato spesso, se non sempre, le

¹⁸⁷ *Ivi*, p. 243.

¹⁸⁸ Riguardo all’arte del tropo, è ancora Sesini a stabilire la sua importanza centrale: “Della letteratura liturgica, da cui muove, essa possiede modi e metodi. Alla sua base stanno il recitativo salmodico e l’amplificazione centonica; dal primo deriva la sillabicità ad accento libero, o almeno non regolare, ed il criterio del parallelismo; dalla seconda il metodo compositivo. L’inno sacro fornisce il principio dell’isosillabicità, osservato entro il parallelismo di strofa-antistrofa, che costituisce la «copula». Il tutto sotto il governo della musica.” [*Ivi*, p. 246.]

¹⁸⁹ “La Musa facile amabile di Venanzio non crea, nella forma, nulla di nuovo, adagiata com’è nel molle distico d’intonazione ovidiana; ma in essa una bella e vivida sensibilità di poeta pullula ad ogni passo, così come traspare, dagli argomenti e dai modi, il sicuro indizio di costumi cortesi, direi cavallereschi: il primo domnejar della giovane società romano-franca.” [*Ibidem*.]

¹⁹⁰ Cfr. U. SESINI, *Le melodie trobadoriche nel Canzoniere provenzale della Biblioteca Ambrosiana (R. 71 sup.)*, Torino, Chiantore, 1939.

melodie sillabico-neumatiche dell'innodia ecclesiastica, rivestendole e adattandole alla propria poesia. Pur senza scendere eccessivamente in profondità, basterà far riferimento a due elementi fondamentali della musica per individuare i paralleli e i prestiti di cui sopra, questi elementi sono la scala e il tono (anche se non si può ancora parlare di tonalità ma piuttosto di *modalità*). Entrambi questi elementi si muovono secondo coordinate del tutto simili, che si tratti di tropi, di sequenze o di *chanso* provenzale, usando tutti gli stessi *modi*¹⁹¹ del canto gregoriano. La tendenza, infatti, nella canzone trobadorica è quella di usare particolarmente il *protus* e il *tetrardus*, ossia gli stessi modi utilizzati per il tropo. *Deuterus* e *tritus*, dal canto loro, vengono usati occasionalmente in modo da non caratterizzare il brano, con le ovvie e naturali eccezioni. Ecco, allora, che la canzone provenzale si indirizza, nella sua totalità di poesia e musica, verso una continuazione della struttura poetico-musicale di stampo ecclesiastico, in una lingua ormai nuova che formalizza, progressivamente e definitivamente, il passaggio dal *metro* latino al *ritmo* moderno.

In conclusione, richiamando ancora il Sesini, si può affermare che:

Nel caso concreto cui vogliamo riferirci, può certo stupire che sulla metà dell'XI secolo faccia la sua apparizione una poesia musicale, in lingua neolatina, già compiutamente formata, organica e provveduta d'una propria tecnica che ne fissa i modi per tutta la vita sua e per gli eredi. È questa la lirica occitanica, nel primo rappresentante conosciuto, Guglielmo IX d'Aquitania, il Conte di Poitiers.¹⁹²

¹⁹¹ I modi del canto gregoriano furono utilizzati nel Medio Evo e nel Rinascimento quando divennero progressivamente le attuali scale maggiore e minore. Il numero dei modi varia secondo il periodo temporale e la teorizzazione musicale, ma in generale si sono identificati otto modi; ognuno di essi ha una finale, una nota con la quale termina la melodia e sulla quale è basata, la cui funzione era simile a quella della tonica nella scala maggiore o minore. Inoltre i modi del canto gregoriano hanno una dominante, o tonica, cioè una nota sulla quale c'è la maggiore insistenza nella melodia.

Gli otto modi sono, aloro volta, divisi in due categorie: modo autentico e modo plagale, ogni modo plagale è associato con un modo autentico ed ntrambi hanno la stessa nota finale. Autentico e plagale relativo differiscono nella nota dominante e nell'estensione della melodia. I modi plagali sono quelli caratterizzati da un ambito melodico meno esteso e gradi più gravi (la numerazione gregoriana assegna i numeri dispari I, III, V e VII ai modi autentici; i numeri pari II, IV, VI, VIII ai modi plagali). Una ulteriore classificazione, con terminologia greca, suddivide i modi in quattro specie (*protus*, *deuterus*, *tritus*, *tetrardus*), come si può vedere nel seguente schema (Cfr. G. CATTIN, *La monodia nel Medioevo*, cit., p. 102 e sgg.):

Modo		Finale	Estensione	Dominante	
I	PROTUS	Autentico	Re	Re - Re	La
II		Plagale	Re	La - La	Fa
III	DEUTERUS	Autentico	Mi	Mi - Mi	Do (Si)
IV		Plagale	Mi	Si - Si	La
V	TRITUS	Autentico	Fa	Fa - Fa	Do
VI		Plagale	Fa	Do - Do	La
VII	TETRARDUS	Autentico	Sol	Sol - Sol	Re
VIII		Plagale	Sol	Re - Re	Do

¹⁹² U. SESINI, *Poesia e musica nella latinità cristiana dal III al X secolo*, cit., p. 243.

E con il conte di Poitiers, universalmente riconosciuto come il primo trovatore, la poesia per musica cristiana comincia ad abbandonare lentamente l'ombra del chiostro, ove per altro rimarrà fino ai giorni nostri, per irradiarsi nelle corti di mezza Europa in forme e contenuti del tutto diversi. Si apre, insomma, una "nuova stagione" poetico-musicale nella quale confluisce il percorso storico-artistico fin qui estremamente sintetizzato, cercando di individuarne modi e origini nelle sue forme più rappresentative; un percorso che dalle lontane radici cristiane conduce all'alba di un tempo nuovo nelle sue molteplici componenti, non ultima il nascere di quella società feudale nella quale si instaura il "nuovo canto", come proprio Guglielmo IX sembra voler suggerire:

*Ab la dolchor del temps novel
foillo li bosc, e li aucel
shanton, chascus en lor lati,
segon lo vers del novel chan:
adonc esta ben c'om s'aisi
d'acho dont hom a plus talan.*

Per la dolcezza della nuova stagione i boschi mettono le foglie e gli uccelli cantano, ciascuno nella sua lingua, secondo la melodia del nuovo canto: dunque è bene che ognuno si volga a ciò che più desidera.¹⁹³

1.5 VERS E CANSO: LA TRADIZIONE TROBADORICA

La lirica mediolatina, sacra e profana, aveva consegnato alla storia una molteplicità di esperienze in ambito metrico e musicale, le quali furono il terreno, l'*humus* dal quale nacque e prese forma la lirica provenzale, in lingua d'oc, e la lirica francese, in lingua d'oïl. Tale discendenza, derivante da un accostamento più che naturale, potrebbe essere considerata una sorta di forzatura qualora non fossero molti gli elementi volti a confermarla¹⁹⁴, dalle origini geografiche (Poitiers, Limoges) all'utilizzo di una nomenclatura già usata in ambito sacro: il *versus* di sequenze e drammi liturgici che diventa *vers* per i trovatori; lo stesso termine *trovatore* che, seppur non documentato in maniera inequivocabile, ha molti punti di contatto con *tropo* e *tropare*, ossia "fare, scrivere dei tropi". Le origini della poesia trobadorica sono state talvolta cercate in terre lontane, facendo riferimento in particolare al mondo arabo che, in quei tempi ha sicuramente avuto contatti con le varie coste del Mediterraneo, Provenza

¹⁹³ U. MÖLK, *La lirica dei trovatori*, a cura di Costanzo Di Girolamo, trad. it. di Gabriella Klein e Elda Morlicchio, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 24-25.

¹⁹⁴ Cfr. par. prec. *Dal canto gregoriano alla monodia profana*.

inclusa, e altrettanto sicuramente ha lasciato tracce della sua cultura, per cui se influenze più tarde (con riferimento alle crociate) non si possono escludere, una forma di poesia come la lirica trobadorica non può non avere radici profonde nella sua terra natia e nella cultura latina e cristiana in essa trapiantata¹⁹⁵.

Nell'affrontare la poesia per musica dei *troubadours* non si può prescindere dalle mutate condizioni sociali che vedono sullo sfondo il feudalesimo delle corti medievali e, pertanto, non si può prescindere dal termine *cortesia* che informa tutta la produzione della lirica provenzale¹⁹⁶, fino a divenire un vero e proprio riferimento culturale non solo in ambito strettamente letterario. È senz'altro vero, infatti, che il termine deriva da corte e richiama una serie di atteggiamenti feudali (lo stesso "servizio" dell'innamorato verso la *domna* è un chiaro esempio del rapporto tra vassallo e signore) vissuti per lo più all'interno di castelli e luoghi generalmente chiusi e riservati, ma è altrettanto vero che tali rapporti si estero progressivamente anche alle aree urbane che andarono costituendosi nei pressi di castelli e corti, appunto. Ne deriva che con *cortesia* non si può solo individuare un rapporto sociale e/o istituzionale, bensì uno stato dell'immaginazione che è arte e linguaggio a un tempo; ecco perché una canzone cortese medievale si pone al crocevia tra teoria e realtà, tra linguaggio e arte e, nello

¹⁹⁵ Sono sostanzialmente tre le direttrici verso le quali si è indagato riguardo alle origini della poesia occitanica: una è quella della "popolarità primitiva", derivante dalla temperie romantica dell'Ottocento, che tendeva a vedere nel "primitivismo" delle espressioni popolari le radici del canto trobadorico, in questa direzione si mossero anche alcuni studi sulla loro musica, in un rapporto di confronto con le canzoni popolari; una seconda è, appunto, quella di derivazione araba, soprattutto riguardo alla musica nella quale si tendeva ad individuare dei punti di contatto, e la terza, quella del canto monastico, più legata agli aspetti letterari, anche se non suffragata da prove più che certe, offre numerose appigli, al punto che lo stesso Raffaello Monterosso, il quale sostiene che quest'ultima tesi "zoppica parecchio" non manca di accettare implicitamente l'influenza (perché di influenza di tratta, non di derivazione) che il canto gregoriano ebbe sui poeti in lingua d'oc, a patto di tener conto del fattore centrale dovuto alla loro "fantasia creatrice": "È molto probabile che i trovatori imparassero i principi della musica nelle sole scuole che potessero avere a disposizione, ossia i conventi e le chiese: lì imparavano a cantare, forse anche a suonare i loro strumenti, e lì ascoltavano le esecuzioni musicali che vi si svolgevano. Ma il canto gregoriano che udivano e di cui poi può essere scivolata qualche occasionale ed involontaria reminiscenza nelle melodie d'intonazione profana, non era quello che noi immaginiamo, bensì una più o meno sensibile deformazione di esso, in rapporto all'epoca ed al luogo: ché nel XII secolo la frattura tra la più antica e genuina tradizione gregoriana e le deformazioni ritmico melodiche di chi ci è buon testimone Hucbald, è già in pieno svolgimento. Inoltre, i trovatori possono benissimo aver compiuto altre esperienze musicali attingendo ad altre fonti, tra cui forse anche la cantilena orientale: ed a tutte le esperienze scolastiche apprese qua e là hanno poi aggiunto – elemento di primissimo valore e superiore a qualsiasi altro – la propria fantasia creatrice, la loro arte, il loro linguaggio; per opera del quale ogni ingrediente precedentemente appreso acquista una voce nuova, e diventa qualcosa di profondamente dissimile da tutto quanto è stato detto prima, nonostante le più o meno palesi affinità esteriori." [R. MONTEROSSO, *Musica e ritmica dei trovatori*, Milano, Giuffrè, 1956, pp. 7-8]

¹⁹⁶ Per una trattazione più ampia del termine *cortesia*, in rapporto alla lirica provenzale cfr. A. BUTTERFIELD, *Le tradizioni della canzone cortese medievale*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da Jean-Jacques Nattiez, con la collaborazione di Margaret Bent, Rossana Dalmonte e Mario Baroni, Torino, Einaudi, 2001-, 5 voll.: vol IV, *Storia della musica europea*, 2004, pp. 130-151.

specifico, tra poesia e musica. Dimensione estetica¹⁹⁷, dunque, oltre che sociale, e come tale va affrontata e analizzata perché le due dimensioni sono sempre presenti nelle composizioni cortesi e sono alla base dei tanti generi e delle tante forme stilistiche nate nel suo seno, per espandersi, poi, in buona parte dell'area europea¹⁹⁸:

La canzone trobadorica caratterizza la prima e ancora forse la più ammirata, splendida e autorevole età della canzone in volgare. Fra il 1100 e il 1300 circa, 460 trovatori noti (ne esistono altri i cui nomi non sono stati tramandati) composero e interpretarono canzoni di generi diversi (*canso*, *sirventes*, *tenso*, *partimen*, *joc-parti*, *planh*, *descort*, *escondig*, *pastorela* e *dansa*). Essi vissero e operarono in un vasto territorio della Francia meridionale, dalla costa atlantica a sud di Bordeaux sino alle Alpi che segnano il confine orientale con l'Italia. Alcuni operarono più a sud, in Catalogna, e altri ancora nell'Italia settentrionale. Si esprimevano nella lingua d'oc, oggi generalmente conosciuta come occitanica, mentre i trovieri del Nord usavano la lingua d'oïl. Eppure la loro influenza non si limitò a tale pur vasta regione, bensì si diffuse ampiamente in tutta Europa, specialmente nella Francia settentrionale, nonché nelle aree di lingua tedesca, spagnola, italiana, inglese e altre ancora. Il genere che meglio identifica i trovatori è la *canso*, la canzone cortese i cui temi e motivi descrivono le molte vicissitudini dell'esperienza amorosa. La *canso* (così chiamata sin dal 1160 ca) compendia quei modi di scrivere, cantare e interpretare l'arte d'amare che sarebbero divenuti fondamentali nella cultura occidentale in volgare per diversi secoli, e sono tuttora visibili nella canzone popolare contemporanea.¹⁹⁹

In questo contesto, rappresentato in un quadro di sintesi solo apparentemente scontato, nasce quell' "amor cortese" che solo successivamente è stato definito tale:

Ad opera di un maestro come Bernart de Ventadorn (notizie dal 1147 al 1170) venne espresso chiaramente lo sfaccettato concetto di *fin'amors*, tradotto poi nell'Ottocento con "amor cortese". Il *fin'amors*, o amore "raffinato", coinvolgeva un ampio repertorio di *topoi* e di motivi ripetuti – la spietata, inflessibile ma bellissima dama (*domna*), il desiderio sessuale represso o sublimato, la costanza, la collera, la segretezza, la discrezione, la contraddizione ostinata, il sospetto e la gelosia (specialmente da parte dei *lauzengiers* o dei delatori), il desiderio spirituale e la sincerità. Tutti questi vengono inquadrati in una struttura sommariamente comune: l'arrivo della primavera, il collegamento fra il canto degli uccelli e l'impulso dell'innamorato a cantare il proprio amore, e poi tutto un repertorio di aspirazioni morali e sociali quali la pazienza, la purezza, l'autocontrollo e la sincerità. Qualità distintive dell'innamorato e della sua dama sono la giovinezza

¹⁹⁷ È di estremo interesse quanto afferma István Frank, in merito all'aspetto personale, psicologico e introspettivo, dei poeti dell'amor cortese: "Il trovatore, poeta del lirismo amoroso, è un uomo che si considera degno di essere l'eroe delle lettere non per le sue azioni, come l'eroe delle cronache e delle canzoni di gesta o agiografiche – eroi, questi, eccezionali – ma per la sua intima individualità. La sua canzone d'amore non è un racconto – è addirittura sorprendente vedere fino a che punto non lo è – bensì essenzialmente un'analisi psicologica, cioè, più esattamente, un'introspezione. [I. FRANK, *Il ruolo dei trovatori nella formazione della poesia lirica moderna*, in L. FORMISANO (a cura di), *La lirica*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 93-119, p. 96.]

¹⁹⁸ "Se il Sud della Francia è stato la culla di questa poesia, nel Duecento la sua patria abbraccia già tutti i paesi romanzi: una prova della forza di espansione di quest'arte." [*Ivi*, p. 105]

¹⁹⁹ A. BUTTERFIELD, in *Enciclopedia della musica*, diretta da Jean-Jacques Nattiez, cit., vol IV, *Storia della musica europea*, 2004, p. 135.

(*joven*), la capacità di ispirare gioia (*joi*), la cortesia stessa (*cortesia*) e il coraggio (*preuz*).²⁰⁰

In estrema sintesi, è questa la dimensione entro la quale si muovono *vers* e *canso* della lirica trobadorica, il cui dato caratteristico più evidente è la profonda integrazione tra melodia e testo, anche se rispetto alla grande quantità di testi pervenutaci (circa 2600, di 460 autori noti e non) solo circa trecento sono le melodie sopravvissute²⁰¹. Si tratta, per lo più di canzoni strofiche che possono variare il numero delle strofe a seconda del genere: la *canso* può presentare dalle cinque alle sette strofe, con uno o anche più *tornadas*, ossia congedi piuttosto brevi. Molti – ben più della metà – dei testi con notazione presentano un unico tipo di rima e di struttura metrica, mentre il ritmo si muove seguendo schemi vari, sia all’interno delle strofe, sia in maniera trasversale ad esse, realizzando strutture piuttosto ingegnose e complesse che, naturalmente, si riflettono sulla melodia. Quest’ultima non si adagia sempre su modelli prestabiliti e tende ad organizzarsi in sequenze di frasi e cellule melodiche ripetute e combinate, che stabiliscono con la parola dei testi poetici una sorta di dialogo, piuttosto che un rapporto di simbiosi. La stessa struttura metrica e melodica, nonché ritmica, tende ad esaltare la dimensione estetica della cortesia che, proprio nella *canso*, trova la sua espressione più alta.

A questo punto, però, sarà opportuno definire le distanze, se vi sono, tra *vers* e *canso* che, a prima vista, potrebbero convivere in un rapporto semantico volto a definirli rispettivamente *poesia* e *canto*. In realtà la questione è più complessa e tra i due termini gli stessi trovatori, attraverso le loro opere, hanno ingenerato non poca confusione²⁰² dal momento che

La definizione di *vers* nel significato di ‘componimento poetico’ deve discendere dal *versus* della poesia paraliturgica, al cui sviluppo prima e intorno al 1100, specialmente nel convento di San Marziale a Limoges, i più antichi trovatori sono debitori di vari stimoli. I quali riguardano la metrica e la musica, ma non l’oggetto.²⁰³

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ Per un’analisi completa e distesa dei manoscritti e degli autori della lirica provenzale cfr. A. ZIINO, *Caratteri e significati della tradizione musicale trobadorica*, in M. TYSSSENS (édités par), *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*. Acte du Colloque de Liège, 1989, Liège, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l’Université de Liège, 1991, pp. 85-218, in particolare la *Tavola* alle pp. 172-212.

²⁰² Cfr., a tale proposito, E. KÖHLER, *Sul rapporto fra “vers” e “canso” nei trovatori*, in L. FORMISANO (a cura di), *La lirica*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 145-155.

²⁰³ *Ivi*, p. 146.

Con *vers* i trovatori intendevano qualunque tipo di componimento poetico, mentre la *canço* o *chansos* rappresentava uno dei tanti generi lirici ed è attestata fin dai primordi della poesia provenzale. Solo più tardi essa costituirà una differenza in termini rispetto a *vers*, sciogliendosi dalla dimensione di genere. Questo avvenimento ha alla base almeno due eventi importanti nell'ambito di quella che più tardi sarà definita "tradizione cortese". Il primo coincide con la composizione da parte di Raimbaut d'Aurenga di un *sirventese*²⁰⁴ che egli stesso definisce "*chansso*":

*A mon vers dirai chansso
 ab leus motz ez ab leu so
 ez en rima vil'e plana,
 puis aissi son encolpatz
 qan fatz avols motz als fatz ;
 e dirai so q'en cossir,
 qui qe·m n'am mais o·m n'azir.*

Chiamerò il mio *vers* canzone, con parole leggere e con una melodia leggera e con rime vili e facili, dal momento che sono accusato quando compongo parole cattive per gli stupidi; e dirò che ne penso, non m'importa se sarò più amato o più odiato per questo.²⁰⁵

Questi pochi versi mettono in relazione il rapporto *vers* e *canço* con la *querelle* tra il *trobar leu* e il *trobar clus*²⁰⁶, inoltre lasciano intendere che nel 1170, anno in cui il *sirventese* fu composto, la codificazione dei generi doveva essere ampiamente avvenuta e le polemiche instauratesi tra i poeti dell'epoca e trasposte in versi – ne è un meraviglioso esempio la tenzone tra lo stesso Raimbaut d'Aurenga e Giraut de Bornelh – crearono una certa confusione dovuta, probabilmente, alla volontà di uscire da schemi preordinati e indirizzarsi verso nuovi generi. In questo quadro la differenza tra *vers* e *canço*, ancora una volta, potrebbe essere fatta rilevare dalla componente musicale, ossia nella melodia con la quale i versi venivano intonati. La canzone, insomma, avrebbe avuto una struttura musicale specifica che l'avrebbe, in qualche modo, svincolata dal *vers* facendone un genere a sé stante. Ma tale possibilità, in parte vicina al vero, non può essere presa in considerazione perché anche il *vers* presenta una struttura musicale del

²⁰⁴ Il *sirventese* o *sirventes* differisce dalla *canço* in quanto tratta, in genere, di argomenti morali, religiosi o politici e, da un punto di vista metrico, non ha forma fissa, come avviene invece per la canzone. Per un'analisi esaustiva dei principali generi lirici provenzali cfr. P. BEC, *Generi e registri*, in FORMISANO, LUCIANO (a cura di), *La lirica*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 121-135.

²⁰⁵ C. DI GIROLAMO, *I trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 96.

²⁰⁶ Sinteticamente il *trobar leu*, così come espresso nei versi su riportati, è un modo di comporre "leggero" con contenuti e parole semplici, contrariamente al *trobar clus* che si esprime in modo "chiuso", con termini difficili e immagini non chiare. Riguardo a tale *querelle* cfr. L. M. PATERSON, "*Trobar clus*" e "*Trobar leu*" in Giraut de Bornelh, in L. FORMISANO, *La lirica*, cit., pp. 313-338 e C. DI GIROLAMO, *I trovatori*, cit., pp. 100-119.

tutto simile a quella della *canso*, se poi si pensa che i trovatori usavano riadattare le melodie – anche se meno spesso di quanto sia stato prospettato in passato – tale tesi rischia di rimanere con ben pochi fondamenti. La *canso*, per molti trovatori è più facile, è cioè legata al *trobar leu* (Giraut de Bornelh parla di *leu chanso*), cosa che le consente sicuramente un maggiore favore da parte del pubblico, favore non condiviso da Raimbaut d'Aurenga che preferisce aristocraticamente il suo esser *clus*, proprio per non confrontarsi con l'ignoranza comune. Il *vers*, dal canto suo e in contrapposizione alla *canso*, era indice di bravura e di sicurezza poetica e, nel contempo, un primo indizio di poesia senza musica, *litterae sine musica*. Ma se componimenti senza musica vi furono, come in realtà vi furono, ciò non è dovuto alla concorrenza, instauratasi tra i poeti, di *vers* e *canso*, bensì a scelte individuali o di circostanza. Aimeric de Peguilhan, intorno al 1220, con soli tre versi attesta la citata concorrenza e vi pone fine:

*E respon als demandans
qu'om non troba ni sap devezio
mas sol lo nom entre vers e chanso.*

E a coloro che me lo chiedono, rispondo che tra *vers* e canzone non si trova né si conosce altra differenza che il nome.

Nessun riferimento alla musica o all'assenza di essa, tant'è che Aimeric chiama la sua poesia *mo vers-chanso* (il mio *vers*-canzone) definendo così i contorni di un nuovo genere che dal punto di vista tematico si riconduceva al *vers* della prima era, ossia alla composizione lirica *tout-cort* che in essa comprendeva i vari generi. Se differenze vi saranno tra *vers* e *canso*, insomma, sono di carattere estetico, più che di genere: il *vers* rimane espressione del *saber*, dell'arte del "trovare", mentre la canzone, essendo richiesta da un pubblico più ampio, è più leggera sia nella forma che nei contenuti. Tuttavia anche quest'ultima definizione della *canso* viene infranta e proprio da quel Giraut de Bornelh fautore del *trobar leu*²⁰⁷ e, dunque, estimatore della *canso*; egli

²⁰⁷ In realtà Giraut de Bornelh ha praticato entrambi gli stili e anche in maniera piuttosto confusionaria; questo dato, tuttavia, testimonia la grande dinamicità di un universo poetico-musicale che, in circa tre secoli di vita, ha fornito dettami di fondamentale importanza per la lirica moderna. Emblematico è quanto afferma in proposito Costanzo Di Girolamo: "Da questi dati alquanto confusi si potrebbe ricavare l'idea di un Giraut completamente schizofrenico, che oscilla da una maniera all'altra e che per giunta ora ne teorizza una ora il suo opposto. Salverda de Grave ha fatto tuttavia notare che noi avremmo seri problemi a ascrivere certe poesie di Giraut al *trobar leu* e certe altre al *trobar clus* se non fosse il trovatore stesso a informarci su cosa è che. Giraut, questo è il ragionamento di Salverda de Grave, è un poeta difficile, ma ciò che è oscuro per noi non è detto che lo fosse per i suoi contemporanei, d'altra parte le poesie in *trobar clus* non presentano, salvo qualche eccezione, difficoltà molto maggiori di quelle in *trobar leu* e, viceversa, le poesie in *trobar leu* non sono sempre di una limpidezza assoluta: la conclusione dello studioso olandese è che tra la poesia oscura e quella chiara non c'è che una differenza di gradi, non una polarizzazione netta, e che per noi è impossibile tracciare il limite al di là del quale un pubblico di

sostiene, ad un certo punto, che comporre poesie facili e leggere è complesso quanto comporre poesie difficili, per cui occorre necessariamente la stessa abilità, lo dimostra il fatto stesso che Giraut fu uno dei primi trovatori a comporre canzoni. Questo percorso ci conduce alla fase di decadenza dell'esperienza trobadorica, momento nel quale presero vita i cosiddetti generi ibridi (utilizzati anche in precedenza, ma in misura minore), come il *sirventes-canso* caratterizzato da un contenuto amoroso e, nel contempo, politico-morale; genere, questo, non privo di originalità derivanti da entrambi i generi accoppiati. Fu questo un passaggio, forse uno degli ultimi, che sancì definitivamente l'importanza della *canzone* nel grande quadro della produzione letteraria e musicale dei trovatori, importanza che si estese ben oltre tali esperienze, al punto che Dante giunge a definirla “*modum excellentissimum*”, nient'affatto privo di una “motivazione profonda o meglio *vetusta (sole cantiones hoc vocabulum sibi sortite sunt: quod nunquam sine vetusta provisione processit*²⁰⁸)”, come ricorda Costanzo Di Girolamo:

La canzone è per i trovatori, e resterà tale per tutto il Medioevo francese e italiano, il genere più elevato e impegnativo, «*modum excellentissimum*» e veicolo dello stile tragico secondo Dante. Questo spiega perché la canzone rappresenti la sede ideale per le sperimentazioni più esasperate o, all'inverso, per sublimati lirici ottenuti con strumenti apparentemente elementari. Il *De vulgari eloquentia* e le

intenditori di madrelingua d'oc della seconda metà del XII secolo si sarebbe sentito in una poesia composta in stile *clus*. E quanto alle improvvise conversioni o riconversioni di stile, esse sarebbero del tutto prive di fondamento, in quanto Giraut de Bornelh coltiverebbe simultaneamente il *trobar leu* e il *trobar clus*. Anche Raimbaut d'Aurenga, per la verità, aveva praticato, o meglio aveva dichiarato di praticare, lo stile opposto a quello da lui difeso nella tenzone [l'autore si riferisce alla celebre tenzone *Ara-m plaz*, tra i due trovatori]; senonché le sue sortite nel *trobar leu* hanno il più delle volte un intento provocatorio, sono cioè presentate come un'esplicita concessione alla nuova moda stilistica, in cui il conte proclama di eccellere ugualmente. Va anche detto che, al di là di quanto dichiara Raimbaut, e a parte alcune canzoni manifestamente giocate sull'oscurità e sulla ricercatezza formale, la distinzione tra poesie chiuse e poesie leggere è tutt'altro che autoevidente. Il caso di Raimbaut appare per certi aspetti inverso a quello di Giraut: teorico del *trobar clus*, Raimbaut non sembra affatto perseguire, nella maggior parte della sua produzione, l'oscurità e la chiusura del senso.” [C. DI GIROLAMO, *Op cit.*, pp. 104-105.]

²⁰⁸ *DVE*, II, III, 1-4, dove Dante, dopo aver magnificato le ragioni della lingua volgare, citando più volte nomi di *troubadours*, passa ad illustrare le forme metriche più dignitose di tale lingua: “Ora cercherò di indagare rapidamente in che forma metrica si debbono costringere i temi che sono degni di un così grande volgare. Volendo dunque insegnare la forma in cui questi temi meritano di essere composti, ricorderò subito che i poeti in volgare hanno fatto le loro composizioni in forme metriche molto varie, scrivendo alcuni canzoni e altri ballate, chi sonetti e chi altre forme senza legge né regola, come si vedrà più avanti. Di queste forme ritengo quella delle canzoni la più eccellente: per cui, se le cose più eccellenti sono degne delle forme più eccelse, come prima si è dimostrato, allora quelle cose che sono degne del più alto volgare sono degne della forma metrica più alta e quindi vanno trattate nelle canzoni. Che la forma delle canzoni sia come si è detto, si può dimostrare in più modi. Innanzitutto perché, se tutto ciò che mettiamo in versi è ‘canzone’, solo le canzoni hanno avuto in sorte questo nome, e ciò non accade mai senza una motivazione profonda.” [Per tutte le citazioni del trattato di Dante, in testo e nota (con sigla *DVE*), si fa riferimento alla seguente edizione: *De vulgari eloquentia*, Introduzione, traduzione e note di Vittorio Coletti, Milano, Garzanti, 2000].

Leys d'Amors concordano nel prescrivere per la canzone una lingua selezionata e una metrica impeccabile, che adeguatamente esprimano la materia grandiosa.²⁰⁹

A questa definizione conduce, dunque, il processo di formazione e interscambio tra *vers* e *canço*, processo importante se si considera che la canzone, con o senza musica, sarà il genere più frequentato della poesia moderna proprio a partire dal Duecento, e nel caso dell'Italia consentirà, attraverso l'esperienza fondamentale della Scuola siciliana, la nascita del sonetto. In questo processo, inoltre, la musica non rimane in secondo piano, anzi assume rilevanza distintiva rispetto agli altri generi lirici, anche in funzione dell'argomento trattato in essa:

La canzone deve essere inoltre sempre accompagnata da una melodia originale. «La materia de les cançons es de amor o de lahor de dones», dichiara un antico trattato, ma va aggiunto che un certo numero di canzoni è di ispirazione religiosa, pur senza abbandonare del tutto una serie di stilemi della poesia d'amore, rivolti per l'occasione alla Vergine: l'interscambio tra la sfera erotica e quella religiosa è del resto diffuso in tutto il Medioevo.²¹⁰

La canzone, dunque, va “sempre accompagnata da una melodia originale”, contrariamente a quanto avveniva per il *sirventese* che, come tradizione vuole, proprio nella sua radice etimologica esprime il *servirsi* del metro e delle melodie di altri componimenti²¹¹. Tuttavia è proprio nella *canço-sirventes* che si cela la chiave di volta della questione: il genere misto dà vita ad una nuova forma di *vers* che è, nel contempo, anche *canço* e precisamente quella canzone che diventerà elemento identificativo di un po' tutta la lirica provenzale e che si espanderà di lì a poco nelle lande di Germania, Spagna e Italia. La canzone, insomma, che Dante prenderà come riferimento centrale nel *De vulgari eloquentia*, non mancando di rimarcare la sua dimensione musicale²¹²

²⁰⁹ C. DI GIROLAMO, *Op cit.*, pp. 29-30.

²¹⁰ *Ivi*, p. 30.

²¹¹ “Secondo l'etimologia riferita dagli antichi trattati, il nome deriverebbe dal fatto che il *sirventes* ‘si serve’ del metro e della melodia di canzoni già popolari; una seconda e più plausibile etimologia, registrata accanto alla precedente nella *Doctrina de compondre dictats*, connette la voce con *serven* ‘servitore, dipendente’, quindi ‘poesia rivolta a un signore da un trovatore al suo seguito.’” [*Ivi*, p. 31.]

²¹² In *DVE*, II, VIII, 3-7 Dante si riferisce alla canzone con o senza accompagnamento musicale, avendo come palese punto di riferimento proprio la canzone trobadorica: “ ‘Canzone’, come dice il senso profondo del nome, è azione del cantare, che si può considerare attiva o passiva, come ‘lettura’ è azione del leggere, attiva o passiva. Ma distinguiamo meglio quanto si è detto, come, cioè, una data canzone sia azione attiva o passiva. Bisogna precisare a questo proposito che ‘canzone’ è termine che può essere assunto in due sensi: in un senso, in quanto è oper del suo autore, cioè azione attiva – ed è questo il modo di Virgilio quando nel primo dell’*Eneide* dice: «Canto le armi e l’eroe»; nell’altro, in quanto, già composta, è recitata dall’autore o da chiunque altro, sia con accompagnamento musicale che no; e in questo senso è atto passivo. Infatti, nel primo caso è agita e nel secondo sembra agire su un altro, quindi è ora azione fatta da qualcuno, ora azione subita da qualcuno. E poiché è fatta prima di fare a sua volta, sembra più utile denominarla nel suo essere agita, cioè azione di qualcuno, piuttosto che da quello che essa fa sugli altri. Prova ne sia che mai diciamo ‘questa è la canzone di Pietro’, intendendo che Pietro la

all'indomani dell'avvenuto e discusso "divorzio" tra poesia e musica ad opera dei poeti siciliani²¹³. È questa, in fondo, la ragione per cui in genere (e piuttosto superficialmente), quando ci si riferisce all'arte dei *troubadours* lo si fa citando indistintamente la poesia provenzale o la canzone provenzale. Un'acquisizione, questa, che per quanto imprecisa, trova riscontro in una differenza contenutistico-formale che si rende palese nel momento in cui la società letteraria trobadorica volge al suo declino, lasciando alla canzone la funzione rappresentativa di una nuova dimensione poetica e poetico-musicale che inizialmente aveva assunto il *vers*:

Ma se la canzone è il genere centrale della lirica dei trovatori, il termine *canso* non compare che verso la metà del XII secolo, giacché prima sia i componimenti amorosi che quelli satirici andavano sotto il nome di *vers*, forse il *versus* della scuola poetica di San Marziale di Limoges, genere musicale-letterario latino sviluppato dal tropo, che costituisce anche un precedente della versificazione di Guglielmo IX. A partire dalla metà del XIII secolo il termine *vers*, ricondotto etimologicamente dai trattatisti a *verum*, designa invece un genere d'ispirazione moralistica e talvolta religiosa.²¹⁴

Questa limitazione contenutistica del *vers* ad un contenuto didattico-morale trova conferma, anche in termini cronologici²¹⁵ nella *Doctrina de compondre dictats*, una sorta di "dottrinale per la comprensione dei generi" attribuito a Raimon Vidal, ma quasi certamente di autore anonimo:

Si vols far vers, deus parlar de veritatz, de exemples e de proverbis o de lauzor, no pas en semblant d'amor: [...] E aquesta es la diferencia que es entre canço e vers, que la una rayso no es semblant de l'altra.

reciti, ma che l'abbia composta. Bisogna poi valutare se si dica canzone la costruzione di parole armonizzate o la modulazione musicale in sé. Ora, va precisato che mai la modulazione ha il nome di canzone, ma di 'suono', o 'tono', o 'nota', o 'melodia'. Infatti, nessun suonatore di fiati di organo o di strumenti a corda chiama canzoni le sue musiche, se non quando accompagnano qualche canzone, invece coloro che compongono armonicamente parole, chiamano canzoni le loro opere, e queste parole si chiamano così anche quando stanno per iscritto su foglietti, senza nessuno che le reciti. È chiaro dunque che la canzone non è altro che l'azione in se compiuta di dire parole armonizzate per l'accompagnamento musicale: per la qual cosa, tanto le canzoni, di cui ci stiamo occupando, quanto le ballate e i sonetti e tutte le composizioni armoniche, in volgare o in latino, si chiamano canzoni. Ma poiché tratto solo di cose volgari, lasciando da parte quelle latine, dico che una è la più alta forma poetica volgare e che questa si chiama, per eccellenza, canzone: e che la canzone sia la forma suprema è stato dimostrato nel terzo capitolo di questo libro."

²¹³ Dante scrive il suo *De vulgari eloquentia* nei primi anni del Trecento quando, ormai, la musica avrebbe già subito un processo di allontanamento dalla poesia, in particolare dalla poesia della Scuola siciliana, al punto di far parlare di un presunto "divorzio" tra le due arti, per il quale cfr. A. RONCAGLIA, *Sul "divorzio tra musica e poesia" nel Duecento italiano*, in ZIINO, AGOSTINO (a cura di), *L'Ars Nova italiana del Trecento IV*. Atti del 3° Congresso Internazionale, sul tema "La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura" (Siena-Certaldo 19-22 luglio 1975), sotto il patrocinio della Società Italiana di Musicologia, Certaldo (FI), Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1978, pp. 365-397.

²¹⁴ C. DI GIROLAMO, *I trovatori*, cit., p. 30.

²¹⁵ Cfr. E. KÖHLER, *Sul rapporto fra "vers" e "canso" nei trovatori*, in L. FORMISANO (a cura di), *La lirica*, cit., pp. 154-155.

Se vuoi comporre un *vers*, devi trattare di cose veritiere, di storie esemplari, e di proverbi, o di lode, non però sotto forma di amore: [...] E questa è la differenza che intercorre fra canzone e *vers*, ché l'argomento dell'una non è simile a quello dell'altro.²¹⁶

Questa diversità contenutistico-formale conduce, sempre in una visione di prospettiva, all'esperienza stilnovistica e petrarchesca e alla canzone moralmente impegnata di un Guittone o di Dante. Ma ciò che più conta, al di là degli sviluppi futuri accennati, è che la canzone, restando nell'ambito della produzione lirica trovadorica – e, in qualche modo, anche trovierica – diventa simbolo e modello di un'intera poetica inglobando in essa anche altri generi: il citato *sirventese* che ad essa si lega, in alcuni casi (*sirventes-canso*), ma anche il *planh* (canto o lamento funebre), la *tenso* (tenzone, forma di discussione poetica dialogata), il *joc-parti* (o *partimen* che differisce dalla *tenso* solo per la libertà di argomentazione²¹⁷) e generi con strutture del tutto simili come la *pastorella* (nella quale un nobile cerca di circuire “cortesemente” una donzella di umile condizione) e l'*alba* (due amanti protetti da una terza persona che ricorda loro di separarsi all'alba). Questi generi, com'è naturale, sono spesso frutto di sperimentatismi che nascono dalla struttura della canzone cortese, oppure ad essa si riconducono realizzando forme nuove, non allontanandosene in maniera sostanziale. Qualcosa del genere accade anche nel rapporto con la lirica del Nord, espressa dai trovieri, in particolare con generi più indirizzati alla danza, come la *balada*, la *dansa*, l'*estampida* e la *retroencha*. Le ultime due sono prestiti reciproci tra Nord e Sud della Francia, infatti, l'*estampida* nella Francia del Nord era chiamata *estampie* ed era principalmente una musica per danza senza parole; in Provenza, con Raimbaut de Vaqueiras, noto sperimentatore, viene dotata di testo (è il caso di *Kalenda maia*), probabilmente in un processo di regolarizzazione metrica e melodica, in direzione della *canso*, che Raimbaut cercava di attuare. La *retroencha*, anch'essa forma di poesia musicata per danza proveniente dai trovieri, aveva sempre subito la forte attrazione della *canso*, ragion per cui l'innesto tra i generi trovadorici fu piuttosto facile.

Naturalmente questa rapida elencazione dei generi lirici dei trovatori è, per forza di cose, semplicistica e limitata, del resto una loro trattazione esaustiva – così come una proposta meramente antologica dei testi – condurrebbe il discorso in territori,

²¹⁶ *Ivi*, p. 154.

²¹⁷ Nella *tenso* gli argomenti possono essere di varia natura ed espressi con una certa libertà dialogica; nel *partimen*, invece, è il trovatore che apre il componimento a proporre tema e problema con una certa libertà, mentre colui che deve rispondere è costretto a sostenere la soluzione opposta.

sicuramente affascinanti, ma troppo lontani dal percorso preposto. Basterà, com'era necessario fare, aver stabilito fin qui la centralità della *canso* e, dunque, della canzone cortese, dal punto di vista paradigmatico, sia in senso contenutistico che formale – con le dovute, fisiologiche eccezioni – nell'ambito della produzione lirica provenzale, centralità foriera, come si è visto, di interessanti sviluppi futuri²¹⁸.

Dal punto di vista metrico-formale e del suo rapporto con la musica la canzone cortese, nella sua forma codificata, presenta caratteristiche ben delineate:

Essenziale alla forma metrica della canzone (come del *vers* e degli altri generi citati) è, come nella definizione dantesca, l'uguaglianza tra loro delle strofe, che devono contare lo stesso numero di versi, essere composte degli stessi tipi di verso nello stesso ordine e presentare lo stesso schema di rime (con occasionali e ben calcolate variazioni).²¹⁹

Inevitabilmente la codificazione della canzone riconduce al *De vulgari eloquentia* dantesco che ne definisce in maniera chiara ed evidente forma e struttura (*DVE* II, VIII, 8):

Dico allora che la canzone, così chiamata per eccellenza, – che è l'oggetto della nostra ricerca – è regolata composizione in stile tragico di stanze eguali, senza ritornello, in funzione di un concetto unitario, come io stesso ho mostrato quando ho scritto: *Donne che avete intelletto d'amore*.

E la definizione prosegue, poco più avanti nel trattato, definendo le parti di *fronte* e *sirma*, non senza aver premesso che la tecnica della canzone è divisa in tre parti (*DVE* II, IX, 4): “innanzitutto la partizione melodica, poi la disposizione delle parti, infine il numero dei versi e delle sillabe”; allora, innanzitutto la melodia (*DVE* II, x, 2-4):

Dico, dunque, che ogni stanza è armonicamente regolata in modo da ricevere una certa melodia. Ma poi le stanze si differenziano in molte forme. Ce ne sono di quelle che procedono con una sola melodia fino alla fine, cioè senza ripetizione di alcun motivo melodico e senza 'diesis' – la diesis è il passaggio da una all'altra melodia (parlando ai profani si dice 'volta'): di un siffatto tipo di stanza si è servito in quasi tutte le sue canzoni Arnaut Daniel ed io l'ho imitato scrivendo: *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*. Altre invece ammettono la diesis: e la diesis, secondo il suo significato, non si può avere se non c'è ripetizione di una stessa melodia, o prima di essa o dopo, o da entrambi le parti. Se la ripetizione avviene

²¹⁸ “La centralità della dottrina della *fin'amor*, e del tema amoroso in genere, si riflette in quella della canzone (*canso(n)* o *chanso(n)*) come genere lirico che tratta di amore e di lode (*Leys d'Amors*) e come genere metrico per eccellenza: un dato di fatto puntualmente riscontrabile nella storia successiva della lirica europea, ma tutt'altro che scontato se si considera che la stessa specializzazione del termine *canso* non è anteriore all'ultimo quarto del XII secolo, quando il sistema dei generi lirici assume una configurazione definitiva e prevale il disimpegno ideologico caratteristico della media cortese.” [L. FORMISANO, *La lirica*, in C. DI GIROLAMO (a cura di), *La letteratura romanza medievale. Una storia per generi*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 63-125, p. 75. Cfr. in particolare il par. *La «canso» e il sistema dei generi lirici*, pp. 75-78.]

²¹⁹ P. G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 97.

prima della *diesis*, si dice che la stanza ha dei 'piedi'; ed è bene che ne abbia due, per quanto a volte se ne trovino di tre, benché assai raramente. Se la ripetizione è dopo la *diesis*, allora si dice che la stanza ha delle 'volte'. Se prima non c'è ripetizione, si tratta di stanza con 'fronte', se non c'è dopo, si parla di stanza con 'sirma' o 'coda'.

In questo passo trovano spazio vari elementi delle *coblas* trobadoriche, che Dante definisce stanze, tali *coblas* per i trovatori variavano generalmente da cinque a sette, con l'aggiunta di un congedo o *tornada* (*envoi* per i trovieri) che consisteva in un breve saluto nel quale, in qualche modo, si rievocava il motivo del componimento. La *coblas*, come Dante conferma, era divisa in fronte e sirma, distinte dall'ordine sintattico e soprattutto dei versi e delle rime, quest'ultimo elemento importante nella canzone trobadorica, al contrario di quella italiana del Duecento che dispone di una libertà maggiore rispetto alla rima. Il fronte è, sempre generalmente, diviso in due *piedi*²²⁰ o mutazioni, mentre la *sirma* presenta due *volte*. Fronte e sirma sono unite, a livello melodico da un *diesis* (termine di derivazione chiaramente musicale), ossia dal primo verso della sirma che rima con l'ultimo della fronte, al fine di stabilire una *concatenatio* insieme metrica e melodica. La sirma, o coda, può essere chiusa da una *combinatio*, vale a dire da un distico a rima baciata. Questa, in sintesi, la struttura della stanza nella canzone codificata da Dante; va però detto che le varie mutazioni (fronte con piedi e sirma con volte) sono tipiche della canzone italiana del Duecento, nonché della canzone petrarchesca, che avrà altra fortuna fin nel Cinquecento inoltrato, mentre nella canzone trobadorica non erano affatto infrequenti fronte e sirma senza ulteriori partizioni legate alla ripetizione melodica attraverso la *concatenatio* della rima. Nelle *coblas*, cioè, si potevano avere tranquillamente fronte e sirma indivise, la divisione, per Dante e per la canzone dugentesca era dovuta al cambiamento, ossia al *diesis*, che in un certo senso pretendeva la ulteriore suddivisione in piedi e volte. Questo fenomeno doveva essere dovuto al fatto che, come Dante stesso sottolinea, a differenza di quella provenzale, la canzone italiana *poteva* essere accompagnata dalla musica ma non lo era sempre o necessariamente, per cui questa ulteriore suddivisione si rendeva necessaria proprio al fine di dare un movimento melodico ai versi anche senza musica. Nel passo sopra citato,

²²⁰ Dante avverte anche in merito al significato del termine "piede": "Non bisogna dimenticare che noi diamo alla parola 'piedi' un senso opposto a quello dei poeti latini, perché, come è abbastanza chiaro, quelli ritenevano il verso formato dai piedi, mentre noi riteniamo il piede formato dai versi. E neppure va tralasciato di affermare che i piedi ricevono necessariamente l'uno dall'altro eguaglianza di numero di versi e sillabe e di disposizione, perché altrimenti non ci potrebbe essere ripetizione melodica. Questo principio, a mio parere, va osservato anche nelle volte." [DVE, II, XI, 12-13].

inoltre, Dante parla di stanze senza diesis facendo chiaramente riferimento alla sestina di Arnaut Daniel che si serve del procedimento della *retrogradatio cruciata*, cioè della ripetizione in ordine regressivo delle stesse parole-rima (ABCDEF – FAEBDC e così via), generando una sorta di “unisono” che, a livello, melodico, non avverte il bisogno di ulteriori variazioni.

Il riferimento all’ “unisono” conduce alle varie tipologie strofiche dei trovatori e, in particolare, a quella forma strofica, particolarmente diffusa nella lirica provenzale, definita a *coblas unissonans* che consiste nel far tornare nelle altre *coblas* le rime della prima stanza, nello stesso ordine e con lo stesso suono, come si può notare dal confronto di due stanze di questa nota canzone di Jaufrè Rudel, *Lanquan li jorn son lonc en may*:

*Lanquan li jorn son lonc en MAY
m'e belhs dous chans d'auzelhs de LONH,
e quan mi suy partitz de LAY
remembra-m d'un'amor de LONH:
vau de talan embroncx e CLIS
se que chans ni flors d'ALBESPIS
no-m platz plus que l'yverns GELATZ.*

*Be tenc lo Senhor per VERAY
per qu'ieu veirai l'amor de LONH;
mas per un ben que m'en ESCHAY
n'ai dos mals, quar tan m'es de LONH.
Ai ! car me fos lai PELEGRIS,
si que mos fustz e mos TAPIS
fos pels sieus belhs huelhs REMIRATZ !*

Quando le giornate sono lunghe, a maggio,
m'è grato il dolce canto d'uccelli di lontano,
e quando mi sono partito di là,
mi ricordo d'un amore di lontano.
Vado con animo imbronciato e depresso,
sì che canto né fiore di biancospino
più non mi piace dell'inverno gelato.

Ben tengo il Signore per verace
e perciò vedrò l'amore di lontano;
ma per un bene che me ne viene
ne ho due mali, poiché tanto m'è lontano.
Ah! Ch'io fossi là pellegrino,
così che il mio bordone e il mio saio
dai suoi begli occhi fossero ammirati!²²¹

Come è evidente, caratteristica centrale della *coblas unissonans* è la rima che, nel suo riprodursi di strofa in strofa, riproduce gli stessi suoni determinando la melodia

²²¹ G. CATTIN, *La monodia nel Medioevo*, cit., p. 165.

generale della canzone che, è opportuno ricordarlo, è pur sempre un canto monodico e, in quanto tale, molto legato ai melismi e al suono delle parole. Ne deriva che la melodia, pur essendo ormai lontana dalle forme melismatiche di matrice ecclesiastica, si configura in maniera molto più libera – ragion per cui non è possibile applicare ad essa i modi della tradizione liturgica – ma pur sempre legata ad una forma recitativa che reca nella sua lontana memoria le più ornate (e ornamentali) formule salmodiche. Questa memoria, per così dire, ancestrale è dovuta al fatto che le melodie e le musiche dei trovatori venivano tramandate soprattutto oralmente – da qui il ruolo dei giullari che riproponevano di corte in corte le canzoni dei *troubadours* – e la loro trascrizione neumatica, rilevabile nei vari codici a noi pervenuti, era limitata soprattutto per quanto riguarda il ritmo. La parola musicata e il suo suono implicito e/o in correlazione con le altre parole delle *coblas*, assumono dunque una rilevanza importante ai fini dell’indicazione melodica – e, a questo punto, anche ritmica – del canto. Ecco perché, nel termine “trovatore”, oltre a intravedere la radice dell’antico tropo, confluisce anche il significato musicale di “trovare”, insieme al testo, la melodia: il *motz* (parola) e il *so* (suono) più volte citati nei componimenti dei provenzali.

A questo punto un’elencazione, sia pure sommaria e limitata all’utilizzo diffuso, delle varie tipologie di *coblas* trobadoriche si rende condizione necessaria per comprendere il rapporto instauratosi tra poesia e musica nelle loro composizioni, rapporto che, come si vedrà anche nell’esempio riportato più avanti, genera un nuovo linguaggio, che comprende quelli della poesia e della musica, ma si trasforma in altro che chiameremo, con maggior cognizione di causa, per quanto pertiene all’arte dei trovatori, poetico-musicale.

I collegamenti tra rime e parole, e dunque tra *motz* e *so*, sono indicate dalle varie strutture delle *coblas* trobadoriche, delle quali quelle che seguono sono le più rappresentative e le più usate²²²:

- *Coblas capfinidas*: una o più parole di chiusura dell’ultimo verso di una stanza vengono riprese nel primo verso della stanza seguente;
- *Coblas capcaudadas*: il primo verso di una stanza rima con l’ultimo verso della stanza precedente;
- *Coblas capdenals*: le strofe iniziano tutte con la stessa parola;

²²² Cfr. B. GALLOTTA, *Manuale di poesia e musica. Il testo poetico e il suo rapporto con la musica. Analisi, esercitazioni e glossari*, Milano, Rugginenti, 2001, pp. 234-237 e C. DI GIROLAMO, *I trovatori*, cit., pp. 25-28.

- *Coblas estrampas*: la rima non trova diretta corrispondenza all'interno della stessa stanza, bensì nelle altre stanze;
- *Coblas dissolutas*: presentano non più di due versi irrelati, sempre nella stessa sede, che non sono in rima con gli altri versi della stanza e neppure con i corrispondenti versi delle altre stanze;
- *Coblas singulares*: diffusissime nella canzone italiana, sono stanze nelle quali lo schema delle rime si mantiene per tutte le stanze, ma le rime cambiano generando un suono diverso per ciascuna stanza.

A queste si aggiungono le *coblas unissonans* di cui sopra e le *coblas a retrogradatio*, delle quali si è parlato prima a proposito della sestina di Arnaut Daniel, in merito alle quali, bisogna aggiungere che esse possono essere considerate anche *coblas unissonans* perché, pur variando lo schema, i suoni delle rime rimangono uguali; inoltre la *retrogradatio* genera anche le *coblas doblas*, ossia le rime uguali per due strofe. Sempre in linea generale, caratteristica della canzone provenzale è, infine, la mancanza di un ritornello, elemento non unico ma importante, che la distingue dalla *ballata*; l'iterazione melodica, nella *canso* è affidata alla rima e al suono delle parole.

Con il riferimento al ritornello e alla melodia si entra nella dimensione più strettamente musicale, rispetto alla quale, purtroppo, bisogna registrare non poche carenze dovute all'inadeguatezza e alla relativa scarsità di fonti. In realtà le fonti ci sono, dal momento che sono circa trecento le melodie pervenuteci attraverso i vari codici manoscritti²²³, numero esiguo solo se proporzionato alla totalità dei testi e degli

²²³ I codici manoscritti dei trovatori sono numerosi e di provenienza varia, chiaramente dell'area occitana e francese, ma anche dell'Italia settentrionale, nonché della Spagna settentrionale. Quelli che contengono notazioni musicali in quantità rilevante sono principalmente quattro (citati anche da Ziino, nella nota che segue): *Canzoniere occitano G*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, R.71 sup. (inizio sec. XIV), *Chansonnier du Rois W*, Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 844 (sec. XIII), *Chansonnier de Saint-Germain-des-Prés X*, Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 20050 (sec. XIII), *Chansonnier d'Urfé R*, Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 22543 (ca 1300). Di questi quattro quelli che contengono un maggior numero di componimenti con notazione musicale sono due: il canzoniere **G** e il canzoniere **R**, come riportato da Agostino Ziino (aggiungendo il codice **V** della Biblioteca Marciana di Venezia, che contiene solo il rigo musicale, senza notazione) nel suo illuminante saggio: "Senza tener conto delle diverse, spesso anche contrastanti o errate, attribuzioni tra un codice e l'altro – per non complicare troppo il nostro discorso (ma ne dovremmo tener conto se volessimo fare un discorso metodologicamente corretto e se volessimo rispettare la realtà storica di ciascun codice) – osserveremo in primo luogo che il copista che ha progettato il codice **V** (mutilo all'inizio: mancano i primi 24 fogli) presumeva di poter trovare la musica per, almeno, 166 canzoni (non tengo conto delle aggiunte posteriori), corrispondenti a 20 poeti. Il copista di **W** pensava di poter copiare 48 melodie di 22 poeti, ma, di fatto, ne ha potuto copiare solo 40 (ma **W** contiene anche 19 poesie anonime, di cui ben 15 con musica); il copista di **X** ha inserito nel suo codice 26 canzoni di 13 poeti, di cui 21 con musica (ci sono anche tre anonimi, di cui due con musica); il copista di **G** aveva previsto la musica per 203 canzoni, pari a 45 poeti, ma ne ha potuto trovare solo per 81; il copista di **R**, infine, aveva previsto la musica per 856 canzoni, pari a 134 poeti, ma ne ha potuto trovare

autori, infatti, sono poco più di quaranta i trovatori di cui si conoscono le melodie e solo di alcune loro canzoni²²⁴. Ma il problema più grande non è rappresentato dalla quantità delle notazioni giunteci, bensì dalla loro qualità. Infatti la tipologia di notazione neumatica adoperata nei quattro manoscritti **G**, **R**, **W** e **X**, è quasi sempre quella quadrata, che non fornisce nessuna indicazione né significazione ritmica; oppure è costituita da note isolate che solo vagamente ricordano la notazione mensurale posteriore. Ne consegue che, anche effettuando una collazione e un confronto di quei testi musicati in due o più manoscritti, non è possibile risalire ad una qualsivoglia indicazione ritmica della melodia, ma solo stabilire eventuali integrazioni o emendazioni della linea melodica. Dal punto di vista metrico-ritmico, dunque, rimane come riferimento centrale il testo poetico, anche in considerazione che, fondamentalmente, la canzone trobadorica è uno dei più vividi esempi di poesia per musica, ossia di poesia pensata, “costruita” per la musica. Chiaramente questa valutazione implica una precisa dimensione di ciò che è definito *ritmo*²²⁵, e si tratta di una dimensione rispetto alla quale non si possono stabilire regole eccessivamente rigide, almeno non così rigide da fare del ritmo e del metro una sorta di astrazione che si allontani dai suoi punti di riferimento centrali rappresentati dall’espressione verbale e

solo per 160.” [A. ZIINO, *Caratteri e significati della tradizione musicale trobadorica*, in M. TYSENS (édité par), *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*, cit., p. 95.]

²²⁴ Interessante, a tale proposito è la ricostruzione che ne fa Agostino Ziino, parlando di una sua *Tavola* nella quale è schematicamente riprodotto il *corpus* “musicale” trobadorico: “Come si può vedere dalla Tavola pubblicata in fondo all’articolo – fermo restando che *tutte* le poesie trobadoriche avranno avuto un loro rivestimento musicale, anche se non sempre originale, e che saranno state cantate in più di una occasione –, al termine della “stagione” trobadorica ed a quasi due secoli di distanza dalla loro creazione dovevano ancora circolare, associate alla musica, in diverse zone geografiche, in diversi centri culturali ed in differenti situazioni storiche (Tolosa, inizi XIV sec. **R** ; Italia sett., inizi XIV sec. **G** ; Francia del Nord, fine XIII sec. **W** e **X** ; 1286 ?, Catalogna **V** – per limitarci ai codici più importanti), complessivamente ben 927 poesie, assegnabili a 146 poeti, esclusi i pezzi anonimi (30). Di queste 927 poesie, però, solo 238 in realtà presentano il rivestimento musicale in uno o più codici, corrispondenti a 45 poeti, e sono così suddivise: 187 unica e 51 in due o più manoscritti. Ora se sommiamo queste 238 melodie a quelle anonime (24) otteniamo un totale di 262 melodie. Le rimanenti canzoni, pur essendoci pervenute senza la musica, presentano tuttavia, in corrispondenza con l’aprima strofe, o la rigatura musicale (rimasta purtroppo senza la notazione musicale) o, come minimo, lo spazio tra un rigo e l’altro del testo poetico (rimasto anch’esso vuoto), predisposto per accogliere la rigatura musicale (è il caso del codice **V**). Questa circostanza mi induce a ritenere che, se l’amanuense o colui che ha organizzato il codice ha previsto la rigatura musicale, sapeva certamente che determinate canzoni erano ancora cantate o che era ancora possibile rintracciarne esemplari scritti – rotuli, fogli volanti, raccolte speciali compilate ad uso dei giullari – contenenti anche le relative intonazioni musicali. Se i vari copisti che hanno redatto questi cinque codici non avessero avuto la speranza di trovare anche le relative fonti musicali dalle quali trascrivere le melodie non avrebbero certamente lasciato lo spazio per la rigatura musicale.” [Ivi, pp. 92-94.]

²²⁵ “Nel senso più ampio possibile, il ritmo non è altro che il “movimento” più o meno “ordinato” che può essere assunto da qualunque entità fisica, da qualsiasi fenomeno percepibile con i sensi; non solo suoni, dunque, ma anche corpi fisici mobili, e persino forme statiche dotate di mobilità esclusivamente visiva o lineare.” [S. LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, cit., p. 47].

dall'espressione musicale. Queste espressioni sono, a loro volta, espressione individuale, in questo caso, del singolo poeta, allo stesso modo in cui esiste un ritmo cardiaco generalmente inteso da un punto di vista strettamente medico che non può non tener conto dell'individualità della persona cui quel ritmo vitale si riferisce (tachicardie dovute a stati d'ansia, particolari patologie e così via). Si può, pertanto, dire che: "non esiste un ritmo cardiaco per sé preso, ma tanti ritmi cardiaci quanti sono gli esseri che hanno un cuore, cioè una mente ed un'anima."²²⁶ Ne deriva che, stabilite pure delle regole metriche in ambito poetico e altrettante in termini di ritmo musicale, il risultato conseguente sul linguaggio poetico-musicale non può non tener conto del contenuto semantico e melodico che il poeta/compositore ha voluto fornire ad esso, così: "due melodie, apparentemente poco dissimili una dall'altra, possono impensatamente assumere la più diversa fisionomia, e differire sostanzialmente quanto a capacità espressiva, in forza del rispettivo andamento agogico, che in una può esigere l'accento sui tempi forti, nell'altra invece sui tempi deboli; basta un nulla, una noticina d'ornamentazione, una sfumatura dell'armonia, perché il ritmo assuma apparenze del tutto dissimili."²²⁷ Ora, se si considera che, nel caso dei trovatori, come testimoniano le loro *Vidas*, il poeta e il musicista vanno quasi sempre a coincidere, può benissimo essere accaduto che lo stesso poeta abbia potuto rivestire la stessa canzone con melodie differenti, magari in occasioni diverse, coinvolgendo nel mutamento anche la dimensione della *performance*. Ecco, allora che, determinante per il ritmo musicale, rimangono il verso e la *cobla*, con il loro ritmo regolato dalla struttura della *canço*, nonché dall'ispirazione del poeta, il tutto in un momento cruciale per la metrica romanza che, abbandonato il piede quantitativo classico, opera un restringimento di campo affidando il proprio ritmo alla sillaba.

La parola, dunque, rimane centrale nel rapporto ritmico-agogico tra poesia e musica, nella canzone trobadorica dal momento che:

Il testo poetico, sia esso concepito prima o dopo quello musicale, costituisce il più delle volte l'essenziale scheletro formale (anzitutto ritmico-metrico) dell'intero organismo poetico musicale, e al contempo il suo più concreto veicolo di significato, per quanto variamente percepibile e interpretabile. Una volta individuate le possibili aree tematiche, concettuali o emotive cui rimandano i suoi versi – e fatta luce sui precisi riferimenti culturali di ordine non solo letterario, estetico, filosofico ma anche biografico, politico, sociologico di cui esso è spesso inevitabilmente pregno – si può facilmente passare a verificare fino a che punto tutto questo trovi un qualche riscontro nelle scelte musicali del compositore, fino a

²²⁶ R. MONTEROSSO, *Musica e ritmica dei trovatori*, cit., p. 88.

²²⁷ *Ivi*, p. 92.

che punto i due livelli linguistici si trovino fra loro in sintonia, fino a che punto l'espressione musicale sostenga, sottolinei, amplifichi, chiarisca e approfondisca l'espressione verbale, oppure finisca via via per indebolirla, oscurarla, negarla, tradirla e contraddirla, oppure sia ad essa totalmente indifferente.²²⁸

Componimento esemplare della *canço* trobadorica, nel momento della sua piena maturità, ossia nel periodo che va, grosso modo, fra il 1140 e il 1250, è sicuramente *Can vei la lauzeta mover* di Bernart de Ventadorn, vissuto tra il 1139 e il 1190. Questa canzone, citata anche da Dante nella *Comedia*²²⁹, è stata elevata a modello del genere occitanico, sia dal punto di vista metrico-formale che del contenuto. Inoltre, per quanto concerne gli aspetti musicali, è la più antica melodia trobadorica pervenuta in più versioni associate al testo. Se si escludono, infatti, alcuni *contrafacta* su testi in latino, provenzale e francese, essa è contenuta in ben tre canzonieri con il testo di Ventadorn, ossia nei canzonieri **W**, **G** e **R**. Tale diffusione attesta l'esistenza di una solida struttura melodica che è riuscita a conservarsi intatta durante i vari processi di trasmissione, prima orale e poi scritta.

Come si può vedere fin dalla prima *cobla*, *Can vei la lauzeta mover* è caratterizzata dall' "unisono" dello schema rimico, ossia dalla ripetizione delle rime all'interno di ogni stanza e nelle sette stanze che la compongono, secondo lo schema delle *coblas unissonans*, cui si unisce una *tornada* conclusiva di quattro versi. La stanza, secondo la formalizzazione dantesca, può essere divisa in *fronte* di due piedi (ab-ab) e *sirma* di due volte (cd-cd):

COBLA I

²²⁸ S. LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia. Parte seconda (CD-rom). Lettura, ascolto e analisi del testo poetico-musicale*, Roma, Carocci, 2006, pp. 4-5.

²²⁹ *Paradiso XX*, vv. 73-78:

*Quale allodoletta che 'n aere si spazia
prima cantando, e poi tace contenta
de l'ultima dolcezza che la sazia
tal mi sembiò l'imgo de la 'mprenta
de l'eterno piacere, al cui disio
ciascuna cosa qual ell'è diventa.*

Il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi indica chiaramente quanto questa immagine dell'allodola, mutuata dal poeta provenzale, fosse diffusa ai tempi di Dante, e come Dante stesso la rielabora nella sua opera: "La similitudine si ispira a un noto attacco del trovatore Bernart de Ventadorn [...] che troviamo anche tradotto nei versi del toscano Bondie Dietaiuti, un guittoniano della generazione pedantesca. Se certo è dunque il richiamo, diversa è tuttavia l'immagine dantesca, e lo spirito che la pervade: l'allodola di Bernart si alza verso il sole, e poi si abbatte per la dolcezza che quella vista le infonde. Quella di Dante vive invece del suo libero canto, la cui dolcezza stessa finisce per vincerla e ridurla al silenzio. Il profondo senso mistico che pervade questa immagine, dove la *dolcezza* prima effusa nel canto *sazia*, appaga totalmente fino al silenzio, è cosa del tutto nuova, ignota alla naturale grazia – pur bellissima – dell'uccelletto trovadorico. Nei due verbi – *si spazia*, *sazia* – sta la novità dell'immagine dantesca: la libertà illimitata del volgersi per il cielo, l'appagamento assoluto di ogni desiderio del cuore."

<i>Can vei la lauzeta mover</i>	<i>a</i>
<i>de joi sas alas contra-l rai,</i>	<i>b</i>
<i>que s'oblid'e-s laissa chazer</i>	<i>a</i>
<i>per la doussor c'al cor li vai,</i>	<i>b</i>
<i>ai! tan grans enveya m'en ve</i>	<i>c</i>
<i>de cui qu'eu vey a jauzion,</i>	<i>d</i>
<i>meravilhas ai, car desse</i>	<i>c</i>
<i>lo cor de dezirer no-m fon.</i>	<i>d</i>

Quando vedo l'allodoletta muovere per la gioia le sue ali contro il sole e svenire e lasciarsi cadere per la dolcezza che sente nel cuore, ah! così grande è l'invidia che provo di chiunque io veda gioire che mi meraviglio che in quel momento il cuore non mi si sciolga dal desiderio.²³⁰

Si tratta, secondo la versificazione provenzale²³¹, di ottonari *maschili*, ossia terminanti con posizione “forte” e dunque con sillaba tonica (e rima ossitona), che seguono lo schema rimico ababcdcd. In questa prima *cobla* risulta evidente un evento che si ripeterà quasi sempre anche nelle stanze successive, ossia la corrispondenza di fronte e sirma con due periodi compiuti, volti a far risaltare il *diesis* di cui parlava Dante; una cesura strofica, dunque, che delimita e indica un cambiamento sia nel contenuto che nel ritmo (abab – diesis – cdcd).

I primi quattro versi assumono una colorazione quasi coreografica, esprimendo una situazione piuttosto lontana dai *topoi* trobadorici, volti in genere ad accomunare la bellezza della natura con il sentimento amoroso. Qui l'allodola “sente” la dolcezza dell'amore nel cuore, ma questo “sentire” le provoca abbattimento, svenimento. Una vera e propria “caduta”, causata da quel volo verso il sole: immagine senz'altro radiosa, ma che ben evidenzia lo stato d'animo dell'amante colpito dai raggi/occhi dell'amata. È l'identificazione di un nuovo *topos* che, pur ripreso qua e là da altri trovatori, conoscerà la sua definitiva espressione negli stilnovisti e in Petrarca. Interessante è, in senso ritmico, la scelta delle parole da parte di Bernart, infatti i versi dei piedi sono caratterizzati da vocali aperte che conferiscono un'espressione melodica delicata e “solare”, sia all'interno della strofa che nelle rime (*mover – chazer; rai – vai*). Viceversa le due volte della sirma sono caratterizzate da vocali chiuse, oppure da

²³⁰ Per il testo e la traduzione di *Can vei la lauzeta mover* e delle successive canzoni trobadoriche qui riportate il riferimento, ove non diversamente segnalato, è C. DI GIROLAMO, *I trovatori*, cit., pp. 120 e sgg.

²³¹ È opportuno ricordare che nel computo delle sillabe c'è differenza tra la versificazione provenzale, derivante da quella francese, e quella italiana; nella versificazione provenzale, infatti, si tiene conto del numero effettivo delle sillabe, escludendo l'eventuale sillaba atona finale che, invece, nella versificazione italiana viene considerata. Nel caso in esame, dunque, l'ottonario maschile di Bernart, con sillaba tonica in ottava posizione, corrisponde ad un novenario (tronco) italiano, così come a un novenario corrisponde un decenario e a un decenario un endecasillabo, il verso più usato nella lirica italiana.

monosillabi con vocali aperte ma fredde e secche, anche qui nella strofa, ove abbondano le *o* e le *u*, e nella rima (*ve – desse; jauzion – fon*). In questo senso il verso *ai! tan grans enveya m'en ve* crea un netto distacco dalla situazione precedente, proprio nella musicalità intrinseca delle parole, con consonanti forti e vibranti (*gr*) e vocali aperte, come le *e*, ma racchiuse in una concatenazione sillabica ove le consonanti (e le semiconsonanti, come la *y*) ne stemperano l'apertura. È l'invidia l'oggetto delle due volte (*enveya m'en ve* assume quasi sonorità onomatopoeiche), un sentimento certamente non luminoso, nato da un desiderio frustrato che conduce ad uno "sciogliersi" del cuore a sua volta racchiuso in qualcosa di oscuro, in un sensazione – quasi presagio – di morte, come chiariranno progressivamente le strofe successive, a partire dalla seconda:

COBLA II

*Ai, las! tan cuidava saber
d'amor, e tan petit en sai,
car eu d'amar no-m posc tener
celeis don ja pro non aurai.
Tout m'a mon cor, e tout m'a me,
e se mezeis'e tot lo mon;
e can se-m tolç, no-m laisset re
mas dezirer e cor volon.*

Ahimè! tanto credevo di sapere dell'amore, e tanto poco ne so, perché non posso trattenermi dall'amare colei da cui non avrò mai ricompensa. Mi ha privato del mio cuore, di me, di se stessa e di tutto il mondo; e quando mi ha privato di sé non mi ha lasciato che desiderio e cuore bramoso.

La seconda strofa già non presenta una contrapposizione netta tra piedi e volte, come nella prima, quanto piuttosto una consequenzialità di pensiero: credevo di conoscere l'amore, ma se non riesco a non amare colei che non mi vuole (un pensiero costruito sulla negazione), allora non conosco, non capisco l'amore. Alla negazione consegue la privazione di tutto ciò per cui vale la pena vivere; l'unica cosa che permane è il desiderio. Negazione e privazione totale, reiterata dalla ripetizione di quel *tout* che fa risaltare il *diesis* e si replica nello stesso verso e nel successivo, ossia nella prima delle due volte. Anche qui vocali e consonanti costruiscono suoni, in un gioco di assonanze e consonanze ritmiche, che si fanno man mano più cupi scendendo dai piedi alle volte, tuttavia questo incupirsi progressivo non è così evidente come nella prima *cobla*. La contrapposizione tra suoni vocalici aperti e chiusi è qui maggiormente affidata alle rime che si ripresentano uguali a quelle della prima strofa, trattandosi di una canzone a *coblas unissonans*. Quella sorta di chiaroscuro evidente all'inizio del

componimento va, dunque, pian piano affievolendosi per lasciar posto ad una profonda infelicità che trova la sua radice negli occhi della donna amata:

COBLA III

*Anc non agui de me poder
ni no fui meus de l'or'en sai
que-m laisset en sos ohls vezer
en un miralh que mout me plai.
Miralhs, pus me mirei en te,
m'an mort li sospir de preon,
c'aissi-m perdei com perdet se
lo bel Narcisus en la fon.*

Non ho più avuto potere su me stesso né sono stato più mio dal momento in cui mi ha lasciato guardare nei suoi occhi, in uno specchio che mi piace molto. Specchio, da quando mi sono guardato in te mi hanno ucciso i sospiri dal fondo dell'animo, e mi sono perduto così come fece il bel Narciso nella fonte.

Se nella *cobla* precedente si poteva scorgere ancora una sottile forma di antitesi concettuale, come conseguenza di un amore non corrisposto, qui tale antitesi non è per niente ravvisabile, anzi la *diesis* tra fronte e sirma non fa che ribadire il concetto dello “specchio” rappresentato dagli occhi della donna nei quali l'io lirico ha voluto guardarsi, anche con un certo piacere; è uno specchio che *mout me plai* e che ha avuto lo stesso effetto della fonte per Narciso. Da un punto di vista fonico-verbale, dunque, la terza strofa non presenta più quel chiaroscuro di cui sopra, ma è piuttosto uniforme – andando verso lo “scuro”, per così dire – conservando semplicemente la mutazione rimica tra piedi e volte. Il narcisismo estremizzato si tramuta in misoginia nella quarta *cobla*:

COBLA IV

*De las domnas me dezesper;
ja mais en lor no-m fiarai ;
c'aissi com las solh chaptener,
enaissi las deschaptendrai.
Pois vei c'una pro no m'en te
vas leis que-m destrui e-m cofon,
totas las dopt'e las mescre,
car be sai c'atrestals se son.*

Nelle dame non ho più speranza e di loro non mi fiderò mai più; e così come ero solito difenderle, allo stesso modo ora le abbandonerò. Perché vedo che nessuna mi aiuta contro quella che mi distrugge e mi confonde, di tutte dubito e diffido, perché so bene che sono tutte uguali.

Anche qui allitterazioni e consonanze si susseguono, soprattutto tra i piedi (ja mais, c'aisi, enaissi) e, in particolare, segna un momento importante quello chaptener seguito, nel verso successivo, dal deschaptenrai, che marca “musicalmente” una decisione (ero solito difendere le donne, ora le abbandonerò) che contrasta con l'etica cortese. Non a caso tale decisione è posta nella *cobla* centrale del componimento, strettamente legata alla successiva:

COBLA V

*D'aisso·s fa be femna parer
ma domna, per qu'e·lh o retrai,
car no vol so c'om deu voler,
e so c'om li deveda fai.
Chazutz sui en mala merce,
et ai be faih co·fols en pon;
e no sai per que m'esdeve,
mas car trop puyei contra mon.*

In questo si rivela veramente donna la mia signora, e io glielo rimprovero, perché non vuole ciò che si deve volere e fa ciò che le si vieta. Sono caduto in disgrazia e ho fatto proprio come il pazzo sul ponte; e non so perché mi capita questo, se non che ho mirato troppo in alto.

La *domna* diventa allora *femna*, una sorta di svalutazione che rimarca la misoginia del poeta-amante il quale si sente come il pazzo che attraversa il ponte in sella al suo cavallo, rischiando di cadere. È ancora un periodo costruito sulla negazione (la donna “non vuole” ciò che si deve e l'amante “non sa perché” gli capita questo, “se non che ha mirato troppo in alto”) come se ne trovano spesso nelle strofe precedenti e successive. Una ripetizione, questa, che sembra strutturale sia dal punto di vista concettuale che sintattico-musicale, sembra cioè che questa iterazione del “non” assuma dei contorni ritmici, oltre che contenutistici, che troveranno la loro massima espansione nell'ultima strofa e nella *tornada*. In questa quinta *cobla* viene rievocata la figura dell'allodola colpita dai raggi del sole: come ella cade per la dolcezza nel cuore, così l'amante che “ha mirato troppo in alto” ora è caduto in *mala merce*. Le continue negazioni concorrono a stabilire, fin qui, questa associazione allodola-amante che entrambi cadono, ma in maniera diversa: per eccesso di gioia la prima, in disgrazia il secondo. È una disgrazia impietosa perché

COBLA VI

*Merces es perduda, per ver,
et ieu non o saubi anc mai,
car cilh qui plus en degr'aver*

*no-n a ges; et on la querrai?
A! can mal sembra, qui la ve,
qued aquest chaitiu deziron,
que ja ses leis non aura be,
laisse morir, que no l'aon.*

Pietà è veramente perduta, e io non l'ho mai saputo, se colei che più dovrebbe averne non ne ha affatto; e dove la cercherò? Ah, com'è triste, per chi la vede, che lei lasci morire e non soccorra questo infelice pieno di desiderio, che non avrà mai bene senza di lei.

Lo smarrimento dell'amante raggiunge il suo acme, perché la donna amata non ha un minimo segno di pietà verso lui, e la pietà è davvero perduta dal momento che "lei" lascia morire senza soccorso un "infelice pieno di desiderio". È questa la strofa che prepara l'agnizione finale; ancora negazioni si rincorrono tra piedi e volte (vv. 2 e 4 e vv. 7 e 8), mentre i suoni verbali (con le tante *u* e le tante *r*) rendono aspra e cupa tutta la *cobla*, come a significare qualcosa di irreparabile, una perdita ben fissata in quella domanda posta sul *diesis* del secondo piede (*on la querrai?*), che si collega all'esclamazione secca della prima volta (*A!*), nella quale la donna viene implicitamente giudicata male da *qui la ve* non soccorrere l'innamorato. A questo punto all'innamorato non resta che una scelta, se di scelta si può parlare:

COBLA VII

*Pus ab midons no-m pot valer
precis ni merces ni-l dreihz qu'eu ai,
ni a leis no ven a plazer
qu'eu l'am, ja mais no-lh o dirai.
Aissi-m part de leis e-m recre;
mort m'a, e per mort li respon,
e vau m'en, pus ilh no-m rete,
chaitius, en issilh, no sai on.*

Poiché con la mia signora non mi sono di aiuto né preghiera, né pietà, né il diritto che io ho, e a lei non piace che io l'ami, non glielo dirò mai più. Così mi allontanano da lei e rinuncio; lei mi ha ucciso e io le rispondo come morto, e me ne vado, perché non mi trattiene, infelice, in esilio, non so dove.

Un amore non ricambiato e un amore impossibile, per la durezza di quella che in ogni caso rimane la *midons*, non può che condurre ad una partenza, ad un esilio senza meta (*no sai on*), visto che a nulla son serviti preghiere pietà e diritto di essere amato. Occorre, insomma, una rinuncia alla *domna*, all'amore e alla vita stessa e tale rinuncia risalta dalle continue negazioni che, in quest'ultima strofa, sono presenti in ogni singolo verso, dal *no-m pot valer* del primo piede, al *no sai on* dell'ultima volta e laddove la

negazione non è esplicita, come nel quinto verso, è chiaramente espressa la rinuncia (*e·m recre*) e la “negazione” alla vita, come nel verso successivo (*mort m’a, e per mort li respon*). Questo esprimersi per negazioni ha un suo significato, come accennato, dal punto di vista fonico-sintattico che incide sul ritmo della narrazione strettamente connaturato, a questo punto, al ritmo e alla metrica del componimento stesso e che, di conseguenza, conferisce alla melodia una certa gravità, gravità che, pur informando tutta la *canso*, diviene sensibilmente più profonda con lo scorrere delle *coblas*, come si può agevolmente ascoltare nell’interpretazione di Paul Hillier²³².

Quest’ultima strofa prepara lo svelamento finale del congedo che si apre con un nome piuttosto noto:

TORNADA

*Tristans, ges no·n aures de me,
qu’eu m’en vau, chaitius, no sai on.
De chantar me gic e·m recre,
e de joi e d’amor m’escon.*

Tristano, nulla avrete da me, perché me ne vado, infelice, non so dove. Io rinuncio a cantare e smetto, e abbandono la gioia e l’amore.²³³

La *tornada* ha la stessa struttura rimica delle ultime due volte e ne riprende parole e contenuto: ancora negazioni (*no·n aures; no sai on*) e rinuncia (*e·m recre*), ancora *chaitius* che rimanda a quel *chazutz* della *cobla* V, e poi *joi* e *amor*, citate all’inizio del componimento (*cobla* I e II). Il poeta, insomma, rievoca in chiusa le parole e i concetti chiave aggiungendone di nuove come *chantar* e *m’escon*, parole queste che si collegano al *senhal* Tristano posto in incipit della *tornada*. Dietro questo nome si “nasconde” un altro poeta che “canta” d’amore, al quale l’io lirico della canzone esprime, a sua volta, il desiderio di nascondersi e di non cantare più di gioia e d’amore. Bernart, dunque, “invia” questa canzone ad un altro trovatore che, al contrario di lui aveva cantato in toni entusiastici dell’amore, ispirandosi alle vicende del *Tristan* di Thomas, un romanzo francese, che conobbe una grande fortuna non solo nel Medioevo²³⁴. Il trovatore in questione è Raimbaut d’Aurenga, egli nella canzone *Non chant per auzel ni per flor*

²³² Tale interpretazione, eseguita da Paul Hillier (Baritone), Stephen Stubbs (Salterio) ed Erin Headley (Vielle), è inserita nel CD-rom allegato al volume di S. LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia*, cit.

²³³ La traduzione letterale di quest’ultimo verso sarebbe “dalla gioia e dall’amore mi nascondo”.

²³⁴ La leggenda di Tristano e Isotta è di origini celtiche, ben lontane dall’area provenzale, tuttavia, è interessante notare come il concetto di *cortesia*, trasposto in una dimensione nordica, abbia valicato ampiamente i confini regionali e quanto la cultura trobadorica, in genere, abbia influito anche nella formazione di un genere, quello del romanzo, non legato al canto e alla musica.

aveva, precedentemente, espresso il piacere di un amore ricambiato e, in ogni caso, la gioia di cantare d'amore:

*Non chant per auzel ni per flor
ni per neu ni per gelada,
ni neis per freich ni per calor
ni per reverdir de prada;
ni per nuill autr'esbaudimen
non chan ni non fui chantaire,
mas per midonz, en cui m'enten,
car es del mon la bellaire.*

Non canto per uccello né per fiore, né per neve né per gelata, e nemmeno per il freddo o per il caldo, né per il rinverdire dei prati, né per nessun'altra gioia io canto o ho mai cantato se non per la mia dama, che io servo, perché è la più bella del mondo.

È a questa canzone che Bernart de Ventadorn risponde con *Can vei la lauzeta mover* e, si può dire, risponde per le rime; infatti i due componimenti sono strutturati entrambi con *coblas unissonans* ma, siccome la *canso* esige originalità sia nella metrica che nella melodia, Bernart utilizza la stessa forma strofica e anche il costrutto basato sulla negazione (come è evidente nella prima strofa della poesia di Raimbaut), però ad essi contrappone l'ottonario "maschile" in luogo del settenario "femminile" utilizzato da Raimbaut, in modo che la struttura delle due canzoni venga ad essere così sovrapposta:

<i>Non chant:</i>	a8	b7'	a8	b7'	c8	d7'	c8	d7'
<i>Can vei:</i>	a8	b8	a8	b8	c8	d8	c8	d8

È questo un dato interessante, ai fini della melodia adottata dai singoli trovatori, se si considera che tale melodia molto deve alla struttura poetica del testo da intonare. È senz'altro vero, infatti, che una delle pratiche adottate per questa particolare forma di poesia per musica era quella del *contrafactum*, ossia dell'adattamento di melodie e musiche già utilizzate per altre poesie, ma è altrettanto vero che tale pratica, per lo più, era ad uso e consumo di menestrelli e giullari che portavano di corte in corte le opere dei trovatori e, dato che soprattutto la musica veniva trasmessa per via orale, spesso le melodie venivano riutilizzate o adattate a seconda del repertorio del giullare o della circostanza, insomma in relazione alla singola *performance* giullaresca. Se si considera che il ruolo dei giullari è stato importante ai fini della trasmissione della produzione lirica trobadorica, si giunge alla conclusione che alcune poesie sono state trasmesse non nella loro versione originale, bensì in quella adottata successivamente da esecutori diversi dagli autori.

Tornando ai componimenti di Bernart e Raimbaut va detto che essi, nel loro ambito, hanno rappresentato una singolare circostanza nella quale ha preso vita un dibattito tutto letterario e fondato su criteri di intertestualità, nel quale si confrontano tre posizioni distinte sul concetto dell'amor cortese. Infatti, oltre ai due trovatori citati, nel dibattito interviene un poeta del Nord della Francia il quale definisce i termini del dibattito stesso. Si tratta di Chrétien de Troyes che interviene con la sua lingua e con il suo stile; naturalmente questo intervento, come lo scambio poetico tra i due trovatori, non si realizza attraverso uno scontro polemico diretto e, meno che mai, personale, ma nasce e si sviluppa in un ambito colto che, nel mettere a confronto le tre diverse posizioni sull'amore – mediante tre componimenti –, realizza un incontro tra la lirica del Nord e quella del Sud della Francia. Chrétien, dal canto suo, interviene ristabilendo una sorta di "ortodossia cortese"²³⁵ che si pone in una dimensione di equidistanza tra i due trovatori, come si può vedere fin dalla prima stanza del componimento del romanziere di Champagne:

*D'Amors, qui m'a tolu a moi,
n'a soi me ne veut retenir,
me plaing ensi, qu'adés otroi
que de moi face son plesir.
Et si ne me repuis tenir
que ne m'en plaingne, et di por quoi:
car ceus qui la traïssent voi
souvent a lor joie venir
et g'i fail par ma bone foi.*

Di Amore, che mi ha tolto a me stesso e con sé non mi vuole tener, io mi lamento, eppure permetto che di me faccia ciò che vuole. Non posso però trattenermi dal lamentarmene, e dico perché: perché vedo che coloro che lo tradiscono raggiungono spesso la loro gioia, mentre io non riesco in ciò con la mia fedeltà.

Lingua diversa ma metrica pressoché invariata, sono queste le caratteristiche della *chanson* trovierica, che nasce sulla scia della *canço* trobadorica, in un contesto culturale molto più libero di quello che si è portati a pensare. I confini geografici e linguistici nel Medioevo erano facilmente valicabili, al punto che un poeta come Chrétien poteva inserirsi e influire, come in questo caso, in un quadro culturale ben definito. La sua posizione è chiaramente quella dell'amante che, pur soffrendo per amore, non può fare a meno di essere fedele ad esso, contrariamente alla rinuncia di Bernart e alla gioia di Raimbaut. "Amore" è qui personificato mentre la canzone, fin da questa strofa, presenta

²³⁵ Per tutta la questione sulle posizioni dei tre poeti in merito all'amor cortese, qui solo accennata, si rimanda al cap. *Tristano e Carestia*, in C. DI GIROLAMO, *I trovatori*, cit., pp. 120-141.

una tendenza all'astrazione e all'idealizzazione, non prive di una certa calcolata freddezza, caratteristiche talvolta distanti dal mondo cortese trobadorico. Tonalità e colori diversi, dunque, che sicuramente avranno influito anche sulla melodia cui questi versi sono stati affidati.

In merito alla melodia, e più estesamente al rapporto testo-musica, nella lirica trobadorica, tornando per un'ultima volta a *Can vei la lauzeta mover* vanno rimarcati sicuramente alcuni punti essenziali²³⁶:

- l'identificazione Tristano-Raimbaut e soprattutto Raimbaut-allodola;
- il riconoscimento di una parabola melodica tra volo e caduta dell'allodola;
- il rapporto tra la caduta dell'allodola e altre "cadute" all'interno del testo;
- la caduta finale dell'amante non corrisposto;
- l'individuazione di un rapporto tra la melodia e il piano sintattico-semanticamente e iconico del testo poetico.

Come accennato, il *senhal* di Tristano nasconde il nome di Raimbaut d'Aurenga, ma ad esso Bernart lega anche l'immagine dell'allodola contenuta nella prima *cobla* del suo componimento, soprattutto alla gioia dell'allodola che muove le ali verso il sole Bernart indirizza il suo sentimento di invidia: è un sentimento rivolto espressamente a Raimbaut e a tutti coloro che cantano la gioia di un amore corrisposto. Un'invidia che, presentata nella prima *cobla*, si trasforma in espressa rinuncia nella *tornada*, dove avviene lo svelamento Tristano-Raimbaut. Dato centrale, da un punto di vista semantico, del componimento, questa invidia-rinuncia collegata al volo dell'allodola diventa importante anche in merito al percorso melodico dello stesso.

L'allodola compie una parabola ascendente-discendente che si esprime attraverso il volo verso il sole, lo svenimento e la caduta. Tutto questo avviene nei due piedi della prima stanza della canzone. Qui la melodia, come rilevabile dall'interpretazione di Hillier, nonché dalla comparazione delle fonti, subisce la stessa parabola rappresentabile in un innalzamento e conseguente caduta.

L'innalzamento e la caduta melodica non si ripropongono nel resto del testo poetico, ove forme melismatiche tendono a costruire melodie diverse ma sempre caratterizzate da tonalità in minore, piuttosto gravi, che occasionalmente richiamano lo stile salmodico di ascendenza liturgica. Tutto il componimento, a ben vedere, è

²³⁶ Per un approfondimento in direzione squisitamente musicale di questi punti si rimanda alla parte seconda, *Lettura, ascolto e analisi del testo poetico-musicale*, pp. 3-31, contenuto nel CD-rom allegato a S. LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia*, cit.

costruito, oltre che sulle citate negazioni, su continue “cadute” che, pur assumendo diverse espressioni, sono comunque indice di “cadute di tono”. Così, ad esempio, avviene nella cobla v, dove Bernart, con *chazutz* decreta un vero e proprio “tonfo” dell’amante che trova corrispondenza semantica, ma anche strutturale, nella caduta dell’allodola. Se, infatti, il candido uccello cade nei piedi della prima strofa, la più pesante caduta dell’amante avviene nella prima volta della quinta strofa.

Ne consegue che il componimento vive, per così dire, di una parabola strutturale dell’intera espressione poetico-musicale nei suoi motivi chiave, quali l’esprimersi per negazioni e in quelle cadute che si possono identificare, nelle altre *coblas*, con la rinuncia, la morte e il finale commiato, per cui si può parlare di una separazione formale, anche tra piedi e volte delle stanze, riconoscibile nel diesis di accezione dantesca. È pur vero che la linea melodica della canzone è soggetta a variazioni melismatiche – anche se l’interpretazione citata di Hillier è costante – ma la simmetria tra prima e ultima strofa, con la centralità della caduta dell’amante nella quinta, delimita in maniera abbastanza netta la dimensione semantico-melodica del testo, dimensione in cui inevitabilmente si pone la declamazione sillabica dei versi. Tale declamazione tende a far corrispondere ad ogni verso un segmento melodico compiuto, seguendo un orientamento ascendente-discendente, ma più in generale muta con il mutare del rapporto sintattico-semantico del testo. Ne è una prova proprio la cobla v, nella quale si verifica una sorta di chiasmo poetico-musicale con quella “caduta in disgrazia” posta proprio all’inizio della parabola melodica, mentre l’ “aver mirato troppo in alto” corrisponde con la sua parte finale, potremmo dire, con la sua “caduta”.

Allora, si può dire che l’aspetto melodico di *Can vei la lauzeta mover* è sì strettamente correlato al testo nella sua struttura metrica (anche se, a dire il vero, la struttura rimica è quella meno incidente, se si esclude il semplice e tradizionale espediente dell’unisono), ma è soprattutto irrelato alla struttura sintattico-semantica alla quale bisogna aggiungere un terzo elemento: quello delle immagini. Immagini che si rincorrono tra le strofe e che hanno come centro ideale (ma anche reale) le due parabole: quella dell’allodola e quella dell’amante, la prima posta in *incipit* al componimento e la seconda che, pur coinvolgendo tutta la poesia, raggiunge il suo acme nella quinta strofa e nella *tornada*, in forma di rinuncia finale e definitiva.

In conclusione il rapporto testo-musica, in questa particolare canzone, si fonda essenzialmente sul piano sintattico-semantico rapportato, a sua volta, al piano iconico-

espressivo, non senza tener conto del ritmo verbale scaturito dall'ottonario puro qui usato. Tale scelta, infatti, non è senza conseguenze perché l'ottonario senza sillaba atona finale, unito all' "unisono", ossia all'iterazione dello schema rimico, persino nelle desinenze finali di rima, genera un effetto ritmico-sonoro tutto verbale che si può definire con il termine di *melopoeia*²³⁷ strofica. La scansione metrica e la sonorità ritmica, in questo modo, caratterizzano il passaggio da una stanza all'altra di un effetto ritmico ciclico e dunque di una stessa musica verbale di fondo le cui mutazioni riguardano, sostanzialmente, gli aspetti specifici ritmico-metrici e sonori delle singole parti verbali interne ad ogni verso. Queste mutazioni, a loro volta, procedono parallelamente al variare dei significati.

Da questo esempio non si può certamente definire una regola unica per tutta la lirica trobadorica che, come verificato, ha costituito un'esperienza importante e complessa che, pur nella sua codificazione legata all'amor cortese e, sostanzialmente, al concetto di *cortesia*, è stata caratterizzata da contenuti e contorni tutt'altro che rigidi, pervasa da una dialettica pressoché costante che ha coinvolto ogni aspetto della sua essenza poetica – fino ad arrivare alla stessa concezione dell'amore, qui affrontata – e, inevitabilmente, della sua essenza musicale. Probabilmente proprio questa continua dialettica interna, tutta poetico-letteraria (si ricordi la *tenso* e il *partimen*), ha contribuito a decretarne lo *status* di *tradizione*, perché la tradizione vive del testo, dal momento che

Il riferimento del testo è la tradizione. È in rapporto a essa che si definisce la significanza. Indivisibile, isolata da ogni illusione individuale, la tradizione trasforma, negli elementi di linguaggio messi all'opera, i frammenti di informazione oggettiva che essi trasportano allo stato nativo, in un'informazione soggettiva, che genera non una conoscenza, ma un riconoscimento; informazione che deriva da quelli che Segre chiama sintomi di adesione. La tradizione comporta la più grande stabilità in seno alla cultura in cui si radica, in una coerenza in cui tutti gli elementi si trovano rimotivati. Mentre per la poesia moderna questa motivazione è riprodotta di nuovo per ogni testo particolare, per la poesia medievale essa si opera, in gran misura, al solo livello della tradizione. Questo comporta, in quanto tale, un sovrappiù semantico che, in quanto al di là di ogni significazione referenziale, assicura al contenuto tradizionale una sorta di intangibilità e di perennità intrinseche.²³⁸

²³⁷ Così Ezra Pound definisce la *melopoeia* o *melopea*: "le parole sono caricate, al di là del loro comune significato, con qualche qualità musicale, che condiziona la portata e la direzione di quel significato." affermando altresì che essa è indipendente anche dagli aspetti linguistici di un componimento poetico, infatti "La melopea può essere apprezzata da uno straniero dall'orecchio sensibile, anche se egli ignori la lingua in cui la poesia è scritta. È praticamente impossibile trasferirla o tradurla da una lingua all'altra, tranne forse per puro miracolo, e mezzo verso alla volta." Cfr. E. POUND, *Opere scelte*, a cura di Mary de Rachewiltz, Introduzione di Aldo Tagliaferri, Milano, Mondadori, 1981⁵, pp. 934-935.

²³⁸ P. ZUMTHOR, *Semiologia e poetica medievale*, trad. it. di Mariantonia Liborio, Milano, Feltrinelli, 1973, pp. 120-121.

In questa “intangibilità” derivante da un “sovrappiù semantico” si racchiude la dimensione unica e molteplice della poesia trobadorica: intangibilità per il suo portato artistico-culturale di indiscutibile valore; sovrappiù semantico esplicabile proprio nella sua azione dialettica che, unita a quella performativa, le ha permesso di valicare frontiere linguistiche e geografiche generando una tradizione, sorta in Provenza e poi irradiatasi in buona parte d’Europa andando a costituire il sedimento su cui si sono concretizzate altre tradizioni poetiche e letterarie. Ciò si è verificato perché essa custodiva in essere la funzione di una tradizione “produttrice di senso” che

deve essere considerata come un testo virtuale, continuo, mediato in opposizione alla parola naturale; centro irraggiante della significanza, luogo spirituale di una *ratio* che riordina il mondo secondo le sue leggi quasi immutabili.²³⁹

In questo modo la poesia trobadorica assurge a ruolo di poesia medievale *tout court*, assumendo una omogeneità di base che fa del “poema” un’espressione nella quale “la mancanza del patetico” è sublimata in proporzioni immaginifiche e armoniche che si fissano e permangono nella tradizione perchè

La poesia medievale non soltanto sfugge ai determinismi dell’esperienza, ma sostituisce loro un modo d’esistenza diverso, dove i fatti si aureolano di valori secondi, assicurati, quotati, per così dire, nei registri di una tradizione omogenea. È grazie a questa tradizione che un poema possiede un suo gusto: esso introduce nel mondo di una convenienza, vi fa esistere il poeta e il suo ascoltatore, grazie all’intelligenza particolare che risveglia. Il poema medievale non è infatti costituito (come è normalmente il poema moderno) da una serie di immagini suscitate contemporaneamente allo scorrere dei versi, ma procede da un *transfert*, unico e definitivo, che sin dalle prime battute proietta il discorso intero sul piano immaginario fissato dalla tradizione. Di qui la mancanza del patetico in quest’arte, dove movimenti parziali ma esattamente proporzionati generano, piuttosto che un’azione sorprendente, un’armonia musicale, immagine di quello che sarebbe un equilibrio perfetto nel formicolio vivente del cosmo, del corpo umano e del canto. Solo quest’armonia esercita un’azione rivelatrice. Né il dramma, né l’idillio, né l’eroismo, né l’amore vi sono *rappresentati*: essi vi sono *cantati*.²⁴⁰

La tradizione di questa prima espressione, poetica e musicale insieme, della cultura europea che si avvia verso il concetto di “modernità” continuerà ad essere tramandata nel canto, nei secoli a venire, anche quando questo *canto* sarà solo ed unicamente poetico e la musica seguirà percorsi diversi, ma mai del tutto disgiunti.

²³⁹ *Ibidem.*

²⁴⁰ *Ibidem.*

IL DUECENTO

Il grande canto cortese dei trovatori subì gli effetti della Crociata contro gli Albigesi¹, indetta da papa Innocenzo III nel 1208, che costò tantissimo in termini di vite umane all'area provenzale nei dintorni di Tolosa, fino al rogo di oltre duecento eretici, avvenuto nel 1244. La crociata era volta a distruggere l'eresia catara concentratasi proprio in quei luoghi, in particolare nella città di Albi, donde il termine "albigesi". Un evento bellico protratto per così lungo tempo in quei territori spinse alcuni trovatori in una dimensione militante, diretta soprattutto a difendere la propria cultura. Solo alcuni dei poeti provenzali, infatti, potevano dirsi eretici, ma ebbero la sfortuna di convivere pacificamente con l'eresia catara e ne subirono le conseguenze dirette e indirette. La crociata li spinse a radunarsi, ideologicamente e politicamente, intorno alla corte del conte di Tolosa Raimondo VI e ad indirizzare il loro canto, dalla poesia d'amore, all'azione politica: è il caso dei sirventesi di Peire Cardenal² e dei componimenti di Raimon de Miraval. Il loro non era un atteggiamento filocataro, tutt'altro, era teso verso un progetto di "resistenza" occitanica, potremmo dire, di sopravvivenza di una grande e illustre tradizione.

L'avvenimento generò una sorta di diaspora e contribuì alla fine del grande canto cortese occitanico, al rientro amaro di speranze di ritorno, proprio come quelle perdute

¹ Cfr. F. ZAMBON (a cura di), *I trovatori e la crociata contro gli albigesi*, Milano-Trento, Luni, 1999.

² La satira e l'invettiva contro il clero di Peire Cardenal fu diretta e particolarmente dura, come attesta la prima strofa di uno dei suoi sirventesi più noti:

*Li clerc si fan pastor
e son aussizedor
e semblan de santor;
can los vei revestir
e prent m'a sovenir
de n'Alengri, c'un dia
volc ad un parc venir,
mas pels canx que termia
pel de mouton vestic,
ab que los escarnic,
pois manget e trazic
la cal que l'abelic.*

"I chierici si spacciano per pastori e sono degli assassini sotto parvenza di santità; quando li vedo vestirsi mi viene in mente messer Isengrino, che un giorno volle introdursi in un recinto, ma per paura dei cani indossò una pelle di pecora con la quale li ingannò: poi mangiò e ingoiò la bestia che gli piacque." [Ivi, pp. 88-89].

da Raimon de Miraval, insieme al suo castello, come tristemente si evince in queste due *tornadas*:

*Dompn'ades m'avetz valgut
Tant que per vos sui chantaire;
E no-n cuiei chanson faire
tro-l fieu vos agues rendut
de Miraval q'ai perdut.*

*Mas lo reis m'a convegut
que-l cobrarai anz de gaire,
a mos Audiartz Belcaire:
puois poiran dompnas e drut
tornar el joi q'ant perdut.*

Donna, per me siete sempre stata di tanto valore che per voi continua a cantare; eppure non pensavo di comporre canzoni prima di avervi restituito il feudo di Miraval che ho perduto. Ma il re mi ha promesso di farmelo recuperare fra poco, come Beaucaire al mio Audiart: poi donne e amanti potranno tornare alla gioia che hanno perduto.³

I trovatori subirono, dunque, la stessa sorte dei catari venendosi a trovare in una posizione di ostilità, talvolta loro malgrado, rispetto al clero romano e ai francesi. Ma ormai il loro canto e la loro tradizione aveva già permeato buona parte dell'Europa e la diaspora che seguì alla crociata contro gli albigesi incentivò la diffusione della loro cultura presso i territori vicini. Molti furono, infatti, i trovatori che dovettero riparare nel Nord della Spagna e in Italia settentrionale portando con sé e trasmettendo il loro canto. L'irradiamento della lirica trobadorica, del resto, aveva già avuto i suoi effetti: è noto che Peire Vidal intorno al 1200 si era spinto fino in Ungheria, stazionando in Germania, ove il troviere Guiot de Provins, al seguito di Beatrice di Borgogna, era giunto fin dal 1156; Guiraut Riquier, uno degli ultimi trovatori, dimorò a lungo presso Alfonso X, re di Castiglia, mentre Bernart de Ventadorn – come risulta da una sua poesia – pare che abbia vissuto per un periodo in Inghilterra. Se a questi spostamenti “illustri” si aggiungono i movimenti di giullari e menestrelli, che hanno avuto una indubbia funzione di diffusione del canto trobadorico, nonché le esperienze precedenti e coeve di poesia per musica, non sarà difficile immaginare che in quasi i territori europei erano fiorite espressioni, anche diverse da quella trobadorica, di canto poetico. Nell'area tedesco-renana, ad esempio, già vi era stata una fioritura di canti profani in latino, successivamente raccolti in un manoscritto conservato a Cambridge, con il nome di *Carmina Cantabrigensia*, risalenti al secolo XI, così come in area galego-portoghese,

³ *Ivi*, pp. 44-45.

due secoli dopo e dietro diretto influsso della lirica provenzale (Guiraut Riquier) e francese, nacquero le *cantígas*, componimenti sacri e profani in musica caratterizzati da una struttura nella quale si incrociano elementi arabi, francesi e provenzali. Nel XIII, inoltre, viene redatto un codice, attualmente conservato a Monaco, ove sono stati trascritti una serie di canti, denominati *Carmina Burana*, che sono una testimonianza delle varie esperienze del tempo, in ambito poetico-musicale e dal punto di vista linguistico, dal momento che accanto a quelli in latino vi sono alcuni componimenti in volgare. Espressione diretta della lirica romanza e fenomeno importante in terra germanica è quello dei *minnesänger*, cantori (*sang*, canto) del *minne* (amore) che partendo da riferimenti, appunto, provenzali e francesi seppero sviluppare un canto e una poesia propri che ebbero ulteriori sviluppi.

In Italia, intanto, molti trovatori erano ospiti di alcune corti del Nord, mentre al Sud della penisola veniva a configurarsi una delle più importanti esperienze poetico-letterarie di sempre: sotto l'egida di Federico II e l'impulso della lirica provenzale nasceva quella che di lì a poco sarà definita col nome di Scuola siciliana e segnerà un passo importante nei rapporti tra la poesia e la musica. Il canto sacro, che tanta importanza aveva avuto nei secoli precedenti in territorio francese, nel XIII secolo vede, soprattutto in Italia, la fioritura di un genere particolare come la *laude*.

Tutte queste esperienze nel campo del canto monodico (*cantígas*, *minnesänger*, *Carmina Burana*, laude) o semplicemente poetico (la Scuola siciliana) hanno in comune la radice della lirica provenzale e sono, a loro volta, alla base delle nuove sperimentazioni e ricerche sia in ambito strettamente poetico (il sonetto) che musicale (*Ars nova* e notazione mensurale); il Duecento viene, così, a configurarsi come una sorta di punto d'arrivo di quelle espressioni di poesia per musica che, provenienti da percorsi lontani e diversi, vi confluiscono e, in alcuni casi, come la lauda e il *minnesang*, vedono la loro fioritura. Il Duecento è, però, anche il secolo in cui si consuma, in seno alla Scuola siciliana, il tanto discusso “divorzio” tra poesia e musica che, fenomeno tutto italiano, porterà in ogni caso dei cambiamenti, soprattutto per quanto riguarda la poesia che, rendendosi in parte autonoma dal canto e dalla performance, conoscerà una formalizzazione di generi e strutture che saranno alla base di tutta la poesia italiana a venire.

Questa “separazione consensuale”, o “divorzio” che sia non è il solo elemento di novità del secolo in questione, infatti, il Duecento rappresenta anche dal punto di vista

musicale un passaggio importante: si vengono consolidando quelle pratiche e quelle esperienze (*organum*, *conductus*, ecc.) polifoniche che condurranno, nel secolo successivo, all'esplosione dell'*Ars nova*. Contemporaneamente si viene definendo un nuovo tipo di notazione che, diversamente dalla notazione neumatica e modale, consente di interpretare in maniera più chiara e approfondita il ritmo, si tratta della citata notazione mensurale che, con la sua diffusione, renderà possibile una nuova e più ampia lettura della musica.

Ogni momento storico è un cambiamento, o porta con sé un cambiamento, e la definizione stessa di "secolo" può risultare povera o stretta, riguardo ad un fenomeno come quello della poesia per musica, tuttavia il Duecento rappresenta, in quest'ambito, davvero un punto di svolta importante perché, che sia avvenuto o meno, del tutto o in parte, il famoso "divorzio" tra poesia e musica ad opera dei siciliani, il dato indiscutibile è che dalla fine di questo secolo i rapporti tra le due discipline non saranno più quelli che erano stati nel canto liturgico e nella lirica trobadorica e ciò per una ragione molto semplice: si andavano definendo e formalizzando, in maniera sempre più chiara e distinta, due linguaggi, quello poetico e quello musicale, non più (o quantomeno non solo) relegati in un ambito strettamente orale – che fino ad allora aveva penalizzato soprattutto la musica – ma scritti e codificati. I canti raccolti nei *Carmina Burana*, i *minnesänger* dell'area tedesca e la laude religiosa si possono considerare, da questo punto di vista, le ultime esperienze singolari⁴ di canto monodico.

1.6 CARMINA BURANA E MINNESÄNGER

Chierici vaganti o *goliardi*, così vennero denominati gli studenti e i loro maestri che, tra il XII e la prima metà del XIII secolo, diedero vita ad una singolare produzione poetica raccolta, nei primi decenni del 1200 nel *codex buranus*, conservato fino al 1803 nella biblioteca dell'abbazia di Benediktbeuren e attualmente contenuto nel codice

⁴ Il canto monodico, com'è ovvio, continuerà ad essere praticato nei secoli successivi, soprattutto in ambito popolare ed ecclesiastico; le esperienze qui indicate esprimono una loro singolarità in relazione all'origine, per così dire "nazionale" nonchè alla loro organicità di fondo. Ad esse, oltre alla poesia siciliana, qui trattata soprattutto nella sua componente "divorziale", andrebbero aggiunte quantomeno le *cantigas* della lirica galego-portoghese che, sia pur fenomeno limitato, ha una sua importanza nel rapporto tra testo poetico e testo musicale, rispetto al quale cfr. G. TAVANI, *Rapporti tra testo poetico e testo musicale nella lirica galego-portoghese*, in A. ZIINO (a cura di) *L'Ars Nova italiana del Trecento IV*. Atti del 3° Congresso Internazionale, sul tema "La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura" (Siena-Certaldo 19-22 luglio 1975), sotto il patrocinio della Società Italiana di Musicologia, Certaldo (FI), Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1978, pp. 425-433.

latino 4660 della Biblioteca Nazionale di Monaco di Baviera. I due termini con i quali gli autori di questi *Carmina Burana* furono identificati rimandano ad un mito romantico che essi stessi avevano, in qualche modo, contribuito a creare anche attraverso i loro stessi scritti. Se “chierico” rinvia inevitabilmente all’ombra castrale, dalla quale in effetti essi provenivano, il termine vagante conferisce loro una dimensione errabonda, di apparentemente inspiegabile vagabondaggio. La definizione di goliardo, invece, deriva dalla loro produzione poetica, in parte dedita all’esaltazione dell’amore, del gioco e del vino, nonché da un mito che lo stesso ambiente ecclesiastico medievale aveva loro fornito, ossia l’identificazione con il gigante Golia che, per la Chiesa medievale, rappresentava il demonio.⁵

In realtà si trattava di un fenomeno, sorto in una temperie di rinnovamento sociale e politico di ampia portata, che coinvolgeva la cultura del tempo nel Nord della Francia con centro in Parigi. In quest’area sorsero molte scuole laiche ed ecclesiastiche legate a conventi ed abbazie e qui giungevano da luoghi diversi – ma in particolare dall’area renana – gli studenti che, acquisiti gli ordini monastici minori, si dedicavano all’apprendimento delle arti liberali del trivio e del quadrivio, propedeutico allo studio della teologia. In quest’ambito e grazie all’insegnamento di maestri come Pietro Abelardo, teologo, filosofo e compositore noto per la sua storia d’amore con Eloisa, sorse una poesia che riprendeva i classici latini, in particolare Virgilio e Ovidio, e riconduceva quelle tematiche in una dimensione nuova che fornì anche alcuni stimoli alla poesia provenzale, rispetto alla quale si differenziava proprio nella concezione amorosa che per i vaganti tendeva ad assumere contorni più sensuali e meno aulici di quella dei trovatori.

Dal punto di vista contenutistico i *Carmina Burana*, noti per l’orchestrazione di Carl Orff nel 1937, si possono dividere in tre gruppi: canti satirici, indirizzati soprattutto all’alto clero, canti d’amore, spesso non privi di metafore grevi, e canti “goliardi”, dedicati al vino e al gioco. Sono chiaramente espressione di una società di studenti che, formatasi sullo studio di Virgilio, Ovidio, Persio, Giovenale, Orazio, Marziale, Cicerone e sui classici greci, vedeva nel clero una fonte di corruzione che in qualche modo annegava le loro prospettive di una società nuova quale era quella che si andava costituendo. In seno a questo spirito di rinnovamento nascevano anche forme di

⁵ Cfr. P. ROSSI (a cura di), *Carmina Burana*, presentazione di Francesco Maspero, Milano, Bompiani, 2006, pp. XIX-XX.

particolare dedizione al sentimento amoroso, nonché di ribellione che si esprimeva nel gioco e nel vino. Pur non escludendo affatto situazioni deteriori, furono fondamentalmente questi i motivi che contribuirono, soprattutto in epoca romantica, ad idealizzare le figura del *vagantes* fino a farne una sorta di anticipatore dei *bohemiens* ottocenteschi.

Al di là delle facili e affascinanti suggestioni che possono derivare dallo stile di vita dei goliardi, il dato interessante è quello contenuto nel loro lascito poetico alquanto singolare nella sua poliedricità, evidente già nella struttura della raccolta. I canti contenuti nel codice sono in totale 315; come accennato, i primi 55 sono *Carmina moralia*; dal 56 al 186 sono *Carmina veris et amoris*, divisi a loro volta in due gruppi differenziati in componimenti in latino noti a livello internazionale (56-121) e componimenti di estrazione locale tra i quali figurano numerose poesie in alto tedesco (135-186), questi due gruppi sono stati integrati (122-134) da una serie di canti di argomento vario. Il terzo gruppo (187-228) è costituito dai *Carmina lusorum et potatorum* nei quali sono inseriti quattro canti satirici (187-190) e due drammi liturgici che chiudono la sezione. In epoca più tarda, tra la fine del XIII secolo e l'inizio del XIV, sono stati aggiunti gli ultimi canti in latino e tedesco a carattere prevalentemente sacro o morale. Tra i canti in latino e quelli in alto tedesco esistono dei rapporti vari: a volte i canti in tedesco sono semplici traduzioni di testi in latino, in altre occasioni esprimo gli stessi motivi e gli stessi sentimenti in un linguaggio e in una sensibilità diversi, non privi di una certa autonomia regionale e, infine, ve ne sono alcuni che hanno in comune con quelli in latino soltanto l'argomento presentando una indipendenza delle maniere e delle forme. In quest'ultimo caso si tratta di alcuni canti di autorevoli *minnesänger* tedeschi, come Walther von der Vogelweide, Heinrich von Morungen, Neidhart von Reuenthal e Reinmar von Hagenau, circostanza, questa, che stabilisce tra i *Carmina Burana* e il *Minnesang* germanico non pochi punti di contatto, soprattutto in termini di derivazione.

Come appare evidente dalla struttura del codice i canti ivi raccolti presentano un'ampia e complessa tipologia di componimenti dal punto di vista linguistico, metrico e musicale. Per quanto riguarda quest'ultimo aspetto⁶ è fuori dubbio che tutte le liriche contenute nel manoscritto fossero destinate ad essere cantate, tuttavia, come accaduto

⁶ In merito alla musica dei *Carmina Burana* cfr. R. CLEMENCIC, *et al.*, *Carmina Burana. Gesamtausgabe der mittelalterlichen Melodien mit den dazugehörigen Texten*, München, Heimeran, 1979, pp. 173-178.

per altre esperienze di poesia per musica del Medioevo, sono state recuperate e rese note soltanto 47 melodie dell'intero *corpus*, delle quali solo una trentina circa riportate unitamente ai testi.

La singolarità di questa “antologia” poetica è racchiusa proprio nella grande varietà contenutistica e formale dei suoi componimenti che rappresenta un'ampio panorama della lirica mediolatina e del canto monodico. Numerose sono, infatti, le forme metriche e strofiche che vi compaiono, così come appaiono diverse, nella esiguità degli esemplari a noi pervenuti, le forme poetico-musicali che vanno dalla sequenza, molto usata nei *Carmina Burana*, ai modi della lirica trobadorica, passando per alcune forme popolesche – usate per lo più da giullari e menestrelli – e del canto gregoriano, fino a giungere a forme particolarmente raffinate nelle quali è possibile ravvisare una grande esperienza musicale. Difficile, dunque, soffermarsi su un componimento paradigmatico dell'intera opera, rispetto alla quale è tuttavia opportuno valutare la componente metrica (trattandosi pur sempre di metrica per musica), almeno nelle sue più evidenti varietà⁷, e quella contenutistico-strutturale che presenta caratteristiche rilevanti per la poesia, per musica e non, contemporanea e successiva.

Nei tre gruppi menzionati è possibile intravedere in maniera evidente molti *topoi* della lirica trobadorica e spesso il contrasto con essa, allo stesso modo, è ravvisabile la matrice classica, soprattutto ovidiana, che si pone sullo sfondo dei canti d'amore. Tale evidenza si riflette inevitabilmente sugli aspetti metrici dei testi che molto devono, tra l'altro, al canto liturgico, quando non sono canti liturgici essi stessi, se si considera che, anche se non sempre inquadrati in maniera canonica e ufficiale in ambito ecclesiastico, gli autori di questi canti sono comunque dei chierici che studiano presso le abbazie o le scuole laiche ad esse riferibili.

Tutti i componimenti dei *Carmina Burana* nascono, dunque, per la musica e per il canto; questa loro destinazione la si può evincere dalla loro metrica, considerando che durante il Medioevo nelle scuole ecclesiastiche e nelle abbazie si continuò a comporre poesia con versi quantitativi classici e i metri più usati rimasero per lungo tempo l'esametro e il distico elegiaco. Ebbene queste due espressioni metriche compaiono molto raramente, nella loro forma classica, nel *codex buranus*; il fatto di essere destinati

⁷ La grande varietà è dovuta naturalmente anche all'accostamento di numerosi e diversi autori, per lo più anonimi, tra i quali sono stati successivamente individuati Ugo di Orléans, detto il Primate, l'Archipoeta di Colonia, Gualtiero di Châtillon, Pietro di Blois e tra gli ultimi, in ordine cronologico, Filippo il Cancelliere. Cfr. P. ROSSI (a cura di), *Carmina Burana*, cit., pp. XLIII-XLVII.

al canto e, quindi, ad una interpretazione melodica e/o ritmica genera una trasformazione, una “evoluzione propriamente medioevale”⁸ del distico e dell’esametro nei quali la quantità viene accompagnata e, in certi casi, sostenuta dalla rima. Così, esametri *leonini*⁹ (i più usati), esametri concatenati o *collaterali*, esametri quadrigati o *unisoni*, ricorrono nel codice, mentre il distico elegiaco, per il quale si verificano procedimenti analoghi, registra lentamente il passaggio da un sistema metrico quantitativo ad un sistema accentuativo che rappresenta, come visto in precedenza, la più importante innovazione formale della poesia mediolatina che passa attraverso la poesia per musica.

Così il canto 11, che attraverso l’esametro conduce ad uno dei *topoi* tanto diffusi nel Medioevo, il tema del *Triumphus nummi*:

<i>In terra summus</i>	<i>rex est hoc tempore Nummus.</i>
<i>Nummum mirantur</i>	<i>reges et ei famulantur.</i>
<i>Nummo venalis</i>	<i>favet ordo pontificalis.</i>
<i>Nummus in abbatum</i>	<i>cameris retinet dominatum.</i>
<i>Nummun nigrorum</i>	<i>veneratur turba priorum.</i>
<i>Nummus magnorum</i>	<i>fit iudex conciliorum.</i>
<i>Nummus bella gerit,</i>	<i>nec si vult, pax sibi deerit.</i>
<i>Nummus agit lites,</i>	<i>quia vult deponere dites.</i>
<i>Erigit ad plenum</i>	<i>de stercore Nummus egenum.</i>
<i>Omnia nummus emit</i>	<i>venditque, dat et data demit.</i>
<i>Nummus adulatur,</i>	<i>Nummus post blanda minatur.</i>
<i>Nummus mentitur,</i>	<i>raro verix reperitur.</i>
[...]	

Sulla terra in questi tempi il denaro è re assoluto. I sovrani lo amano moltissimo e ne sono i servitori. La venale curia papale ne è quanto mai golosa. Esso impera nelle celle degli abati e la folla dei priori, nelle loro cappe nere, inneggia solo a lui. Il denaro è giudice dei massimi concili; provoca le guerre ma, se vuole, assicura anche la pace. Esso suscita le liti, perché vuole mandare i ricchi alla rovina, ma può anche sollevare il povero da fango e renderlo ricchissimo. Il denaro vende e compera ogni cosa, e riprende poi ciò che prima aveva dato. Esso lusinga dolcemente, ma dopo le carezze torna a minacciare. È bugiardo per natura e siu mostra sincero assai di rado. [...]¹⁰

⁸ *Ivi*, p. L.

⁹ “Nel Medioevo la lettura accentuativa (o intensiva) s’impone decisamente, soprattutto in ragione dei rapporti con la musica. Tuttavia sparse tracce delle *posizioni* classiche degli accenti si ritrovano ancora in numerosi testi poetici, soprattutto in chiusura di verso e di strofa. Dopo l’XI secolo riacquista importanza l’esametro dattilico, verso di sei piedi dattili e/o spondei, a parte il penultimo, quasi sempre dattilo, con l’ultimo piede catalettico (ma con accento sulla penultima sillaba). La scansione tuttavia si realizza con una certa libertà dalle regole classiche. Il tipo più frequente è quello leonino, con una rima o omoteleuto a fine emistichio e a fine verso: «Fésta sónans mándo / cum fúnere proéllia pándo» (è indicata la cesura. Accenti ritmici e grammaticali coincidono.)” [B. GALLOTTA, *Manuale di poesia e musica. Il testo poetico e il suo rapporto con la musica. Analisi, esercitazioni e glossari*, Milano, Rugginenti, 2001, p. 188.]

¹⁰ P. ROSSI (a cura di), *Carmina Burana*, cit., pp. 16-17.

Il canto, qui riportato solo nella parte iniziale, non ha struttura strofica definita, sebbene i primi venti versi la lascino intuire, ma è caratterizzato dalla reiterazione di *Nummus* e *Nummum* che gli conferisce una sonorità oscura, cupa che ben si attaglia all'argomento, ossia alle gravi conseguenze che l'amore per il denaro può avere nella società. La rima, dominata spesso dal suono basso e profondo delle *u* seguite da consonante (*um*) e aiutata dalla cesura pentemimera, intensifica e fa risaltare anche in senso ritmico, quell'oscurità semantica che avvolge, potremmo dire copre, tutto il canto. È qui evidente l'attacco alla curia ecclesiastica che di denaro è golosa e, in particolare, l'attacco è diretto ai benedettini e ai cluniacensi rappresentati in quella "folla dei priori, nelle loro cappe nere". "Giudice dei massimi concili" il denaro può tutto: abbattere i ricchi e sollevare i poveri dal fango, per questo, in un rovesciamento parodico, "suscita le liti". In questi pochi versi si sommano una serie di elementi che accomunano un po' tutti i canti goliardici¹¹ della prima sezione: il disagio rispetto alla corruzione dei propri tempi, la cattiva condotta del clero, in particolare della curia¹², la parodia, il rovesciamento "carnevalesco" o goliardico, la personificazione, sempre in chiave parodica, del denaro che, vero dio in terra, è signore assoluto sugli uomini.

Questo aspetto della parodia, particolarmente e ostentatamente evidente in tutte le sezioni dei *Carmina Burana*, rappresenta una radice culturale che si ripropone spesso nella poesia per musica – e non solo – medievale, basti pensare all'*adynaton*, ossia alla descrizione di situazioni inconcepibili o assurde mediante un gioco di iperboli, spesso usato nei sirventesi dei trovatori e in tanta poesia medievale successiva, fino alle invettive contro la degenerazione degli istituti civili e religiosi espresse da Dante Alighieri nella *Comedia*. È chiaro che si tratta di una parodia lontana dalla concezione moderna che si propone di svelare, in chiave di negazione, l'inconsistenza ultima delle

¹¹ "L'*ordo clericalis* finì così per comprendere un alto numero di individui socialmente inquieti e scontenti della propria condizione; essi, vagabondi e indisciplinati, furono senza dubbio dei perturbatori di un ordine che si voleva fisso e immutabile, ma non costituirono mai un movimento di opposizione alle forti strutture dell'epoca, se non con la disubbidienza e il capovolgimento parodico di quel sistema all'interno del quale avrebbero voluto integrarsi. Essi, anarchici più per necessità che per vocazione, non furono altro che la frangia più chiassosa e dispersiva di quel vasto rinnovamento sociale e culturale che il XII secolo stava affrontando. Contro di loro, definiti con disprezzo chierici vaganti o goliardi, tuonarono molto frequentemente dall'inizio del Duecento sinodi ecclesiastici, vescovi e papi." [Ivi, p. XIX].

¹² I goliardi non si addentrano quasi mai in disquisizioni di ordine teologico e descrivono, nei loro componimenti la degenerazione dei costumi e delle istituzioni religiose attraverso l'immagine poetica che confluisce in veri e propri repertori parodici, in una sensibilità tutta medievale pervasa da una straordinaria forza e vitalità, appunto, goliardica: "La loro poesia, è bene ripeterlo, non è mai anticlericale, ma solamente anticuriale; sebbene quindi abbiano iniziato una tradizione satirica che si protrae fino alla Riforma protestante, il loro spirito è completamente diverso da quello di quest'ultima. I goliardi agiscono infatti sempre all'interno della Chiesa che intendono rinnovare in accordo con i grandi teologi e i maestri delle università." [Ivi, p. XXVIII]

cose mettendole a nudo e magari ridicolizzandole; la parodia medievale dei goliardi e dei poeti successivi propone semplicemente una visione diversa, capovolta, della realtà, una sorta di “mondo alla rovescia” nel quale la satira e l’invettiva anche verso motivi sacri non appare blasfema ma, considerato il forte radicamento della concezione religiosa nella società medievale, è consentita e accettata proprio perché riconosciuta nel suo abbassamento e capovolgimento di valori. Di contro questo effetto parodico, volutamente ostentato negli scritti dei *vagantes*, e trasferito in molta poesia per musica successiva, ha contribuito non poco a rendere “leggeri” e quindi meno disponibili ad essere accolti nel grande ambito della poesia “colta” alcuni di quei generi (ballate, cacce, madrigali, cantari), magari con matrice popolare, che andranno a costituire l’*humus* della poesia occidentale almeno fino al Rinascimento.

Tornando alle particolarità metriche dei canti dei vaganti, il canto 7 è un esempio di esametri concatenati ove i due emistichi del verso precedente rimano con quelli del verso seguente:

Postquam nobilitas servilia cepit amare,
Cepit nobilitas cum servis degenerare.

Nobilitas, quam non probitas regit atque tuetur,
Lapsa iacet nullique placet, quia nulla videtur.

Nobilitas hominis mens est, deitatis imago.
Nobilitas hominis virtutum clara propago.
Nobilitas hominis mentem frenare furentem.
Nobilitas hominis umile relevare iacentem.
Nobilitas hominis natura iura tenere.
Nobilitas hominis nisi turpia nulla timere.

Nobilis est ille quem virtus nobilitavit;
Degener est ille quem virtus nulla beavit.

Da quando la nobiltà ha cominciato ad amare gli atti servili, ha iniziato anche a degenerare, riducendosi alla stregua dei suoi servi

La nobiltà se non è sorretta e unita all’onestà, non gode di alcun credito e non è apprezzata da nessuno, poiché non vale nulla.

La nobiltà dell’uomo è nello spirito, creato ad immagine di Dio.
 La nobiltà dell’uomo è nell’illustre eredità delle virtù.
 La nobiltà dell’uomo è nel frenare gli eccessi del suo animo.
 La nobiltà dell’uomo è nel soccorrere i deboli e gli oppressi.
 La nobiltà dell’uomo è nel rispettare le leggi di natura.
 La nobiltà dell’uomo è nel non temere nulla, tranne il male.

Nobile è colui che è nobilitato dalla sua virtù;

Ignobile è invece colui che nessuna virtù ha mai innalzato.¹³

Questo canto, a differenza del precedente, è diviso in quattro strofe e caratterizzato anch'esso da una ripetizione che ha funzione mnemonica e ritmico-musicale al tempo stesso. La funzione mnemonica è strettamente legata al contenuto dei versi nei quali la ripetizione si presenta e chiaramente indirizzata ad esaltare e far ricordare all'ascoltatore quei precetti morali che esprime. Gli aspetti ritmici del testo sono chiaramente legati alla rima e alla disposizione strofica dei versi, nonché alla cesura che nella seconda strofa raddoppia, generando un rallentamento del ritmo prosodico ma contribuendo, nel contempo, a fornire un effetto melopoetico che tende ad esaltare il contenuto stesso. È, in buona sostanza, un canto di incitamento verso la virtù e la nobiltà intesa come nobiltà dello spirito, elemento, quest'ultimo, che indirettamente preannuncia la concezione della nobiltà di cuore del *Dolce stil novo* italiano, un concetto che partendo da Ovidio e Giovenale arriva fino al *De amore* di Andrea Cappellano.¹⁴

L'esametro assume ancora un'altra forma nel canto 18, in particolare nella III strofa che esprime i rivolgimenti della *Fortuna*, un altro *topos* dei canti goliardici e, in generale, della cultura medievale:

Dat fortuna bonum, sed non durabile donum;
attollit pronum, facies de rege colonum.

La Fortuna offre doni che non sono durevoli; innalza chi è prostrato e fa di un re un miserabile.¹⁵

Si tratta, in questo caso di esametri quadrigati o unisoni che ricordano, da un punto di vista fonico, le *coblas unissonans* dei provenzali, infatti, qui la rima si ripete per ogni emistichio e nel verso successivo, generando proprio quell'effetto di unisono che non può non avere conseguenze in termini di ritmo e melodia. Il concetto di *Fortuna*¹⁶ qui espresso è trattato in una breve serie di canti del *codex buranus*.

¹³ *Ivi*, pp. 8-9.

¹⁴ Cfr. *Ivi*, p. 236.

¹⁵ *Ivi*, pp. 22-23.

¹⁶ "Essa è rappresentata, secondo il modello antico, come la divinità che presiede alle vicende umane distribuendo gioie e dolori, e viene descritta ora come calva e cieca ora come capricciosa, tuttavia sempre volubile ed insensibile ai desideri umani. Volgendo continuamente la sua ruota, secondo un'immagine frequentissima nell'antichità e nel Medioevo, essa innalza e prostra gli individui, le città e gli imperi, completamente esposti al suo volere. Se l'insieme degli elementi rimanda all'iconografia pagana, è invece completamente cristiano il significato che le viene attribuito." [*Ivi*, pp. XXXII.]

Come accennato, i componimenti dei chierici vaganti molto devono anche al canto liturgico e a quel particolare canto, derivato dalla salmodia biblica, costituito da una prosa fortemente ritmata che ben si prestava ad accompagnare una melodia. Da questo salmodiare, attraverso la costituzione di una struttura ritmica e rimica, si svilupparono nel corso del Medioevo nuovi metri poetici, anche piuttosto complessi che, affrancandosi progressivamente dall'ambito liturgico, accolsero temi e motivi profani. Il verso dei goliardi molto deve a questo processo di fissazione della struttura ritmica e di affrancamento dal canto liturgico *tout court*, al punto da rivelarsi elemento caratterizzante di un po' tutta la produzione poetica europea del XII secolo. Le caratteristiche formali di tale verso sono il settenario e la rima, in genere la strofa goliardica è costituita da una quartina rimata con il verso formato da due emistichi in cui ricorrono, rispettivamente, nel primo, un settenario sdrucciolo e, nel secondo, un settenario piano, come nel caso del canto 42, scritto da Gualtiero di Châtillon, che denuncia la venalità della curia romana:

1. *Utar contra vitia carmine rebelli.*
mel proponunt alii, fel supponunt melli,
pectus subest ferreum deaurate pelli
et leonis spoliium induunt aselli.

2. *Disputat cum animo facies rebellis,*
mel ab ore profluit, mens est plena fellis;
non est totum melleum, quod est instar mellis,
facies est alia pectoris quam pellis.

Alzerò contro i vizi un canto di rivolta. Altri si mostrano dolci come il miele, ma sotto il miele nascondono veleno; hanno un cuore di pietra sotto la pelle d'oro, sono asini che vestono la pelle di leone.

Il loro volto contraddice il cuore: dalla bocca scorre miele, ma l'animo è colmo di veleno; non è tutto dolce ciò che sembra miele, il cuore è ben diverso dalla faccia.¹⁷

In alcuni casi i due emistichi formano versi separati e la strofa può essere conclusa con un ritornello, come nel caso del canto 3, un altro canto composto da Gualtiero di Châtillon che sviluppa il tema della *tristitia temporis*, ossia di un tempo in cui tutto è malato e prevale la decadenza delle virtù, soprattutto di quelle cristiane, l'egoismo e la cattiveria tesa all'arricchimento personale:

1. *Ecce torpet probitas,*
virtus sepelitur;
fit iam parca largitas,

¹⁷ *Ivi*, pp. 40-41.

*parcitas largitur;
verum dicit falsitas,
veritas mentitur.*
Refl. *Omnes iura ledunt
et ad res illicitas
licite recedunt.*

L'onestà è morta, la virtù è sepolta, la generosità è ormai rara e l'avarizia dilaga; la falsità dice il vero e la verità si fa menzogna.

Rit.: Tutti calpestano la legge e praticano impunemente azioni illecite.¹⁸

In altre occasioni la strofa goliardica può chiudersi con un esametro, mentre in altre ricalca, a volte pedissequamente, a volte meno, la struttura della sequenza liturgica. Vi sono poi componimenti le cui strofe sono costituite da coppie di ottonari piani seguiti da un settenario sdrucchiolo, è il caso del canto 111:

*O comes amoris, dolor,
cuius mala male solor,
an habes remedium?
dolor urget me, nec mirum,
quem a predilecta dirum,
en, vocat exilium,
cuius laus est singularis,
pro qua non curasset Paris
Helene consortium.*

O dolore, compagno dell'amore, il cui male non riesco a consolare, può esistere un rimedio alle tue pene? L'angoscia mi tormenta, e non vi è nulla di strano perché una crudele lontananza mi separa dall'amata, la cui grazia è talmente straordinaria che paride avrebbe allontanato Elena per lei.¹⁹

Infine, vi sono delle strutture strofiche che si pongono nel mezzo tra derivazione liturgica e ispirazione trobadorica, ma che sono squisitamente riferibili alla raffinatezza ritmica e poetica degli autori goliardi, si tratta di quelle strofe tetrastiche costituite da decasillabi sdrucchioli formati da un quaternario piano e un senario sdrucchiolo, come nel canto 119:

*Dulce solum natalius patrie,
domus ioci, thalamus gratie,
vos relinquam aut cras aut hodie,
periturus amoris rabie.*

Dolce suolo della terra natale, casa della gioia, luogo della grazia, vi lascerò oggi o domani, ucciso dalla furia dell'amore.²⁰

¹⁸ *Ivi*, pp. 2-3.

¹⁹ *Ivi*, pp. 146-147.

²⁰ *Ivi*, pp. 152-153.

Questi ultimi due canti (111 e 119) fanno parte della seconda sezione della raccolta, quella dedicata ai canti d'amore. Se i canti satirici e morali hanno in qualche modo fornito motivi e stimoli alla lirica trobadorica, qualcosa del genere è avvenuto anche per la lirica d'amore, con le opportune differenze. Il canto d'amore dei trovatori, di solito, si apre con immagini "bucoliche" di una natura che si risveglia e che, in qualche modo, è partecipe dell'amore individuale (il *plazer*), cosa che avviene anche nei canti dei goliardi ma in maniera meno convenzionale, come nel canto 111 citato, dove la partecipazione della natura giunge, invece, nella quarta e ultima strofa ed è fortemente richiamata dall'autore:

*Gaude, vallis insignita,
vallis rosis redimita,
vallis, flos convallium,
inter valles vallis una,
quam collaudat sol et luna,
dulcis cantus avium!
te collaudat philomena
vallis dulcis et amena,
mestis dans solacium!*

Gioisci, valle meravigliosa, valle cinta di rose, fiore di ogni valle, la sola che magnificano il sole, la luna e il canto degli uccelli! Ti loda l'usignolo, valle dolce e ridente che agli afflitti dai sollievo.²¹

In questo canto, oltre all'originalità della descrizione naturale posta alla fine, vi sono altri elementi "cortesi": l'orgoglio della donna, la lode per sua grazia e la devozione dell'innamorato, malgrado l'amore non sia ricambiato. Ma l'elemento più forte di comunanza con i trovatori è quell'amore da lontano, evidente nella prima strofa, che fu uno dei topoi dell'epopea trobadorica, frequentato da Jaufrè Rudel. Da notare che, sia in questo canto che nel 119, l'amore proposto dai goliardi è sempre tormentato: lontano e, quel che è peggio, non ricambiato nel canto 111; addirittura "furia che uccide" nel canto 119. Insomma, l'amore è qui sinonimo di dolore perché

L'amore, per i chierici, è soprattutto devozione al dio dell'amore che impone il suo culto e i suoi riti in una mitologia speculare e rovesciata rispetto alla religione cristiana. [...] Quanto infatti i poeti provenzali mirano a raffinarla [la concezione dell'amore], altrettanto i goliardi aspirano a dilatarla, imitando ed ampliando la casistica ovidiana, liberi da quel convenzionalismo che spesso frena l'originalità della lirica cortese.²²

²¹ *Ivi*, pp. 146-147.

²² *Ivi*, p. XXXVI.

Una concezione diversa dell'amore legata anche ad una diversa interpretazione del ruolo della donna²³ e del sesso che si esprime attraverso una fisicità che ha ben poco di spirituale: la donna non è la sposa, compagna di una vita, bensì l'oggetto del desiderio, fonte di piacere in un contesto legato agli studi e alla giovinezza. Ecco, allora la sensualità del corpo femminile che ricorda quello di una Venere antica, descritta con malcelata eccitazione dei sensi. In questo contesto l'*amor de lonh* di Jaufre Rudel non è, come per il trovatore, mezzo di affinamento di una amore spirituale, ma un vero e proprio tormento che diventa particolarmente acuto nel ricordo della sensualità vissuta e peggio ancora, come nel caso in esame, quando non è ricambiato.

Se lo scambio culturale tra chierici e universo trobadorico può apparire favorevole in direzione di quest'ultimo, un particolare genere, come la pastorella, ristabilisce un equilibrio nel rapporto di scambio. Questo genere di poesia per musica, infatti, nasce – con tutti gli interrogativi che permangono sulla sua origine – nella lirica medioevale in volgare e da questa viene assunta in quella latina. Tale nascita si spiega essenzialmente con l'ideologia insita nella sua tematica di fondo (un nobile che ciruisce un'umile pastorella), motivo che ne chiarisce la provenienza dal mondo laico e nobiliare, non certamente da quello monastico o clericale, rispetto al quale sarebbe – malgrado il notevole livello di emancipazione dei *vagantes* – eccessivamente immorale, dal momento che verrebbe a mancare quell'effetto parodico e di rovesciamento che si verifica per altre situazioni.

Il terzo gruppo dei *Carmina Burana* è quello dedicato al gioco e al vino e che rimanda con estrema facilità alla triade “donna, taverna e dado” che tanta fortuna ebbe nella lirica trecentesca, sia nella componente “per musica” che in quella semplicemente letteraria, basterà pensare ad un poeta come Cecco Angiolieri che di tale triade fece l'oggetto pressoché unico dei suoi componimenti. Anche in questa sezione un sistema di rovesciamento fa divenire la taverna il luogo di ritrovo sociale, per certi versi opposto a quello del tempio o del chiostro, ove il povero diventa ricco e le differenze sociali si annullano in una dimensione di convivialità e piacere nella quale l'unico dio da celebrare è Bacco, parodia del Dio cristiano che esalta l'unione dell'anima e del corpo,

²³ “La donna può essere sì descritta dai goliardi come signora nobile e difficilmente avvicinabile, ma in questo non assume mai le caratteristiche della castellana; la sua distanza è piuttosto quella che separa la Vergine celeste dall'essere umano, tenuto a prestarle reverente devozione. L'amata a sua volta, deve mostrarsi generosa nell'accondiscendere alle suppliche dell'innamorato, come la Donna del Paradiso adempie alle preghiere dei fedeli. Oltre all'imitazione degli antichi, anche la tradizione religiosa influisce infatti sulla poesia goliardica che trasferisce nel canto profano immagini e motivi non solo del *Cantico dei cantici*, ma anche dei mistici e del culto mariano.” [Ivi, p. XXXVII].

come nel *carne* 196, che merita di essere riportato per intero, data la notevole forza semantica e musicale che esprime:

*In taberna quando sumus
non curamus, quid sit humus,
sed ad ludum properamus,
cui semper insudamus.
quid agatur in taberna,
ubi nummus est pincerna,
hoc est opus, ut queratur,
sed quid loquar, audiatur.*

*Quidam ludunt, quidam bibunt,
quidam indiscrete vivunt.
sed in ludo qui morantur,
ex his quidam denudantur;
quidam saccis vestiuntur,
quidam saccis induuntur.
ibi nullus timet mortem,
sed pro Baccho mittunt sortem.*

*Primo pro nummata vini;
ex hac bibunt libertini.
semel bibunt pro captivis,
post hec bibunt ter pro vivis,
quater pro Christianis cunctis,
quinq̄ies pro fidelibus defunctis,
sexies pro sororibus vanis,
septies pro militibus silvanis.*

*Octies pro fratribus perversis,
novies pro monachis dispersis,
decies pro navigantibus,
undecies pro discordantibus,
duodecies pro penitentibus,
tredecies pro iter agentibus.
tam pro papa quam pro lege
bibunt omnes sine lege.*

*Bibit hera, bibit herus,
bibit miles, bibit clerus,
bibit ille, bibit illa,
bibit servus cum ancilla,
bibit velox, bibit piger,
bibit albus, bibit niger,
bibit constans, bibit vagus,
bibit rudis, bibit magus,*

Bibit pauper et egrotus,

*bibit exul et ignotus,
bibit puer, bibit canus,
bibit presul et decanus,
bibit soror, bibit frater,
bibit anus, bibit mater,
bibit ista, bibit ille,
bibunt centum, bibunt mille.*

*Parum durant sex nummate
† ubi ipsi immoderate
bibunt omnes sine meta,
quamvis bibant mente leta.
sic nos rodunt omnes gentes,
et sic erimus egentes.
qui nos rodunt confundantur
et cum iustis non scribantur.*

Quando siamo all'osteria non ci importa più del mondo, ma incominciamo subito a giocare e non la smettiamo più. Che cosa si faccia all'osteria, dove il denaro si muta sempre in vino, è giusto che si sappia; ascolatte dunque ciò che vi dirò.

C'è chi gioca, c'è chi beve, c'è chi vive in malo modo. Ma tra quanti si accaniscono nel gioco c'è chi resta tutto nudo, c'è chi invece si riveste e chi si copre con dei sacchi. Qui nessuno ha paura della morte, ma giocano tutti ai dadi per vincere da bere.

Dapprima fanno un brindisi per la vincita nel gioco, i dissoluti incominciano così; bevono quindi per tutti i prigionieri e poi una terza volta per i vivi, la quarta per tutti i cristiani, la quinta per i fedeli ormai defunti, la sesta per le suore vanitose, la settima per i cavalieri erranti.

L'ottava per i frati scappati dal convento, la nona per i monaci vaganti, la decima per tutti i naviganti, l'undicesima per quanti sono in lite, la dodicesima per tutti i penitenti, la tredicesima per quanti sono in viaggio; tanto per il papa quanto per il re bevono tutti senza fare distinzione.

Beve la dama e beve il signore, beve il cavaliere e beve il chierico, beve questo e beve quella, beve il servo con l'ancella, beve il lesto e beve il pigro, beve il bianco e beve il nero, bevono il deciso e l'incostante, bevono il dotto e l'ignorante.

bevono il povero e il malato, bevono l'esule e l'ignorato, bevono il giovane e l'anziano, bevono il vescovo e il decano, bevono la sorella ed il fratello, beve la donna con la madre, beve questa e beve quello, bevono in cento, bevono in mille.

Durano poco sei denari, quando bevono tutti senza porsi nessun limite, anche se bevono con animo gioioso. Così tutti ci denigrano e non ci offrono mai nulla. Chi ci disprezza sia castigato e non venga ricordato fra quanti sono onesti.²⁴

L'ottonario, come si vede, ben si presta al reiterato gioco delle rime che costituiscono un primo effetto ritmico e melodico insieme. Le ripetizioni di *quidam* nella seconda strofa, oltre ad aumentare l'intensità del ritmo, rafforzano il portato

²⁴ *Ivi*, pp. 204-207.

semantico del testo in direzione di un anticonformismo che coinvolge tutti i presenti: uomini, donne, chierici, giocatori che, in quel luogo, non hanno paura della morte e si dedicano a bere e a giocare. Il conteggio delle bevute, esaltate nei brindisi, assume la dimensione di una scansione del tempo, quasi come di un tempo liturgico (che ricorda, in termini parodici, quello del venerdì santo) nel cui corso la gioia del canto si esalta nel libare il nettare di Bacco, trasformando il brindisi in un inno al Signore della taverna. E la scansione delle bevute diventa scansione ritmica gioviale e sostenuta, con la veloce ripetizione di quel bibit delle strofe 5 e 6, fino a quando, nell'ultima strofa, l'ebbrezza si stempera nel pensiero di quanto "durano poco sei denari", generando una sospensione del ritmo che si ripropone nella rima baciata. Rovesciamento dei valori e loro annullamento nel gioco e nel bere, in una sospensione dei poteri temporali e spirituali (*tam pro papa quam pro lege*) che regolano la vita e il tempo dell'uomo medievale e che si annullano in una sorta di egualitarismo anarchico che avvolge tutto e tutti, questa la dimensione della taverna, il tempio del dio Bacco. Eppure questa dimensione, magistralmente riportata nel canto, rimane dimensione parodica che non distrugge ma rigenera, capovolge i valori sociali e religiosi, ma ne decreta, nel contempo, il riconoscimento e l'accettazione quali valori dominanti nella visione del mondo. In questo modo, attraverso la poesia per musica di questi *carmina*, l'uomo medievale partecipa alla messa, nel tempio di Cristo, e alla sua parodia, nel tempio di Bacco; e solo questo capovolgimento comico può rendere possibile la fede saldissima che tanti autori goliardi, primo fra tutti quel Gualtiero di Châtillon più volte citato, hanno mostrato di avere al di fuori della loro proiezione artistica.

Da un punto di vista strettamente musicale i *Carmina Burana* risentono degli stessi problemi di quasi tutta la poesia per musica medievale e del canto monodico in generale: assenza o scarsità di notazione, quando la notazione esiste è diastematica, ossia in campo aperto e non fornisce informazioni utili sul ritmo, diffusione delle linee melodiche prettamente per via orale, utilizzo dei contrafacta, ossia di melodie già usate per altri componimenti. E come se non bastasse, occorre tener presente che in quei pochi canti giunti a noi con notazione sul testo (è bene tener presente che la notazione di altri canti è stata talvolta ricostruita in base al testo, alla sua tipologia, alla lingua e al genere poetico-letterario) influisce l'azione dei copisti che, nel caso del *codex buranus*, sono stati diversi. Escludendo l'orchestrazione di Orff, oggi sono numerosi i *carmina* che sono stati musicati, ma questo non è significativo ai fini della riscoperta delle

musiche originali, al massimo ci possono ricondurre ad esse delle suggestioni medievalescenti ricostruite mediante una sensibilità moderna che non possono avere valore scientifico. La ricostruzione della musica dei *Burana* è quasi sempre ipotetica, come sottolinea Baroffio,²⁵ e inevitabilmente si ricorre all'esame letterario e metrico del brano al fine di stabilire eventuali analogie con componimenti afferenti allo stesso genere e/o tipologia. Da un punto di vista strettamente ritmico, nella ricostruzione, ci si può riferire a tre soluzioni principali: considerare un ritmo libero, ritardando o accelerando i tempi senza far riferimento a schemi precostituiti; considerare un ritmo mensurale, in cui alle singole note viene data una sorta di gerarchia ritmica in base alla quale una nota vale la metà, un terzo, il doppio e così via, dell'altra; infine ci si può riferire (e in genere è quella più usata, trattandosi di poesia per musica) alla struttura strofica e metrica del testo considerando la dinamica insita in essa attraverso le parole e le sillabe significative. Per questa ragione molte composizioni dei *Carmina Burana* sono state tramandate secondo la ritmica modale – cosa nient'affatto agevole, vista la grande varietà stilistico-metrica dei componimenti – che si fonda, appunto, sul metro letterario.

La poesia per musica dei goliardi, in conclusione, pur presentando le stesse problematiche di molti generi poetico-musicali del Medioevo, soprattutto in rapporto alla musica, costituisce un momento importante della poesia europea in generale. Molti sono infatti gli espedienti metrici, alcuni dei quali nuovi almeno in parte, i motivi, le suggestioni e i contenuti che si rifletteranno in molta poesia del Duecento e del Trecento e si condurranno, in forme nuove e varie, fino al Rinascimento. Così la raccolta dei *Carmina Burana* si pone in una sorta di crocevia che, dalla latinità classica conduce, attraverso la poesia mediolatina sacra e profana, all'universo della lirica francese e provenzale, ai *minnesänger* tedeschi e alla nascente poesia italiana in volgare fino alla sua formalizzazione, compiuta dai siciliani, e oltre, nel Trecento di autori d'impronta goliardica come Cecco Angiolieri e altri dediti alla poesia per musica, come Niccolò Soldanieri e Franco Sacchetti, arrivando addirittura a toccare l'opera di Dante e Boccaccio.

²⁵ Cfr. G. BAROFFIO, *I «Carmina Burana» e la musica. L'origine di un mito*, «Amadeus» 9, 1999, pp. 26-30 e G. BAROFFIO, *Tradizione musicale e fortuna dei Carmina Burana*, in E. BIANCHINI (a cura di), *Carmina Burana. I: Canti morali e satirici*, Milano, Rizzoli, 2003, pp. 1163-1186.

Nel codice di Benediktbeuren figurano alcuni canti in medio-alto tedesco, alcuni di una sola strofa²⁶, altri con forme strofiche compiute e complesse, inoltre tra gli autori – molti di essi sono anonimi, come nella maggior parte dei *Burana* – compaiono i nomi di alcuni poeti che afferiscono alla grande stagione del *Minnesang* germanico, il canto d'amore che, nato nelle valli del Reno risuonò per molto tempo in tutta l'area tedesca. Il *Minnesang* risente, in generale, di quella nuova cultura laica ispirata ad un atteggiamento positivo dell'uomo verso il mondo che, dopo la paura dell'anno Mille, si affermò nella Francia del Nord, in Provenza e nel cuore dell'europa germanica. Atteggiamento laico, comunque fondato su basi cristiane che contribuì a dar vita a quelle esperienze poetiche che nel volgere di pochi secoli costituiranno la base delle espressioni poetiche nazionali, in un grande contesto europeo. Così, in corrispondenza dei *trouvères* francesi e, soprattutto, dei *troubadours* provenzali, a partire dal 1175 circa, in Germania compaiono i primi *minnesänger*. Le origini di questa poesia per musica che, al contrario delle esperienze in terra latina giungerà, trasformata nel formalismo dei *meistersinger*, almeno fino al XVII secolo, sono alquanto discusse: i componimenti dei goliardi, testimone il *codex buranus*, alcune forme dei trovieri, l'ispirazione ideologica e sentimentale dei trovatori sono sicuramente alla base della sua formazione. Certamente la lirica provenzale ha fornito molti riferimenti sia in termini di struttura strofica e rimica (nell'ovvia differenza linguistica) che, soprattutto, di motivi, modi e spirito. La stessa denominazione di *minne* (amore) e *sang* (canto), del resto, fornisce le direttrici lungo le quali tale tradizione poetica si muove. Il concetto di cortesia (*hövescheit*), nella sua dimensione sociale e poetica, è dunque l'ambito in cui i *minnesänger* concepiscono il loro canto. La *hövescheit* è per i poeti tedeschi il risultato di una serie di atteggiamenti e virtù derivanti da un'attenta formazione individuale e spirituale, ad essa afferiscono la *zucht* (educazione, pudore), la *staete* (fedeltà, prima di tutto verso i propri sentimenti), la *gnâde* e la *milte* (clemenza e generosità che assumono il senso comune di giustizia) che vivono nella *mâze* (misura) che consente loro, mediante un equilibrio interiore, di avere la capacità di frenare i propri istinti e le proprie passioni, anche grazie all'immancabile *triuwe*, una forte fede in Dio che consente di superare qualsiasi forma di *zwifel* (dubbio). Sono queste le componenti

²⁶ Si tratta di alcuni componimenti di una o due strofe, legati alla musica e alla danza, che in alcuni casi compaiono nel codice sia in latino che in tedesco, trattandosi, talvolta, di mere traduzioni. Cfr. G. V. AMORETTI (a cura di), *I Minnesänger*, Torino, UTET, 1965, pp. 41-47.

cortesi del cavaliere e poeta che partecipa, nella lode e nel servizio alla donna (*herrin*) con *vröide* (la *joi* dei provenzali). *Minne* è, così

una forza che prende possesso dell'animo nobile e vi regna sovrana, dona felicità e tormento; è tiranna, assassina; chiude in sé una forza misteriosa, può uccidere il corpo, trionfare della morte. Essa è amore spirituale e, come tale, esprime e l'amore terrestre e l'amore divino, anzi, essendo la Donna cui è rivolta *Minne*, nella sua perfezione, creatura di Dio, amarla è amare Dio, è mezzo per salire al cielo, entrare in Paradiso.²⁷

Ne deriva una concezione della donna e dell'amore sicuramente diversa da quella dei goliardi, ma abbastanza distante anche da quella dei trovatori; è una concezione molto più spirituale e meno terrena²⁸, lontana dal desiderio di possesso e molto più pura, assolutizzante, in qualche misura, nella sua funzione educativa e sociale. Tuttavia questa concezione, per quanto astratta e aulica, doveva in qualche modo essere vissuta in un contesto sociale e il modo attraverso il quale viene vissuta è il *dienst* (servizio) verso l'amata, che si configura, come per i provenzali, nel rapporto feudale signore/vassallo.

Affinità e divergenze, dunque, tra il grande canto cortese trobadorico e l'universo poetico dei *minnesänger* che si riscontrano anche nelle forme strofiche, nei metri e nei contenuti dei componimenti poetico-musicali. Anche la lirica d'amore tedesca, infatti, è concepita principalmente per la musica e, come tutte le esperienze più o meno coeve, anche in questo caso la notazione compare solo in alcuni casi e, essendo derivata dal canto gregoriano (notazione diastematica) non permette definizioni esatte in merito al ritmo. Le melodie, inoltre, risentono della subordinazione rispetto alla lirica trobadorica – molto più forte in campo strettamente poetico, in verità – in termini di uguaglianza di forme e di similarità di argomento. Tuttavia non si può stabilire un confronto troppo netto tra esse dal momento che le fonti, escluse quelle più antiche di chiara origine franco-provenzale, sono deficitarie in proposito. Come in altri casi di poesia per musica, rimane certo che nel considerare la linea di sviluppo del *Minnesang*

occorre evitare di separare poesia e linea melodica, poiché in sostanza queste si condizionano a vicenda, e i versi, fin dall'origine destinati all'esecuzione musicale,

²⁷ G. V. AMORETTI, *I Minnesänger*, cit., p. 15.

²⁸ “A differenza della lirica d'amore romanza, arguta e sensuale, talvolta povera di sentimento e non aliena da un certo ateismo, il *Minnesang* tedesco considera dell'amore soprattutto l'esperienza spirituale; l'atteggiamento antipapale di Walther von der Vogelweide racchiude in sé un senso così profondo di devozione cristiana da ricercare e trovare il proprio clima espressivo nelle forme elevate della lirica religiosa. Non si può dunque parlare a proposito del *Minnesang*, così strettamente intrecciato con il misticismo medievale, di atteggiamento non-cristiano, ma se mai di spirito di riforma. Il passaggio dalla devozione per la donna al culto mariano, che dante realizzò attraverso l'esperienza dello Stil Novo, trova anche in Germania testimonianze altrettanto esaurienti nella *Gottesminne* di Heinrich Frauenlob.” [Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Il lessico, diretto da Alberto Basso, Torino, UTET, 1983-1984, 4 voll., vol. II, 1983, p. 147.]

solo per mezzo della viva voce ricevono la loro vera e propria forma («Musica wort unt wîse versiglet hat»: “la musica ha saldato insieme parola e melodia”). La stretta interdipendenza fra testo verbale e melodia traspare dallo stesso termine medio-alto tedesco *dôn* (tono), che designava l’unione di una determinata forma strofica con una melodia.²⁹

Le forme strofiche del *Minnesang* si possono sinteticamente racchiudere in tre grandi categorie, salvo includere alcuni sottogeneri, come per la lirica provenzale, queste categorie sono il *Lied*, il *Leich* e lo *Spruch*. Il *Lied* (canzone) è la forma metrica più complessa, inizialmente costituita da una strofa isolata che, sotto l’influenza dei provenzali si arricchì, dilatandosi, di sfumature ritmiche e metriche fino ad assumere una forma simile, appunto, a quella provenzale, con le opportune differenze linguistico-lessicali. Nel *Lied* vanno compresi alcuni sottogeneri, a seconda dell’argomento, come l’alba (*tagliet*), la canzone d’amore (*minneliet*), la canzone di lode (*lobliet*) e di rimprovero (*scetliet*), nonché il componimento per danza (*tanzliet*), per la crociata (*kreuzliet*) e, infine, il componimento dialogato (*wehselliet*) che rimanda alla *tenso* trobadorica. Il *Leich* presenta forme ancora più complesse in quanto le strofe possono essere numerose e diverse tra loro. Il riferimento precedente, dal punto di vista strutturale, può essere intravisto nella sequenza di Notker Balbulus cui si collega anche dal punto di vista contenutistico. L’argomento, infatti, è principalmente religioso, anche se non sono rarissimi i *Leich* d’argomento profano e d’amore. Si tratta, in fondo, di un tipo di componimento nel quale al virtuosismo strofico e alla varietà metrica, cui corrisponde una relativa varietà musicale, si lega il compiacimento del poeta in un tono di particolare solennità, soprattutto nel caso di canto religioso. Lo *Spruch*, infine, rimanda in qualche modo al sirventese provenzale e ai canti satirici e morali contenuti nei *Carmina Burana*, esso infatti è un canto sentenzioso con una forte tendenza didattica che non esclude la satira e la polemica allegorica, morale, civile e religiosa, chiara espressione del sentire individuale del poeta. Lo *Spruch*, più che essere cantato, veniva “detto” anticipato da un breve preludio musicale, solo in casi molto rari era eseguito in musica; nel “dirlo” il poeta o il performatore eseguiva una serie di movenze che avevano un qualcosa di teatrale, come particolari espressioni del viso, gesti rapportabili alle parole, ammiccamenti degli occhi e così via.

Walther von der Vogelweide (1170-1230) è sicuramente il più noto tra i *minnesänger* della prima era, che visse proprio la fioritura di questo movimento e

²⁹ *Ivi*, p. 146.

contribuì alla normalizzazione del genere. Nella sua opera fu riconosciuto come un innovatore, o quantomeno, come un “alternativo”, capace di inserire in un contesto di elevata spiritualità cortese elementi più “leggeri” come l’ironia o l’autoironia, senza mai dimenticare l’opportuno riferimento alle *tiuschen vrowen* (signore tedesche) e, in particolare alla sua *frowe* (donna):

*Ir sult sprechen willekomen:
der iu mære bringet, daz bin ich.
allez daz ir habt vernomen,
daz ist gar ein wint: nû vrâget mich.
Ich wil aber miete:
wirt mîn lôn iht guot,
ich gesage vil lîhte daz iu sanfte tuot.
seht, waz man mir êren biete.*

*Ich wil tiuschen vrowen sagen
solch iu mære, daz si deste baz
al der werlte suln behagen:
âne grôze miete tuon ich daz.
Waz wolde ich ze lône?
si sint mir ze hêr:
sô bin ich gevüege, und bite si nihtes mêr,
wan daz si mich grüezen schône.*

*Ich hân lande vil gesehen
unde nam der besten gerne war:
übel müeze mir geschehen,
künde ich ie mîn herze bringen dar,
Daz ime wol gevallen
wolte fremeder site.
nû was hulfe mich, ob ich vil rehte strite?
tiuschiu zuht gât vor in allen.*

*Tiusche man sint wol gezogen,
rehte als engel sint diu wîp getân.
swer si schiltet, derst gar betrogen:
ich enkan sîn anders niht verstân.
Tugent und reine minne,
swer die suochen wil,
der sol komen in unser lant: dâ ist wunne vil:
lange müeze ich lebe dar inne!*

*Von der Elbe unz an den Rîn
und her wider unz an Unger lant
dâ mügen wol die besten sîn,
die ich in der welte hân erkant.
Kan ich rehte schowen*

*guot gelâz und lîp.
sem mir gôt, sô swüer ich wol, daz hie diu wîp
bezzet sint danne ander frouwen.*

*Der ich vil gedienet hân
und iemer mêre gerne dienen wil,
diu ist von mir vil unerlân.
iedoch sô tuot si leides mir sô vil.
Si kan mir sêren
Daz herze und den muot.
nû vergebez ir got dazs an mir missetuot.
her nâch mac si sichs bekêren.*

Datemi il benvenuto!
Io sono quello che vi porta delle novità.
Ciò che avete ascoltato finora
non è che un vento: ora chiedete a me.
Ma voglio essere pagato.
Se mi ricompensate bene,
Vi dirò ciò che volentieri ascoltate.
Badate d'offrirmi tutti gli onori.

Alle signore tedesche dirò
cose talmente gradite che faranno
bellissima figura davanti al mondo intero.
Non lo faccio per essere ricompensato.
Quale premio potrei mai chiedere
Da signore tanto nobili?!
Allora mi comporto secondo l'etichetta e chiedo
solo un gentile saluto.

Ho visto molti paesi
frequentando sempre persone gentili.
Mi colpisca una disgrazia
se mai mi convertissi
a preferire
i modi di vita degli stranieri.
Che mi servirebbe l'uso della migliore arte (a decantarne l'elogio)?
[Che giovamento avrei a dire il falso?]
i modi tedeschi superano tutti e quanti.

Gli uomini tedeschi sono ben educati
e le donne sono come angeli.
Chi parla male di loro è deviato,
non me lo saprei spiegare altrimenti.
Chi cerca
virtù e vero amore,
venga nel nostro paese, dove troverà tanta gioia.
A lungo vorrei soggiornarvi ancora!

Dall'Elba al Reno
e fin qui nei pressi dell'Ungheria
vivono certo le persone più nobili
che mai abbia visto nel mondo.
Se mi è dato esprimere un giudizio

sul portamento nobile e sulla bellezza,
giuro senz'altro, con l'aiuto di Dio, che le donne
qui sono più fini che non altrove.

Persisto ad essere fedele
alla signora al cui servizio ho dedicato tutto il mio animo,
e che ben volentieri vorrei servire per sempre.
Ma lei mi procura grandissimo dolore
ferendomi
nel cuore e nell'animo.
Per il momento Dio le perdoni il male che mi fa,
e in futuro, forse, sarà lei a ripensarci.³⁰

Come si vede la struttura strofica è piuttosto derivativa (provenzale, *of course*) con le opportune differenze linguistiche che si ripercuotono inevitabilmente in termini di accento metrico e dunque di ritmo e melodia. Tuttavia il componimento presenta una sua simmetria strutturale nella disposizione e nella lunghezza dei versi, nonché nella disposizione delle rime (ababcddc). Dal punto di vista contenutistico la canzone presenta una sua singolarità rapportabile a quell'ironia, citata in precedenza, mediante la quale Walther fa intuire il sottile gioco del personaggio/poeta in una pretesa e ostentata superiorità che si aspetta, tra l'altro, una ricompensa. Il gioco del personaggio e del cantore che porta novità e loda la propria terra prosegue per tutto il componimento, almeno fino a quando la lode alla propria patria non si trasferisce in lode alle donne tedesche e, nell'ultima strofa, alla sua donna. Qui, in quel persistere ad essere fedele, il poeta non manca di celare una punta di dolore che subito scompare, nell'ultimo verso, nella speranza, e ancora con fare ironico, di un ripensamento dell'amata.

Una trattazione esaustiva del *Minnesang* tedesco, foriero di ulteriori e ben più vasti approfondimenti, condurrebbe il percorso lungo strade lontane da quelle preposte, pertanto ci si deve qui limitare a quegli elementi di base che gli hanno conferito una certa importanza nell'ambito del grande panorama della poesia per musica europea medievale. Importanza non priva di sviluppi anche nel contesto italiano, se si considera che la poesia della Scuola siciliana presenta, oltre a quella della lirica provenzale, un'impronta del canto dei *minnesänger*³¹.

³⁰ J. DRUMBL, *Testo e contesto nel Minnesang*, in ID., *Traduzione e scrittura*, Milano, LED, 2003, pp. 48-50.

³¹ Impronta in parte discussa ma non del tutto evitabile, in relazione alle origini del regno di Federico II. Cfr. I. FRANK, *Poesia romanza e Minnesang: tradizione e innovazione nella poesia dei siciliani*, in FORMISANO, LUCIANO (a cura di), *La lirica*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 383-392.

I

*Altissimu, onnipotente bon signore,
Tue so' le laude, la gloria e l'honore et onne benedictione.
Ad Te solo, altissimo, se· konfano,
et nullu homo ène dignu Te mentovare.*

IIa

*Laudato sie, mi' signore,
cum tucte le Tue creature,
spetialmente messor lo frate sole,
lo qual'è iorno, et allumini noi per loi.
Et ellu è bellu e radiante
cum grande splendore:
de Te, altissimo, porta significat[i]one.*

IIb

*Laudato sie, mi' signore,
per sora luna e le stelle
in celu l'ài formate
clarite et pretiose et belle.³²*

È significativo che la letteratura italiana veda storicamente la luce con un componimento pensato per la musica: le *Laudes creaturarum* di Francesco d'Assisi rappresentano uno di quei testi definiti “arcaici”³³ e accomunati, dal punto di vista strettamente storico, con i ritmi rinvenuti in alcune zone dell'Italia centrale. Il codice 338 di Assisi testimonia, con la presenza di un rigo musicale – rimasto vuoto – in corrispondenza della prima strofa, che il componimento era stato concepito per il canto e probabilmente potrebbe essere attribuibile a Francesco anche la melodia. I riferimenti del testo e il suo stesso titolo (*Laudes creaturarum*, ma anche *Cantico delle creature* o *Cantico di frate sole*) fanno riferimento alla liturgia, in particolare la liturgia delle Ore: il termine *laudes* si riferisce chiaramente al *laudate* degli ultimi tre salmi del salterio che venivano cantati al sorgere del sole, mentre i *cantica* sono testi biblici simili ai salmi che, grazie al loro carattere innodico e lirico, venivano intonati anch'essi nelle *laudes* al

³² M. S. LANNUTTI, *La letteratura italiana del Duecento. Storia, testi, interpretazioni*. Roma, Carocci, 2009, p. 146.

³³ “Sotto questa etichetta – allusiva principalmente a una collocazione agli albori della letteratura, e quindi ad affinità di ordine cronologico, ma anche a una certa, non sempre generica, omologia di tratti metrico formali e culturali – si raccolgono i primi componimenti letterari in volgare italiano, scaglionati fra gli ultimi decenni del sec. XII e quelli iniziali del sec. XIII. Benché risulti predominante il ruolo dell'Italia mediana (patria anche dei primi documenti in volgare nazionale), alla quale va ricondotta la quasi totalità dei testi arcaici (*Ritmo cassinese*, *Ritmo su sant'Alessio*, *Laudes creaturarum*, *Elegia giudeo-italiana*), sono rappresentate anche la Toscana (*Ritmo laurenziano*, *Ritmo lucchese*), il Veneto (*Ritmo bellunese*) e il Nord-ovest della penisola. Alla corte di Monferrato, infatti, e utilizzando come base il dialetto genovese, il trovatore provenzale Raimbaut de Vaqueiras scrisse un contrasto bilingue (provenzale-genovese) anteriore al 1194, che è forse la prima prova letteraria in assoluto in un volgare del sì, e un discorso in cinque lingue (provenzale, italiano-genovese, francese, guascone, galego-portoghese).” [Antologia della poesia italiana. diretta da Cesare Segre e Carlo Ossola, Torino, Einaudi, 1999-2003, 8 voll.: vol. I, *Duecento*, p. 3.]

Signore. Il cantico di Francesco fu composto tra il 1224 e il 1226, anno della sua morte, quando la Regola francescana era stata riconosciuta dalla Chiesa fin dal 1210 con un “primo sigillo”³⁴ di dantesca memoria – ossia un’approvazione solo orale che gli consentiva la predicazione unicamente in termini morali, non dogmatici – mentre la nascita definitiva dell’Ordine dei frati minori avvenne nel 1223, a seguito del riconoscimento di papa Onorio III. Il testo, del tutto particolare in seno alla produzione letteraria di Francesco, notoriamente in latino³⁵, rappresenta il primo componimento in volgare d’autore della letteratura italiana e, come accennato, fu pensato per la musica. Tuttavia il *Cantico* non ebbe, malgrado la notorietà dell’autore, effetti particolari in ambito liturgico-devozionale, forse proprio per la sua discendenza dai salmi, ancora relativamente noti al pubblico di fedeli attraverso la *Vulgata*. Del resto la prosa ritmica liberamente assonanzata che lo informa non si prestava completamente ad una escuzione musicale. Nonostante tutto ciò il *Cantico* può essere considerato come una delle primissime laude duecentesche, inaugurante una fortunata e lunga tradizione che, in forme varie e diverse, si protrarrà per alcuni secoli. Il componimento di san Francesco è, dunque, costituito da versetti salmistici ineguali, definiti dall’assonanza e dalla rima, conformazione che rimanda all’antica struttura della sequenza³⁶ medievale cui evidentemente l’autore dovette rifarsi.

Questo di Francesco d’Assisi non è, però, il primo testo poetico religioso in volgare in assoluto e neanche il primo in cui è possibile ravvisare qualche elemento della lauda. Nell’Abbazia di Montecassino, culla della cultura monastica benedettina

³⁴ *Paradiso XI*, vv. 88-99:

*Né li gravò viltà di cuor le ciglia
per l’esser fì’ di Pietro Bernardone,
né per parer dispetto a meraviglia;
ma regalmente sua dura intenzione
ad Innocenzio aperse, e da lui ebbe
primo sigillo a sua religione.
Poi che la gente poverella crebbe
dietro a costui, la cui mirabil vita
meglio in gloria del ciel si canterebbe,
di seconda corona redimita
fu per Onorio da l’Eterno Spiro
la santa voglia d’esto archimandrita.*

³⁵ In realtà anche il componimento *Audite, poverelle dal Signore vocate* potrebbe essere riconducibile al santo di Assisi, ma la questione è piuttosto controversa e discussa, cfr. L. LEONARDI e F. SANTI, *La letteratura religiosa*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, Roma, Salerno, 1995-2004, 14 voll.: vol. I, *Dalle origini a Dante*, 1995, p. 355 e nota 23.

³⁶ Cfr. D’A. S. AVALLE, *Teoria dei generi paraliturgici alto-medievali fra latino e volgare. Il caso delle «laudes creaturarum» di san Francesco*, in *Le passage à l’écrit des langues romanes*, éd. Par Maria Selig, Barbara Frank et Jorg Hartmann, Tübingen, Narr, 1993, pp. 227-233.

che si irradiò in tutta l'Italia mediana, cedendo poi il passo al francescanesimo, nell'ultima delle quattro pergamene che contengono un dramma latino sulla Passione, sono scritti tre versi in volgare caratterizzati, dal punto di vista linguistico, da una coloritura chiaramente centro meridionale. Questi versi sono stati denominati *Pianto della Vergine* e, caratteristica importante, alcune parole di questi versi sono riportate verso il margine in basso della pergamena accompagnate da note musicali:

[...] *Te portai nillu meo ventre.*
Quando Te beio, [mo]ro presente:
nillu Teu regno agi me a mmente.

Ti portai nel mio ventre. Vedendoti (crocifisso) mi sento subito morire: ricordati di me nel tuo regno.³⁷

I tre versi sono di dieci sillabe e corrispondono al doppio quinario, molto usato anche in altri testi della medesima area geografica, anche in pieno Duecento e oltre. Il doppio quinario non è un verso tipico della poesia cortese, che pure era presente soprattutto in alcune aree settentrionali della penisola, bensì è un verso abbastanza diffuso nel repertorio della lauda. Inoltre il tema della Passione, in questi tre versi ben evidente, è molto usato nei componimenti laudistici; situazione identica per il personaggio di Maria, che con la passione è intimamente correlato. Il *Pianto della Vergine*, risalente alla metà del XII secolo, si pone agli albori di un genere i cui componimenti, nella fase arcaica, non figuravano in raccolte organiche, come i *laudari*, che appartengono alla fase più avanzata corrispondente alla nascita e alla diffusione delle confraternite.

La lauda nasce, fondamentalmente, in ambiente monastico, un ambiente che tuttavia va modificandosi proprio alle soglie del Duecento, con il sorgere degli Ordini mendicanti che predicano la *paupertas* e, attraverso la predicazione, si rivolgono al mondo laico dei fedeli e dei devoti³⁸: il chiostro si apre, dunque, al popolo e lo fa proprio mediante una poesia per musica che di lì a poco assumerà una forma, quella della lauda-ballata, che avrà grande fortuna fra i cosiddetti *illiterati*. La nascita di associazioni religiose e simili darà, a sua volta, un forte impulso alla nuova forma di canto. Decisivo fu, in tale direzione, il costituirsi, nel 1260 a Perugia, del movimento dei Disciplinati e/o Flagellanti, frutto della grande devozione popolare, promossa da

³⁷ M. S. LANNUTTI, *La Letteratura Italiana del Duecento. Storia, testi, interpretazioni*, cit., p. 132.

³⁸ Per un'ampia e distesa trattazione della dimensione religiosa tra XII e XIII secolo, e i suoi rapporti con la nascente letteratura italiana, cfr. L. LEONARDI e F. SANTI, *La letteratura religiosa*, cit., pp. 339-404.

Rainerio Fasani, che affidava un ruolo centrale al tema della Passione. Accanto ad essi nacque la confraternita laica dei Laudesi³⁹ (la prima di queste fraternite, pur con qualche dubbio, sembra essere sorta a Siena nel 1267), così chiamati proprio per essere particolarmente dediti al canto delle laude, in un'aura di forte devozione nei confronti del personaggio di Maria:

Laudesi e Disciplinati dunque percorsero strade con esiti diversi: i secondi crearono il teatro volgare italiano (i manoscritti che li riguardano non hanno notazione musicale, ma sappiamo che le loro laude erano cantate su due schemi melodici: quello "pasquale" e quello "passionale"); ai Laudesi va riconosciuto il merito della diffusione delle laude liriche (i cui temi variano secondo il calendario liturgico) e d'una prassi esecutiva tecnicamente curata; donde la necessità di strumenti idonei, come i codici notati, due esemplari dei quali sono giunti integri fino a noi.⁴⁰

Naturalmente l'impronta popolare o popolareggiante, nel senso devozionale, non deve far pensare ad un'esperienza povera o limitata dal punto di vista artistico-letterario: i laudari, che prendevano forma proprio in quegli anni, sono documenti preziosi sia dal punto di vista metrico-poetico che musicale (malgrado i limiti imposti dalla notazione neumatica). Infatti se è vero che la forma della lauda-ballata è particolarmente identificativa della lauda, è altrettanto vero che i laudari forniscono numerose e varie forme metriche e strofiche che vanno, appunto, dalla ballata alla quartina monorima e al serventese caudato, senza dimenticare la sequenza. Il laudario divenne, in breve tempo,

³⁹ Riguardo alle analogie e alle differenze tra confraternite e, di conseguenza, del loro rapporto con la laude, è interessante quanto segue: "È merito di una valente studiosa, Angela Maria Terruggia, di avere, un ventennio fa, fissato con esattezza i tratti distintivi dei laudari confraternali rispettivamente dei laudesi e dei disciplinati, contemporaneamente precisando, a scanso di genericità e di confusioni, le diverse connotazioni istituzionali e organizzative delle une e delle altre fraternite o compagnie. Così essa notava come l'argomento dei componimenti raccolti nei laudari dei sodalizi di laudesi, che composti di uomini e donne, erano costituiti all'«unico scopo di cantare le laude alla sera e nei giorni festivi, in una determinata chiesa, dalla quale, con il volgere degli anni, la loro confraternita prenderà il nome», sia *il più vario*; mentre «l'intonazione e l'argomento» delle laude dei disciplinati (soltanto uomini), cantate «prima per le strade», nell'atto di disciplinarsi e, «dopo il costituirsi degli oratorii, durante la devozione», che vi si faceva «generalmente il venerdì sera e la mattina della domenica e delle altre feste», erano ben diverse da quelle di altre fraternite, «per le quali la laude era una preghiera o una lode alla Madonna, al Signore e ai Santi»; richiamando «la disciplina... la flagellazione di Gesù e quindi tutta la Passione e il mistero della Redenzione», le loro laude erano narrazione della passione e «dei dolori di Gesù e della sua madre», e ciò sia allo scopo di «spronarsi a battersi, sia per commuovere quelli che vedevano passare la processione o la seguivano...». Dopo aver osservato che un'altra importante connotazione dei laudari usati dai disciplinati (sempre privi di notazione musicale) è la presenza in essi di laude drammatiche, che non figurano negli altri, citava a riprova due delle più illustri e significative raccolte, il menzionato Illuminati e il Senese I.VI.9 (Sen)." G. VARANINI *et al.* (a cura di), *Laude cortonesi dal secolo XIII al XV*, con uno studio sulle melodie cortonesi di Giulio Cattin, Firenze, Olschki, 1981-1985, 4 voll.: vol I, tomo I, pp. 34-35.

⁴⁰ G. CATTIN, *La monodia nel Medioevo. Storia della musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, vol. II, Torino, EDT, 1991, p. 176 (i due codici cui l'autore si riferisce sono il Magliabechiano BR 18 e il Cortonese 91, di cui si dirà più avanti).

un oggetto di grande importanza nella religiosità collettiva⁴¹, soprattutto dei Laudesi; esso durante il canto delle laude veniva posto su un leggio al centro della sala e rappresentava l'orientamento spirituale della confraternita, anche e soprattutto in relazione alle laude in esso contenute.

Il laudario più antico di cui oggi si può disporre⁴² è sicuramente quello della Biblioteca comunale di Cortona (codice 91 Cort), risalente alla seconda metà del XIII secolo e appartenuto alla confraternita di Santa Maria delle laude, seguito in ordine di importanza dal BR 18 custodito nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze:

Cort ha un'importanza straordinaria, anzi eccezionale, non soltanto perché contenente il più antico laudario giunto fino a noi, ma anche perché di quarantasei laude, riporta con i testi, le musiche che ad essi si riferiscono, limitatamente alla ripresa e alla prima stanza di ogni componimento. Sì che il venerando manoscritto non è soltanto un documento letterario, ma costituisce altresì una testimonianza di valore unico della più antica storia della melodia italiana, e perché situabile in una data assai alta, e perché soltanto in un altro laudario, quello contenuto nel codice Magliabechiano BR 18 (o II.I.122: Mgl¹), già appartenuto alla fraternita fiorentina di Santa Maria delle laude in Santo Spirito e certamente posteriore a Cort (lo si assegna ai primi decenni del sec. XIV) i testi sono corredati di notazione musicale. Oltre che in questi due codici, essa non compare difatti che in carte pergamenee isolate, relitti di laudari scomposti e dispersi, talvolta adorne di mirabili miniature, conservate presso archivi, biblioteche, musei di vari paesi.⁴³

Laude composte da autori per lo più anonimi e con notazione musicale, quelle contenute nel Cortonese 91, ma le particolarità non finiscono qui, infatti, la forma strofica più diffusa in questo laudario è quella della ballata⁴⁴ e di un particolare tipo di

⁴¹ Per un quadro sinottico di riferimento della diffusione della lauda in Italia centro-settentrionale e delle relative produzioni scritte (laudari, pergamene, ecc.) cfr. *Fraternite e poesia laudistica nel secolo XIII*, in G. VARANINI (a cura di), *Laude dugentesche*, Padova, Antenore, 1972, pp. XLVI-XLVII.

⁴² Altri componimenti laudistici con notazione sono stati rinvenuti, anche se non in raccolte organiche, ciò induce a pensare all'esistenza di eventuali laudari smembrati e dispersi in varie biblioteche e/o archivi. Tale ipotesi è confermata, ad esempio, dalla scoperta di alcuni fogli notati di un laudario lucchese che, sotto il profilo musicale, possono aver qualche relazione con il Magliabechiano BR 18, cfr. A. ZIINO, *Frammenti di laudi nell'Archivio di Stato di Lucca*, «Cultura neolatina», XXXI (1971), pp. 295-312.

⁴³ G. VARANINI et al. (a cura di), *Laude cortonesi dal secolo XIII al XV*, cit., vol I, tomo 1, pp. 25-26. Riguardo all'importanza delle miniature nei laudari e sulle pergamene (in particolare quelle lucchesi) cfr. A. ZIINO, *Laude e miniature fiorentine del primo Trecento*, Firenze, Olschki, 1979.

⁴⁴ È opportuno riepilogare sinteticamente, ai fini di una maggiore chiarezza espositiva, le caratteristiche principali della ballata, forma poetico-musicale di origine popolare che presenta dei punti di contatto con la *dansa* (o *balada*) trovadorica e con il *virelai* trovierico: «La ballata tipica si compone di versi endecasillabi e/o settenari organizzati in una *ripresa* seguita da una o più strofe. La ripresa può contare da uno a quattro versi con rime variamente disposte. La strofa è suddivisa in tre parti: due *mutazioni* e una *volta*. Le prime hanno lo stesso numero e tipo di versi, e le stesse rime. La volta ripete lo schema della ripresa, con il primo verso in rima con l'ultimo della mutazione (*concatenatio*), e quello di chiusura con l'ultimo della ripresa (*chiave*). Seguono eventualmente altre strofe, sempre intercalate dalla ripresa, che chiude il componimento. Talvolta alla fine si trova una sorta di congedo, simile per schema e rime alla ripresa, chiamato *replicatio*. Questo schema di base è variabile. Le mutazioni possono essere tre, la *concatenatio* e la *chiave* possono mancare, e gli schemi della volta e della ripresa sovente non corrispondono. Secondo la lunghezza e il numero di versi della ripresa, la ballata è denominata: *Ballata*

ballata, detta a schema *zagialesco*⁴⁵, ossia derivante dallo *zagial* (o *zejel*) arabo-andaluso, come questo componimento alternativamente, e sempre erroneamente, attribuito a Garzo e a Jacopone da Todi:

*Amor dolçe sença pare,
se' tu, Cristo, per amare!*

*Amor sença cominciança,
se' tu padre in substança;
in trinità per amança
fillio et spiritu regnare.*

*Tu, amore ke coniungi,
cui più ami spesso pungi;
omni piaga poi ke l'ungi
senza unguento fai saldare.*

*Dolce amore, tu se' speme;
chi bene ama sempre teme,
nasce et cresce del tuo seme
ke bon fructo fa granare.*⁴⁶

grande. Quando la ripresa è di quattro versi: tre endecasillabi e un settenario, oppure quattro endecasillabi. *Ballata mezzana* o *media*. Quando la ripresa consta di tre versi endecasillabi o due endecasillabi e un settenario, oppure di quattro versi, due endecasillabi e due settenari. *Ballata minore*. Quando la ripresa è di due versi, non importa quali purchè settenari e/o endecasillabi. *Ballata piccola*. La ripresa ha un verso solo, endecasillabo. *Ballata minima*. La ripresa conta un verso solo, settenario. *Ballata stravagante*. La ripresa supera il numero di quattro versi.” [B. GALLOTTA, *Manuale di poesia e musica. Il testo poetico e il suo rapporto con la musica. Analisi, esercitazioni e glossari*, Milano, Rugginenti, 2001, pp. 217-218. La ballata *zagialesca*, cui si fa riferimento per la lauda, è semplicemente meno complessa della canzone a ballo (definizione alternativa di ballata), come ancora Bruno Gallotta evidenzia a p. 226 del saggio appena citato, indicando a mo' di esempio un'altra lauda contenuta nel manoscritto di Cortona: “[La ballata *zagialesca*] è una forma in ottonari trocaici, con un aripresa di due versi (XX o AX) e strofe tetrastiche (quattro versi) a rima caudata (BBBX). I versi potevano anche essere più brevi e variare di numero sia per la ripresa che per la strofa. Il metro, tipicamente popolare, venne inizialmente impiegato con le laudi della seconda metà del XIII secolo:

Gloria 'n cielo e pace 'n terra!	A	RIPRESA
nat'è 'l nostro salvatore.	X	
Nat'è Cristo glorioso	B	I MUTAZIONE
l'alto dio meraviglioso;	B	II MUTAZIONE
fact'è hom desideroso	B	VOLTA
lo benigno salvatore.	X	
Gloria 'n cielo [...]		RIPRESA

Come si vede non vi è sostanziale differenza con lo schema classico della ballata (vi sono anche *concatenatio* e *chiave*), se non per la compressione della strofa. Spesso l'ultimo verso della ripresa e della volta contano una sillaba in meno. Più tardi si cominciò a omettere la ripresa, creando in tal modo una forma di canzonetta a schema *zagialesco*, impiegata per la poesia popolare profana del XIV e XV secolo, definibile anche come canzonetta a ballo.”

⁴⁵ Cfr. A. RONCAGLIA, *Nella preistoria della lauda: ballata e strofa zagialesca*, in *Il movimento dei Disciplinati nel settimo centenario dal suo inizio (Perugia, 1260)*. Convegno internazionale: Perugia, 25-28 settembre 1960, Perugia, Deputazione di Storia Patria per l'Umbria, 1962, pp. 460-475.

⁴⁶ G. VARANINI (a cura di), *Laude dugentesche*, cit., p. 89.

Il componimento è strutturato in tristici monorimi seguiti da un quarto verso che rima con la ripresa, lo schema si può riassumere, dunque, in *xx / aaax*, dove *xx* è la *ripresa* mentre il tristico monorimo seguito dal verso in rima differente (*aaax*) è la cosiddetta strofa zagialesca che informa la lauda-ballata. Quest'ultima definizione è stata fonte di non poche discussioni, fundamentalmente per due ragioni: la prima legata alla dimensione popolare e profana della ballata e la seconda all'origine della strofa zagialesca. In merito alla prima questione sembra ormai assodato, pur con qualche dubbio residuo, che la ballata profana, data la dimensione popolare e laica della grande *devotio* che nella seconda metà del Duecento coinvolse l'Italia mediana, sia stata una delle forme più avvicinabile dai fedeli e che meglio si prestava al canto devozionale⁴⁷, del resto la stessa struttura strofica ne è una conferma. L'origine zagialesca è stata, e in parte lo è ancora, fonte di discussione tra filologi e musicologi, infatti mentre il Terni⁴⁸ indica una via diretta tra la lauda e le forme di struttura *zejelesca*, già il Roncaglia appare più cauto, affermando che le circostanze storico-politiche del tempo, che vedevano Pisa e Genova in stretto contatto con il mondo arabo-spagnolo, avessero facilitato la diffusione dello *zagial* in Italia centrale, ma senza dimenticare che lo schema *aaax* era già abbastanza diffuso nell'ambito dell'innografia mediolatina e anche particolarmente legato alle tradizioni del primo francescanesimo:

Almeno per lo schema “zagialesco” (ma il discorso potrebbe, forse, allungarsi) l'applicazione al registro religioso avviene in ambito mediolatino, prima che la lauda volgare riceva impulso dal movimento dei Disciplinati. Ai laudesi, nel caso specifico, non occorre cercare precedenti volgari e profani: loro modello immediato è un tipo di sequenza che i primi francescani attinsero alla tradizione dei

⁴⁷ “È da credere che la necessità devozionale del canto, costantemente avvertita nelle fraternite o congregazioni o associazioni a carattere religioso vicine alla Chiesa, antiche o meoderne, sia stata una degli elementi determinanti dell'invenzione della lauda-ballata. E fra le forme metriche sorte nell'età delle origini neolatine, solo la ballata o canzone a ballo rispondeva difatti allo scopo: non poteva soddisfare le esigenze del canto corale d'ispirazione religiosa la canzone, idonea, caso mai, al canto individuale (si ricordi del musico Casella, che sul lido dell'isola del Purgatorio intona *Amor che nella mente mi ragiona*) e già diventata espressione di un gusto raffinato ed aristocratico, troppo distante da quello dei devoti delle fraternite; non il sonetto, racchiuso nel breve giro di non molti versi e che già verso la metà del Duecento doveva aver perduto la sua connessione con la musica (pur avendo dalla musica derivato la sua denominazione), non l'ancor più breve madrigale. Ma la ballata, certamente, rispondeva alle accennate esigenze. Di struttura semplice o complessa, di lunghezza maggiore o minore, strettamente connessa con l'elemento musicale, poteva offrire agli autori di laude schemi numerosi, duttili, variati. E poteva altresì offrire, già fatte, le melodie annesse ai testi profani esemplati, ben adattabili alle necessità devozionali dell'confraternite (secondo un procedimento - il “contra factum” - destinato a lunga fortuna), prima ancora che devoti musicisti provvedessero alla composizione di melodie espressamente e unicamente dedicate ai testi laudistici, come fecero dipoi gli autori delle musiche cortonesi o di quelle del laudario Magliabechiano II.I.122.” [G. VARANINI (a cura di), *Laude dugentesche*, cit. pp. XI-XII.]

⁴⁸ C. TERNI, *Per una edizione critica del "Laudario di Cortona" (Codice 91 dell'Accademia Etrusca di Cortona)*, «Chigiana», XXI (1964), 1, pp. 111-129.

canti mariali, orientata in quegli anni dall'officina di Notre-Dame – di cui le alfonsine *Cantigas de Santa Maria* sentono l'influsso –; tradizione che, a sua volta, discende da un prototipo addirittura preadamiano.⁴⁹

A queste riflessioni e ipotesi si aggiungono, coerentemente con l'immagine strutturale delle *Laudes creaturarum*, quelle di Agostino Ziino che, a seguito di alcune ricerche e confronti tra sequenze, laude latine e laude in volgare, propone, con dovuta cautela e riportando anche riferimenti precisi in merito alla melodia, la sequenza medievale come forma di riferimento (non vero e proprio antecedente) alla lauda-ballata duecentesca:

Solo in questi ultimi anni si è incominciato a studiare la lauda latina monodica del '200 e del '300 e ad indagarne i rapporti con quella, coeva, in lingua volgare e con la tradizione dei tropi, dei conductus e delle sequenze latine. Per quanto concerne la struttura strofica, le corrispondenze più evidenti sono senza dubbio con la maggior parte delle laude volgari contenute nel codice di Cortona, in quello di Pisa, nel laudario di Jacopone da Todi ed in generale nei laudari più antichi, nei quali ricorrono appunto con più frequenza laudi costruite secondo lo schema cosiddetto "zagialesco".⁵⁰

L'intervento di Ziino, in questo senso, amplia la discussione e, nello stesso tempo, la sposta indicando come riferimento il *corpus* delle sequenze di Adam de St. Victor.⁵¹ Questo "slittamento" verso la sequenza e la lauda latina, propone una nuova visione del contenuto di laudari come quello di Cortona o quello di Firenze, essi, infatti, alla luce delle scoperte e delle ipotesi di Ziino⁵² entrano a far parte di un patrimonio più ampio e antico che, dalla dimensione popolare cui fa riferimento Varanini,⁵³ conduce ad una poesia paraliturgica sorta in margine alla liturgia ufficiale. In questo, insomma, il

⁴⁹ A. RONCAGLIA, *Nella preistoria della lauda: ballata e strofa zagialesca*, cit., p. 474.

⁵⁰ A. ZIINO, *Testi religiosi medioevali in notazione mensurale*, in ID., (a cura di), *L'Ars Nova italiana del Trecento IV*, cit., pp. 447-491.

⁵¹ *Ivi*, p. 457.

⁵² Lo studioso si è dedicato a lungo, e in maniera approfondita, alla definizione dei rapporti tra poesia e musica nella lauda due-trecentesca, in particolare nei seguenti contributi (oltre quelli citati): A. ZIINO, *Adattamenti musicali e tradizione manoscritta nel repertorio laudistico del Duecento*, in *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973, pp. 653-669; ID., *Strutture strofiche nel Laudario di Cortona*, Palermo, Lo Monaco, 1968; ID., *La laude musicale del Due-Trecento: nuove fonti scritte e tradizione orale*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, Modena, Mucchi, 1989, 4 voll., vol.: IV, 1989, pp. 1465-1502; ID., *Il canto delle laudi durante il Trecento. Tre città a confronto: Firenze, Fabriano e Gubbio*, in L. PESTALOZZA, (a cura di), *La musica nel tempo di Dante*, Ravenna, Comune di Ravenna, Opera di Dante, Musica/Realtà, 12-14 settembre 1986, Milano, UNICOPLI, 1988, pp. 113-129; ID., *Sequenza, sirventese e laude a proposito di "Oimè lasso e freddo lo mio core"*, in *Musicologie médiévale. Notations et séquences. Actes de la table ronde du C.N.R.S. à l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes*, 6-7 septembre 1982, études rassemblées par Michel Huglo, Paris, Champion, 1987, pp. 247-257; ID., *Adattamenti musicali e tradizione manoscritta nel repertorio laudistico del Duecento*, in *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973, pp. 653-669.

⁵³ G. VARANINI (a cura di), *Laude dugentesche*, cit. pp. XI-XII.

laudario diventa il punto di contatto e di confronto tra due culture, quella mediolatina, da tempo canonizzata e strutturata e quella volgare, in continuo movimento e formazione⁵⁴. Certamente non mancano, in questo confronto, momenti di conflittualità che le stesse fonti talvolta tendono ad evidenziare, tuttavia proprio in questa conflittualità nasce la peculiarità storico-artistica della produzione laudistica del Duecento e del Trecento. Come affermato da A Valle, il modello di organizzazione interno dei laudari (e dei “moderni” canzonieri) è dunque quello delle sillogi in latino di argomento religioso e profano, che seguono una tradizione risalente alla tarda antichità. Tale dato è confermato proprio dalle affinità, verificate dalle ricerche di Ziino, tra sequenziali e laudari che generalmente sono ripartiti in tre sezioni: una temporale, una strettamente “laudistica” in chiave mariana e una santorale. Nel caso del laudario – ma non è l’unico – di Cortona l’ordine è invertito e la sezione mariana precede le altre due. Le peculiarità dei laudari sono verificabili, però, in altre componenti, ossia nella versificazione, che pure ha degli elementi in comune con i sequenziari; nel linguaggio verbale, afferente ad una certa formularità e, infine, negli aspetti strettamente musicali rilevabili sui manoscritti accompagnati da notazione.

Dal punto di vista della versificazione il Cort 91, come accennato, presenta una varietà metrica che diventa problematica in rapporto alla notevole oscillazione sillabica e, soprattutto, alla grande variabilità degli schemi ritmici, dal momento che la ricchezza di forme ivi contenute non consente di ricondurre ad un ordine metrico-ritmico preciso⁵⁵. Le frequenti ipometrie e ipermetrie di questi testi sono assorbite dalla rima, elemento che prevale sull’esattezza del numero sillabico consentendo un *anisosillabismo*⁵⁶ che altrimenti non sarebbe possibile in una tradizione metrica, come quella italiana, fondamentalmente isosillabica. L’anisosillabismo, a sua volta, rimanda ancora alla poesia cosiddetta “giullaresca” e popolare del Duecento; in essa il verso base è fondamentalmente l’octosyllabe francese che nel volgare italiano si traduce in un

⁵⁴ “Accanto alla produzione profana si affianca quella, veramente sterminata, di poesie liriche e narrative religiose, consegnata a raccolte di vario genere, innari, tropari, antifonari e così via, modello, assieme alle sillogi di poesie profane, dei cosiddetti ‘canzonieri’, oltre che, naturalmente, dei ‘laudari’.” [D’A. S. AVALLE, *La fondazione del canone poetico italiano e la tradizione popolare*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant’anni dalla sua laurea*, Modena, Mucchi, 1989, 4 voll.: vol. I, 1989, pp. 87-96.]

⁵⁵ Cfr. C. DI GIROLAMO, *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, Il Mulino, 1976, pp. 119-135.

⁵⁶ Cfr. A. ZIINO, *Ritmo musicale, anisosillabismo e tradizione orale nella laude italiana del Trecento*, in M. AGAMENNONE e F. GIANNATTASIO, *Sul verso cantato: la poesia orale in una prospettiva etnomusicologica*, Padova, Il Poligrafo, 2002, pp. 69-88.

verso caratteristico che oscilla tra otto e nove sillabe (*ottonario-novenario*). Esempiare, in tal senso, è il poemetto fiorentino, del secondo Duecento, del *Detto del gatto lupesco*:

<i>Si com'altri uomini vanno,</i>	OTTONARIO
<i>chi per prode e chi per danno,</i>	OTTONARIO
<i>per lo mondo tuttavia,</i>	OTTONARIO
<i>così m'andava l'altra dia</i>	NOVENARIO
<i>per un cammino trastullando</i>	NOVENARIO
<i>e d'un mio amor già pensando</i>	NOVENARIO
<i>e andava a capo chino.</i>	OTTONARIO
<i>Allora uscìo fuor del cammino</i>	NOVENARIO
<i>ed intrai in uno sentieri</i>	OTTONARIO
<i>ed incontrai duo cavalieri</i>	NOVENARIO
<i>de la corte de lo re Artù,</i>	NOVENARIO
<i>ke mi dissero: «Ki·sse' tu?».</i> ⁵⁷	NOVENARIO

Così, in *Senno me par e cortesia* di Jacopone da Todi, dove l'accentazione è sostanzialmente libera e tuttavia l'accento cade sulla quarta e, più raramente, sulla terza sillaba nel caso di un novenario e sulla terza nel caso dell'ottonario (vv. 3-6):

<i>Ello me pâr sî gran sapére</i>	NOVENARIO
<i>a chi per Dîo vole empazzîre,</i>	NOVENARIO
<i>en Parîsi non se vîde</i>	OTTONARIO
<i>cusî grânne filosofîa.</i> ⁵⁸	NOVENARIO

Nella lauda, e nel laudario di Cortona in particolare, il verso base più diffuso è l'ottonario e l'anisosillabismo, centrato soprattutto su questi versi, non manca di coinvolgere altre forme metriche, soprattutto quelle composte, come il doppio quinario perché "Riguardo alla versificazione, l'utilizzazione di versi doppi e composti riflette la tendenza, propria della poesia mediolatina, alla scomposizione delle unità versali e alla moltiplicazione degli emistichi con l'aiuto della rima interna."⁵⁹ Ancora Jacopone, in *Plange la Chesia*, utilizza il doppio quinario con divisione tra i due emistichi (tra quinta e sesta) e accento sulla quarta sillaba:

Plange la Chésia, plange e dolora,
*sente fortúra de pessimo stato.*⁶⁰

Mentre nel laudario cortonese si hanno componimenti particolari, come *Altissima luce* costituiti, da versi doppi:

⁵⁷ G. CONTINI (a cura di), *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, 2 voll., vol. I, p. 288.

⁵⁸ *Ivi*, vol. II, p. 73.

⁵⁹ M. S. LANNUTTI, *Anisosillabismo e semiografia musicale nel Laudario di Cortona*, «Studi Medievali», XXXV (1994), 1, pp. 1-66.

⁶⁰ G. CONTINI (a cura di), *Poeti del Duecento*, cit., vol. II, p. 78.

<i>Altissima luce</i>	<i>col grande splendore,</i>
<i>in voi, dolze amore,</i>	<i>ag[g]iàm consonanza.</i>
<i>Ave, regina,</i>	<i>pulzella amorosa,</i>
<i>stella marina</i>	<i>che non stai nascosa,</i>
<i>luce divina,</i>	<i>virtù graziosa,</i>
<i>bellezza formosa,</i>	<i>de Dio se' semblanza⁶¹.</i>

Si tratta di una ballata in quartine di versi doppi con struttura *YX / BBBX* che, con la rima interna⁶², diventa *(m)Y(y)X / (a)B(a)B(a)B(b)X*. In questo caso i primi emistichi sono sempre quinari, escluso quello senario della ripresa, e i secondi sempre senari, pertanto essi si “sommano” in endecasillabi con una forte pausa sulla cesura.

Questi rapidi esempi valgono a mostrare quanto l’anisosillabismo sia componente importante di questi componimenti, e quanto sia necessario tenerne conto in un processo di formazione di una tradizione poetica sostanzialmente nuova che si realizza con la musica. In termini di lettura e di esecuzione, infatti, non è sempre agevole stabilire determinate caratteristiche versificatorie, basti pensare alla difficoltà insita nel valore sillabico delle vocali consecutive o contigue rispetto alle quali non è facile definire, in un contesto di costante oscillazione sillabica, dieresi, sineresi, dialefe e sinalefe, o quantomeno si deve tener conto di due o più possibili interpretazioni⁶³. Come accennato, il laudario di Cortona presenta numerose forme metriche e i versi più usati sono sicuramente gli ottonari, mentre il quinario e il senario sono usati nei versi doppi (doppio quinario, quinario più senario, ecc.), poco utilizzati sono il settenario e l’endecasillabo. In un quadro del genere, accanto al principio metrico dell’anisosillabismo occorre considerare un concetto poco utilizzato nella metrica moderna, ma che ben si attaglia alla poesia per musica delle origini, soprattutto in

⁶¹ *Antologia della poesia italiana*, diretta da Cesare Segre e Carlo Ossola, Torino, Einaudi, 1999-2003, 8 voll.: vol. I, *Duecento*, 1999, p. 324.

⁶² Ignazio Baldelli rapporta questi “endecasillabi con rima interna” con il doppio quinario rendendolo una specificità della produzione benedettina-francescana e dell’Italia centrale in genere: “il doppio quinario diverrà addirittura il segnacaso di un genere letterario, il Lamento della Vergine, con grande fortuna oltre al tradizione cassinese, giungendo a dilatarsi non solo in Abruzzo, ma anche nelle Marche e nell’Umbria, fino a costituire una delle radici della tecnica del laudario cortonese, di quello urbinato e di quello di Jacopone; persino l’endecasillabo, costituito da un quinario più un senario, reperibile appunto non infrequentemente nei suddetti laudari, può avere un suo addentellato nella situazione monotona del doppio quinario.” [I. BALDELLI, *Medioevo volgare da Montecassino all’Umbria*, Bari, Adriatica, 1971, p. IX.]

⁶³ Indispensabile, sotto questo aspetto, l’ausilio delle cosiddette *CLPIO* di A valle, che trattano anche i componimenti del laudario di Cortona, alle pp. 16-40: D’A. S. AVALLE (a cura di), *Concordanze della lingua poetica italiana delle origini*, *CLPIO*, con il concorso dell’Accademia della Crusca, Milano-Napoli, Ricciardi, 1992.

merito al ritmo, si tratta dell'*anacrusi*, un termine legato soprattutto alla musica⁶⁴ che ha il significato sostanziale di “misura d’attacco”⁶⁵, ossia uno slancio iniziale⁶⁶ *in levare* che precede l’attacco del canto. Riguardo alla poesia per musica del Duecento, accanto all’anacrusi bisogna considerare il concetto di “tempo vuoto”, vale a dire “una successione ritmica in battere in cui lo slancio iniziale sia sottinteso”.⁶⁷

Il principio dell’anacrusi e quello complementare del tempo vuoto sono correlati alla concezione della poesia popolare e della poesia italiana delle origini, in particolare alla poesia per musica e, dunque, alla lauda e all’anisosillabismo dei suoi versi. Questi espedienti, infatti, se si considera la lauda (ma anche altre tipologie di poesia per musica) nella sua dimensione d’insieme, ossia quella poetico-musicale, si rivelano importanti proprio per coprire le irregolarità nella misura dei versi: le brevi successioni ritmiche “aggiunte” in levare e/o in battere consentono l’inserimento nel testo – o meglio, nel canto – di sillabe sovrannumerarie senza far avvertire l’anisosillabismo in sede ritmica, cioè senza generare intoppi all’andamento ritmico complessivo del verso. Per queste ragioni, l’anacrusi diventa un “principio ritmico-musicale in grado di spiegare tutte le forme di ipermetria, ossia l’inserzione di sillabe sovrannumerarie non soltanto in posizione (anacrusi fissa), ma anche all’interno di verso (anacrusi mobile).”⁶⁸ Anche il Contini, del resto, considera l’anacrusi un fattore importante nella poesia per musica⁶⁹, collegando l’anisosillabismo alla musica e sottolineando la matrice latina nell’alternanza ottonario/novenario, dove il novenario è una espansione dell’ottonario improntato sul dimetro trocaico, tale alternanza, inoltre, è rapportabile all’*octosyllabe*

⁶⁴ “Per gli antichi designava semplicemente le poche note strumentali che precedevano l’attacco del canto. Nella ritmica musicale indica le note *in levare* di una battuta incompleta precedente il tempo *forte* d’una frase melodica; tali note, se dal punto di vista della completezza ritmica potrebbero essere tralasciate, sono invece importantissime dal punto di vista melodico, giacchè conferiscono alla frase tutto il suo slancio. G. Hermann negli *Elementa doctrinae metricae* (1816) fu il primo ad attribuire al termine Anacrusi un valore anche metrico, per indicare la sillaba iniziale di un verso considerata estranea al ritmo, sulla base di una analogia tutta ipotetica fra la musica dei suoi tempi e la metrica classica; nella stragrande maggioranza degli odierni manuali di metrica non si parla più di Anacrusi.” [G. BARBERI SQUAROTTI *et al.* (a cura di), *Dizionario di retorica e stilistica*, Torino, UTET, 1995, p. 15.]

⁶⁵ M. S. LANNUTTI, *Anisosillabismo e semiografia musicale nel Laudario di Cortona*, cit., p. 2.

⁶⁶ Si parla di “slancio” in merito al ritmo inteso come movimento ordinato di slancio e riposo, accanto alla definizione di “levare e battere”. Per una sintetica, ma esaustiva, definizione del concetto di ritmo e delle sue problematiche principali cfr. *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Il lessico*, diretto da Alberto Basso, Torino, UTET, 4 voll., 1983-1984, vol. IV, 1984, pp. 105-114.

⁶⁷ M. S. LANNUTTI, *Anisosillabismo e semiografia musicale nel Laudario di Cortona*, cit., p. 2.

⁶⁸ *Ivi*, p. 3.

⁶⁹ Cfr. G. CONTINI, *Esperienze d’un antologista del Duecento poetico italiano*, in *Studi e problemi di critica testuale*, Convegno di studi di filologia italiana nel centenario della Commissione per i testi di lingua, 7-9 aprile 1960, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961, pp. 241-272 e *Id.*, *Poeti del Duecento*, cit., vol. I, pp. XVIII-XXI.

francese improntato, a sua volta, sul dimetro giambico. Ne deriva una relazione tra due diversi sistemi linguistici rappresentata attraverso due diversi sistemi metrici, quello trocaico, nel quale prevalgono le parole piane, e quello giambico, con prevalenza di parole tronche. Contini, inoltre considera anche il cosiddetto “tempo vuoto”, opposto e complementare all’anacrusi, che consiste nell’eliminazione della sillaba iniziale nell’alternanza novenario/ottonario, inversa rispetto a quella considerata in precedenza. Anche Costanzo Di Girolamo, in un suo saggio nel quale mette in relazione, ancora una volta, anisosillabismo, anacrusi e versi ottonari/novenari, sigilla in maniera definitiva il discorso sostenendo che tali elementi ed espedienti ritmico-metrici “trovano la sola giustificazione nel loro carattere di testi destinati alla musica”.⁷⁰

Com’è naturale, questa situazione (anisosillabismo, polimetria, anacrusi, tempo vuoto) non manca di riflettersi sulla musica e sulla notazione⁷¹, nonché sulla “formularità, ossia l’uso di stilemi appartenenti al bagaglio linguistico e culturale di un’intera collettività, fortemente intriso di reminescenze bibliche, liturgiche e paraliturgiche, di cui i diversi operatori (autori, copisti, esecutori) sono semplici testimoni ed interpreti.”⁷² Formularità afferente proprio a quel linguaggio verbale e poetico che presenta tante particolarità, rispetto alle quali assume una sua importanza il lavoro del copista e del notatore. Infatti, allo stesso modo del copista, che avrà dovuto tenere in debito conto le peculiarità linguistiche e metriche, il notatore, la cui trascrizione aveva la precisa finalità di aiutare i cantori nell’esecuzione dei brani, avrà dovuto tener conto di un linguaggio musicale altrettanto formulare, come quello verbale, nel quale rientrano caratteristiche precipue del canto liturgico che, però, diventano parte integrante di un nuovo sistema espressivo – anche e soprattutto in rapporto alla lingua – che rivendica, sostanzialmente, una sua autonomia e una sua

⁷⁰ C. DI GIROLAMO, *Regole dell’anisosillabismo. Il caso dell’ottonario/novenario nella poesia italiana del Duecento*, «Medioevo Romanzo», II (1975), pp. 254-272.

⁷¹ Ciò vale, naturalmente, per quei manoscritti e per quei laudari, come il Cortonese e il Magliabechiano, che riportano la notazione sul testo. Tuttavia non vanno dimenticati quei laudari che non riportano notazione ma che pur rimangono importanti testimoni di una poesia liturgica e paraliturgica comunque concepita per il canto e che, ad ogni modo, costituisce un riferimento per la poesia in volgare del Duecento. Riguardo alle edizioni dei laudari, rimane fondamentale, pur con tutte le eccezioni riportate successivamente da altri studiosi, soprattutto in merito agli aspetti musicali, il lavoro di F. LIUZZI, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, Roma, La Libreria dello Stato, 1935, 2 voll. Interessanti e non prive di spunti ulteriori sono le edizioni delle cosiddette “laude fiorentine” e di Assisi: C. DEL POPOLO (a cura di), *Laude Fiorentine. Il laudario della compagnia di san Gilio*, Firenze, Olschki, 1990, 2 tomi; F. MANCINI (a cura di), *Il laudario «Froncini» dei Disciplinati di Assisi (sec. XIV)*, Firenze, Olschki, 1990. Infine, interesse particolare, sia per la singolare vicenda biografica dell’autore, sia per una dimensione mistica e individuale dei componimenti, riveste il laudario di Jacopone da Todi, per il quale cfr. R. BETTARINI, *Jacopone e il laudario urbinato*, Firenze, Sansoni, 1969.

⁷² M. S. LANNUTTI, *Anisosillabismo e semiografia musicale nel Laudario di Cortona*, cit., p. 9.

originalità. Del resto, la stessa notazione neumatica diastematica di tipo quadrato, usata per la lauda, è di derivazione liturgica, ossia esattamente la stessa utilizzata per le melodie liturgiche in latino. Questa notazione entra ora in contatto con un sistema linguistico del tutto diverso da quello latino medievale che, oltre a presentare una situazione fonetica del tutto mutata, contiene, in merito al repertorio laudistico, tutta una serie di eccezioni metrico-ritmiche che vanno interpretate e trascritte, al fine di fornire un valido strumento di riferimento agli esecutori. In questo senso il notatore non avrà ignorato quel fenomeno definito con il termine anacrusi, oppure le varie occorrenze ritmico-sillabiche – in un contesto polimetrico – dovute alle vocali contigue (dieresi, sineresi, ecc.), e avrà dovuto provvedere ai necessari adattamenti⁷³. Uno di questi adattamenti è costituito dalla *liquescenza*, ossia dall'utilizzo di neumi particolari, sempre appartenenti al sistema semiografico del canto liturgico, che avevano la funzione di garantire la corretta pronuncia, nonché l'intelligibilità di combinazioni di fonemi, riguardanti soprattutto i nessi consonantici e i dittonghi, definite “casi di articolazione fonetica complessa”⁷⁴. Nella notazione neumatica i neumi liquescenti sono fondamentalmente tre e venivano usati anche nell'apposizione di una stessa melodia a più testi verbali, adattantoli caso per caso; tali neumi, inoltre, sempre in caso di articolazioni fonetiche complesse, erano usati anche per l'ampliamento melodico (liquescenza aumentativa⁷⁵) di cui sopra, al fine di ottenere una pronuncia ben distinta nel canto.

La notazione neumatica, anche per la lauda, come era successo per i trovatori e per la poesia per musica mediolatina in genere, propone il problema dell'interpretazione ritmica⁷⁶, dal momento che non è possibile far riferimento alla durata delle note. Giulio Cattin, in un saggio inserito nell'edizione del laudario cortonese⁷⁷, partendo

⁷³ Riguardo agli adattamenti per le vocali contigue il notatore “impondeva” dieresi e dialesi che rendevano ipermetri i testi, ma solo in fase di esecuzione. Invece, per separare le vocali contigue interessate da sineresi o sinalefe il notatore poteva aggiungere delle note, in anticipo sulla nota successiva o in ritardo sulla precedente, oppure scomporre i neumi in due o più note. Per una trattazione esaustiva in merito cfr. M. S. LANNUTTI, *Anisosillabismo e semiografia musicale nel Laudario di Cortona*, cit., pp. 10-14.

⁷⁴ *Ivi*, p. 15.

⁷⁵ Per una trattazione completa del fenomeno della liquescenza e per tutti gli aspetti semiografico-musicali e metrici (ipometrie, ipermetrie apparenti, escursioni sillabiche, ecc.) del laudario di Cortona, debitamente classificate, si rimanda ancora a M. S. LANNUTTI, *Anisosillabismo e semiografia musicale nel Laudario di Cortona*, cit., pp. 14-66.

⁷⁶ L. CAFFAGNI, *L'interpretazione ritmica della lauda monodica: status quaestionis*, «Musica Antica», XII (1998), pp. 5-22.

⁷⁷ G. CATTIN, *Le melodie cortonesi: acquisizioni critiche e problemi aperti*, in G. VARANINI *et al.* (a cura di), *Laude cortonesi dal secolo XIII al XV*, Firenze, Olschki, 1981-1985, 4 voll.: vol. I, tomo II, pp. 479-516.

dall'imprescindibile lavoro del Liuzzi⁷⁸, sintetizza principali modalità di interpretazione ritmica della poesia per musica laudistica, esse sono sostanzialmente quattro:

- utilizzare il principio dell'isocronia, ossia interpretare le singole note come equivalenti a un tempo-base unico e indivisibile;
- applicare, mediante trascrizione, uno dei "modi ritmici" della notazione mensurale, pensati soprattutto per la polifonia (ancora non perfettamente formalizzata ai tempi della lauda duecentesca);
- adottare un'interpretazione mensurale *tout court*;
- fare riferimento alla struttura metrica dei versi per interpretarne la struttura ritmico-musicale.

Le quattro ipotesi sono tutte suscettibili di obiezioni e perplessità, tuttavia l'ultima, ossia il riferimento alla struttura metrica dei versi – tenendo in debito conto l'anis sillabismo e la componente polimetrica – rimane senz'altro la più accettabile sulla quale convergono, anche se in maniera diversa, il Liuzzi e Ziino. Liuzzi fa dunque

riferimento alla struttura metrica dei versi per rintracciarvi l'intelaitaura dell'interpretazione musicale [...] Partendo dal presupposto che il verso regolare della laude è l'ottonario piano con accento sulle sedi dispari, egli divise il verso in quattro misure di due tempi e fece coincidere gli accenti con il tempo «forte» delle misure. Eventuali ipometrie e ipermetrie ed ogni accentazione asimmetrica furono da lui risolte con la suddivisione o il raddoppiamento dei valori di durata delle note: in pratica è l'applicazione rigorosa del principio della *Vierhebigkeit* proposto dal Riemann per la trascrizione delle melodie trobadoriche.⁷⁹

Questa interpretazione del Liuzzi è sostanzialmente fondata ma rimane valida solo per le melodie sillabiche, mentre presenta notevoli problemi per le melodie ornate, del resto la pionieristica opera dell'autore presenta in più punti la necessità di una revisione critica, allo stesso modo del laudario di Cortona, soprattutto in merito alle lezioni musicali⁸⁰. Rimane allora centrale il lavoro svolto da Agostino Ziino che, partendo dalla lauda-ballata in forma zagialesca, individua nella struttura strofica⁸¹, e in particolare nel verso di volta, ossia il terzo verso della serie zagialesca, una natura responsoriale in sede di esecuzione, riconoscibile, dunque, anche in termini musicali, dal momento che la volta, ripetendo la musica della ripresa (e in parte le rime), preparava il ritorno della

⁷⁸ F. LIUZZI, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, cit.

⁷⁹ G. CATTIN, *Le melodie cortonesi: acquisizioni critiche e problemi aperti*, cit., p. 485.

⁸⁰ M. GOZZI, *Sulla necessità di una nuova edizione del laudario di Cortona*, «Philomusica on-line», 9/2 (2010), 3, pp. 115-174.

⁸¹ ZIINO, AGOSTINO, *Strutture strofiche nel Laudario di Cortona*, cit.

ripresa e indicava al coro il momento in cui questa doveva essere cantata, secondo il seguente schema⁸²:

Ripresa	→ solista	A
Ripresa	→ coro	A
Stanza	→ solista	B
Ripresa	→ coro	A

La volta assume una “concezione sostanzialmente musicale” che è rilevabile attraverso gli schemi melodici e gli schemi rimici⁸³ per cui, nelle laude cortonesi, essa assume una funzione propria in termini esecutivi, come quella su indicata. Vi sono, inoltre, casi in cui la volta non ha esattamente la stessa estensione della ripresa, e ciò avviene sia per eccesso, sia per difetto; è il caso, ad esempio, di *Troppo perde 'l tempo ki ben non t'ama*, impregnata di spiritualità jacononica, ma non attribuibile al todino:

	SCHEMA RIMICO	SCHEMA MUSICALE
<i>Troppo perde 'l tempo ki ben non t'ama,</i>	X	A
<i>dolç'amor, Iesù, sovr'o gn'amore!</i>	Y	B
<i>Amor, ki t'ama non sta otioso,</i>	A	C
<i>tanto li par dolçe de te gustare,</i>	B	D
<i>ma tuttasor vive desideroso</i>	A	C
<i>come te possa strecto più amare,</i>	B	D
<i>ké tanto sta per te lo cor gioioso;</i>	A	E
<i>ki nol sentisse nol saprie parlare</i>	B	A ¹
<i>quant'è dolç'a gustar lo tuo savore.</i> ⁸⁴	Y	B ¹

La configurazione multiforme della volta, e la conseguente ricchezza di combinazioni sono effetti generati “essenzialmente dal gioco di due fattori opposti e contrastanti: da una parte la spinta a sviluppare la linea espressiva configurata nelle mutazioni, dall'altra la tendenza a richiamare nella volta, quanto più è possibile, il materiale melodico della ripresa.”⁸⁵ Fermo restando il richiamo della ripresa è, in effetti, la prima tendenza, ossia quella dello sviluppo della linea espressiva delle mutazioni che conferisce una forza unificatrice alla strofa. In questo modo, infatti, la melodia, partendo dalle mutazioni, coinvolge tutto l'ambito della volta legandosi alle sue sezioni iterative.

⁸² *Ivi*, p. 21.

⁸³ *Ivi*, pp. 25-26.

⁸⁴ VARANINI, GIORGIO *et al.* (a cura di), *Laude cortonesi dal secolo XIII al XV*, cit., vol. I, tomo I, pp. 217-219.

⁸⁵ *Ivi*, p. 31.

In altri casi, invece, la volta riprende (o ricalca) interamente la melodia della ripresa e lo schema ritmico-melodico diventa perfettamente simmetrico (*AB / CCAB*, ad esempio). Una terza tendenza, rilevabile nel Cort 91, è quella della ripetizione (pur con qualche elaborazione) del materiale ritmico-melodico, in questo caso lo schema sarà chiaramente iterativo: *ABABAB*.

Queste tendenze, tuttavia, pur nella loro esemplarità non possono essere considerate definitive e, soprattutto, non possono costituire classificazioni eccessivamente rigide, data la varietà di casi che l'azione combinata di esse è in grado di generare. Lo stesso Ziino, nell'analizzare ben diciotto laude⁸⁶, riconosce una serie di sfumature e varianti, proprio nella funzione della volta quale elemento dei moduli costruttivi delle melodie, che non possono essere riducibili a classificazioni sommarie, per cui lo studioso giunge a confermare l' "estrema duttilità che caratterizza le laudi del codice di Cortona sul piano strettamente formale, strofico e su quello dell'articolazione melodica."⁸⁷

Interessante è, infine, quanto Ziino arriva a sostenere in merito all'origine delle strutture strofiche e musicali, dal momento che lo stesso modello esecutivo è applicato sia alle laude con schema di ballata (definite "guittoniane", con chiaro riferimento a Guittone d'Arezzo), sia a quelle con schema zagialesco (definite "jacoponiche", perché molto usate dal monaco di Todi); ebbene queste origini sono identificabili nelle canzoni a ballo e nelle ballate di natura popolare, sempre a struttura responsoriale e derivanti dalla tradizione orale. A questa cauta conclusione si affianca il parallelismo stabilito tra lauda latina e sequenza che, sempre con le dovute cautele, da conservare almeno fino a quando non si conoscerà interamente il repertorio delle sequenze⁸⁸ mediolatine, induce, appunto, a considerare uno sviluppo parallelo tra dimensione popolare e liturgica in un contesto di scambio che non stabilisce necessariamente – o almeno non sempre –

⁸⁶ *Ivi*, pp. 33-61.

⁸⁷ *Ivi*, p. 57.

⁸⁸ A seguito di una serie di ricerche sul rapporto tra lauda e sequenza, Ziino giunge, con molta cautela, a queste (non) conclusioni: "Ora, da tutto questo cosa si può concludere? A mio parere nulla di preciso, di certo o di assoluto, se non che sempre più sembra prendere corpo l'ipotesi che anche dal punto di vista musicale la lauda-ballata possa aver avuto dcei precedenti, specialmente per quanto concerne la forma, nel repertorio delle sequenze e che da queste possa aver derivato e ripreso alcune caratteristiche della sua struttura strofico-musicale. [...] la pratica di terminare la stanza con l'amusica della ripresa, o soltanto con l'ultima parte di essa, - caratteristica, questa, della lauda-ballata – possa avere forse i suoi precedenti nella tradizione delle sequenze. Certo, si tratta per il momento soltanto di ipotesi, ipotesi che potranno trovare una conferma, tramite nuove prove e nuove testimonianze, oppure una smentita soltanto quando si potrà conoscere per intero e nei dettagli tutto il repertorio musicale delle sequenze." [A. ZIINO, *Testi religiosi medioevali in notazione mensurale*, cit., pp. 456-457.]

rapporti di derivazione diretta. Riguardo, poi, all'oralità di fondo, si tratta di una componente fondamentale che ruota intorno al concetto di memorizzazione, sempre legata alla prassi esecutiva, non alla "memoria" storicamente intesa, tenendo in debito conto che la pratica del *contra factum* era molto utilizzata a quei tempi, infatti:

Se da una parte è necessario attenersi alla tradizione manoscritta, nonostante presenti numerose scorrettezze e frequenti errori meccanici, dall'altra non dobbiamo dimenticare che la versione che ci è pervenuta – le versioni, nel caso si tratti di una melodia comune al cortonese e al magliabechiano – non è l'unica ma solo una delle tante che presumibilmente saranno state in circolazione durante il Medioevo dal momento che la trasmissione orale di un repertorio musicale così ricco avrà comportato necessariamente tutta una serie di contaminazioni, di adattamenti, di variazioni e di trasformazioni causate o sollecitate sia dalla capacità, da parte del musicista-cantore, di memorizzare, sia dalla tendenza, sempre da parte del cantore, a variare ed elaborare un dato materiale melodico secondo il proprio gusto e le proprie possibilità.⁸⁹

In queste considerazioni è insito un confronto con il processo di trasmissione e di proliferazione di versioni multiple di una stessa melodia tipico del repertorio trobadorico, confronto che ancora riconduce all'oralità e alla memorizzazione, elementi comuni di tutte le forme di poesia per musica del tardo Medioevo e, soprattutto, di quelle forme tra le quali è possibile stabilire, in relazione alla lauda, sviluppi paralleli, come la ballata popolare, la canzone a ballo, la lauda e la sequenza latine. Questo riferimento alla tradizione orale nei processi di memorizzazione è surrogato proprio dalla tendenza alla ripetizione dello stesso materiale melodico⁹⁰, sia in termini di *contrafactum* che di mera ripetizione melodica tra le stanze del componimento (volta/ripresa). Ed è chiaro, a questo punto, che la prassi esecutiva poteva senz'altro fondarsi sull'utilizzo del laudario, così come ci è pervenuta attraverso l'immagine delle confraternite, ma è del tutto possibile che il cantore si rifacesse a pochi riferimenti, magari trascritti su *rotuli*, oppure, nei casi più semplici facesse semplicemente affidamento alla propria memoria. Del resto i pochi manoscritti pervenuti, a fronte di un uso molto diffuso del cantare laude, lasciano intuire, appunto, che le laude effettivamente cantate nel Duecento e nel Trecento, siano state molte di più di quelle pervenute attraverso i codici, per cui si può supporre, con margini di dubbio non necessariamente ampi, "l'esistenza di un altro repertorio di tradizione orale, che ovviamente non ci è pervenuto, in parte diverso da quello conosciuto attraverso le fonti

⁸⁹ A. ZIINO, *Adattamenti musicali e tradizione manoscritta nel repertorio laudistico del Duecento*, in *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973, pp. 658-659.

⁹⁰ Cfr. N. PIRROTTA, *Tradizione orale e tradizione scritta della musica*, in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Einaudi, Torino, 1984, pp. 177-184.

scritte, molto più semplice nella struttura, meno elaborato e sofisticato nello stile melodico, facilmente memorizzabile, adatto ad essere eseguito anche da più cantori contemporaneamente, all'unisono o in una sorta di polifonia improvvisata di tipo popolare, come del resto lasciano supporre alcune testimonianze d'archivio recentemente ritrovate.”⁹¹

Le laude del Duecento e del Trecento⁹² non sono del tutto anonime, come accennato, esiste un laudario “particolare” di Jacopone da Todi⁹³, alcune laude in forma di ballata sono state scritte da Guittone d'Arezzo⁹⁴ e alcune laude, anche del Cort 91,

⁹¹ A. ZIINO, *La laude musicale del Due-Trecento: nuove fonti scritte e tradizione orale*, cit., p. 1485.

⁹² La lauda avrà un suo sviluppo, almeno fino al Cinquecento inoltrato e, se nel Trecento rimarrà, salvo alcune eccezioni, legata al canto monodico senza subire l'influsso dell'*Ars nova*, nel Quattrocento si sviluppa in maniera parallela alla sua sorella profana, la frottola, assumendo melodie di componimenti profani per la sua esecuzione (addirittura su alcuni testi compare il “cantasi come...” senza apposizione di note musicali). Nel Cinquecento, a seguito della reazione cattolica alla Riforma protestante, la lauda si trasforma in qualcosa di diverso, uscendo dalla dimensione devozionale delle origini, la Chiesa le impone facilità di esecuzione e azione morale delle parole. È il primo passo verso l'Oratorio ove fu confinata, assumendo alcuni tratti del sermone, cui fu affiancata, e, dunque, caratteristiche drammatiche e narrative, legate ai racconti delle Sacre Scritture. Cfr. *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Il lessico*, diretto da Alberto Basso, Torino, UTET, 4 voll., 1983-1984, vol. II, 1983, pp. 665-669.

⁹³ cfr. R. BETTARINI, *Jacopone e il laudario urbinato*, cit.

⁹⁴ Riguardo a Guittone d'Arezzo, primo autore ad avere un proprio *Canzoniere*, vale la pena riportare parte di una lauda dedicata al fondatore di uno degli ordini mendicanti (il domenicano) che si inserisce nel filone delle laude dedicate ai santi, tenendo presente che si tratta di un componimento più complesso dal punto di vista strutturale:

*Meraviglioso beato
e coronato d'onore!*

*Onor sé onor'ecresce
a guisa de pesce gran mare,
e vizio s'asconde e perisce
e virtù notrisce a ben fare,
sì come certo appare,
per te, Domenico santo,
unde aggio canto inn-amore.*

*O nome ben seguitato
e onorato dal fatto,
Domenico degno nomato,
a Domine dato fôr patto,
chi tanto fu per Dio tratto
già fa mill'anni in vertute,
d'omni salute coltore?*

Si tratta di una ballata costituita da una ripresa di due versi, così come le mutazioni e da una volta di tre versi; è assente la corrispondenza sillabica tra volta e ripresa, il verso base è l'ottonario, talvolta ipermetro e lo schema è *yx / ababcx*. Un linguaggio più ricercato nel lessico e nella sintassi, l'utilizzo di artifici retorici e la complessità strutturale lo avvicinano, in qualche modo, al repertorio cortese e alla ballata del Duecento, come, ad esempio, *Molto si fa brasmare* di Bonagiunta Orbicciani. [M. S. LANNUTTI, *La letteratura italiana del Duecento*, cit., p. 136.]

sono state attribuite ad un non meglio noto Garzo⁹⁵ che parrebbe essere un bisavolo di Petrarca. In questa sede, dedicata essenzialmente al rapporto poesia-musica, ci si è soffermati principalmente sul laudario di Cortona, con le dovute e limitate escursioni in altri ambiti, in quanto, oltre ad avere testi con notazione (questi sono ampiamente presenti anche nel Magliabechiano) è il laudario più cronologicamente omogeneo, nella pertinenza duecentesca, in cui è possibile riscontrare tutte quelle caratteristiche fin qui elencate, ossia la dimensione giullaresca e popolare⁹⁶, il rapporto con l'universo liturgico mediolatino di laude e sequenze e i, sia pur vaghi, riferimenti strutturali, in senso strofico-metrico e di trasmissione orale, all'area occitana e arabo-andalusa.

Questi elementi, uniti alla dimensione della tradizione orale, ancora ben forte nel Duecento – e oltre – rivelano una componente importante nei tempi d'esordio della Letteratura italiana: è quella componente riferibile ad una vera e propria tradizione di poesia per musica che, uscendo dal chiostro e, in parte, rientrandovi sotto forma devozionale, si allarga e si espande sulla dimensione letteraria sino a mettere in crisi, almeno parzialmente, qualunque discorso teso a verificare una forma di “divorzio”, o “separazione consensuale” che sia, tra poesia e musica.

1.8 LE DIFFICOLTÀ DI UN “DIVORZIO”, TRA SCUOLA SICILIANA E “VERSI D'AMORE IN VOLGARE”

È stata una fantasia persistente: la prima lingua che gli uomini hanno parlato era musica, poesia e scienza allo stesso tempo. All'inizio una stessa parola, insegnata

⁹⁵ Su Garzo le ipotesi sono numerose e derivano dal fatto che il suo nome ricorre in alcune strofe di laude, come in *Amor dolçe sença pare*. Queste ricorrenze possono indicare sia l'autore, sia il cantore, nel senso di *garçon* e, dunque, di “ragazzo” o, segnatamente, di “ragazzo cantore”. [M. S. LANNUTTI, *La letteratura italiana del Duecento*, cit., p. 135.]

⁹⁶ In termini di pura curiosità, ma significativa riguardo all'indice di “popolarità” che la lauda aveva raggiunto nel Duecento e nel Trecento, è una novella del *Decameron*, quella della *fantasima*, che narra la storia di una moglie adultera il cui marito è un laudese; questo il ritratto del Boccaccio:

“Egli fu già in Firenze nella contrada di San Brancazio uno stamaiuolo, il quale fu chiamato Gianni Lotteringhi, uomo più avventurato nella sua arte che savio in altre cose, per ciò che, tenendo egli del semplice, era molto spesso fatto capitano de' laudesi di Santa Maria Novella, e aveva a ritenere la scuola loro, e altri così fatti ufficetti aveva assai sovente, di che egli da molto più si teneva: e ciò gli avveniva per ciò che egli molto spesso, sì come agiato uomo, dava di buone pietanze a' frati. Li quali, per ciò che qual calze e qial cappa e quale scapolare ne traevano spesso, gl'insegnavano di buone orazioni e davangli il paternostro in volgare e la canzone di santo Alesso e il lamento di San Bernardo e la lauda di donna Matelda e cotali altri ciancioni, li quali egli avea molto cari e tutti per la salute dell'anima sua se gli serbava moltpo diligentemente”. In questa descrizione il Boccaccio non manca di inserire, tra i tanti “cencioni”, riferimenti abbastanza precisi, citando (probabilmente) il *Ritmo di sant'Alessio*, le *Lamentationes* di san Bernardo e una lauda in onore di Mechtilde di Magdeburg, nota in Firenze, attraverso i domenicani, per i suoi rapimenti mistici. Così, mentre lo “stamaiuolo” indugiava in laude e preghiere, la bellissima moglie Tessa si incontrava con Federigo di Neri Pegolotti, il quale “ella standogli in braccio la notte gl'insegnò da sei delle laude del suo marito”. [*Decameron* VII, 1, nell'edizione a cura di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1980, 2 voll., vol. II, pp. 789-797.]

da Dio o dettata dalla natura, sapeva dire le cose, i sentimenti, le leggi. E, nell'immagine che ci si compiaceva di formarsi di questa facoltà nascente, non solo non erano ancora apparse la distinzione tra parola e canto, la differenza tra potere espressivo e potere di designazione oggettiva (o "funzione referenziale", come dicono i linguisti), ma l'uso sacro e l'impiego profano del linguaggio non si erano ancora posti come domini separati: nella grande festa dei primi tempi, qualsiasi termine era celebrativo e portava in sé la sostanza del reale designato. Investita di un senso integrale, la parola raggiungeva le cose e godeva della felicità del contatto con esse. Ogni presenza che l'uomo nominava era per lui un dio o un rappresentante di una divinità. Così, grazie a una rivelazione benigna e a una ispirazione esatta, la prima lingua univa in sé la pienezza di un *sapere* alla pienezza musicale del proprio potere espressivo. Ma questa lingua paradisiaca – testimone di un'età in cui l'uomo non era separato dall'uomo, né era lontano dalla natura o da Dio – è stata da tempo dimenticata, smembrata, dispersa. Gli idiomi molteplici e incompatibili ne hanno preso il posto. La piena luce del senso si è oscurata.⁹⁷

Così Starobinski apre il suo suggestivo e oltremodo interessante saggio *Linguaggio poetico e linguaggio scientifico*, in cui evidenzia, attraverso la storia delle idee, le caratteristiche implicite e esplicite di tale rapporto, assegnando, infine, alla poesia un ruolo importante nella vita umana dal momento che, rivelando la "frammentarietà della nostra esistenza", essa "suscita un richiamo di libertà che proibisce la quiete" e conferisce "un supplemento di senso" all'"aridità delle nostre esistenze quotidiane"⁹⁸. "Acqua che cambia volto al deserto", la poesia è una promessa, non un dato scientifico provato e deciso, una "comunicazione universale delle coscienze" che, in un primo tempo era stata un tutt'uno con scienza e musica, almeno fino a quando non è apparsa la distinzione tra parola e canto; da questo momento, ossia da quando la "pienezza del sapere" non è più stata unita "alla pienezza musicale del proprio potere espressivo", la luce del senso si è oscurata.

Questo discorso, riferito al linguaggio nella sua portata universale e primigenia, è perfettamente rapportabile ad un linguaggio, quello poetico-musicale, che da tempi remoti si è sviluppato lungo una linea di concrezione e sintesi, generando una simbiosi che è stata riconosciuta e identificata, forse, solo mediante uno sguardo retrospettivo dovuto ad una esigenza "divisoria" unicamente umana, sorta da una "infermità linguistica" nella quale il linguaggio appare necessariamente come "un luogo di separazioni molteplici" che trovano unità solo nella leggenda di una felice "età dell'oro":

⁹⁷ J. STAROBINSKI, *Le ragioni del testo*, a cura di Carmelo Colangelo, Milano, Bruno Mondadori, 2003, pp. 69-70.

⁹⁸ Ivi, pp. 92-93.

Una simile leggenda di un privilegio originario poteva essere elaborata soltanto da uomini che si sentivano votati a una sorta di infermità linguistica, e a cui il campo del linguaggio appariva solo come un luogo di separazioni molteplici: separazione tra musica e parola, scarto tra linguaggio elevato e prosa bassa quotidiana, tra mito poetico e ragionamento elaborato. Il fatto di appartenere a un mondo le cui parole designano in maniera imperfetta ciò a cui si riferiscono, in cui non ci si comprende da una regione all'altra, in cui la natura rifiuta di lasciarsi tradurre nella parola umana, spinge gli uomini a pensare la propria infelicità come una calamità (meritata o immeritata) sopraggiunta in un momento fatale della loro storia. Essi allora retrospettivamente ricompongono un tempo immaginario in cui la mancanza provata nel presente non esisteva e l'unità era data, un tempo in cui la comunicazione era così perfetta che persino gli animali parlavano. Ed è necessario inventare una qualche catastrofe – Diluvio o Babele – per rendere conto della scissione che ha lasciato soltanto tracce sparse della lingua assoluta – pagliuzze d'oro nel fango.⁹⁹

Incomprensibilità e mancato interscambio tra linguaggi diventano, in questo modo, conseguenza di un dato evento, traumatico e irreversibile (Diluvio, Babele) necessario a spiegare una scissione che forse non c'è mai stata o, più probabilmente, è avvenuta in maniera non necessariamente traumatica, ma naturale, proprio per uno sviluppo ulteriore, successivo a quei processi di concrezione e sintesi cui il linguaggio stesso era sottoposto. Così, in fondo, non esiste “momento fatale”, a meno che questo non sia pura invenzione umana, sorto per fornire ragioni coerenti con quell'infermità linguistica madre di scissioni e separazioni anelanti ad un'immagine esotica e perdita di unità.

Suggerione e leggenda, prendono allora il posto di una realtà linguistica nient'affatto occasionale, come quella del linguaggio poetico-musicale, in cui le due componenti, poesia e musica, vengono identificate in due linguaggi diversi solo in retrospettiva, oppure in ragione di una idealizzazione di un passato mitico. In realtà entrambe le ipotesi, seguendo il discorso di Starobinski, appaiono veritiere: poesia e musica si riconducevano, per l'antichità classica ad un orizzonte comune, che trovava numerosi punti di contatto in quel linguaggio, definito da noialtri, come poetico-musicale, e qui l'idealizzazione, che pure esiste, è frenata dalla pratica della civiltà greca, da un vero e proprio uso del linguaggio poetico-musicale da parte di tale civiltà. Lo sguardo in retrospettiva, d'altro canto, induce a notare, in tempi più recenti come quelli medioevali, in che modo quell'unico linguaggio si sia lentamente scomposto idealizzando, nel contempo, il proprio passato. In questo caso i limiti dell'idealizzazione sono stabiliti dalle fonti, la loro presenza – e talvolta anche la loro assenza, come nel

⁹⁹ *Ivi*, p. 70.

caso della musica – evidenzia la convivenza di due linguaggi trasmessi in maniera differente. Qui, in questa diversa modalità di trasmissione (in parte scritta per la poesia, ma soprattutto orale riguardo alla musica), non più foriera di immaginazioni e/o idealizzazioni di sorta, quel linguaggio unico si presenta scomposto, non ancora diviso, in due componenti: la poesia e la musica. Ora, seguendo un asse diacronico privo di sostanziali fratture traumatiche (nessun Diluvio o Babele), le nuove forme metriche (tropi, sequenze, *canso* provenzale, ecc.) e la notazione neumatica rendono ancora più evidente, tra la fine del primo millennio d. C. e, soprattutto, nei primi due secoli del secondo, la convivenza di due linguaggi strutturalmente diversi. Tale diversità, con l'intensificarsi dell'uso della notazione e con l'apparire di altre forme metriche (la lauda, e segnatamente il sonetto), nonché con la formalizzazione di queste ultime, induce a pensare ad una separazione tra parola e suono, tra poesia e musica, elementi e, successivamente, “discipline” le cui differenze sostanziali sono prodotte dalla loro codificazione di note (o neumi) e parole (o versi), codificazione¹⁰⁰ di due linguaggi che si incontrano nella zona neutra dell'interferenza¹⁰¹, con la complicità della tradizione.

In questo quadro di formalizzazione dei due codici e, in particolare, di formalizzazione delle forme metriche in volgare italiano si inserisce il cosiddetto “divorzio” tra poesia e musica nel Duecento italiano¹⁰². È questo quell'evento traumatico, quella “catastrofe” che genera scissione lasciando “tracce sparse della lingua assoluta”. Ebbene, pur non essendo necessariamente così definitivi, nel senso che, pur rifacendosi ad una età dell'oro della poesia per musica, non si può parlare di “lingua assoluta”, rimane vero che questa separazione è stata vista limitatamente ad un fenomeno pur centrale in merito alla nascente poesia italiana, ossia in riferimento alla Scuola siciliana, ma che tuttavia non rappresenta la totalità dell'esperienza poetica italiana del Duecento. Come rilevato, in ambito sacro e devozionale popolare, la

¹⁰⁰ Chiaramente ci si riferisce alla codificazione scritta, universalmente riconosciuta, ma la musica medievale ha vissuto a lungo uno stato di conservazione affidato alla memoria – cosa che, del resto, ha in comune con la poesia – in cui la forma di “codificazione” più avanzata poteva essere rappresentata da accorgimenti e pratiche legate alla mnemotecnica. Cfr. A. M. BUSSE BERGER, *La musica medievale e l'arte della memoria*, Roma, Fogli Volanti, 2008.

¹⁰¹ In linguistica l'interferenza è una “sovrapposizione di codici diversi che provoca deformazione nella comunicazione” [G. BÀRBERI SQUAROTTI, *et al.* (a cura di), *Dizionario di retorica e stilistica*, Torino, UTET, 1995, p. 175]. Esiste, tuttavia, una interferenza che genera un trasferimento positivo tra i codici coinvolti, in modo tale che la loro sovrapposizione – se di vera sovrapposizione si tratta, ma spesso può essere anche un rapporto simbiotico – produce nuovi codici o sottocodici. È questo il caso delle cosiddette “interferenze disciplinari” che riguardano, ad esempio, poesia e pittura, cinema e letteratura e, nella fattispecie, poesia e musica.

¹⁰² A. RONCAGLIA, *Sul “divorzio tra musica e poesia” nel Duecento italiano*, in A. ZIINO (a cura di), *L'Arte Nova italiana del Trecento IV*, cit., pp. 365-397.

lauda¹⁰³ rappresenta sicuramente un genere di poesia per musica coevo e, addirittura, posteriore all'esperienza della "magna curia" siciliana. Inoltre, recenti scoperte¹⁰⁴ hanno messo in luce un sottobosco poetico, non necessariamente riferibile alla dimensione letteraria siciliana, ma che fa chiaramente riferimento a collegamenti con la musica. Infine, i rapporti musica-poesia non si interrompono con la Scuola siciliana: il Trecento, dentro e, soprattutto, fuori dal grande fermento polifonico dell'*Ars nova*, è un pullulare di canti, sia in ambito popolare, ove la tradizione orale non ha lasciato molte fonti, che in ambito "colto", come dimostrano i numerosi riferimenti alla musica, e alla poesia per musica, contenuti nelle opere di Dante, Boccaccio e Petrarca¹⁰⁵. Certamente, la tesi del "divorzio" non è pura invenzione, non è affatto la "fantasia persistente", cui si riferisce Starobinski, tuttavia può trattarsi 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."¹⁰⁶

Così, nel pregiudizio Nino Pirrotta rileva lo "scarto", il "luogo delle separazioni molteplici" afferenti al campo del linguaggio – dei linguaggi, nel caso in esame – e tale scarto deriverebbe "da un filologico impulso a distinguere e separare tale poesia [quella di Dante e Petrarca] da ogni intrusione di valori che non siano quelli poetici."¹⁰⁷ In quest'ottica la poesia della Scuola siciliana, nella quale il citato divorzio si è consumato, fu "destinata alla lettura, non al canto o alla recitazione, [...] opera, in una parola, di uomini di penna, non da liuto"¹⁰⁸, come afferma De Bartholomaeis, cui fa eco il Contini in *Poeti del Duecento* riferendosi a Giacomo da Lentini: "Naturalmente il notaio si riconnette a una fase poetica ormai del tutto letteraria, svincolata dalla melodia; e lega

¹⁰³ Lo stesso Roncaglia riconosce il ruolo della lauda nel panorama della poesia per musica del Duecento, affermando – in maniera piuttosto elusiva, in verità – che la presenza di laudari con musica, al pari dei canzonieri provenzali, evidenziano ulteriormente la mancanza di tali fonti (testi con musica) nel caso della poesia dei siciliani. Cfr. A. RONCAGLIA, *Sul "divorzio tra musica e poesia" nel Duecento italiano*, cit., pp. 385-386.

¹⁰⁴ Si tratta di scoperte relativamente recenti che, tuttavia, hanno riaperto il discorso sul "divorzio" e sono ancora al vaglio degli studiosi. Queste scoperte, consistenti in una canzone di cinquanta decasillabi e un altro testo di cinque endecasillabi, sono state rese note da Alfredo Stussi nel 1999: A. STUSSI, *Versi d'amore in volgare tra la fine del secolo XII e l'inizio del XIII*, «Cultura Neolatina», LIX (1999), 1/2, pp. 1-69.

¹⁰⁵ Indicativi, in merito, e ancora validi, nonostante la notevole vetustà editoriale, i seguenti testi: A. BONAVENTURA, *Dante e la musica*, Livorno, Giusti, 1904, rist. Forni, 1978; A. BONAVENTURA, *Il Boccaccio e la musica*, Milano-Roma, Fratelli Bocca, 1914; C. CULCASI, *Il Petrarca e la musica*, Firenze, Bemporad, 1911.

¹⁰⁶ N. PIRROTTA, *I poeti della scuola siciliana e la musica*, in *Poesia e musica e altri saggi*, Scandicci (FI), La Nuova Italia, 1994, pp. 13-21, p. 14.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ V. DE BARTHOLOMAEIS, (a cura di), *Primordi della lirica d'arte in Italia. Con illustrazioni e trascrizioni musicali*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1943.

alla tradizione la strofe di canzone quadripartita o tripartita, l'affiancamento alla più illustre canzone di forme da situazione «oggettiva» o viceversa prossime alla danza, quell'istituto dello stile mediocre e della corrispondenza in versi che è il sonetto, sua probabile invenzione.”¹⁰⁹ L'essere, la poesia dei siciliani, “svincolata dalla melodia” è chiarito, sempre dal Contini, in un altro suo saggio, ove sostiene che i poeti della curia federiciana ebbero, tra le altre cose, il merito della

iniziativa, tanto vivace rispetto ai provenzali classici, di avere in tutto disgiunto la poesia dalla musica, talchè del connubio antico rimane unica traccia fossile l'intercambiabilità delle stanze, che possono essere, poniamo, seconda terza quarta quinta come seconda quinta quarta terza, cioè l'assenza di una seria dialettizzazione del motivo; e con questo instaurano il divorzio così italiano (onde poi europeo) di alta poesia e di musica che la collaborazione d'un qualche «*magister Casella*» («*sonum dedit*») a libretti più che mai autonomi sopraggiunge semmai perentoriamente a sancire.¹¹⁰

La questione è stata ampiamente dibattuta, già nel 1955 István Frank scriveva “C'est un problème insoluble, dans l'état actuel de nos connaissances, que de savoir si les compositions de l'École sicilienne furent chantées ou récitées sans mélodie.”¹¹¹ Questa asserzione, da un punto di vista testimoniale, ancora oggi non può dirsi superata, le fonti infatti non forniscono chiarimenti precisi in merito, e in nessuna delle due direzioni (sono o non sono stati cantati), anche se tende a prevalere, in ambito letterario, la tesi che i testi dei siciliani non furono cantati. A questa tesi afferiscono una serie di saggi che a partire almeno da quello del Bartholomaeis (1943), passando per Frank (1955) e Contini (1960 e 1970), arrivano fino ai giorni nostri. Così, Folena¹¹², che segue la linea tracciata dal Contini, fino ai più recenti pareri di Bologna¹¹³, Meneghetti¹¹⁴ e Antonelli¹¹⁵, con al centro il citato saggio di Roncaglia. Sul fronte opposto, Cesareo¹¹⁶ e

¹⁰⁹ G. CONTINI (a cura di), *Poeti del Duecento*, cit., pp. 45-46.

¹¹⁰ G. CONTINI, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in ID., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, p. 176.

¹¹¹ I. FRANK, *Poésie romane et Minnesang autour de Frédéric II. Essai sur les débuts de l'école sicilienne*, «Bollettino del Centro di Studi filologici e linguistici siciliani», III (1955), pp. 51-83, p. 54, nota 16.

¹¹² G. FOLENA, *Cultura e poesia dei siciliani*, in *Storia della Letteratura italiana*, Direttori: Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Milano, Garzanti, 1965-1969, 9 voll.: vol. I, *Le origini e il Duecento*, 1965, pp. 273-347, p. 280.

¹¹³ C. BOLOGNA, *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, Torino, Einaudi, 1993, 2 voll.: vol. I, *Dalle origini al Tasso*, 1993, p. 41.

¹¹⁴ MENEGHETTI, MARIA LUISA, *Il pubblico dei trovatori. La ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, Torino, Einaudi, 1992, p. 167.

¹¹⁵ R. ANTONELLI, *La scuola poetica alla corte di Federico II*, in P. TOUBERT, e A. PARAVICINI BAGLIANI, (a cura di), *Federico II*, Palermo, Sellerio, 1994, 3 voll.: vol. II, *Federico II e le scienze*, 1994, pp. 309-323.

¹¹⁶ G. A. CESAREO, *Le origini della poesia lirica e la poesia siciliana sotto gli Svevi*, Milano, Sandron, 1924², p. 74.

i musicologi Tiby¹¹⁷, Monterosso¹¹⁸ e, dunque, Pirrotta, Ziino¹¹⁹ e Gallo¹²⁰ ritengono non indispensabile, ma possibile, l'esecuzione cantata, in un contesto di fruizione o *performance*, di alcuni testi lirici siciliani. Chiaramente il riferimento alla fruizione e alla *performance* chiama in causa la vocalità e, dunque, la voce, nella duplice funzione di recitazione e canto e ancora, implicitamente, non si può fare a meno di riferirsi all'orizzonte dell'oralità perchè

Ammettere che un testo, in qualsiasi momento della sua esistenza, sia stato orale, significa prendere coscienza di un fatto storico che non si confonde con la situazione di cui esiste la traccia scritta, e che non apparirà mai, nel senso proprio dell'espressione, «davanti ai nostri occhi». Per noi si tratta quindi di tentare di vedere l'altra faccia di questo testo-specchio, di spazzar via almeno un po' della sua opacità. Là dietro, oltre l'evidenza del nostro presente e la razionalità dei nostri metodi, c'è un residuo: un molteplice senza origine unificatrice, un «rumore», quello di cui parla Michel Serres, e la cui conoscenza è appannaggio dell'udito. È qui, e solo qui, che si situa per noi l'oralità della nostra «letteratura medievale»: vocalità residua di ogni filologia, ribelle ai nostri sistemi di concettualizzazione.¹²¹

Questa pagina di Zumthor è di una importanza notevole perché, pur riferendosi in particolare all'area francese o francofona, individua una percezione sonora – anche solo rumore, evidente o confuso che sia – che “parla della voce stessa che lo porta”. Questa voce propone, per ogni testo, un'esigenza particolare di ascolto nella quale sono impliciti e riscontrabili degli *indizi di oralità*, talvolta poco nitidi ma quasi mai inesistenti:

Per «indizio di oralità», intendo tutto quello che, all'interno di un testo, ci dà informazioni sull'intervento della voce umana nella sua pubblicazione: voglio dire nella mutazione attraverso cui questo testo passò, una o più volte, da uno stato virtuale all'attualità, e quindi esistette nell'attenzione e nella memoria di un certo numero di individui.¹²²

L'indizio così inteso si rapporta anche alle testimonianze, alle fonti, per forza di cose, scritte, rispetto alle quali Zumthor chiarisce:

¹¹⁷ O. TIBY, *La musica alla corte dell'Imperatore Federico II*, Estratto da: «Atti del Congresso internazionale della poesia e della lingua italiana» (Palermo, giugno 1951) Palermo, Pezzino, 1951.

¹¹⁸ *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970-1978, 6 voll.: vol. I, 1970, pp. 802-809 (voce *Canzone*).

¹¹⁹ A. ZIINO, *Rime per musica e danza*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, Roma, Salerno, 1995-2004, 14 voll.: vol. II, *Il Trecento*, 1995, pp. 455-529.

¹²⁰ F. A. GALLO, *Dal Duecento al Quattrocento*, in 1982-, *Letteratura italiana*, direzione: Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 9 voll.: vol. VI, *Teatro, musica, tradizione dei classici*, 1986, pp. 245-263.

¹²¹ P. ZUMTHOR, *La lettera e la voce. Sulla "letteratura" medievale*, a cura e trad. it. di Mariantonia Liborio, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 47.

¹²² *Ibidem*.

L'indizio prende valore di prova indiscutibile se consiste in una notazione musicale, che accompagna le frasi del testo manoscritto. In tutti gli altri casi, indica un probabilità, che in genere il medievista misura sulla base dei suoi pregiudizi.¹²³

Il pregiudizio, come si vede, in qualche modo ritorna, ma non è questo il dato importante, quanto come tra gli indizi di oralità rientri anche una terminologia divenuta appannaggio esclusivo della dimensione letteraria, ma che conduce inevitabilmente in sé una radice musicale. Infatti, il termine *canzone*, ad esempio, costituisce un sicuro indizio di oralità, anche se, come è accaduto, una “inerzia del lessico”¹²⁴ ha mantenuto il termine, conferendogli un’accezione meramente tecnica, in generi destinati unicamente alla lettura. Del resto, tornando al discorso specifico della poesia siciliana è indubbio che le “possibilità musicali” fornite da Dante alla canzone nella “ripetizione melodica nell’una e nell’altra parte della strofa, e sulla «diesis», cioè sul passaggio da una fase melodica all’altra al punto di congiunzione delle due parti, indicano che egli aveva in mente, non soltanto possibile ma desiderabile, la concreta presenza di una melodia.”¹²⁵ E basterebbe, forse, solo la testimonianza dantesca, risalente agli inizi del Trecento, ossia ben oltre l’esperienza della corte federiciana, ad inficiare la tesi di un “divorzio” tra poesia e musica nel Duecento italiano. È, tuttavia, un dato di fatto che la stessa definizione di Dante sia foriera di fraintendimenti (voluti o meno), a seconda se si guardi ad essa dal punto di vista musicologico o filologico/letterario, ma le sue osservazioni e la sua testimonianza costituiscono le informazioni più lucide del rapporto tra musica e poesia volgare nel Medioevo e, segnatamente, tra il Duecento e il Trecento. Lasciando per un attimo da parte il *De vulgari eloquentia*, e il solito riferimento a Casella nel secondo canto del *Purgatorio*, nel *Convivio*, trattando del congedo a *Voi che ‘ntendendo il terzo ciel movete*, Dante fa riferimento a tre ordini strutturali della canzone:

Ché non voglio in ciò altro dire, secondo ch’è detto di sopra, se non: o uomini, che vedere non potete la sentenza di questa canzone, non la rifiutate però; ma ponete mente la sua bellezza, ch’è sì grande per costruzione, la quale si pertiene a li gramatici, sì per l’ordine del sermone, che si pertiene a li rettorici, sì per lo numero de le sue parti, che si pertiene a li musici. Le quali cose in essa si possono ben vedere, per chi ben guarda.¹²⁶

¹²³ *Ivi*, p. 48.

¹²⁴ *Ivi*, p. 49.

¹²⁵ N. PIRROTTA, “*Ars nova*” e “*Stil novo*”, in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, p. 44. Qui Pirrotta si riferisce chiaramente a *DVE*, II, X, 2-4.

¹²⁶ *Convivio* II, IX, 9. Edizione di riferimento a cura di Giorgio Inglese, Milano, Rizzoli, 2004.

Il numero delle parti “si pertiene a li musici”, in questo Dante fa chiaramente riferimento ad una dimensione teorica tutta medievale – boeziana¹²⁷, in particolare – riguardo alla musica e al *numerus*. Interessante il riferimento ai “musici”, ossia a persone dedite all’arte musicale, intesa nella sua accezione più vasta. Naturalmente il termine “musico” non si riferisce in maniera inequivocabile ad un esecutore, che nella boeziana scala di valori occupa il gradino più basso, nell’ampio quadro filosofico-matematico della tripartizione musicale (*mundana, humana, instrumentalis*), tuttavia ne lascia intuire l’esistenza e, soprattutto, rapporta questa esistenza alla poesia, affiancando il musico al retore e al grammatico, insomma la musica alla parola. In questo Dante evidenzia quello che pure Roncaglia afferma e prova chiamando in causa i trovatori e la loro influenza sulla fondazione della Scuola siciliana, ossia la possibilità – e talvolta qualcosa in più – dell’esistenza di ruoli separati, tra poeta e musico; ruoli separati che, nel caso dei siciliani, furono, probabilmente, molto più marcati. Roncaglia, infatti, effettua un raffronto tra Peire d’Alverne, che “si preoccupava che l’esecuzione dei propri canti restasse affidata solo a cantori qualificati, come si vantava d’essere lui stesso”¹²⁸, e Guiraut de Bornelh che “non doveva essere molto dotato sotto il rispetto canoro”¹²⁹. Queste differenze attestano una disgiunzione tra il poeta e il cantore, indizio di una diffusa civiltà musicale:

Cantano i poeti-musici, autori ad un tempo di parole e di melodie; cantano i giullari, diffusori delle une o delle altre; canta con loro il pubblico: gli aristocratici cui le canzoni sono in primo luogo destinate, ma anche gli strati borghesi e popolari che le hanno recepite; cantano i re e cantano le portatrici d’acqua; voci esili e roche si sforzano di consuonare con voci piene e bene educate. Per un altro verso, la stessa diffusione sociale delle creazioni trovatoresche, con le connesse inevitabili disequaglianze di capacità naturali e di preparazione tecnica, costituisce il punto d’avvio d’un processo di specializzazione, che investe anche il rapporto tra parole e musica, compromettendone l’unità genetica.¹³⁰

Ora, il Roncaglia nelle sue lucide affermazioni, riconosce due importanti elementi che, a loro volta, ricadono su un terzo: la diffusione della parola cantata – parola poetica, beninteso – e il suo portato popolare; una unità genetica di fondo tra parola e musica e, terzo elemento conseguente, l’avvio di un processo di specializzazione che investe individualmente le due discipline. Ebbene, tale processo di specializzazione è

¹²⁷ Si ricorderà che per Boezio, la musica rientra nelle arti del quadrivio, accanto a geometria, aritmetica e astronomia, in una concezione pitagorica di fondo, per cui le “parti” sono parti numeriche, non melodiche.

¹²⁸ A. RONCAGLIA, *Sul “divorzio tra musica e poesia” nel Duecento italiano*, cit., p. 372.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ *Ivi*, p. 373.

indubbio, ed è attestato, come lo stesso Roncaglia non manca di ammettere, proprio tra i trovatori. Tuttavia, come tutti i processi, anche questo ha un percorso lungo, e probabilmente travagliato, il cui avvio non è rapportabile nettamente alla nascita della poesia volgare italiana, e siciliana in particolare, proprio perché esso ha radici ben lontane che si possono individuare nel momento in cui le due discipline hanno, per così dire, avvertito il bisogno di distinguere i propri linguaggi, i propri codici (Babele). Ma è questa una disgiunzione funzionale e che, soprattutto, trova la sua necessità nel supporto scritto, ossia nella notazione ancora essenzialmente neumatica, nel periodo in esame. La notazione e soprattutto la sua componente “assente”, ossia il ritmo, come si è visto per i trovatori e per la lauda, risente in maniera abbastanza evidente della struttura strofico-ritmica del testo, pertanto ne consegue che, coerentemente con quanto afferma Dante nel *De vulgari eloquentia*, la poesia del Duecento (e del Trecento), inclusa quella dei siciliani, almeno in parte, non è scritta esclusivamente per il canto, ma *può* essere cantata, *può* avere una veste musicale. Quando, in *DVE* II, IV, Dante accenna a voler trattare del *modum cantionum*, una delle prime cose che tiene a precisare è che anche i versificatori in volgare meritano di essere chiamati poeti in quanto anche per loro vale, come per i poeti in latino, la definizione universale di poesia come invenzione, “finzione espressa tramite retorica e musica (*factio rethorica musicaque poita*¹³¹)”. Procedendo nella trattazione (*DVE* II, V), il poeta entra nel merito della natura della canzone, del suo argomento, del suo stile e del suo metro indicando, come versi più usati, l’endecasillabo e il settenario. Più avanti (*DVE* II, VIII, 2-3) avverte la necessità di spiegare in cosa consista effettivamente la canzone, arrivando ad ammettere che tale termine non fa altro che esprimere “l’azione del cantare” (*Est enim cantio, secundum verum nominis significatum, ipse canendi actus vel passio, sicut lectio passio vel actus legendi.*), specificando che può essere inteso sia in senso attivo che passivo, a seconda che sia proferita dal suo autore o da altri, e che sia proferita con “modulazione melodica” o meno (*quod fabricata profertur vel ab autore vel ab alio quicumque sit, sive cum soni modulazione proferatur, sive non; et sic est passio.*¹³²) Insomma, la canzone è costituita da parole che possono essere sia cantate che recitate¹³³. Infatti, più avanti nel trattato (*DVE* II, VIII, 5), Dante dice chiaramente che la canzone non è la modulazione

¹³¹ *DVE* II, IV, 2. Si segue, qui e oltre, la seguente edizione: *De vulgari eloquentia*, Introduzione, traduzione e note di Vittorio Coletti, Milano, Garzanti, 2000.

¹³² *DVE* II, VIII, 4.

¹³³ È interessante notare che almeno in due luoghi del *De vulgari eloquentia* (II, IV, 5 e II, XIV, 2) i termini *dicere* e *canere* si presentano in una pressochè perfetta sinonimia.

melodica in sé, dal momento che quest'ultima si chiama suono, tono, nota o melodia (*sed sonus, vel thonus, vel nota, vel melos*): “È chiaro dunque che la canzone non è altro che l'azione in sé compiuta di dire parole armonizzate per l'accompagnamento musicale: per la qual cosa, tanto le canzoni, di cui ci stiamo occupando, quanto le ballate e i sonetti e tutte le composizioni armoniche, in volgare o in latino, si chiamano canzoni.”¹³⁴. La canzone propriamente detta è semplicemente la più alta, “eccellentissima”, tra le forme poetiche volgari, le quali possono essere tutte definite “canzoni” in senso lato, secondo l'accezione dantesca di cui sopra. La stessa struttura della canzone in stanze, del resto, è funzionale a ricevere una melodia (*DVE II, IX, 6* e ancora *DVE II, X, 2*) che può essere una sorta di “oda continua”, oppure variare con la diesis (*DVE II, X, 3-4*), ossia il passaggio che conduce da una melodia all'altra, o comunque ad una sua variazione. In definitiva Dante rileva che la canzone è, in ogni caso, strutturata in funzione di una melodia, indipendentemente dal fatto che possa poi riceverla o meno, e indipendentemente dalle origini di questa melodia, ossia se venga composta dal poeta stesso, dal musicista – cui pure “pertiene” – oppure che si tratti di un *contrafactum*, ossia di una melodia preesistente al testo ove andrà a legarsi. Ed è, a questo punto, più agevole intendere anche il passo del *Convivio*, nel quale il poeta fiorentino dice che le parti della canzone sono anche di competenza dei musicisti: i periodi musicali coincidono con le partizioni metriche della stanza e, anzi, ne sono causa ed effetto. Infine, se quanto detto vale per la canzone vera e propria, Dante, chiamando in causa le ballate, i sonetti e tutte le “composizioni armoniche”, lascia quantomeno affluire il dubbio che anche queste ultime, ballate e sonetti inclusi, possano essere strutturate per ricevere la musica. Questa “potenzialità musicale” – che ricorda quanto afferma Zumthor, a proposito di “rumore” e di “indizi di oralità” – svincolata dal fatto che poeta ed esecutore possano non coincidere (e questo è un dato di fatto concreto che, forse, si intensifica tra Duecento e Trecento, anche in rapporto all'*Ars nova*), attesta che in pieno Duecento, ma anche nei secoli successivi, esiste una poesia pensata e strutturata per la musica. Non è certamente la totalità della produzione poetica dell'epoca, non è tutta la poesia siciliana che, in qualche modo, si “specializza”, irrigidendo le proprie forme metriche, anche rispetto alla musica, ma una parte di essa, alcune forme e generi, continuano ad essere composti per la musica.

¹³⁴ *DVE II, VIII, 6-7*. Si è qui preferito, per ragioni di chiarezza espositiva, inserire direttamente la traduzione di Vittorio Coletti, che nell'edizione citata è a p. 81.

La poesia dei siciliani, è risaputo, molto deve alla poesia provenzale¹³⁵ (e, data l'origine di Federico II, si suppone anche ai *minnesänger*¹³⁶), e questa derivazione rimarca ancor di più la mancanza della musica, tuttavia i generi trobadorici, presso i siciliani, subiscono un rivolgimento di sistema, dovuto essenzialmente alla *reductio ad unum* dei temi lirici provenzali. Infatti, il sistema lirico occitanico si fonda sostanzialmente su tratti distintivi contenutistici-tematici e di registro tra loro profondamente correlati (parole, motivi ed espressioni legate agli intenti tematici), mentre, da un punto di vista strettamente metrico-formale, una canzone, un sirventese, una tenzone, potevano avere anche la stessa struttura, al punto che il riferimento diviene, appunto, lo schema metrico della *canço*. Il rivolgimento dei siciliani consiste proprio in questo scarto di prospettiva: dal momento che il tema diviene unico, quello amoroso (tra i siciliani, ad esempio, è quasi impossibile rintracciare satira politica), il sistema poetico viene riconfigurato secondo altri parametri, e questi parametri sono quelli metrico-formali. In questo quadro troverebbe un'ulteriore motivazione, una "necessità strutturale" anche la nascita del sonetto¹³⁷. Insomma, come afferma il Brugnolo:

Da un sistema fondato sull'opposizione dei contenuti (ciò di cui si parla nel testo), si passa a un sistema fondato – in assenza di tematiche diversificate – sull'opposizione delle *forme*: *canzone* si oppone a *sonetto* non perché i termini trattati nell'uno e nell'altro genere siano (o meglio, debbano essere) diversi, ma precisamente perché diversa – radicalmente diversa, malgrado certe analogie superficiali – è la loro forma metrica, e diversa la rispettiva tipologia: la canzone è una forma *mobile*, il sonetto – e questo fin da subito – una forma *fissa*.¹³⁸

Nella produzione della Scuola siciliana si distinguono in maniera netta e definita tre generi poetici: la canzone, di chiara derivazione dalla *canço* trobadorica; la canzone eterostrofica, che molto deve al *descort* di occitanica memoria; il sonetto, invenzione

¹³⁵ Gli studi sulla lirica siciliana e sulle sue origini sono numerosissimi, vale sicuramente la pena ricordare, in questa sede, almeno due saggi di Aurelio Roncaglia e la recente edizione promossa dal centro di studi filologici e linguistici siciliani: A. RONCAGLIA, *Gli inizi della lirica siciliana*, in L. FORMISANO, (a cura di), *La lirica*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 93-119; A. RONCAGLIA, *De quibusdam provincialibus translatis in lingua nostra*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, a cura di Walter Binni et al., Roma, Bulzoni, 1974-1979, 5 voll.: vol. II, 1975, pp. 1-36; R. ANTONELLI, et al. (a cura di), *I poeti della Scuola siciliana*, Milano, Mondadori, 3 voll.: vol. I, *Giacomo da Lentini*, edizione critica con commento a cura di Roberto Antonelli, 2008; vol. II, *Poeti della corte di Federico II*, edizione critica con commento diretta da Costanzo Di Girolamo, 2008; vol. III, *Poeti siculo-toscani*, edizione critica con commento diretta da Rosario Coluccia, 2008.

¹³⁶ I. FRANK, *Poesia romanza e Minnesang: tradizione e innovazione nella poesia dei siciliani*, in L. FORMISANO, (a cura di), *La lirica*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 383-392.

¹³⁷ R. ANTONELLI, *L' "invenzione" del sonetto*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, Modena, Mucchi, 1989, 4 voll.: vol. I, 1989, pp. 35-75.

¹³⁸ F. BRUGNOLO, *La Scuola poetica siciliana*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, Roma, Salerno, 1995-2004, 14 voll.: vol. I, *Dalle origini a Dante*, 1995, pp. 265-337, p. 320.

metrica originale. Lasciando un attimo da parte il sonetto e tornando alla canzone, che ricopre la maggior parte della produzione della Scuola, essa è soggetta a due tendenze: la prima è indirizzata verso schemi metrici piuttosto complessi, con tematiche cortesi e registri elevati, la seconda, anch'essa legata alla tradizione trobadorica, è indirizzata verso strutture strofiche piuttosto semplici, tendenzialmente isometriche, con un registro medio e con tematiche dall'espressività "popolareggiante". In questa seconda tendenza si può riconoscere la struttura metrica della *canzonetta* caratterizzata, oltre che dall'isometria, da versi minori dell'endecasillabo. In un quadro, come quello della poesia dei siciliani, ove una forte coscienza metrico-formale sicuramente ridefinisce i rapporti poesia-musica, la canzonetta rappresenta un genere poetico fortemente connotato che ben si presta ad un rivestimento musicale e in cui "è forse lecito individuare uno dei momenti di maggiore originalità della produzione siciliana."¹³⁹

Per una definizione della canzonetta è opportuno tornare ancora a Dante che, trattando della *cantio* la definisce come una "regolata composizione in stile tragico", mentre quando è in stile comico è definita, con un diminutivo, *cantilenam*.¹⁴⁰ La *cantilena*, per alcuni trattatisti medievali, come Pietro di Blois, Uc Faidit e Salimbene de Adam, è strettamente correlata all'elemento musicale, correlazione riconosciuta anche dal Roncaglia, il quale sottolinea che essa "ha senso specificamente musicale"¹⁴¹. Mengaldo va oltre e riconosce nel termine *cantilena*, inteso come diminutivo di *cantio*, un "calco del volgare *canzonetta* (e vedi provenzale *chansoneta*), ampiamente attestato nel Duecento presso i poeti a indicare, per lo più, la canzone con prevalenza o esclusività di versi minori dell'endecasillabo (e generalmente sette o ottonari) e tonalità eventualmente più mediocre e cantabile."¹⁴² Allora, se i termini *cantilena* e *canzonetta*, come evidentemente è, vengono a coincidere, si possono estendere le qualità musicali della prima alla seconda che diventa, così, esattamente quella forma mediocre, o "comica", di canzone che indicava Dante, cosa peraltro attestata anche in epoca successiva, basti pensare al Boccaccio¹⁴³.

¹³⁹ F. BRUNI, *La cultura alla corte di Federico II e la lirica siciliana*, in G. BARBERI SQUAROTTI (a cura di), *Storia della civiltà letteraria italiana*, Torino, UTET, 6 voll.: vol. I, *Dalle origini al Trecento*, 1990, pp. 211-272, p. 262.

¹⁴⁰ DVE II, VIII, 8 "cum comice fiat hec coniugatio, cantilenam vocamus per diminutionem".

¹⁴¹ A. RONCAGLIA, *Sul "divorzio tra musica e poesia" nel Duecento italiano*, cit., p. 389.

¹⁴² D. ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, in ID., *Opere minori*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano-Napoli, Ricciardi, 1996, 3 voll.: vol. III, p. 205, nota 5.

¹⁴³ G. BOCCACCIO, *Rime*, a cura di Vittore Branca, Padova, Liviana, 1958, parte I, n. 6.

Ora, la produzione poetica della Scuola siciliana non è affatto priva di questa forma metrica le cui caratteristiche sono “la monometria, l’uso del verso breve, lo schema relativamente semplice”¹⁴⁴, anzi lo stesso Giacomo da Lentini ha composto diverse canzonette e, addirittura, parrebbe che “le prime attestazioni letterarie in volgare del diminutivo «canzonetta» si trovino appunto nella lirica dei poeti siciliani”¹⁴⁵ e, caso più unico che raro, in *Meravigliosamente* del Notaro:

*Canzonetta novella,
va' canta nova cosa;
lèvati da maitino
davanti a la più bella,
fiore d'ogni amorosa,
bionda più c'auro fino:
«Lo vostro amor, ch'è caro,
donatelo al Notaro
ch'è nato da Lentino.»*¹⁴⁶

La struttura strofica è piuttosto semplice, con i suoi settenari in schema abc abc/ddc, ma la cosa più interessante è che questi versi costituiscono un congedo, quasi una *tornada* trobadorica, nel quale Giacomo da Lentini si preoccupa di inserire uno *sfrághis*, ossia una sorta di sigillo d'autore, negli ultimi tre versi ove il suo nome è effettivamente “cantato”, “con gioco retorico, dalla prosopopea del componimento.”¹⁴⁷

Facendo riferimento al *Repertorio metrico della scuola poetica siciliana*¹⁴⁸ e alle *CLPIO*¹⁴⁹, risultano numerosi componimenti di autori della Scuola siciliana che presentano le caratteristiche della canzonetta, inoltre è possibile risalire alle occorrenze del termine *cantare*, come ha provveduto lucidamente a fare Francesco Carapezza¹⁵⁰, in tutte le sue declinazioni, anche linguistiche; elementi, questi, che forniscono un quadro piuttosto interessante in seno alla produzione poetica maggiormente responsabile di un “divorzio” tra musica e poesia. Sono infatti numerose le canzonette riferibili, accanto a componimenti anonimi, ad autori ben noti della Scuola, come Giacomo da Lentini,

¹⁴⁴ F. BRUGNOLO, *La Scuola poetica siciliana*, cit., p. 326.

¹⁴⁵ F. CARAPEZZA, *Un "genere" cantato della Scuola poetica siciliana?*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», II (1999), 2, pp. 321-354, p. 332.

¹⁴⁶ G. CONTINI, *Poeti del Duecento*, cit., vol. I, p. 57.

¹⁴⁷ F. CARAPEZZA, *Un "genere" cantato della Scuola poetica siciliana?*, cit., p. 341.

¹⁴⁸ R. ANTONELLI, *Repertorio metrico della scuola poetica siciliana*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1984.

¹⁴⁹ D' A. S. AVALLE, (a cura di), *Concordanze della lingua poetica italiana delle origini*, *CLPIO*, con il concorso dell'Accademia della Crusca, Milano-Napoli, Ricciardi, 1992.

¹⁵⁰ Cfr. F. CARAPEZZA, *Un "genere" cantato della Scuola poetica siciliana?*, cit., in particolare le pp. 333-339.

Giacomino Pugliese, Rinaldo d'Aquino e Odo delle Colonne e altrettanto numerosi sono i riferimenti al canto. Inoltre, l'omogeneità metrico formale è supportata da una corrispondente omogeneità stilistica e, talvolta, anche tematica; al genere della canzonetta infatti si possono ricondurre alcune tipologie dialogiche come il contrasto tra amante e amata e il *topos* della malmaritata che fanno riferimento sempre al discorso diretto, cosa che rimanda, ancora una volta, ad una fruizione orale dei componimenti e, dunque, ad una *performance*, se non uguale, quantomeno simile a quella trobadorica. A questo punto è evidente che le numerose ricorrenze del termine cantare riferito all'io poetico, riscontrate da Carapezza, lasciano intendere più che una allusione all'esecuzione musicale o quantomeno vocale delle canzonette, pur tenendo presente quanto rilevato, su fronti opposti, dal Roncaglia¹⁵¹ e dal Pirrotta che riconducono entrambi il cantare al poetare, con la differenza importante che Pirrotta lascia uno spiraglio piuttosto ampio alla possibilità di un canto vero e proprio: “*Canto, canzone e cantare* spesso indicano il semplice poetare, ma non è da escludere che fossero anche usati in senso proprio, specialmente nel caso di *dire in cantando*.”¹⁵² Nel caso della canzonetta dei siciliani l'espressione *dire in cantando* coincide in maniera pressoché perfetta con la struttura strofica, inoltre tale espressione ricorre in alcuni casi anche nei versi di poeti come Mazzeo di Ricco¹⁵³, quando si riferisce al canto del cigno o delle sirene, indicando, dunque, un preciso riferimento all'azione canora. Interessante, in merito, è anche il dato dello Schulze¹⁵⁴ che, in un lavoro che ha suscitato una certa disapprovazione, ma anche un certo interesse tra i filologi italiani¹⁵⁵, riconduce soprattutto alla canzonetta l'utilizzo di *contrafacta* musicali di modelli trobadorici su componimenti siciliani e, sia pure per semplice congettura, fa riferimento anche ad alcuni componimenti di Giacomo da Lentini.

¹⁵¹ Non bisogna dimenticare che il Roncaglia ha riconosciuto, in pochi o unici casi, l'interesse di qualche poeta siciliano, come nel caso di Giacomino Pugliese che definisce “poet-musico-esecutore”. Cfr. A. RONCAGLIA, *Sul “divorzio tra musica e poesia” nel Duecento italiano*, cit., p. 386.

¹⁵² N. PIRROTTA, *I poeti della scuola siciliana e la musica*, cit., p. 104, nota 14.

¹⁵³ Cfr. B. PANVINI, (a cura di), *Le rime della Scuola siciliana*, Firenze, Olschki, 1962, 2 voll. Il riferimento al cigno e alle sirene riguarda segnatamente i componimenti *Amore avendo interamente voglia; Dogliosamente e con gran malenanza e Madonna dimostrare*.

¹⁵⁴ J. SCHULZE, *Sizilianische Kontrafakturen. Versuch zur Frage der Einheit von Musik und Dichtung in der sizilianischen und sikulo-toskanischen Lyrik des 13. Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer, 1989.

¹⁵⁵ Cfr. R. ANTONELLI, *La scuola poetica alla corte di Federico II*, cit., pp. 320 e sgg. e F. BRUGNOLO, *La Scuola poetica siciliana*, cit., pp. 332 e sgg.

In merito ai *contrafacta*, inoltre, va ricordato che al Notaro è ricondotto anche il *discordo* (definito talvolta come anti-canzone¹⁵⁶) che deriva indubbiamente dal *descort* provenzale e che fu uno di quei componimenti pensati per la danza e accompagnati, in genere, da musica non originale, proveniente da altri componimenti o, anche, dalla musica strumentale. A questo proposito il *discordo Dal core mi vene* di Giacomo da Lentini è ripreso, nella sua forma strofico-metrica, pedissequamente da *De la primavera* di autore anonimo, evento che induce credere a che la riproposizione metrica da parte di quest'ultimo sia dovuta proprio allo schema melodico di *Dal core mi vene*, per cui il componimento del lentinese potrebbe essere stato musicato e, successivamente, contraffatto dall'anonimo. Si tratta, purtroppo, di poco meno che congetture, dal momento che le fonti non lasciano tracce in questa direzione, tuttavia bisogna tener conto di come l'aspetto metrico delle poesie dei siciliani è sempre riconducibile ad una "veste" musicale.

Giacomo da Lentini, com'è noto, è riconosciuto come l'"inventore" del sonetto, la forma metrica che, com'è altrettanto noto, fu sostanzialmente utilizzata alla corte federiciana soprattutto per la corrispondenza poetica (le tenzoni, ad esempio), per cui si trattò fondamentalmente di una sorta di rime di corrispondenza che accompagnavano altri componimenti. Il dubbio che esso possa essere stato musicato è implicito nella sua denominazione e, seppur non si possa escludere a priori, data la penuria di fonti in tal senso, una sua esecuzione o *performance* musicale che sia, appare piuttosto improbabile, anche perché, come sostiene Antonelli¹⁵⁷, il sonetto rivestì, in qualche modo, la funzione delle *coblas esparsas* di provenzale memoria, che non erano musicate. Evidentemente il mancato affiancamento di una melodia al sonetto è dovuto anche alla sua brevità, inoltre vi sono altri due elementi che inducono a pensare che esso non sia stato musicato – pur sempre lasciando la possibilità di una *eventuale* esecuzione sonora, niente affatto impedita da alcun dato formale – il primo è che il termine *sonetto* non viene mai usato nei componimenti dei siciliani, tranne che da Rinaldo d'Aquino in *Già mai non mi conforto*, inoltre nei sonetti composti dai poeti federiciani il termine *cantare* riferito all'io poetico non ricorre nemmeno una volta.

A questo punto si può concludere che, in merito alla Scuola siciliana e alle forme poetiche nate nel suo seno, quella che sicuramente – sempre conservando il "nulla osta"

¹⁵⁶ R. RUSSEL, *Giacomo da Lentini e l'anti-canzone: note sul discordo italiano*, «Modern Philology», LXXVII (1980), 3, pp. 297-304.

¹⁵⁷ Cfr. R. ANTONELLI, *L'"invenzione" del sonetto*, cit.

formale da prestare ad una eventualità – non è stata musicata e/o cantata è il sonetto, mentre certamente musicata è stata la canzone. Riguardo alla canzone, il metro che più ha risentito di una formalizzazione letteraria da parte dei siciliani, il rapporto poesia-musica si presenta ancora piuttosto complesso, tuttavia, nella duplice dimensione della canzone precedentemente considerata (che si potrebbe sintetizzare malagevolmente in “colta” e “popolare” o “popolareggiante”), l’esperienza della canzonetta rappresenta un fenomeno interessante, foriero di ulteriori approfondimenti e ricerche. Così, se già è piuttosto difficile parlare di “divorzio” tra poesia e musica nella Scuola siciliana, ove effettivamente si era verificato un cambio di prospettiva, uno scarto, nel rapporto tra le due arti, diventa piuttosto arduo parlarne in riferimento al Duecento italiano, perché non bisogna dimenticare che le corti del Nord Italia, nel Duecento, erano ampiamente frequentate dai trovatori di Provenza, oltre al fatto che esistevano anche trovatori italiani, inoltre in Italia centrale era piuttosto forte, come si è visto, una poesia per musica che si muoveva tra il “popolare” e il devozionale. Ma al di là del contesto storico-culturale e delle esperienze particolari in territorio italiano, la questione del “divorzio”, come sostiene con autorevole eleganza Agostino Ziino¹⁵⁸, è mal posta, se ci si riferisce alla mancanza di fonti, all’inesperienza musicale – postulata dal Roncaglia¹⁵⁹ – dei poeti siciliani e al conseguente irrigidimento formale dei componimenti; è mal posta perché

In sostanza si tratta di verificare se l’esecuzione vocale era l’unico mezzo per veicolare un testo poetico, oppure solo una delle possibili modalità di circolazione del testo stesso, insieme alle recitazioni di fronte a uno o più ascoltatori o alla lettura privata e mentale. Pertanto è difficile parlare di “divorzio” proprio in quanto, probabilmente, non c’è mai stata tra testo e musica un’intima e vera unione, ma solo un rapporto funzionale, una sovrapposizione tra due sistemi di comunicazione [interferenza] sostanzialmente differenti l’uno dall’altro.¹⁶⁰

Ziino, parlando di “sovrapposizione” richiama chiaramente il concetto di interferenza tra codici linguistici che, nel caso della poesia e della musica generano un altro linguaggio, quello poetico-musicale. Questo linguaggio, sempre secondo Ziino, è fondato essenzialmente su un “rapporto funzionale” che subisce dei cambiamenti sostanziali con l’adozione definitiva della polifonia da parte dei compositori italiani.

¹⁵⁸ A. ZIINO, *Rime per musica e danza*, cit.

¹⁵⁹ A. RONCAGLIA, *Sul “divorzio tra musica e poesia” nel Duecento italiano*, cit., pp. 388-389.

¹⁶⁰ A. ZIINO, *Rime per musica e danza*, cit., p. 456. Il termine “interferenza” tra parentesi quadre e in corsivo è stato inserito dallo scrivente al fine di segnare, attraverso le parole di Ziino, non semplicemente un termine, bensì un’area di sovrapposizione nella quale possono nascere (come è stato e come è) dei fenomeni interessanti legati ai rapporti tra le arti e/o le discipline.

Fino ad allora – e siamo, ormai, in pieno Trecento – non si può parlare di “divorzio” e tutto sommato, non se ne può parlare almeno fino al Cinquecento, perché solo allora, con la diffusione della musica strumentale e del melodramma, i due codici si indirizzeranno verso orizzonti piuttosto separati, ma la parola continuerà, anche oltre il Cinquecento e fino ai giorni nostri, ad essere accompagnata, o ad accompagnare la musica. Nel Trecento, invece, con il consolidarsi della *musica mensurabilis*, con la sua complessità ritmica, il rivestimento musicale di un componimento poetico rimane un elemento possibile, ma certamente non necessario, né unico. Questo rivestimento può aver assunto varie forme (tra queste giova ricordare la recitazione, con o senza musica) ed è un veicolo di trasmissione e diffusione di un dato testo poetico, che può essere inviato al musicista dallo stesso autore, può essere stato musicato da un compositore dietro commissione, può essere stato oggetto di un *contra factum*, può essere stato scelto direttamente dal musicista che gli ha apposto una melodia, e così via. Tutte queste opzioni sono, però, sempre discutibili perché fino a Trecento inoltrato, soprattutto la musica (e non bisogna mai dimenticare i *contrafacta*), circolava secondo i criteri di una tradizione orale. Solo con l’avvento della polifonia e della notazione mensurale il modo di diffusione della musica inizia a cambiare, fornendo man mano fonti scritte, tuttavia la tradizione orale non impediva al musicista-eseccutore di servirsi di rotuli¹⁶¹ o di fogli volanti sui quali erano apposti pochi elementi di notazione, connessi magari solo ad una prima strofa del componimento, che servivano, appunto, come riferimento per il canto o l’esecuzione performativa in genere. Inoltre, è dato certo e riconosciuto che i poeti chiedessero di dare una “veste” musicale ai propri componimenti in maniera codificata e attraverso gli stessi componimenti: è il caso, ad esempio, del congedo, trattandosi di una canzone, oppure nel corso del testo stesso, nel caso della ballata, o ancora, come si è detto, mediante un sonetto che seguiva il testo poetico per il quale si chiedeva tale “veste”. Lo stesso Dante Alighieri si serve di un sonetto doppio caudato per chiedere all’amico musicista Lippo di intonare la stanza isolata *Lo meo servente core*, che Dante definisce “pulcella nuda”:

¹⁶¹ “D’altra parte, che la poesia sia stata ‘sentita’ sempre in associazione alla musica, anche in questo periodo, lo si desume da alcune miniature presenti nel codice B.R. 217 della Biblioteca Nazionale di Firenze (contenente poesie del repertorio siculo-toscano) in cui sono raffigurati alcuni poeti con in mano uno strumento musicale o un *rotulus*. Si tratta di Guittone d’Arezzo, con un salterio e, in altre immagini, con un clavicordo e con un liuto; Giacomo da Lentini, con un rotolo, e Fredi da Lucca, con un pergamena corredata di notazione musicale.” [A. ZIINO, *Rime per musica e danza*, cit. p. 456, nota 5 e Cfr. B. PESCIERELLI, *Le miniature musicali del ms. B.R. 217 della Biblioteca Nazionale di Firenze*, in A. ZIINO, (a cura di), *L’Ars Nova italiana del Trecento V*, Palermo, Enchiridion, 1985, pp. 196-199.]

[...]
*Lo qual ti guido esta pulcella nuda,
 che ven di dietro a me sì vergognosa
 ch'a torno gir non osa,
 perch'ella non ha vesta in che si chiuda;
 e priego il gentil cor che 'n te riposa
 che la rivesta e tegnala per druda,
 si che sia conosciuta
 e possa andar là 'vunque è disiosa.*¹⁶²

Questi versi di Dante ci riconducono al mancato uso musicale del sonetto, forma poetica nata e diffusa nell'ambito della Scuola siciliana, rispetto al quale un punto fermo e definitivo, almeno per ora, giunge da un recente lavoro di Zuliani, il quale – seguendo la linea tracciata da Petrobelli, che va dalla tradizione orale, in ambito sia “colto” che “popolare”, alla musica “concepita come semplice intensificazione, al puro livello sonoro, della parola”¹⁶³ – in merito al sonetto afferma:

Il sonetto può essere quindi concepito come una sorta di «modulo metrico di base»: può servire a mandare un messaggio a margine di un altro testo o per uno scambio di opinioni, ma resta in qualche modo un genere interno ai rimatori, escluso programmaticamente da eventuali usi musicali, per i quali è invece richiesto un testo metricamente mosso che la nuova melodia può rivestire come «intensificazione della parola».¹⁶⁴

In merito al “rivestimento” musicale si è accennato al fatto che il testo poetico possa essere anche recitato, ossia, che il rapporto con la musica vada considerato, come ricorda Zumthor, in una dimensione di oralità e di vocalità; in una parola ciò che conta – e qui vi è convergenza con quanto esposto da Ziino – è l'esecuzione. Ebbene, nel Medioevo, l'esecuzione a voce di un testo aveva un'importanza maggiore rispetto ad oggi, e questo non solo per un discorso di memorizzazione. Nella diffusione di un testo

¹⁶² D. ALIGHIERI, *Rime*, a cura di Gianfranco Contini, con un saggio di Maurizio Perugi, Torino, Einaudi, 2007, pp. 22-23, la stanza isolata *Lo meo servente core* è a p. 25.

¹⁶³ “La prevalenza assoluta della tradizione orale su quella scritta, e questo anche nel campo della tradizione «colta», rivela i profondi legami con la tradizione «popolare» o, per dir meglio, i costanti e vitali rapporti con essa che si esercitano in questo periodo. Essi sono la diretta conseguenza di una concezione del mondo e della vita in cui la distinzione tra le due sfere culturali ha una valenza radicalmente diversa da quella che, ad esempio, il nostro tempo potrebbe ad essa attribuire. Questo determina una fondamentale coerenza nel tipo di rapporto tra poesia e musica, anche quando i legami della tradizione «colta» con l'altra potrebbero sembrare totalmente disciolti. E vi è un'altra importante conseguenza: quanto più sono stretti i rapporti con la tradizione «non colta», tanto maggiore è l'equivalenza delle durate tra enunciazione verbale ed enunciazione musicale. La musica viene insomma concepita come semplice intensificazione, al puro livello sonoro, della parola; essa ha principalmente la funzione di estrinsecarne l'articolazione formale, il suo disporsi nel tempo.” [P. PETROBELLI, *Poesia e musica*, in *Letteratura italiana*, direzione: Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1982-, 9 voll.: vol. VI, *Teatro, musica, tradizione dei classici*, 1986, pp. 229-244, p. 236.]

¹⁶⁴ L. ZULIANI, *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, Bologna, Il Mulino, 2009, p. 100.

era sempre presupposto un momento di “lettura pubblica”, per le ragioni più varie, tra queste, sicuramente il fatto che la scrittura non fosse così diffusa (non è un caso che i cambiamenti più forti si verificano con l’avvento della stampa) e i destinatari di un testo scritto, anche di ceto elevato, non sempre fossero in grado di cimentarsi con esso e ci fosse sempre qualcuno che leggeva e scriveva per loro. Chiaramente leggere e scrivere non implica necessariamente il canto, ma quantomeno una recitazione cantilenata in rapporto alla struttura metrica che, in alcuni casi, poteva servirsi di un accompagnamento musicale. Questo per dire che, nel Medioevo, l’esecuzione musicale è affidata essenzialmente alla voce umana e, nel caso della poesia, si conforma anche in maniera piuttosto rigorosa al metro del testo e alle sue partizioni, come arriva a definire Petrobelli:

Le varie manifestazioni dei rapporti tra poesia e musica che ritroviamo in questo periodo possono, anzi si debbono leggere in una chiave unica, che potremmo definire formalistica. L’articolazione del fatto sonoro (sia esso monodico, cioè affidato ad una sola voce, oppure affidato a più voci) segue la disposizione del testo poetico secondo i versi, le strofe, e le ripetizioni dei versi (nei ritornelli e nelle «volte»), ad un punto tale per cui la disposizione del testo musicale si atteggia secondo quella della poesia, anzi da essa dipende.¹⁶⁵

Anche nel Duecento e nel Trecento, insomma, il modo in cui i versi vengono cantati, cantilenati o recitati¹⁶⁶ non corrisponde ad una struttura ritmica modernamente intesa, ma è ancora legato ad uno sorta di recitativo (qualcosa di simile a quello del melodramma, di là da venire), di “parola cantata” in stile gregoriano; in qualche modo, dunque, l’ombra del chiosso continua ad essere presente, anche sulla lirica monodica profana. Ne consegue che la distanza tra versi e musica (la pluricitata Babele di Starobinski) è molto più ridotta di quanto si possa immaginare pensando in chiave moderna. Esiste, cioè, una contiguità tra versi e musica e tra recitazione e canto (come pure lasciava intuire Zumthor, parlando di testo vocalizzato) legata alla fruizione della poesia, per cui “Mantengono una contiguità con la musica testi che sarebbe assai impegnativo rivestire con una melodia, come le canzoni di architettura più ambiziosa.

¹⁶⁵ P. PETROBELLI, *Poesia e musica*, cit., p. 235.

¹⁶⁶ Recitazione, canto e cantilena presentano confini piuttosto labili tra loro, come tiene ad evidenziare Zumthor, quando si riferisce al testo vocalizzato. Il canto, per Zumthor, che partendo da *cursus* e sequenza arriva ad individuare dei modelli di recitazione, si riferisce ad *omnes sonorum gradus*, per cui anche gli attori e gli oratori, in genere, dovevano conoscere quest’arte; raccontare e cantare sono a un passo dalla sinonimia, sono “Figure cumulative che evocano, congiungendo i due registri di parola, una totalità vocale. Importa poco che il limite oscilli, nel corso del tempo, fra quello che l’orecchio percepisce come parola detta e quello che percepisce come canto. È in questa prospettiva che va interpretato il fatto che nel XIV secolo a Firenze si cantavano le terzine della Divina Commedia.” [P. ZUMTHOR, *La lettera e la voce. Sulla “letteratura” medievale*, cit., p. 249.]

Esse infatti sono comunque composte su una struttura metrica concepita per una veste musicale. Vengono solo recitate, ma in un modo che corrisponde ad una linea melodica di «grado zero»¹⁶⁷

Al centro del rapporto tra poesia e musica si posiziona, dunque, la struttura metrica (e talvolta sintattica) del testo; la metrica “conserva all’interno delle diverse e nuove strutture la memoria e l’uso delle possibilità e vitalità musicali che un compositore professionista (un magister Casella per Dante o un Confortino per Petrarca) può volgere facilmente e rapidamente in musica proprio grazie a quelle forme di intonazione melodica adattabili ai differenti registri metrici che sopravvivevano nel Medioevo.”¹⁶⁸ Può, questo, apparire un discorso eccessivamente teorico e distante dal discorso sul “divorzio”; in realtà, come dice lo stesso titolo del paragrafo (*Sulla prassi: teoria e musica*) dal quale è tratta la citazione di Chiara Cappuccio, è estremamente legato alla pratica, come attestano il *De vulgari eloquentia*, più volte chiamato in causa, e altri trattati medievali, come l’anonimo *Capitolum de vocibus applicatis verbis* e la *Summa artis rithmici vulgaris dictaminis* di Antonio da Tempo, che forniscono una descrizione eminentemente pratica delle forme adatte o adattabili al canto proponendosi, così, come testimonianza piuttosto eloquente delle profonde relazioni tra metrica e melodia¹⁶⁹. Relazioni che, come lucidamente sostiene Ziino, possono apparire non indispensabili, dal momento che si tratta di due codici diversi che s’incontrano nello spazio neutro dell’interferenza, e perseguendo finalità principalmente comunicative. Tuttavia è proprio in queste finalità comunicative – finora si è parlato di recitazione e canto nella dimensione di fruizione o fruibilità della poesia – che si instaurano le relazioni più profonde e che mettono al proprio centro, come accennato, la metrica, ed è sempre in queste finalità comunicative, sul filo delle relazioni cui pervengono, che la tesi del presunto “divorzio” subisce un ulteriore – per non dire definitivo – indebolimento. Nel rapporto con la metrica, il musicista assume un ruolo piuttosto rilevante: tocca a lui esercitare, ancora e più in pieno Trecento, “una capacità di giudizio razionale sull’unione tra musica e parole”¹⁷⁰, relazione regolata da ritmo e *numerus*. Se, ancora una volta, si fa riferimento alla lirica dei trovatori si può notare, come ha fatto

¹⁶⁷ L. ZULIANI, *Poesia e versi per musica. L’evoluzione dei metri italiani*, cit., p. 99-100.

¹⁶⁸ C. CAPPUCCIO, e L. ZULIANI, “*Leutum meum bonum*”: i silenzi di Petrarca sulla musica, «Quaderns d’Italià», 11 (2006), pp. 329-358, p. 335.

¹⁶⁹ Basterebbe pensare, rispetto all’importanza della metrica, che uno dei più importanti trattati di musica del Medioevo, il *De musica* di Agostino, era in realtà un trattato di metrica.

¹⁷⁰ C. CAPPUCCIO e L. ZULIANI, “*Leutum meum bonum*”: i silenzi di Petrarca sulla musica, cit., p. 337.

Gruber¹⁷¹, che nella lirica cortese medievale non esisteva un termine preciso che indicasse la struttura metrica di un componimento poetico; attraverso l'analisi lessicale del testo *No sap chantar qui so non di*, di Jaufre Rudel, Gruber rileva, in accordo con molti filologi¹⁷², che il termine occitano *so*¹⁷³ (generalmente tradotto con *suono*) indica contemporaneamente la melodia e la struttura metrica. Tra i trovatori, però, l'elaborazione metrico-melodica rappresenta un parametro compositivo all'interno del quale le due componenti vivono una situazione di interdipendenza; nella lirica italiana del Duecento – e in questo si può avvertire quel cambiamento che è stato identificato iperbolicamente con il termine “divorzio” – e dei siciliani in particolare, è già avvertito “il passaggio verso il ridimensionamento della funzione musicale in formule di intonazione classificabili in base alla scelta del metro.” Ne è la riprova la pratica del *contrafactum* metrico-musicale tra i testi romanzati, ove trova parte rilevante anche l'aspetto lessicale¹⁷⁴. Dante, erede della tradizione quadriviale boeziana, conoscitore dell'universo poetico-musicale trobadorico e testimone delle novità teoriche del suo tempo, legate alla nuova prassi polifonica, mette in luce, attraverso il *De vulgari eloquentia* (che, condotto a termine, avrebbe sicuramente fornito ulteriori indizi e dettagli) quel vincolo formale che lega poesia e musica, vincolo riconoscibile proprio nell'organizzazione metrica di un testo, atto a raccogliere, in qualsiasi momento, una veste musicale apponibile da un esperto della disciplina. Proprio il sonetto, “invenzione” del caposcuola dei siciliani, rappresenta un perfetto esempio di

¹⁷¹ J. GRUBER, *Die Dialektik des Trobar. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer, 1983.

¹⁷² Gli interessanti studi teorici sul rapporto metrica-melodia di Gruber e quelli di Ugo Sesini (in particolare U. SESINI, *Le melodie trobadoriche nel Canzoniere provenzale della Biblioteca Ambrosiana* (R. 71 sup.), Torino, Chiantore, 1939) sono confluiti in quelli del filologo e musicologo Antoni Rossell che, facendo riferimento ai sistemi di imitazione poetico musicale tra testi romanzati, giunge a dimostrare come la struttura metrica e quella melodica si possano considerare come un'unica variabile compositiva. Cfr. A. ROSSELL, *Literatura i musica a l'edat mitjana. Lirica*, Barcelona, Dinsic, 2004 e D. BILLY *et al.* (a cura di), *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Roma, Carocci, 2003.

¹⁷³ In realtà, come sostiene Lannutti, il termine che definisce la struttura metrica dei trovatori è *cobla*, tuttavia, come la stessa Lannutti ammette, essa indica la struttura strofica, mentre per Dante, in *DVE II*, il termine *cantus* sta ad indicare la struttura sillabica e il *sonus* la melodia. Cfr. A. ROSSELL, D. SABAINO E M. S. LANNUTTI, *De nuptiis musicae et carminis. Sulle tracce di una tradizione sommersa*, «Il Saggiatore Musicale», XIV (2007), 2, pp. 369-403, in particolare l'intervento di Sabaino e Lannutti, *Un'altra riflessione epistemologica su poesia e musica nella lirica romanza medievale: per il tramite, però, della filologia*, pp. 389-403; il riferimento in questione è alle pp. 400-401.

¹⁷⁴ “Nel breve trattato di poetica contenuto nel *Cancioneiro Colocci-Brancuti* si definisce l'arte de seguir distinguendo tra tre diversi livelli di imitazione; il primo, in cui vengono adattati al nuovo componimento solo la melodia e la struttura sillabica del precedente componimento, il secondo, che prevede un'imitazione di versi, rime e struttura strofica del modello scelto, ed il terzo che considera il livello lessicale come portatore di più significati.” [C. CAPPUCCIO e L. ZULIANI, *"Leutum meum bonum": i silenzi di Petrarca sulla musica*, cit., p. 338, nota 20.]

corrispondenza tra forma metrica e periodo musicale per la sua suddivisione in quartine che risponde ad una struttura sintattica bipartita, nella quale il secondo distico ribatte il primo:

*Tanto gentile e tanto onesta pare
la donna mia quand'ella altrui saluta,
ch'ogne lingua deven tremando muta,
e li occhi no l'ardiscon di guardare.*

*Ella si va, sentendosi laudare,
benignamente d'umiltà vestuta;
e par che sia una cosa venuta
da cielo in terra a miracol mostrare.*¹⁷⁵

Come è evidente la struttura ritmica è fondata, sostanzialmente su 2+2 e il primo distico è completato dal secondo, anche sul piano sintattico; è la struttura tipo del periodo musicale regolare, così come indicato dal *Grove*¹⁷⁶ ove, tra l'altro, si dice chiaramente che “This symmetrical pattern, which is fitted to music for dancing and to settings of *poetry built in quatrains* [c.n.], has been pervasive in music to present day.”¹⁷⁷ Questa struttura si riflette sulla sintassi dei testi per musica a ballo e sulle forme più popolari (rispetto, strambotto, canzonetta) in quartine o in forme ad esse riconducibili¹⁷⁸, evidenziando la categoria del tetrastico come elemento comune della musica e della poesia. Naturalmente non è questa una regola sempre valida, neanche in epoca medievale, tuttavia l'allontanamento verso forme metriche e musicali più complesse avviene progressivamente andando verso il Rinascimento.

In questo allontanamento si possono ravvisare i prodromi di un “divorzio” che vede due momenti importanti – lontani, però, dal Duecento e dai siciliani – rappresentati dalla poesia del Petrarca, con una ulteriore definizione delle forme (tuttavia ancora legate alla musica, come si vedrà in seguito) e dal Rinascimento, momento importante

¹⁷⁵ D. ALIGHIERI, *Vita nuova*, Introduzione di Edoardo Sanguineti. Note di Alfonso Berardinelli, Milano, Garzanti, 1995.

¹⁷⁶ Cfr. la voce *Period* in *Grove's dictionary of music and musicians*, edited by Eric Blom, London, Macmillan, 1954-1961, 10 voll. Si riporta qui la traduzione in italiano presente nel volume di L. ZULIANI, *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, cit., p. 61: “Quando un periodo [...] è costituito da due membri eguali – il primo dei quali è punteggiato da una cadenza imperfetta, il secondo da una cadenza perfetta, ed entrambi sono ulteriormente divisibili in due parti eguali – allora è detto «regolare» o «normale». Strutture di questo tipo si possono trovare in musica a partire dal tredicesimo secolo [...]”

¹⁷⁷ Questo schema simmetrico, che è proprio della musica per la danza e della veste musicale di poesie costituite da quartine, è stato in generale preponderante nella musica fino al giorno d'oggi.” [*Ibidem*].

¹⁷⁸ “Il profilo ritmico «2+2» del periodo musicale regolare tende spesso a riprodursi, sia per moltiplicazione che per divisione. Lo stesso accade, in parallelo, nella metrica: talvolta le quartine sono composte da distici di versi doppi (come accade spesso con gli alessandrini nella lirica francese), o si presentano nella serie di due, come nella fronte del sonetto.” [*Ivi*, p. 64]

per la nascita della musica strumentale. Nel Petrarca, infatti, la struttura tetrastica, pur nella grande e innovativa varietà formale proposta dal poeta, è ancora perfettamente riconoscibile, sia dal punto di vista metrico-ritmico che sintattico¹⁷⁹, basti pensare alla regolarità degli *enjambements*¹⁸⁰. Questa regolarità metrico-ritmica riporta ancora alla prassi esecutiva della poesia e, ciò che più conta, ancora ai tempi di Petrarca: la poesia è letta in maniera molto cadenzata, cantilenata, seguendo un percorso ritmico fortemente orientato dal metro; non è necessario l'accompagnamento musicale, la musica – il ritmo e la melodia – sono forniti dagli stessi versi. È importante ribadire questo concetto perché esso è legato ad una percezione ben diversa dalla sensibilità di noi moderni (e qui si spiegano Diluvio e Babele), una percezione che, ancora una volta si chiarisce attraverso l'oralità e la memoria¹⁸¹, componenti rispetto alle quali la scrittura rimane piuttosto in secondo piano, dal momento che la diffusione dei testi poetici – di portata molto più ampia di quanto la nostra attenzione alle fonti scritte ci consenta di immaginare – avveniva proprio attraverso la recitazione e il canto. A titolo di rapido esempio, sempre in Petrarca, la seguente quartina presenta una sintassi sfasata rispetto al metro perché richiede una lettura scandita ritmicamente tra versi e distici, lasciando evidenziare momenti di innalzamento e/o di sospensione laddove è “recitativamente” richiesto (nel caso in esame, la sospensione si verifica tra i due distici, evidenziando la forma metrico-ritmica 2+2):

*Amor co la man dextra il lato manco
m'aperse, e piantòvi entro in mezzo 'l core
un lauro verde sì che di colore
ogni smeraldo avria ben vinto et stanco.*¹⁸²

¹⁷⁹ Così, ad esempio, in RVF XXXV:

*Solo et pensoso i più deserti campi
vo mesurando a passi tardi et lenti,
et gli occhi porto per fuggire intenti
ove vestigio human l'arena stampi.*

*Altro schermo non trovo che mi scampi
dal manifesto accorgere de le genti,
perché negli atti d'alegrezza spenti
di fuor si legge com'io dentro avampi.*

[F.PETRARCA, *Canzoniere*, Introduzione di Roberto Antonelli, testo critico e saggio di Gianfranco Contini, note al testo di Daniele Ponchiroli, Torino, Einaudi, 1992, p. 49.]

¹⁸⁰ Cfr. il capitolo *L'evoluzione dei metri petrarcheschi*, in L. ZULIANI, *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, cit., pp. 153-253.

¹⁸¹ Cfr. in merito l'interessante saggio di M. LOCANTO, *Oralità, memoria e scrittura nella prima tradizione del canto gregoriano*, in G. BORIO (a cura di), *La scrittura come rappresentazione del pensiero musicale*, Pisa, ETS, 2004, pp. 31-87.

¹⁸² RVF CCXXVIII.

Questa necessità compositiva rapportabile all'esecuzione orale è evidentemente non più percepita come tale nel Rinascimento, quando Giovanni Della Casa compone *O Sonno*:

*O Sonno, o della queta, umida, ombrosa
Notte placido figlio; o de' mortali
egri conforto, oblio dolce de' mali
sì gravi ond'è la vita aspra e noiosa;*

*soccorri al core o mai che langue e posa
non have, e queste membra stanche e frali
solleva: a me ten vola o Sonno, e l'ali
tue brune sovra me distendi e posa.*¹⁸³

Come si vede, non è più possibile seguire il modello medievale di esecuzione orale; una declamazione scandita per versi risulterebbe “rotta”, sgraziata, malagevole da effettuare. Infatti, a proposito di questo sonetto, si può parlare di *rompimento del verso*¹⁸⁴, che segue un percorso sintattico da prosa poetica, derivante da un voluto accostamento alla poesia latina. La dimostrazione più evidente di questo nuovo corso poetico, e della sua distanza dalla “musicalità” medievale, è fornita proprio da un musicista, Cipriano da Rore, che nel trasformare il sonetto nel madrigale *O sonno*, fu costretto a rivedere e suddividere diversamente la prima quartina¹⁸⁵.

La conclusione è, ancora una volta, da ricercarsi nel fatto che, il presunto “divorzio” non può esservi stato nel Duecento – pur ammettendo e accettando molte delle lucide osservazioni del Roncaglia, riguardo ai siciliani – per la semplice ragione che musica e poesia vivevano, ancora in pieno Trecento, un rapporto profondo nelle loro strutture più intime (ritmo e metro), pur trattandosi di codici espressivi chiaramente diversi. I riferimenti a Petrarca e a Della Casa rappresentano, in tal senso, gli estremi autorevoli di due momenti (ultimo medievale, quello del Petrarca; primo rinascimentale, quello di Della Casa) in cui la sintassi poetica passa da una disposizione ritmica legata ad una *possibile* esecuzione musicale, grazie alla struttura metrica dei componimenti (i sonetti di Petrarca, appunto), ad una indisposizione ritmico-sintattica che separa frasi musicali e versi: è qui, in questo determinato periodo storico, nel quale poesia e musica davvero si orientano verso percorsi fortemente individuali, che si consuma il vero e definitivo “divorzio”.

¹⁸³ *Antologia della poesia italiana*, diretta da Cesare Segre e Carlo Ossola, Torino, Einaudi, 1999-2003, 8 voll.: vol. IV, *Cinquecento*, 2001, p. 241.

¹⁸⁴ L. ZULIANI, *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, cit., p. 66.

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 67.

Negli ultimi anni, a seguito di alcuni rinvenimenti e nuove ricerche nella direzione della Letteratura italiana delle Origini, nonché del suo rapporto con la musica, la questione del “divorzio”, mai del tutto sopita, è stata più volte rievocata. Già nel 1999, quando Alfredo Stussi, riprendendo le ricerche e gli studi di Muzzioli e Campana, pubblicava, in «Cultura Neolatina», con il titolo *Versi d’amore in volgare tra la fine del secolo XII e l’inizio del XIII*, il suo lavoro sulla pergamena 11518 ter, rinvenuta nel monastero femminile di Sant’Andrea Maggiore di Ravenna, il fantasma della questione “divorzio” riprese ad aleggiare. A rendere particolare questo ritrovamento, avvenuto negli anni Trenta del secolo scorso, è la presenza sulla citata pergamena (definita *Carta ravennate*, con il codice CR) di due componimenti poetici (definiti come testo A e testo B) accompagnati da note musicali: una canzone (testo A) di cinquanta versi, strutturata in cinque stanze da dieci decasillabi, e un frammento (testo B) costituito da cinque versi endecasillabi. La canzone ha fronte tripartita e sirma con rima fissa finale, secondo lo schema ABABAB/CCCD; in base a quanto finora espresso in merito alla poesia medievale, risulta evidente che anche questo testo è strutturato, pensato per la musica, come, del resto testimonia la pur scarna notazione che lo accompagna:

*Quando eu stava in le tu’ cathene,
oi Amore, me fisti demandare
s’eu volesse sufirir le pene
ou le tu’ rechize abandonare,
k’ènno grand’e de speranza plene,
cun ver dire, sempre voln’andare.
Non [r]espus’a vui di[ritamen]te
k’eu fithança non avea niente
de vinire ad unu cun la çente
a cui far fistinança non plasea.*

*Null’om non cunsillo de penare
contra quel ke plas’al so signore,
ma sempre dire et atalentare,
como fece Tulio, cun colore.
Fùçere firir et increvare
quel ki l’è disgrathu, surt’enore:
qui çò fa non pò splaser altrui,
su bonthathe sempre cresse plui,
çogo, risu sempre passce lui,
tute l’ure serv[e] curtisia.*

*Eu so quel ke multo sustenea
fin ke deu non plaque cunsilare;
dì né notte, crethu, non durmia,*

*c'ongni tempu era 'n començare. / sì m'av[e]a p[o]sto in guattare.
 Co' 'n me braçe aver la crethea,
 alor era puru l'[abra]çare;
 mo son eu condotto in parathisu,
 fra [su'] braçe retignuthu presu,
 de regnare sempre su confisu
 cun quella k'eu per la [av]er muria.*

*Feceme madonna gran paura
 quando del tornar me cons[e]llava
 [dicen]te: «De ro[m]ore no ve cura».
 [Se ratta] la gente aplan[ta]va
 [.kuna..e..]the [s]unt[o] l'ura
 ka s'ella cun gran voce c[ri]thava
 quando 'lu povol multu se riavesse
 contra 'l parlathor se rengronchiss[e]
 de[l] mal dir se [da] ella custothisse,
 sì fa[r]ò eu per la plana via.*

*D[...e..e] k[e]ju [Amo]re tego,
 teve prego, non me smentegare.
 [.....le c']abi sego
 o ria morte [t...]e supor[t]are
 [.....] de av[e]r mego,
 né cun lei fi' s[a]ço co[n]tr'andare
 [pe]l [l]assar la d[ese] non so cui.
 Fals'è l'amor ke n'eguala dui
 [et] eu [so] ko[sì] servent'ja vui,
 como fe' Parise tuttavia.¹⁸⁶*

Facendo riferimento a basi paleografiche, la canzone e il frammento ad essa correlato, possono essere ricondotte ad un periodo compreso tra il 1180 e il 1210¹⁸⁷, questa datazione fa riflettere sulla scansione canonica della Letteratura italiana delle Origini che notoriamente si fa risalire all'esperienza dei siciliani. Caratteristiche interessanti di questa canzone sono la mescolanza di tratti linguistici settentrionali e mediani e l'uso del decasillabo, piuttosto raro nella poesia italiana antica, documentato in due canzoni di Giacomino Pugliese, una di queste è quella *Isplendente* con la quale si avvia, cronologicamente, la Scuola siciliana. La struttura strofica, invece, rimanda a numerosi componimenti di trovatori provenzali e italiani, operanti sempre nella zona centro-settentrionale della penisola; una corrispondenza è, però, riscontrabile anche con alcune canzoni siciliane, come, ad esempio, *La mia vit'è sì fort'e dura e fera* di Guido

¹⁸⁶ A. STUSSI, *Versi d'amore in volgare tra la fine del secolo XII e l'inizio del XIII*, cit., pp. 26-27. Il verso 24 presenta una variante alternativa.

¹⁸⁷ *Antologia della poesia italiana*, cit., vol. I, Duecento, p. 607.

delle Colonne.¹⁸⁸ Queste corrispondenze possono essere considerate come naturali, data la temperie storica, il dato più importante lo fornisce, sia pure in una dimensione ancora ipotetica e foriera di ulteriori sviluppi e ricerche, il frammento di cinque versi situato sulla stessa Carta ravennate:

*Fra tutti quî ke fece lu Creature,
nusune ne serà sença tenure
c'ame, quant'e' sulu facu, Amure.
El m'aucid'e cunfunde a tute l'ure,
sì ce [m]ai poso né note né die.¹⁸⁹*

I versi sembrano essere una sorta di commento alla canzone, almeno secondo Stussi, dal momento che presentano la stessa fisionomia linguistica, ma ciò che più conta, è che i due testi sono accomunati dalla notazione musicale che, pur con tutti i limiti imposti dalle condizioni fisiche del documento e dalla notazione stessa (neumatica, senza alcun sistema di rigatura), indica una musica destinata ad accompagnare i versi d'amore. Questa ipotesi, ampiamente dibattuta, è stata proposta dal musicologo Daniele Sabaino¹⁹⁰, supportato da Massimiliano Locanto¹⁹¹, musicologo anch'egli, e dall'idea di Maria Sofia Lannutti¹⁹², filologa romanza e musicista, che il testo B possa essere stato composto per fornire un ritornello alla canzone *Quando eu stava*. Dall'archivio di Sant'Antonino di Piacenza affiora, a seguito di alcune ricerche condotte da Anna Riva, fin dal 1992, un altro frammento di poesia in volgare con notazione musicale, annotato sulla coperta di un manoscritto, risalente anch'esso agli inizi del Duecento (1200-1225). Questo frammento (definito FP, *Frammento piacentino*) fornisce lo spunto per un seminario, tenutosi a Cremona il 19 e il 20 febbraio del 2004, nel quale si sono incontrati musicologi e filologi, proprio per

¹⁸⁸ Cfr. l'Appendice a cura di Alfredo Stussi, *La canzone quando eu stava*, in *Antologia della poesia italiana*, cit., vol. I, *Duecento*, pp. 607-620.

¹⁸⁹ A. STUSSI, *Versi d'amore in volgare tra la fine del secolo XII e l'inizio del XIII*, cit., p. 39.

¹⁹⁰ D. SABAINO, *Intonazioni d'amore in volgare tra la fine del secolo XII e l'inizio del XIII. Riflessioni e ipotesi sul rapporto musica-poesia nella Carta ravennate 11518ter e nel Frammento piacentino* Archivio Capitolare di Sant'Antonino, cass. C. 49, fr. 10, in, M. S. LANNUTTI, e M. LOCANTO, (a cura di), *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica*, Atti del Seminario di studi, Cremona, 19 e 20 febbraio 2004, Tavernuzze Impruneta (FI), SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2005, pp. 85-122.

¹⁹¹ M. LOCANTO, *Le notazioni musicali della Carta ravennate e del Frammento piacentino*, in M. S. LANNUTTI, e M. LOCANTO, (a cura di), *Tracce di una tradizione sommersa*, cit., pp. 123-156.

¹⁹² M. S. LANNUTTI, *Poesia cantata, musica scritta. Generi e registri di ascendenza francese alle origini della lirica italiana (con una nuova edizione di RS 409)*, in M. S. LANNUTTI, e M. LOCANTO, (a cura di), *Tracce di una tradizione sommersa*, cit., pp. 157-197.

discutere dei due rinvenimenti (CR e FP). In occasione di questo seminario¹⁹³, com'è rilevabile dagli atti *Tracce di una tradizione sommersa*, sono emersi gli studi e le ricerche citate *supra*, di Sabaino, Locanto e Lannutti, unitamente agli studi sul FP da parte di Claudio Vela che lo ha riscoperto:

Oi bella bella bella madonna per r[...]
 «Unca non azo ben né noite né die,
 ke le to bellece saço gran malvasia:
 [.....]rirè, dulce anima mia.
 Se m'amare', bella, fari' gran cortesia».

O bella
 Per [...] non laxarè per auro né per argento,
 s'eo la bella potesse avere en t[...-ento]
 [...] po' i' morirè con gaudimento.

O bella. Oi bella
 «Qual argolo semper †dice† k'e' te desxe ad aibailare?
 Lo meo cor ben sa ke †sorseti† gab[...]
 così altri te dé gire gabando intre et fore».

O bella
 «Per frori o n[.]ent[.] [..... -anza]
 ma quanto comande, te nde faço fiança,
 tanto me pare dulce, bella, t[... -anza]
 co' 'n nul uomo averà renenbra[n]za».¹⁹⁴

Riguardo alla struttura metrica di questo frammento, Vela sostiene che “l'ipotesi più economica è che questi versi siano settenari doppi, con escursioni anisosillabiche”¹⁹⁵, o meglio, che si tratti di “un testo in settenari doppi, cioè in alessandrini, composto di ritornello e quattro strofe, con musicazione del solo ritornello”¹⁹⁶. Naturalmente la condizione di frammento e la conseguente difficoltà di lettura, rapportabile alla caduta di alcune sillabe e parti del testo, compromette di molto sia la definizione metrica che l'interpretazione dello stesso. Tuttavia lo stesso Vela avanza anche delle ipotesi riguardo al contenuto e al genere del componimento che costituirebbe un contrasto fra donna e amante, in cui la donna pronunzierebbe solo la

¹⁹³ La singolarità di questo seminario, organizzato dal Dipartimento di Scienze musicologiche e paleografico-filologiche dell'Università degli studi di Pavia, sta proprio nell'aver realizzato una interferenza disciplinare, tra poesia e musica, in merito alla quale hanno avuto modo di confrontarsi e discutere filologi e musicologi (tra gli altri: Beltrami, Formisano, Meneghetti, Segre, Stella, Riva, Ziino, oltre ai citati Sabaino, Locanto, Lannutti, Vela).

¹⁹⁴ C. VELA, *Nuovi versi d'amore delle origini con notazione musicale in un frammento piacentino*, in M. S. LANNUTTI, e M. LOCANTO, (a cura di), *Tracce di una tradizione sommersa*. cit., pp. 3-29, p. 25.

¹⁹⁵ *Ivi*, p. 9.

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 10.

terza strofa, peraltro testualmente molto problematica. L'interpretazione metrico-testuale del Vela ha suscitato, sia nel seminario che oltre, alcune perplessità, riguardo alle quali si rimanda agli Atti contenuti nel volume citato e in alcuni interventi successivi¹⁹⁷. Quel che preme qui sottolineare è, invece l'aspetto poetico-musicale dei tre testi, ossia i due della CR e quello del FP, che i quattro saggi (di Sabaino, Lannutti, Locanto, Vela) tendono a mettere quantomeno in corrispondenza. Il testo di FP è accompagnato da un pentagramma¹⁹⁸ annotato la cui notazione si riferisce evidentemente alla prima riga del testo, quella che è stata identificata come "ritornello", unica parte trascritta su rigatura. La notazione di FP, secondo Locanto, è di tipo metense, ossia riferibile all'area francese della Lorena e questo riscontro, ravvisabile anche su CR evidenzia come "la presenza della grafia metense possa essere messa suggestivamente in rapporto al genere profano dei due brani, e alle sue probabili ascendenze culturali francesi"¹⁹⁹. La lettura proposta da Locanto – che, in estrema sintesi riconduce lo stile melodico delle due *Tracce* ad uno stile liturgico, tropistico, misto ad elementi profani che chiama in causa anche il laudario cortonese²⁰⁰ – trova conforto nell'analisi di Sabaino che identifica e avvalorava un forte nesso tra struttura poetica e struttura musicale, pur nei limiti imposti dalle condizioni dei due reperti, nesso che, soprattutto in merito alla CR, era stato fortemente avversato²⁰¹. A fare, in un certo senso, da collante agli interventi congiunti (in sede seminariale) di Sabaino e Locanto, giunge lo studio di Lannutti che, come accennato, considera il testo B di CR come il *refrain* del testo A, individuando una forte corrispondenza tra il componimento ravennate (testi A e B) e il genere metrico tipicamente oitanico della *chanson à refrain* (letteralmente canzone con ritornello). Nel contempo, Lannutti stabilisce delle corrispondenze tra il componimento di FP e il genere, anch'esso oitanico, della *rotrouenge* (che richiama la *retroencha* provenzale, ma è una canzone a ballo

¹⁹⁷ Cfr. F. CARAPEZZA, *Tradizione e ricezione musicale dei più antichi testi lirici italiani. A proposito di un libro recente*, «Medioevo Romanzo», 4 serie, XXXI (2007), 1, pp. 168-183.

¹⁹⁸ Interessante quanto sostiene Locanto in merito all'uso del pentagramma, raramente usato all'epoca: "L'uso della quinta linea (ed eventualmente anche di ulteriori linee) non era sconosciuta nella tradizione manoscritta tra XII e XIII secolo, ma si riservava ai casi di necessità dovuti ad ambiti melodici molto estesi. Nel nostro caso, al contrario, esso è superfluo, visto che l'ambito melodico si estende all'acuto solamente fino al Si del terzo spazio. [...] Probabilmente il copista, al momento di predisporre il rigo musicale in mezzo ai testi circostanti, ha tracciato cinque linee non avendo ancora ben chiaro quale fosse l'ambito della porzione di melodia che si accingeva ad annotare." [M. LOCANTO, *Le notazioni musicali della Carta ravennate e del Frammento piacentino*, cit., p. 147.]

¹⁹⁹ *Ivi*, p. 151.

²⁰⁰ Riguardo a questa suggestiva e interessante ipotesi si rimanda al citato saggio di Locanto.

²⁰¹ Cfr. D. SABAINO, *Intonazioni d'amore in volgare tra la fine del secolo XII e l'inizio del XIII*. Cit., pp. 85-87.

“popolare” tipicamente trovierica). In questo modo i due componimenti vengono a configurarsi, nel quadro della produzione lirica, in due filoni distinti: uno semiaulico, cui apparterebbe quello della Carta ravennate, e uno popolare, o popolareggiante, cui è riconducibile la “traccia” del frammento piacentino.

Le ipotesi dei quattro studiosi, qui estremamente sintetizzate – e, come tutte le sintesi, passibili di superficialità – hanno avuto il merito di riaprire le indagini sulla lirica italiana delle origini e sul suo rapporto con la musica. L’intervento della Lannutti, in particolare, ha suscitato notevole interesse e ha aperto la strada, dopo la pubblicazione degli Atti del seminario²⁰², ad ulteriori approfondimenti²⁰³. Com’è naturale, la scoperta di queste “tracce” ha riaperto la discussione anche in merito al “divorzio”, voluto da De Bartholomaeis, Contini e Roncaglia, rispetto al quale proprio Lannutti sottolinea, in riferimento alle “tracce” una tradizione congiunta di poesia e musica che ridimensiona ancora la tesi di un loro “divorzio”, specialmente in quella fase di passaggio della poesia lirica dall’area oitanica e occitanica a quella italiana. Ad oggi i due reperti rappresentano, in posizione eccentrica rispetto ai siciliani, la più antica attestazione della lirica profana in lingua del “si”, attraverso caratteristiche formali e tematiche che richiamano la lirica anteriore e coeva d’Oltralpe.

Sono, in particolare, tre i punti del famoso saggio di Roncaglia discussi dalla Lannutti e si possono sintetizzare così:

- mancanza di testimonianze manoscritte in ambito profano;
- formazione diversa dei poeti, sostanzialmente clericale in Occitania, giuridica alla corte di Federico II;
- scarsità di riferimenti alla musica nei componimenti della lirica italiana rispetto a quella provenzale.

A questi tre punti la studiosa, nel verificare un “divorzio” nella fase di passaggio tra poesia romanza e italiana, oppone tre convinzioni:

²⁰² M. S. LANNUTTI, e M. LOCANTO, (a cura di), *Tracce di una tradizione sommersa*. cit.

²⁰³ Cfr., ad esempio: A. ROSSELL, D. SABAINO e M. S. LANNUTTI, *De nuptiis musicae et carminis. Sulle tracce di una tradizione sommersa*, cit.; F. CARAPEZZA, *Tradizione e ricezione musicale dei più antichi testi lirici italiani. A proposito di un libro recente*, cit.; M. S. LANNUTTI, *Seguendo le «tracce». Ulteriori riflessioni sulla lirica romanza delle origini*, «Medioevo Romanzo», 4 serie, XXXI (2007), 1, pp. 184-198.

- occorre, innanzitutto, spostare “l’attenzione dagli aspetti socio-culturali al sistema dei generi e alle peculiarità della produzione, tradizione e ricezione della lirica romanza vista nel suo complesso”²⁰⁴;
- tenere ben presente che nella tradizione manoscritta della lirica romanza delle Origini la trascrizione del testo musicale, trasmesso per lo più oralmente o mnemonicamente, è piuttosto opzionale, donde il vuoto di testimonianze, vuoto che il ritrovamento di CR e FP contribuisce, in qualche modo, a colmare (la formazione degli autori, a tale riguardo, è piuttosto relativa: la corte di Federico II, anche in ragione delle origini del sovrano, non poteva essere sprovvista di musicisti);
- anche nei componimenti provenzali, infine, i riferimenti alla musica vanno diminuendo con il passaggio tra prima e seconda generazione di trovatori, diventando, in progressione, puramente letterari, esattamente come accadeva nei contigui repertori oitanico e italiano.

Insomma, la trasformazione è progressiva e non limitata all’area italiana – come del resto testimoniano le “tracce” – e, in specie, siciliana, per cui si può ragionevolmente “pensare che la poesia lirica romanza abbia modificato nel corso del tempo il suo rapporto con la musica, tra le più importanti peculiarità del genere anche in ambito non romanzo, ma prescindendo dalla formazione culturale degli autori. I riferimenti alla musica, concreti e oggettivi nei primi trovatori, si fanno via via più rari. Presenti soprattutto nei generi non aulici, diventano luoghi comuni del far poesia.”²⁰⁵

Risulta evidente, in definitiva, che non si possa isolare un fenomeno e rapportarlo ad un solo elemento ad esso attinente, ossia, in specie, non ci si può riferire alla lirica italiana – e ancor meno siciliana – isolandola, nella fase della sua nascita, dal più ampio contesto europeo, e galloromanzo in particolare, contesto verso il quale la poesia italiana è notoriamente debitrice. Ecco, dunque, che riproposta attraverso una chiave di lettura più ampia, supportata anche da testimonianze scritte, la famosa tesi del “divorzio” impallidisce fin quasi a scomparire e il rapporto tra testi e melodie, tra poesia e musica, nel più ampio panorama galloromanzo e italiano (a questo punto) del Duecento, si configura in maniera del tutto diversa:

Il fatto che solo un numero esiguo di componimenti sulla totalità della produzione lirica ci sia pervenuto con il corredo melodico ci lascia intendere che l’intonazione

²⁰⁴ M. S. LANNUTTI, *Poesia cantata, musica scritta*. cit., p. 161.

²⁰⁵ *Ivi*, p. 167.

rappresenta una pura e semplice modalità esecutiva del testo verbale ed è ad esso funzionale. È per questo che la sua registrazione scritta è del tutto opzionale e che spesso ad uno stesso componimento poetico sono associate versioni melodiche discordanti tra loro, versioni con varianti redazionali o del tutto diverse, frutto di processi di riscrittura attuati secondo consuetudini comuni ai coevi generi letterari di carattere semipopolare e pervenuti solitamente in forma anonima. [...] Con l'affermarsi del genere e il suo diffondersi in altri ambiti linguistici, la composizione delle melodie, cioè l'esecuzione musicale dei componimenti, si svincola sempre più dal momento della produzione. Le melodie possono rinnovarsi nel tempo, a differenza del testo verbale anche radicalmente, come ci dimostra la tradizione manoscritta, in cui la presenza del testo musicale è puramente opzionale, le melodie non sempre hanno una loro identità e rappresentano solo la cristallizzazione in forma scritta di un'esecuzione tra le tante possibili.²⁰⁶

Qualcosa era, dunque, effettivamente accaduto, una serie di eventi insiti nei codici, nei linguaggi (poetico e musicale), avevano preso a manifestarsi, ma questi eventi erano, appunto, riconoscibili, quantomeno ravvisabili, nei codici stessi e nella temperie in cui si trovavano ad esprimersi. Nessun evento traumatico, nessuna catastrofe, nessun “Diluvio o Babele” inventato dall'uomo “per rendere conto della scissione che ha lasciato soltanto tracce sparse della lingua assoluta.”²⁰⁷

1.9 DANTE E LA MUSICA

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

*‘Amor che ne la mente mi ragiona’
cominciò elli allor 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.*

*Noi eravam tutti fissi e attenti
a le sue note; ed ecco il veglio onesto
gridando: «Che è ciò, spiriti lenti?*

*qual negligenza, quale stare è questo?
Correte al monte a spogliarvi lo scoglio
ch'esser non lascia a voi Dio manifesto».*²⁰⁸

²⁰⁶ *Ivi*, pp. 166-167.

²⁰⁷ J. STAROBINSKI, *Le ragioni del testo*, cit., p. 70.

²⁰⁸ *Purg.* II, vv. 106-123. Per tutte le citazioni dalla *Divina Commedia*, ove non diversamente indicato, l'edizione di riferimento è D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1991-1994, 3 voll.

L'incontro con Casella, nel Canto II del *Purgatorio*, è probabilmente il riferimento più immediato in merito al rapporto tra Dante e la musica. Poco importa che “Forse Casella non cantò”²⁰⁹ e che *Amor che ne la mente mi ragiona* non sia stata effettivamente musicata, il dato che l'autore fornisce in questi versi è tutto nella poesia e nella *fabula* ad essa correlata: il Canto rappresenta un momento di sospensione, pausa di riposo e di indugio, nel viaggio di Dante tra i due mondi ultraterreni, e questi versi sono la parte centrale di tale sospensione, giustamente interrotta dal richiamo del “veglio onesto”. Una pausa d'attesa, che si fissa nell'incanto della musica e nella sua suggestione sugli animi umani, nella quale Dante rivive, anche se per pochi attimi, quella dimensione di felicità nella quale la poesia, gli studi e le amicizie rappresentavano le componenti essenziali. Casella e la canzone posta all'inizio del terzo libro del *Convivio*, fanno parte dell'invenzione poetica dantesca, che si serve della poesia e della musica per sottolineare la sosta e il passaggio tra l'inferno e il mondo della salvezza. E solo nell'incanto della musica si può intravedere e vivere questo passaggio; nel rimando al mondo terreno, rappresentato dal legame con l'amico musico²¹⁰ e con l'arte (elementi da dimenticare nel percorso verso la salvezza) e nell'auspicio di una musica, o meglio, di un'armonia celestiale quale sarà quella del *Paradiso*. Eppure questo evidente richiamo alla musica e al suo rapporto con la poesia non è unicamente funzionale alla *fabula*: in esso si possono riscontrare sia notizie biografiche del poeta – alquanto discusse – che riferimenti precisi ad altre sue opere; è significativo, infatti, che all'inizio dello stesso Canto II, sia citato Marte, pianeta che Dante, nell'attribuire un ordine di comparazione “de li cieli a quello de le scienze”, ossia alle arti liberali, riconduce alla musica:

E lo cielo di Marte si può comparare alla Musica per due proprietadi: l'una si è la sua più bella relazione, ché, annumerando li cieli mobili, da qualunque si comincia o da l'infimo o dal sommo, esso cielo di Marte è lo quinto, esso è lo mezzo di tutti, cioè de li primi, de li secondi, de li terzi e de li quarti. L'altra si è che esso, [sì come dice Tolomeo nel Quadripartito], [e]ss[o] Marte dissecca e arde le cose, perché lo suo calore è simile a quello del fuoco; [...] E queste due proprietari sono ne la Musica, la quale è tutta relativa, sì come si vede ne le parole armonizzate e ne li canti, de' quali tanto più dolce armonia resulta, qaunto più la relazione è bella; la quale in essa scienza massimamente è bella, perché massimamente in essa s'intende. Ancora: la Musica trae a sé li spiriti umani, che quasi sono principalmente vapori del cuore, sì che quasi cessano da ogni operazione; sì è

²⁰⁹ PLONA, STEFANIA, *Forse Casella non cantò*, «Nuova Antologia», 88 (1953), fasc. 1833, pp. 93-96.

²¹⁰ Riguardo ai rapporti di Dante con alcuni musicisti del suo tempo cfr. M. S. ELSHEIKH, *I musicisti di Dante (Casella, Lippo, Scochetto) in Nicolò de' Rossi*, «Studi Danteschi», XLVIII (1971), pp. 153-166.

l'anima intera, quando l'ode, e la virtù di tutti quasi corre a lo spirito sensibile, che riceve lo suono.²¹¹

Qui, come in altri luoghi del *De vulgari eloquentia* citati in precedenza (*DVE*, II, VIII), Dante distingue tra “parole armonizzate”, ossia quelle dei componimenti poetici e “canti”, inevitabilmente segnati dal suono e dalla musica. La musica – ed è esattamente quello che succede con il canto di Casella –, come Marte attrae a sé le esalazioni dei vapori generati dal suo stesso calore, attrae a sé i vapori del cuore “sì che quasi cessano da ogni operazione”. La “bella relazione” di Marte, trasposta sulla musica diviene relazione armonica tra le parti, armonia che cattura e assorbe attraverso i sensi, in questo caso l'udito, la concentrazione dell'anima che, per un attimo, si pone in pausa, obliando il suo essere, almeno fino a quando non giunge il Catone di turno a ristabilire il giusto percorso. Il dato importante di questi versi che rievocano Casella, unitamente al citato passo del *Convivio*, è il richiamo all'armonia che, nella concezione dantesca fondata sulla proporzione linguistica e sonora, ha radice in Boezio²¹², ed è dunque “intesa come molteplicità ordinata in un'unità, che dipende dalle relazioni numeriche e si evidenzia nelle manifestazioni della consonanza, della concordanza unitaria di suoni diversi fra di loro: tanto più semplice è la proporzione, tanto più elevato il grado di consonanza”²¹³.

Ecco, allora, che si svela il principio unitario della presenza della musica nell'opera di Dante, al di là delle discusse e discutibili testimonianze in merito ai componimenti musicati del poeta fiorentino: l'armonia, il convergere delle parti in un *unicum* e in un *continuum* armonico che coinvolge *fabula*, ritmo e parole, legando il tutto alle concezioni filosofiche, teologiche, culturali, in una parola, umane, dell'autore della *Comedia*. Certamente i dubbi, su Casella e su alcune delle *Rime* eventualmente musicate, persistono e presentano alternativamente pareri e ipotesi favorevoli e contrarie, ma quel che rimane certo è, indubbiamente, che Dante ha dovuto confrontarsi con l'elemento musica e, qualora non bastassero i precisi riferimenti delle sue opere, *De vulgari eloquentia* e *Convivio* in *primis*, ci si può ricondurre ai rapporti con l'universo trobadorico, che ai suoi tempi, incideva ancora fortemente nel mondo poetico italiano (la crociata contro gli albigesi aveva generato una sorta di diaspora che conduceva molti

²¹¹ *Convivio* II, XIII, 20-24. Per tutte le citazioni dal *Convivio*, ove non diversamente indicato, l'edizione di riferimento è D. ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di Giorgio Inglese, Milano, Rizzoli, 2004.

²¹² BOEZIO, *De institutione musica*, a cura di Giovanni Marzi, Roma, Istituto Italiano per la Storia della Musica, 1990.

²¹³ L. RICHTER, *Dante e la musica del suo tempo*, in L. PESTALOZZA, (a cura di), *La musica nel tempo di Dante*, Ravenna, cit., pp. 55-112, pp. 62-63.

trovatori in terra italica). Trovatori sono presenti nel *De vulgari eloquentia* e in molti luoghi della *Comedia*, e spesso rappresentano un vero e proprio riferimento culturale per Dante, riferimento che spinse Salvatore Santangelo a definire

tre periodi nella formazione della cultura trobadorica di Dante, che si riflettono poi nelle sue opere. Nel primo periodo, che va fino all'esilio, e possiamo perciò denominar fiorentino, Dante ha una conoscenza molto superficiale della lingua e della letteratura provenzale. Nel secondo, che va dalla primavera del 1304 alla primavera del 1306, Dante è molto probabilmente a Bologna, ove conosce e studia il canzoniere provenzale e le *Razos* di Raimon Vidal, e compone le canzoni morali, i primi tre trattati del *Convivio* e quasi tutto il *De vulgari eloquentia*, oltre a buona parte dell'*Inferno*: il suo trovatore prediletto è Giraldo de Bornelh. Nel terzo periodo Dante non dispone più dei testi provenzali di cui sopra, ma conosce una fonte storica che gli fornisce alcune notizie dei trovatori. Cadono in questo tempo le rime della pietra, il quarto del *Convivio*, gli ultimi capitoli del *De vulgari eloquentia* e il rimanente della *Commedia*, a cominciare dagli ultimi canti dell'*Inferno*: il poeta provenzale di cui Dante ora abbia più stima è Arnaldo Daniello.²¹⁴

Pur considerando con le dovute cautele la teoria di Santangelo, è non privo di interesse il ruolo della poesia provenzale, e il suo inevitabile rapporto con il canto e la musica, nella formazione del poeta, dal momento che le menzioni e le citazioni di trovatori (affiancati da autori italiani) nel *De vulgari eloquentia* rispondono a scopi esemplificativi, diversi ma importanti, che confluiscono nell'attribuzione di un'eccellenza stilistica della loro opera. Così, si va dalla citazione lessicale, come, ad esempio, l'importanza del termine *amor* (*DVE* I, IX, 3)²¹⁵, all'individuazione di "particolarità metriche, come l'uso dell'endecasillabo in apertura di stanza nelle *cantiones illustres*"²¹⁶ (*DVE* II, v, 4)²¹⁷, o ai soli endecasillabi in caso di canzoni particolarmente "tragiche" (*DVE* II, XII, 3)²¹⁸, giungendo ad alcuni esempi di eccellenza formale e contenutistica (*DVE* II, VI, 6 e II, II, 9)²¹⁹ e arrivando a stabilire due "«canoni» provenzali di Dante"²²⁰, fondati, rispettivamente, sui contenuti poetici e sulla forma,

²¹⁴ S. SANTANGELO, *Dante e i trovatori provenzali*, Catania, Università di Catania, Facoltà di Lettere e Filosofia, 1959, pp. 98-99.

²¹⁵ I trovatori qui citati sono Giraut de Bornelh e Thibaut de Navarre, cui è affiancato il "caro padre" Guido Guinizelli.

²¹⁶ G. FOLENA, *I trovatori di Dante*, in M. MANCINI, (a cura di), *Il punto su: i trovatori*, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 189-195, p. 189.

²¹⁷ Giraut de Bornelh, Thibaut de Navarre, Guido Guinizelli, Guido delle Colonne, Rinaldo d'Aquino, Cino da Pistoia e "il suo amico", ossia Dante stesso.

²¹⁸ Guido di Firenze, Dante, Aimeric de Belenoi, Guido Guinizelli, Guido Ghislieri, Fabruzzo de' Lambertazzi.

²¹⁹ Giraut de Bornelh, Folchetto di Marsiglia, Arnaut Daniel, Aimeric de Belenoi, Aimeric de Peguilhan, Thibaut de Navarre, Guido delle Colonne, Guido Guinizelli, Guido Cavalcanti, Cino da Pistoia, Dante, in *DVE* II, VI, 6; Bertan de Born, Arnaut Daniel, Giraut de Bornelh, Cino da Pistoia, Dante, in *DVE* II, II, 9.

²²⁰ *Ibidem*.

sull'alto grado di elaborazione stilistica. In questi due «canoni» Dante assume come riferimento, nel primo, rapportato in particolare ai contenuti poetici, Bertran de Born, Arnaut Daniel e Giraut de Bornelh, individualmente identificabili come poeti delle armi, dell'amore e della virtù ; il secondo «canone», quello dei supremi modelli di stile, è più complesso e in esso si riscontra la presenza di Giraut de Bornelh, Folchetto di Marsiglia, Arnaut Daniel, Aimeric de Belenoi, Aimeric de Peguilhan, accanto a questi si posizionano alcuni poeti italiani: Guido delle Colonne, Guido Guinizelli, Guido Cavalcanti, Cino da Pistoia e Dante stesso. Il percorso formativo è piuttosto chiaro: dai trovatori all'esperienza dello *Stil novo* (che confluisce nella sua stessa opera), passando per i siciliani, Dante esperisce tutte le possibilità della lirica italiana. Se questa ricostruzione di Folena è esatta, come la stessa produzione dantesca lascia intuire, il rapporto di Dante con la poesia e la musica provenzale è ben più forte di quanto si possa immaginare attenendosi unicamente alle fonti e alle testimonianze. Interessante è, da un punto di vista strettamente letterario, la scelta che Dante compie, nell'inserire nel suo trattato nomi e opere di poeti contemporanei, provenzali in particolare, la *discretio* mediante la quale effettua una scelta, sì sperimentale e fondata su criteri personali, ma ben precisa, individuando la triade di valori poetici armi, amore, virtù e, cosa ben più importante, fornendo dei precisi orientamenti critici rispetto alla esemplarità e all'eccellenza della poesia provenzale, che rimane, pur nel considerare le dovute, e talvolta ampie, eccezioni, poesia per musica.

A questo punto non apparirà semplicemente funzionale alla narrazione la presenza, ad esempio, dell' "allodoletta"²²¹ di Bernart de Ventadorn nel Canto XX del Paradiso e, ancor di più, non sarà un caso che Bertran de Born, poeta delle armi, si ritrovi nel XXVIII dell'*Inferno*:

*E perché tu di me novella porti
sappi ch'i' son Bertram dal Bornio, quelli
che diedi al re giovane i ma' conforti.
Io feci il padre e 'l figlio in sé ribelli;
Achitofèl non fé più d'Absalone
e di David coi malvagi punzelli.
Perch'io parti' così giunte persone,
partito porto il mio cerebro, lasso!
dal suo principio ch'è in questo troncone.
Così s'osserva in me lo contrappasso».*²²²

²²¹ Cfr. *VERS E CANZO: LA TRADIZIONE TOBADORICA*, nota 229.

²²² *Inf.* XXVIII, vv. 133-142.

Poeta delle armi e poeta della guerra, Bertran subisce nella nona bolgia, quella dei seminatori di discordia, il suo contrappasso: portare separato il cervello dal midollo spinale per aver, in vita, aizzato e, dunque diviso, il figlio (Enrico il giovane) contro il padre (Enrico II d’Inghilterra). La scelta di Dante non è casuale: sono almeno due i componimenti del provenzale richiamati nel Canto, il primo, riferibile al Canto nella sua interezza, è quel *Be·m platz* nel quale Bertran descrive la tragica e truculenta bellezza delle battaglie, con i corpi feriti, mutilati e con i tronconi di lance ancora conficcati nei cadaveri, qualcosa di molto simile a ciò che avviene nella nona bolgia; il secondo riferimento è legato all’attacco della terza terzina del Canto (*S’el s’aunasse*, v. 7) che riprende²²³ quello di una canzone del trovatore (*Si tuit li dol*), per proseguire poi lungo scenari bellici.

Se il poeta della guerra è collocato nell’*Inferno*, il posto del poeta dell’amore non può essere che il *Purgatorio*, quella cornice di fuoco dei lussuriosi entro la quale scontano la pena coloro che in vita bruciarono sulle ali della passione, e qui non trova spazio un’aperta sensualità che richiama la pena, qui la sensualità va ricercata nei versi, nella poesia, sono i versi d’amore che in vita diedero ardore e pena a generare ora il contrappasso. Così Guido Guinizelli, il “padre” poetico di Dante, presentatosi (“son Guido Guinizelli”) a sua volta, presenta Arnaut Daniel:

*«O frate», disse, «questi ch’io ti cerno
col dito», e additò uno spirto innanzi,
«fu miglior fabbro del parlar materno.
Versi d’amore e prose di romanzi
soverchiò tutti; e lascia dir li stolti
che quel di Lemosì credon c’avanzi.
A voce più ch’al ver drizzan li volti,
e così ferman sua oppinione
prima ch’arte o ragion per lor s’ascolti.»²²⁴*

E qui, accanto ad Arnaut, trova spazio, in una dimensione di competizione letteraria, anche “quel di Lemosì”, ossia Giraut de Bornelh, il cantore della rettitudine, della virtù. Così il ciclo si chiude, e si chiude con i tre alti argomenti propri della canzone: armi, amore, virtù che, in un ordine gerarchico di valore, vanno invertiti.

²²³ Riecheggiamenti di versi, parole e motivi dei provenzali si possono individuare in molti luoghi della *Divina Commedia*, e anche in altri componimenti danteschi (Bertran de Born, ad esempio, è citato anche in *Convivio* IV, XI, 14, per la sua liberalità), come, del resto, è cosa diffusa in tutta la Letteratura italiana delle Origini, che molto deve all’universo poetico provenzale. In Dante, però, gli accostamenti non sono casuali – o almeno non sempre –, dovuti a reminiscenze, derivazioni, traduzioni, bensì esplicitamente voluti, come nei casi indicati.

²²⁴ *Purg.* XXVI, vv. 115-123.

La singolarità dell'incontro con "il miglior fabbro" è tutta nella modalità di risposta che questi indirizza a Dante:

«*Tan m'abellis vostre cortes deman,
qu'ieu no me puesc ni voill a vos cobrire.
Ieu suit Arnaut, que plor e vau cantan;
consiros vei la passada folor,
e vei jausen lo joi qu'esper, denan.
Ara vos prec, per aquella valor
que vos guida al som de l'escalina,
sovenha vos a temps de ma dolor!*»

«Tanto mi è gradita la vostra cortese domanda, ch'io non mi posso nè voglio nascondere a voi. Io sono Arnaldo che piango e vo cantando; guardo pensoso la passata follia, e guardo con gioia, davanti a me, la felicità celeste che spero. Ora vi prego, in nome di quella virtù, o grazia divina, che vi guida al sommo della scala, vi sovvenga, a tempo debito, cioè di fronte a Dio, del mio dolore!»²²⁵

Arnaut risponde in provenzale e con parole semplici e piane, lui che era stato fautore del *trobar clus*, risponde in versi e afferma "plor e vau cantan", piange espiando la pena della "passata follia", della passione sregolata dell'amore. C'è qui un sottile filo rosso che, dall'incontro con Francesca nel V dell'*Inferno*, giunge fino all'incontro con Folchetto di Marsiglia, altro trovatore, nel IX del *Paradiso*, è il filo rosso dell'amore che qui si unisce alla poesia e al canto e, in *Paradiso IX*, incontra anche la passione civile²²⁶. Amore, poesia e passione civile sono tre elementi centrali della vicenda biografica di Dante, elementi che egli, in questi luoghi della *Comedia*, avverte e vive trasponendoli in poesia, sentendosi, a sua volta, coinvolto nel peccato di lussuria. L'incontro con Folchetto (e con Sordello) è foriero, come si vede, di ulteriori approfondimenti che, però, esulano da questo contesto. Converrà qui soffermarsi ancora sulle parole di Arnaut che, da buon trovatore, "va cantando" *Summae Deus clementiae*, il canto citato in *Purgatorio XXV* (v. 121), inno del Mattutino del sabato, in ambito liturgico, che nella terza strofa fa preciso riferimento alla lussuria.

Il "cantare" di Arnaut conduce inevitabilmente alla presenza del canto e della musica nella *Divina Commedia* e al suo diverso articolarsi nelle tre cantiche²²⁷. E il

²²⁵ *Ivi*, vv. 140-148 e traduzione in nota.

²²⁶ Qui Dante, come accennato, incontra Folchetto di Marsiglia che, da trovatore dedito anch'egli alla passione amorosa, diventa vescovo di Tolosa e fautore della crociata contro gli eretici albigesi. Sordello da Goito, invece, compare nei Canti VI, VII e VIII del *Purgatorio*, dove lancia la celebre invettiva (Canto VI, vv. 76 e sgg.) che denuncia, con intensa passione politica e civile, i mali che affliggono l'Italia.

²²⁷ Per un'analisi e un confronto dettagliato della presenza della musica nelle tre cantiche della *Comedia*, si rimanda, malgrado la vetustà, a A. BONAVENTURA, *Dante e la musica*, Livorno, Giusti, 1904, rist. Forni, 1978, ancora oggi riferimento importante, grazie alla sua organicità strutturale di fondo, per

canto, la musicalità, il suono della voce si fanno vivi proprio nella seconda cantica, e forse questa è la ragione della presenza di Casella nel Canto II, è una presenza che marca il segno distintivo tra *Inferno* e *Purgatorio*, come Dante non manca di rilevare:

*Ahi quanto son diverse quelle foci
da l'inferral! Ché quivi per canti
s'entra, e laggiù per lamenti feroci.*²²⁸

Tuttavia, se il *Purgatorio* è un risuonare di canti salmodici, come attesta la citazione evangelica (*Beati pauperes spiritu*²²⁹) che precede questi versi, e come attestano altri canti liturgici presenti nella cantica²³⁰ (è il caso, ad esempio, di ‘*In exitu Israël de Aegypto*’ / cantavan tutti insieme ad una voce / con quanto di quel salmo è poscia scripto²³¹, nello stesso canto di Casella), nell’*Inferno* la musica non è affatto assente, bensì è presente in maniera del tutto diversa rispetto alle altre due cantiche, nelle quali l’elemento musicale (monodico e polifonico) risulta essere ben evidente. L’inferno dantesco, dal punto di vista della musicalità, presenta uno scarto notevole tra i paesaggi sonori delle tre cantiche, uno scarto armonico in qualche modo calcolato, come i versi sopra citati stigmatizzano e come rileva Edoardo Sanguineti:

E il *soundscape* infernale ha precise caratteristiche, in effetti, che non sono riducibili a un mero vuoto di musica, ma si risolvono, se così vogliamo dire, in un meditato e significativo pieno di antimusica, e massimamente in una vocalità orientata verso asprezze disarmoniche e sgradevolezze acustiche. Con formula breve, potremmo sciogliere la questione affermando che il primo regno, il paesaggio della dannazione, in netta divergenza dai regni successivi, dei penitenti e dei beati, è il regno del rumore e del grido, sottolineando che in quella sorta di “*musique brute*”, se non vogliamo dire di “*musique concrète*”, che lo attraversa e lo domina, lo spazio sonoro è privilegiatamente, e quasi esclusivamente, occupato dall’urlo e dal lamento, precisamente, da una degradata vocalità umana e demoniaca, nel registro obbligato del pianto e dello stridore di denti.²³²

chiunque voglia avvicinarsi alla musica in Dante. Naturalmente il testo risente degli anni, soprattutto in quelle sezioni, come l’*Elenco delle composizioni musicali ispirate da Dante*, foriere di nuovi e indispensabili aggiornamenti, rispetto alle quali si può far riferimento ad altri testi come, ad esempio, E. PISTELLI RINALDI, *La musicalità di Dante*, Firenze, Le Monnier, 1968, e A. COSÌ, *Poesia come musica nella Commedia di Dante*, Lecce, Edizioni del Grifo, 1996.

²²⁸ *Purg.* XII, vv. 112-114.

²²⁹ *Ivi*, v. 110.

²³⁰ Anche in *Inferno* XXXIV è presente un canto liturgico, il *Vexilla regis prodeunt* di venanziana memoria, inno in onore della Croce, che qui, in un capovolgimento semantico – *Vexilla regis prodeunt inferni* –, è rivolto da Dante al re degl’inferi, ossia a Lucifero. Di questo verso si è qui trattato ampiamente in LATINITÀ PRECRISTIANA (cfr.), proprio parlando di Venanzio Fortunato.

²³¹ *Purg.* II, vv. 46-48.

²³² E. SANGUINETI, *Canzone sacra e canzone profana*, in PESTALOZZA, LUIGI (a cura di), *La musica nel tempo di Dante*, cit., pp. 206-221, p. 207.

In questo quadro fonico di “antimusica” e, soprattutto, di “rumore”, di “frastuono” cupo, dominato da una vocalità disarmonica e sgradevole, fatta di “disperate strida²³³” si inseriscono “sospiri, pianti e alti guai²³⁴” che inducono Dante a lacrimare, sulla porta della “città dolente” che si apre su uno scenario sonoro agghiacciante, sovrastato da un rumoroso “tumulto” fatto di

*Diverse lingue, orribili favelle
parole di dolore, accenti d'ira
voci alte e fioche, e suon di man con elle²³⁵*

Voci, dunque, e vocalità confuse, disarmoniche, che pure trovano, segnando uno scarto in quell’“aura senza *tempo tinta*²³⁶”, una loro difficile armonia nel grande quadro umano della *Comedia*; non c’è ritmo, nella sua accezione di “tempo” scandito, l’unico ritmo, che pure si avverte la dissonanza chiassosa del luogo infernale, è quello della parola poetica dantesca, nelle sue “rime aspre e chiocce²³⁷” cercate, ma non trovate (“S’io avessi [...] non l’abbo²³⁸”), dal poeta nel momento in cui entra nel luogo più terribile, “fondo all’universo²³⁹”, rispetto al quale non può esistere né parola né musica, suono o rumore che sia, atto a descriverlo. Qui regnano solo freddo, ghiaccio e silenzio e le poche parole pronunciate sono anch’esse esalazioni gelide che provengono da un “sonar con le mascelle²⁴⁰”. Quel che è davvero interessante è che nel regno dell’antimusica Dante effettua il suo viaggio esplorando con l’orecchio, talvolta prima che con l’occhio; in questo modo rileva la scurrile “trombetta²⁴¹” del “cul” del diavolo Barbariccia, la “cennamella” di Malacoda, il cui suono fa seguito a quello delle trombe, delle campane e dei tamburi²⁴², oppure il corno di Nembrot “ch’avrebbe ogni tuon fatto fioco²⁴³”, senza dimenticare il “leuto²⁴⁴” evocato dalla forma panciuta, a causa dell’idropisia, del maestro Adamo. E tutti questi strumenti, unitamente ai rumori, ai tumulti, ai fragori, sembrano essere richiamati da quei versi del Canto V che

²³³ *Inf.* I, v. 115.

²³⁴ *Inf.* III, v. 22.

²³⁵ *Ivi.*, vv. 25-27.

²³⁶ *Ivi.*, v. 29.

²³⁷ *Inf.* XXXII, v. 1.

²³⁸ *Ivi.*, v. 1 e v. 5.

²³⁹ *Ivi.*, v. 8.

²⁴⁰ *Ivi.*, v. 107.

²⁴¹ *Inf.* XXI, v. 139.

²⁴² *Inf.* XXII, vv. 7-10.

²⁴³ *Inf.* XXXI, v. 13.

²⁴⁴ *Inf.* XXX, v. 49 e sgg.

preannunciano “La bufera infernal che mai non resta²⁴⁵”, in quei versi che racchiudono definitivamente il punto di vista uditivo e visivo del cerchio ove sono Paolo e Francesca e che, in qualche modo, rimanda suggestivamente alla dimensione dell’intera cantica:

*Or incomincian le dolenti note
a farmisi sentire; or son venuto
là dove molto pianto mi percuote.
Io venni in loco d’ogne luce muto,
che mugghia come fa mar per tempesta,
se da contrari venti è combattuto.²⁴⁶*

Percorrendo, in termini di musicalità, l’opera dantesca appare sempre più evidente che il concetto di poesia per musica debba essere riveduto e corretto, lasciando per un attimo da parte la congiuntura tecnica che i due termini rivendicano, al fine di ricostruire un’armonia poetico-musicale che investe soprattutto le altre due cantiche. Poesia *per* musica, qui dev’essere intesa non come poesia composta, anche solo potenzialmente, per essere musicata, bensì come poesia che si esprime *attraverso* la musica, attraverso la musicalità insita nella terzina dantesca e attraverso la musicalità emanata in termini di immagini, suggestioni e precisi richiami all’ambiente monodico e polifonico che Dante doveva ben conoscere. Occorre, altresì, considerare il percorso inverso di musica *per* poesia, sempre intendendo quel *per* come un *attraverso*, ossia come una musica che si esprime mediante la poesia, ancora mediante i versi danteschi che conducono il lettore in un vero e proprio viaggio musicale, dal turbinò chiassoso, rumoroso, delle parole e delle immagini infernali, alla luce tenue e alle melodie dolci e soffuse dei canti salmodici che rivestono, come un vero e proprio velo di note, il monte del *Purgatorio*, fino a giungere alla coralità, alla polifonia – potremmo dire senza tema di sbagliare – della pura luce del *Paradiso*, ove ogni certezza si perde, così come ogni suono, ogni canto, innalzandosi, diventa evanescente ma vivo.

Il *Purgatorio*, come accennato, è il luogo del canto dei salmi, e anche laddove a cantare sono in molti si canta “ad una voce²⁴⁷”, come a segnare un canto monodico ma corale che si rivela fin dall’approdo di Dante sulla spiaggia del sacro monte dell’espiazione ove “per canti s’entra”. Canto corale di chi già vede la salvezza, anche quando a dar via ad esso è una voce singola:

‘Te lucis ante’ *sì devotamente*

²⁴⁵ *Inf.* V, v. 31.

²⁴⁶ *Ivi.*, vv. 25-30.

²⁴⁷ *Purg.* II, v. 47.

*le uscìo di bocca e con sì dolci note,
che fece a me a me uscìr di mente;
e l'altre poi dolcemente e devote
seguitar lei per tutto l'inno intero,
avendo li occhi a le superne rote.*²⁴⁸

E ancora, il corale in risposta ad un cenno di canto: “‘*Veni, sponsa, de Libano*’ cantando / gridò tre volte, e tutti li altri appresso.²⁴⁹”, mentre coro risponde a coro in “‘*Deus, venerunt gentes*’, alternando / or tre or quattro dolce salmodia, / le donne incominciaro, e lagrimando²⁵⁰”. È, questa coralità, un segno di concordia, segno di “buon volere e giusto amor²⁵¹”, che ben si manifesta nell’inizio di una preghiera:

*Pur ‘Agnus Dei’ eran le loro essordia;
una parola in tutte era e un modo,
sì che pareva tra esse ogni concordia.*²⁵²

Dove quel “modo” è precisamente il modo musicale, ossia la tonalità del canto, eseguito all’unisono dalle anime purganti, lo stesso “modo” cui il poeta fa riferimento in *Purgatorio* XXIX (v. 131), in merito alla danza delle tre virtù teologali (Fede, Speranza, Carità), raffigurate da tre donne, anche se qui il termine sembra far riferimento più che altro al ritmo (...e dal canto di questa / l’altre toglìen l’andare e tarde e ratte.²⁵³).

Il canto salmodiale, pur nella sua dolcezza che assorbe ed estranea la mente, non abbandona la sua funzione edificante, in esso la *musica instrumentalis* di boeziana memoria, che si riferisce ai suoni prodotti dalla voce umana e dagli strumenti, si coordina perfettamente con la *musica humana* dell’armonioso concento di anima e corpo, di senso e ragione nel loro reciproco rapporto. Il canto salmodiale, insomma, pur addolcendo i cuori attraverso l’udito, è esente da pericoli di deviazioni, di negligenza rispetto alla necessaria sollecitudine morale che, qui, in *Purgatorio* è necessario avere. Se attardamento e deviazione c’è, queste due condizioni si verificano proprio con il canto di Casella, canto monodico profano che rievoca passioni terrene, al punto da spingere Catone, coscienza etica, ad intervenire. Non è un caso che un altro momento di rapimento, di deviazione, Dante lo viva nel sogno della “femmina balba”, che

²⁴⁸ *Purg.* VIII, vv. 13-18. *Te lucis ante terminum* è l’inno che ancora oggi si recita nella Chiesa romana all’ora di Compieta, al fine di chiedere protezione a Dio contro le tentazioni della notte.

²⁴⁹ *Purg.* XXX, vv. 11-12. *Veni, sponsa, de Libano* è tratto dal Cantico dei cantici, tradizionalmente attribuito a Salomone.

²⁵⁰ *Purg.* XXXIII, vv. 1-3. *Deus, venerunt gentes* è il Salmo 78 nel quale si piange la distruzione del tempio di Gerusalemme e si auspica l’intervento vendicatore di Dio.

²⁵¹ *Purg.* XVIII, v. 96.

²⁵² *Purg.* XVI, vv. 19-21.

²⁵³ *Purg.* XXIX, vv. 128-129.

rappresenta la seduzione dei beni terreni dietro i quali si cela l'inganno, e, sciolta la parola dalla sua balbuzie, la libera in un canto che si rivela ben presto essere seducente canto di sirena:

*Poi ch'ell'avea 'l parlar così disciolto,
cominciava a cantar sì, che con pena
da lei avrei mio intento rivolto.*

*«Io son», cantava, «io son dolce serena,
che ' marinari in mezzo mar dismago;
tanto son di piacere a sentir piena!*

*Io volsi Ulisse del suo cammin vago
al canto mio, e qual meco s'ausa,
rado sen parte, sì tutto l'appago!»²⁵⁴*

Canto salmodiale con valore etico, dunque, ma anche dotato di una bellezza indescrivibile, da momento che “*«Beati pauperes spiritu!»* voci / cantaron sì, che nol diria sermone²⁵⁵”, e questa bellezza aumenta con il procedere verso la cima del monte, con quel *Beati mundo corde* cantato d'angelo “in voce assai più che la nostra viva²⁵⁶” e che Dante non manca di far rivivere nella musicalità della terzina stessa. Man mano che si sale il canto salmodico si fa canto di beatitudine prossima, che raggiunge il suo acme presso la sponda del Lete, un istante prima della purificazione, il passaggio tra lo stato di peccato e lo stato di grazia, reso in una musicalità dolce e rarefatta che incide sul ricordo, sul ricordo del peccato, in procinto di essere cancellato, ma anche sulla memoria, incapace di indicarlo alla mano che dovrebbe scriverlo:

*Quando fui presso a la beata riva,
'Asperges me' sì dolcemente udissi,
che nol so rimembrar, non ch'io lo scriva.²⁵⁷*

È un canto che si innalza, fino a rendersi inudibile, quasi impercettibile nella sua bellezza, che raggiunge il momento definitivo nell'avvenuta redenzione di Dante, ed è ancora una terzina che, nella sua inudibile musicalità, sembra tendere alla musica più pura, al silenzio:

*Io non lo 'ntesi, né qui non si canta
l'inno che quella gente allor cantaro,
né la nota sofferarsi tutta quanta.²⁵⁸*

²⁵⁴ *Purg.* XIX, vv. 16-24.

²⁵⁵ *Purg.* XII, vv. 110-111. “Beati i poveri di spirito, perché di essi è il regno dei cieli” (Matteo 5, 3)

²⁵⁶ *Purg.* XXVII, v. 9. “Beati i puri di cuore, perché vedranno Dio” (Matteo 5, 8)

²⁵⁷ *Purg.* XXXI, vv. 97-99. *Asperges me* è un versetto del salmo *Miserere*, un tempo recitato nella liturgia della penitenza.

²⁵⁸ *Purg.* XXXII, vv. 61-63.

Così, il canto monodico e corale del *Purgatorio*²⁵⁹, nel suo ascendere, raggiunge le vette dell'ineffabile e giunge a sopraffare la memoria e persino la fantasia poetica – e, potremmo tentare di dire – la musica stessa. Da questa ineffabilità poetico-musicale nasce l'indescrivibilità dell'esperienza morale e dottrinale del *Paradiso*, dove la musicalità, la poesia *per* musica dantesca, nell'accezione indicata in precedenza, diventa più complessa e articolata: alla *musica intrumentalis* e alla *musica humana*, seguendo la tripartizione boeziana, fa seguito la *musica mundana*, l'armonia universale dell'intero creato:

*Quando la rota che tu sempiterni
desiderato, a sé mi fece atteso
con l'armonia che temperi e discerni,
parvemi tanto allor del cielo acceso
de la fiamma del sol, che pioggia o fiume
lago non fece alcun tanto disteso.
La novità del suono e 'l grande lume
di lor cagion m'accesero un disio
mai non sentito di cotanto acume.*²⁶⁰

“Armonia” e “suono” delle sfere celesti, uniti alla grande luce, redono Dante desideroso di conoscerne la ragione. È la musica, l'armonia del movimento, che in *Paradiso* si esprime con la danza e il moto celeste, armonia del *numerus* più volte richiamata nel *De musica* di sant'Agostino, ove appare evidente che tutto ciò che è lento o veloce è sottomesso al ritmo, secondo il principio della musica intesa come “scientia bene modulandi” o “bene movendi” che per sant'Agostino indica, appunto, il movimento²⁶¹, non il passaggio da una tonalità all'altra. E l'armonioso movimento informa molti Canti del *Paradiso* dantesco e, in alcuni casi, lo stesso “movimento” dei versi riflette quello dei canti e della danza:

«Osanna, sanctus Deus sabaòth,
superillustrans claritate tua
felices ignes horum malacòth!».

²⁵⁹ Gli esempi fin qui riportati sono rappresentativi dei molti momenti musicali rinvenibili, e rinvenuti, nel *Purgatorio* e, come tali, non hanno pretesa di esaustività. Questo discorso, com'è naturale, rimane valido anche per le altre due cantiche, pertanto, per un riscontro abbastanza dettagliato dei luoghi musicali e poetico/musicali nella *Comedia* è opportuno far riferimento ai testi di A. COSI, *Poesia come musica nella commedia di Dante*, cit.; A. BONAVENTURA, *Dante e la musica*, cit. e L. PESTALOZZA (a cura di), *La musica nel tempo di Dante*, cit.

²⁶⁰ *Par.* I, vv. 76-84.

²⁶¹ La modulazione intesa come passaggio di tonalità rientra nella moderna terminologia musicale, sant'Agostino, con “bene modulandi” intende che “si può dire che bene si muova qualunque cosa che procede secondo la legge del numero nel rispetto proporzionale dei tempi e degli intervalli.” AUGUSTINUS AURELIUS, *De musica*, a cura di Giovanni Marzi, Sansoni, Firenze, 1969, p. 101.]

*Così, volgendosi a la nota sua,
 fu viso a me cantare essa sustanza,
 sopra la qual doppio lume s'addua;
 ed essa e l'altre mossero a sua danza,
 e quasi velocissime faville
 mi si velar di sùbita distanza.²⁶²*

Sulla solennità dell'inno liturgico in latino si apre un movimento di danza in moto circolare, seguendo il ritmo del canto e segnando, nella forma del cerchio, la perfezione e l'infinità divine; è la "circolata melodia²⁶³", simboleggiante l'angelico amore, che si trasforma in pura musica e fa "sonare il nome di Maria²⁶⁴", come l' "infiammato giro" danzante degli apostoli, accompagnato dal canto polifonico ("dolce mischio") delle loro voci ("trino spiro²⁶⁵"). Danza in movimento circolare e canto polifonico, in cui una voce tiene una sola nota e l'altra svolge la melodia ("una è ferma e altra va e riede") in modo che si possano distinguere ("in voce voce si discerne²⁶⁶"), così, in quella danza circolare e simultanea ("e moto a moto e canto a canto colse²⁶⁷"), in *Paradiso*, tutti sono "più dolci in voce che in vista lucenti²⁶⁸", tutti "vanno a rota / levàn la voce e rallegrano li atti [...] nel torneare e ne la mira nota²⁶⁹" e se "si tace in questa rota / la dolce sinfonia di paradiso²⁷⁰" ciò avviene solo perché l'udito umano, come la vista ("l'udir mortal sì come il viso") ha un limite, nel regno della beatitudine celeste, che lo rende incapace di comprendere "la melode che là sù si canta²⁷¹", il "canto che tanto vince nostre muse²⁷²". La musica e il canto sono elementi centrali nella simbologia dantesca del *Paradiso*, inevitabile è, ad esempio, il riferimento alla trinità, espresso più volte mediante il numero tre, in relazione al canto: "Poi, sì cantando, quelli ardenti soli / si fuor girati intorno a noi tre volte²⁷³", oppure "e tre fiate intorno di Beatrice / si volse con un canto tanto divo²⁷⁴", e ancora: "perpetüalmente 'Osanna' sberna / con tre melode, che suonano in tree / ordini di letizia onde s'interna²⁷⁵".

²⁶² *Par.* VII, vv. 1-9.

²⁶³ *Par.* XXIII, v. 109.

²⁶⁴ *Ivi.*, v. 111.

²⁶⁵ *Par.* XXV, vv. 130-132.

²⁶⁶ *Par.* VIII, vv. 16-21.

²⁶⁷ *Par.* XII, v. 6.

²⁶⁸ *Par.* X, vv. 64-66.

²⁶⁹ *Par.* XIV, vv. 19-24.

²⁷⁰ *Par.* XXI, vv. 58-61.

²⁷¹ *Par.* XXIV, v. 114.

²⁷² *Par.* XII, v. 7.

²⁷³ *Par.* X, vv. 76-77.

²⁷⁴ *Par.* XXIV, vv. 22-23.

²⁷⁵ *Par.* XXVIII, vv. 118-120.

Sempre in termini di simbologia, rapportata alla musicalità della *Comedia*, è significativo che nell'ultimo Canto del *Paradiso* quell'armonizzarsi di canti e movimento sembra tacere²⁷⁶, indicando la musica più pura: il silenzio. Silenzio che si traduce nella pura luce più volte richiamata e evocata nel Canto XXXIII, ove i pochi riferimenti al canto e al movimento, nel momento in cui il poeta dichiara di aver toccato il termine del suo vedere e del suo poetare (“A l’alta fantasia qui mancò possa²⁷⁷”), si traspongono nel ricordo, nella memoria grazie alla quale – “per sonare un poco in questi versi²⁷⁸” – riuscirà a trasmettere una parte di ciò che egli ha veduto e vissuto, e questo sarà possibile perché la sua volontà è, ormai, libera da ogni condizionamento terreno e si muove secondo la volontà divina, secondo quella “rota ch’igualmente è mossa²⁷⁹”.

Tornano alla memoria, allora, quei versi del Canto X che, pur in un diverso contesto, sembrano sintetizzare il rapporto tra poesia, musica e danza di tutta la cantica, rapporto che si esplica in quell’orologio, i cui ingranaggi “tirano e urgono” al fine di generare un movimento in sincrono che trova rispondenza nel rendere “voce a voce in tempra”, dove *tempra*²⁸⁰ è termine tutto musicale che sta ad indicare accordo di più voci, in una parola *armonia*, l’armonia destata dal suono dell’orologio indirizzato agli spiriti disposti all’amore, in una dimensione sì celeste, ma tutta umana, celata nella metafora sposa-Chiesa e sposo-uomo :

*Indi, come orologio che ne chiami
ne l'ora che la sposa di Dio surge
a mattinar lo sposo perché l'ami,
che l'una parte e l'altra tira e urge,
tin tin sonando con sì dolce nota,
che 'l ben disposto spirto d'amor turge;*

²⁷⁶ “Nel paradiso dantesco il concetto di una audibile armonia cosmica è negato ancora una volta dal silenzio che regna nel settimo cielo, la sfera di Saturno, che, dovremmo ricordare, egli aveva associato all’Astronomia nel *Convivio*. Qui, nel canto XXI del *Paradiso*, egli ne fa la sede dei santi contemplativi, i quali percepiscono l’armonia ideale della divina perfezione attraverso una sublimazione spirituale, non per mezzo dei loro sensi. L’armonia della divina concezione dell’universo non è espressa da un unico gigantesco accordo, per poderoso che possa esserne il suono, ma dalle proporzioni spirituali e dall’reciproca corrispondenza – *coaptatio* è il termine scolastico – delle sue infinite componenti. [N. PIRROTTA, *Dante musicus: goticismo, scolasticismo e musica*, in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 20-36, p. 32.]

²⁷⁷ *Par.* XXXIII, v. 142.

²⁷⁸ *Ivi*, v. 74

²⁷⁹ *Ivi*, v. 144.

²⁸⁰ È lo stesso *temperare* della “rota” del verso 76 e sgg. di *Paradiso* I, verso la quale si orienta l’armonia che regola il mondo: “I termini con i quali quest’ultima è descritta, «con l’armonia che temperi e discerni» (*Paradiso*, I, 78) sono strettamente tecnici, perché temperare è l’azione dell’accordare uno strumento e discernere è un preciso riferimento al «*numerus discretus*», dal quale ciascuna intonazione musicale è determinata.” [N. PIRROTTA, *Dante musicus: goticismo, scolasticismo e musica*, cit., p. 32.]

*così vid' iò la gloriosa rota
muoversi e render voce a voce in temprà
e in dolcezza ch'esser non pò nota
se non colà dove gioir s'insempra.*

Sono, questi, solo alcuni luoghi della Commedia ove la presenza della musica è strettamente connaturata alla poesia dantesca, in particolare, nella terza cantica si può parlare di musica polifonica che richiama il *mottetto*²⁸¹ e la *caccia*²⁸² trecenteschi, e ciò per almeno due buone ragioni: il riferimento alla *rota* polifonica²⁸³ e al suo ritmo circolare, per la caccia, e al ritmo ternario²⁸⁴, che esprime la divina perfezione, per il mottetto. Che Dante fosse edotto di musica polifonica non è affatto escluso, dal momento che, ancora una volta, le nuove espressioni poetico-musicali, come l'*Ars nova* del Trecento, sorgono all'ombra del chiostro: "I compositori dell'*Ars nova* furono tutti monaci, preti, canonici, o organisti di chiesa, benché ponessero in musica testi amorosi o comunque profani."²⁸⁵ E per Dante la polifonia poteva essere una forma di "esaltata proiezione del canto liturgico, non più limitato in paradiso a toni recitativi e testi penitenziali, ma spiegato su tutta la gamma della lode divina, con melodie che sono più dolci, più vivide e più gioiose che ogni canto della nostra esperienza terrena"²⁸⁶, "canto che tanto vince le nostre muse", insomma. Suggerione, forse, tuttavia pur non accettando come dato inconfutabile l'amicizia di Dante con musicisti del tempo²⁸⁷, considerando i tanti riferimenti, nelle sue stesse opere (i passi più volte citati del *De vulgari eloquentia*, del *Convivio*, ma anche componimenti della *Vita nuova* e delle *Rime*), lasciano intendere che quanto scrisse Boccaccio, sia pure in un contesto che può apparire "romanzato", non sia poi tanto lontano dal vero:

²⁸¹ Il termine *mottetto* deriva dal francese *mot* e, infatti, nasce e si sviluppa in Francia tra XII e XIII secolo, è un genere musicale liturgico che, nel canto a più voci delle antifone, è espresso dal testo cantato dalla prima voce, diverso da quello della seconda. Spesso ha carattere di *sentenza*. [Cfr. P. G. BELTRAMI, *Gli strumenti della poesia*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 143.]

²⁸² Anche il termine *caccia* ha origine francese (*cache*) e designa la forma musicale polifonica detta *cànone*. Si tratta, sostanzialmente, di un polimetro libero, legato alla musica polifonica profana. [Ivi, p. 170.]

²⁸³ Cfr. K. TOGUCHI, *Sumer is icumen in et la caccia autour du problème des relations entre le "Summer Canon" et la caccia arsnovistique du Trecento*, in A. ZIINO, (a cura di), *L'Ars Nova italiana del Trecento IV*, cit., pp. 435-446.

²⁸⁴ Cfr. N. PIRROTTA, *Dante musicus: goticismo, scolasticismo e musica*, cit., pp. 33-34.

²⁸⁵ N. PIRROTTA, *Ars nova e stil novo*, in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 37-51, p. 41.

²⁸⁶ N. PIRROTTA, *Dante musicus: goticismo, scolasticismo e musica*, cit., p. 35.

²⁸⁷ "Dante conobbe musicisti come Casella, Lippo Paschi de' Bardi, Scochetto e il liutaio Belacqua, ma si interessò anche di alcuni compositori e della loro musica, tramandata sia per via orale sia attraverso le fonti musicali" [K. KROPFINGER, *Dante e l'arte dei trovatori*, in L. PESTALOZZA, (a cura di), *La musica nel tempo di Dante*, cit., p. 130-177, p. 130.

Sommamente si diletto in suoni e in canti nella sua giovinezza, e a ciascuno che a que' tempi era ottimo cantatore o sonatore fu amico e ebbe sua usanza; e assai cose da questo diletto tirato compose, le quali di piacevole e maestrevole nota a questi cotali facea rivestire.²⁸⁸

Ne consegue che alcuni componimenti giovanili del poeta potrebbero essere stati effettivamente musicati e proprio da Lippo, Casella e Scochetto. Di Lippo e Casella si è già trattato in precedenza (a Lippo sarebbe attribuibile la musica per la stanza di canzone *Lo meo servente core* e a Casella quella per la canzone *Amor che ne la mente mi ragiona*²⁸⁹), riguardo a Scochetto, sua potrebbe essere stata l'eventuale melodia composta per la ballata *Deh, Violetta, che in ombra d'amore*²⁹⁰. Del resto alcune indicazioni, circa la possibilità di componimenti danteschi musicati, giungono dalle stesse opere del poeta fiorentino, come nella *Vita nuova* dove Amore gli suggerisce in sogno di scrivere "certe parole per rima" per abbandonare la finzione della donna-schermo e svelare il suo amore per Beatrice, pur senza essere diretto:

«Queste parole fa che siano quasi un mezzo, sì che tu non parli a lei immediatamente, che non è degno; e no le mandare in parte, senza me, ove potessero essere intese da lei, ma falle adornare di soave armonia, ne la quale io sarò tutte le volte che farà mestiere.»²⁹¹

La "soave armonia" è chiaramente l'accompagnamento musicale, Dante, allora, compone *Ballata, i' voi che tu ritrovi Amore*, in una forma metrica (la ballata, appunto) che egli riteneva inferiore alla canzone, ma che ben si prestava a ricevere veste musicale. Discorso simile si può fare per la stilnovistica ballata *Per una ghirlandetta* dove, in una sorta di congedo, sono gli stessi versi, tra l'altro di una musicalità implicita, dovuta anche alla struttura metrica (si tratta di una ballata mezzana di novenari e settenari, con schema *xyz abab byz*), a richiedere "una vesta ch'altrui fu data", ossia un rivestimento musicale già usato per altra ballata:

*Le parolette mie novelle,
che di fiori fatto han ballata,*

²⁸⁸ G. BOCCACCIO, *Vita di Dante*, in ID. *Opere in versi – Corbaccio – Trattatello in laude di Dante – Prose latine – Epistole*, a cura di Giorgio Ricci, Milano-Napoli, Ricciardi, 1965, pp. 609-610.

²⁸⁹ *Amor che ne la mente mi ragiona* è la seconda canzone commentata nel *Convivio*, mentre circa l'esistenza di un Casella musico vale su tutte la testimonianza del codice Vat. 3214 nel quale, riguardo alla stanza di canzone *Lontana dimoranza*, di Lemmo Orlandi, è scritto "Et Casella diede suono". Tra l'altro appare piuttosto singolare che la stanza di canzone *Lo meo servente core* sia, per gusto e struttura, ravvicinabile a quella dell'Orlandi. Cfr. M. S. ELSHEIKH, *I musicisti di Dante (Casella, Lippo, Scochetto) in Nicolò de' Rossi*, cit., p. 156.

²⁹⁰ Cfr. D. ALIGHIERI, *Rime*, cit., pp. 42-43.

²⁹¹ D. ALIGHIERI, *Vita nuova*, Introduzione di Edoardo Sanguineti. Note di Alfonso Berardinelli, Milano, Garzanti, 1995, p. 17.

*per leggiadria ci hanno tolt' elle
una vesta ch' altrui fu data:
però siete pregata,
qual uom la canterà,
che li facciate onore.*²⁹²

Questo breve *excursus* sul rapporto tra Dante e la musica, sicuramente foriero di nuovi e più ampi approfondimenti, mette in luce come e quanto il padre della Letteratura italiana fosse edotto rispetto alla musica del suo tempo e quanto i concetti di “melodia” e, soprattutto, “armonia”, concetti squisitamente musicali, fossero impliciti, insiti nella sua produzione poetica. Non è, e non può essere, un caso che le composizioni musicali, per voce e strumentali, ispirate da Dante fino ai giorni nostri siano così numerose, basterebbe citare la *Francesca da Rimini*, di Morlacchi, *Il conte Ugolino* di Donizetti, la *Pregiera alla Vergine* di Verdi, l’«Aria del gondoliere», nell’*Otello* di Rossini e alcune composizioni strumentali di Liszt (*Dopo una lettura di Dante, fantasia quasi sonata*), per avere già un quadro abbastanza chiaro, ma tale composizioni sono molto più numerose²⁹³. L’opera che più è stata fonte d’ispirazione²⁹⁴ è, naturalmente, la Divina Commedia probabilmente per

La duttilità della forma strofica della terzina, il gioco ravvicinato e variabilissimo delle rime incatenate che essa comporta, la sua possibilità di chiudersi sintatticamente sulla lunghezza di uno o di due o di tre versi oppure di aprirsi sulla lunghezza di più terzine, con o senza *enjambement*, la ricca variabilità ritmica dell’endecasillabo, il gioco sotteso in esso di toni e semitoni, la mobilità incerta della cesura, l’organizzazione fonica delle compagini e sequenze di parole, tutto questo (e altro ancora) forniva a Dante una strumentazione per l’orchestrazione musicale-semantica della versificazione pressoché inesauribile a dar forma alla *fabula* letteraria della *Commedia* e a esprimerne il significato etico unitario: “rimuovere gli uomini in questa vita dallo stato di miseria e condurli allo stato di felicità” (“remove vivere in hac vita de statu miserie et perducere ad statum felicitatis”, Ep XIII 39).²⁹⁵

²⁹² D. ALIGHIERI, *Rime*, cit., p. 39.

²⁹³ Per un elenco dettagliato delle composizioni musicali ispirate da Dante, cfr. A. BONAVENTURA, *Dante e la musica*, cit., pp. 331-336. L’elenco qui riportato risente del tempo trascorso dalla data di pubblicazione del volume, tuttavia, pur avvertendo la necessità di un aggiornamento, fornisce un quadro organico e ampio di tali composizioni, corredato, tra l’altro, anche da un elenco di opere teatrali di soggetto dantesco.

²⁹⁴ Dall’elenco contenuto nel testo di Bonaventura risulta, in verità, un fatto singolare: il componimento dantesco, al di fuori della *Comedia*, più tradotto in musica è il sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare*.

²⁹⁵ V. RUSSO, *Musica/musicalità nella struttura della Commedia di Dante*, in L. PESTALOZZA, (a cura di), *La musica nel tempo di Dante*, Ravenna, Comune di Ravenna, Opera di Dante, Musica/Realtà, 12-14 settembre 1986, Milano, UNICOPLI, 1988, pp. 33-54, p. 46.

Si tratta, in ultima analisi, di quell'ampio concetto estetico-musicale (e potremmo dire anche poetico-musicale²⁹⁶), esprimibile in termini di *armonia*, che Dante mutuava da Pitagora, Platone e Aristotele attraverso Isidoro, Agostino e, soprattutto, Boezio²⁹⁷, concetto espresso, con grande semplicità, in un passo del *Convivio*:

Quella cosa dice l'uomo essere bella cui le parti debitamente si rispondono, per che de la loro armonia resulta piacimento. Onde pare l'uomo essere bello, quando le sue membra debitamente si rispondono; e dicemo bello lo canto, quando le voci di quello, secondo debito de l'arte, sono intra sé rispondenti.²⁹⁸

²⁹⁶ Di estremo interesse in merito è quanto sostenuto dal Pirrotta che tende, in parte, a corrispondere al Russo: "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 quendam odam recipiendam 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* [c.n.], 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." [N. PIRROTTA, *Le tre corone e la musica*, in ID., *Poesia e musica e altri saggi*, Scandicci (FI), La Nuova Italia, 1994, pp. 23-34, p. 27.]

²⁹⁷ Cfr. *L'esperienza della musica in Dante* di R. MONTEROSSO, alla voce *Musica*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970-1978, 6 voll.

²⁹⁸ *Convivio* I, v, 13.

IL TRECENTO

In tutti i processi e percorsi storici è opportuno evitare di creare compartimenti stagni nei quali posizionare rigidamente e schematicamente determinati eventi e/o determinate espressioni culturali. Così, nel parlare di canto gregoriano, trovatori, monodia, polifonia, è necessario considerare il processo culturale nel suo *continuum*: il canto gregoriano non termina il suo percorso all'apparire delle prime forme di canto profano, allo stesso modo il canto monodico medievale continua ad essere praticato, anche all'indomani dell'apparizione della cosiddetta *Ars nova*, nella quale si tende ad individuare l'avvento della polifonia. In realtà un'idea di polifonia, certamente diversa da quella praticata nel Trecento, si può riconoscere fin dal IX secolo, subito dopo la "rinascenza carolingia"; testimone importante di questa "polifonia" è il trattato anonimo *Musica enchiriadis* che ebbe buona circolazione nel Medioevo e che tratta, oltre del canto piano monofonico, anche di musica polifonica nella sua primitiva concezione di *organum*, o meglio di *diaphonia*, ossia di "una pratica musicale secondo cui le melodie del repertorio liturgico venivano accompagnate nota per nota da un'altra o più altre melodie così da comporre una struttura occupante una nuova dimensione dello spazio sonoro.¹" Al *Musica enchiriadis* seguì, il *Micrologus* di Guido Monaco, anch'esso molto diffuso in epoca medievale, nel quale si proponevano le strutture regolari delle forme poetiche come modello per un ordinamento regolare anche nelle forme musicali, sulla scia del *De musica* di Sant'Agostino. Questo rapporto strutturale tra musica e poesia spinse i trattatisti medievali (Anonimo di St. Emmeran, Giovanni di Garlandia, Giovanni de Grocheo e altri) ad elaborare un sistema di valori che, come la metrica per la poesia, costituisse il linguaggio tecnico-formale della musica, che diviene *musica mensurabilis*². Fu questo processo a condurre, verso la fine del XII secolo, alle prime forme di *organum* vere e proprie che sorsero in ambiente liturgico dove la pratica dell'*organum* assunse il senso di ampliamento, arricchimento della presenza musicale in ambito religioso, mediante l'aggiunta di una seconda voce alle melodie liturgiche per la messa e per l'ufficio. Responsabile di questo ampliamento fu Leonino, primo maestro di

¹ F. A. GALLO, *La polifonia nel Medioevo. Storia della musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, vol. III, Torino, EDT, 1991, p. 4.

² Cfr. *Ivi*, pp. 3-17.

Notre-Dame, seguito da Perotino autore di *conductus triplices*, una forma di musica religiosa processionale a tre voci. I maestri di Notre-Dame ebbero il merito di condurre l'*organum* da *duplum* a *quadruplum*, ossia a quattro voci, e di introdurre un nuovo tipo di notazione che indicava sia l'andamento melodico-intervallare che ritmico il cui sistema era tratto dalla metrica quantitativa in base ai *modi ritmici*³. A Perotino è possibile far risalire anche le prime esperienze del *mottetto* (*motetus* o *mot*)⁴ che diverrà un genere polifonico molto diffuso, anche nella poesia italiana del Trecento.

Come si vede, ci si trova di nuovo in ambito claustrale, anche la polifonia nasce, cresce e si sviluppa in ambiente ecclesiastico, lo stesso ambiente nel quale erano sorti, qualche secolo prima, il tropo e la sequenza. Tra il XIII e il XIV secolo, con il modificarsi dei gusti e delle sensibilità e grazie alle nuove intuizioni e sperimentazioni in campo musicale, nuove forme e nuove tendenze cominciano a comparire in Francia e in Italia. In questa temperie Philippe de Vitry, musicista e teorico, scrisse il trattato *Ars nova*, forse anticipato di pochissimo da Johannes de Muris, un altro teorico, e dal suo *Ars novae musicae*. Siamo intorno al 1320 e i due trattati sanciscono e definiscono i connotati di un percorso avviatosi molti secoli prima indicando, nel contempo, nuove strade. L'evento generò un dibattito tra *Ars nova* e *Ars antiqua*, dibattito che va oltre la contrapposizione generazionale e implica diverse concezioni musicali, inoltre la "nuova arte" fu avversata dalla Chiesa, notoriamente attenta agli sviluppi in ambito musicale liturgico, al punto da far emettere a papa Giovanni XXII una bolla di condanna alla musica profana *moderna* che, inebriando l'udito, andava in direzione opposta a quella prevista dalla dottrina⁵.

In questo contesto storico, corrispondente all'incirca all'età di Dante, vengono ad inserirsi le nuove forme di poesia per musica; tuttavia, va ricordato che nel Trecento la polifonia arsnovistica non ebbe, tutto sommato, una diffusione capillare, soprattutto in Italia, dove il fenomeno rimase circoscritto ad alcune città e alcune corti del Nord (Padova, Firenze, Bologna, corti padane), e canto monodico e polifonico, pur

³ Cfr. M. BARONI, *et al.*, *Storia della musica*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 55-60.

⁴ "In un primo momento tale composizione indicava semplicemente la parte sovrapposta al tenor liturgico di una clausola, parte che era fornita di un testo nuovo, ma ben presto si arricchì di nuove voci e quindi di nuovi testi, fino a tre o quattro voci, il che dava origine a una polifonia testuale e musicale ricca di accentuati contrasti ritmici e fonici." [Ivi, p. 57 e cfr. F. A. GALLO, *La polifonia nel Medioevo*, cit., pp. 25-32, e cfr. anche Y. ROKSETH, *Il mottetto latino del XIII secolo*, in F. A. GALLO (a cura di), *Musica e storia tra Medio Evo e Età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 61-77.]

⁵ Per approfondimenti in merito agli eventi qui sinteticamente accennati, e per un confronto tra *Ars nova* francese e *Ars nova* italiana, cfr. F. A. GALLO, *La polifonia nel Medioevo*, cit., pp. 35-84.

incontrandosi molto spesso, proseguirono anche in una marcia separata. Certo è che la nuova musica era espressione di un cambiamento in atto di gusti e sensibilità, pertanto la fioritura di nuovi testi profani da associare alla musica risentiva di tale cambiamento e ed era orientata verso orizzonti che, solo a prima vista potevano apparire, per così dire, “meno impegnati”. Questi testi venivano a costituire il *corpus* dei componimenti definiti poesia per musica, anche se esempi di poesia per musica, come si era già verificato per Dante, si troveranno anche in Boccaccio e Petrarca. Infatti, i generi che conosceranno maggiore fortuna saranno, la ballata, la caccia e il madrigale, generi che entreranno a far parte di opere come il *Decameron* (la ballata) e i *Rerum vulgarium fragmenta* (il madrigale).

1.10 POESIA PER MUSICA E DANZA

Nel 1970 la Commissione per i testi di lingua di Bologna pubblica un volume dal significativo titolo *Poesie musicali del Trecento*⁶, a cura di Giuseppe Corsi, che un anno prima aveva pubblicato, presso la UTET, *Rimatori del Trecento*⁷. Entrambi i testi, ma in particolare il primo, rappresentano, ad oggi, in ragione della loro struttura e della loro completezza, due ottimi compendi della poesia del secolo che fu di Dante, Petrarca e Boccaccio. Ma il dato interessante lo si può rilevare dai due titoli: dai “rimatori”, si passa alle “poesie musicali” del Trecento, come se, rispetto al quadro storico-letterario del secolo, le “poesie musicali” rappresentassero un genere a parte⁸. In effetti – e questa è una ulteriore riprova, laddove ve ne fosse ancora bisogno, che il famigerato “divorzio” nel Duecento italiano, in pieno Trecento, non era affatto avvenuto – è proprio dal Trecento che si può parlare in maniera pienamente consapevole di poesia per musica⁹, non tanto perché questa poesia non fosse esistita nei secoli precedenti – tutt’altro – ma perché nell’epoca in questione era andata assumendo dei connotati propri e particolari,

⁶ G. CORSI (a cura di), *Poesie musicali del Trecento*, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1970.

⁷ G. CORSI (a cura di), *Rimatori del Trecento*, Torino, UTET, 1969.

⁸ Questa nuova sensibilità doveva già essere stata avvertita dal Carducci che, a fine Ottocento, pubblicava una interessante, anche se breve, silloge: G. CARDUCCI (a cura di), *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV*, Pisa, Tip. Nistri, 1871, rist. Sesto San Giovanni (MI), Madella, 1914, e cfr. anche G. CARDUCCI, *Musica e poesia nel mondo elegante italiano del secolo XIV*, Bologna, AMIS, 1973, già edito in «Nuova Antologia», 1870, fasc. 7, 9.

⁹ Che nel Trecento prenda il via una vera e propria tradizione di poesia per musica (che giunge fino al XVI secolo) è attestato dai titoli di altri tre volumi, pubblicati molto tempo prima dell’ottima silloge del Corsi: A. CAPPELLI (a cura di), *Ballate, rispetti d’amore e poesie varie tratte da codici musicali dei secoli XIV, XV e XVI*, Tip. Cappelli, 1866, ristampa Sala Bolognese (BO), Forni, 1975; A. CAPPELLI (a cura di), *Poesie musicali dei secoli XIV, XV e XVI tratte da vari codici*, Bologna, Romagnoli, 1868, ristampa Commissione per i Testi di Lingua, 1968.

un po' come era accaduto per la cosiddetta poesia "giocosa" di Cecco Angiolieri, Cenne da la Chitarra, Rustico Filippi e Folgore da San Gimignano. Quest'analogia deriva da un cambiamento di gusti e sensibilità che era già affiorato nel Duecento e adesso trova il proprio spazio; così la ricchezza e la ricercatezza di temi e motivi, pur sempre riconducibili a precedenti letterari aulici, scoprono nella poesia per musica (e nella poesia giocosa) i loro caratteri e le loro forme originali. Com'è naturale, si tratta di una poesia che non sempre ha ispirazioni elevate d'arte, ma che si può ricondurre ad un filone, per così dire, più "popolare", o quantomeno divulgativo. Le caratteristiche implicite di questa nuova sensibilità poetica si possono rilevare proprio nella rivisitazione e, talvolta, nella rigenerazione di stilemi e *topoi* della letteratura antecedente e contemporanea¹⁰, al punto che un po' tutta la poesia in volgare, dai Siciliani a Petrarca, è riscontrabile nella poesia per musica del XIV secolo. Del resto i centri di produzione e consumo di questo nuovo repertorio poetico-musicale si possono identificare nelle corti e nelle città del Nord, in un primo momento in Veneto e successivamente in Toscana, come attestano le fonti a noi pervenute sotto forma di codici e frammenti¹¹ e dalle quali risulta abbastanza evidente che i generi più praticati siano la ballata, la caccia e il madrigale. Espressione di questo nuovo indirizzo divulgativo è proprio il madrigale che

appare, sotto il profilo del testo poetico, un genere così fortemente caratterizzato che per un pubblico avvezzo alla sua tipologia l'adesione al testo doveva risultare immediata. L'automatismo nella percezione della parte testuale consentiva d'altro canto di destinare la maggiore attenzione all'intendimento della parte musicale nel momento dell'esecuzione. Ad un testo poetico esattamente corrispondente all'orizzonte di attesa può quindi associarsi un testo musicale il quale esibisca deliberatamente procedimenti tecnici che all'ascoltatore del tempo dovevano risultare nuovi e complessi.¹²

Il madrigale, in questo modo consente anche una lettura di tipo sociologico "cortese" di ascendenza trobadorica che si può legare alla condizione di signori e

¹⁰ Interessante, in tal senso, è il saggio di E. LI GOTTI, *Il petrarchismo nella poesia musicale e il gusto del popolaresco in Italia agli inizi del sec. XV*, «Sicilorum Gymnasium», n. s., VIII (1955), 2 (Studi in onore di S. Santangelo vol. II), pp. 249-260.

¹¹ Frammento vaticano Rossi 215 e Ostiglia, Fondazione Greggiati; codice Paris, Bibliothèque Nationale, nouv. acq. franç. 6771, per l'area veneta e Firenze, Biblioteca Nazionale, Panciatichi 26; Paris, Bibliothèque Nationale, fonds ital. 568; London, British Library, Add. 29987; Firenze, Biblioteca Mediceo Laurenziana, palatino 87 (Squarcialupi), e Archivio San Lorenzo; oltre a vari frammenti, per l'area toscana. [Cfr. F. A. GALLO, *Dal Duecento al Quattrocento*, in *Letteratura italiana*, direzione: Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1982-, 9 voll.: vol. VI, *Teatro, musica, tradizione dei classici*, 1986, pp. 245-263.]

¹² *Ivi*, p. 251.

feudatari (ma anche alla nascente “borghesia”) dell’epoca¹³. Il madrigale polifonico misurato diviene, cioè, l’arte di corte di queste nuove figure sociali che lottano per gli ingrandimenti territoriali e per il riconoscimento imperiale, tant’è vero che spesso molti testi madrigalistici contengono omaggi allusivi o diretti ad eventi e/o personaggi politici. Accanto a questa caratteristica sociologica, nient’affatto secondaria dal momento che va a corrispondere ad un “orizzonte d’attesa” socio-culturale, la poesia per musica del Trecento presenta un’altra caratteristica, sempre legata alla sua diffusione¹⁴, rilevabile dall’ampia trattatistica tecnica, sia in ambito poetico che in quello musicale, ambiti tra i quali si stabiliscono delle analogie che realizzano due serie parallele¹⁵ di testi teorici, una sul fronte della metrica e delle forme poetiche e un’altra sul fronte della notazione¹⁶ e della *musica mensurabilis* in genere. Questo parallelismo fa sì che i testi di madrigali e cacce musicati non entrino quasi mai a far parte dei canzonieri dei letterati, ove per lo più compaiono sonetti e canzoni, ma siano reperibili unicamente sui codici musicali; unica autorevole eccezione è rappresentata dal madrigale *Non al suo amante più Diana piacque*¹⁷, del Petrarca, musicato da Jacopo da Bologna e contenuto nei *Rerum Vulgarium Fragmenta*. Questa distinzione, tra codici musicali e canzonieri individuali, è significativa del fatto che la poesia per musica del Trecento era avvertita come un genere autonomo e a sé stante, indicando, inoltre, anche i termini geografici ove questo genere si sviluppa, individuandoli nell’area veneto-toscana con diramazioni padane (Bologna, in particolare). I trattati in questione hanno il merito di far rilevare un quadro abbastanza chiaro della produzione poetica del tempo in rapporto alla musica¹⁸; così, mentre ne *I Documenti d’Amore* di Francesco da Barberino

¹³ Riguardo al rapporto società-musica di notevole interesse, con particolare riferimento a Firenze, è il saggio di K. VON FISCHER, *Musica e società nel Trecento italiano*, in F. A. GALLO (a cura di), *L’Ars Nova italiana del Trecento III*. Secondo Convegno Internazionale 17-22 luglio 1969, sotto il patrocinio della Società Internazionale di Musicologia, Bologna, Forni, 1970, pp.11-28, al quale va aggiunto quello di S. GENSINI, *La società toscana del secolo XIV*, in A. ZIINO (a cura di), *L’Ars Nova italiana del Trecento IV*. Atti del 3° Congresso Internazionale, sul tema “La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura” (Siena-Certaldo 19-22 luglio 1975), sotto il patrocinio della Società Italiana di Musicologia, Certaldo (FI), Centro di Studi sull’Ars Nova italiana del Trecento, 1978, pp. 245-281.

¹⁴ Cfr. G. CILIBERTI, *Produzione, consumo e diffusione della musica in Italia nel tardo Medioevo*, «Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae», XXXII, 1/4 (1990), pp. 23-39.

¹⁵ Cfr. F. A. GALLO, *Dal Duecento al Quattrocento*, cit. p. 252.

¹⁶ Cfr. J. GEHRING, e O. HUCK, *La notazione “italiana” del Trecento*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXXIX (2004), 2, pp. 235-269.

¹⁷ G. CAPOVILLA, *I madrigali (LII, LIV, CVI, CXX)*, in Id., *“Sì vario stile”. Studi sul Canzoniere di Petrarca*, Modena, Mucchi, 1998, pp. 47-90.

¹⁸ I trattati poetici qui indicati sono tutti di area veneta e, sul fronte musicale, vanno affiancati al *Capitulum de semibrevibus*, di Anonimo, al *Pomerium* di Marchetto da Padova, autore anche di una *Brevis compilatio*, e al *Tractatus practice cantus mensurabilis ad modum Italicorum* di Prosdodimo de’ Beldemandi [Cfr. F. A. GALLO, *Dal Duecento al Quattrocento*, cit. p. 252.]

si cita per la prima volta il madrigale¹⁹ e si stabilisce una gerarchia, che ricorda quella dantesca, tra la canzone, la ballata (della quale vi è un'ampia descrizione) e il sonetto, nel *Capitulum de vocibus applicatis verbis*, di autore anonimo²⁰, si parla di quei generi che vennero realmente intonati in quei tempi: *ballade, rotundelli, mottetti, cacie sive incalci, mandrigalia e soni sive sonetti*. Sullo stesso codice (Lat. Cl. XII della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia)²¹, prima del *Capitulum* si trova la *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* di Antonio da Tempo²², un trattato che ebbe immediata fortuna²³, in cui l'autore indica le forme poetiche, musicali e non, che andavano per la maggiore ai suoi tempi, ordinandoli in questo modo: sonetto, ballata, *cantio extensa, rotundellus*, madrigale, sirventese e motto confetto. Da questi trattati e dai codici che contengono testi poetici messi in musica (sia codici musicali che letterari) risultano in maniera chiara due elementi: il primo è che molti degli autori sono anonimi, il secondo è che le forme poetiche in essi contenute sono soprattutto tre, ossia il madrigale, la caccia e la ballata. Inoltre, tra gli autori, i nomi che ricorrono sono soprattutto quelli di Franco Sacchetti e Niccolò Soldanieri, mentre per quanto riguarda i compositori, la rosa dei nomi è più ampia e le ricorrenze più numerose riguardano Francesco Landini, che ha messo in musica soprattutto ballate, e Donato da Firenze e Niccolò da Perugia (o del Proposto)²⁴ che hanno musicato per lo più madrigali²⁵.

Il madrigale, in quanto forma specifica della polifonia misurata del Trecento, è menzionato in tutti i trattati; etimologicamente il termine si può ricondurre all'aggettivo veneto *maregale*²⁶, che sta per "ingenuo", "naturale", che riconduce alla "matrice" e, in

¹⁹ F. DA BARBERINO, *I Documenti d'Amore*, a cura di F. Egidi, Roma, Società Filologica Romana, 1905-1927, 4 voll., vol. II, p. 262.

²⁰ S. DEBENEDETTI, *Un trattatello anonimo del secolo XIV sopra la poesia musicale*, in «Studi Medievali», II (1906-1907), pp. 59-82.

²¹ Cfr. N. PIRROTTA, *Una arcaica descrizione trecentesca del madrigale*, in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Einaudi, Torino, 1984, pp. 80-89.

²² A. DA TEMPO, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, edizione critica a cura di R. Andrews, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1977.

²³ F. A. GALLO, *Sulla fortuna di Antonio da Tempo: un quarto volgarizzamento*, in A. ZIINO (a cura di), *L'Ars Nova italiana del Trecento V*, Palermo, Enchiridion, 1985, pp. 149-157.

²⁴ In realtà i musicisti dell'*Ars nova* che hanno musicato madrigali, ballate e cacce sono molto più numerosi, al contrario dei poeti per lo più anonimi, e accanto a quelli menzionati vanno sicuramente aggiunti Jacopo da Bologna, Gherardello da Firenze, Maestro Piero, Lorenzo Masini, Vincenzo da Rimini, Maestro Zaccaria, Bartolino da Padova e altri [Cfr. G. CORSI, *Poesie musicali del Trecento*, cit., pp. XXIX-L]. Riguardo ai poeti, oltre al Landini e al Soldanieri, va ricordato Alesso di Guido Donati [Cfr. A. LANZA, *Caratteri e forme della poesia per musica del secolo XIV*, in ID., *Studi sulla lirica del Trecento*, Roma, Bulzoni, 1978, pp. 129-189].

²⁵ Cfr. A. ZIINO, *Rime per musica e danza*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, Roma, Salerno, 1995-2004, 14 voll.: vol. II, *Il Trecento*, 1995, pp. 455-529, pp. 503-504.

²⁶ B. MIGLIORINI, *Saggi linguistici*, Firenze, Le Monnier, 1957, pp. 288-289.

questo senso, può avere una connessione anche con *mandrigalia*, come indicato nel *Capitulum de vocibus applicatis verbis* e nella *Summa* di Antonio da Tempo, che sembra ricondurlo al termine “mandria” e, dunque ad una dimensione “pastorale” e “popolare”. In effetti, si tratta di una composizione piuttosto semplice, sia dal punto di vista poetico che musicale; la struttura metrica, nella sua forma tipica, è piuttosto essenziale: due terzine seguite da un distico che fa da ritornello, con versi che si alternano tra endecasillabi e settenari, nelle terzine e quasi sempre endecasillabi nel ritornello, mentre le combinazioni dal punto di vista metrico-rimico possono essere varie, anche se prevalgono le strutture ABB CDD EE e ABA CDC EE, come nel caso di questo madrigale musicato dal Landini:

<i>Mostrommi Amor già le verdi fronde</i>	A
<i>un pellegrin falcon, ch'a l'ombra stava</i>	B
<i>disciolto in parte e libertà cercava.</i>	B

<i>Fortuna gli tenea la vista chiusa</i>	C
<i>contra la quale usava ogni arte e ingegno</i>	D
<i>sol per drizzarsi a l'onorato segno.</i>	D

<i>Allor conobbi ben che per natura</i>	E
<i>tendeva di volare in grand'altura.²⁷</i>	E

Se questa è una delle strutture di base, tuttavia, le combinazioni possono essere varie e diverse, al punto che Guido Capovilla ha individuato ben 64 schemi con 17 varianti²⁸; del resto, la stessa struttura in terzine è, talvolta, sostituita da quella in quartine, come in questo componimento di Paolo da Firenze, ove compaiono anche dei settenari:

<i>Se non ti piacque in ingratt'abitare</i>	A
<i>'nanz'al crear del mondo, i qua' dannasti,</i>	B
<i>Idio giusto, non basti:</i>	b
<i>qua vegiam buon lor colpi sterminare.</i>	A

<i>Mondissimo, se sdegni e maculati</i>	C
<i>carmi superbi e ambiziosi diri,</i>	D
<i>movan nostri sospiri</i>	d
<i>te, a vendicar già l'onte di sforzati.</i>	C

<i>Chi falso monta folminando piove</i>	E
<i>chi tosto 'ngrassa tosto si dissolve.²⁹</i>	E

²⁷ G. CORSI, *Poesie musicali del Trecento*, cit., p. 129.

²⁸ G. CAPOVILLA, *Materiali per al morfologia e la storia del madrigale “antico”, dal ms. Vaticano Rossi 215 al Novecento*, «Metrica», III (1982), pp. 159-252, in particolare le pp. 229-243.

²⁹ G. CORSI, *Poesie musicali del Trecento*, cit., p. 271.

L'ampia casistica spinse Antonio da Tempo a distinguere i madrigali in due categorie: con ritornello e senza ritornello. Tra queste due categorie individuò sette possibili combinazioni³⁰:

1. *mandrialis undenarius*: ABA ABA ABA;
2. *mandrialis undenarius et septenarius*: AbA BaB;
3. *mandrialis biseptenarius et undenarius*: abB baA;
4. *mandrialis septenarius*: abb abb abb;
5. *mandrialis cum retornellis*: AaB AbA CC;
6. *mandrialis cum uno retornello*: AbB AbB B;
7. *mandrialis repetitus*: aBc aBc.

L'ampia casistica, che indusse il Pirrotta ad ammettere: "I versi possono essere a piacere endecasillabi o settenari – o tutti endecasillabi, tuttavia, o tutti settenari, perché il verso finale che fa da ritornello è simile a *tutti* gli altri³¹", non si esaurisce in queste combinazioni, in quanto in alcuni casi le terzine possono essere anche più di due e il madrigale endecasillabico può, dunque, avere più stanze³². Un caso esemplare può essere quello del madrigale *Di riva in riva mi guidava Amore*, di Lorenzo Masini, che è composto da quattro terzine, senza nessun ritornello, con schema ABB CDD EFF FGG³³, oppure *Ne l'ora ch'a segar la bionda spiga*, di Paolo da Firenze, con tre terzine e ritornello (ABA BCB CDC DD). Anche i ritornelli mostrano delle particolarità: oltre ad essere talvolta assenti, possono essere di un solo verso, oppure possono essere anche due, a rima baciata, nello stesso componimento ed essere posizionati l'uno di seguito all'altro, dopo le terzine, sebbene non siano così rari i casi in cui essi siano alternati alle terzine stesse, come in *Se premio de virtù è sol onore*, di Bartolino da Padova (ABB CC DEE FGG HH):

*Se premio de virtù è sol onore,
molt'è fallace de zascun la brama
che senza lei se crede aquistar fama,*

*sì ch'ela è priva e for d'ogni scienza
seguendo l'ombra e non la vera esenzia,*

unde a la vista e al parer attende

³⁰ Cfr. A. DA TEMPO, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, cit. pp. 140-146.

³¹ N. PIRROTTA, *Una arcaica descrizione trecentesca del madrigale*, cit., p. 86.

³² A. DA TEMPO, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, cit. p. 140.

³³ Cfr. G. CORSI, *Poesie musicali del Trecento*, cit., pp. 73-74.

*voltando sempre col disio fervente
da l' eser proprio la volubel mente.*

*Ma se pur gloria al mondo è digna laude,
ch'era 'l disio nel vano intelletto,
vertute aquista e giungine a l'efetto,*

*perché lei è lo frutto e la radice
di cotal sper'e con piacer felice.*

Alla notevole varietà delle strutture metriche non corrisponde un'altrettanto ampia gamma di strutture musicali, che pur presentano delle particolarità. In generale le terzine, pur avendo rime diverse, vengono intonate con la stessa musica, mentre il ritornello ha una veste musicale diversa, come nel caso di *La bella stella, che sua fiamma tene*, “scritto da Lancillotto Anguissola e intonato da Giovanni da Cascia verso il 1353, fu uno dei madrigali maggiormente apprezzati nel suo tempo: eccezionalmente la musica è conservata in ben sei manoscritti ed è ricordata con compiacenza in un sonetto di Antonio da Ferrara inviato all'Anguissola³⁴”:

<i>La bella stella, che sua fiamma tene</i>	A	
<i>accesa sempre ne la mente mia</i>	B	Sez. A
<i>lucida, chiara già del monte uscia,</i>	B	
<i>quando mi parve in sogno esser poluto</i>	C	
<i>per un gran sire in bel giardino adorno</i>	D	Sez. A
<i>di bianchi gigli di sotto e d'intorno.</i>	D	
<i>E poi per un che sopra biancheggiava</i>	E	
<i>fisso mirai: mutossi in una rosa</i>	F	Sez. A
<i>bianca e vermiglia sopra ogni altra cosa.</i>	F	
<i>Maraviglia'mi assai; ma 'l signor grande</i>	G	Sez. B
<i>disse – Nostra virtù tal'acqua spande. –³⁵</i>	G	

Il testo, tutto in endecasillabi, è costituito da tre terzine con lo stesso ordine di rime e un ritornello con rima baciata; su questa struttura la musica è suddivisa in due sezioni, la prima (sez. A) si ripete per le terzine e la seconda (sez. B) riservata al solo ritornello. In merito a quest'ultima va detto che, talvolta, essa può essere in netto contrasto, dal punto di vista ritmico, con la musica delle terzine, sia per far risaltare la differenza d'intonazione, sia per porre l'accento su una particolarità contenutistica del

³⁴ F. A. GALLO, *La polifonia nel Medioevo*, cit., p. 70.

³⁵ G. CORSI, *Poesie musicali del Trecento*, cit., p. 14.

distico conclusivo, nel quale si può celare, ad esempio, un *senhal*. In generale, infatti, le terzine hanno la funzione oggettiva di descrivere o rappresentare un avvenimento, mentre il ritornello ha funzione soggettiva di inserire una riflessione, una spiegazione oppure un indizio al senso allegorico o metaforico, spesso presente nei madrigali più aulici. In questo senso si può parlare di polisemia del testo letterario doppiato dalla polifonia del testo musicale, ove le diverse funzioni delle due sezioni del testo (terzine, ritornello) trovano corrispondenza nelle due sezioni della musica (A e B). Non tutti i madrigali, però, hanno questa corrispondenza, in alcuni casi la seconda terzina non viene cantata dalla stessa musica della prima, non vi è, dunque, soluzione di continuità musicale (*Cogliendo per un prato* di Niccolò del Proposto, *Virtù loco non ci ha* su testo di Niccolò Soldanieri). In altri casi ancora, la forma musicale è sì quella del madrigale, ma la struttura testuale è molto simile a quella dello *strambotto*³⁶, costituito da otto endecasillabi e diviso, sul piano musicale in due terzine con distico finale. Essi, in genere, vengono definiti strambotti-madrigali e presentano lo schema metrico ABA BCC DD, come alcuni componimenti di Giovanni da Cascia (*Donna già fui leggiadra innamorata, O perlaro gentil, se dispogliato*³⁷) e di Jacopo da Bologna (*O dolze apres'un bel parlare fiume*³⁸). Accanto alla “forma strambotto” compare, occasionalmente, anche quella del rispetto³⁹, come nel caso di *Soto l'imperio del posente prince*⁴⁰ di Jacopo da Bologna. Qui, tra madrigale e rispetto, si realizza una sorta di incrocio, una forma ibrida, che si evince dalla struttura metrica ABA BCC DED EFF GG, “struttura costituita da due coppie di terzine in ognuna delle quali la seconda terzina ripete nel primo verso la rima del secondo della terzina precedente, cosicchè parve al Carducci che «i terzetti del madrigale si distendessero e acconciassero a sesta

³⁶ “Forma poetico-musicale. È un componimento di contenuto amoroso, nella sostanza una serenata, costituito da un'unica strofa di endecasillabi, preferibilmente in ottava. La disposizione delle rime poteva essere ABABABCC (strofa toscana), o ABABABAB (strofa siciliana), quest'ultima in dialetto è definita *canzuna*. [...] Lo strambotto è musicalmente intonato con un solo motivo, ripetuto ogni due versi. In genere l'esecuzione era affidata ad un cantore (spesso il poeta) che si accompagnava col liuto, come Serafino Aquilano. Il suo periodo di massima fioritura è fra XV e XVI secolo, e nelle raccolte dell'editore Petrucci viene genericamente definito frottola.” [B. GALLOTTA, *Manuale di poesia e musica. Il testo poetico e il suo rapporto con la musica. Analisi, esercitazioni e glossari*, Milano, Rugginenti, 2001, p. 272.]

³⁷ Cfr. G. CORSI, *Poesie musicali del Trecento*, cit., p. 13 e p. 17.

³⁸ Cfr. *Ivi*, p. 40.

³⁹ “Affine allo strambotto è il rispetto toscano, più frequente nello schema ABABCCDD, e in genere articolato in due parti, testa e coda (due quartine), con la seconda che commenta o approfondisce i concetti della prima. Quando questa articolazione manca, il rispetto viene definito madrigalesco.” [B. GALLOTTA, GALLOTTA, BRUNO, *Manuale di poesia e musica. Il testo poetico e il suo rapporto con la musica. Analisi, esercitazioni e glossari*, cit., p. 273.]

⁴⁰ Cfr. G. CORSI, *Poesie musicali del Trecento*, cit., pp. 46-47.

rima, ma riappare la coppia finale a rendere alla poesia una forma mista tra di madrigale e rispetto»⁴¹”.

Molto particolare, e assimilabile al madrigale⁴², è il componimento, contenuto nel codice Rossi 215 della Biblioteca Apostolica Vaticana, *Pianze la bella iguana*, strutturato in tre strofe di sei versi, dove ognuna di esse presenta sempre il secondo e il quarto verso in rima tra loro, e il quinto e il sesto in rima baciata, costituendo un distico che sembra avere funzione di ritornello, come si può vedere dalla costruzione (abcbdd) della prima strofa:

*Pianze la bella iguana
se 'l suo amor non vede:
fil d'oro tèn in mano
e spera di mercede.
Zentil furto mi prese
che da i bei iochi scese.*

La particolarità del testo si traspone anche sul piano musicale dove si verifica una sorta di “bilinguismo”, visto che nella “sestina”, costituita dalla singola strofa, il canto segue una linea musicale (A) senza soluzione di continuità, che riguarda i primi quattro versi, mentre negli altri due, in analogia con la struttura musicale del madrigale, la linea del canto è diversa (B). Qui, però, le variazioni ritmiche non riguardano solo B ma, per effetto di quel “bilinguismo” di cui sopra, coinvolgono anche A, perché in tutta la strofa (e in tutto il componimento) si alternano il sistema mensurale francese e quello italiano, e ciò avviene soprattutto in corrispondenza dell’attacco dei singoli versi. Tale bilinguismo non si realizza solo sul piano musicale, ma anche su quello testuale, quando a versi in volgare italiano si alternano versi in francese o in latino⁴³. Sempre dal punto vista musicale, il distico che fa da ritornello non sempre è cantato seguendo la stessa linea melodica per entrambi i versi, e ciò è valido anche quando i ritornelli sono due, cioè possono essere cantati sia seguendo la stessa linea che linee diverse per ognuno. Durante l’epoca arsnovistica in questione, i madrigali erano cantati a due o tre voci

⁴¹ *Ivi*, p. 47.

⁴² “In VR la canzonetta a «coblas capfinidas», ispirata alla leggenda delle Eguane, ha lasciato incerti gli studiosi sulla sua particolare struttura metrica e musicale, definita dal Li Gotti e dal Sapegno «madrigale», dal Sesini «canzone o canzonetta», dal Liuzzi «canzonetta, unica di soli settenari, quasi una romanza», dal Fischer «als M[adrigal] vertonte Canzonetta» (*St*, 29, n. 117). Nel ms. è a 2 voci e musicata solo la prima strofa”. [*Ivi*, p. 362]

⁴³ Cfr. F. A. GALLO, *Bilinguismo poetico e bilinguismo musicale nel madrigale trecentesco*, in A. ZIINO (a cura di), *L’Ars Nova italiana del Trecento IV*, cit., pp. 237-243. Riguardo al bilinguismo poetico cfr. la “collana di due madrigali bilingui” in G. CORSI, *Poesie musicali del Trecento*, cit., p. 363 e *Ivi*, p. 96, il madrigale di Niccolò del Proposto in cui a versi in italiano si alterano versi in latino e in francese.

muovendosi sempre su una voce più bassa, chiamata *tenor* e costituita da note di lunga durata, mentre la voce (o le voci)⁴⁴ alta, definita *cantus*, si innalza e realizza vocalizzi sulle singole sillabe, alternando a questi delle sezioni nelle quali ad ogni sillaba corrisponde una nota, azione che, in queste sezioni, compie anche il *tenor*. Infine, esistono anche madrigali politestuali nei quali ogni testo è affidato a una voce diversa, come *Aquila altera ferma in su la vetta – Uccel di Dio, insegna di giustizia – Creatura gentil, animal degno*, di Jacopo da Bologna⁴⁵, componimento che costituisce una “collana” di tre madrigali, come da schema metrico (terzina più un verso come ritornello, per ogni madrigale della “collana”): ABB C; DEE F; GHH I.

Dal punto di vista tematico, i testi dei madrigali si rifanno spesso ad immagini e situazioni di tipo pastorale, floreali⁴⁶, amoroze, “arcadiche” in senso lato che in qualche modo rievocano quella radice etimologica voluta da Antonio da Tempo (*mandrialis*⁴⁷), tuttavia sono abbastanza diffusi motivi e caratteri simbolici e allusivi, soprattutto in quei madrigali che si possono rapportare ad eventi politici o celebrativi che, in ordine sparso, sono presenti nell’ampia silloge del Corsi (un esempio è proprio il madrigale politestuale indicato *supra*, composto in occasione della prima discesa di Carlo IV in Italia). Temi e contenuti, questi, che si ritrovano un po’ in tutta la poesia per musica (e nella poesia in genere) del Trecento e, dunque, anche nella ballata e nella caccia. A questo proposito occorrerà tener presente che i confini tra generi e forme metriche, come si è visto per il madrigale, possono talora diventare piuttosto labili, sia per quanto riguarda, appunto, le tematiche, che per quanto concerne la musica, unico elemento di diversificazione è rappresentato dalla struttura metrica, ma anche questo non sempre è perfettamente vero.

In questo senso la *caccia*, forma abbastanza diffusa nel corso del Trecento e fino a Quattrocento inoltrato, è, dal punto di vista metrico-rimico⁴⁸, piuttosto libera e i punti di contatto con il madrigale sono forti e numerosi, al punto che si può parlare di vera e propria derivazione. Le prime esperienze di cacce sono riconducibili a Maestro Piero⁴⁹ e

⁴⁴ Cfr. N. PIRROTTA, *Una arcaica descrizione trecentesca del madrigale*, cit. p. 84.

⁴⁵ G. CORSI, *Poesie musicali del Trecento*, cit., pp. 29-30.

⁴⁶ “I testi del madrigale debbono trattare di pastorelle, fiori, boschetti, ghirlande, campi e simili, ma in buona forma letteraria.” [S. DEBENEDETTI, *Un trattatello anonimo del secolo XIV sopra la poesia musicale*, cit., p. 80]

⁴⁷ A. DA TEMPO, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, cit., p. 140.

⁴⁸ Interessante, in tal senso è il saggio di M. T. BRASOLIN, *Proposta per una classificazione metrica delle cacce trecentesche*, in A. ZIINO (a cura di), *L’Ars Nova italiana del Trecento IV*, cit., pp. 83-105.

⁴⁹ N. PIRROTTA, *Piero e l’impressionismo musicale del secolo XIV*, in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 103-114.

sono, in realtà, dei madrigali⁵⁰; la differenza, in questo caso, la fa la musica in quanto “Il genere della caccia [...] deriva certamente da quei madrigali costruiti con la tecnica musicale del canone, divenuto la caratteristica principale della caccia stessa.⁵¹” Il canone altro non è che l’inseguimento delle voci, ragione per cui, probabilmente, la caccia, in genere a due o tre voci, è stata definita anche *incalzo*, tale “inseguimento”, è spiegato dall’Anonimo del *Capitulum*⁵² che parla di *cacie sive incalci* fino a cinque voci e lascia intendere che “ogni voce contrapponesse un verso intero a un verso intero di ciascuna delle altre⁵³”. In realtà, questa poteva essere una pratica caduta ampiamente in disuso nel Trecento, secolo in cui

Una sopravvivenza di tale pratica si osserva in tutte le più antiche composizioni basate sul canone, nelle quali l’entrata della seconda voce non avviene se non quando la prima ha finito di enunciare il primo verso. Una costante sovrapposizione di verso a verso è attuata nel *Sumer canon*, che adopera però versi di varia lunghezza compensando con il ritmo e con pause. L’attacco del canone alla fine del primo verso si riscontra in tre delle cacce di Piero e vi si conformano anche le *chaces* francesi (si veda, per esempio, *Se je chant*). Il procedimento più moderno di iniziare il canone alla fine del lungo melisma sulla prima sillaba si trova in *Con brachi assai di Piero* ed è dovuto probabilmente all’influenza di Giovanni da Cascia.⁵⁴

Ecco, allora, che la suggestione che il termine *caccia* evoca, anche grazie alle scene e alle tematiche in essa spesso rappresentate e sviluppate (scene venatorie, appunto, o di pesca, di mercato, e così via, spesso dialogate, proprio per favorire il gioco canonico) rimane piuttosto *a latere*, visto che tale denominazione deriva più che altro dalle caratteristiche poetico-musicali dei componimenti. Una sua derivazione dal madrigale con la tecnica musicale del canone, a questo punto, è del tutto accettabile, indipendentemente dal fatto che il canone possa ricorrere solo nel ritornello o solo in alcune terzine, come accade, rispettivamente in *All’ombra d’un perlaro* e in *Ogni dilecto e ogni bel piacere*, entrambe di Maestro Piero. Altre due composizioni di Piero assimilabili alla caccia sono *Con bracchi assai e con molti sparveri*, citata dal Pirrotta, e *Con dolce brama e con gran disio*. Le caratteristiche strutturali e musicali di questi due componimenti “rappresentano in modo significativo le fasi principali della transizione

⁵⁰ Cfr. N. PIRROTTA, *Per l’origine e la storia della "caccia" e del "madrigale" trecentesco*, «Rivista Musicale italiana», XLVIII (1946), pp. 305-323, e F. NOVATI, *Contributo alla storia della lirica musicale neolatina. Per l’origine e la storia delle Cacce*, «Studi Medievali», II (1906-1907), pp. 303-326.

⁵¹ A. ZIINO, *Rime per musica e danza*, cit., p. 478.

⁵² S. DEBENEDETTI, *Un trattatello anonimo del secolo XIV sopra la poesia musicale*, cit.

⁵³ N. PIRROTTA, *Piero e l’impressionismo musicale del secolo XIV*, cit., p. 113.

⁵⁴ *Ivi*, p. 72. Riguardo al *Sumer canon* cfr. Cfr. K. TOGUCHI, *Sumer is icumen in et la caccia autour du problème des relations entre le "Summer Canon" et la caccia arsnovistique du Trecento*, in A. ZIINO, (a cura di), *L’Ars Nova italiana del Trecento IV*, cit., pp. 435-446.

attraverso la quale la caccia prese le mosse e si differenziò dal madrigale.⁵⁵ Infatti, il primo è costituito di due stanze da sei versi ciascuna più un distico finale a rima baciata (ABbCCD ABbCCD EE) e la musica della prima “sestina” viene ripetuta per la seconda, mentre il secondo componimento è strutturato in cinque terzine senza ritornello (ABB CDD EFF GHH ILL), e qui la musica non ha soluzione di continuità. È interessante notare, inoltre, come il Corsi, nella sua preziosa silloge, nonostante i due componimenti siano entrambi assimilabili alla caccia, abbia posto, tra le opere di Piero, *Con dolce brama* nella sezione dei madrigali e *Con bracchi assai*, come unico componimento con il nome caccia⁵⁶. Oltre a questi citati, sono molti i madrigali (alcuni di Giovanni da Cascia e Jacopo da Bologna, ad esempio⁵⁷) che, in certo senso, sono cacce loro malgrado, cioè sono cacce dal punto di vista musicale per l’uso del canone, mentre conservano struttura madrigalesca dal punto di vista metrico-rimico. È ancora il Pirrotta a far chiarezza in merito, asserendo che il processo di transizione madrigale-caccia fu portato a termine proprio da quel Maestro Piero che lo aveva avviato e che tale processo fu rapido e

il passo più decisivo di esso fu determinato da una consapevole intuizione poetica e musicale, dall’atto creativo di un singolo artista. Il passo decisivo al quale mi riferisco è quello che dall’uso del canone fatto come puro dato musicale, ornamento (*color*) o elemento della composizione, portò alla sua intenzionale applicazione ad un testo descrittivo, ricco di dialogo qual è quello di *Con dolce brama*, e quasi sempre animato da elementi onomatopeici. L’onomatopea si incontra già nei testi dei canoni più antichi [...]. Vi era evidentemente introdotta perché costituiva un elemento caratteristico che colpiva l’attenzione dell’ascoltatore e che ripresentandosi successivamente nelle varie voci rendeva evidente la struttura canonica della composizione. Ma nella caccia dell’*Ars nova* italiana l’uso dell’onomatopea e del dialogo rappresenta un completo rovesciamento dell’uso precedente. Laddove prima singole brevi onomatopee servivano al canone, l’idea nuova fu quella di servirsi del canone per rendere con maggiore efficacia realistica la descrizione di una scena concitata all’aperto, citandone il serrato dialogo, le grida, i richiami fino a sfiorare l’effetto di una rappresentazione sonora se non visiva.⁵⁸

Su questo modello, messo in atto dal Maestro Piero, si realizza la caccia italiana del Trecento, modello arsnovistico e, dunque, polifonico *tout court*, in cui al “rincorrersi” delle voci fanno eco le onomatopee che, a loro volta, sono intensificate dal movimento delle voci del canone. Questo espediente è particolarmente valido proprio per quegli esempi di madrigale-caccia, o madrigale a canone, dove l’autore e il

⁵⁵ *Ivi*, p. 59.

⁵⁶ G. CORSI, *Poesie musicali del Trecento*, cit. p. 4 e p. 9.

⁵⁷ Cfr. *Ivi*, p. 16 e p. 34.

⁵⁸ N. PIRROTTA, *Piero e l’impressionismo musicale del secolo XIV*, cit., p. 107.

musicista, quando non coincidono, tendono ad evidenziare l'artificio, teso ad una maggiore efficacia realistica, proprio attraverso il canone, ossia ponendo l'entrata delle singole voci a breve distanza l'una dall'altra; in questo caso le onomatopee possono anche non servire. Viceversa, nelle cacce vere e proprie, la prima voce impegna un lungo arco melodico per cui la seconda (e l'eventuale terza) non entra a distanza ravvicinata e, dunque, le onomatopee si rendono utili "alla mescolanza, alla sovrapposizione dei richiami e dei segnali, a creare nell'ascoltatore l'impressione di una molteplicità di voci che si intrecciano e si rispondono."⁵⁹ Del resto questa impressione risulta, anche se in maniera minore, dalla muta e silenziosa lettura dei versi di una caccia come *Con bracchi assai*, in cui le onomatopee delle grida e delle voci evocano suoni familiari e, in un certo senso, vissuti, che si ricompongono, come sostiene il Pirrotta, anche e soprattutto in una dimensione visiva:

*Con bracchi assai e con molti sparveri
uccellavam su per la riva d'Ada.
E qual diceva – Dà, dà! –
e qual – Va cià, Varin; torna, Picciolo! –
e qual prendea le quaglie a volo a volo,
quando con gran tempesta un'aqua giunse.*

*Né corser mai per campagna levrieri,
come facea ciascun per fuggir l'aqua.
E qual dicea – Dà qua,
dammi 'l mantello, – e tal – Dammi 'l cappello –,
quand'io ricoverai col mio uccello
dove una pastorella il cor mi punse.*

*Perch'era sola, in fra me dico e rido;
– Eco la pioggia, il bosco, Enea e Dido –.*⁶⁰

"Le ballate sono testi applicati alla musica e si dicono ballate perché si ballano"⁶¹, così nel *Capitulum*, mentre Antonio da Tempo, nella *Summa*, afferma "le ballate si

⁵⁹ *Ivi*, p. 64.

⁶⁰ G. CORSI, *Poesie musicali del Trecento*, cit., p. 9. La struttura incentrata sul dialogo e una situazione dal forte colore impressionistico (l'apparizione di una serpe, coincidente con il sopraggiungere di un acquazzone, che sorprende un gruppo di donne intente a raccogliere fiori) è ben evidente in una delle cacce trecentesche più note, scritta da Franco Sacchetti e musicata da Niccolò del Proposto. Si tratta di *Passando con pensier per un boschetto*, strutturata sull'alternarsi di versi di svariata misura, dal bisillabo all'endecasillabo, tenuti insieme dal gioco di rime e dal ritmo dialogato, che doveva essere molto funzionale sul piano musicale. [Cfr. *Antologia della poesia italiana*, diretta da Cesare Segre e Carlo Ossola, Torino, Einaudi, 1999-2003, 8 voll.: vol. II, *Trecento*, 1999, pp. 379-380, e cfr. anche E. LI GOTTI e N. PIRROTTA, *Il Sacchetti e la tecnica musicale del Trecento italiano*, Firenze, Sansoni, 1935, pp 83-88.]

⁶¹ S. DEBENEDETTI, *Un trattatello anonimo del secolo XIV sopra la poesia musicale*, cit., p. 79.

cantano e si danzano”; poesia per musica, dunque, ma anche per danza⁶². Del resto la ballata ha una lunga tradizione monodica che attraversa tutto il Duecento e, come si è avuto modo di vedere a proposito della lauda, è un genere di poesia per musica (e per danza) molto diffuso e portatore di sperimentazioni. Delle ballate monodiche duecentesche rimangono ben pochi esempi musicali, e tuttavia tale tradizione continua anche in pieno Trecento, infatti sono ancora monodiche le poche ballate di musicisti fiorentini come Lorenzo Masini e Gherardello da Firenze. Con Francesco degli Organi, invece, la ballata diviene polifonica, ricevendo intonazione a due e a tre voci e assumendo, nella seconda metà del secolo, il ruolo di genere principale, tipico, della polifonia misurata con testo in volgare. Esempio, dal punto di vista metrico e musicale, è proprio una nota ballata di Francesco Landini (detto degli Organi) che doveva essere molto apprezzata dai contemporanei, visto che la musica è conservata, con testo originale, con altri testi e addirittura in una versione strumentale, in ben otto manoscritti⁶³. Si tratta di una ballata minore, così qualificata da una ripresa di due versi, con stanza di due piedi identici dal punto di vista metrico-rimico, e volta con un verso che rima con l’ultimo del secondo piede e un altro che rima con il primo della ripresa:

Testo	Schema metrico	Struttura	Musica
<i>Questa fanciulla, Amor, fallami pia,</i>	A	RIPRESA	A
<i>che m’ha ferito ‘l cor ne la tuo via.</i>	A		
<i>Tu m’ha’, fanciulla, sì d’amor percosso,</i>	B	1° PIEDE	B
<i>che solo ‘n te pensando trovo posa.</i>	C		
<i>El cor di me da me tu ha’ rimosso</i>	B	2° PIEDE	B
<i>co gli ochi belli e la faccia gioiosa:</i>	C		
<i>però al servo tuo deh sie piatosa:</i>	C	1ª VOLTA	A
<i>merzè ti cheggo a la gran pena mia.</i>	A		
<i>Se non soccorri a le dogliose pene,</i>	D	3° PIEDE	B
<i>il cor mi verrà men, che tu m’ha’ tolto,</i>	E		
<i>ché la mia vita non sente ma’ bene,</i>	D	4° PIEDE	B
<i>se non mirando ‘l tuo vezoso volto.</i>	E		

⁶² Così, Franco Sacchetti, in una sua “canzonetta da ballo”, invita alla danza una serie di personaggi indicati con soprannomi scherzosi (*Scoccalfuso, Zuccalvento, Tristalfuoco*) di derivazione boccaccesca, non mancando ricorrere al suono onomatopeico di alcuni versi di animali [Cfr. *Antologia della poesia italiana*, cit., pp. 381-383]:

*Tutta la gente che i’ ho contata,
fuor, fuor se n’escan di nostra brigata,
e gli altri ballin forte chi più pò.
Ballate forte, ed alto le man sú.*

⁶³ F. A. GALLO, *La polifonia nel Medioevo*, cit. p. 83.

<i>Da poi, fanciulla, che d'amor m'ha' involto,</i>	E	2 ^a VOLTA	A
<i>priego ch'alquanto a me benigna sia.</i> ⁶⁴	A		

La ballata è caratterizzata dalla presenza del ritornello (ripresa)⁶⁵, che le conferisce, appunto lo statuto di “canzone a ballo”, differenziandola dalla canzone vera e propria. Naturalmente il ritornello è elemento prettamente musicale, che si ripete alla fine di ogni stanza, per cui, nel testo in esame, esso si ripete dopo la prima e dopo la seconda volta, di conseguenza, le sezioni musicali⁶⁶ si muovono in questa progressione: A (ripresa); BBA (1^a stanza); A (ripresa); BBA (2^a stanza); A (ripresa). *Questa fanciulla, Amor, fallami pia* è una ballata tipica che presenta degli elementi unificanti nel rapporto testo-musica. Infatti, il testo ripete la stessa sequenza verbale, in alcuni versi, sempre nella medesima posizione, ossia quella centrale; tale sequenza è “fanciulla, Amor” che si ripropone nel primo verso della ripresa (e, dunque, nel ritornello), nel primo verso del primo piede (qui “fanciulla, sì d’amor”) e nel primo verso della seconda volta (fanciulla, che d’amor). A questa ripetizione, sia pur con lievi varianti (sì d’, che d’), ne fa eco un’altra in parti diverse del testo, si tratta di “I cor” che si ritrova al centro del secondo verso della ripresa (e, dunque, al centro del secondo verso del ritornello, mentre “fanciulla, amor” si trova al centro del primo verso, in una simmetria pressoché perfetta), all’inizio del primo verso del secondo piede e all’inizio del secondo verso del terzo piede. Questo espediente metrico-verbale ha delle conseguenze sul piano musicale, che è indirizzato ad un analogo criterio unitario: entrambi le sezioni A e B “sono costruite, nella voce superiore, mediante la ripetizione

⁶⁴ G. CORSI, *Poesie musicali del Trecento*, cit., p. 216.

⁶⁵ “Il ritornello può essere costituito da uno a cinque versi. Dall’estensione del ritornello dipende ovviamente l’ampiezza di tutta la stanza: difatti il numero dei versi dei piedi è per lo più in rapporto proporzionato con quello della volta e, di conseguenza, con quello della ripresa. Tradizionalmente le ballate sono denominate *minime* quando la ripresa è di un solo verso settenario (a volte anche ottonario o quinario), *piccole* quando la ripresa è di un solo verso endecasillabo, *minori* quando la ripresa è di due versi endecasillabi o endecasillabo e settenario, *mezzane* quando è di tre versi tutti endecasillabi o endecasillabi e settenari, *grande* quando è di quattro versi tutti endecasillabi o endecasillabi e settenari; infine *stravaganti* quando la ripresa è di cinque o sei versi.” [A. ZIINO, *Rime per musica e danza*, cit., p. 470.]

⁶⁶ È opportuno ricordare, riguardo ai piedi o mutazioni della ballata quanto riportato da Ziino: “Con l’avvento della ballata polifonica, verso il 1360-1370, e per influsso della ballade francese, in molti casi la prima mutazione si chiude con una cadenza ‘aperta’ (verto), mentre la seconda con una vera e propria cadenza conclusiva. [A. ZIINO, *Rime per musica e danza*, cit., p. 472.] Ne discende che le sezioni musicali possono avere questo schema:

Ritornello	A
1° Piede	B <i>verto</i>
2° Piede	B <i>chiuso</i>
Volta	A
Ritornello	A

sistematica degli stessi due brevi motivi che compaiono ora accostati ora separati, ora su un grado ora sull'altro della scala.⁶⁷” Accanto alla ripetizione di questi due brevi motivi, inoltre, si verifica che tutte le voci (l'intonazione di questa ballata è a tre voci), nelle due sezioni, presentano tratti terminali identici, ne deriva che tutte le parti del componimento, ripresa, piedi e volta si concludono con una sorta di “rima” musicale. La struttura poetico-musicale di questa ballata è tale che può essere eseguita in due modi: esecuzione vocale delle parti superiori e strumentale delle parti inferiori, oppure, esecuzione vocale delle due parti superiori e strumentale della parte inferiore. In pratica, le voci si prestano sia ad una esecuzione vocale che strumentale, e questa caratteristica che costituisce, nel caso in esame, un ulteriore elemento di unitarietà, era un tratto centrale dell'opera del Landini, cieco dall'infanzia, al punto da far affermare a Filippo Villani che sembrava “aver inventato quasi una terza specie di musica di ingenua giocondità.”⁶⁸

Le combinazioni strofiche della ballata sono numerose e diverse, così, ad esempio nella ballata monostrofica *Donna, che d'amor senta*, sempre del Landini, l'ultimo verso della volta ha lo stesso testo della ripresa, mentre nella ballata *Amor, da po' che tu ti maravigli* di Paolo da Firenze, l'ultimo verso della stanza è uguale al primo della ripresa. Questa varietà, a volte minima, a volte sostanziale, riguardante sia la successione dei versi che l'ordine delle rime, ha spinto Guido Capovilla ad individuare, su un campione di 678 ballate trecentesche, almeno sette schemi metrici fondamentali⁶⁹:

1. ZZ. AB, AB; BZ.
2. YzZ. AB, AB; BzZ.
3. zyyz. ab, ab; bccz.
4. YZZ. AB, AB; BZZ.
5. ZyyZ. AB, AB; BccZ.
6. ZyZ. AB, AB; BcZ.
7. YzZ. AbC, AbC; CzZ.

Le ballate, come i madrigali, possono essere politestuali e ogni voce canta un testo differente, come in *Perché di novo sdegno – Perché tuo servo e soggetto mi tegno –*

⁶⁷ F. A. GALLO, *La polifonia nel Medioevo*, cit., p. 84.

⁶⁸ *Ibidem*, e cfr. pp. 146-147.

⁶⁹ G. CAPOVILLA, *Note sulla tecnica della ballata trecentesca*, in A. ZIINO (a cura di), *L'Ars Nova italiana del Trecento IV*. cit., pp. 107-147, in particolare le pp. 113-114, dove l'autore sostiene che su un campione di 678 ballate esaminate, almeno 315 rientrano nei sette schemi metrici da lui indicati.

Vendetta far dovrei, di Francesco Landini, tenute insieme da uno studiattissimo artificio metrico che ricade anche sul sistema musicale:

Le rime del primo e del quarto verso della ripresa della I ball. ritornano nelle riprese delle due successive. Le mutazioni e la chiave della volta di tutte e tre le ball. hanno le medesime rime; quelle dei versi iniziali delle mutazioni sono anche assonanzate con le rime del secondo e del terzo verso della ripresa della I ball., cosicché dal primo all'ultimo verso si crea una particolare struttura fonica, con insistenti richiami melodici, dovuti soprattutto al ripetersi delle stesse parole-rima. Una di queste rimbalza nell'unica rima interna di questa originalissima sinfonia tripartita, al v. 6 della II ballata. All'effetto, che abbiamo rilevato, contribuisce pure la disposizione dei versi: il settenario agile, mosso, si alterna con l'endecasillabo nella I e nella III ball. di egual numero di versi; esclusivi endecasillabi, ma spezzata la loro uniformità con la rima interna, costituiscono la breve ballata centrale.⁷⁰

Si tratta di una collana di tre ballate, di cui la prima e la terza sono ballate *grandi* e la seconda *minore*, esse sono tenute insieme, oltre che dall'artificio metrico qui esposto, dallo stesso concetto e contenuto di fondo e, probabilmente, dovevano essere cantate non insieme, ma l'una di seguito all'altra con il ripetersi della musica in funzione della struttura metrica:

BALLATA I (schema metrico: aBbA cD cD dEeA)

*Perché di novo sdegno
el petto di mie donna ognor s'accende,
non mostro a chi m'offende
vendetta de la pena ch'i' sostegno.*

*Ma però de la mente
non parte quel che strugge la mie vita,
tal che s'amor consente
ciò che disia l'alma sbigottita,
convien che sia sentita
da lui quanto il nimica le mie voglia,
se già con greve doglia
la vita non conduce a mortal segno.*

BALLATA II (schema metrico: AA CD CD DA)

*Perché tuo servo e soggetto mi tegno,
non far contra te vaga ognor m'ingegno.*

*Tant'è la fiamma d'amor che 'l cor sente,
ch'a' fare 'l tuo piacer sempre m'invita.
Di ciò ch'è fatto mi sia sofferente
la mente, da che vuoi, donna gradita.
Ma la fortuna mia or è smarrita;
forse tempo verrà con miglior segno.*

⁷⁰ G. CORSI, *Poesie musicali del Trecento*, cit., pp. 207-208.

BALLATA III

(schema metrico: fafA cD cD dggA)

*Vendetta far dovrei,
ma la 'ngiuria sostegno,
poi che piace a colei,
per cui la vita e l'altra forza tegno.*

*Fammi esser sofferente
sì come donna da serv'ubidita:
per che cerca la mente
far cosa che la ei fosse gradita.
Adunque, se punita
non vuol che sia l'offesa,
non è far più contesa
per riverenza del suo aspetto degno.⁷¹*

Com'è evidente, la ballata, per la sua agilità metrica e musicale ha subito, più delle altre forme di poesia per musica, diverse trasformazioni che, da una forma monodica, qual'era quella della ballata duecentesca, l'hanno condotta ad essere, in alcuni casi, qualcosa di simile ad una vera e propria "composizione" nell'accezione moderna. Questo *status*, del resto, è attestato anche da alcune modalità di esecuzione, sempre tenendo conto che si tratta di componimenti concepiti anche per la danza: il solista avviava il canto intonando il ritornello, subito ripreso dal coro, poi di nuovo il solista intonava la stanza e il coro riprendeva il ritornello e così via⁷². Sempre da un punto di vista musicale, infine, occorre tener conto della denominazione *soni sive sonetti* attribuita alle ballate grandi e mezzane da parte dell'anonimo estensore del citato *Capitulum*, trattato ove non si parla, invece, delle ballate piccole e minori, evidentemente perché l'autore non era a conoscenza di quel fenomeno che, a partire dalla fine del XIII secolo, era indirizzato a ridurre progressivamente i testi poetici, per dare maggior risalto alla musica e alla melodia⁷³. Ma il dato importante è che "soni sive sonetti sunt verba applicata solum uni sono", mentre "ballade sunt verba applicata sonis" e il termine *ballade* o *balade* è rapportato direttamente alla danza⁷⁴; queste due

⁷¹ *Ivi*, pp. 206-207.

⁷² Cfr. V. DE BARTHOLOMAEIS (a cura di), *Rime giullaresche e popolari d'Italia*, Bologna, Zanichelli, 1926, pp. 41-42.

⁷³ Cfr. N. PIRROTTA, *Ballate e "soni" secondo un grammatico del Trecento*, in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 90-102, in particolare le pp. 93-94: "Fenomeno caratteristico della poesia lirica italiana fra l'ultimo quarto del secolo XIII e la prima metà del XIV fu la sua tendenza o svincolarsi dalla tradizionale associazione con la musica e a cercare soltanto nei concetti e nel ritmo poetico la propria norma metrica (e ciò compì specialmente nel campo della canzone), o ad assoggettarsi ad una progressiva riduzione dello schema metrico che è evidentemente la controparte di una espansione della corrispondente espressione melodica."

⁷⁴ S. DEBENEDETTI, *Un trattatello anonimo del secolo XIV sopra la poesia musicale*, cit., *passim*.

definizioni, rapportate al fatto che per *soni sive sonetti* si intendono ballate grandi e mezzane, indussero il Pirrotta⁷⁵ a considerare che i testi delle *ballade* (parole applicate a più melodie) potevano essere cantati su melodie diverse, mentre i testi dei *soni* (parole applicate a una sola melodia) erano legati ad un'unica melodia, composta appositamente per essi. Questa distinzione (*ballade* vs. *soni*) evidenzia la differenza sostanziale tra ballata destinata alla danza e, diremmo, di derivazione “arcaico-popolare” e la sua variante “aulica” che, già dalla fine del Duecento, andava prendendo tratti che l'avvicinavano alla canzone, assumendone, talvolta, ruolo e funzioni; del resto va considerato che, escluso il ritornello, la stanza della ballata si può presentare, sul piano formale, come quella della canzone con fronte, bipartita in due piedi, e sirma. Del resto canzone e ballata sono spesso accomunate dal verbo “cantare”, anche se, riguardo alla canzone, se si esclude *Quando Amor gli occhi rilucenti e belli*, di Cino da Pistoia, che ricevette un'intonazione musicale a tre voci relativa ai primi due piedi⁷⁶, non risultano rivestimenti musicali; la ballata, dal canto suo, ha una tradizione monodica piuttosto ampia (lo *zagial*, la lauda, ad esempio), tuttavia, come afferma Ziino, a proposito dei due sonetti di Niccolò de' Rossi⁷⁷ e i tanti musicisti ivi nominati: “Di tutta questa produzione musicale – canzoni e ballate –, presumibilmente monodica e organizzata nella sua fase più recente secondo le regole della musica *mensurabilis*, ci è rimasta forse una traccia scritta, molto posteriore però rispetto all'epoca di composizione, in quelle 15 ballate a una voce e in notazione mensurale tramandateci dal codice Rossi 215 e dal codice Squarcialupi.⁷⁸”

Se il madrigale, la caccia e la ballata rappresentano i generi centrali della poesia per musica italiana del Trecento, non si può evitare di menzionare altre forme poetiche che pure furono praticate nel corso del secolo, non bisogna dimenticare, infatti, il “nuovo” sonetto, di origini siciliane, lo strambotto, cui si è già accennato, e forme un po' particolari come la *ciciliana*, il *serventese*, il *cantare*, il rondello e quel gruppo di canti che va sotto l'ampia definizione di “canti popolari”. Il sonetto, indifferentemente dal nome, che lo assocerebbe alla musica, non risulta essere stato un genere musicato, esso compare nei citati trattati di Francesco da Barberino e Antonio da Tempo che ne individua ben sedici diverse tipologie, ma senza nessun riferimento alla musica.

⁷⁵ N. PIRROTTA, *Ballate e “soni” secondo un grammatico del Trecento*, cit., p. 97.

⁷⁶ A. ZIINO, *Rime per musica e danza*, cit., p. 461, nota 16.

⁷⁷ N. PIRROTTA, *Due sonetti musicali del secolo XIV*, in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 52-62.

⁷⁸ A. ZIINO, *Rime per musica e danza*, cit., p. 464.

La *ciciliana* è un componimento poetico-musicale di origini, appunto, siciliane o quantomeno meridionali⁷⁹, come si può evincere anche da alcuni tratti linguistici dei suoi versi. Testimonianza autorevole, in merito, è quella del Boccaccio che, nella quinta novella della IV giornata del *Decameron*, riporta l'incipit di *Qual esso fu lo malo cristiano*⁸⁰, “canzone la quale ancora oggi si canta” nel rievocare la vicenda di Lisabetta da Messina divenuta “manifesta a molti”. La canzone, con stanze *capfinidas* e *capcaudatas*, ognuna di sette versi a rime alternate, più un verso finale irrelato, è di autore anonimo e sembra derivare da un dimensione popolare⁸¹, potrebbe essere stata fonte d'ispirazione per la novella del Boccaccio, anche se i fatti narrati in essa sono diversi⁸², un altro riferimento è *Il Paradiso degli Alberti* di Giovanni Gherardi da Prato, ove si parla di “leggiadrissime ciciliane⁸³”; questi riferimenti conducono il discorso sulla poesia per musica nell'ampia dimensione della novella, incontrando anche i noni di Giovanni Sercambi e Simone Prodenzani, oltre ai citati Boccaccio e Gherardi⁸⁴. La struttura metrica della *ciciliana* non è ben definita: talvolta è una sorta di ibrido tra ballata e strambotto, tal'altra è una canzone (come quella che chiude la novella di Lisabetta) e altre volte è costituita da una serie di quartine di ottonari incatenate⁸⁵. Interessante è, sul piano musicale, quanto verificato dal Pirrotta che ha individuato una serie di ballate a due voci con forme metriche piuttosto anomale e riconducibili alle ciciliane. Singolare è che, tra queste, il musicologo abbia trovato, con qualche variante, una ballata attribuita a Federico II, in musica polifonica apposta successivamente, si tratta di *Dolce lo mio drudo e uaitende*, per la quale si rimanda al saggio in questione⁸⁶.

Il *serventese* può essere stato associato alla musica, anche se non vi sono testimonianze in merito; fondamentalmente, nella tradizione italiana trecentesca, il *serventese* è strutturato in terzine formate da un distico di endecasillabi a rima baciata

⁷⁹ Cfr. G. DONATO, *Contributo alla storia delle “siciliane”*, in A. ZIINO (a cura di), *L'Ars Nova italiana del Trecento IV*, cit., pp. 183-209.

⁸⁰ *Decameron*, IV, 5. Edizione di riferimento: G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1980, 2 voll., vol. I, pp. 532-533.

⁸¹ Cfr. R. COLUCCIA, *Tradizioni auliche e popolari nella poesia del Regno di Napoli in età angioina*, «Medioevo Romanzo», II (1975), 1, pp. 45-155, ove è riportata l'intera canzone, e cfr. anche A. D'ANCONA, *La poesia popolare italiana*, Bologna, Forni, 1974.

⁸² Riguardo allo spunto che il Boccaccio può aver preso dalla canzone e alla bibliografia in merito, cfr. G. BOCCACCIO, *Decameron*, cit., pp. 532-533, nota 3.

⁸³ G. GHERARDI DA PRATO, *Il paradiso degli Alberti*, a cura di Antonio Lanza, Roma, Salerno, 1975, pp. 75-76.

⁸⁴ Per una panoramica in merito, cfr. il par. 5. POETI E NOVELLIERI, in A. ZIINO, *Rime per musica e danza*, cit., pp. 499-502.

⁸⁵ A. ZIINO, *Rime per musica e danza*, cit., p. 481.

⁸⁶ N. PIRROTTA, *Musica polifonica per un testo attribuito a Federico II*, in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 142-153.

più un verso breve, definito cauda, di solito quadrisillabo o senario. Si parla, allora, di serventese caudato e la sua struttura può essere riferibile alla lauda-ballata⁸⁷. Anche dello strambotto (dal provenzale *estribot*) del Trecento non sono pervenuti esempi musicali, mentre il *cantare* narrativo ed epico-lirico, strutturato in ottave⁸⁸, fu certamente cantato, anche se per esso bisogna rifarsi alla tradizione orale⁸⁹. Anche per il cantare, riferimento importante è il *Decameron*, in cui compaiono almeno tre esempi⁹⁰.

Il *rondello* (dal francese *rondeau*) è forma poetica legata alla danza e dovette avere una notevole diffusione, malgrado la penuria di fonti. Anch'esso è citato da Simone Prodenzani che lo fa cantare al giullare Sollazzo⁹¹; di struttura piuttosto semplice, è caratterizzato dal fatto che il primo verso (o i primi due) della ripresa (o *refrain*) viene ripetuto in tutte le stanze al posto del secondo piede. Dal punto di vista musicale, le stanze sono cantate con la stessa musica della ripresa, organizzata e ripetuta in modo vario, questa caratteristica sarà traslata sulla frottola-barzioletta del Quattrocento e del Cinquecento.

Sotto la denominazione di “canti popolari” vanno, infine, quei canti, per lo più anonimi, di cui ci è rimasta traccia attraverso il *Decameron* di Boccaccio (*Sotto l'ulivello è l'erba, Alzatevi i panni Monna Lapa*, e altri) e la *Cronica* di Salimbene de Adam; dal contenuto “leggero” e, talvolta, non privo di doppi sensi furono trasmessi soprattutto per via orale, oppure, attraverso le opere dei novellieri.

Panorama ampio e variegato, questo della poesia per musica del Trecento, che dal punto di vista tematico e contenutistico, come accennato a proposito del madrigale, va dalla situazione pastorale, venatoria, floreale, amorosa, alla dimensione politica, celebrativa, istituzionale, passando per tematiche più “popolari”, con contenuti comico-realistici⁹², senza omettere tematiche specifiche, talvolta, riguardanti proprio il suo statuto di poesia per musica e, in particolare, riguardanti l'arte musicale e le eventuali polemiche intorno ad essa, come attestano questi versi di Franco Sacchetti:

⁸⁷ A. ZIINO, *Sequenza, sirventese e laude a proposito di "Oimè lasso e freddo lo mio core"*, in *Musicologie médiévale. Notations et séquences*. Actes de la table ronde du C.N.R.S. à l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, 6-7 septembre 1982, études rassemblées par Michel Huglo, Paris, Champion, 1987, pp. 247-257.

⁸⁸ G. GORNI, *Un'ipotesi sull'origine dell'ottava rima*, «Metrica», I (1978), pp. 79-94.

⁸⁹ M. PICONE, *I cantari: metrica e tradizione*, «Medioevo Romano», 3 serie, XXX (2006), 11 (1), pp. 156-166.

⁹⁰ Cfr. oltre, LA MUSICA NEL DECAMERON.

⁹¹ Cfr. A. ZIINO, *Rime per musica e danza*, cit., pp. 499-502 e p. 485.

⁹² Cfr. in merito A. LANZA, *Caratteri e forme della poesia per musica del secolo XIV*, in ID., *Studi sulla lirica del Trecento*, Roma, Bulzoni, 1978, pp. 129-189.

*Pien è il mondo di chi vuol far rime:
tal compitar non sa che fa ballate,
tosto volendo che sien intonate.
Così del canto aviè: sanz'alcun'arte
mille Marchetti veggio in ogni parte.*

dove quel “Marchetti” è chiaro e ironico riferimento a Marchetto da Padova, come a dire che tutti i musicisti, o presunti tali, si sentono “Marchetti”. Questi riferimenti non sono privi di importanza, in quanto segnano un passaggio importante nel rapporto poesia-musica nel Trecento dell’*Ars nova*: attraverso le nuove forme di notazione e grazie ai nuovi generi poetico-musicali polifonici la musica comincia ad assumere uno statuto suo proprio e, in un certo senso, a riconoscere a se stessa un suo codice linguistico vero e proprio, insomma a riconoscere se stessa, anche rispetto alla poesia che, nel corso del secolo, esprimendosi in forme varie e, talvolta, complesse, trova una sua piena formalizzazione in lingua volgare. Questo autoriconoscimento da parte della musica è evidente fin dal primo verso (*Musica son*) di un madrigale politestuale a tre voci (*Cantus, Tenor, Contratenor*) – dal tono chiaramente polemico, proprio di tutti gli innovatori – di Francesco Landini:

*Musica son che mi dolgo, piangendo,
veder gli effetti miei dolci e perfetti
lasciar per frottol i vaghi intelletti.*

*Perché ignoranza e vizio ogn'uom costuma,
lasciasi 'l buon e pigliasi la schiuma.*

*Ciascun vuole inarrar musical note,
e compor madrial, cacce, ballate,
tenendo ognun le sue autenticate.*

*Chi vuol d'una virtù venire in loda
conviengli prima giugner a la proda.*

*Già furon le dolcezze mie pregiate
da cavalier, baroni e gran signori:
or sono 'mbastarditi e genti cori.*

*Ma i' Musica sol non mi lamento,
ch'ancor l'altre virtù lasciate sento.⁹³*

⁹³ G. CORSI, *Poesie musicali del Trecento*, cit., pp. 129-130.

1.11 PETRARCA IN MUSICA, FRA TRADIZIONE E NOVITÀ

L'*Ars nova* italiana del Trecento rappresenta un momento di forte innovazione in ambito musicale e, dato il suo rapporto con il testo poetico, anche delle forme poetico-musicali. Come tutte le esperienze innovative, essa rappresenta anche una sorta di crocevia tra ciò che è stato e ciò che sarà, ossia, nello specifico, tra ciò che è stato della poesia per musica, e del rapporto delle due discipline in genere, nei secoli precedenti e ciò che sarà nei secoli a venire, quando, soprattutto nel Cinquecento, i due linguaggi saranno pienamente consapevoli della loro autonomia. In pieno Trecento, e sempre di più andando verso il Quattrocento, si instaura un processo che conduce a svincolare i due codici da quel connubio che li aveva coinvolti per secoli, conoscendo il punto più alto nelle esperienze liturgiche e paraliturgiche e nella fondante cultura trobadorica. Tuttavia, il Trecento è ancora un secolo “medievale” nell’accezione storico-culturale del termine, ma questa accezione non impedisce affatto che in questo secolo si possano avvertire i prodromi di un cambiamento che avvolge un po’ tutti gli ambiti socio-culturali. Riguardo alla poesia e alla musica, nonchè al loro rapporto, proprio nel corso di questo secolo si possono avvertire degli elementi di passaggio che conducono dal chiostro alla corte: la polifonia, che pure aveva avuto origine in ambito ecclesiastico in tempi ormai remoti, reclama ormai la figura del musicista di professione, come Francesco Landini, Marchetto da Padova e Jacopo da Bologna, musicista che, riconosciuta, in un certo senso, la sua professione, poteva lavorare su commissione, ed era esattamente quanto accadeva a molti musicisti dell’*Ars nova*. Questo embrionale passaggio dal chiostro alla corte era, però fenomeno ancora piuttosto limitato e tale limite ricadeva inevitabilmente sul rapporto testo-musica, infatti

le forme polifoniche su testi in volgare (tutto il repertorio dell’*Ars nova* italiana, con le sue appendici che si prolungano sin quasi alla prima metà del ‘400) ebbero un uso ed una diffusione in aree geografiche e culturali estremamente limitate; furono in una parola, appannaggio ed espressione di alcune corti (Scaligeri e Carraresi, Malatesta) e di alcune città (Verona, Padova, Firenze)⁹⁴.

Questa diffusione circoscritta dell’*Ars nova*, pur nella sua insita forza innovativa, non incideva ancora in maniera profonda nel modo usuale di associare versi e musica, sia in ambito sacro (la lauda, ad esempio, proseguiva nel suo percorso monodico, almeno nella prima metà del secolo) che profano, ove persisteva una “pratica capillarmente diffusa di intonazione musicale monodica con l’accompagnamento del

⁹⁴ P. PETROBELLI, *Poesia e musica*, in *Letteratura italiana*, direzione: Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1982-, 9 voll.: vol. VI, *Teatro, musica, tradizione dei classici*, 1986, pp. 229-244, p. 232.

liuto o della viola.⁹⁵ Le caratteristiche legate all'uso e alla memoria dell'improvvisazione e della trasmissione orale erano forti ancora ai tempi del Petrarca; di conseguenza l'elemento che stabiliva il vincolo tra poesia e musica era sempre la struttura metrica del testo, cosa, del resto, valida anche per alcuni componimenti della "nuova arte".

Francesco Petrarca, dunque, si trova a vivere questa embrionale fase di passaggio, che dovette influire non poco sul suo modo di percepire e intendere la musica e il suo rapporto col testo poetico, e ciò nonostante i suoi "silenzi" sulla musica del proprio tempo. In effetti la musica nell'opera del Petrarca è un'assente illustre, e tale assenza è ancora più significativa e singolare se si considera che la sua opera è stata fonte di numerosi rifacimenti e ispirazioni musicali a partire da circa cinquant'anni dalla sua morte⁹⁶. Eppure le informazioni circa il rapporto di Petrarca con la musica e i musicisti del suo tempo non sono poche, anche se tutt'oggi molto discusse: è certo che il poeta conobbe Philippe de Vitry⁹⁷, il più illustre rappresentante dell'*Ars Nova* francese, che prese questo nome proprio dal suo trattato del 1320; altrettanto certa è la sua frequentazione con Ludwig van Kempen, cantore e musicista presso la cappella del cardinale Giovanni Colonna: Ludovico di Beringen – com'era conosciuto al tempo – fu, per Petrarca, il "Socrate" dedicatario della raccolta delle *Familiari* (*Familiarum rerum libri XXIV*) dove, in *Fam.* IX, 2, è paragonato ad Aristosseno, interlocutore nella X egloga del *Bucolicum Carmen* e ricordato anche nei *Triumphus* (*Triumphus Cupidinus*, IV), inoltre il musicista ebbe l'ingrato compito di dare al poeta la notizia della morte di Laura, il 19 maggio 1348⁹⁸. Un altro musicista che Petrarca può aver conosciuto è Floriano da Rimini, al quale sono dedicate due *Epistole Metrice* (esattamente III, 15 e III, 16), ove è paragonato ad Orfeo⁹⁹; molto dubbia è, invece, l'eventualità di un

⁹⁵ C. CAPPUCCIO e L. ZULIANI, "Leutum meum bonum": i silenzi di Petrarca sulla musica, «Quaderns d'Italià», 11 (2006), pp. 329-358, p. 348.

⁹⁶ Guillaume Dufay, presumibilmente tra il 1426 e il 1428, realizza una intonazione a tre voci della prima stanza della canzone di Petrarca *Vergene bella, che di sol vestita*. Cfr. le pagine che seguono e S. LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia. Parte seconda (CD-rom). Lettura, ascolto e analisi del testo poetico-musicale*, Roma, Carocci, 2006, p. 32.

⁹⁷ A Philippe de Vitry sono indirizzate le *Familiari* IX, 13 e XI, 14, inoltre – ma è voce piuttosto inconsistente – tra i due potrebbe esservi stata una sorta di parentela. Cfr. S. CAMPAGNOLO, *Petrarca e la musica del suo tempo*, in A. CHEGAI e C. LUZZI (a cura di), *Petrarca in musica*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Arezzo, 18-20 marzo 2004, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005, pp. 3-41, p. 12 e nota 20.

⁹⁸ *Ivi*, p. 11 e nota 18.

⁹⁹ Le notizie su Floriano da Rimini si fermano al madrigale-caccia di Jacopo da Bologna, *Oselletto salvazo per stasone* [Cfr. G. CORSI, *Poesie musicali del Trecento*, cit., pp. 42-43] e al saggio di Pirrotta

incontro con Francesco Landini. Fortemente discusse sono le notizie in merito ad un Tommaso Bombasi (o Bambasi) musicista, destinatario di un liuto lasciatogli da Petrarca nel testamento¹⁰⁰; a Bombasi Petrarca inviò anche tre sonetti del *Canzoniere* (RVF CLIV, CLIX e CCC)¹⁰¹ e ciò, considerando Bombasi musicista, poteva indurre a pensare che il poeta li avesse inviati al fine di farli “rivestire” musicalmente. Tutte queste considerazioni, a partire dal liuto, sono state confutate di recente da Stefano Campagnolo:

Non è facile spiegare come può aver resistito nel tempo – da Carducci a Culcasi, fino a Petrobelli e Santagata – la qualifica di musicista attribuita a questo tal Bombasi: la lettera delle *Seniles* (IV, 3) in cui Petrarca cita Bombasi paragonandolo a Roscio Amerino, non lo qualifica come musicista, bensì, e in modo assai esplicito, come maestro d’armi: appositamente chiamato da Ferrara a Venezia nell’estate del 1364 a organizzare parate e giochi equestri celebrativi per una vittoria dei veneziani sui cretesi. Il liuto lasciatogli da Petrarca, piuttosto gesto d’affetto che connotativo di particolari inclinazioni, è l’unico legame che lo riconduce alla musica: decisamente insufficiente a qualificarlo come musicista, quand’anche fosse stato capace di suonare lo strumento, ché, fosse bastevole, lo sarebbe altrimenti lo stesso Petrarca. È assolutamente infondato perciò il sospetto che l’invio a Bombasi potesse presupporre la richiesta di un rivestimento musicale per i sonetti, forma metrica di cui non abbiamo attestazione alcuna nella poesia musicata del Trecento, e anzi è la prova, al contrario, che questi non era un musicista professionista.¹⁰²

riguardante i due sonetti di Niccolò de Rossi [Cfr. N. PIRROTTA, *Due sonetti musicali del secolo XIV*, cit.].

¹⁰⁰ Molto interessante, anche se piuttosto suggestiva, è la definizione che fa il Foscolo, prima di citare anch’egli il famoso liuto, della poesia e della “musica” del poeta aretino: “Il Petrarca compose i suoi versi al suono del suo liuto, che legò nel testamento ad un amico; ed ebbe voce dolce, flessibile e di grande estensione. Tutta la poesia d’amore de’ predecessori, da quella di Cino in fuori, manca di dolcezza di numeri; ma la dolcezza del Petrarca è animata da varietà e ardore tale, che nessun lirico italiano ha mai conseguito l’uguale. La facoltà di serbare e variare a un tempo il ritmo è tutta sua: — la melodia ne’ suoi versi è perpetua, e pur non istanca l’orecchio mai. Le sue *canzoni* (sorta di composizione che partecipa dell’ode e dell’elegia, l’indole e la forma della quale è d’esclusiva ragione dell’Italia) comprendono stanze, talvolta di venti versi. Egli nondimeno collocò le cadenze in guisa da lasciare che la voce si fermi alla fine d’ogni tre o quattro versi, e fissò la ricorrenza della stessa rima, e le stesse pause musicali ad intervalli bastantemente lunghi per evitare la monotonia, e bastantemente brevi per conservare l’armonia. Però non par duro a credersi quanto Filippo Villani ne assicura: «che la musicale modulazione de’ versi del Petrarca indirizzati a Laura scorreva con tanta melodia, che nemmeno i più gravi potevano frenarsi dal ripeterli.» [U. FOSCOLO, *Saggio sopra la poesia del Petrarca*, in F. PETRARCA, *Canzoniere*, introduzione di Ugo Foscolo, note di Giacomo Leopardi, cura di Ugo Dotti, Milano, Feltrinelli, 1992, pp. 45-46, si tratta di uno dei quattro saggi, scritti in inglese durante il soggiorno londinese, dedicati dal Foscolo al Petrarca, tradotti da Camillo Ugoni, in U. FOSCOLO, *Saggi sopra il Petrarca*, a cura di Giovanni Papini, trad. it. di Camillo Ugoni, Lanciano (CH), Carabba, 1928.]

¹⁰¹ Cfr. F. PETRARCA, *Il codice degli abbozzi. Edizione e storia del manoscritto Vaticano Latino 3196*, a cura di Laura Paolino, Milano-Napoli, Ricciardi, 2000.

¹⁰² S. CAMPAGNOLO, *Petrarca e la musica del suo tempo*, cit., pp. 12-13. Oltre a Campagnolo, sulla questione del liuto e dell’attività di Tommaso Bambasi, si è soffermato anche Giuseppe Frasso, che ritiene fosse un buffone. Cfr. G. FRASSO, *Una scheda per Tommaso Bambasi*, «Studi Petrarqueschi», XVII (2004), pp. 183-190.

Quella del liuto, nella storia di Petrarca, è una vicenda che si ripete, dal momento che è presente anche come elemento iconografico: in un'immagine miniata tra il 1468 e il 1469, posta ad ornamento a piena pagina di una copia del *Canzoniere* e dei *Trionfi* (ms. Trivulziano 905)¹⁰³, accanto al poeta, seduto su uno sgabello, un gatto e un liuto. Qui lo strumento richiama evidentemente la vicenda biografica dell'autore (ossia il famoso liuto lasciato a Bombasi). In un altro codice miniato, invece (c. IV del codice Strozzi 172 Mediceo Laurenziano)¹⁰⁴, il Petrarca è ritratto in atto di dare avvio ai suoi *Rerum vulgarium fragmenta*, scrivendo con la mano destra il verso *Voichea/scoltate/inrime/spa*, mentre la sinistra poggia su un libro aperto su un leggio, ove è ben evidente una notazione musicale di tipo neumatico, riconducibile ai trovatori. Interpretazione, questa, indubbiamente suggestiva e di grande fascino, che potrebbe indurre, erroneamente, a parlare di Petrarca come di una sorta di "ultimo trovatore". Ferma restando la gradevole suggestione, ciò non è ovviamente possibile, perché la notazione neumatica non era usata solo dai trovatori, del resto non era neanche tanto utilizzata, dal momento che molta musica medievale (giova ricordarlo) era trasmessa per via orale, ragion per cui se Petrarca può avere un legame con l'universo trobadorico, cosa possibilissima date le conoscenze dell'autore e la vicinanza cronologica con quella esperienza, tale legame non è certamente la musica. Questa suggestione, evidentemente dev'essere derivata anche dalla biografia del poeta, che aveva vissuto in Provenza, inoltre, la notizia, trasmessa dal Boccaccio¹⁰⁵, che il poeta avesse una bella voce, unita alla vicenda del liuto e, dunque, ai ritratti miniati cui si è accennato, potrebbe spingere ben al di là della pura suggestione.

Nell'intera opera del Petrarca i luoghi in cui la musica è citata, direttamente o indirettamente sono piuttosto pochi, al punto da indurre a parlare di veri e propri "silenzi"¹⁰⁶ in merito; questi luoghi, certamente interessanti nell'ampio panorama della cultura petrarchiana non sono, del resto, centrali ai fini del rapporto tra poesia e musica, e ancor meno per quanto riguarda la poesia per musica. Riguardo a quest'ultima, Petrarca dovette avere una partecipazione pratica e limitata, come si vedrà in merito al

¹⁰³ *Ivi*, p. 7.

¹⁰⁴ *Ivi*, pp. 5-7.

¹⁰⁵ G. BOCCACCIO, *De vita et moribus domini Francisci Petracchi de Florentia*, in ID., *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, Mondadori, Milano, 1992, vol. 5, tomo I, pp. 898-911.

¹⁰⁶ Cfr. i saggi di Chiara Cappuccio (*Prassi esecutiva e riflessione teorica: su alcuni indizi musicali in Petrarca*) e Luca Zuliani (*La musica e la poesia volgare di Petrarca*), racchiusi in ID. *"Leutum meum bonum": i silenzi di Petrarca sulla musica*, cit., e cfr. anche L. ZULIANI, *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, Bologna, Il Mulino, 2009, pp. 105-112.

madrigale LII, ma in generale, come rileva Chiara Cappuccio¹⁰⁷, quel che manca nell'opera di Petrarca rispetto alla musica è proprio quella dimensione teorica che, invece, informa tutta l'opera dantesca, fatto piuttosto singolare, se si considera che le esperienze letterarie e culturali, nel senso più ampio, di Dante e Petrarca sono state, se non pienamente coeve, quantomeno strettamente contigue. Petrarca si distacca da Dante perché la musica assume una dimensione nuova, nel suo quadro culturale: alla tripartizione boeziana che informa il pensiero dantesco si sostituisce, nel pensiero petrarchiano, il mito di Orfeo e, conseguentemente, una posizione teorica sugli effetti della musica, *topos* arcaico del tema orfico. Accanto al tema orfico, Petrarca sviluppa una concezione "pratica" della musica – che è, poi, alla base della cultura polifonica trecentesca – che si esplica nel riconoscimento di essa come valore autonomo, anche nella speculazione teorica che diventa, diversamente dai tempi di Dante, campo specialistico, strettamente legato alla professionalità del musicista. Naturalmente, questo passaggio, come accennato, non è così forte nel Trecento, quanto piuttosto in una fase ancora embrionale, che prelude ad un distacco progressivo tra i due codici (musica e poesia) che attraversa tutto il Quattrocento per raggiungere il suo apogeo in pieno Cinquecento, anche dietro la spinta di un certo "petrarchismo". Tornando, però, alla diversa concezione teorica di Petrarca rispetto a Dante, gli effetti della musica, per il poeta di Laura, sono avvertiti solo dall'animo umano ma dall'intero universo, in perfetta congiunzione con il tema orfico classico degli effetti che la musica esercita su tutto il creato e lontano dalla prospettiva psicologica dantesca. Ne deriva che, per Petrarca, esistono due pratiche musicali: una sacra e, dunque, elevata, aulica e degna; una profana, maggiormente indirizzata a vanità e frivolezze. Così, in quelle opere ove Petrarca parla della musica (*De cantu et dulcedine musicae*, in *De remediis utriusque fortunae*, nell'egloga I del *Bucolicum carmen*, nel libro II del *De otio religioso*, nelle *Familiare* XXII, 10 e X, 3, in *Seniles* III, 8 e, infine, nel suo testamento ove, lasciando il famoso liuto a Tommaso, lo prega di usarlo per intonare lodi a Dio)¹⁰⁸, in un contesto di contrapposizione tra sacro e profano il suo interesse è rivolto soprattutto alla musica indirizzata agli effetti santi e devoti. La prospettiva petrarchiana appare, dunque,

¹⁰⁷ C. CAPPUCCIO e L. ZULIANI, "Leutum meum bonum": i silenzi di Petrarca sulla musica, cit., in particolare le pp. 339-345.

¹⁰⁸ Per una panoramica ampia e dettagliata di quei luoghi ove, nelle opere del Petrarca, è possibile incontrare riferimenti alla musica, al canto e alla recitazione – ché qui, ai fini del discorso preposto, sarebbe lungo e fuorviante elencare – si rimanda ai citati lavori di Cappuccio e Zuliani (v. nota 104), cui va aggiunto, almeno quello di S. CAMPAGNOLO, *Petrarca e la musica del suo tempo*, cit.

piuttosto ristretta: da un lato il canto sacro (ambrosiano e gregoriano), dall'altro il profano vacuo e inutile in una contrapposizione, che richiama anche quell'“io diviso” del *Canzoniere*, appena mediata da una concezione panteistica sugli effetti della musica, dove il mito è l'unica deroga concessa alla sua sacralità. Il confronto con Dante, da questo punto di vista, fa risaltare il cambiamento avvenuto: nell'opera di Dante convivono musica sacra e musica profana, monodia e polifonia; trovano spazio una serie di speculazioni teoriche (boeziane *in primis*, ma anche agostiniane e a seguire, in un percorso a ritroso che giunge fino a Pitagora e Aristotele) e di informazioni pratiche (i trovatori e i numerosi riferimenti alla musica e al canto nei trattati danteschi), al punto che, senza tema di esagerare, si può parlare di una sorta di *summa* delle esperienze poetico-musicali (trovatori, salmi, canto gregoriano, ecc.), nella quale Boezio trova modo di convivere con la polifonia. Niente di tutto questo in Petrarca, nella sua opera, la stessa organizzazione scientifica quadriviale della teoria musicale trova pochi appigli di sopravvivenza:

l'*ars musica* non è più la forma con cui i numeri agiscono sul tempo e non è neanche più legata, in una prospettiva speculativa, alla teoria del verso e all'organizzazione metrica del testo poetico, come invece lo era in Dante. Da un lato essa è già una disciplina teorica specialistica e completamente autonoma, dall'altra è pratica di fruizione del testo poetico¹⁰⁹.

“Pratica di fruizione del testo poetico”, ossia uno dei modi di “fruire” del testo poetico, una visione ben diversa da quella dantesca e, potremmo dire, in generale, pienamente medievale. Nella visione di Petrarca si evince quel conflitto tra *ars antiqua* e *ars nova* che condusse, proprio nel corso del Trecento, a considerare il sapere musicale, in genere, un orizzonte “altro”, diverso da quello poetico, e il suo linguaggio doveva essere affidato a chi sapeva configurarlo, gestirlo, in una parola, a chi lo sapeva usare, ossia al musicista. È questo un dato di notevole importanza, sia rispetto al generale percorso della poesia per musica in ambito medievale e, a questo punto, rinascimentale o pre-rinascimentale, sia rispetto alla stessa opera di Petrarca, con particolare riguardo ai componimenti del *Canzoniere* che furono musicati, lui vivente (*Non al suo amante più Diana piacque*) e pochi anni dopo la sua morte (*Vergine bella, che di sol vestita*). Come più volte accennato è una fase di cambiamento, nella quale, però, il cambiamento non è del tutto avvertito e i primi a viverlo non potevano essere che gli intellettuali dell'epoca, in grado di assorbire sia le vecchie che le nuove istanze, proprio come nel caso del poeta aretino:

Da un lato Petrarca percepisce probabilmente la musica di Philippe de Vitry o di Socrate-van Kempen in una prospettiva già di separata, elegante, mondana e

¹⁰⁹ C. CAPPUCCIO e L. ZULIANI, *"Leutum meum bonum": i silenzi di Petrarca sulla musica*, cit., p. 342.

completa separazione rispetto al fare poetico e alla teoria filosofica, come sapere autonomo e specialistico, dall'altro sembra ancora partecipare delle pratiche, sicuramente ancillari rispetto alla scrittura, di uso monodico del testo lirico.¹¹⁰

In quest'ottica, i silenzi di Petrarca sulla musica non evidenziano una mancanza d'interesse del poeta per un linguaggio "altro" (ché ai suoi tempi non era ancora del tutto tale). Del resto questo disinteresse andrebbe a costituire un paradigma critico, cui ci si è affidati, in base al quale vi sarebbe un Petrarca disinteressato, appunto, alla musica e una musica interessata a Petrarca, soprattutto considerando quello che succederà nel Cinquecento petrarchista e madrigalista, quando l'opera del Petrarca verrà artisticamente vissuta in chiave umanistica e il madrigale, componimento più musicale che poetico, sarà ben diverso da quello trecentesco. In questo quadro, i silenzi di Petrarca in merito alle teorie e alle pratiche musicali del proprio tempo non possono significare altro che presa di coscienza profonda sia dello stato di continuità di una certa tradizione (monodica) che dello stato di rinnovamento in atto (polifonia e *Ars nova*). Ad ogni modo, Petrarca, come accennato sopra, ebbe rapporti d'amicizia con importanti musicisti e teorici del suo tempo e, oltre a questi, dovette avere rapporti anche con un certo Confortino e, inevitabilmente, con Jacopo da Bologna, autore della musica per il madrigale LII. Confortino è citato in uno dei due sonetti di Niccolò de' Rossi¹¹¹, compare, inoltre, nel *Vat. Lat. 3196*, il cosiddetto *Codice degli abbozzi*¹¹², in un sonetto di Francesco di Vannozzo¹¹³, indirizzato al Petrarca, e nel ms. Casanatense 924, ove è destinatario di tre ballate e un frammento scritte da Petrarca "pro confortino"¹¹⁴. Tali ballate, composte tra dicembre 1349 e gennaio 1350, furono inviate a Confortino perchè ne musicasse alcune, o forse solo una, evidentemente da scegliere e, secondo una postilla del Petrarca stesso, il musicista scelse *Nova bellezza in habito gentile*¹¹⁵.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ Cfr. N. PIRROTTA, *Due sonetti musicali del secolo XIV*, cit., e CARRAI, STEFANO, *Un musico del tardo Duecento (Mino D'Arezzo) in Nicolò de' Rossi e nel Boccaccio (Decameron X, 7)*, «Studi sul Boccaccio», XII (1980), pp. 39-46.

¹¹² Cfr. F. PETRARCA, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, introduzione di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996.

¹¹³ Il sonetto in questione è *Poi ch'a l'ardita penna la man diedi*, cfr. P. PETROBELLI, "Un leggiadretto velo" e altre cose petrarchesche, «Rivista Italiana di Musicologia», X (1975), pp. 32-45, pp. 41-42.

¹¹⁴ Le ballate in questione fanno parte delle cosiddette "rime estravaganti", che non appartengono al corpus del *Canzoniere* e sono: *Amor che 'n cielo e 'n gentil core alberghi* (siglata come E5), *Nova bellezza in habito gentile* (E8) e *L'amorose faville e 'l dolce lume* (E9); il frammento è *Dal cielo scende quel dolce desire*, cfr. F. PETRARCA, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, cit.

¹¹⁵ Così risulta dall'interpretazione di Laura Paolino in F. PETRARCA, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, cit., pp. 682-683, contrariamente a quanto sostenuto da Pirrotta (N. PIRROTTA, *Le tre corone e la musica*, in ID., *Poesia e musica e altri saggi*, Scandicci (FI), La Nuova Italia, 1994, pp. 23-34.) e da Petrobelli (P. PETROBELLI, "Un leggiadretto velo" e altre cose petrarchesche, cit.) che giungono,

Petrarca doveva essere consapevole che non tutte le ballate sarebbero state musicate, per cui le compose seguendo criteri di uniformità, sia in termini di struttura che di contenuti¹¹⁶. Dal punto di vista metrico-rimico le ballate presentano dei caratteri di uniformità, come dal punto di vista dei contenuti: le ballate E5 ed E8 hanno la stessa struttura (XYY ABCABC CYY), mentre quella di E9 diverge di poco (XYY ABCBAC CYY); questi schemi non vengono più utilizzati dal Petrarca, nella “sua ordinaria disposizione alla moltiplicazione dei modelli e alla sperimentazione metrica.”¹¹⁷ Come fa notare Capovilla¹¹⁸, sono schemi che trovano una grande rispondenza nel repertorio delle ballate per musica del Trecento, intonate da musicisti come Gherardello e Landini. Identità o uniformità strutturale, metrico-rimica (per musica) e contenutistica, spingono a pensare che il Petrarca abbia composto siffatti testi proprio in ragione di una loro interscambiabilità e in vista di una scelta di Confortino. Difficile capire se la ballata in questione fu effettivamente musicata e in che modo, Campagnolo, a seguito di una serie di riflessioni, legate anche alle modalità di trasmissione del testo¹¹⁹, giunge a supporre che “se di musica scritta si trattò” il componimento non doveva essere molto diverso da altri appartenenti alla tradizione polifonica dell’*Ars nova*, oppure, cosa più probabile, poteva essere simile a una delle ballate monodiche di Masini e Gherardello conservate nel codice Squarcialupi e, di autori anonimi, nel codice Rossi 215. Se del rapporto Petrarca-Confortino si conservano delle testimonianze, nel rapporto tra il poeta e Jacopo da Bologna ciò non avviene, ma esiste la versione musicata del madrigale *Non al suo amante più Diana piacque*, unico componimento musicato del Canzoniere con l’autore in vita, di cui esista la tradizione letteraria e musicale. Complessa è la tradizione del testo, dal momento che Petrarca è tornato numerose volte sui componimenti contenuti nei *Rerum vulgarium fragmenta*, e il madrigale musicato da Jacopo è il primo dei quattro contenuti nell’opera, nonché nell’intera produzione petrarchesca¹²⁰. Inoltre, i

nei rispettivi lavori, ad individuare, come ballata scelta da Confortino, *Amor che ‘n cielo e ‘n gentil core alberghi*.

¹¹⁶ Si tratta di tre ballate mezzane, monostrofiche e con mutazioni tristiche, piuttosto “leggere” dal punto di vista contenutistico e con continui richiami interni. Per un’analisi puntuale di questi componimenti cfr. G. CAPOVILLA, *Le ballate del Petrarca e il codice metrico due-trecentesco. Casi di connessioni interne e di monostrofismo nella ballata italiana “antica”*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLIV (1977), 486, pp. 238-260.

¹¹⁷ S. CAMPAGNOLO, *Petrarca e la musica del suo tempo*, cit., p. 15.

¹¹⁸ G. CAPOVILLA, *Le ballate del Petrarca e il codice metrico due-trecentesco. Casi di connessioni interne e di monostrofismo nella ballata italiana “antica”*, cit.

¹¹⁹ Cfr. S. CAMPAGNOLO, *Petrarca e la musica del suo tempo*, cit., pp. 17-18.

¹²⁰ In realtà esiste un numero cospicuo di componimenti poetici (ben 263) attribuibili, talvolta a torto e talvolta a ragione, a Francesco Petrarca, e tuttavia, in un così elevato numero di componimenti, figura

quattro madrigali (LII, LIV, CVI, CXXI), furono composti per donne diverse da Laura, pertanto il poeta, attraverso una serie di espedienti e strategie, mirati ad inserirli nella struttura tematica e narrativa del Canzoniere, provvide ad una loro ricontestualizzazione mediante l'acquisizione e/o il potenziamento di alcuni tratti caratteristici della figura di Laura, da parte delle protagoniste femminili di questi testi¹²¹. In questo quadro si inseriscono anche le varianti testuali del madrigale LII, oggetto di numerose ricerche, come quelle di Petrobelli¹²², Paolino¹²³, Campagnolo¹²⁴, Gozzi¹²⁵ e Panti¹²⁶, per citare quelle più recenti. Le varianti testuali rappresentano un elemento importante anche ai fini di una possibile definizione del rapporto testo-musica nel madrigale in questione, anche per tentare di capire, come ha provato a fare Cecilia Panti¹²⁷, se *Non al suo amante* sia stato concepito originariamente per essere musicato o sia stato semplicemente "rivestito", secondo una pratica ben nota ancora ai tempi di Petrarca. Occorrerà, allora, partire da un confronto tra il testo del madrigale riconosciuto come definitivo, ossia quello del codice *Vat. Lat. 3195*, riportato nell'edizione di Contini, e quelli contenuti nei vari codici musicali. Questo il testo edito da Contini:

*Non al suo amante più Diana piacque
quando per tal ventura tutta ignuda
la vide in mezzo de le gelide acque,*

*ch'a me la pastorella alpestra et cruda
posta a bagnar un leggiadretto velo,
ch'a l'aura, il vago et biondo capel chiuda,*

*tal che mi fece, or quand'egli arde 'l cielo,
tutto tremar d'un amoroso gielo.*¹²⁸

I codici musicali che, oltre a portare varianti di ordine linguistico, presentano caratteristiche di rielaborazione vere e proprie del testo sono sostanzialmente quattro¹²⁹.

solo un altro madrigale: *Gli occhi mirar l'immensa tua beltate*. Cfr. L. PAOLINO, *Ancora qualche nota sui madrigali di Petrarca* (RVF 52, 54, 106, 121), «Italianistica» XXX (2001), 2, pp. 307-323, p. 311.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² P. PETROBELLI, "Un leggiadretto velo" e altre cose petrarchesche, cit.

¹²³ L. PAOLINO, *Ancora qualche nota sui madrigali di Petrarca* (RVF 52, 54, 106, 121), cit.

¹²⁴ S. CAMPAGNOLO, *Petrarca e la musica del suo tempo*, cit., p. 15.

¹²⁵ M. GOZZI, *Sul rapporto testo-musica nel Trecento italiano: il caso del madrigale petrarchesco "Non al suo amante" intonato da Jacopo da Bologna*, «Polifonie», IV (2004), 3, pp. 165-195.

¹²⁶ C. PANTI, *Il madrigale "Non al suo amante" (RVF 52): tradizione letteraria e tradizione musicale*, in A. CHEGAI, e C. LUZZI, (a cura di), *Petrarca in musica*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Arezzo, 18-20 marzo 2004, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005, pp. 43-63.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ RVF LII. Edizione di riferimento per tutti i testi tratti dai RVF: F. PETRARCA, *Canzoniere*, introduzione di Roberto Antonelli, testo critico e saggio di Gianfranco Contini, note al testo di Daniele Ponchirolì, Torino, Einaudi, 1992.

Si tratta dei seguenti codici: **Sq** (Firenze, Biblioteca Laurenziana, Mediceo Pal. 87, codice Squarcialupi¹³⁰); **Pit** (Paris, Bibliothèque Nationale de France, fonds it. 568¹³¹); **Pr** (Paris, Bibliothèque Nationale de France, nouv. acq. fr. 6771, codice Reina¹³²); **Fp** (Firenze, Biblioteca Nazionale, Panciatichi 26¹³³). Tra **Sq** e **Pit** si può stabilire una comune matrice testuale, mentre **Pr** è quello più ricco di varianti individuali e collegabile a **Fp**.

Pr (Reina)	Fp (Panciatichi)
<i>Non al so amante più Diana piaque Quando per tal ventura tuta nuda La vidi in meço delle gelid'aque</i>	<i>Non al su amante più Diana piaque Quando per tal ventura tutta nuda La vid'in meço delle gelid'aque</i>
<i>C'a mi la pasturela alpestra e cruda Fix'a bagnare el suo candido vello Cun il sole a l'aura el vago capel chiuda.</i>	<i>Ch'a me la pasturella alpestra et cruda Post' a bangnare 'l suo candido velo Che 'l sole e l'aura il vago chapel chiuda.</i>
<i>Tal che mi fici quando guard'el cello Tuto tremar d'un amoroso çello.</i>	<i>Tal che mi fece quand'egl'arde 'l celo Tutto tremar d'un amoroso çello.</i>
Pit (Paris 568)	Sq (Squarcialupi)
<i>Nonn al su amante più Diana piacque Quando per tal ventura tutta nuda La vidi nel meço delle gelid'aque</i>	<i>Non al su amante più Diana piacque Quando per tal ventura tutta innuda La vidi nel meço delle gelid'aque,</i>
<i>C'a mme la pasturella alpestra et cruda fixa a bagnare un legiadretto velo Che 'l sole all'aura el vago capel chiuda.</i>	<i>Come la pasturella alpestra et cruda Fissa al bagnare un legiadretto velo Che 'l sole all'aura el vago chapel chiuda.</i>
<i>Tal che mi fece quando egli arde 'l çelo Tutto tremar d'un amoroso çello.</i>	<i>Tal che mi fece quando egli arde 'l çelo Tutto tremar d'un amoroso çello.</i>

Da un primo confronto risulta subito evidente che il testo del Vat. Lat. 3195 è ipermetrico, mentre quello che presenta un rispetto metrico scrupoloso è quello del codice **Fp**; è questo un dato importante, dal punto di vista musicale (che risulta anche da una semplice lettura), perché il rispetto metrico evita il succedersi di note veloci

¹²⁹ Cfr. P. PETROBELLI, "Un leggiadretto velo" e altre cose petrarchesche, cit., pp. 33-34, e C. PANTI, *Il madrigale "Non al suo amante" (RVF 52): tradizione letteraria e tradizione musicale*, cit., pp. 51-57.

¹³⁰ F. A. GALLO, (a cura di), *Il codice Squarcialupi. Ms. Mediceo palatino 87, Biblioteca Laurenziana di Firenze*, edizione in fac simile con un volume di studi raccolti a cura di F. Alberto Gallo, Firenze– Lucca, Giunti Barbera – Libreria Musicale Italiana, 1992, 2 voll.

¹³¹ G. REANEY, *The Manuscript Paris, Bibliothèque Nationale, fonds italienne 568 (Pit)*, «Musica Disciplina», XIV (1960), pp. 33-36.

¹³² K. VON FISCHER, *The Manuscript Paris, Bibl. Nat., Nouv. Acq. Frç. 6771 (Codex Reina=PR)*, «Musica Disciplina», XI (1957), pp. 38-78.

¹³³ F. A. GALLO (a cura di), *Il codice musicale Panciatichi 26 della Biblioteca nazionale di Firenze. Riproduzione in facsimile*, Firenze, Olschki, 1981.

ribattute consentendo una maggiore scorrevolezza al fraseggio musicale, che sappiamo essere, anche nella polifonia arsnovistica, rapportabile alla struttura metrico-rimica del componimento poetico. Significativa, in tal senso, è l'elisione di *la vid'in* al v. 3 di **Fp**, mentre in **Pr** è *la vidi in* e negli altri due codici, addirittura, *la vidi nel*, variante, quest'ultima, che, oltre a generare un ipermetro, causa anche un'alterazione della sintassi (non è l'io poetico che vede Diana, ma Atteone che *la vide in*). Al v. 4, **Fp** e Vat. Lat. 3195 concordano su *ch'a me*, mentre gli altri tre propongono *cami*, *ca mme* e addirittura *comme*; possono essere considerate anche semplici varianti grafiche, ma fanno risaltare un'attenzione particolare rispetto all'assetto morfologico e grafico di **Fp**. Nel verso successivo, solo **Fp** condivide con Vat. Lat. 3195 *posta a bagnar* (*post' a bangnare*, in **Fp**), gli altri codici propongono *fixa* o *fissa*, e questa è una variante significativa tra manoscritti letterari e musicali. Infine, nel ritornello è evidente un'altra concordanza tra Vat. Lat. 3195 e **Fp**, si tratta di *quand'egli arde*, che nel Panciatichi è riportato come *quand'egl'arde*, con ben due elisioni, al fine di evitare ipermetri. Con questo sono ben cinque le concordanze tra **Fp** e Vat. Lat. 3195, tale dato fa riflettere in merito all'affinità grafica, rilevabile in tutto il testo, tra il Panciatichi e l'autografo che, in quanto tale, lascia supporre quali siano le costanti grafiche e morfologiche del poeta. Ma ci sono almeno altri tre elementi che presentano delle ombre tra manoscritti musicali e manoscritti letterari (l'autografo, in particolare), questi elementi sono:

- *posta* in luogo di *fixa*;
- *candido* in luogo di *leggiadretto*, al v. 5;
- il *senhal* di Laura, al v. 6, nell'autografo 3195.

Il primo elemento è “separativo”, nel senso che si tratta, come accennato, di una variante generata in ambito musicale e non di una variante d'autore¹³⁴, cosa che indurrebbe, appunto, a separare in una dimensione di inattendibilità, almeno fino al riscontro di concordanze su altri codici in ambito squisitamente letterario.

L'aggettivo *candido* compare in **Pr** e **Fp**, ma non in Vat. Lat. 3195, ove è sostituito da *leggiadretto*, allo stesso modo di **Pit** e **Sq**, questa discordanza risalta soprattutto tra **Fp** e l'autografo, data la loro somiglianza. Sulla questione si è soffermata

¹³⁴ “La voce *fixa* appare altamente sospetta, quale unica occorrenza nella lirica del Petrarca; voce passibile piuttosto d'essere ritenuta un venetismo e che da sola dovrebbe gettare una luce di inattendibilità sulla lezione del codice Reina e degli altri fiorentini che la recepiscono.” [S. CAMPAGNOLO, *Petrarca e la musica del suo tempo*, cit., p. 27.]

Laura Paolino¹³⁵ ritenendo che questa sia una variante d'autore, tradita da un codice musicale (in realtà i codici sono due, il parigino 568 e lo Squarcialupi) e che “forse si trattò soltanto di una correzione estemporanea, non dettata da alcuna necessità extratestuale.”¹³⁶ Questa variante sarebbe tornata in mente al Petrarca molto tempo dopo, quando, nel riordinare i madrigali nei fragmenta revisionò il sonetto *O bella man che mi restringi 'l core* (RVF CXCIX), sostituendo, nel v. 7, *schietti a candidi*, in riferimento alle dita:

diti schietti soavi, a tempo ignudi

e introducendo al v. 9 gli aggettivi *candido* e *leggiadretto*, per qualificare un guanto:

Candido leggiadretto et caro guanto

L'aggettivo *leggiadretto* ricorre, così, in questo sonetto e nel madrigale LII, unici due luoghi dell'intero *Canzoniere*. Laura Paolino riporta, inoltre, che nella stessa occasione il madrigale CXXI fa la sua comparsa nei fragmenta e rappresenta il momento in cui Petrarca ha avuto modo di rivedere anche gli altri e di operare su RVF LII la stessa sostituzione operata in RVF CXCIX¹³⁷. Ricostruzione, questa, che rimane perfettamente valida per quanto riguarda i codici letterari, ma, a questo punto, i manoscritti musicali **Pit** e **Sq**, entrambi del primo Quattrocento, devono aver accolto la lezione da un codice letterario modellato sul Vat. Lat. 3195, dal momento che il termine *leggiadretto* si pone in una posizione centrale del componimento e, dunque, la sua schietta visibilità potrebbe aver indotto un copista ad operare la sostituzione. In questo modo, nella complessa e articolata vicenda dei codici del *Canzoniere*, si sarebbe verificata una sorta di contaminazione di tradizioni, tra quella letteraria e quella musicale.

Riguardo, infine, al terzo elemento, ossia al *senhal* di Laura, celato, per così dire, nel v. 6 (*ch'a l'aura, il vago et biondo capel chiuda*), anch'esso rimane una variante confinata nella tradizione letteraria, come sostiene Cecilia Panti:

Poiché il madrigale entra nel *Canzoniere* per la prima volta verso il 1356-58, all'altezza della redazione detta Correggio (di cui però non restano testimoni manoscritti) dobbiamo supporre che tale ingresso comportò la mutazione di segno, e dunque che la versione pre-laurana dei codici musicali preceda il 1356 circa. Possiamo addurre questa data come termine *ante quem* per la redazione musicale, e

¹³⁵ L. PAOLINO, *Ancora qualche nota sui madrigali di Petrarca* (RVF 52, 54, 106, 121), cit.

¹³⁶ *Ivi*, p. 320.

¹³⁷ *Ivi*, pp. 321-323.

l'ipotesi quadra con l'arco cronologico ipotizzabile per la composizione (1330-1350).¹³⁸

In merito al rapporto poesia-musica in *Non al suo amante* le varianti testuali hanno una loro importanza, come ha rilevato Marco Gozzi, anche se alcuni elementi inducono “a pensare che il testo utilizzato da Jacopo non fosse molto distante da quello che compare nel codice Vaticano 3195, dato che una somiglianza forte affiora addirittura nei testimoni recenziatori.”¹³⁹

La struttura musicale è tipica di un madrigale trecentesco, divisa in una sezione A per le terzine e in una sezione B per il ritornello, il testo poetico fa da struttura portante per il testo musicale che ne rispetta il fine verso con una cadenza conclusiva, anche in presenza di *enjambements*, dove il *tenor* si fa carico di inserire una frase musicale di raccordo, al fine di consentire una continuità musicale che rispetti la continuità semantica del testo poetico. Nel caso del madrigale di Petrarca la struttura ritmica consente anche un parallelismo tra accenti testuali e accenti musicali¹⁴⁰, parallelismo non sempre riscontrabile in altri madrigali, a riprova dell'alta qualità del testo poetico e della musicalità insita nella poesia del Petrarca. Del resto ciò avviene anche perché Jacopo da Bologna, in un certo senso, dà consistenza al madrigale *Non al suo amante* imponendo chiarezza, nella declamazione, alle singole voci che non presentano ripetizioni di parole, mentre le sillabe del testo musicato sono identiche a quelle del testo letterario, con qualche lieve eccezione. L'unica “ripetizione”, se così si può definire, è quella affidata alle due voci e al loro gioco contrappuntistico, che dilata anche la struttura musicale. Insomma, il lavoro di Jacopo, nel gioco delle voci, nel rispetto degli accenti fonici, nella presenza delle cadenze in fine verso, è volto a rendere chiara e palpabile la struttura del testo poetico, che risulta ben definita e coerente anche nel cosiddetto *residuum*, ossia nella seconda terzina, in genere non notata. Questa sostanziale aderenza formale della musica al testo poetico si espande, come accennato, anche lungo la linea semantica, assecondando e, talvolta, potenziando l'allusività di alcune parole poste in posizione strategica nei due terzetti. È, ad esempio il caso del melisma che cade sulla parola *ignuda*, in riferimento a Diana spiata da Atteone mentre si bagna ne *le gelide acque*. Questo potenziamento melismatico ha, a sua volta funzione

¹³⁸ C. PANTI, *Il madrigale "Non al suo amante" (RVF 52): tradizione letteraria e tradizione musicale*, cit., pp. 55-56.

¹³⁹ M. GOZZI, *Sul rapporto testo-musica nel Trecento italiano: il caso del madrigale petrarchesco "Non al suo amante" intonato da Jacopo da Bologna*, cit., p.173, riguardo alle varianti testuali cfr. pp. 173-180.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 183.

semantica di raccordo con il velo bagnato dalla pastorella, mettendo così in relazione le due terzine e, soprattutto Diana spiata da Atteone in corrispondenza con la pastorella¹⁴¹ spiata dal poeta. Inoltre, la musica permette di vedere anche il parallelo che si realizza anche tra Diana e il velo, entrambi bagnati, ed è significativo, a tale proposito, che i termini *ignuda* e *velo* siano posti in chiusura di verso, ossia laddove musica e testo interagiscono rispettivamente nel chiudere il senso testuale e nel risolvere la frase musicale lasciando spazio alla cadenza finale. Tutto il componimento di Petrarca sembra essere, in qualche modo, attraversato dal verbo *tremar* dell'ultimo verso ("trema" il corpo di Diana nelle acque gelide, "tremano" i capelli nella brezza, "trema" il poeta nel gelo amoroso) e tale termine, con il suo suono verbale è posizionato proprio nel ritornello e con la stessa figura musicale, apposta da Jacopo, che ricorre nei luoghi poetico-musicali ove i protagonisti "tremano", stabilendo così, un altro parallelismo.

In conclusione, si può affermare che il rapporto poesia-musica, nel madrigale *Non al suo amante* è strettamente correlato al rapporto artistico (non è importante, in tal senso, se musicista e poeta si siano conosciuti o meno) instauratosi tra Petrarca e Jacopo da Bologna. Com'è evidente, infatti, il lavoro del musicista si incontra, anzi, va incontro, a quello del poeta e viceversa; in particolare il lavoro del Petrarca appare rivolto alla musica e a i suoi sviluppi in maniera consapevole, viste le giustapposizioni delle parole-chiave in determinati punti del testo, che andavano a coincidere con punti focali della struttura musicale (e qui l'intervento di Jacopo) consentendo, così, al componimento poetico-musicale, nel suo insieme, di avere una capacità espressiva e semantica costruita lungo una linea di parallelismi musicali e testuali. D'altro canto, occorre ricordare che Jacopo da Bologna era un compositore specialista del madrigale e, dunque, non può essere un caso che il testo del Petrarca, viste le tante amicizie in ambito musicale del poeta, sia stato musicato proprio da lui, che non gli era legato da amicizia o frequentazione personale. Se questo incontro poeta-musicista appare significativo e, in qualche modo, importante, nel contesto della poesia per musica – e si potrebbe dire anche della musica per poesia – non bisogna tuttavia dimenticare che Petrarca sottopose il suo testo ad una ricontestualizzazione nel grande quadro dei *Rerum vulgarium fragmenta*, del tutto estraneo all'arricchimento musicale, al gioco sensuale

¹⁴¹ È opportuno ricordare che Petrarca scrisse il madrigale, probabilmente, per un'occasione cortese e solo successivamente questo fu inserito nei *Fragmenta* – con l'apposizione del *senhal* di Laura – e nei codici musicali Laura non compare, pertanto la pastorella "alpestra et cruda" è una donna che il termine stesso identifica con lo stereotipo femminile riscontrabile nell'omonimo genere poetico provenzale.

delle allusioni rimarcato dalle voci e a quei parallelismi poetico-musicali cui si è accennato. In questo contesto, tutto letterario, il madrigale, genere poetico-musicale per definizione, viene inserito in una dimensione più ampia, fatta di rimandi poetico-narrativi e, dunque, di intrecci e sovrapposizioni di significati sui quali la musica non può (e forse non deve) intervenire. Probabilmente, in questo esemplare momento di incontro tra poesia e musica si cela il primo, embrionale, ma profondo, allontanamento tra musica e parola.

Un altro componimento del Petrarca che ha ricevuto veste musicale polifonica è la canzone *Vergine bella, che di sol vestita*, la “Canzone alla Vergine” che tanta fortuna ebbe, in ambito musicale, in pieno Cinquecento¹⁴². La singolarità di questo evento risiede nel fatto che si tratta, appunto, di una *canzone*, forma poetica elevata che, secondo Dante, *poteva* essere musicata, eventualità rispetto alle quali si conservano ben poche tracce¹⁴³ e, in ogni caso, fino al Quattrocento non era ancora avvenuto che la canzone di un poeta come Petrarca venisse intonata; il compositore si è cimentato in un’impresa notevole nel musicare non solo un testo poetico di alta qualità letteraria, ma un testo che rappresenta uno dei vertici della poesia di Petrarca, posto a chiusura (*RVF CCCLXVI*) del suo *Canzoniere*, in una dimensione di alta sensibilità spirituale.

Vergine bella viene musicata, con intonazione polifonica a tre voci da Guillaume Dufay, uno dei compositori francesi più rappresentativi del primo Rinascimento, probabilmente tra il 1426 e il 1428, a più di sessant’anni dalla morte del suo autore. Il petrarchismo cinquecentesco è ben lungi da venire, mentre le teorie e le tecniche dei polifonisti francesi e fiamminghi non hanno ancora raggiunto il loro vertice, pur essendo già abbastanza sofisticati, ma, soprattutto, non sembrano ancora del tutto pronti, malgrado le tante esperienze pregresse, ad affrontare compromessi con il linguaggio, autonomo e consolidato, dei componimenti poetici in volgare di alta fattura, al fine di interagire con essi sul piano formale ed espressivo. La canzone viene intonata nella sola stanza iniziale¹⁴⁴, ma è abbastanza per costituire il primo incontro tra due tradizioni linguistiche alquanto mature e raffinate da apparire, in un primo momento, incompatibili. I codici musicali che trasmettono la canzone sono fondamentalmente tre:

¹⁴² Cfr. P. CECCHI, *La fortuna musicale della “Canzone alla Vergine” petrarchesca e il primo madrigale spirituale*, in A. CHEGAI e C. LUZZI, (a cura di), *Petrarca in musica*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Arezzo, 18-20 marzo 2004, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005, pp. 245-291.

¹⁴³ Cfr. A. ZIINO, *Rime per musica e danza*, cit., pp. 460-464.

¹⁴⁴ Data la lunghezza della stanza e considerati altri fattori, risulta piuttosto improbabile che la stanza in questione costituisca una strofa che si ripeta più volte, cfr. S. LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia. Parte seconda (CD-rom). Lettura, ascolto e analisi del testo poetico-musicale*, cit., p. 32.

Oxford, Boleian Library, ms. Canonici misc. 213; Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, ms. Q15 (olim 37); Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 2216¹⁴⁵; per il testo, di cui si riporta solo la prima stanza, ossia quella intonata, si fa invece riferimento all'edizione del *Canzoniere* di Contini:

*Vergine bella, che di sol vestita,
coronata di stelle, al sommo Sole
piacesti sì, che 'n te Sua luce ascose,
amor mi spinge a dir di te parole:
ma non so 'ncominciar senza tu' aita
et di Colui ch' amando in te si pose.*

*Invoco lei che ben sempre rispose,
chi la chiamò con fede:
Vergine, s'a mercede
miseria extrema de l'humane cose
già mai ti volse, al mio priego t'inchina,
soccorri alla mia guerra,
bench'i' sia terra, et tu del ciel regina.*

La struttura formale è quella di una stanza con fronte di due piedi e sirma e con struttura metrica, di endecasillabi e settenari, con settenari solo nella sirma: ABCBAC CddCEfE. Struttura tipica della canzone petrarchesca con schema lievemente asimmetrico dei due piedi di tre versi, in ogni caso l'identità metrica e la coerenza rimica, di dantesca memoria, tra un piede e l'altro, sono entrambe rispettate. L'articolazione della sirma, indivisibile e più libera, fa eco alla gravità e alla solennità dei piedi garantendo una continuità tra una sezione e l'altra attraverso la *concatenatio* metrica e rimica che lega l'ultimo verso del secondo piede con il primo della sirma. I settenari vanno, così a costituire un elemento di gradevolezza grafica ma anche fonica, con la loro rima baciata nella prima parte della sirma, mentre nella seconda il settenario è irrelato tra due endecasillabi rimanti, in modo da riproporre (EfE), in maniera abbreviata, il suono, la musicalità dello schema precedente, a rima incrociata (CddC).

La differenza formale tra le due sezioni trova piena rispondenza sia sul piano sintattico-retorico che concettuale-semantico: la stanza si apre con una invocazione a tratti lievemente esitante, ma comunque tesa verso la sfera luminosa rappresentata dalla vergine; dall'invocazione si passa, poi, ad una implorazione che scende in una esortazione disperata, sino ad incontrare il punto più oscuro e basso nella "miseria

¹⁴⁵ Cfr. *Ivi*, pp. 33-34.

extrema delle humane cose”, per poi risalire, appena prima che la stanza si chiuda, in quel “tu del ciel regina”.

Questo percorso invocazione-implorazione/esortazione-risalita al cielo attraversa tutta la stanza in un cammino solo apparentemente tortuoso, che si spiega nella divisione fronte/sirma e nella struttura sintattica della prima, fondamentale ipotattica nei suoi sei versi, ma paratattica nell'accostamento dei piedi. Infatti, se, da un punto di vista sintattico-concettuale, tutta la fronte costituisce un unico periodo, i due piedi di tre versi appaiono semanticamente accostati da una invocazione di partenza (piede I) che si immerge in una dimensione affettiva e spirituale (piede II). Non solo, tra il primo e il secondo piede è evidente anche una correlazione simbolico-teologica, con al centro la figura di Cristo, rilevabile in “Sole/Sua luce” (vv. 2-3) e “amor/amando” (v. 4 e v. 6). Questa iterazione di “sole” e “amore”, inoltre, va a coincidere con la struttura metrico-rimica dei due piedi, in una progressione triangolare che conduce dalla Vergine a Dio e da Dio a Cristo:

I° PIEDE (ABC): *Vergine bella – sommo Sole – Sua luce ascose*

II° PIEDE (BAC): *dir di te – Colui – in te si pose*

In questo modo la rima tra i versi 3 e 6 assume importanza, oltre che sul piano fonico, anche dal punto di vista concettuale e tale importanza non riguarda, solo le parole-rima, ma gli interi emistichi “che ‘n te Sua luce ascose” e “ch’amando in te si pose”, che riflettono lo stesso significato simbolico. I versi 1 e 5, allo stesso modo dei versi 2 e 4 hanno solo rispondenza rimica (anche se tra 1 e 5 si svolge l’invocazione), mentre è da notare l’*enjambement* tra i versi 2 e 3, che fa risaltare lo svolgimento sintattico-semanticamente (da “Sole” a “amor”) del verso 4.

La *concatenatio* tra fronte e sirma è molto forte, essendo il suono delle tre sillabe finali quasi identico (“si pose” e “rispose”), cui fa eco una sostanziale rispondenza metrica e timbrica (“amando” e “ben”); ma a queste corrispondenze strutturali e sonore si contrappone un mutamento di tono ben evidente fin dal primo verso della sirma: all’invocazione diretta dei piedi (ove vanno notate quelle ricorrenze ritmiche e timbriche “tu”, “te”, “ti”) si sostituisce un discorso in terza persona (“Invoco lei”) che genera una discesa dal cielo alla terra, come se l’io poetico volesse rivolgersi a chi legge, a se stesso o, in senso ampio, all’umanità. In questo senso, il primo settenario, nella sua brevità sillabica e ritmica, causa una interruzione rispetto agli endecasillabi che lo precedono che si ripete nel rimante settenario successivo (“chi la chiamò con

fede: / Vergine, s'a mercede") che, a sua volta, dà avvio al secondo e ultimo periodo della sirma. Qui sul passaggio alla terza persona singolare e sui due settenari, si genera lo scarto tra l'invocazione laudativa che, in quanto tale, è rivolta verso l'alto, e l'umana e disperata esortazione, rivolta verso il basso. Ora l'attenzione non è più volta alla Vergine, ma all'umanità e tutti i termini sono indirizzati ad essa, e la stessa Vergine, invocata fino al primo verso della sirma, deve ora "inchinarsi" e "soccorrere", rivolgersi, insomma, verso il basso, verso la terra. Questa discesa, quasi una caduta, è marcata, oltre che dalla brevità e dalla leggerezza dei settenari, dagli *enjambements* tra i versi 9, 10 e 11 che si potrebbero parafrasare in questo modo: "Vergine, se mai a pietà ti mosse la miseria estrema delle umane cose, alla mia preghiera inchinati (per soddisfarla)". La caduta s'interrompe nell'ultimo verso, con il definitivo rimando al "cielo", sintetizzando, nel contempo, il percorso concettuale-semanticò di tutta la stanza nei termini "terra" e "ciel": "bench'i' sia terra e tu del ciel regina". Da notare, infine, la rima al mezzo "guerra / terra", tra l'ultimo verso e il settenario precedente, che mette in relazione la "guerra" personale dell'io poetico con quella della "terra", ossia dell'umanità.

Da un punto di vista musicale¹⁴⁶, questi movimenti ascensionali e di caduta sono riportati, sulle tre voci polifoniche (*superius*=S, *tenor*=T, *contratenor*=CT), soprattutto attraverso le cadenze e i melismi, mentre la libertà di scansione metrica del testo conduce verso un'interpretazione più musicale che strettamente verbale, come indica Stefano La Via dopo aver rilevato la possibilità di due opposte intonazioni, derivanti da corrette ed errate scansioni ritmico-musicali del verso¹⁴⁷:

In entrambi i casi, dunque, Dufay sembra assai più interessato a tradurre in forma musicale i contenuti del verso che non a fornircene una limpida e corretta declamazione ritmica: nel primo caso la funzione espressiva è affidata quasi esclusivamente alla voce superiore, via via echeggiata e sorretta dalle due più gravi, che inevitabilmente, nell'articolazione interna della frase, ne offuscano la chiarezza; nel secondo caso tutte e tre le voci contribuiscono egualmente all'effetto espressivo e alla resa intelligibile delle singole parole, a costo però di sottometerne l'originaria scansione metrica ad una logica in tutto e per tutto ritmico-musicale. Infine sul piano della sintassi, se il primo verso è nettamente demarcato da pausa

¹⁴⁶ Per un'ampia e distesa trattazione delle possibilità (vocale o vocale-strumentale) e della struttura musicale di *Vergine bella* di Dufay si rimanda a S. LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia. Parte seconda (CD-rom). Lettura, ascolto e analisi del testo poetico-musicale*, cit., pp. 38-56. Ci si limita qui a constatare come la scansione ritmica del verso si rapporti alle cadenze e ai melismi, in relazione al contenuto semantico-concettuale del testo.

¹⁴⁷ Si tratta di quello che La Via definisce come "il problema dell'intelligibilità" tra tempo poetico e tempo musicale, affrontato proprio riguardo ai due testi musicati di Petrarca (*Non al suo amante* e *Vergine bella*). Cfr. S. LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia*. [parte prima] *Dai trovatori a Paolo Conte*, cit., pp. 90 e sgg.

(in *S* e *CT*) o da nota lunga con implicito respiro (in *T*), il settenario 8d, per quanto delimitato da netta cesura sintattica (due punti, o anche punto, come suggerito in altre edizioni letterarie), nell'intonazione prosegue direttamente nel settenario successivo (9d), per di più con riproposizione dello stesso schema imitativo precedente, in forma leggermente variata e abbreviata.¹⁴⁸

Insomma, Dufay, nel riproporre lo schema imitativo del primo settenario tende a privilegiare l'esito musicale, anche se in contraddizione con la struttura verbale. Se questo privilegiare l'esito musicale può rappresentare un elemento relativamente nuovo, va notato che la "lettura" del testo poetico in musica è molto simile a quella del canto monodico, ossia è una lettura che procede verso per verso, senza curarsi dell'articolazione sintattica, e senza fornire particolare rilievo agli enjambements di Petrarca. In questo modo, ognuno dei tredici versi di *Vergine bella* rappresenta un segmento polifonico compiuto, con cadenza finale; unica eccezione proprio il verso 8d, che non è chiuso da cadenza e prosegue nel successivo. Va detto che la cadenza, in ambito polifonico non è, come per la monodia, un semplice gesto melodico conclusivo, bensì un rapporto ritmico e armonico tra voci (tre, in questo caso) che segue modelli convenzionali precostituiti. Quello usato da Dufay è modello della "cadenza di Landini"¹⁴⁹, ossia quello più usato dal polifonista fiorentino. Tuttavia, pur nell'approccio esegetico musicale versale, e non sintattico, le cadenze, in alcuni casi, ricorrono anche all'interno del verso; è il caso dei versi 4, 10 e 13 ove le cadenze spezzano in modo marcato il discorso musicale¹⁵⁰. Se le cadenze hanno caratteristiche espressive legate ad una lettura versale e, dunque, ad una espressività spiccatamente musicale, i melismi, invece, con la loro apposizione, per così dire, "strategica", presentano un'espressività semantica fatta di chiaroscuri che segue lo svolgimento concettuale della stanza. Naturalmente i melismi, che hanno fondamentale funzione di ornamento, in campo polifonico sono diversi dai melismi vocali del canto monodico, nel senso che, appunto, avendo a disposizione tre voci, le possibilità di variare sono diverse e, nel caso di Dufay in *Vergine bella*, essi assumono, nelle loro variazioni, una funzione espressiva.

Così, ad esempio, nella sezione iniziale della composizione (fronte) i tre melismi che compaiono sono associati alla luce divina e la loro variazione è relazionabile alla specifica – e simbolica – natura della luce; se la luce "solare" che veste la Vergine è

¹⁴⁸ S. LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia. Parte seconda (CD-rom). Lettura, ascolto e analisi del testo poetico-musicale*, cit., p. 42.

¹⁴⁹ *Ivi*, pp. 44-45.

¹⁵⁰ *Ivi*, pp. 47-48.

rappresentata da un arco melodico, per così dire, limitato, la luce divina del “sommo Sole” presenta un notevole ampliamento in senso melismatico, mentre il terzo melisma ricade sulla “luce” dell’incarnazione di Cristo e, proprio tra “luce” e ascose genera un movimento ascendente (su “luce”) e discendente (su “ascose”). Tali movimenti rimarcano la divinità della luce divina per abbassarsi immediatamente sul verbo “ascose” in modo da evocare musicalmente la discesa in terra di tale luce e, soprattutto, il nascondersi nel grembo della Vergine. Questo è quanto avviene nel primo piede, nel secondo, invece i melismi tendono ad essere più funzionali alla struttura musicale *tout court*, anche in rapporto alle cadenze, perdendo buona parte della loro espressività, mentre il piede, da un punto di vista poetico, procede in quella dimensione affettiva e spirituale di cui sopra. Nella sirma l’espressività dei melismi è riscontrabile dalla loro assenza: la caduta concettuale sul mondo terreno e sulle umane miserie e, dunque, l’eclissarsi sia del sole che dell’amore risultante dalla fronte, fa scomparire anche le irradiazioni melismatiche che “illuminavano” musicalmente la precedente sezione. Gli unici casi in cui si può parlare di melismi riguarderebbero i termini “mercede” e “humane cose”, ma si tratta di melismi accompagnati da cadenze sincopate e gravi, di tono chiarente ascendente, come avviene anche sull’esortazione alla Vergine ad “inchinarsi”. Solo alla fine della stanza, ove il poeta rialza gli occhi al cielo, il musicista ripristina per un attimo quella luce “melismatica” che era apparsa nel primo piede.

Con Dufay siamo in pieno Quattrocento, l’*Ars nova* aveva avuto i suoi sviluppi e la poesia di Petrarca era ancora ben lungi dal divenire un riferimento importante¹⁵¹, come lo sarà nel Cinquecento, sicuramente in campo poetico, con l’affiorare del petrarchismo, ma anche in campo musicale, con il madrigale, del tutto diverso da quello trecentesco. *Vergine bella*, in tal senso, si pone in uno spazio intermedio che rappresenta, ancora di più, rispetto a *Non più al suo amante*, quella fase di passaggio, nel rapporto musica-poesia, che tende a svincolare i due codici. Inoltre, va considerato che mentre il madrigale trecentesco è genere poetico-musicale per definizione e, dunque, versato per la musica, *Vergine bella* è una canzone, ossia l’eccellentissima forma poetica indicata da Dante, che *poteva* essere rivestita di note, ma che aveva già assunto caratteri squisitamente letterari e che, proprio con Petrarca, aveva raggiunto il

¹⁵¹ In realtà questo è relativamente vero, se si pensa a quanto Petrarca sia stato un riferimento importante anche nella sua epoca, e anche nell’ambito della poesia musicale. Cfr in merito F. FACCHIN, *La recezione del Petrarca nella poesia musicale della sua epoca: alcuni esempi*, «Quaderns d’Italià», 11 (2006), pp. 359-380.

più alto grado di formalizzazione. Compito non facile, dunque, quello di Dufay, anche se limitato solo alla prima stanza della canzone in questione, e le difficoltà aumentano se si considera che *Vergine bella* è il componimento spirituale con il quale Petrarca chiude i suoi *Rerum vulgarium fragmenta*. Al musicista francese, poeta egli stesso, non è, evidentemente, sfuggita l'elevata sensibilità dell'autore del testo poetico (tra l'altro occorre considerare anche le opportune differenze linguistiche), e la stanza musicata rappresenta il primo momento d'incontro della nuova temperie culturale, tra i mezzi tecnici elaborati e sofisticati dei musicisti francesi e fiamminghi, e la poesia volgare italiana, insomma, tra due espressioni linguistiche e culturali molto diverse, al punto da apparire, a prima vista, incompatibili. La musica di Dufay interagisce con la struttura formale e concettuale del testo, come si è visto, e l'interazione si realizza principalmente sul piano espressivo, tenendo ben presente la dimensione poetico-testuale del componimento. Certamente il risultato finale è diverso (e non può essere altrimenti) da quello del madrigale musicato da Jacopo da Bologna; Dufay è un polifonista puro, concentrato sulla sua arte e situato in un contesto culturale e storico nel quale le nuove tecniche polifoniche esigevano una propria dimensione linguistica, un proprio codice e di questo si doveva tener conto nell'interazione con un testo letterario noto. Ne deriva che la musica di *Vergine bella* è altamente rispettosa del testo poetico, ma deve necessariamente far riferimento al suo codice, necessità che implica alcune scelte, come quella della lettura versale, e non strettamente sintattico-concettuale, che si serve di cadenze e melismi per esprimere, soprattutto sul piano musicale, lo spazio semantico, simbolico e, in ultima analisi, spirituale del testo di Petrarca.

In conclusione, se in *Non più al suo amante* era il testo di Petrarca ad "allontanarsi" dalla musica verso uno spazio più puramente letterario, qui è la musica di Dufay a reclamare una sua dimensione. Ma è significativo che ancora una volta, e questa volta in pieno Quattrocento, sia un testo di Petrarca a segnare le distanze nel campo dei rapporti tra poesia e musica.

1.12 LA MUSICA NEL *DECAMERON*

E levate le tavole, con ciò fosse cosa che tutte le donne carolar sapessero e similmente i giovani e parte di loro ottimamente e sonare e cantare, comandò la reina che gli strumenti venissero; e per comandamento di lei, Dioneo prese un liuto e la Fiammetta una viuola, cominciarono soavemente una danza a sonare; per che la reina con l'altre donne insieme co' due giovani presa una carola, con lento passo,

mandati i famigliari a mangiare, a carolar cominciarono; e quella finita canzoni vaghette e liete cominciarono a cantare.¹⁵²

Canto e danza (*carola*), con queste attività si chiude la lunga introduzione della I giornata del *Decameron* di Giovanni Boccaccio, cui segue la narrazione delle prime dieci novelle, avviata da Panfilo su invito della “reina” Pampinea. La terminologia qui usata è inequivocabile: i verbi utilizzati in questo passo sono *carolare*, suonare e cantare, mentre si fa riferimento anche ad alcuni strumenti musicali che saranno “usati” nel corso di tutta l’opera, il liuto e la viola, quest’ultima suonata – evento piuttosto singolare – da una donna, ossia da Fiammetta, evento perfettamente in linea con il proemio del *Decameron* e con la concezione dell’universo femminile, propria del Boccaccio¹⁵³. Accanto alla terminologia, che di per sé evidenzia da subito il grado d’importanza della musica nel libro “cognominato prencipe Galeotto”, va notato che tutte le donne “carolar sapessero e similmente i giovani e parte di loro ottimamente e sonare e cantare”; danzare, suonare *ottimamente* e, infine, cantare “canzoni vaghette e liete”. Questo suonare e cantare ottimamente, riferito ai giovani dediti alla musica e alla danza, rappresenta un dato particolare rispetto all’approccio “sociale” alla musica e al canto, approccio che Bianca Becherini, designando i giovani in questione come una “classe speciale di dilettanti”, spiega in questo modo:

Intonare un canto dell’*Ars nova* pure oggi richiede non comuni doti vocali e musicali anche ad un esperto artista; mentre il suonare gli svariati strumenti che oggi incantano per la rarità dei timbri, non è da meno nei confronti della tecnica e dell’arte. I giovani e le donzelle che suonano e cantano nei giardini del Paradiso e nelle sale della villa Palmieri, suonano e cantano rallegrando Francesco Landini e soddisfacendo Giovanni Boccaccio. Indi, pur essendo dei dilettanti e non dei virtuosi, hanno talento musicale certamente coltivato dai maestri e dalle scuole del tempo. Senza dubbio una classe speciale di dilettanti che non dovremmo dimenticare.¹⁵⁴

¹⁵² *Decameron* I, *Introd.*, 106-108. Edizione di riferimento per questa citazione e per le successive: G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1980, 2 voll.

¹⁵³ “Adunque, acciò che in parte per me s’amendi il peccato della fortuna, la quale dove meno era di forza, sì come noi nelle delicate donne veggiamo, quivi più avara fu di sostegno, in soccorso e rifugio di quelle che amano, per ciò che all’altre è assai l’ago e ‘l fuso e l’arcolaio, intendo di raccontare cento novelle, o favole o parabole o istorie che dir le vogliamo, raccontate in diece giorni da una onesta brigata di sette donne e di tre giovani nel pistelenzioso tempo della passata mortalità fatta, e alcune canzonette dalle predette donne cantate al lor diletto. Nelle quali novelle piacevoli e aspri casi d’amore e altri fortunati avvenimenti si vederanno così ne’ moderni tempi come negli antichi; delle quali le già dette donne, che queste leggeranno, parimente diletto delle sollazzevoli cose in quelle mostrate e utile consiglio potranno pigliare, in quanto potranno cognoscere quello che sia da fuggire e quello che sia similmente da seguitare: le quali cose senza passamento di noia non credo che possano intervenire. Il che se avviene, che voglia Idio che così sia, a Amore ne rendano grazie, il quale liberandomi da’ suoi legami m’ha concesso il potere attendere a’ lor piaceri.” [*Decameron*, *Proemio*, 13-15.]

¹⁵⁴ B. BECHERINI, *Il Decameron e la musica*, «Miscellanea storica della Valdelsa», LXIX (1963), 2/3, pp. 178-202, p. 181.

La musica nel *Decameron*, dunque, assume da subito una connotazione diversa rispetto ai tanti riferimenti contenuti nell'opera dantesca e ai singolari effetti della musicalità innata della produzione poetica di Petrarca. L'opera del Boccaccio, esaminata da un punto di vista musicale, fornisce innanzitutto molte e preziose notizie riguardo le condizioni, lo spirito, l'uso e le applicazioni della musica profana del XIV secolo, e ciò avviene non attraverso la poesia, bensì attraverso la novella. Fonte di notevole interesse sono le dieci ballate che chiudono le singole giornate, e che sono state messe in musica soprattutto nel corso del Cinquecento, mentre la sesta e la settima novella della X giornata sono interamente dedicate alla celebrazione della musica e ai suoi effetti sugli ascoltatori; ancora: in III *Concl.* compare *La dama del Vergiù*, il cantare anonimo in ottava rima che ha come riferimento il poemetto francese *La châtelaine de Vergy*, mentre in VI *Intr.* è menzionato il *Filostrato*, infine, in VII *Concl.* è citato il *Teseida*, questi ultimi due sono entrambi poemi giovanili del Boccaccio in ottave, riconducibili anch'essi all'area dei cantari¹⁵⁵. Oltre alle ballate e ai cantari, nel *Decameron* confluiscono una serie di canti popolari e di danze appartenenti alla tradizione poetico-musicale non scritta; è il caso della seconda novella dell'VIII giornata, ove è detto di monna Belcolore che “sapeva sonare il cembalo e cantare *L'acqua corre la borrana* e menar la ridda e il ballonchio”¹⁵⁶, ossia che sapeva cantare una canzone sicuramente popolare¹⁵⁷ e praticare la danza in tondo con più persone (ridda) e il ballo contadinesco del saltarello (ballonchio). Sempre riguardo ai canti popolari, di particolare rilievo è la chiusa della V giornata, quando Emilia, già incoronata regina della VI, che “aveva una danza presa”, chiede al “privilegiato” Dioneo di cantare una canzone e questi, che “ne sa più di mille” comincia a citare il suo repertorio di canti allusivi o a sfondo osceno:

¹⁵⁵ La questione dei cantari che, data la natura soprattutto orale di queste composizioni, rimane piuttosto complessa e intricata, si incrocia naturalmente con la storia dell'ottava rima, la cui “invenzione” è stata più volte attribuita al Boccaccio stesso. Sulla questione rimangono centrali, anche per una traccia bibliografica, i seguenti contributi e lavori: V. BRANCA, *Il cantare trecentesco e il Boccaccio del Filostrato e del Teseida*, Firenze, Sansoni, 1936; G. GORNI, *Un'ipotesi sull'origine dell'ottava rima*, «Metrica», I (1978), pp. 79-94; M. PICONE, e M. BENDINELLI PREDELLI (a cura di), *I cantari. Struttura e tradizione*. Atti del convegno internazionale di Montreal, 19-20 marzo 1981, Firenze, Olschki, 1984; L. BARTOLI, *Considerazioni attorno ad una questione metricologica. Il Boccaccio e le origini dell'ottava rima*, «Quaderns d'Italia», 4/5 (1999/2000), pp. 91-99; E. BENUCCI, et al., *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, Introduzione di Domenico de Robertis, Roma, Salerno, 2002; M. PICONE, *I cantari: metrica e tradizione*, «Medioevo Romano», 3 serie, XXX (2006), 11 (1), pp. 156-166.

¹⁵⁶ *Decameron*, VIII, 2, 9.

¹⁵⁷ Cfr. V. DE BARTHOLOMAEIS (a cura di), *Rime giullaresche e popolari d'Italia*, Bologna, Zanichelli, 1926.

Disse Dioneo: – Madonna, se io avessi cembalo io direi *Alzatevi i panni monna Lapa o Sotto l’ulivello è l’erba*; o voleste voi che io dicessi *L’onda del mare mi fa sì gran male*? Ma io non ho cembalo, e per ciò vedete voi qual voi volete di queste altre. Piacerebbevi *Esci fuor che sie tagliato, Com’un mio in su la campagna*? –

Disse la reina: – No, dinne un’altra. –

– Dunque, – disse Dioneo – dirò io *Monna Simona imbotta imbotta, E’ non è del mese d’ottobre*. –

La reina ridendo disse: – Deh in malora! dinne una bella, se tu vuogli, ché noi non vogliam cotesta. –

Disse Dioneo: – No, madonna, non ve ne fate male: pur qual più vi piace? Io ne so più di mille. O volete *Questo mio nicchio, s’io nol picchio* o *Deh fa pian, marito mio* o *Io mi comperai un gallo delle lire cento*?¹⁵⁸

Solo al turbarsi della regina Dioneo smette di elencare questi canti e comincia a cantare la ballata che chiude la V giornata. In questo elenco di Dioneo sono due i dati interessanti, il primo è proprio l’elenco in sé, che attesta l’esistenza di un repertorio popolare¹⁵⁹ di canti allusivi a sfondo osceno, che dovevano avere una certa diffusione, in ambito soprattutto orale, ai tempi del Boccaccio; la seconda è l’omonimia che, in questo dialogo tra Dioneo ed Emilia, si stabilisce tra i due verbi “cantare” e “dire”, infatti, mentre Emilia chiede espressamente a Dioneo di “cantare” una canzone, egli, fin dall’esordio del suo discorso, sostituisce il verbo cantare con il verbo dire (“direi”, “dicessi”, “dirò”), sostituzione che coinvolge anche il parlare della reina che, ad un certo punto, esclama: “dinne una bella”. Il verbo “cantare” ritorna nel momento in cui “lasciate star le ciance” Dioneo prende seriamente a cantare la ballata *Amor, la vaga luce*. Questo atteggiamento di Dioneo (che coinvolge anche Emilia), rispetto ai due verbi, è sintomatico di due visioni che riguardano la poesia per musica nel *Decameron*; intanto, la sinonimia dire/cantare riporta alla dimensione vocale della poesia che poteva essere cantata e recitata (e, dunque, “detta”), inoltre il “dire” sembra riferirsi ad un contenuto che, sebbene cantato, sia prettamente di natura narrativa, e questa è sicuramente una delle funzioni che la poesia per musica ha nel grande quadro semantico-concettuale del *Decameron*. Il secondo aspetto è strettamente connesso alla dimensione poetica: Dioneo smette di “motteggiare” quando, vista la regina turbata e minacciosa, prende ad intonare una “canzone a ballo”, una ballata a contenuto amoroso. Lo scarto tra i due registri – narrativo e basso, nel “motteggio” di Dioneo, poetico e alto sul canto della ballata – costituisce anche uno scarto in termini di scelte poetico-musicali. La ballata è certamente una delle forme poetiche più usata nel corso del

¹⁵⁸ *Decameron*, V, *Concl.*, 9-13.

¹⁵⁹ Cfr. A. D’ANCONA, *La poesia popolare italiana*, cit.

Trecento, che ha una sua tradizione letteraria (e musicale) abbastanza consolidata, i canti popolari citati da Dioneo assumono un ruolo ben diverso che viene tradotto in “motteggiare” e “ciance”. È, insomma, uno scarto significativo che, anche in un autore come il Boccaccio, che fornisce un vasto affresco della società dei suoi tempi, con chiari riferimenti all’ambito popolare, marca una separazione tra le forme di poesia per musica (già di per sé considerate meno auliche rispetto alla lirica) più elevate (ballata) e quelle più basse (canti popolari). Questo scarto, questa separazione non è, tuttavia, quel che appare, ossia una demarcazione netta e voluta, ma per essere compresa appieno bisogna tener conto del Boccaccio lirico e del quadro piuttosto vario del suo piccolo canzoniere dove

il discorso prende le mosse da testi e da fatti culturali e artistici estranei all’esercizio più propriamente lirico e vi ritorna infine obbligatoriamente. Perché proprio per lo spirito che le dettò e le informò fin dalle loro origini, per i forti e decisivi succhi letterari da cui furono nutrite, e soprattutto per le caratteristiche pieghe discorsive e narrative della fantasia dell’autore [...], le rime restano un po’ ai margini della esperienza artistica del Boccaccio più impegnativa e risolutiva. [...] Le liriche rappresentarono in un certo senso per il Boccaccio un libero banco di prova di esperienze culturali e letterarie, sentimentali e fantastiche, che si affacciavano e si affollavano, diversissime e a uno stato esistenziale, al suo fervore creativo. [...] La sua esperienza lirica non ha il punto di arrivo, non si conclude entro l’arco del canzoniere, ma entro quello grandioso e ardito di tutta la sua opera.¹⁶⁰

Nel grande panorama di tutta la sua opera, ove trovano spazio, ad esempio, madrigali come *Io son del terzo ciel cosa gentile* e *Come in sul fonte fu preso Narciso*, va valutato anche l’aspetto riguardante la dimensione della poesia per musica, che rientra in quei “fatti culturali e artistici” che informano, oltre al *Decameron*, anche altre opere, come il *Filostrato* e la *Fiammetta* per l’approfondimento della dimensione amorosa, oppure il *Teseida* e l’*Amorosa visione*, ove pure fanno la loro comparsa canto e danza. È, anzi, proprio da questo ampio panorama che scaturiscono molti motivi riscontrabili negli esempi di poesia per musica contenuti nella “musicale cornice”¹⁶¹ del *Decameron*, ove sono presenti “Le dieci ballate che scandiscono, con supremo decoro, il ritmo decastico della grande «commedia umana del medioevo»¹⁶²”, e che

sono gli esempi estremi dell’eleganza manieristica del Boccaccio lirico, che ormai è giunta a trasfigurare in uno sfumato lievissimo, tutto trasparenze e luci nostalgiche e allusive, quei pazienti e innamorati assaporamenti della poesia

¹⁶⁰ V. BRANCA, *Tradizione, rinnovamento e manierismo nel linguaggio delle rime*, in ID., *Boccaccio medievale*, Introduzione di Franco Cardini, Milano, Rizzoli, 2010, pp. 326-327.

¹⁶¹ G. TARUGLI, *La musicale cornice del Decameron e l'onesta “Humanitas” di Giovanni Boccaccio*, in A. ZIINO (a cura di), *L’Ars Nova italiana del Trecento IV*, cit., pp. 411-423.

¹⁶² V. BRANCA, *Tradizione, rinnovamento e manierismo nel linguaggio delle rime*, cit., p. 328.

stilnovistica e del canto popolare, che caratterizzano tanta parte del suo canzoniere.¹⁶³

La funzione “musicale”, nel senso più ampio del termine, di queste ballate, e di quegli appassionati momenti di grande commozione e gentilezza, anch’essi segnati dalla poesia musicale, rappresentati da Lisabetta da Messina e da Lisa inferma¹⁶⁴, è significativamente espressa ancora dal Branca:

Decorazioni rigorosamente sublimi e conclusive o subite accensioni sul ritmo sempre più teso e incalzante della narrazione, queste liriche si levano improvvisamente nel *Decameron* quasi «cabalette» delicatissime, quasi trepidi «a solo» sul paziente e studiatissimo coro a più voci delle novelle. E in questo coro, nelle sue modulazioni varie e ricchissime, hanno quella giustificazione e quella conclusione ideali, che le rime trovano nelle varie narrazioni, sui cui margini, fioriscono, episodiche ma coerenti.¹⁶⁵

Il *Decameron* fornisce, così, attraverso i suoi personaggi, che menzionano canti e praticano danze e ballate, una serie di attestazioni e testimonianze riscontrabili anche nelle opere successive di altri novellieri del tempo, come nelle *Novelle* di Giovanni Sercambi¹⁶⁶, scritte tra la fine del Trecento e gli inizi del Quattrocento, ove l’autore parla di un gruppo di giovani borghesi e religiosi fuggiti da Lucca, a causa della peste, che viaggiano per l’Italia segnando particolari momenti della loro vita con la musica e la danza. Sercambi cita ben 116 brani musicali eseguiti dai giovani durante le soste del viaggio; di questi brani (ballate, canzoni, madrigali e una caccia), ben 60 sono di Niccolò Soldanieri e otto di essi compaiono anche nelle fonti musicali¹⁶⁷. Qualcosa del genere accade anche nel *Liber Saporetci* di Simone Prudenzi, scritto intorno al 1415, ove, fra ballate, madrigali, canti popolari e danze sono citati 35 componimenti poetico-musicali e dove viene esaltata la bravura del giullare Sollazzo¹⁶⁸. Un’altra fonte interessante per la ricostruzione della prassi musicale trecentesca, che si muove sulla scorta del *Decameron* (qui alcuni intellettuali, Coluccio Salutati tra questi, trascorrono alcune giornate nella villa, chiamata “Il Paradiso”, di Antonio Alberti, discutendo di vari argomenti, anch’essi occasionalmente circondati di musica e danza) è *Il Paradiso*

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ Si tratta della ciciliana *Questo fu lo malo cristiano* (nella versione antica fornita e riportata integralmente da R. COLUCCIA, *Tradizioni auliche e popolari nella poesia del Regno di Napoli in età angioina*, cit.), che in *Decameron* IV, 5, 24 diventa *Qual esso fu lo malo cristiano*, in ricordo della dolorosa e triste vicenda amorosa di Lisabetta, e della ballata *Muoviti, Amore, e vattene a Messere*, di cui si tratterà oltre, scritta da Mico da Siena e musicata da Minuccio d’Arezzo, per essere inviata al re Pietro d’Aragona del quale la giovane Lisa si era innamorata e, per questo amore, ammalata (*Decameron* X, 7).

¹⁶⁵ V. BRANCA, *Tradizione, rinnovamento e manierismo nel linguaggio delle rime*, cit., p. 329.

¹⁶⁶ G. SERCAMBI, *Il novelliere*, a cura di Luciano Rossi, Roma, Salerno, 1974, 3 voll.

¹⁶⁷ A. ZIINO, *Rime per musica e danza*, cit., p. 500.

¹⁶⁸ S. PRODENZANI, *Sollazzo e Saporetto*, a cura di Luigi M. Reale, Perugia, EFFE, 1998.

*degli Alberti*¹⁶⁹ di Giovanni Gherardo da Prato. Qui il musicista più ricordato e esaltato è Francesco Landini, amico di Coluccio Salutati. Infine, un'altra opera composta, verso la fine del Trecento, sul modello di quella del Boccaccio, è il *Trecentonovelle*¹⁷⁰ di Franco Sacchetti, poeta e musicista, che non manca di inserire riferimenti riguardanti la poesia per musica del suo tempo.

Il quadro d'insieme che viene fuori dalle opere dei novellieri e dallo stesso *Decameron*, che in molti casi era stato fonte d'ispirazione, è oltremodo interessante: accanto alla musica sacra, che echeggia sotto le volte delle chiese e che ancora irradia le ombre dei chiostri, e accanto alle sperimentazioni polifoniche sempre più avanzate, nella Toscana del Trecento fiorisce una poesia per musica profana, di matrice popolare che, in qualche modo “viveva” nella città di Firenze e sui suoi colli, non mancando di penetrare nelle corti signorili per fare da sfondo alle cerimonie e alle serate della società elegante del tempo¹⁷¹. Pur nella sua radice popolare – che, tra l'altro, era relativamente tale quando entrava a far parte delle attività di corte – questa poesia per musica era sia monofonica che polifonica e si riferiva a quei generi che erano in voga nel Trecento, ossia madrigali, cacce, cantari, rondelli e, soprattutto, ballate e “musica da ballo” in genere. Tale musica da ballo, che nell'*Introduzione* alla I giornata, si presenta come una musica strumentale che accompagna la danza, prima che siano intonate le “canzoni vaghette e liete”, si trasforma, nella *Conclusione* della stessa giornata, in una musica accompagnata dal testo di una “canzone”:

fatti venir gli strumenti, comandò la reina che una danza fosse presa e, quella menando la Lauretta, Emilia cantasse una canzone da' leuto di Dioneo aiutata. Per lo qual comandamento Lauretta prestamente prese una danza e quella menò, cantando Emilia la seguente canzone amorosamente: *Io son sì vaga della mia bellezza [...]*.¹⁷²

La “canzone” in questione altro non è che una ballata e la terminologia adottata (“menar” la danza e cantare la canzone) mette in relazione la musica e la poesia con la danza, ne deriva, inoltre, che il termine canzone è diventato appellativo formalmente generico e indeterminato che, nel caso del *Decameron*, laddove usato in chiusa di giornata, indica sempre una ballata. Le dieci ballate in questione vanno viste e considerate in rapporto al grande contesto cui afferiscono, ossia nella loro inserzione nella *Conclusione* di ogni giornata che, oltre a garantire una certa *varietas* retorica, nel

¹⁶⁹ G. GHERARDI DA PRATO, *Il paradiso degli Alberti*, cit.

¹⁷⁰ F. SACCHETTI, *Il trecentonovelle*, a cura di Davide Puccini, Torino, UTET, 2008.

¹⁷¹ G. CARDUCCI, *Musica e poesia nel mondo elegante italiano del secolo XIV*, cit.

¹⁷² *Decameron*, I, *Concl.*, 16-17.

contrasto con la prosa, offre comunque la possibilità di un compendio in versi di una breve narrazione, un piccolo racconto, che presenta le sue linee essenziali di intreccio e progressivo svolgimento; anche in questo modo si può spiegare quell'omonimia tra "cantare" e "dire" di cui sopra. In questo senso, le ballate del *Decameron* tendono, in qualche modo, a svincolarsi dalla propria appartenenza metrica, senza mai perdere la loro "liricità", per affiorare in una più ampia contestualizzazione socio-culturale che si intravede proprio in quell'ambivalenza generica e genericizzante tra canzone (o canzonetta) e ballata (o ballatetta), come sottolinea Gianluca D'Agostino, nel suo interessante contributo, riguardante proprio le ballate del *Decameron*:

In quanto organismo effettivamente poetico, invece, la ballata decameroniana pone al critico più seri interrogativi soprattutto in rapporto alla contestualizzazione culturale del 'prodotto'. Si potrà eludere, ora, la questione veramente *vexata* della sua appartenenza ad un genere metrico che ha già da tempo guadagnato la zona della 'lirica', affrancandosi dal presupposto coreutico e dai debiti demotici delle origini, ma che pur sempre insiste nell'ambivalenza che gli è caratteristica (che d'altronde denuncia sin dalla onomastica delle proprie parti strutturali costitutive), e che gli permette di riproporsi e concretarsi, all'occorrenza, nel 'registro' tipico di 'canzone a/da ballo'.¹⁷³

La "contestualizzazione culturale" che si esplica in un contesto "cortese", nella sua accezione semantica che indica la corte – corte ormai trecentesca, con i suoi afflati culturali e sociali ispirati alla piacevolezza e alla grazia, in una parola, alla leggiadria – va, così, a sovrapporsi all'"armonia del paesaggio e dell'ambiente ove la singolare esperienza dei dieci personaggi viene ad essere vissuta"¹⁷⁴, in una musicalità generale costituita da musica e parole, dove, per meglio dire, la musica si fa parola e si traduce in una cornice di gradevoli sonorità indirizzata ad un'armonia che, dal circostante si irradia nell'opera e, attraverso i giovani protagonisti, nel lettore che vi individua un ordine armonico superiore. È questa, in fondo, la funzione (e anche il risultato di essa) delle seguenti dieci ballate che, individualmente, chiudono ognuna delle dieci giornate del *Decameron*:

- I. *Io son sì vaga della mia bellezza*
- II. *Qual donna canterà, s'io non canto io*
- III. *Niuna sconsolata*
- IV. *Lagrimando dimostro*

¹⁷³ G. D'AGOSTINO, *Le ballate del "Decameron": Note integrative di analisi metrica e stilistica*, «Studi sul Boccaccio», XXIV (1996), pp. 123-180, p. 147.

¹⁷⁴ G. TARUGI, *La musicale cornice del Decameron e l'onesta "Humanitas" di Giovanni Boccaccio*, cit., p. 413.

- V. *Amor, la vaga luce*
- VI. *Amor, s'io posso uscir de' tuoi artigli*
- VII. *Deh lassa la mia vita*
- VIII. *Tanto è, Amore, il bene*
- IX. *Io mi son giovinetta, e volentieri*
- X. *S'amor venisse senza gelosia*

La prima ballata, di 24 versi in tre strofe, cantata “amorosamente” da Emilia, presenta struttura metrica ZyZ AB AB ByZ (+ 2 strofe) e richiama *Io son sì vago de la bella luce* di Cino da Pistoia, poeta molto “frequentato” dal Boccaccio. Essa, come indicato sopra, è accompagnata dal suono del “liuto” di Dioneo, evidentemente uno degli strumenti che la reina aveva “fatto venire” un attimo prima di comandare a Lauretta di “menare”, ossia guidare, una danza. Queste circostanze (gli strumenti, la danza, il liuto, il canto) definiscono una forma musicale rappresentativa – dove l’esecuzione strumentale va intesa in termini non di accompagnamento, bensì di parti o voci e, nella fattispecie di due voci polifoniche – divisa, nella parte musicale, in canto solista, canto corale e musica strumentale e, nella parte della rappresentazione, nella danza e nella “canzone a ballo”. Il testo poetico, con “quel ben che fa contento lo ‘ntelletto” riecheggia un afflato dantesco e stilnovista che si esprime nella considerazione della bellezza femminile come un riflesso dell’amore divino, definendo, così, il contenuto idealmente elevato, mirante ad una bellezza superiore che trascende, pur incorporandoli, dagli svaghi desiderati dalla compagnia di giovani e fanciulle, non trovando altro “piacevole oggetto” dal momento che, come recita la seconda strofa:

*Non fugge questo ben qualor disio
di rimirarlo in mia consolazione:
anzi si fa incontro al piacer mio
tanto soave a sentir, che sermone
dir nol poria né prendere intenzione
d'alcun mortal già mai,
che non ardesse di cotal vaghezza.¹⁷⁵*

Al di là delle facili, e pur probabili, interpretazioni, che cercano di riconoscere, in questa ballata o in altre parti della sua opera, una o più donne amate dal Boccaccio in gioventù, è chiaro il riferimento ad un fine superiore, ad un certo misticismo che i contemporanei potevano avvertire, anche in considerazione del fatto che l’autore

¹⁷⁵ *Decameron*, I, *Concl.*, 20.

afferma, a ballata terminata, dopo che “tutti lietamente avean risposto” nel canto della ripresa/ritornello, “che alcuni molto alle parole di quella pensar facesse”¹⁷⁶.

Al contrario della prima, la seconda ballata, che chiude la II giornata del Decameron, non canta di un amore celeste, bensì di un amore terreno. Si tratta di una ballata di 26 versi in tre strofe, con struttura metrica ZZ ABc Abc CZ (+ 2 strofe) cantata da Pampinea, mentre la “carola” è “menata” da Emilia. Significativa è, in questo caso, la mancanza di quei dettagli che, invece, abbondavano nel caso precedente; qui Boccaccio avverte in maniera piuttosto veloce l’avvio della ballata, senza definirne le circostanze esecutive (non compare, ad esempio, nessuno strumento):

con festa e con piacer cenarono; e da quella levati, come alla reina piacque,
menando Emilia la carola, la seguente canzone da Pampinea, rispondendo l’altre,
fu cantata: *Qual donna canterà, s’io non canto io.*¹⁷⁷

L’assenza di strumenti e le scarse circostanze indicate lasciano intuire che si tratti di una canzone a ballo monodica, una di quelle contenute nel celebre codice Squarcialupi e in altri manoscritti afferenti anche alla cosiddetta *Ars antiqua*. Il testo poetico tratta di un amore terreno perfettamente ricambiato come è evidente fin dalla prima strofa:

*Vien dunque, Amor, cagion d’ogni mio bene,
d’ogni speranza e d’ogni lieto effetto;
cantiamo insieme un poco,
non de’ sospir né delle amare pene
ch’or più dolce mi fanno il tuo diletto,
ma sol del chiaro foco,
nel quale ardendo in festa vivo e’n gioco,
te adorando come un mio idio.*¹⁷⁸

La ballata, che canta la gioia d’amore in un’aura di serenità ove si rispecchia il carattere di Pampinea, più che a riferimenti biografici¹⁷⁹ o ad interpretazioni allegoriche¹⁸⁰, rimanda, in maniera varia, ad alcune atmosfere delle *Rime*¹⁸¹, del

¹⁷⁶ Ivi, 22.

¹⁷⁷ Decameron, II, Concl. 11-12.

¹⁷⁸ Ivi, 13.

¹⁷⁹ Cfr. L. MANICARDI e A. F. MASSERA, *Le dieci ballate del “Decameron”*, «Miscellanea storica della Valdelsa», IX (1901), pp. 102-114.

¹⁸⁰ Cfr. H. HAUVETTE, *Les ballades du “Décaméron”*, «Journal des Savants», n. s., IX (1905), pp. 489-500. La datazione lontana di questo contributo, e di quello di Manicardi-Massera citato alla nota precedente, è significativa rispetto al fatto che la bibliografia in merito alle ballate del *Decameron* sia piuttosto povera, dal punto di vista monografico e sul fronte poesia-musica. Infatti, a questi si possono aggiungere ben pochi altri contributi più recenti, come quello di R. RUSSELL, *Schemi di vita e vita di schemi nelle ballate del “Decameron”*, in ID., *Generi poetici medievali. Modelli e funzioni letterarie*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1982, pp. 85-103, dove la studiosa esamina come i paradigmi offerti dalla tradizione letteraria siano accolti ed elaborati nelle ballate del *Decameron*, muovendosi lungo l’asse

*Filostrato*¹⁸² e dell'*Amorosa visione*¹⁸³. Terminata la canzone di Pampinea, “più altre se ne cantarono e più danze si fecero e sonarono diversi suoni¹⁸⁴”; difficile stabilire cosa fossero questi “suoni”, se si tratta, cioè, dei *soni sive sonetti* di cui si parla nel *Capitulum de vocibus applicatis verbis*¹⁸⁵, oppure, com'è più probabile, di semplici *arie* o motivetti di tradizione popolare (e sicuramente orale) intonati, talvolta con accompagnamento strumentale, per rallegrare la serata.

Se la serata precedente si era chiusa con musica e danze, il mattino della terza giornata si apre in una dimensione musicale di piena armonia, “alla guida del canto di forse venti usignuoli e altri uccelli¹⁸⁶” che fanno da “colonna sonora” ad uno scenario di fiori e sole, attraverso cui l'allegra brigata procede “cianciando e motteggiando e ridendo¹⁸⁷”. Lo scenario è quello di una villa nei cui giardini, oltre ai fiori e agli uccelli si scorgono bellissime fonti e animali come conigli, cerbiatti e caprioli la cui festante presenza costituisce un'ulteriore impulso all'armonia generale che regnava tra i giovani e il circostante. Anche qui canti e balli si susseguono: prima di pranzare furono “sei canzonette cantate e alquanti balli fatti” e dopo, ancora “a' suoni e a' canti e a' balli da capo si dierono¹⁸⁸”. Trascorsa la giornata¹⁸⁹ “sotto il reggimento di Neifile”, che aveva

Dante-*Stil novo* in rapporto a temi della lirica popolareggiante (la malmaritata, la disperata, ecc.) e riconducendo quei paradigmi della vita amorosa in una dimensione fatta di moralismo elegiaco e naturalistico, in un quadro ove il tragico e il drammatico si stemperano in un atteggiamento misurato e sensualmente familiare, rilevabile sul piano delle strutture metriche e sintattico-discorsive. Oltre al contributo delle Russell va ricordato quello di G. D'AGOSTINO, *Le ballate del "Decameron": Note integrative di analisi metrica e stilistica*, cit., che si concentra prevalentemente sulla valutazione del dato metrico e stilistico. Il contributo più recente, infine, è quello di R. ZANNI, *La "poesia" del "Decameron": le ballate e l'intertesto lirico*, «Linguistica e Letteratura», XXX (2005), 1/2, pp. 59-142, ove prevale un'analisi intertestuale concentrata sulla risemantizzazione e il riuso di antecedenti della tradizione lirica (con riferimenti a Cavalcanti, Cino da Pistoia, Dante e Petrarca) in una direzione innovativa nella quale la casistica amorosa, affrontata dal Boccaccio nelle rime giovanili, è proiettata in una dimensione laica e terrena che non esclude effetti parodici con delle aperture verso tonalità comico-realistiche.

¹⁸¹ Cfr., in particolare, le *Rime* XIV, XXVI, LIX, LXX, in G. BOCCACCIO, *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, cit., vol. V, tomo I.

¹⁸² Cfr. *Ivi*, vol. II, *Filostrato*, III, 74 sgg.

¹⁸³ Cfr. *Ivi*, vol. III, *Amorosa visione*, XVI, 10 sgg., XIII, 14 sgg., XLII, 61 sgg.

¹⁸⁴ *Decameron*, II, *Concl.*, 16.

¹⁸⁵ Cfr. S. DEBENEDETTI, *Un trattatello anonimo del secolo XIV sopra la poesia musicale*, cit., e N. PIRROTTA, *Ballate e "soni" secondo un grammatico del Trecento*, cit.,

¹⁸⁶ *Decameron*, III, *Introd.*, 3.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁸ *Decameron*, III, *Introd.*, 14.

¹⁸⁹ Nella conclusione della terza giornata compare il citato cantare la *Donna del Vergiù*, intonato da Dioneo e Fiammetta che “cominciarono a cantare di messer Guglielmo e della Dama del Vergiù” [*Decameron*, III, *Concl.*, 8]. Questa citazione, nel *Decameron*, è una delle prime testimonianze circa la fortuna dei cantari nel Trecento, inoltre appare, in un contesto ove ricordi ed esperienze opere giovanili, come una sorta di omaggio segreto, da parte del Boccaccio, ad un genere e ad una letteratura, di chiara estrazione orale, da lui molto amata. Cfr. V. BRANCA, *Il cantare trecentesco e il Boccaccio del Filostrato e del Teseida*, cit.

per argomento del narrare “di chi alcuna cosa molto da lui desiderata con industria acquistasse o la perduta ricoverasse¹⁹⁰”, Filostrato, divenuto re per la giornata successiva,

per non uscir del cammin tenuto da quelle che reine davanti a lui erano state, come levate furon le tavole, così comandò che la Lauretta una danza prendesse e dicesse una canzone; la qual disse: – Signor mio, dell’altrui canzoni io non so, né delle mie alcuna n’ho alla mente che sia assai convenevole a così lieta brigata; se voi di quelle ch’io so volete, io ne dirò volentieri. –¹⁹¹

La ballata che Lauretta si avvia a cantare “con voce assai soave ma con maniera alquanto pietosa¹⁹²”, fa da preludio all’argomento della giornata successiva nella quale si narrerà “di coloro i cui amori ebbero infelice fine”¹⁹³. Così “rispondendo l’altre”, ossia cantando in coro la ripresa le altre donne della brigata, Lauretta comincia a cantare *Niuna sconsolata*. La ballata in 24 versi in 5 strofe, con schema zyZ AbA BaB bcZ (+ 4 strofe) richiama le aspirazioni mistiche di *Io son si vaga della mia bellezza*, con il verso “Colui che move il cielo e ogni stella”, che richiama il verso con cui si chiude la *Divina Commedia*; qui, però, i casi d’amore della sfortunata protagonista indirizzano verso una dimensione tutta terrena di morte e gelosia, infatti ad un primo amore perduto per la morte dell’amato (strofa 3), si affianca un amore infelice a causa della gelosia del secondo amato (strofa 4). Alla donna, allora non rimane che maledire la propria sventura (strofa 4) e sperare in un ricongiungimento ultraterreno con il primo amato (strofa 5):

*O caro amante, del qual prima fui
più che altra contenta,
che or nel ciel se’ davanti a Colui
che ne credò, deh! pietoso diventa
di me, che per altrui
te obliar non posso: fa ch’io senta
che quella fiamma spenta
non sia che per me t’arse,
e costà sú m’impetra la tornata.*¹⁹⁴

La ballata è intrisa di grande nostalgia e mestizia, con quel protendersi all’oltretomba, e rievoca alcuni momenti dell’*Amorosa visione*¹⁹⁵ e del *Teseida*¹⁹⁶,

¹⁹⁰ *Ivi*, 1.

¹⁹¹ *Decameron*, III, *Concl.*, 9.

¹⁹² *Ivi*, 11.

¹⁹³ *Decameron*, IV, *Introd.*, 1.

¹⁹⁴ *Decameron*, III, *Concl.*, 17.

¹⁹⁵ Cfr. G. BOCCACCIO, *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, cit., vol. III, *Amorosa visione*, XXVIII-XXIX.

mentre non mancano riferimenti alle *Rime*¹⁹⁷, questa volta senili, dell'autore. Niuna sconsolata, oltre ad affrontare tematiche particolari – ma non bisogna dimenticare che il re ora è “l'abbattuto da amore” Filostrato, e che all'indomani si narrerà degli amori finiti male – presenta anche un disegno metrico peculiare riproducendo nella fronte una sequenza di tre distici a rime alterne con versi eterometri (Ab AB aB), una sorta di doppia terzina con rime incrociate o abbracciate; questa peculiarità, unita alla rima irrelata, rappresentata dal penultimo verso di ogni strofa, e alla rima in *-ata* costante nell'ultimo, conferisce alla ballata una sua musicalità, che può essere trasferita sia in ambito monodico che polifonico.

Alla fine della IV giornata Filostrato, dopo aver ceduto la corona a Fiammetta è invitato da quest'ultima a “dire” una canzone. “e per ciò che io son certa che tali sono le tue canzoni chenti sono le tue novelle, acciò che più giorni che questo non sien turbati de' tuoi infortunii, vogliamo che una ne dichi qual più ti piace.¹⁹⁸” Filostrato comincia senza indugio a cantare *Lagrimando dimostro*, una lunga ballata di 57 versi in 6 strofe, con schema metrico yZZ ABc CBa aZZ (+ 5 strofe); la ripresa yZZ di questa ballata si ripropone nelle ballate V e VIII, marcando tra queste ulteriori differenze: la V e la VIII divergono per il verso mediano delle mutazioni che, nella VIII, da endecasillabo diviene settenario (Abc Abc), inoltre, in questo sottoinsieme (IV, V, VIII) la ballata IV differisce per l'inversione, o meglio, la *retrogradatio*, dei due piedi (che qui è ABc CBa, mentre in V e VIII è, rispettivamente, ABc ABc e Abc Abc), ma il dato rilevante di *Lagrimando dimostro* è soprattutto il rifarsi a modelli aulici illustri. Chiaramente la consuetudine poetica e la consapevolezza stilistica di Boccaccio erano tali da non incorrere in pedissequi ricalchi, a meno che ciò non fosse fortemente voluto e esibito, proprio come nel caso in oggetto, dove la prima parte del congedo

*Ballata mia, se alcun non t'appara
io non men curo, per ciò che nessuno,
com'io, ti può cantare.
Una fatica sola ti vo' dare:
che tu ritruovi Amore, e a lui solo uno
[...]*¹⁹⁹

Richiama, anche attraverso l'utilizzo di alcuni termini (qui sottolineati), l'incipit di *Ballata i' voi che tu ritrovi Amore* di Dante Alighieri:

¹⁹⁶ Cfr. *Ivi*, vol. II, *Teseida delle nozze di Emilia*, XI, 41 sgg.; XII, 39 sgg.

¹⁹⁷ Cfr. *Ivi*, vol. V, tomo I, *Rime*, XCVII, C, CI, CII, CIII, CXXXVI.

¹⁹⁸ *Decameron*, IV, *Concl.*, 9.

¹⁹⁹ *Ivi*, 17.

*Ballata i' voi che tu ritrovi Amore
e con lui vade a madonna davante,
si che la scusa mia, la qual tu cante
ragioni poi con lei lo mio signore.*²⁰⁰

Con questa ballata, ove appaiono chiari i casi di Filostrato tradito e ingannato da colei “in cui sola sperava”, risultano evidenti tratti monodici del canto, dal momento che il cantore Filostrato, e lui solo – non vi sono riferimenti a chi intona la ripresa – può esprimere l'intimità del suo dolore, “trovando naturale che nessuno possa cantare la stessa ballata con gli accenti, cioè l'espressione musicale che a lui sgorga dal cuore.”²⁰¹ In questo senso, il riferimento all'esprimere e all'espressione²⁰² indica una delle caratteristiche dell'Ars nova dei tempi del Boccaccio, che non si muove, quindi, solo lungo le uniche direttrici della *dulcedo* e della *subtilitas*, indicate da Nino Pirrotta²⁰³.

Con la IV giornata il carattere mistico-allegorico, ravvisabile soprattutto nelle ballate I e III, ma anche nella felicità tutta terrena – che solo terrena non è, dal momento che il suo ringraziamento si eleva a Dio – dell'amata ricambiata della II, tende a scomparire e, come sostiene Hauvette²⁰⁴, le ballate che seguono (dalla IV in poi) non sembrano dare adito a particolari sottintesi in senso, appunto, allegorico. Durante la IV giornata, inoltre, i riferimenti alla musica, pur sempre presenti, tendono ad essere più limitati, soprattutto prima e dopo l'inserimento della ballata che chiude la giornata. Infatti, alle ampie descrizioni delle prime tre giornate e, soprattutto, dell'Introduzione, di canti, balli e intonazioni di canzoni “vaghette e liete”, le descrizioni sono piuttosto sommarie, come nella *Conclusione* della giornata in questione, dove l'autore si limita a dire “molte altre cantate ne furono”.

All'inizio della V giornata “alcuna stampita e una ballatetta o due furon cantate”²⁰⁵, e così anche nella settima novella della X giornata Minuccio d'Arezzo “con una sua viuola dolcemente sonò alcuna stampita”²⁰⁶, ossia ancora un componimento da ballo, piuttosto particolare, di origini francesi (*estampie*) non cantata, ma costituita solo

²⁰⁰ *Vita nuova*, XII. D. ALIGHIERI, *Vita nuova*, Introduzione di Edoardo Sanguineti. Note di Alfonso Berardinelli, Milano, Garzanti, 1995, p. 18.

²⁰¹ B. BECHERINI, *Il Decameron e la musica*, cit.

²⁰² Cfr. B. BECHERINI, *L'Ars Nova italiana del Trecento. Strumenti ed espressione musicale*, in ID. (a cura di), *L'Ars Nova italiana del Trecento*, Primo Convegno Internazionale, 23-26 luglio 1959, Certaldo (FI), Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1962, pp. 40-56.

²⁰³ N. PIRROTTA, “*Dulcedo*” e “*subtilitas*” nella pratica polifonica franco-italiana al principio del Quattrocento, in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 130-141.

²⁰⁴ Cfr. H. HAUVETTE, *Les ballades du “Décaméron”*, cit.

²⁰⁵ *Decameron*, V, *Introd.*, 3.

²⁰⁶ *Decameron*, X, 7, 11.

da musica da ballo, viene dotata di testo dal provenzale Raimbaut de Vaqueiras che compone la nota *estampida Kalenda maia*. Nel *Decameron* la *stampita*, sembra essere presente in entrambe le versioni: nell'*Introduzione* alla V giornata essa è presumibilmente cantata, nella novella di Lisa, invece, Minuccio “sonò alcuna stampita” e solo successivamente cantò (“e cantò appresso alcuna canzone”). Come sostiene Helene Wagenaar-Nolthenius, il dato è interessante perché qui si tratta di

Una stampita strumentale allora, intesa come serenata e non per ballare, perché la ragazza, alla quale era destinata, era malata. Situazione internazionale: siamo nella Sicilia, il giullare è di Arezzo, il re è aragonese, ma poco tempo prima i francesi erano al governo. Non è stato detto che la stampita era una composizione di Minuccio; pare più probabile che suonasse una musica nota a Palermo; in questo caso gli influssi francesi non sono da escludere. Se ho capito bene, il parere degli storici letterari di oggi è che una novella come questa non si può senza altro attribuire alla fantasia pura del Boccaccio. Personalmente sarei portata ad ammettere un fondo storico perché qui abbiamo, a mia conoscenza, l'unica stampita strumentale italiana di tutto il Trecento. Il Boccaccio non la menziona più. Da Petrarca, da Sacchetti, da altri minori; niente.²⁰⁷

La V giornata è chiusa da una ballata cantata da Dioneo, dopo aver dato sfoggio delle sue conoscenze in merito a canti popolari a sfondo osceno. *Amor, la vaga luce* consta di 30 versi in 3 strofe ed ha schema metrico yZZ ABc ABc cZZ (+ 2 strofe); è caratterizzata da una grande delicatezza che descrive il sorgere dell'amore, nel cuore del poeta, per mezzo degli occhi dell'amata. Una ballata che potremmo definire “cavalcantiana”, ma che tutto sommato riporta immagini amorose tradizionali della lirica due-trecentesca:

*Mosse da' suoi begli occhi lo splendore
che pria la fimma tua nel cor m'accese,
per li miei trapassando;
e quanto fosse grande il tuo valore,
il bel viso di lei mi fé palese;
il quale imaginando,
mi sentì gir legando
ogni virtù e sottoporla a lei
fatta nuova cagion dei sospir miei.*²⁰⁸

È evidente, come suggerisce Vittore Branca, che si tratta di una “ballata dunque tutta intessuta su motivi della tradizione lirica; e in cui sembra assurdo veder particolari

²⁰⁷ H. WAGENAAR-NOLTHENIUS, *Estampie/Stantipes/Stampita*, in F. A. GALLO (a cura di), *L'Ars Nova italiana del Trecento III*, Secondo Convegno internazionale, 17-22 luglio 1969, sotto il patrocinio della Società Internazionale di Musicologia, Certaldo (FI), Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1970, pp. 399-409, p. 407.

²⁰⁸ *Decameron*, V, *Concl.*, 17.

riferimenti o cenni autobiografici, come altri ha voluto.²⁰⁹” La serata si chiude con altre canzoni che la reina aveva fatto dire, dopo aver commendato quella di Dioneo.

La VI giornata si conclude con un’armoniosa descrizione della Valle delle Donne, luogo di superba bellezza ove le sette donne si bagnano in un ameno laghetto tra verdi montagnette di erbe è di fiori. È ancora un’immagine musicale che si espande nello scorrere del fiumicello, che “cadendo faceva un romore a udire assai dilettevole²¹⁰”, e nel gioco armonico dell’alternarsi di vari alberi da frutto. Anche nella VI giornata non mancano danze e canti, mentre alla sera Dioneo, re della VII giornata invita Elissa, che gli ha appena ceduto la corona, a “dire” una canzone. Elissa, “con soave voce incominciò in cotal guisa:

*Amor, s’io posso uscìr de’ tuoi artigli,
appena creder posso
che alcuno altro uncin mai più mi pigli.
Io entrai giovinetta in la tua guerra,
quella credendo somma e dolce pace,
e ciascuna mia arma posì in terra,
come sicuro chi si fida face:
tu, disleal tiranno, aspro e rapace,
tosto mi fosti addosso
con le tue armi e co’ crudeli ronciogli.²¹¹*

Si tratta di una ballata di 4 strofe in 31 versi, con schema ZyZ AB AB ByZ (+ 3 strofe), che Branca definisce “dolorosa” e che “ben si addice al profilo di Elissa e alla sua filigrana letteraria²¹²”; ben si addice perché Elissa conclude il suo canto – evidentemente anche questo monodico, dal momento che non sono citati né strumenti né accompagnamenti di voci come, del resto, era accaduto anche per la ballata di Dioneo – con un sospiro, e tale sospiro spinge il re a chiamare Tindaro e a comandargli che “fuori traesse la sua cornamusa, al suono della quale esso fece fare molte danze²¹³”. In questo modo compare, nel *Decameron*, un altro strumento musicale che, sempre suonato da Tindaro (servitore di Filostrato, che potrebbe far pensare latamente alla figura dell’esecutore di canti pastorali), riappare nella chiusa della VII giornata²¹⁴.

²⁰⁹ *Ivi*, nota 12.

²¹⁰ *Decameron*, VII, *Concl.*, 25.

²¹¹ *Ivi*, 42-43.

²¹² *Ivi*, 46, nota 7.

²¹³ *Ivi*, 48.

²¹⁴ La cornamusa è uno strumento pastorale o da campo, che per questo si addice al luogo ove la brigata stazionava, cfr. A. M. MONTEROSSO VACCHELLI, *Gli strumenti musicali nell’opera del Boccaccio*, in A. ZIINO (a cura di), *L’Ars Nova italiana del Trecento IV*, cit., pp. 315-344, p. 322.

La VII giornata i dieci giovani la trascorrono ancora nella Valle delle Donne, che risuona dei canti degli usignoli e di altri uccelli; e qui

Poi che col buon vino e co' confetti ebbero il digiun rotto, acciò che di canto non fossero dagli uccelli avanzati, cominciarono a cantare e la valle insieme con essoloro, sempre quelle medesime canzoni dicendo che essi dicevano; alle quali tutti gli uccelli, quasi non volessono esser vinti, dolci e nuove note aggiungevano.”²¹⁵

È una valle sonora, tutta musicale, un luogo ove voci e armonie si fondono in un unico canto che festosamente si eleva, per questo la VI e la VII giornata si possono considerare le giornate “musicali” del Decameron; la musica, pur sempre presente nei consueti canti e balli, è qui soprattutto contrassegnata da una profonda armonia che si trasmette dal circostante alla brigata di giovani e donne, e viceversa.

La sera, intorno ad una fontana, talvolta con il suono della cornamusa di Tindaro, si intonano canti e si “carola”, fino a quando la reina Lauretta non comanda a Filomena di “dire” una canzone. Anche la ballata di Filomena è un doloroso testo d’amore, un invito appassionato all’amante lontano affinché ritorni per consolare l’attesa della donna che si strugge per lui. Una “ballata di lontananza”, *Deh lassa la mia vita*, quasi certamente monodica anch’essa e strutturata in 4 strofe per un totale di 39 versi che ha il seguente schema metrico: zYZ AbC AbC cYZ (+ 3 strofe). Ma un’altra forma poetico-musicale fa la sua comparsa nella chiusa della VII giornata: si tratta di nuovo di un cantare che Dioneo e Fiammetta intonano dopo pranzo, quando la reina lascia la brigata libera per il pomeriggio; e si tratta di un cantare che allude direttamente al *Teseida*, dal momento che Dioneo e Fiammetta “cantarono insieme d’Arcita e di Palemone”²¹⁶, ossia cantarono dei protagonisti del poemetto in ottave di Boccaccio. Del resto, a ben vedere, l’ultima novella della giornata VII riflette, anche se in maniera pittusto grottesca, la situazione centrale del *Teseida*. L’interesse popolare del Boccaccio potrebbe spiegarsi proprio attraverso la musica e attraverso l’origine popolare di questi componimenti, dato che:

Musicalmente l’abitudine di intonare i poemi letterari esiste fino dalla metà del XIII secolo, quando il popolo – particolarmente quello delle province venete – cominciò a mostrare il suo favore e il suo entusiasmo per le narrazioni cavalleresche e devote, alle quali per maggiore fascino si dette il suono, anche col sussidio di qualche strumento. Esse ebbero il nome di Cantari, che durarono a lungo sulle piazze d’Italia, tramandati da

²¹⁵ *Decameron*, VII, *Introd.*, 6.

²¹⁶ *Decameron*, VII, *Concl.*, 6.

giullari e cantastorie, che adunavano attorno a sé le plebi avidi di ascoltare le avventure di Orlando e degli altri Paladini, oppure le guerre tra cristiani e saraceni.

Il *Decameron* – e il Boccaccio, con i suoi componimenti in ottave – come era già avvenuto nella *Conclusion*e della III giornata, è testimone importante di queste narrazioni in versi, tramandate per lo più da giullari e cantastorie e, dunque, soprattutto per via orale.

La giornata VIII ricorre di domenica e si avvia con un armonioso mattino. Dopo aver ascoltato il “divino officio”, in una “chiesetta lor vicina”, e dopo aver pranzato i tre giovani e le sette donne “cantarono e danzarono alquanto”. Le novelle vengono narrate nel pomeriggio quando tutti furono “appresso la bella fontana a seder posti”²¹⁷. Alla sera, al solito, i giovani “cantando e ballando si trastullarono”, fino a quando la reina Emilia “per seguire dei suoi predecessori lo stilo, non obstanti quelle che volontariamente avean dette più di loro, comandò a Panfilo che una ne dovesse cantare; il quale liberamente così cominciò: *Tanto è, Amore, il bene*”²¹⁸. La ballata, come ricordato in precedenza, è accostabile dal punto di vista dello schema metrico, con le dovute divergenze delle mutazioni, alla V: yZZ Abc Abc cZZ (+ 2 strofe), per un totale di 30 versi; e il “tutto amore” Panfilo narra, anzi, in questo caso, significativamente *canta*, non “dice”, come era accaduto per le altre ballate, ed ha ragione a cantare perché, in questo modo esprime

*L'abondante allegrezza ch'è nel core,
dell'alta gioia e cara
nella qual m'hai recato,
non potendo capervi esce di fore,
e nella faccia chiara
mostra 'l mio lieto stato;
ch'essendo innamorato
in così alto e raguardevol loco
lieve mi fa lo sta dov'io mi coco.*²¹⁹

È una ballata percorsa da molti elementi della tradizione lirica e il contenuto, riguardante un amore appagato e vissuto con gioia (da notare, nell'ultimo verso il “gioco”, sinonimo di gioia, alla maniera provenzale di *joc* e *joi*), si effonde anche sugli astanti che, partecipi a questa gioia, “rispondono” tutti al canto, ossia intonano in coro la ripresa, com'è consueto per la forma propria della canzone a ballo.

²¹⁷ *Decameron*, VIII, *Introd.*, 2-3.

²¹⁸ *Decameron*, VIII, *Concl.*, 8-9.

²¹⁹ *Ivi*, 10.

Nella corso della IX giornata compare un altro strumento musicale piuttosto particolare, si tratta della *ribeca*, uno strumento ad arco di origine orientale

prevalentemente indicata coi nomi di rebec, rubeba, rubèbe, ribeba, e, talvolta, giga. Per lo scarso numero di corde (in origine due soltanto) e per le caratteristiche costruttive che ne determinavano il peculiare timbro aspro e nasale, essa era inadatta all'esecuzione di musica aristocratica, e si utilizzava, da sola o con altri strumenti, per accompagnare le forme più popolari di canto e di danza.²²⁰

Lo strumento fa la sua apparizione nella novella 5, ove è al centro di un'essesima, vivacissima burla di Bruno ai danni del malcapitato Calandrino:

Se tu ci rechi la ribeba tua e canti un poco con essa di quelle tue canzoni innamorate, tu la farai gittare a terra delle finestre per venire a te.²²¹

Calandrino, dunque, dietro suggerimento di Bruno, deve usare la ribeca e il canto per far "innamorare" una giovane, e ci riesce (ma qui c'è lo zampino di Bruno), salvo essere poi scoperto dalla moglie.

Com'era ormai consuetudine, la sera della IX giornata i giovani "si levarono a balli costumati, e forse mille canzonette più sollazzevoli di parole che di canto maestrevoli avendo cantate, comandò il re a Neifile che una ne cantasse a suo nome."²²²

Io mi son giovinetta e volentieri è una ballata in 31 versi e 4 strofe, con schema ZYZ AB BA AYZ (+ 3 strofe) che ricorda, nell'incipit, la ballata di Dante *I' mi son pargoletta*²²³ e che, con la sua aggraziata leggerezza, sembra anticipare le armonie del Poliziano:

*Io vo' pe' verdi prati riguardando
i bianchi fiori e' gialli e i vermigli,
le rose in su le spini e' bianchi gigli,
e tutti quanti gli vo somigliando
al viso di colui che me amando
ha presa e terrà sempre, come quella
ch'altro non ha in disio che' suoi piaceri.*

Oltre a Dante, che viene rievocato anche altre volte nel corso della ballata, si possono scorgere in essa motivi cavalcantiani e guinizelliani, nonché *Io guardo per li prati* di Cino da Pistoia. Cavalcantiana è, del resto, anche la conclusione ("Deh! vien,

²²⁰ A. M. MONTEROSSO VACCHELLI, *Gli strumenti musicali nell'opera del Boccaccio*, cit., pp. 316-317.

²²¹ *Decameron*, IX, 5, 31. Lo strumento è citato ancora, nel corso della novella, quando Calandrino dice baldanzoso a Bruno: "Ora io vorrò che tu mi vegghi un poco con la ribeba: vedrai bel giuoco!" (*Ivi*, 36), e ancora quando "l'atro di, recata la ribeba, con gran diletto di tutta la brigata cantò più canzoni con essa" (*Ivi*, 39), e, infine, nelle parole della giovane desiderata da Calandrino: "tu m'hai agratigliato il cuor con la tua ribeba" (*Ivi*, 58.)

²²² *Decameron*, IX, *Concl.*, 7.

²²³ *Rime*, LXXXVII. D. ALIGHIERI, *Rime*, a cura di Gianfranco Contini, con un saggio di Maurizio Perugi, Torino, Einaudi, 2007, p. 115.

ch'i' non disperi") e la stessa struttura metrica, composta unicamente da endecasillabi, unico esemplare tra tutte le dieci ballate.

La X giornata è sicuramente la più nota, dal punto di vista della poesia per musica, allo stesso modo del II Canto del *Purgatorio* dantesco. Infatti, mentre in *Purg.* II compare il musicista Casella, qui nella novella 7 compaiono un musicista e un poeta; si tratta, rispettivamente, di Minuccio d'Arezzo e Mico da Siena, due nomi sui quali si sono confrontati molti studiosi, a partire da Franca Brambilla Ageno²²⁴, fino al citato Gianluca D'Agostino²²⁵, passando per i contributi di Gorni²²⁶, Carrai²²⁷ e, soprattutto, di Balduino²²⁸. Sullo sfondo di queste ricerche rimangono i contributi di Pirrotta²²⁹ e di Elsheikh²³⁰, che si servono di due sonetti di Nicolò de Rossi per identificare alcuni musicisti del Trecento; Mino d'Arezzo è citato, con Casella, Scochetto e altri, in questo sonetto:

*Io vidi ombre e vivi al parangone
provarsi di cantar meglio e plu bello:
ço fu Casella, el Guerço e Quintinello,
Mino, Lippo, Segna lor compagnone,
el buon Scochetto, çovanni e Nerrone,
Parlantino, Bertuci e çecarello,
Marchetto e Confortino, Agnol cum ello,
Blasio, Floran, Petro mastro, Garçone.*²³¹

Secondo Carrai, il Mino citato in questo sonetto corrisponderebbe esattamente al Minuccio d'Arezzo che suona la viola e intona *Muoviti, Amore, e vattene a Messere*, in *Decameron*, X, 7, e sarebbe quel Mino d'Arezzo, figura storica di musicista, che intonò il sonetto doppio *Gentil madonna, la virtù d'Amore* di Lupo degli Uberti²³². Che si tratti di questo Mino, lo stesso Carrai, pur nella sua convinzione, ammette, infine, che per lui "come di Casella, bisognerà rassegnarsi per il momento ad acquisire agli atti non più di

²²⁴ F. BRAMBILLA AGENO, *Errori d'autore nel "Decameron"?*, «Studi sul Boccaccio», VIII (1974), pp. 133-136. La Ageno rileva nella ballata un errore (*far savessi*, in luogo di *saver fessi*, al v. 27), commesso da un Boccaccio "copista", dietro il quale si cela una sorta di indizio-firma.

²²⁵ G. D'AGOSTINO, *Le ballate del "Decameron": Note integrative di analisi metrica e stilistica*, cit.

²²⁶ G. GORNI, *Note sulla ballata*, «Metrica», I (1978), pp. 219-224.

²²⁷ S. CARRAI, *Un musicista del tardo Duecento (Mino D'Arezzo) in Nicolò de' Rossi e nel Boccaccio (Decameron X, 7)*, cit.

²²⁸ A. BALDUINO, *Divagazioni sulla ballata di Mico da Siena (Decameron, X 7)*, in ID., *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze, Olschki, 1984, pp. 267-287.

²²⁹ N. PIRROTTA, *Due sonetti musicali del secolo XIV*, cit.

²³⁰ M. S. ELSHEIKH, *I musicisti di Dante (Casella, Lippo, Scochetto) in Nicolò de' Rossi*, «Studi Danteschi», XLVIII (1971), pp. 153-166.

²³¹ S. CARRAI, *Un musicista del tardo Duecento (Mino D'Arezzo) in Nicolò de' Rossi e nel Boccaccio (Decameron X, 7)*, cit., p. 40.

²³² Cfr., *Ivi*, p. 42 sgg.

una sorta di identikit tratteggiato sulla scorta delle illustri quanto letterarie testimonianze sopra raccolte.²³³ Ben più interessante, invece, è la figura di Mico da Siena, dietro il quale si celerebbe, a parere di Gorni e di Balduino (ripresi, a loro volta, da D'Agostino) il Boccaccio stesso. Infatti, Gorni, dopo aver rilevato degli stilemi danteschi nella ballata in esame, afferma che è “proprio la memoria dantesca, radicata nello zelante copista, a tradire il falsario che una volta tanto si cela nel Boccaccio.”²³⁴ Balduino, sulla scorta dei contributi di Ageno e Gorni, propone a sostegno della sua tesi (Mico-Boccaccio) una serie di elementi: la ballata è riportata per intero, contrariamente ad altre citate durante la narrazione delle novelle (*Là ov'io son giunto amore*, in *Dec. X*, 6 e *Qual esso fu lo malo cristiano*, in *Dec. IV*, 5) delle quali si riportano solo i primi versi; l'utilizzo nella ballata di Mico di voci e forme desuete unite a gallicismi e meridionalismi (*temenza, saccio, parvenza, gravenza, spiacenza, sicuranza, membranza*) utili ad identificare l'ambientazione cronologica e regionale; e, soprattutto, i richiami continui a Cino da Pistoia, mettendo al confronto *Muoviti, Amore, e vattene a Messere* con la ballata di Cino *Amor c'ha' messo 'n gioia lo mio core*²³⁵. Da questo confronto risulta evidente, da alcune analogie sotto il profilo di impostazione generale (in entrambi i casi il rimatore non parla in prima persona di un proprio amore, ma a nome di una donna innamorata), che “proprio in *Amor c'ha' messo 'n gioia lo mio core* il Boccaccio trovò, se non vogliamo dire un «modello», almeno un decisivo punto di partenza, sia pure essendo costretto dalle necessità narrative a rovesciarne specularmente l'assunto [...]”²³⁶ Altro elemento interessante Balduino lo rileva sul fronte metrico: la ballata di *Dec. X*, 7 ha una ripresa quadrimembre (ZYyZ AB AB AB BCcZ), elemento rarissimo nelle ballate del Due-Trecento²³⁷ che Balduino riconosce solo in due autori, Guido Novello da Polenta e Ser Monaldo da Soffena, autori non notissimi che, tuttavia, Boccaccio può aver conosciuto (il primo è citato nel *Trattatello*

²³³ *Ivi*, p. 46.

²³⁴ G. GORNI, *Note sulla ballata*, cit., p. 221.

²³⁵ Cfr. A. BALDUINO, *Divagazioni sulla ballata di Mico da Siena (Decameron, X 7)*, cit., pp. 275-276.

²³⁶ *Ivi*, p. 276.

²³⁷ Le ballate decameroniane si differenziano, rispetto alla maggioritaria tendenza trecentesca a ridurre la ripresa e la mutazione nella misura sobria e essenziale del distico, mostrando una spiccata inclinazione per il modulo ternario preferito sia per la ripresa (in nove casi su dieci), che nella struttura della mutazione (tre vballate su dieci). Lo stesso polis trofismo boccacciano, indirizzato ad una più distesa modalità espressiva, si presenta piuttosto in contrasto con l'attitudine alla concentrazione monostrofica, caratteristica peculiare dell'uso ballatistico del XIV secolo.

*in laude di Dante*²³⁸) e, nell'eclettismo di cui ha dato ampia prova, aver assimilato tale elemento proprio per conferire una musicalità particolare, potremmo dire da *temp perdu*, al componimento. Del resto, l'eclettismo di Boccaccio non esclude – sostiene sempre Balduino – neppure qualche traccia, nel *Decameron*, di una lettura dei poeti giocosi del Due-Trecento²³⁹.

La ballata intonata da Minuccio, undicesima nel *Decameron* ad essere riportata per intero, è, in qualche modo, omologa e speculare – pur non avendo nulla in comune – alla novella delle papere riportata nell'*Introduzione* della quarta giornata, potendosi definire, quest'ultima, la novella CI del *Decameron*. Inoltre, *Muoviti, Amore, e vattene a Messere* presenta un altro punto di contatto con il canto di Casella nel II del *Purgatorio*: intonata la ballata di un suono “soave e pietoso”, Minuccio si reca a corte (la vicenda della novella è ben nota), alla presenza di Pietro d’Aragona e qui “Laonde egli cominciò sì dolcemente sonando a cantar questo suono, che quanti nella real sala n'erano parevano uomini adombrati, sì tutti stavano taciti e sospesi ad ascoltare, e il re per poco più che gli altri.”²⁴⁰ Insomma, qui la musica e il canto hanno il potere di “incantare” gli ascoltatori, esattamente come accade alle anime del Purgatorio, a Dante stesso e a Virgilio, quando Casella intona così dolcemente *Amor che ne la mente mi ragiona*, al punto che tutti entrano in uno stato di serenità tale “come a nessun toccasse altro la mente”²⁴¹; situazioni, queste di Minuccio e Casella, che conducono la riflessione nell'ampio campo degli effetti della musica.

Tornando alle dieci ballate, *S'amor venisse senza gelosia*, chiude la serie con i suoi 39 versi in 4 strofe e struttura metrica ZyZ aBc aBc CyZ. La ballata è cantata da Fiammetta su un ritmo di danza (“menando la Lauretta una danza, comandò il re alla Fiammetta che dicesse una canzone”²⁴²) e, in un testo delicato nelle immagini e negli accenti, esprime il trepido timore della gelosia:

*Ma per ciò ch'io m'aveggio
che altre donne savie son com'io,
io triemo di paura,*

²³⁸ G. BOCCACCIO, *Trattatello in laude di Dante*, in ID., *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, Mondadori, Milano, 1992, 10 voll.: vol. 3.

²³⁹ Interessante è quanto si chiede Balduino, alla fine del suo contributo e dopo aver riflettuto sulle tre mutazioni delle ballate di Boccaccio: “che altro è l'ottava toscana se non una stanza dotata di tre mutazioni distiche?” [Cfr. A. BALDUINO, *Divagazioni sulla ballata di Mico da Siena (Decameron, X 7)*, cit., p. 287.]

²⁴⁰ *Decameron*, X, 7, 24.

²⁴¹ *Purg.*, II, v. 117.

²⁴² *Decameron*, X, *Concl.*, 9.

*e pur credo il peggio:
di quello avviso en l'altre esser disio
ch'a me l'anima fura.
E così quel che m'è somma ventura
mi fa isconsolata
sospirar forte e star in vita ria.*²⁴³

Con la ballata di Fiammetta si chiude, dunque il ciclo dei canti della musicale cornice; è un ciclo che si svolge sul paradigma 3:4:3, nel cui corso lo svolgimento allegorico delle prime tre ballate è sostituito, nelle quattro centrali, dal lamento d'amore per risolversi, infine, in un canto d'esultanza nelle ultime tre (in fondo, anche l'ultima, pur nel suo timore della gelosia, può dirsi una ballata fiduciosa in Amore). La musica, attraverso queste ballate (ma anche in altri luoghi e attraverso gli strumenti musicali citati) è nobilmente elevata, nel *Decameron*, e si distingue per una varietà che, pur nell'eclittismo boccacciano, è riconoscibile in tanta poesia per musica del Due-Trecento: canti monodici, canti polifonici, nelle ballate della cornice, e una miriade di danze, canzoni, ballatette, stampite, cantari che si dipanano nel corso dell'intera opera, sia durante le serate che nelle mattinate o nei pomeriggi all'aperto, durante le passeggiate e danzando intorno alle fontane. La musica, dunque, come avvolgente armonia, si effonde in tutto il *Decameron*, che è pervaso da una musicalità intima e misteriosa, popolare e patetica insieme, che permea e avvolge i sentimenti e gli animi dei protagonisti dell'opera, poggiando su una profonda e naturale civiltà, un'armonia, in ultima analisi, di "ordine morale, che tutela e affranca la dignità di ognuno"²⁴⁴, nella quale è possibile ravvisare, infine, l'onesta *humanitas* di Giovanni Boccaccio. Una *humanitas* armonica nella quale anche la voce più irriverente e "rivoluzionaria" trova un suo spazio, dal momento che

affinchè la polifonia determinante l'orchestrazione dell'opera sia da ultimo avvalorata e sancita, nell'estemporaneità dell'azione deve differenziarsi la voce di Dioneo [...], voce appartata che irride e sconsacra [...]²⁴⁵

e che, differenziandosi, genera il giusto contrappunto musicale in un'opera dove la prosa, la poesia e la musica trovano il comun denominatore nelle alterne, ma esemplari, vicende delle cento novelle, vicende nelle quali è possibile scorgere in filigrana il corso delle esperienze, delle sensazioni e dei sentimenti dell'umanità tutta.

²⁴³ *Ivi*, 12.

²⁴⁴ G. TARUGI, *La musicale cornice del Decameron e l'onesta "Humanitas" di Giovanni Boccaccio*, cit., p. 412.

²⁴⁵ E. GRIMALDI, *Il privilegio di Dioneo. L'eccezione e la regola nel sistema Decameron*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1987, p. 379.

L'ORIZZONTE RINASCIMENTALE

Il Trecento letterario italiano si chiude all'ombra delle "tre corone" Dante, Petrarca e Boccaccio che, con le loro opere, segnano il passaggio da una cultura ancora profondamente medievale ad una cultura nel cui ambito cominciano a configurarsi i primi movimenti dell'Umanesimo che, a loro volta, sfoceranno nell'ampio e luminoso orizzonte del Rinascimento. Ma, come per ogni percorso artistico-culturale, la strada che conduce all'orizzonte è sempre lunga e tortuosa. Del resto, l'orizzonte stesso, per definizione, non è mai raggiungibile ed esso rappresenta solo una meta fittizia, verso la quale indirizzare il viaggio.

Il viaggio verso l'orizzonte rinascimentale è particolarmente articolato e fitto di tappe che possono rivelarsi tutte importanti, a seconda del punto di vista che si è scelto per osservarle: molti sono gli avvenimenti che accadono tra il Quattrocento e il Cinquecento, basterà pensare alla scoperta dell'America, nel 1492, che segnerà uno spartiacque indelebile tra vecchio e nuovo, tra Medioevo e Modernità; spartiacque che non va considerato solo da un punto di vista storico, ma nel grande cambiamento in termini di idee e di concezione stessa dell'uomo, di un'apertura geografica su nuovi orizzonti, appunto, che condurrà ad una nuova forma di "apertura mentale". Un quarantennio prima, nel 1455, in Europa, ad opera di Gutenberg, nasceva la stampa a caratteri mobili e, con essa, si può relativamente parlare anche di nascita dell'editoria. Sono, questi, due eventi che, da soli, sono sufficienti a spiegare quanto quell'orizzonte rinascimentale sia proiettato in avanti e quanti e quali eventi può celare dietro di sé. Ma, cosa più importante, questi due macroeventi sono emblematici di quante piccole e grandi tappe si possano incontrare nel corso del viaggio verso quel determinato orizzonte e, di conseguenza, di quante volte possa rivelarsi opportuno sostare o fermarsi a ricercare, indagare, analizzare queste tappe che rappresentano, come per ogni viaggio che si rispetti, i punti fermi, gli elementi cardine, il "succo", del viaggio.

Per queste ragioni la trattazione che segue, nel suo contesto preordinato, non potrà essere esaustiva e, anzi, dovrà sorvolare molte di quelle tappe, alcune delle quali, purtroppo, anche di una certa importanza; oppure, in alcuni momenti, dovrà limitarsi a fornire un semplice *excursus* storico indirizzato a fornire degli elementi di raccordo tra un momento e l'altro della trattazione stessa, ossia tra l'una e l'altra tappa sulle quali il

percorso tenderà ad indugiare; esattamente come accade in ogni percorso ove l'importanza del viaggio risiede, non nel raggiungimento della meta, bensì nel viaggiare.

La poesia per musica, in questo viaggio, appare sempre più svincolata dalla dimensione del chiostro, ove peraltro la lauda e altre forme di canto e rappresentazione legate alla liturgia continuano il proprio percorso, per espandersi nelle città, come era già in parte accaduto nel Trecento, e soprattutto nelle luminose corti rinascimentali. Tuttavia le due discipline subiscono gradualmente, tra gli inizi del Quattrocento e la fine Cinquecento, un ulteriore allontanamento generato da una maggiore concretizzazione e formalizzazione dei loro codici individuali. L'invenzione della stampa, in questo senso, favorisce in particolare la musica che, rispetto alla poesia, era stata tramandata oralmente per secoli e in tale condizione di oralità era rimasta per quasi tutto il Quattrocento, anche se l'*Ars nova* e la notazione mensurale avevano, già nel corso del Trecento, fornito un certo numero di manoscritti. La poesia, dal canto suo, non più ascrivibile alle "tre corone", vive, soprattutto nel corso del Quattrocento, un ventaglio di mutazioni che spaziano dalla temperie umanistica a certo petrarchismo che ad essa tende a fondersi. Il Quattrocento poetico è segnato soprattutto dai nomi di Matteo Maria Boiardo, Luigi Pulci, Lorenzo il Magnifico, e Angelo Poliziano, dei quali sono pervenute alcune testimonianze di poesia per musica. In merito a quest'ultima, il cosiddetto "secolo senza poesia" è il secolo degli strambotti, dei canti carnascialeschi e della poesia popolare in musica; accanto al Poliziano si possono porre i nomi di Leonardo Giustinian e Serafino Aquilano, ma queste definizioni e i nomi designati sono solo emblematici di un panorama ben più ampio e variegato (da un punto di vista squisitamente metrico, in relazione alla musica, bisogna tener presente che nel corso del Quattrocento si pongono le basi per la successiva evoluzione dei metri petrarcheschi e per la nascita dei metri chiabreriani¹). Ben diversa è la situazione del Cinquecento, secolo in cui il petrarchismo poetico-musicale trova la sua forma di espressione nel madrigale: accanto ai nomi di Ariosto e Tasso, si pongono quelli di Jacopo Sannazaro, Teofilo Folengo, Pietro Bembo e Baldassarre Castiglione, mentre sul fronte poetico-musicale a Carlo Gesualdo, Luca Marenzio e, soprattutto, Claudio Monteverdi, la cui

¹ Per entrambi gli eventi che, tra Cinquecento e Seicento, segnarono dei momenti di svolta nel campo dei rapporti tra poesia e musica, cfr. L. ZULIANI, *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, Bologna, Il Mulino, 2009, pp. 113-242.

ombra attraversa quella che fu definita “la società del madrigale” e si staglia lungo tutto il secolo.

Da un punto di vista strettamente musicale il Quattrocento è il secolo dei “fiamminghi”, che avviavano il loro apprendistato presso le scuole ecclesiastiche (i generi maggiormente praticati, almeno nella fase iniziale, furono la *messa* e il *mottetto*, cui si affiancò la *chanson*²) e presso le cattedrali gotiche del Nord della Francia, del Belgio e dell’Olanda (tenendo conto dei confini geografici del tempo). I fiamminghi furono dei veri innovatori contribuendo non poco ad un grado di maturazione e di elevazione stilistica che ha pochi eguali nella storia della musica. Nelle loro composizioni si può scorgere qualcosa di molto simile a quella che sarà la moderna sinfonia; non più semplice contrappunto di nota contro nota, bensì “contrappunto di melodie compiute, sapientemente assegnate a ciascuna delle voci e combinate in architettura sonora”³, questo fu il frutto della loro elaborazione. La loro professione viene gradualmente riconosciuta; al musicista del Duecento e del Trecento si sostituisce a poco a poco la figura del musicista-compositore e ciò avviene soprattutto nel corso del Quattrocento:

Molti musicisti, sia compositori, sia esecutori si elevano dalla umile posizione del mestierante a quella del professionista e non di rado acquistano una vera e propria popolarità. Nel Cinquecento ormai il musicista è un uomo degno di ammirazione, di rispetto e a volte è rinomato e famoso ben al di là dell’area geografica in cui opera.⁴

I “fiamminghi” svolgono un ruolo importante anche in Italia, ove alcuni di questi maestri “oltremontani” (come Dufay, l’intonatore di *Vergine bella* di Petrarca, Verdelot e, soprattutto, Willaert) vissero e operarono, talvolta, anche per lungo tempo. La poesia per musica del Quattrocento e del Cinquecento risente inevitabilmente di questa nuova temperie “fiamminga” che contribuisce a stabilire una linea musicale piuttosto ampia sia in termini geografici che di creatività; una linea musicale, tuttavia, ben definita che attraversa tutto il Quattrocento per irradiarsi, in forme e modi diversi, nel secolo successivo:

Alla chiara e prolungata fioritura dell’*ars nova* trecentesca francese e italiana succede una forte espansione dell’operosità musicale, che si dirama in due prevalenti tendenze creative. In un senso vengono alla luce formazioni sonore progressivamente complesse ed arricchite, inventate e scritte da maestri

² Cfr. C. GALLICO, *L’età dell’Umanesimo e del Rinascimento. Storia della musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, vol. IV, Torino, EDT, 1991, p. 9.

³ M. MILA, *Breve storia della musica*, Torino, Einaudi, 1993, p. 52.

⁴ M. BARONI, *et al.*, *Storia della musica*, Torino, Einaudi, 1999, p. 72.

d'Inghilterra (John Dunstable, 1390 ca. – 1453) e di Borgogna, indi delle Fiandre e di Francia. In un altro senso risulta diffusa la pratica del cantare a solo a mente poesia mondana, accompagnati da strumenti convenienti – lire, vielle, liuti – ; oppure trionfa l'esercizio del sonare virtuoso: è questa la inclinazione cortese e popolare che risulta favorita in Italia.⁵

“Inclinazione cortese e popolare”, in Italia, dove quel “cortese” va inteso anche nell'accezione letterale “di corte”. Tra Quattrocento e Cinquecento, dunque, si avverte, in Italia, quel passaggio definitivo, che pure aveva visto il suo avvio nel Duecento e, soprattutto, nel Trecento, dal chiostro alla corte. Infatti, molti sono i musicisti che offrono la loro professionalità alle corti italiane. Del resto opere, come *Il cortegiano*, di Baldassare Castiglione, e *Il galateo* di Giovanni Della Casa, scritti entrambi nel Cinquecento, possono essere visti come dei compendi di vita di corte.

Nel Cinquecento, dunque, la musica è entrata definitivamente nella corte, abbandonando l'ombra del chiostro, dalla quale tanto ha attinto (e in parte continua a farlo) per aprirsi alla luce di un'epoca nuova, ove il musicista, assumendo un ruolo proprio in un contesto “civile”, avverte nuovi stimoli alla ricerca e, avendo committenti “cortesi” (il Quattrocento e il Cinquecento sono anche i secoli del mecenatismo⁶ mediceo), indirizza le proprie ricerche, le proprie sperimentazioni e, in ultima analisi, le proprie scelte, in quella direzione. Tutto questo, il musicista può ormai farlo con una nuova consapevolezza, certo di essere fornito di un codice linguistico (la notazione) che può trasmettere in forma scritta attraverso un nuovo mezzo (la stampa), che si rivela essere molto più agevole e sicuro che in passato. Qui, in questo nuovo contesto è, forse, possibile vedere una vera e propria separazione delle due discipline, o meglio, dei loro codici scritti, anche se, ancora nel Cinquecento, la musica è considerata “sorella naturalissima”⁷ della poesia.

1.13 POESIA PER MUSICA NEL “SECOLO SENZA POESIA”

La produzione poetica e musicale del Quattrocento italiano non è affatto chiara e definita, e vive di una particolare dimensione nella quale il “secolo senza poesia”⁸ tende ad apparire, in realtà, come un “secolo senza musica”, almeno per quanto riguarda la

⁵ C. GALLICO, *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento*, cit., p. 3.

⁶ Cfr., ad esempio, S. FROMMEL e G. WOLF (a cura di), *Il mecenatismo di Caterina de' Medici. Poesia, feste, musica, pittura, scultura, architettura*, con la collaborazione di Flaminia Bardati, Venezia, Marsilio, 2008.

⁷ Cfr. *Studien zur italienischen Musikgeschichte*, Köln-Wien, Böhlau, 1963-2005, 16 voll.: vol. 7, herausgegeben von Friedrich Lippmann, 1970.

⁸ B. CROCE, *Il secolo senza poesia*, in ID., *La letteratura italiana per saggi storicamente disposti*, a cura di Mario Sansone, Bari, Laterza, 4 voll.: vol. I, *Dal Duecento al Cinquecento*, 1965, pp. 179-192.

musica profana su testi volgari. La definizione “senza musica”, però ha bisogno di essere meglio specificata perché, come nel Trecento, molta poesia per musica continua a seguire le direttrici della tradizione orale, ne deriva che il riferimento è alla musica scritta, ossia il secolo che fu detto “senza poesia” appare come un secolo “senza musica scritta”⁹. Emblematico, in questo senso è il repertorio di uno dei più grandi autori di poesia per musica del Quattrocento: Leonardo Giustinian, la cui produzione poetico-musicale, costituita da strambotti, contrasti e canzonette, nella particolare forma metrica della ballata, ha fatto sì che le sue composizioni prendessero il nome di “giustiniane”. Ebbene, è significativo che, di una produzione tale da giustificare l’estensione di un nome proprio a nome collettivo, sia sopravvissuta una copiosa quantità di testi per musica, ma senza nessuna indicazione musicale scritta. In effetti, nel Quattrocento c’è una sorta di “ritorno” alla tradizione orale, soprattutto per quanto riguarda la musica che, esaurita la spinta dell’*Ars nova* trecentesca, esperienza che ha lasciato molte fonti scritte, torna in una dimensione ove si compone, si esegue e si canta molta musica monodica e polifonica, accompagnata a testi poetici della quale, esattamente al contrario dei testi, non rimangono molte tracce scritte. Un’immagine, forse romantica, ma sicuramente efficace e significativa di questa situazione la propone Giulio Cattin:

Chi si lascia alle spalle il Trecento musicale italiano e si accinge allo studio della produzione poetica e musicale del Quattrocento non può che averne una impressione di confuso disordine, come d’una vasta boscaglia ingarbugliata nella quale, in assenza di piante maestose e svettanti, arbusti ed erbacce d’ogni specie formano nodi impenetrabili interrotti qua e là da radure aride e infeconde. L’intervento dell’uomo si scorge appena in qualche traccia segnata a viva forza tra il fitto d’una vegetazione che rimane in massima parte intatta e selvaggia.¹⁰

Questa immagine risulta ancora più viva e forte se si pensa al Trecento ordinato e composto all’ombra delle “tre corone”, il Trecento delle cacce, delle ballate e dei madrigali che, pur presentando delle inevitabili zone d’ombra, appare chiaro e definito, nel suo percorso poetico-musicale nel quale è possibile, in ogni caso, fissare uno sguardo pressoché sistematico e risolutivo. In un quadro così delineato, il concetto di “secolo senza poesia” può complicare le cose; infatti, se la poesia non esiste, allora non esiste una musica che possa accompagnarla o viceversa, ma ciò equivarrebbe a dire che non esiste, in questo secolo, nessun testo, orale o scritto che sia, che possa essere stato

⁹ Cfr. K. VON FISCHER, *Musica italiana e musicisti oltremontani nell’Italia del Trecento e del primo Quattrocento*, «Rassegna Veneta di Studi Musicali», I (1985), pp. 7-17.

¹⁰ G. CATTIN, *Il Quattrocento*, in *Letteratura italiana*, direzione: Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1982-, 9 voll.: vol. VI, *Teatro, musica, tradizione dei classici*, 1986, pp. 265-318, p. 265.

musicato (da una musica, peraltro, trasmessa oralmente). Naturalmente ciò non è pensabile perché già il solo nome di Giustinian farebbe cadere tutta la supposizione, del resto lo stesso concetto di “secolo senza poesia” è stato ampiamente rivisto da Pasquini che, sulla scorta del Croce¹¹, ad un certo punto afferma:

Insomma la legittimità di una periodizzazione come “secolo senza poesia” viene autorizzata da ogni parte, con l'imperativo però di spogiarla di ogni connotazione esteticamente negativa e di riprofondarla nella storia.¹²

Ed è ancora Emilio Pasquini, in conclusione del suo saggio, a fornire la definizione di “poesia come variazione”:

Come tutte le età si riconoscono in qualche mito culturale, quest'epoca di relativa decadenza artistica sul piano della letteratura (ma creativa su tanti fronti, non escluso quello «filosofico» degli umanisti) rispecchia se stessa proprio nel suo sperimentalismo quotidiano. Il «secolo senza poesia» si converte nel secolo di una «poesia come variazione» su temi trecenteschi, premessa necessaria anche se inconsapevole della libera fioritura nel pieno Rinascimento.¹³

Questa definizione induce ad abbandonare la facile tentazione di parlare di “secolo di transizione (ogni epoca e ogni secolo sono “di transizione”, rispetto a ciò che è stato prima e a ciò che sarà dopo) e pone l'accento sul concetto di sperimentalismo associato alla “poesia come variazione”, al punto che potremmo parlare di sperimentalismo *nella* variazione; ed è, probabilmente, proprio questo il concetto che è alla base di quell'immagine di “vasta boscaglia ingarbugliata” proposta da Cattin. Inoltre, quest'ultima definizione si addice in maniera pressoché perfetta alla poesia per musica del Quattrocento, secolo in cui lo sperimentalismo e la variazione della musica “fiamminga” rivelano tutte le loro potenzialità, che si esprimeranno compiutamente nel

¹¹ Così, Benedetto Croce, segnava, in una pagina memorabile che vale la pena riproporre, i margini del “secolo senza poesia”: “Un secolo, per evitare fraintendimenti e prevenire obiezioni, che va dal 1375 circa al 1475 circa, dal tempo in cui Franco Sacchetti, nel suo notissimo compianto per la morte del Boccaccio, esclamava: «Or è mancata ogni poesia, E vote son le case di Parnaso», al sorgere dei Poliziano, dei Pulci, dei Boiardo e degli altri [...] Ma «senza poesia», in quale senso? Non certo in quello di un'assoluta mancanza di ogni sentire ed esprimersi poetico, che sarebbe cosa impossibile e, del resto confutata da taluni dei versi che siamo venuti ricordando nel trascorrere con l'ammemoria su quel secolo. Il senso vero è dato dallo stesso Sacchetti nella citata sua canzone: erano morti il Petrarca e il Boccaccio, gli ultimi due grandi, seguiti alla grandezza di Dante, e non si vedeva chi ne prendesse il posto, e non traluceva speranza di nuova fioritura: «Se tornerà, non so; ma credo tardi». E per un secolo la poesia non tornò, la poesia con la quale non s'intende storicamente altro che l'apparizione di quattro o tre o due o di una grande personalità poetica. Basta una o poco più di una per formare un'età poetica e dare l'impressione del suo splendido fiorire. Il Quattrocento (nei limiti cronologici segnati di sopra) non ebbe personalità poetiche, e non produsse se non scarsa poesia, popolare, letteraria, burlesca, occasionale. [B. CROCE, *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, Bari, Laterza, 1957, pp. 234-235.]

¹² E. PASQUINI, *Nuove prospettive sul “Secolo senza poesia”*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, a cura di Walter Binni et al., Roma, Bulzoni, 1974-1979, 5 voll.: vol. IV, 1977, pp. 81-135.

¹³ *Ivi*, p. 135.

secolo successivo. Il fenomeno del “fiamminghismo”, del resto, interessò l’Italia, ma non fu una vicenda a senso unico, lo scambio culturale si allargò a tutta l’Europa, costituendo un linguaggio polifonico nuovo che, attraverso le sei generazioni¹⁴ di polifonisti fiamminghi coinvolse, oltre all’Italia, la Francia, la Spagna e altre regioni europee. In Italia, il vuoto nella tradizione che si generò, soprattutto nella prima metà del secolo aveva alle sue origini ragioni diverse, che Pirrotta¹⁵ spiega sostanzialmente con una tradizione non scritta della musica, cui si affianca la prassi improvvisatoria di molti musicisti del Trecento e del Quattrocento, inoltre le pratiche dell’*Ars nova* non avevano avuto, ancora agli inizi del Quattrocento, una larga diffusione in tutta la penisola, ma erano state recepite soprattutto in alcune corti del Nord, pertanto, terminata la spinta, per così dire, “entusiasta” del primo movimento, si tornò alla tradizione orale e all’improvvisazione almeno fino a quando (seconda metà del secolo) l’intervento dei fiamminghi non fornì nuovi e vitali elementi sia alla tradizione non scritta (che, tuttavia, dovette proseguire lungo un suo percorso), che alla tradizione scritta e alla musica italiana in generale, che beneficiò in parte anche di quella prassi improvvisatoria di cui era capace. Naturalmente, va considerato che il Quattrocento fu il secolo dell’Umanesimo e, riguardo alla musica, la tendenza fu quella di fare riferimento agli effetti che essa produceva sulla natura e sull’uomo; si trattava di un ritorno ad Orfeo e al suo canto che riconciliava uomo e natura. Questa visione era in netto contrasto con quella medievale del *numerus*, in seno alla quale era nata la polifonia. Lo stesso concetto medievale di *ars musica* implicava una certa organizzazione e il predominio del sapere razionale, in virtù del quale il *musicus*, che conosceva le premesse matematiche e le ragioni teoriche della sua arte era considerato, a differenza del *cantor*, il vero e unico maestro. Per gli umanisti ciò non era più valido, a questa concezione essi contrapponevano la predilezione per ciò che è naturale e spontaneo o che, almeno si presenta come tale. Ecco, allora, che al *musicus* era preferito e sostituito il *cantor* che si accompagna con la lira: alla *subtilitas* medievale si sostituiva, in quanto preferita, la

¹⁴ Le sei generazioni di musicisti “oltremontani”, naturalmente, non riguardano solo il XV secolo, ma si spingono fino al XVII e comprendono i nomi di Dufay, Binchois, Ockeghem, Willaert, Lasso, Monte e Sweelink. Cfr. C. GALLICO, *L’età dell’Umanesimo e del Rinascimento*, cit., pp. 5-6.

¹⁵ Cfr. N. PIRROTTA, *Musica e orientamenti culturali nell’Italia del Quattrocento*, in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 213-249. Per una visione ampia dei fenomeni legati alla tradizione e alle novità della polifonia, cfr. anche N. PIRROTTA, *Novità e tradizione in Italia dal 1300 al 1600*, in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 250-269.

*dulcedo*¹⁶, ma questo non implicava una negazione della funzione pedagogica della musica, tutt'altro. Lo studio e l'insegnamento di quest'arte, soprattutto verso fine secolo, furono molto incentivati, anche grazie all'intervento fiammingo. La musica, dunque, non aveva meno importanza, ma le si attribuiva semplicemente una funzione diversa, potremmo dire "distensiva", legata soprattutto all'intrattenimento, e questa fu la ragione che contribuì al suo ingresso decisivo nelle corti, ove andò ad allietare, sotto forma di musica per danza, ma non solo, serate e banchetti. A questa diversa concezione della musica si è talvolta attribuita la responsabilità di un vuoto nella polifonia quattrocentesca¹⁷, tuttavia questa visione appare troppo semplicistica per essere veritiera, perché la musica, sia pur distensiva e d'intrattenimento, non fu affatto svilita nella sua concezione artistica, anzi, la sua apparizione in scritti letterari, filosofici e/o a carattere enciclopedico, attestava ben altro interesse, pertanto la questione si presenta ben più complessa e articolata. Quel che è certo, e che interessa in questo contesto, è che la concezione musicale medievale, nel corso del Quattrocento e, ancor di più, del Cinquecento, andava radicalmente modificandosi e, com'è naturale, questo modificarsi coinvolgeva anche il suo rapporto con la poesia, anch'essa, a sua volta, sottoposta agli influssi della nuova sensibilità.

In un quadro così ricco ed esposto alle sollecitazioni provenienti dall'esterno, soprattutto sul piano musicale, la poesia per musica italiana del XV secolo vive un suo percorso attestato, come accennato, da testimonianze prevalentemente letterarie. È il caso del primo, in ordine cronologico, poeta e intonatore dei suoi versi, di origini veneziane che, dotato di una buona formazione umanistica, ha lasciato una produzione di di strambotti, canzonette (in forma di ballata) e laude che si diffusero in modo tale che non è più possibile, per molte di esse, stabilirne con certezza la paternità, al punto che si parla di laude e canzonette "giustiniane"¹⁸. Di Leonardo Giustinian, e della sua capacità di suonare uno strumento, parla Pirrotta sottolineando che l'esecuzione musicale, un tempo impegno e compito del volgo, è realizzata con successo dalla

¹⁶ N. PIRROTTA, "Dulcedo" e "subtilitas" nella pratica polifonica franco-italiana al principio del Quattrocento, in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 130-141.

¹⁷ Lo stesso Pirrotta parla di un "divorzio", verificatosi nel corso del Quattrocento, tra cultura umanistica e cultura musicale, cfr. N. PIRROTTA, *Tradizione orale e tradizione scritta della musica*, in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Einaudi, Torino, 1984, pp. 177-184.

¹⁸ *Antologia della poesia italiana*, diretta da Cesare Segre e Carlo Ossola, Torino, Einaudi, 1999-2003, 8 voll.: vol. III, *Quattrocento*, 2000, p. 531.

versatilità di un dotto umanista come Giustinian¹⁹. La fama di buon musico del patrizio veneziano corse abbastanza velocemente lungo tutta la penisola, e si consolidò dopo la sua morte. Compositore di musica vocale e strumentale, fu autore di canti profani e di laude (queste ultime in una seconda fase della sua vita) che furono eseguiti in ogni occasione festiva e furono ben noti al popolo. Del resto, una vena popolare è ben presente in alcuni suoi componimenti come lo strambotto

*E vengote a veder, perla lizadra,
e vengote a veder, caro tesoro;
non sa' tu ben che tu se' quella ladra
che m'hai ferito il cor, tanto che moro?
Quando io passo per la to contrada
de', lassati veder, o viso adorno;
quel giorno che ti vedo, non potria
aver doglia nessuna, anima mia.²⁰*

Come si vede sono molti gli elementi dal tono popolareggiante, a partire dall'anafora iniziale, nonché all'utilizzo di un registro aulico ("perla lizadra", "viso adorno") affiancato da inflessioni dialettali ("vengote a veder", "la to contrada"). Delle musiche che avranno accompagnato questo e altri strambotti si possono solo fare congetture, certo è che, data l'agile struttura metrica del componimento (ABABABCC) che procede per distici ripetuti, le intonazioni dovevano essere costituite da un ritmo pacato e da un disegno melodico piuttosto ampio, entro i quali i versi trovavano una forma musicale che consentiva loro una espressività adeguata e varia, adatta al contenuto semantico-concettuale. Lo strambotto del Giustinian non aveva ancora raggiunto piena dignità d'arte e, in fondo, non la raggiungerà anche se nel corso del secolo XV costituirà uno dei veicoli espressivi preferiti per la sua immediatezza, nonché per la sua versatilità e duttilità, rilevabili anche sul piano musicale. Tuttavia, occorre tener presente che esistono due forme metriche, una toscana, che è quella qui adottata da Giustinian, con finale a rima baciata, e una siciliana, costituita semplicemente da quattro distici ripetuti (ABABABAB). Della strofa toscana esiste una variante che è definita *rispetto*, con struttura metrica ABABCCDD, articolata in due quartine che costituiscono la "testa" e la "coda", distinzione importante, dal momento che la "coda" approfondisce e/o sviluppa i concetti espressi nella "testa". In ogni caso, lo strambotto lirico monostrofico si affida, anche se solo esternamente alla sequenza narrativa dell'ottava,

¹⁹ N. PIRROTTA, *Ricerche e variazioni su "O rosa bella"*, in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 195-212, p. 195.

²⁰ *Antologia della poesia italiana*, vol. III, cit., p. 432.

infatti, in merito alle distinzioni cui si accennava sopra si parla di ottava toscana e ottava siciliana.

Leonardo Giustinian scrisse anche contrasti, canzonette e laude: un lungo contrasto in forma di ballata (ben 86 stanze con ripresa doppia, per un totale di 608 versi) è *Amante a sta fredura*²¹, mentre delle canzonette “giustiniane”, anch’esse in forma di ballata vanno menzionate almeno *O anzoleta bella* e *Rezina del cor mio*²², le cui strutture metriche, leggere ma ritmicamente articolate da settenari ed endecasillabi, sembrano reclamare di per sé un accompagnamento musicale. Riguardo alle laude esiste un *Laudario giustiniano*²³ che costituisce l’unica fonte unitaria dei componimenti religiosi del poeta veneziano. Anche le laude del Giustinian hanno forma di ballata, come *O Iesú dolce, o infinito amor* (XyyX Ab Ab BccX) e *Maria, verzene bella*²⁴ (xYxY Ab Ab bccX), nelle quali le frequenti ipermetrie, forse dovute proprio alla messa in musica, rendono il computo della lunghezza dei versi piuttosto aleatorio.

Se con Leonardo Giustinian, il cui nome si eleva al di sopra di tanta poesia per musica del Quattrocento, si possono definire delle tendenze poetiche e culturali piuttosto chiare (l’umanista poeta e musicista), con Serafino Aquilano si entra in quella fitta boscaglia costituita, per lo più dalla poesia di corte, in cui è possibile rilevare tanta poesia per musica, dal momento che

La poesia cortigiana è lo sfondo sul quale vanno letti sia i singoli episodi dei poeti-cantori, sia i contributi che in qualsiasi modo i poeti hanno fornito ai musicisti; si può addirittura affermare che la fioritura d’una poesia melica nelle corti fu resa possibile grazie ai rapporti instaurati tra il mecenatismo dei signori (più o meno colti) e i loro protetti: rimatori e musicisti.²⁵

Con il termine “poesia di corte” si designa, oltre al luogo ove tale poesia veniva prodotta, una nuova sensibilità nella quale confluivano diverse tendenze: quella popolare o popolaristica di origini due-trecentesche, i modi aulici della poesia d’arte e un petrarchismo sempre più vivo man mano che ci si avvicina al Cinquecento, un petrarchismo in cui Petrarca tende ad essere sempre di più una sola delle tante componenti di un nuovo modo di fare poesia. Allo stesso modo, da un punto di vista musicale, accanto ai motivi polifonici persistevano canti monodici che si legavano alla

²¹ Cfr. *Ivi*, pp. 406-425.

²² Cfr. *Ivi*, pp. 426-431.

²³ F. LUISI (a cura di), *Laudario giustiniano*, Venezia, Fondazione Levi, 1983, 2 voll.

²⁴ *Antologia della poesia italiana*, vol. III, cit., pp. 446-449.

²⁵ G. CATTIN, *Il Quattrocento*, cit., p. 283 e sgg, dove l’autore illustra ampiamente, anche attraverso i nomi di molti suoi protagonisti, il percorso evolutivo della poesia per musica di corte da Napoli a Ferrara e Mantova, le due corti ove tale poesia fu particolarmente attiva.

lirica del tempo; tutto ciò mentre nelle corti affluivano anche le innovazioni e le sperimentazioni dei musicisti fiamminghi²⁶.

Serafino de' Cimminelli dall'Aquila (detto l'Aquilano), la cui vicenda biografica, particolarmente travagliata, è situata cronologicamente in maniera simmetrica rispetto a quella di Leonardo Giustinian, ossia verso la fine del Quattrocento, rappresenta appieno queste nuove tendenze. Egli visse in varie corti, Napoli, Roma, Milano, Urbino, Mantova e assorbì i vari influssi che trovò in ognuna di essa; fu celebre improvvisatore e cantore di versi; nella sua produzione si possono trovare strambotti (è interessante notare la "collana di strambotti" che inizia con il verso, di chiara derivazione petrarchesca, *Voi che ascoltate le mie iuste querele*), frottole, barzellette e sonetti. Proprio uno di questi sonetti è abbastanza singolare e contribuisce a chiarire i rapporti dell'Aquilano con la musica. Infatti "intorno" al poeta doveva circolare musica scritta²⁷ ed egli stesso, oltre ad improvvisare e cantare, probabilmente notava o faceva notare le sue melodie. Il sonetto caudato, cui si accennava, presenta una evidente particolarità:

LA vita ormai *RESOL*vi e *MI FA* degno
SOL, *RE*gina del ciel, *MI*a fidata scorta;
L'Alma è già inferma, or *FA*ILA, alquanto accorta,
*RE*UTto *SOL* d'ogne smarrito legno.

*SOL*vi, superna dea, *MI*o fosco ingegno,
FA ch'io te segua e *FA LA* via qui torta
SOL ben conosca, e *SOL* trovi io *LA* porta
*UT*ile a ognun che ha qui smarrito el segno.

FA LA superna corte io veda alfine;
MI combatte qui amor, fortuna e morte;
*LA*sSO *FA* tu *SOL* con le tue mani divine.

*RE*togli*MI* a costor, *FA* ch'alfin porte
*UT*ile fior de sì pungenti spine,
*REL*axando penser d'ogne altra sorte.

SOL in te spero forte

²⁶ Questa confluenza dell'opera dei rimatori con quella dei musicisti è spiegata, proprio nelle corti di Mantova e Ferrara, da "l'individuazione, all'interno del repertorio frottolistico, di brani che sono nematicamente collegati fra loro: erano le «risposte» giocose che i membri dei circoli cortigiani di Mantova e Ferrara si scambiavano reciprocamente e che i musicisti prontamente intonavano. Oltre tutto, questo è un fascio di luce che illumina quel lontano mondo cortese, nel quale poeti (o, forse meglio, rimatori) vivevano affianco dei musicisti e a loro consegnavano «alla giornata» (come si legge nell'epistolario di Galeotto Del Carretto) la barzelletta o lo strambotto ancor umidi d'inchiostro; il musicista vi apponeva l'«aere» con qualche linea d'accompagnamento e tutto era pronto per l'esecuzione nel trattenimento pomeridiano o serale. [Ivi, pp. 300-301].

²⁷ Ivi, p. 307.

*MI*sericordia, o SOL, rendoMI SOLO,
REgina, a te, FA tu SOL m'alzi a volo.²⁸

Il sonetto è caratterizzato da una nota all'inizio di ogni verso, e da altre note all'interno dei versi, cosa che potrebbe far pensare ad un richiamo alla solmisazione, anche se le note sono inserite in ordine sparso. In realtà, se si guarda alle sillabe iniziali di ogni strofa (sottolineate nel testo) viene fuori la sequenza LA SOL FA RE MI che altro non è che il tema della *Missa La sol fa re mi* di Josquin des Prez, il compositore fiammingo di cui l'Aquilano fu amico e al quale dedicò il sonetto *Jusquin non dir che 'l ciel sia crudo et empio*, quando entrambi furono presso il cardinale Ascanio²⁹.

La frottola, pure praticata dall'Aquilano e da altri poeti del Quattrocento, non ha una caratterizzazione metrica (e strofica) ben definita; differisce piuttosto da altre forme dal punto di vista contenutistico, in quanto è un intrecciarsi e accavallarsi in *frotta* di pensieri e immagini, talvolta anche bizzarri e/o paradossali. Da un punto di vista metrico, sulla misura del verso (per lo più è composta da versi brevi, la cui misura oscilla con molta libertà) prevalgono le rime, che procedono a coppie, in terne, o comunque in serie, senza incrociarsi. La rima è utilizzata come "aggancio fra le articolazioni di un discorso divagante, con frequenti salti logici: un membro del discorso finisce con una rima, e il successivo riparte agganciandosi alla stessa (*rima mnemonica*)"³⁰.

La barzelletta è spesso accomunata alla frottola (spesso è chiamata barzelletta-frottola), ma in realtà essa è una ballata pluristrofica di ottonari ed è di chiara destinazione musicale. Come la frottola, è stata molto praticata dai poeti e dai musicisti nel XV secolo, e tra questi anche da Serafino Aquilano che, con *Non mi negar, signora* ne propone un esemplare tipico:

*Non mi negar, signora,
di sporgermi la man,
ch'io vo da te lontan;
non mi negar signora.*

*Una pietosa vista
può far ch'al duol resista
quest'alma afflicta e trista
[e] che per te non mora.
Non mi negar, signora...*

²⁸ *Ivi*, p. 309.

²⁹ Cfr. *Ivi*, pp. 306-307.

³⁰ P. G. BELTRAMI, *Gli strumenti della poesia*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 144.

*Et se il vago volto
veder mi sarà tolto,
non creder sia disciolto,
benché lontan dimora.
Non mi negar, signora...*

*S'i' vado in altra parte,
el cor non si diparte,
sì che non discordarte,
benché lontan dimora.
Non mi negar, signora...*

*Ahi, cruda dipartita,
che a lacrimar m'invita!
Sento mancar la vita,
sì gran dolor m'accora.
Non mi negar signora,
di sporgermi la man.³¹*

Il componimento ha chiaro carattere popolareggiante e, da un punto di vista metrico, ha struttura di ballata con ripresa xyyx e stanza aaax; la ripresa, vero e proprio ritornello, richiamato anche da anafore, viene cantata dopo ogni stanza, per cui lo schema metrico completo sarà xyyx aaax xyyx.

Frottola, barzelletta e sonetto, praticati da Serafino Aquilano e altri poeti del Quattrocento, sono contenuti negli undici libri delle *Frottole* di Ottaviano Petrucci, stampati nel periodo che va dal 1504 al 1514; ebbene, in questa raccolta, il termine “frottola” assume i contorni di una definizione generica nella quale confluiscono generi e forme poetiche affini alla frottola vera e propria. Questo fatto ha contribuito a generare una confusione soprattutto tra frottola e barzelletta, con la conseguente definizione di frottola-barzelletta. In effetti, quest’ultimo termine è probabilmente il più idoneo a rappresentare un genere che trova le sue corrispondenze, ancora una volta, nella terminologia francese: il termine “barzelletta” richiama il francese *bergerette* che ha una forma metrica a metà strada tra il *virelai* e il *rondeau*, nomi che chiamano in causa la ballata, e la barzelletta possiede, da un lato la struttura metrica della ballata, e dall’altro la ripetitività del *rondeau*. Al fondo di queste distinzioni, talvolta davvero minime, esiste sempre un indizio dell’economia tipica dell’oralità³². La frottola, dal canto suo, è già abbastanza formalizzata nel Trecento e, in realtà, non avrebbe nulla a

³¹ *Antologia della poesia italiana*, vol. III, cit., p. 386.

³² Cfr. N. PIRROTTA, *Tradizione orale e tradizione scritta della musica*, cit., pp. 182-184.

che fare con la musica e non avrebbe neanche dignità letteraria. Rimane però il fatto che esempi di frottola furono scritti da Fazio degli Uberti, dal maestro Antonio da Ferrara, Francesco di Vannozzo e Franco Sacchetti, e ciò potrebbe essere un valido indizio per rapportarla alla musica. Una *canzone-frottola*, però, fu scritta anche da Petrarca e entrò a far parte dei *Rerum vulgarium fragmenta*³³, quindi anche la dignità letteraria non sembra essere del tutto mancante. Ad ogni modo, la barzelletta-frottola, verso la fine del XV secolo e nei primi decenni del XVI compare sempre più spesso nelle fonti musicali, il che dimostra un suo allontanamento dalla dimensione orale (anche se piuttosto relativo, in ragione di un'aumentata produzione frottolistica) e una ritrovata tradizione scritta della musica.

Il sonetto, invece, rimase al centro della trattatistica e della pratica poetica quattrocentesca, ciò principalmente perchè la forza d'attrazione del Petrarca fu viva in tutta la penisola e in tutti gli ambienti culturali, pertanto il sonetto divenne il perno della produzione lirica. Come era già avvenuto nel Duecento e nel Trecento, esso rimane una forma svincolata dalla musica, perché strutturalmente poco adatto a ricevere intonazioni e poco disponibile, per varietà e, talora, peso dei contenuti, a divenire elemento di intrattenimento, come lo era molta poesia per musica del Quattrocento. Tuttavia, il sonetto sopravvisse anche nella tradizione scritta della musica (nel repertorio frottolistico di Petrucci ne compaiono 35 esemplari), in quella particolare forma definita “aere (o modi) da cantar sonetti”. In questa forma

“sopravvive la tendenza all'economia per memorizzare più facilmente: si tratta per solito di tre versi intonati, da ripetere per ogni terzina e quartina (in quest'ultima il terzo verso è cantato sulla melodia del secondo), finchè con tutto il prestigio della sua tradizione (ben più alto dello strambotto) percorrerà a vele spiegate le vie che condussero al madrigale.”³⁴

Continuando a passeggiare, sia pure a passo spedito, attraverso la “vasta boscaglia ingarbugliata” della poesia per musica quattrocentesca e, lasciando stare, almeno per il momento, gli “arbusti” della produzione anonima, è opportuno indugiare almeno un poco ad osservare, non le “piante maestose e svettanti” (Dante, Petrarca, Boccaccio), che non ci sono, ma almeno le nobili querce del Poliziano e del Magnifico, nelle cui prestigiose produzioni è possibile rinvenire più di una traccia di poesia per musica.

³³ Si tratta di *RVF CV, Mai non vo' più cantar com'io soleva*. Cfr. F. PETRARCA, *Canzoniere*, introduzione di Roberto Antonelli, testo critico e saggio di Gianfranco Contini, note al testo di Daniele Ponchiroli, Torino, Einaudi, 1992, pp. 138-141.

³⁴ G. CATTIN, *Il Quattrocento*, cit., p. 281.

Se Nino Pirrotta ha definito la *Fabula di Orfeo* di Angelo Poliziano come “l’Orfeo degli strambotti”³⁵, ciò è dovuto principalmente alla grande fortuna che lo strambotto ebbe nel corso del Quattrocento, sia in ambito poetico che musicale, anche se per la sua apparizione sui codici musicali bisognerà attendere la fine del secolo, come proprio Pirrotta rileva:

dal tempo di Leonardo Giustinian fino alla fine del secolo, e quindi per la maggior parte del Quattrocento, lo strambotto fu la forma di poesia per musica più assiduamente coltivata dai letterati italiani come veicolo dei sentimenti più appassionatamente lirici. Si faceva probabilmente preferire ad ogni altra per la sua brevità che, mentre offriva ai musicisti il destro di dare all’occasione al canto un corso più disteso e magari più florido, invitava i letterati ad una precisa e non di rado preziosa concisione di epigramma. Sta di fatto che un buon numero di testi di strambotti entrarono a far parte delle raccolte poetiche del tempo sia manoscritte che a stampa, e vi figurano attribuiti, non sempre correttamente o concordemente, ai poeti più noti. Ma il loro canto rientrava piuttosto nel numero di quelle pratiche musicali che tendevano a rifuggire dalla notazione; soltanto verso la fine del secolo se ne cominciano a trovare esempi in codici musicali, e presto si ebbe perfino qualche raccolta dedicata prevalentemente, se non esclusivamente, ad intonazioni di strambotti.³⁶

La *Fabula di Orfeo* del Poliziano, riduzione teatrale della vicenda mitica di Orfeo e Euridice (e del potere magico della musica), è un’opera piuttosto complessa e rappresenta una sperimentazione letteraria anche piuttosto ardita. Dal punto di vista linguistico, in essa, al latino si affianca il volgare e alcuni dialettismi padani, mentre linguaggio aulico-bucolico e linguaggio comico si alternano. Dal punto di vista metrico, poi, vi si riscontra una estrema varietà: si va dall’ottava narrativa e lirica, alla ballata, alla terzina bucolica, al canto carnascialesco e ad altri inserti che si possono situare tra la stanza di canzone e il madrigale. Da questa varietà metrica, nella quale prevale l’ottava, deriva la definizione pirrottiana “Orfeo degli strambotti”: lo strambotto è, sostanzialmente, un’ottava e, dunque, tutte quelle parti in ottave dell’*Orfeo* del Poliziano possono essere considerate degli strambotti. Riguardo agli aspetti musicali e teatrali, parrebbe che il Poliziano, in un suo soggiorno a Venezia, sia rimasto particolarmente colpito dalle “momarie”, uno “spettacolo composito nel quale avevano parte danza e musica, mimica e, in misura minore, dialoghi.”³⁷ In questo quadro, probabilmente, l’ispirazione potrebbe riguardare gli aspetti e gli effetti più puramente

³⁵ N. PIRROTTA, “*Li due Orfei*”: da Poliziano a Monteverdi, con un saggio critico sulla scenografia di Elena Polovedo, Torino, Einaudi, 1975, p. 5.

³⁶ *Ivi*, p. 25.

³⁷ G. CATTIN, *Le rime del Poliziano nelle fonti musicali*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Firenze, Olschki, 1983, 5 voll.: vol. III, *Umanesimo e Rinascimento a Firenze e Venezia*, 1983, pp. 379-396, p. 379.

teatrali (le mascherate veneziane, ad esempio); quel che è certo è che la componente musicale per il Poliziano non dovette costituire un elemento di novità, dal momento che egli, nelle sue esperienze fiorentine (e non solo) incontrò certamente, in varie forme e sia in ambito sacro che profano, tale componente. La *Fabula di Orfeo* fu composta, probabilmente, quando il Poliziano soggiornò a Mantova, presso i Gonzaga, e qui fu anche rappresentata con musica. Tuttavia, sia la data di composizione che quella della rappresentazione con musica sono piuttosto incerte e discusse³⁸, quel che qui conta è che la poesia per musica in essa è certamente presente; al di là del discorso degli strambotti, infatti, basta pensare alla musicalità del *Coro delle baccanti* che presenta lo schema metrico tipico dei canti carnascialeschi. Si tratta, in sostanza, di una ballata di ottonari con rime tronche (x'x' ab'ab'b'x') disposte con un particolare accorgimento: alla rima in *-e* della ripresa e dell'ultimo verso di stanza fanno da contrappunto le altre vocali, disposte in un ordine progressivo di oscuramento timbrico; così alle rime in *-i* della prima stanza, seguono quella in *-a* della seconda, in *-o* della terza e in *-u* della quarta, generando un oscuramento del timbro cui corrisponde, sul piano espressivo, un progressivo oscuramento della coscienza delle baccanti. Tutto il testo vive di un portato ritmico accentuato, martellante e ripetuto, che doveva essere riferimento di una forte gestualità, sostenuta da recitazione e canto a più voci:

Ognun segua, Bacco, te!
Bacco, Bacco, euoè!
Chi vuol bere, chi vuol bere,
venga a bere, venga qui.
Voi 'mbottate come pevere:
i' vo' bere ancor mi!
Gli è del vino ancor per ti,
lascia bere inprima a me.
Ognun segua, Bacco, te!
Bacco, Bacco, euoè!
Io ho voto già il mio corno:
damm'un po' 'l bottazzo qua!
Questo monte gira intorno,
e 'l cervello a spasso va.
Ognun corra 'n za e in là
come vede fare a me.
Ognun segua, Bacco, te!
Bacco, Bacco, euoè!
I' mi moro già di sonno:
son io ebria, o sì o no?

³⁸ Si rimanda a N. PIRROTTA, *L'Orfeo degli strambotti*, in, ID., "Li due Orfei": da Poliziano a Monteverdi, cit., pp. 5-44.

*Star più ritte in piè non ponno:
 voi siate ebrie, ch'io lo so!
 Ognun facci come io fo:
 ognun succi come me!
 Ognun segua, Bacco, te!
 Bacco, Bacco, euoè!
 Ognun cridi: Bacco, Bacco!
 e pur cacci del vin giù.
 Po' co' suoni faren fiacco:
 bevi tu, e tu, e tu!
 I' non posso ballar più.
 Ognun gridi: euoè!
 Ognun segua, Bacco, te!
 Bacco, Bacco, euoè!³⁹*

Sulla concezione della musica del Poliziano è ancora Pirrotta a proporre delle acute osservazioni, che si possono genericamente estendere agli umanisti. Il Poliziano sembra preferire al canto polifonico il canto solistico, infatti, mentre la polifonia genera un piacere sensuale, o addirittura viscerale⁴⁰, il canto di una voce sola genera un piacere divino derivante da una dimensione intermedia tra parola parlata (letta) e canto, dimensione ove l'esecutore può fornire una colorazione espressiva attraverso la varietà e la duttilità dell'interpretazione. Il musicologo giunge, così, a proporre una sua conclusione che, dal Poliziano, arriva a coinvolgere la nascita dall'opera:

I concetti fondamentali della riforma monodica – la dipendenza della musica dalla parola, lo stile recitativo o rappresentativo, la «sprezzatura» dell'esecuzione – erano già non solo formulati, ma pienamente attuati oltre un secolo prima dalla nascita dell'opera.⁴¹

Ad ogni modo il Poliziano certamente conobbe e apprezzò anche la musica polifonica, dal momento che almeno tre suoi componimenti poetici furono musicati da Heinrich Isaac, compositore mediceo⁴². Si tratta del rispetto *Che fai tu, Ecco, mentr'io ti chiamo?* – *Amo*, della canzone a ballo *Questo mostrarsi adirata di fore* e la trenodia (canto o lamento funebre intonato dal coro o da personaggi femminili, nella tragedia greca) per la morte di Lorenzo de' Medici *Quis dabit capiti meo aquam?* Escludendo la trenodia, risulta evidente che Poliziano scrisse molta poesia per musica; la maggior parte dei componimenti contenuti nelle sue *Rime* sono rispetti, accompagnati da un numero più esiguo di canzoni a ballo e da alcune rime varie. Che si tratti di poesia per

³⁹ *Antologia della poesia italiana*, vol. III, cit., pp. 185-186.

⁴⁰ Cfr. *Ivi*, pp. 35-36.

⁴¹ *Ivi*, p. 36.

⁴² Cfr. G. CATTIN, *Le rime del Poliziano nelle fonti musicali*, cit., pp. 380-381.

musica, dunque, non vi sono dubbi e, in merito alle possibilità che questi componimenti, o parte di essi, siano stati effettivamente musicati, è opportuno far riferimento agli esiti di un lavoro di esplorazione della tradizione manoscritta, condotto da Daniela Delcorno Branca⁴³, riguardante proprio le *Rime* del Poliziano. Da questa ricognizione risultano alcuni riferimenti che consentono di individuare alcune *Rime* presumibilmente musicate e altre sicuramente musicate⁴⁴. Tra le *Rime* certamente musicate spicca, per la sua singolarità, il rispetto *El tempo fugge e tu fuggir lo lassi*. Caratteristiche peculiari di questo rispetto sono: il suo inserimento tra altri rispetti e il far parte di una composizione più ampia definita “serenata”. Si tratta, cioè di una “serenata over lettera in istrambotti” costituita da 16 ottave (rispetti) che segue esattamente la tradizione della serenata sotto l’abitazione della donna amata. I rispetti che compongono questa serenata sono tra loro tematicamente collegati, presentano, cioè, un discorso unitario e per questa ragione vengono detti “rispetti continuati”, a differenza del “rispetto spicciolato” costituito da un’unica ottava (toscana) nel cui breve volgersi il concetto tematico si deve aprire e chiudere. Nel caso dei rispetti continuati e, dunque, anche nel caso in esame, che compongono una serenata, il primo rispetto costituisce l’esordio e l’ultimo il congedo. *El tempo fugge e tu fuggir lo lassi* è la settima ottava (e settimo rispetto) delle sedici che compongono la serenata *O trionfante sopra ogni altra bella*, dal primo verso del rispetto d’esordio:

*El tempo fugge e tu fuggir lo lassi,
che non ha el mondo la più cara cosa;
e se tu aspetti che ‘l maggio trapassi,
invano cercherai poi di còr la rosa.
Quel che non si fa presto, mai poi fassi:
or che tu puoi, non istar più pensosa.
Piglia el Tempo che fugge pel ciuffetto,
prima che nasca qualche stran sospetto.*⁴⁵

La struttura metrica è quella tipica dell’ottava toscana (ABABABCC) mentre una certa musicalità, data la natura del componimento, è insita già nelle lettura. Il rispetto è stato intonato a quattro voci, seguendo la tecnica strambottistica che prevede una formula musicale che intona i primi due versi e che viene poi utilizzata per cantare gli altri sei. In *El tempo fugge* avviene la stessa cosa, con la differenza che il testo è a solo al *cantus*, e questa evenienza suggerisce un’esecuzione monodica con

⁴³ D. DELCORNO BRANCA, *Sulla tradizione delle rime del Poliziano*, Firenze, Olschki, 1979.

⁴⁴ Cfr. G. CATTIN, *Le rime del Poliziano nelle fonti musicali*, cit., pp. 384 sgg.

⁴⁵ *Antologia della poesia italiana*, vol. III, cit., p. 204.

accompagnamento strumentale. Le voci inferiori strumentali, in questo caso, sono impiegate anche come intermezzo senza testo.

Nell'opera del Poliziano, come si è potuto vedere a proposito della *Fabula di Orfeo*, è presente quell'identità tra canto e parola poetica derivante dal recupero della funzione degli effetti della musica sulla natura e sull'uomo, un'idea della musica tutta umanistica, legata alle pratiche meno artificiose della polifonia maggiormente indirizzata al canto solista, nel quale la parola poetica, pur nella varietà dell'espressione e dell'interpretazione, continua ad avere un sua sua precisa valenza. Anche per il Poliziano rimane valido il discorso della scarsità di fonti musicali che pervade un po' tutto il secolo. Le non molte attestazioni pervenute⁴⁶ testimoniano, in ogni caso, quella inversione di tendenza, nel campo della musica scritta, avvenuta verso la fine del Quattrocento. Tornando, infine, al Poliziano, e alla sua produzione poetica, oltre ad alcuni rispetti, sono state musicate alcune canzoni a ballo, anche se di esse non sempre è giunta un'intonazione musicale diretta, tra queste vanno sicuramente menzionate *Benedetto sie il giorno, l'ora e 'l punto, Io ti ringrazio, Amore* e la celebre *Ben venga maggio*.

Personalità di grande cultura umanistica e scrittore prolifico, Lorenzo de' Medici, detto il Magnifico, non fu affatto insensibile al fascino della musica⁴⁷, e parte della sua produzione⁴⁸ può essere ricondotta alla rimeria per musica. È il caso, ad esempio, della *Selva I* che, nella struttura in ottave riconduce ai rispetti continuati del Poliziano (e del Pulci), e della *Selva II*, che nelle soluzioni polimetriche ivi proposte (ottava, madrigale e stanza di canzone), tra petrarchismo, cultura umanista e intenti filosofico-teologici, si situa in una posizione, forse eccentrica, ma di innovazione dello strambotto in volgare. Certamente legate alla musica sono le *Ballate* composte per le occasioni festive e quelle di chiara connotazione popolareggiante, nonchè quelle d'amore, piuttosto scontate e "di repertorio" e quelle, più coinvolgenti, che propongono il tema del tempo che fugge. Singolare è, inoltre, la ballata *Tra Empoli e Pontolmo in quelle grotte* che si rivela come ideale prosecuzione quattrocentesca delle ballate oscene elencate da Dioneo nella V giornata del *Decameron*. Canzoni a ballo con contenuto, in genere, osceno sono i *Canti carnascialeschi*, per i quali il Magnifico è stato talvolta indicato come inventore del

⁴⁶ Cfr. G. CATTIN, *Le rime del Poliziano nelle fonti musicali*, cit.

⁴⁷ Cfr. P. GARGIULO, (a cura di), *La musica a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*. Congresso internazionale di Studi, Firenze, 15-17 giugno 1992, Firenze, Olschki, 1993.

⁴⁸ Cfr. L. DE' MEDICI, *Tutte le opere*, a cura di Paolo Orvieto, Roma, Salerno, 1992, 2 voll.

genere omonimo. Anche questi canti sono scritti per occasioni festive e di “coralità” popolare. Non mancano, infine, componimenti accostabili alla sensibilità religiosa popolare, come la *Rappresentazione di San Giovanni e Paolo* e alcune laude. Alcuni dei suoi canti carnascialeschi furono rappresentati e cantati a Firenze nel carnevale del 1490, tra questi il ben noto *Trionfo di Bacco e Arianna* o *Canzona di Bacco*. Molto simile per struttura, ma più “leggera” sul piano del contenuto è la *Canzona delle forese*, dove le *forese* sono giovani fanciulle del contado che, provenienti da Arcetri, vendono i prodotti della terra, nei quali è possibile individuare una serie di metafore sessuali. Il canto carnascialesco è, dal punto di vista metrico, una ballata con schema xyyx ab ab bccx, dove in chiusura di ciascuna strofa vi è iterazione della seconda parola-rima x (“male”); si riporta qui la ripresa e la prima strofa:

*Lasse!, in questo carnasciale
noi abbiam, donne, smarriti
tutt'a sei nostri mariti,
e sanz'essi stiam pur male.
Di Narcetri noi siam tutte,
nostra arte è l'esser forese;
noi cogliamo certe frutte
belle come dà il paese;
se c'è alcuna sì cortese,
c'insegni i mariti nostri:
questi frutti saran vostri,
che son dolci e non fan male.⁴⁹*

Con il Magnifico non si esaurisce certamente la poesia per musica “d'autore” del Quattrocento, varrebbe, ad esempio, la pena indagare nella produzione del Boiardo o del Pulci, o di altri poeti regionali e di corte. Ma l'indagine condurrebbe molto lontano, in un campo di una vastità tale che farebbe perdere facilmente di vista quel percorso precedentemente intrapreso verso l'altrettanto ampio orizzonte rinascimentale. Allora, prima di uscire dalla “boscaglia ingarbugliata”, vale la pena, per un attimo, fissare lo sguardo su uno di questi “arbusti” anonimi, nel quale è, probabilmente, possibile scorgere degli elementi di sperimentazione.

Nel vario ambito della poesia popolare per musica è possibile incontrare componimenti particolari, come *Vidi hor cogliendo rose hor gigli hor fiori*, la cui singolarità è rilevabile innanzitutto dalla struttura metrica. Il componimento, musicato da uno sconosciuto Alessandro Demofonte, è strutturato in modo tale da nascondere al

⁴⁹ *Antologia della poesia italiana*, vol. III, cit., p. 156.

suo interno uno strambotto “popolare” di dieci versi endecasillabi (ABABCCDDEE, con A assonante); i versi di questo strambotto costituiscono il ritornello (distico) del testo che, a questo punto, gli fa da “cornice” ed è strutturato in 5 strofe pentastiche di 5 endecasillabi (ABABC). Inoltre, l’incrocio è tale che il verso finale di ogni strofa pentastica e l’iniziale di ogni distico dello strambotto rimano tra loro:

*Vidi hor cogliendo rose hor gigli hor fiori
una ligiadra e vaga nymphæ,
credo discesa dai celesti cori.
Hora si spec[c]hia in qualche chiara limpha,
hor canta e dil suo canto ha gran dilecto:
«Deh levate la stringa dallo pecto
e lassami mirar quelle viole».
Hor chiude l’auree labra, hor con la cetra
supera le Serene e il dolce Apollo,
hor posa in terra la sua bella pharetra,
hor se rinfrescha le braccia il volto e il collo,
hor mostra il vago pecto, hor l’ha coperto:
«E lassa stare el paradiso aperto
dove se leva la luna col sole».
Hor se pectina i bei capelli ornati,
hor gli rasetta con un bel fil d’oro,
hor cogli[e] le fresche herbe in verdi prati,
hor fa ghirlande de hedera et aloro,
hor se adormenta e mentre se riposa:
«El sol se leva e la luna se posa,
dagli la bona sera a quella rosa».
Hor sagitta con gli o[c]chi ardenti sguardi,
hor parla hor ride hor balla hor salta hor canta,
hor col duro arco tira gli suoi dardi,
hor con man sfronda qualche giovin pianta,
hor vien nocte e a posar ha gran desire:
«Dagli la bona sera e ‘l bon dormire,
e chi usa falsità possa morire».
Hor numera li stralli hor piglia reti,
hor sente presto e segue qualche fera,
hor la perde fra mirti pini e abeti,
hor l’arित्रova e darli morte spera,
hor quella fugge hor ferma hor ne vien forte:
«Possa morir e far la mala morte,
star in pregion e far le male sorte».⁵⁰*

Lo sfondo è quello di un paesaggio idillico, in cui la ninfa del testo cornice si muove con agile grazia, e i suoi movimenti sono segnati da una insistente anafora di “hor” che marca una dimensione (un ritmo), allo stesso tempo musicale e popolare. Lo

⁵⁰ *Antologia della poesia italiana*, vol. III, cit., pp. 438-439.

strambotto in distici separati (qui sottolineati in tondo) è solo in apparenza il discorso della ninfa, in realtà è un altro testo, in cui è possibile decifrare un significato allusivo che termina con una sorta di proverbio. In questo modo la cornice idillica costituisce una sorta di contenitore, e tutto il componimento, nel suo “sperimentalismo”, evidenzia modi espressivi, oltre che struttura e ritmica, tipicamente popolari.

La poesia per musica del Quattrocento si esprime in ambiti diversi, popolare (ballate, cantari, canti carnascialeschi), religioso (la lauda è ancora ben viva in questo secolo) e cortese, coinvolgendo autori come il Poliziano e il Magnifico e, pur nella sua confusione da “boscaglia”, costituisce un fondo ereditario notevole per la poesia per musica del secolo successivo. Le stesse “giustiniane”, in qualche modo, preparano l’avvento dei metri di Gabriello Chiabrera, che informeranno molta poesia del Seicento, ma quel che più conta è che “già a una superficiale ricognizione, alcuni testi [di Leonardo Giustinian] mostrano tratti formali che richiamano gli aspetti più ‘cantabili’ della canzonetta di Chiabrera: forme strofiche semplici e in versi brevi anche parisillabi, unite a un fitto uso della rima tronca, specie in conclusione di frase o periodo ritmico.”⁵¹

Insomma, anche se in generale la tendenza è il prevalere della forma-ballata, la poesia per musica quattrocentesca è già piuttosto diversa da quella trecentesca, costituita principalmente da ballate, cacce e madrigali. Nel XV secolo, le “frottole” (strambotti, rispetti, ecc.), nell’ampia accezione fornita da Ottaviano Petrucci, preparano il terreno ad un nuovo genere, che con il suo omonimo trecentesco ha in comune, appunto, soltanto il nome, e che informerà, con il petrarchismo, tutto il Cinquecento. Questo nuovo genere è il *madrigale*.

1.14 MUSICA E POESIA “SORELLE NATURALISSIME”

Il madrigale cinquecentesco costituisce la linea di demarcazione definitiva del passaggio “dal chiostro alla corte” della poesia per musica. Certamente nel corso del Cinquecento non saranno pochi gli esempi di *madrigale spirituale*, e la musica e il canto liturgico proseguiranno in un loro percorso ben definito. Del resto non bisogna dimenticare che le prime sperimentazioni polifoniche (il mottetto, la *missa*) nascono in ambito ecclesiastico e la lauda, le sacre rappresentazioni e l’oratorio⁵² sono

⁵¹ L. ZULIANI, *Poesia e versi per musica. L’evoluzione dei metri italiani*, cit. p. 116.

⁵² “Nella cornice dei movimenti religiosi cinquecenteschi s’iscrive la rinnovata funzione devozionale del genere melico spirituale della lauda. È associata all’azione di S. Filippo Neri [...]. Alla lauda filippina recarono apporti i maestri romani. [...] Nello svolgimento meditativo del testo s’infiltrano gradatamente strutture dialogiche e drammatiche, le quali influiranno sulla disposizione sonora, introducendo al

manifestazioni poetico-musicali (e teatrali) che hanno un loro spazio nel corso del Quattrocento e del Cinquecento. La musica, da sempre elemento importante della liturgia, fu, inoltre, uno degli argomenti trattati nel Concilio di Trento, dove fu discussa l'eventualità di allontanare la polifonia dagli usi ecclesiastici⁵³. Ma, all'infuori del mondo ecclesiastico, e soprattutto presso le corti rinascimentali, poeti e musicisti potevano godere di una relativa libertà perché "il madrigale fu coltivato nella mondanità delle corti e nel ritiro delle accademie letterarie: lì i poeti coltivarono il gusto per la materia amorosa, lì svilupparono le accortezze di discorso e le contrapposizioni di pensiero."⁵⁴ Del resto si trattò di un genere poetico-musicale molto spesso composto su commissione, e questo fin dalle sue prime apparizioni, come sostiene Haar:

si potrebbe ipotizzare che il madrigale, per tutto il Cinquecento confezionato in parte su commissione di singoli protettori o per circostanze particolari, lo fosse ancor di più ai suoi esordî. Anche se concretamente siamo a conoscenza di patrocinî o di occasioni specifiche solo per alcuni pezzi, è consistente la sensazione che fosse la maggior parte del repertorio ad essere composto su commissione.⁵⁵

Le sue stesse origini possono essere ricondotte, con qualche cautela, all'area centrale della penisola italiana, e precisamente a Roma e a Firenze "negli anni 1515-1530, grazie all'impulso impresso dal mecenatismo dei due papi medicei"⁵⁶, ma questa ipotesi è, se non del tutto, almeno in parte discussa; allo stesso modo rimane piuttosto dubbia la filiazione diretta del madrigale dalla frottole, come sostengono Fenlon e Haar, nel loro imprescindibile saggio sull'argomento:

Alla fin fine c'è da chiedersi in che misura il madrigale delle origini, ossia un genere di composizione canora che, come si vedrà, è strettamente collegato all'attività di Verdelot e Arcadelt in Firenze negli anni '20 e '30, potesse mai

novissimo genere dell'oratorio musicale." [C. GALLICO, *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento*, cit., pp. 66-67.]

⁵³ "Il Concilio enunciò criteri generali, fra i quali spiccano: l'eliminazione d'aspetti e apporti mondani nel servizio liturgico (deve intendersi il bando dei *tenor* e dei modelli di parodia profani, oltre a un generico invito alla severità del costume musicale); l'osservanza della percepibilità delle parole, che il flusso d'una polifonia riccamente elaborata può oscurare; la riduzione del numero delle sequenze monofoniche utilizzabili nel rito ufficiale. La commissione cardinalizia da parte sua verificò la coerenza di molte opere musicali con il dettato conciliare. Suggerì norme di corretta accentazione latina; e reagì contro l'esuberante floridezza vocalistica di certo metodizzare, a solo e insieme. (Propositi simili, con diversi fini, ebbero le correnti umanistiche e classicheggianti della cultura laica.) [...] Resta sanzionata dal Concilio la professionalità dell'esercizio musicale ecclesiastico, riservato a cantori ed artisti specializzati; e la lontananza, l'estraneità da quell'esercizio, del popolo, dell'assemblea dei fedeli, predestinati a ricevere ed ammirare, senza partecipare né agire. Sicché enormi furono invece le conseguenze indotte dalle decisioni conciliari, incidenti nel costume, nella cultura, nel destino complessivo stesso della musica dell'area latina." [Ivi, pp. 65-66].

⁵⁴ D. HARRÁN, "Maniera" e il madrigale. *Una raccolta di poesie musicali del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1980, p. 10.

⁵⁵ J. HAAR, *Ripercorrendo gli esordî del madrigale*, in P. FABBRI, *Il madrigale fra Cinque e Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 39-69, p. 50.

⁵⁶ Ivi, p. 40.

essere influenzato dalle forme frottolistiche, ossia da un'arte cortigiana legata primariamente a corti del nord come Mantova, Ferrara, Urbino e il Veneto. Occorre del pari verificare quanto effettivamente diffusa ed intensa fosse la propensione dei musicisti per la poesia del Petrarca.⁵⁷

Se il madrigale, almeno sul fronte squisitamente letterario⁵⁸, può essere considerato un genere petrarchistico, nel senso di una partecipazione alla *imitatio* dei *Rerum vulgarium fragmenta*, che coinvolse la poesia del Cinquecento⁵⁹, “non bisogna dare per scontato che il petrarchismo, anche nella sua limitata varietà nota come bembismo, sia in grado di render conto delle scelte poetiche dei compositori – o meglio, dei loro protettori – di questo periodo. A sé sta poi il problema se tutto o gran parte del petrarchismo cinquecentesco abbia mirato al livello dell'originale.”⁶⁰ Al di là della questione letteraria, nella quale la dimensione del petrarchismo appare pressoché indiscutibile, quel che qui è messo in discussione è la filiazione del madrigale alla frottola; tale filiazione non era, infatti, quasi mai stata messa in crisi, dai tempi della pubblicazione di *The Italian Madrigal* di Alfred Einstein ove, a proposito della genesi del madrigale, sia afferma che:

la trasformazione della frottola da canto accompagnato con un basso di sostegno e due voci interne che servono da riempimento, a struttura polifonica arieggiante il mottetto con quattro parti di eguale importanza, si può seguire altrettanto facilmente quanto la metamorfosi in farfalla di una crisalide.⁶¹

La questione, in realtà, non è così semplice perché, come sostengono Fenlon e Haar⁶², se Roma e Firenze sono i centri ove è possibile rilevare gli esordi del madrigale, è pur vero che tali esordi non vanno ricercati nelle opere stampate, bensì nei manoscritti che, nonostante la relativamente recente invenzione della stampa, continuavano a circolare negli ambienti culturali del tempo, e tali manoscritti erano redatti soprattutto a

⁵⁷ I. FENLON, e J. HAAR, *L'invenzione del madrigale italiano*, con una nota di Lorenzo Bianconi, trad. it. di Giuseppina La Face Bianconi, Torino, Einaudi, 1992, p. 26.

⁵⁸ A proposito della letterarietà e del petrarchismo nella musica del Cinquecento, nonché del suo rapporto con il madrigale, è interessante quanto scrisse Rubsamen: “Nella musica profana, la tendenza alla letterarietà [...] andò rafforzandosi negli anni '20 del Cinquecento al punto che diventò di uso corrente una poesia di raffinata ed elegante classicità. Il culto petrarchesco, già attivo e vigoroso, dovette acquisire un'influenza tale, che nei decenni successivi ogni lirica di Petrarca fì posta in musica non una, ma diverse volte. Questa elevata artisticità del testo [...] non fu che uno degli elementi stilistici necessari per preparare l'equilibrata eufonia del madrigale. [W. H. RUBSAMEN, *Literary sources of secular music in Italy (ca.1500)*, Berkeley, University of California Press, 1943.]

⁵⁹ Cfr. A. QUONDAM, *Sul petrarchismo*, in *Il petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, a cura di Loredana Chines, Floriana Calitti e Roberto Gigliucci, Bulzoni, Roma, 2006, 2 voll, vol. I, pp. 27-92, p. 50 sgg.

⁶⁰ J. HAAR, *Ripercorrendo gli esordi del madrigale*, cit., pp. 39-40.

⁶¹ A. EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, Princeton, Princeton University Press, 1949, 3 voll., vol I, p. 121.

⁶² Cfr. I. FENLON, e J. HAAR, *Gli esordi del madrigale a Roma e a Firenze negli anni '20*, in ID., *L'invenzione del madrigale italiano*, cit., pp. 25-77.

Firenze, città, a quei tempi, provinciale (rispetto a Roma), dove la stampa non era ancora così diffusa. Inoltre, “l’asse di transito” per musiche e musicisti era sì Roma-Firenze, ma prevalentemente in direzione nord-sud e questo asse costituiva la linea di interscambio tra le due sedi del potere mediceo, anche sul piano del repertorio e del personale artistico, che si rifletteva nei manoscritti fiorentini. Dall’esame e dal confronto di questi manoscritti Fenlon e Haar giungono alla conclusione che:

Nel suo soggiorno fiorentino, tutto sommato breve, era stato Verdelot a dare il *la* alla nuova forma di canto polifonico, definendone non solo l’aspetto stilistico ma entro certi limiti anche il carattere e la funzione sociali. Attraverso un reticolo di contatti cittadini di natura letteraria e musicale e fors’anche politica il madrigale aveva finito per occupare un posto di spicco nella sfera della musica su testo italiano destinata all’intrattenimento domestico: era un nuovo corso, o piuttosto una ripresa da zero, in un ambiente che, dedito semmai alla *chanson* francese, non aveva coltivato (così pare) la frottola. Il madrigale in questo decennio è più che altro una specialità locale, coltivata in Firenze e, in minor misura, a Roma (per opera di Bernardo Pisano e Sebastiano Festa). Non sorprenderà forse che la seconda fase nella coltura del madrigale inizi a Roma, dove, passati gli orrori del Sacco imperiale, si manifesta, per quanto tenue, una precoce ripresa d’interesse per la pubblicazione a stampa del repertorio madrigalistico.⁶³

È significativo che una “specialità locale” investa la cultura poetico-musicale di un intero secolo (e oltre), coinvolgendo inevitabilmente la sfera poetico-letteraria di esso e il rapporto tra poesia e musica.

Dal punto di vista poetico, il madrigale è, generalmente, un metro di struttura monostrofica, con una lunghezza che può variare dai cinque ai quindici versi (molto spesso da sette a undici) e con una disposizione rimica piuttosto libera, che spazia, in genere, da tre a nove tipi diversi, con eventuale rima irrelata. Il ritmo è scandito, sempre in genere, dall’alternanza di endecasillabi e settenari, mentre talvolta può fare la sua comparsa anche il quinario⁶⁴.

Sul piano musicale, il termine “madrigale” non designa un struttura metrica definita, ma può riferirsi anche ad un sonetto (o parte di esso), una sestina, una canzone (o parte di essa) e così via; ciò che più conta è che si tratti di una composizione monostrofica intonata ove tra significato, ritmo, sonorità della parole e musica si instauri un’intima aderenza, che si esprima attraverso l’immagine e/o il concetto evocati dalla parola poetica e mediante raffinate tecniche accordali polifoniche.

⁶³ *Ivi*, p. 67.

⁶⁴ Cfr. R. MONTEROSSO, *Strutture ritmiche nel madrigale cinquecentesco*, «Studi Musicali», III (1974), pp. 287-331.

Si evince, dunque, un duplice uso semantico del termine “madrigale”, uno poetico e uno musicale, che tuttavia concordano nell’offrire un certo spazio di libertà metrica al testo, una libertà alla quale aveva già fatto cenno, nel 1525, Pietro Bembo con le sue *Prose della volgar lingua*:

Libere poi sono quell’altre, che non hanno alcuna legge o nel numero de’ versi o nella maniera del rimargli, ma ciascuno, sì come ad esso piace, così le forma: e queste universalmente sono tutte madriali chiamate.⁶⁵

E proprio due testi di di Pietro Bembo, negli anni (1530-1560) in cui il madrigale libero⁶⁶ si afferma attraverso il perfezionamento della pratica musicale, si impongono come archetipi metrici di detto madrigale libero, anche per il rarefatto impressionismo dei contenuti. Si tratta di *Amor, la tua virtute* e *Né le dolci aure estive*, entrambi contenuti ne *Gli Asolani*. Nel secondo di questi due testi, l’impressionismo dilatato e sottile che lo attraversa è evidente fin dal primo verso:

*Né le dolci aure estive,
né ‘l vago mormorar d’onda marina,
né tra fiorite rive
donna passar leggiadra e pellegrina,
fur giamai medicina
che sanasse pensiero infermo e grave,
ch’io non gli aggia per nulla
di quel piacer che dentro mi trastulla
l’anima di cui tene Amor la chiave;
sì è dolce e soave.*⁶⁷

Carlo Dionisotti, nel suo commento, oltre a rilevare nel testo i riferimenti e le immagini petrarchesche, lo descrive in questo modo: “Stanza di canzone onde alla fine l’attesa delle ascoltanti donne, persuase che più oltre avesse ad andare la canzone. Ma qui la stanza è usata come madrigale e ne ha il tocco leggero e preciso: l’ultimo verso, breve e sospeso, è veramente chiave di uno scrigno lavorato con mestizia.”⁶⁸

Una stanza di canzone, dunque, dal “tocco leggero e preciso”, che rimanda da sé ad una dimensione di musicalità lieve e rarefatta, che si chiude proprio in quel “dolce e soave” dell’ultimo verso. In questo modo, il componimento del Bembo rappresenta perfettamente quanto accadeva in quegli anni intorno al madrigale: mentre i poeti vanno

⁶⁵ P. BEMBO, *Prose della volgar lingua. Gli Asolani. Rime*, a cura di Carlo Dionisotti, Torino, UTET, 1966, p. 152.

⁶⁶ Cfr. A. DANIELE, *Teoria e prassi del madrigale libero nel Cinquecento (con alcune note sui madrigali musicati da Andrea Gabrieli)*, in F. DEGRADA (a cura di), *Andrea Gabrieli e il suo tempo. Atti del Convegno internazionale*, Venezia, 16-18 settembre 1985, Firenze, Olschki, 1987, pp. 75-170.

⁶⁷ *Ivi*, *Gli Asolani*, II, 6.

⁶⁸ *Ivi*, pp. 389-390.

accentuando l'espressività dei testi attraverso lucidi cromatismi espressivi, in modo da far risaltare il "concetto" nella *brevitas* del componimento, i musicisti si preoccupano di realizzare una sintonia emotiva ("effetti" ed "affetti", potremmo dire) tra parola e musica in modo da illustrare la prima attraverso la seconda. La pratica musicale dei madrigalisti del tempo si fonda, sostanzialmente, su una poetica indirizzata

verso la singola immagine e il concetto isolato, rescissi dal contesto e messi a fuoco individualmente in un'ansia di mimetismo che si spingeva fino a formulazioni musicali di validità più iconica che realmente espressiva.⁶⁹

Siamo ormai ben lontani dalla poesia per musica del Duecento e del Trecento; il testo poetico "per musica" ora non è più soltanto un concentrato di metrica e ritmica attraverso il quale si esprime un contenuto semantico-concettuale, adesso il testo procede per immagini e il "concetto"⁷⁰ è in esso impresso, non espresso, sviluppato attraverso la parola. La musica, ormai certa del suo codice e con le sue voci, ha funzione di raccordo e potenziamento del testo, o meglio del concetto e dell'immagine, del contenuto iconico-emotivo in esso fissato. È chiaro, dunque, che il madrigale trecentesco con quello cinquecentesco ha in comune soltanto il nome, come sostiene Guido Capovilla⁷¹, "all'omonimia intercorrente tra i madrigali del secolo XIV e quelli del XVI non fanno riscontro [...] omologie formali che riescano indicative sul piano dell'evoluzione" perché tra le due vicende si è generato un vuoto, un'assenza di "specifiche esplorazioni circa il segmento intermedio (1430-1530 circa)", un vuoto che non consente di stabilire i gradi di una progressiva evoluzione, ma tende piuttosto a "fermare le principali modalità del trapasso dai madrigali trecenteschi a quelli del secolo successivo". Ecco, allora, che il madrigale rinasce e si sviluppa "nell'atmosfera artificiosa della società cortigiana, accanto alla lirica popolarasca in fiore, fra il fasto e

⁶⁹ P. FABBRI, *Introduzione*, in ID., *Il madrigale fra Cinque e Seicento*, cit., pp. 20-21.

⁷⁰ "I concetti del madrigale operano per mezzo di antitesi, uniscono idee che si escludono a vicenda, fanno sussultare mediante una svolta improvvisa verso l'inatteso, secondo un procedimento detto dal greco «peripezia», per inversione o cambiamento precipitoso: procedimento, questo, che richiama simili tecniche di sorpresa nella pittura manieristica [...]. Le contrapposizioni della poesia del madrigale si estendono alla metafora, espediente per cui gli autori propendevano fortemente. Esso si potrebbe spiegare come concetto ridotto dal livello di pensiero (*sententia*) a quello di parole (*verba*). Le sue forme (similitudine, allegoria, personificazione, iperbole, e così via) sono tutte mezzi a disposizione del poeta per aggirare l'ovvio o il prosaico. La metafora effettua la fuga dalla realtà connettendo parole i cui diversi significati richiederebbero logicamente la loro separazione. Essa sia appella alla immaginazione del lettore o dell'ascoltatore, alla sua abilità nel discernere somiglianze nascoste tra divergenze apparenti. [D. HARRÁN, "Maniera" e il madrigale. Una raccolta di poesie musicali del Cinquecento, cit., p. 10.]

⁷¹ G. CAPOVILLA, *Materiali per la morfologia e la storia del madrigale "antico"*, dal ms. Vaticano Rossi 215 al Novecento, «Metrica», III (1982), pp. 159-252, p. 175.

l'eleganza delle corti italiane"⁷² rinnovando, nel contempo, la tradizione poetico-musicale trecentesca con una trasformazione "qualitativa" del modo di concepire la poesia per musica, che non mancherà di incontrare anche una certa "maniera"⁷³. Mentre le riflessioni del Bembo vengono lentamente recepite dagli autori, il madrigale elabora il suo repertorio di schemi metrici vari, rispetto alle forme fisse con ritornello, come la ballata, e alle forme omoritmiche come la barzelletta. Insomma, il madrigale cinquecentesco, ben diverso da quello del Trecento, si pone in una dimensione intermedia tra ballata e canzone, ma non è canzone per la sua brevità, non è ballata per la sua struttura rimica (la concordanza rimica tra ripresa e volta), non è il madrigale "antico", caratterizzato da una cadenza monometrica, per via della sua alternanza di endecasillabi e settenari, che consente una più ampia gamma di scelte di impostazioni musicali, soprattutto in vista di una esecuzione polifonica.

Dagli anni in cui il Bembo scrive e pubblica le *Prose della volgar lingua*, fin verso la fine del secolo, il madrigale nasce, cresce e si sviluppa (il secolo del madrigale, in genere, è fissato dai limiti cronologici 1520-1620), fino a diventare, verso la fine del Cinquecento, un vero e proprio "linguaggio poetico-musicale", e non solo:

Madrigale è allora, oltre che vaso d'esperienze linguistiche fondamentali e innovatrici, una sorta di lingua comune italiana, colta, illustre, d'alta fattura. Echeggiano ancora a fianco del madrigale le comunicazioni più leggere e facili della villanella, della canzonetta, e d'altri generi con più marcato carattere giocoso. Si fa proporzionalmente più esiguo lo spazio della musica popolare, spontanea. Città musicali, con i propri maestri, punteggiano la geografia d'Italia come in un variegato scacchiere. Nuovi poeti sono cantati. Rime sparse; o segmenti dei poemi e delle favole teatrali: Torquato Tasso, dall'*Aminta* e dalla *Gerusalemme liberata*; Battista Guarini, dal *Pastor fido*; poco più avanti Giovan Battista Marino, dall'*Adone*; e Della Casa, Tansillo, e molti altri ancora. Oltre al classico Petrarca, dal *Canzoniere* e dai *Trionfi*, ed agli autorevoli tradizionali Sannazaro, Ariosto, Bembo.⁷⁴

Com'è evidente, il madrigale, nel Cinquecento, non è affatto un fenomeno poetico-musicale marginale o limitato ad una determinata zona geografico-culturale, tutt'altro, soprattutto nella seconda metà del secolo diventa linguaggio pressoché unico, supportato, in questo, anche dal mercato editoriale che arrivò a

⁷² G. CESÀRI, *Le origini del madrigale cinquecentesco*, «Rivista Musicale Italiana», XIX (1912), pp. 1-34 e 380-428, la citazione è a p. 2.

⁷³ Il manierismo si nutre del vacillamento dell'artista, della sua incapacità di concepire un punto di vista uniforme di fronte a una diversità di forme o foggie in gara fra loro per la preminenza. Esso sostituisce i molti all'uno, preferisce il convenzionale all'intentato. [...] Il madrigale riflette un eclettismo analogo nella sua inclinazione a ricorrere ai temi consueti del verso amatorio, a rimaneggiare una scelta di espressioni o di versi del Petrarca, a stilizzare il semplice, ad abbellire il naturale. [D. HARRÁN, "Maniera" e il madrigale. Una raccolta di poesie musicali del Cinquecento, cit., p. 10.]

⁷⁴ C. GALLICO, *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento*, cit., p. 95.

pubblicare tra i quaranta e i cinquantamila madrigali. Un fenomeno, insomma, che lambisce il predominio culturale di un po' tutto il secolo. E se, nei secoli precedenti, le esperienze di poesia per musica riguardavano, per lo più, cantori e poeti anonimi (escludendo, ovviamente, i trovatori e quei pochi poeti noti dei quali sono rimaste labili tracce di loro testi cantati), qui il fenomeno coinvolge poeti e musicisti autorevoli del proprio tempo; così, accanto ai letterati citati da Gallico, bisogna collocare i nomi di musicisti italiani e stranieri (si ricordi il ruolo dei fiamminghi) che fornirono nuova linfa musicale al genere che contribuì a definire l'epoca rinascimentale: musicisti come Verdelot, Arcadelt, Willaert, Marenzio, Gesualdo e, infine, Monteverdi. Naturalmente tutto ciò contribuì fortemente a delineare un rapporto nuovo tra poesia e musica:

Sono [...] la musica e la poesia tanto simili e di natura congiunte che ben può dirsi (non senza misterio di esse favoleggiando) ch'ambe nascessero ad un medesimo parto in Parnaso [...] Né solamente si rassomigliano queste due gemelle nell'aria e nel sembiante, ma di più godono ancora della rassomiglianza degli abiti e delle vesti. Se muta fogge l'una, cangia guise anche l'altra. Perciò non solamente ha la musica per suo fine il giovamento ed il diletto, lineamenti e fattezze della sorella naturalissima, ma la leggiadria, la dolcezza, la gravità, l'acutezza, gli scherzi, le vivezze, che sono quelle spoglie ond'elle con tanta vaghezza s'adornano, sono portate dall'una e dall'altra con maniere tanto conformi che bene spesso musico il poeta e poeta il musico ci rassembra. [...] Onde ne siegue che se il poeta inalza lo stile, solleva eziandio il musico il tuono. Piagne, se il verso piagne, ride, se ride, se corre, se resta, se priega, se niega, se grida, se tace, se vive, se muore; tutti questi affetti ed effetti così vivamente da lui vengono espressi che quella par quasi emulazione, che propriamente rassomiglianza dee dirsi. Quinci veggiamo la musica de' nostri tempi alquanto diversa da quella che già fu ne' passati, perciò dalle passate le poesie moderne sono altresì diverse. E per tacer di tutte l'altre, che non sentono mutazione se non di materia, come canzoni, sestine, sonetti, ottave e terze rime, dirò del madriale, che solo per la musica par trovato, ed il vero dirò dicendo ch'egli nell'età nostra ha ricevuto la sua perfetta forma, tanto dall'antica diversa che, se que' primi rimatori tornassero vivi, a pena che potessero riconoscerlo, non si mutato si vede per la sua brevità, per l'acutezza, per la leggiadria, per la nobiltà, e finalmente per la dolcezza con che l'hanno condito i poeti ch'oggi fioriscono. Il cui lodevole stile i nostri musici rassomigliando, nuovi modi e nuove invenzioni più dell'usate dolci e leggiadre hanno tentato di ritrovare, delle quali hanno formata una nuova maniera che non solo per la novità sua ma per l'isquisitezza dell'artificio potesse piacere e conseguir l'applauso del mondo.⁷⁵

Siamo nel 1596, il testo, qui riprodotto in parte, è una dedicatoria di Luzzasco Luzzaschi, organista del duca di Ferrara, a Lucrezia Este della Rovere, duchessa di Urbino, nonché sorella del suo padrone. La dedicatoria è contenuta nel suo sesto libro di

⁷⁵ Cfr. *Studien zur italienischen Musikgeschichte*, cit., vol. 7, herausgegeben von Friedrich Lippmann, 1970, pp. 170 sgg.

madrigali a cinque voci e fu scritta da Alessandro Guarini⁷⁶, figlio di Battista. È sostanzialmente un valido quadro di sintesi della poesia per musica, negli anni in cui il madrigale viveva il suo apogeo. Di estremo interesse è la definizione di musica e poesia come “sorelle naturalissime”, il cui sororale rapporto si evince in diversi luoghi e fasi della produzione e dell’esecuzione, miranti a stabilire quel circuito di “affetti ed effetti”, conseguenti all’emulazione che “rasomiglianza dee dirsi”; e qui si nota anche la differenza, potremmo dire la distanza, tra la poesia moderna e quella di un tempo, come Luzzaschi spiega, attraverso l’incredulità dei “primi rimatori” se tornassero in vita. Ma quel che più conta è la visione che la cultura cortese italiana del Cinquecento ha del rapporto poesia-musica: un rapporto di consanguineità, in cui la poesia traccia il percorso immediatamente seguita dalla musica che lo adorna e lo ravviva, imitando con i suoni gli affetti e suscitando, con le armonie, gli effetti; è questo il risultato della grazia, della concisione, della vivacità e dell’arguzia del madrigale poetico “che solo per la musica par trovato”.

In questo discorso è implicito un rapporto di pedissequa e felice imitazione tra la musica e la poesia, in cui l’orazione è padrona dell’armonia, non viceversa, come attestato nella cosiddetta “seconda pratica” di Monteverdi⁷⁷. Un assunto, questo, che affonda le radici nel testo-cardine della teoria poetica cinquecentesca, ossia nelle *Prose della volgar lingua* di Pietro Bembo, in particolare nel libro II, ove, secondo Mace⁷⁸ è possibile vedere in filigrana, nell’ideale di una poesia fondata sull’ordine e sull’armonia delle voci poetiche, nonché sulle loro intrinseche qualità espressive (e non sull’artificio logico e sull’invenzione formale), il primo responsabile di quella fioritura di tecniche polifoniche, sicuramente sofisticate e raffinate, ma anche misurate e temperate, che caratterizzano il madrigale musicale, genere per questo votato al felice connubio di poesia e musica nel Cinquecento⁷⁹. È proprio in questa percezione bembesca, delle qualità sonore, prima che logiche, della poesia italiana ben regolata, che risiede il

⁷⁶ Il testo si può leggere, con qualche lieve modifica, anche in L. LUZZASCHI, *Madrigali. Per cantare e sonare a uno, due e tre soprani. 1601*, a cura di Adriano Cavicchi, Brescia, L’organo, 1965, pp. 11 sgg.

⁷⁷ Per l’ampio discorso riguardante la “prima” e la “seconda pratica” monteverdiane, cfr. P. FABBRI, *Monteverdi*, Torino, EDT, 1985, pp. 48-65.

⁷⁸ D. T. MACE, *Pietro Bembo e le origini letterarie del madrigale italiano*, in P. FABBRI, *Il madrigale fra Cinque e Seicento*, cit., pp. 71-91.

⁷⁹ Così conclude Mace: “Come ho rilevato, certi tipi di monodia avrebbero potuto essere più “espressivi”, ma la questione è che nella scelta dei mezzi espressivi entrò l’intenzionale artificiosità: essa fu «un’ingegnosa trovata» basata sull’assunto che l’aspetto fonico del testo forniva il legame fra il significato razionale articolato ed una sua pura espressione sonora. Senza questo basilare presupposto e senza questa consapevole intenzione, la musica del Cinquecento non avrebbe mai potuto impossessarsi del contenuto della poesia.” [*Ivi*, p. 91.]

rapporto musica-poesia nella polifonia madrigalistica (e senza troppe escursioni, da Verdelot fino a Monteverdi), un rapporto che s'incentra sulle singole immagini poetiche, non più soltanto sulla struttura metrica complessiva del componimento o sulla sua configurazione retorica, infatti:

L'organizzazione formale del madrigale poetico, come del resto quella della strofa di canzone ma anche della ballata o dell'ottava rima o del sonetto o della sestina, nella composizione madrigalistica polifonica non lascia traccia percepibile e appare dissolta in una sorta di prosa poetizzata, intonata di lungo, segmento per segmento (non senza copiose ripetizioni di parole e versi). Alla superficie del discorso sonoro emergono, e vi galleggiano in evidenza, singole immagini poeticamente dense, che l'eloquio musicale «imita» con procedimenti melodici o armonici o ritmici o contrappuntistici notevoli. In altre parole, il linguaggio contrappuntistico, che risponde a leggi proprie e procede per impulso endogeno ed autoregolato, ha la scioltezza necessaria per assecondare nel proprio decorso il discorso poetico, ed ha per di più la facoltà di cogliere, se non tutte, almeno talune immagini poetiche mediante procedimenti analogici più o meno intuitivi.⁸⁰

L'amplificazione e l'evidenziazione delle immagini poetiche è, dunque, il risultato necessario di un genere poetico-musicale che non può permettersi di articolare discorsi sostenuti e diffusi nel breve giro di pochi versi e nello stretto volgersi di un sistema modale che mal sopporta digressioni ed escursioni troppo lunghe; se ciò avvenisse si verificherebbe un inevitabile sfaldamento della forma. Tuttavia, ciò non comporta necessariamente un appiattimento della composizione musicale. Se si confrontano, ad esempio, due ottave della *Gerusalemme liberata* del Tasso, la XII ("Vezzosi augelli in fra le verdi fronde") e la LX ("Là tra 'l sangue e le morti egro giacente"), entrambe del canto XVI, musicate rispettivamente da Luca Marenzio, a quattro voci, e da Sigismondo d'India, a voce sola con basso continuo, ad un quindicennio di distanza (1585 Marenzio, 1600 d'India), si nota che esiste, intorno al madrigale di fine secolo, un sistema di norme e deroghe divenuto ormai universale, che si applica anche ai generi musicali derivati. Talvolta, però, gli esiti sono diversi, proprio come nell'esempio considerato, l'ottava musicata da Marenzio a quattro voci:

*Vezzosi augelli infra le verdi fronde
temprano a prova lascivette note;
mormora l'aura, e fa le foglie e l'onde
garrir che variamente ella percote.
Quando taccion gli augelli alto risponde,
quando cantan gli augei più lieve scote;*

⁸⁰ L. BIANCONI, *Il Cinquecento e il Seicento*, in *Letteratura italiana*, direzione: Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1982-, 9 voll.: vol. VI, *Teatro, musica, tradizione dei classici*, 1986, pp. 319-363, p. 323.

*sia caso od arte, or accompagna, ed ora
alterna i versi lor la musica òra.*⁸¹

ha come centro ideale quel “musica òra” che celebra se stesso tra melismi, ornati e vocalizzi indugiati che si estendono a tutto il *locus amoenus* del giardino ove augelli aure e fronde si rendono partecipi con le lotro immagini. Diversamente l’ottava di Sigismondo è in stile recitativo e mette a nudo un suono desolato (non espresso per intero), sconcertato, che viene fuori dalle parole di Armida che “cadde tramortita”:

*Là tra 'l sangue e le morti egro giacente
mi pagherai le pene, empio guerriero.
Per nome Armida chiamerai sovente
ne gli ultimi singulti: udir ciò spero. –
Or qui mancò lo spirito a la dolente,
né quest'ultimo suono espresse intero;
e cadde tramortita e si diffuse
di gelato sudore, e i lumi chiuse.*⁸²

L’opera del Tasso fu sicuramente una di quelle più musicate dai madrigalisti, ma, in assoluto, il loro poeta prediletto è il Petrarca. Dalla pubblicazione della *Musica de meser Bernardo Pisano sopra le canzone del Petrarca*, nel 1520, e fino alla *Selva morale e spirituale* di Monteverdi, nel 1641, sui testi petrarcheschi sono stati composti più di duemila madrigali, anche se non tutti i testi dei *Rerum vulgarium fragmenta* ebbero la stessa sorte e alcuni di essi, circa ottanta, non furono affatto musicati⁸³. Fino alla metà del XVI secolo i musicisti si concentrarono prevalentemente sulle rime in vita di madonna Laura, per il loro andamento florido e leggiadro, mentre le rime in morte di Laura saranno affrontate soprattutto nella seconda metà del secolo, e avranno fortuna più tenace e duratura grazie alla loro espressività tormentata, che fornisce alla musica molte occasioni di invenzione armonica. Per quanto possa apparire strano, in relazione al loro rapporto storico con la musica, i sonetti sono i componimenti di gran lunga più musicati, seguiti dalle canzoni, dalle sestine, dalle ballate e dai quattro madrigali che, in proporzione sui 366 componimenti, non risultano particolarmente ambiti. Insomma, dal *Canzoniere* vengono fuori “milletrecento madrigali musicali composti – in massima parte tra il 1540 e il 1590 – sulla forma metrica e logica ardua, legata, concettosa del

⁸¹ *Gerusalemme liberata*, XVI, XII. Edizione di riferimento: T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, introduzione di Giulio Ferroni, Bologna, Zanichelli, 2009, e Cfr. MARENZIO, LUCA, *Madrigali a quattro voci*, libro primo (1585), edizione moderna e note critiche a cura di Aldo Iosue, Francesco Luisi, Antenore Tecardi, Roma, Pro Musica Studium, 1983, pp. 56-60.

⁸² *Gerusalemme liberata*, XVI, LX.

⁸³ Cfr. L. BIANCONI, *Il Cinquecento e il Seicento*, cit., p. 328.

sonetto petrarchesco”, sfatando, così, quel vecchio pregiudizio che vedeva il sonetto due-trecentesco come una forma metrica non proponibile per la musica. Naturalmente non solo i sonetti di Petrarca furono oggetto delle attenzioni dei musicisti del madrigale, ma anche quelli dei petrarchisti, a partire dal Bembo. Sulle strofe di canzone, invece, dal passo più sciolto e ricco, si costruirono madrigali in due, tre e più parti; tra i tanti musicisti che si misurarono con i versi di Petrarca vanno annoverati Giovanni Domenico da Nola, Filippo de Monte, Adrian Willaert, Orlando di Lasso, Jachet Berchem, Giovanni Animuccia e Cipriano de Rore, che musicò *Vergine bella* (una delle canzoni più musicate del Cinquecento), come aveva già fatto Dufay oltre un secolo prima.

Oltre al Petrarca, grande fortuna ebbe, presso i madrigalisti l’Ariosto, con la lettura sonora dell’*Orlando furioso*; a partire dalla metà del secolo tali letture si susseguono a ritmo serrato: i compositori Salvatore di Cataldo e Francesco Ricciardo musicano una per una le ottave dei canti del Furioso, dando vita a interi libri di madrigali; Jachet Berchem, nel 1561, musica novanta ottave che rappresentano il sunto della materia amorosa dell’intero poema, dalla disperazione di Angelica, al lamento e alla follia di Orlando, dal lamento di Bradamante al viaggio di Astolfo sulla luna, tutte le vicende centrali dell’opera dell’Ariosto, sono rappresentate nel lavoro del Berchem; sul finire del Cinquecento e fino a Seicento inoltrato Stefano Rossetto, Claudio Merulo, Filippo Nicoletti, Andrea Gabrieli e altri ancora si cimentano con le ottave del poema⁸⁴. Con la sua varietà di registri (narrativo, gnomico, drammatico) il *Furioso* condivide in parte la fortuna del Petrarca senza interferire o contrastare con essa. L’opera che, invece, irrompe in maniera fulminea sulla scenario del madrigale musicale è la *Gerusalemme liberata*⁸⁵ del Tasso che, a partire dagli anni ’80 richiama a sé un grande interesse musicale, che proseguirà nel Seicento fino a giungere al teatro dell’opera. Ma il successo maggiore l’ottennero le rime del Tasso, sempre nello stesso periodo, tra queste le più utilizzate dai musicisti sono proprio i madrigali, che nella loro brevità (come nel caso limite di *Ne i vostri dolci baci*, di soli cinque versi) trasmettono poche e

⁸⁴ È possibile verificare canto per canto delle ottave del *Furioso* musicate in M. A. BALSANO e J. HAAR, *L’Ariosto in musica*, in ID. (a cura di), *Ariosto, la musica, i musicisti. Quattro studi e sette madrigali ariosteschi*, Firenze, Olschki, 1981, pp. 47-88. Nello stesso volume sono compresi anche i pochi sonetti e madrigali ariosteschi musicati.

⁸⁵ Per una verifica canto per canto cfr. A. VASSALLI, *Il Tasso in musica e la trasmissione dei testi: alcuni esempi*, in M. A. BALSANO e T. WALKER (a cura di), *Tasso, la musica, i musicisti*, Firenze, Olschki, 1988, 45-90.

concrete immagini, talvolta legate ad un paradosso o un'antitesi, che si rivelano appropriate ad un linguaggio musicale agile e conciso.

Questi rapidi accenni a Petrarca, Ariosto e Tasso e al rapporto dei loro testi con la musica del Cinquecento, sono solo emblematici rispetto ad un fenomeno di ben più vasta portata che ha coinvolto l'intera cultura poetico-letteraria e musicale italiana. Se, alla fine del secolo Luzzasco Luzzaschi, un musicista, parla di musica come di una "sorella naturalissima" della poesia, è evidente che il rapporto tra queste due arti è profondamente mutato, non solo rispetto al Duecento (a proposito del quale si è più volte parlato di "divorzio" tra le due discipline) e al Trecento, ma anche rispetto al secolo precedente che, con gli strambotti, i rispetti e le frottole-barzellette, pure aveva riportato dei momenti di innovazione. Durante il Cinquecento si sono verificati due eventi di rilevanza storica che, ad un certo punto, non potevano evitare di percorrere una strada comune, perché intimamente legati: sul fronte puramente letterario la fioritura del petrarchismo, ossia l'elevazione a modello poetico-stilistico e linguistico del *Canzoniere*, grazie all'opera filologica e teorica di un letterato umanista come Pietro Bembo; sul fronte musicale la nascita e l'affermazione del madrigale, le cui origini vanno individuate in due tradizioni apparentemente distanti tra loro: la poesia italiana, segnata dall'opera del Petrarca, e la polifonia degli "oltremontani"; due tradizioni che, nel corso del secolo produrranno un'interazione sempre più dinamica e profonda tra testo poetico e intonazione musicale.

In questo quadro di sororale convivenza tra poesia e musica, uno dei momenti più alti e rappresentativi del processo di confluenza interdisciplinare e di sperimentazione poetica e musicale in atto è l'intonazione polifonica del sonetto *O sonno* di Giovanni Della Casa, uno dei più originali poeti d'impostazione petrarchista, realizzata da Cipriano de Rore, innovativo madrigalista di origine fiamminga stabilmente trapiantato in Italia. Il sonetto (di cui si è già trattato a proposito del "divorzio" tra musica e poesia⁸⁶) fu pubblicato per la prima volta, proprio nel *Secondo libro de madregali a quattro voci* di Rore nel 1557, mentre l'anno successivo vien inserito nella raccolta delle Rime, pubblicate postume, di Monsignor Della Casa. Pubblicazione e intonazione musicale madrigalesca furono grosso modo contemporanee, elemento, questo, che rende ancora più interessante il madrigale come documento poetico-musicale, non solo di un'epoca, ma di un preciso momento di tale epoca (la seconda metà del secolo XVI), in

⁸⁶ Cfr. LE DIFFICOLTÀ DI UN "DIVORZIO", TRA SCUOLA SICILIANA E "VERSI D'AMORE IN VOLGARE"

cui i due eventi di cui sopra (il petrarchismo e il madrigale musicale) raggiungono, anche se con lieve sfasatura di anni, la fase zenitale. Non è un caso se il madrigale *O sonno* verrà preso a modello e sarà più volte citato, alcuni anni più tardi, sia da Giovanni Bardi, fondatore della Camerata fiorentina, sia da Claudio Monteverdi quando, nella produzione più tarda, individuerà proprio nel “divino Cipriano” le radici della sua “seconda pratica”.

Le particolarità di questa composizione, che ebbe tanto e tale successo tra i contemporanei e i posteri, è subito evidente nel testo poetico (si riporta qui la versione utilizzata da Rore⁸⁷):

*O sonno, o de la queta, humida, ombrosa
notte placido figlio, o de' mortali
egri conforto, oblio dolce de' mali
sì gravi ond'è la vita aspra e noiosa,
soccorri al core homai che langue e posa
non have, e queste membra stanche e frali
solleva: a me ten vola o sonno, e l'ali
tue brune sopra me distendi e posa.*

*Ov'è 'l silentio che 'l dì fugge e 'l lume?
e i lievi sogni, che con non secure
vestigia di seguirti han per costume?
Lasso, che 'nvan te chiamo, e queste oscure
e gelide ombre in van lusingo. O piume
d'asprezza colme! o notti acerbe e dure!*

Il testo poetico è, dunque, un sonetto bipartito in fronte di due quartine e sirma di due terzine: è il sonetto affermatosi ai tempi dello Stil novo e ampiamente utilizzato dal Petrarca nei suoi *Fragmenta*. I quattordici endecasillabi piani (che potrebbero costituire anche una stanza di canzone, la *cobla esparsa* di provenzale memoria) presentano una struttura metrico-rimica diversa tra fronte e sirma, infatti, mentre la prima è costituita da due quartine a rima incrociata (ABBA ABBA), la seconda è strutturata in due terzine a rima alternata (CDC DCD), uno degli schemi prediletti dal Petrarca. E la struttura metrica, in effetti è tipica dei modelli petrarcheschi, ma la singolarità di questo sonetto non risiede nella sua struttura metrica, bensì in quella sintattica particolarmente articolata nella sua asimmetria: se nella fronte si può riconoscere un unico ed esteso periodo, nelle due terzine si possono rispettivamente individuare due blocchi sintattici

⁸⁷ S. LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia. Parte seconda (CD-rom). Lettura, ascolto e analisi del testo poetico-musicale*, Roma, Carocci, 2006, p. 58.

brevi ma frammentati, talvolta spezzati, al loro interno. Questa struttura sintattica, di per sé, già realizza, soprattutto nelle terzine, una lettura “spezzata”, potremmo dire singhiozzante che non segue la direzione del verso. Tale lettura è ancor di più evidenziata, e questo è un dato stilistico che allontana di molto il sonetto del Casa dal modello petrarchesco, dall’uso invasivo e pervasivo dell’*enjambement*. Tutto il componimento, infatti, se si esclude il v. 9 (il primo della sirma) è sottoposto ad un “rompimento” del verso, cioè ad una inarcatura che non consente di stabilire una identità tra il singolo endecasillabo e un segmento fraseologico compiuto. Per di più anche laddove la fine del verso va a coincidere con una cesura sintattica, come nei versi che chiudono le quartine e le terzine (vv. 4, 8, 11, 14) l’endecasillabo viene spezzato al suo interno da un segno di interpunzione o da un respiro, e queste pause (interpunzione, respiro) non vanno a coincidere nemmeno con la cesura metrica del verso; in questo modo, insomma, la lettura del modulo scansivo viene alterata e oscurata, e per di più si verifica una discordanza estrema tra i due livelli strutturali: quello metrico-rimico e quello sintattico. Ne deriva che, del testo, si possono effettuare due diverse letture: declamare il sonetto verso per verso (lettura versale) rispettando la prosodia ma non garantendo affatto la comprensibilità sintattico-semantiche, oppure, all’inverso, affidarsi ad una lettura puramente sintattica, che tenga conto di aspetti come la punteggiatura e gli *enjambement*, al fine di stabilire un percorso concettuale-semantiche. In questo modo, però, tutti gli effetti ritmo-prosodici e “sonori”, nel senso più ampio del termine, andrebbero a scomparire; in effetti, questa lettura sintattica trasformerebbe il testo poetico quasi in un testo in prosa, o quantomeno in una sorta di poesia “libera” da scansioni metrico-rimiche di qualsivoglia genere, insomma una lettura sintattica di O sono genererebbe un testo di questo tipo:

O sonno,
o de la queta, humida, ombrosa notte placido figlio,
o de’ mortali egri conforto,
oblio dolce de’ mali sì gravi
ond’è la vita aspra e noiosa,
soccorri al core homai
che langue e posa non have,
e queste membra stanche e frali solleva:
a me ten vola o sonno,
e l’ali tue brune sovra me distendi e posa.

Ov’è ’l silentio che ’l dì fugge e ’l lume?
e i lievi sogni,

che con non secure vestigia di seguirti han per costume?
Lasso, che 'nvan te chiamo,
e queste oscure e gelide ombre in van lusingo.
O piume d'asprezza colme!
o notti acerbe e dure!⁸⁸

Da questa rilettura sintattica viene praticamente fuori un nuovo componimento in cui i quattordici endecasillabi vengono sparsi in diciassette frammenti, che sono segmenti sintattici del tutto diversi da quelli preesistenti anche dal punto di vista metrico-ritmico. Ma a ben vedere, questa lettura, se da un lato stravolge completamente la struttura metrica del sonetto, da un altro genera nuovi moduli metrici e prosodici che, uniti ad alcune ricorrenze di base conferiscono al testo, ormai divenuto prosastico, una nuova “configurazione” poetica. Il gioco delle rime, ad esempio, si sposta tra rime interne ed esterne, come nel caso di “ombrosa” e “noiosa”, esterne nel testo originale e qui in ordine ben diverso (“ombrosa” è quasi al centro del segmento 2, mentre “noiosa” è la terminazione del segmento 5); interessante, invece, il crearsi di nuove assonanze, come fra “gravi”, “have”, “solleva” (segmenti 4, 7, 8) e l’incredibile peso che assume la vocale “o”, relativamente chiusa, che nel sonetto compariva ad inizio di verso solo nel verso 1, qui, invece, è posta all’inizio di ciascuno dei cinque segmenti invocativi (seg. 1-3 e 16-17). Oltre all’invocazione, la “o” contribuisce a fornire al testo una “ombrosità”, un oscuramento che si evince nelle allitterazioni e nella anafora (“O sonno”, “o de la queta”, “o de’ mortali”, “oblio dolce”, “ond’è la vita”, e così via). Da un punto di vista metrico, inoltre, quell’ “O sonno” iniziale che nella lettura sintattica costituisce il primo segmento, rappresenta, nel nuovo ordine “poetico” del testo quasi una cellula metrica di base – il trisillabo – dell’intero componimento che ha il compito di far rilevare alcune parole singole o in coppia come, ad esempio, “de mali + sì gravi” (3 + 3), “non have”, “el’ali + tue brune”; parole, queste, che richiamano il *topos* classico dell’invocazione al sonno nella interessante rilettura⁸⁹ di Monsignor Della Casa.

Com’è evidente la destrutturazione del sonetto *O sonno*, genera un testo che conserva una sua particolare musicalità poetica, del tutto inconcepibile per i suoi tempi, ma certamente utile nel caso di una esecuzione musicale del testo poetico. La tecnica

⁸⁸ Cfr. S. LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia. Parte seconda (CD-rom). Lettura, ascolto e analisi del testo poetico-musicale*, cit., pp. 59-60.

⁸⁹ Il *topos* dell’invocazione al sonno è stato ampiamente trattato fin dall’antichità, potremmo dire, almeno da Sofocle, per essere ampiamente ripreso in età umanistica dal Poliziano, dal Sannazaro, giusto per citare dei nomi, e oltre. In questo sonetto l’originalità è riscontrabile, sostanzialmente, in quel senso di inquietudine esistenziale che attraversa tutto il componimento e che le immagini topiche (il sonno come consolatore di affanni, oblio dei mali, ecc.) contribuiscono ad accrescere.

dell'*enjambement* è usata in maniera evidente dal Casa, al fine di rendere “grave” il concetto espresso dal sonetto, anche attraverso una “severità” stilistica in cui rientra il “rompimento del verso” che, a sua volta, rende il percorso concettuale ancora più grave. Insomma, Giovanni Della Casa non ha fatto altro che utilizzare una norma compositiva tradizionale, portandola, però, a conseguenze estreme, in modo che la gravità/severità dell'*enjambement* ben rappresenti il peso che pervade ogni singola parola dell'invocazione al sonno, non delicata e soave, come il *topos* di fondo vorrebbe, bensì dolorosa e gravata da una profonda inquietudine.

Nel musicare il sonetto, Cipriano de Rore effettuò una sua lettura molto simile a quella proposta sopra, con una maggiore cura sul piano dell'articolazione fraseologica e inserendo alcune ripetizioni (in parentesi) e apportando lievi modifiche (sottolineate):

O sonno,
 o della queta, humida, ombrosa notte placido figlio,
 o de' mortali egri conforto,
 oblio dolce de' mali sì gravi
 ond'è la vita aspra e noiosa,
 soccorri al cor'homai
 (soccorri al cor'homai)
 che langu'e posa non have,
 e queste membra stanch'e frali solleva:
 a me t'en vola o sonno,
 (a me t'en vola o sonno,)
 e l'ali tue brune sopra me distendi e posa.

Ov'è 'l silentio
 (Ov'è 'l silentio)
 che 'l dì fugge e 'l lume?
 e i lievi sogni,
 (e i lievi sogni,)
 che con non sicure vestigia di seguirti han per costume?

Lasso,
 (lasso,)
 ch'invan te chiamo,
 e queste oscur'e gelide ombre in van lusingo.

O piume d'asprezza colme!
 o notti acerb'e dure!⁹⁰

Prima di procedere ad una sintetica lettura poetico-musicale, è bene chiarire la portata semantico-concettuale del sonetto: il componimento nasce con un'invocazione lusinghiera ed encomiastica al sonno, da parte dell'insonne io poetico (prima quartina).

⁹⁰ Cfr. S. LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia. Parte seconda (CD-rom). Lettura, ascolto e analisi del testo poetico-musicale*, cit., p. 64.

Questa invocazione diventa sempre più grave assumendo via via i contorni di una notturna inquietudine (seconda quartina), tuttavia nella fronto del sonetto è ancora viva una speranza di riposo; nella prima terzina della sirma si affacciano il dubbio e la disillusione (dov'è il silenzio? Dove i sogni?) e, infine, il sonetto si chiude con l'abbandono definitivo di ogni speranza è sancito dalle due esclamazioni della seconda terzina ("O piume d'asprezza colme! o notti acerb'e dure!").

Come si vede, Cipriano de Rore realizza una lettura sintattica del sonetto che genera nuove unità versali che, in questo modo, vengono musicate e cantate. Quella che, nel sonetto, era la prima quartina ora, nella nuova scomposizione versale evidenzia la sua struttura sintattica, sostanzialmente priva di un predicato verbale, e centrata sull'invocazione ripetuta al sonno. Per questa ragione non vi è, in questa prima parte una ripetizione del testo. La ripetizione di segmenti di testo è assente anche nell'ultima parte; qui, le due nuove unità versali ("O piume d'asprezza colme!" e "o notti acerb'e dure!"), con le loro laceranti esclamazioni, si pongono in una dimensione "secca" di chiusura che non ha bisogno di alcuna iterazione per mostrare fino in fondo la "grave" sensazione di sconforto e inquietudine. Se le prime e le ultime unità versali costituiscono una cornice, entro la quale si realizza la regressione affettiva (dalla fiduciosa invocazione iniziale allo sconforto finale) che è, in fondo, il percorso sintattico-concettuale del testo, nella sua parte interna c'è iterazione di tutti quei segmenti versali che avviano nuove unità sintattico-semantiche; queste unità rappresentano il vero e proprio svolgimento del testo: "soccorri al cor" e "a me t'en vola o sonno" sono due richieste di soccorso, alle quali succede l'interrogativo (anch'esso ripetuto) "Ov'è il silenzio?" che disillude e prepara lo scoramento finale che si avvia su "Lasso" (ripetuto) e si chiude con le due laceranti esclamazioni.

In questo processo di decostruzione/costruzione del testo, in funzione musicale, quel che più colpisce è proprio la precisione puntuale, millimetrica della resa musicale dell'*enjambement* nell'economia musicale del sonetto decostruito in nuove unità versali. Monsignor Della Casa, in questo componimento, utilizza l'*enjambement* in maniera sistematica, rendendo il sonetto molto singolare e Cipriano de Rore, musicista straniero, accoglie l'innovativo esperimento del poeta e lo traduce, accetandone le conseguenze, in linguaggio poetico-musicale, scegliendo di trattarlo quasi come fosse prosa, proprio per far risaltare l'atipicità del sonetto nelle sue caratteristiche strutturali più rilevanti. Nel far questo il compositore rinuncia ad utilizzare la tecnica imitativa molto diffusa tra

i madrigalisti; in questo caso non ne ha veramente bisogno, dal momento che può permettersi di scandire con grande precisione metrica i segmenti versali generati dagli enjambements e, dunque, di declamare con chiarezza ogni singola parola, potendo contare su un costante coordinamento omoritmico delle voci. Ne deriva che, ad ogni segmento versale corrisponde un segmento fraseologico-musicale demarcato anche da cadenza e, talvolta, anche da pausa simultanea di tutt'e quattro le voci. Tutto questo non era nemmeno pensabile, non solo nel Quattrocento, ma nemmeno in piena temperie rinascimentale, prima di questo felice connubio poetico-musicale tra il poeta umanista e il musicista fiammingo. E il musicista va incontro alle esigenze del testo in direzione innovativa, pur conservando le caratteristiche della musica del suo tempo: gli aspetti ritmici, armonici, tonali-cadenzali e melodici del testo musicale⁹¹, in qualche modo, seguono i mutamenti scritturali del testo poetico, nel trattamento individuale e complessivo delle parti. Ecco spiegata, ad esempio, l'insolita acutezza della voce polifonica nel suo complesso (ossia, non solo nelle singole quattro voci, ma nell'orientamento globale del flusso vocale), mediante la quale il musicista conferma un topos umanistico che vuole che le voci e le sonorità acute, in genere, si prestino più di quelle gravi a rappresentare musicalmente testi poetici particolarmente patetici e/o lamentosi; ed è esattamente quello che succede nel canto degli ultimi versi di *O sonno*. Queste sonorità acute, però, sono controbilanciate da sonorità più gravi, per cui con queste oscillazioni verso l'alto e il basso del sonoro, oltre ad esprimere tonalità chiaroscurali, la musica assume, insieme al testo, una dimensione senz'altro mimetica e, talvolta, pittorica e iconica. È la topica funzione dell'"immagine" madrigalesca che, tuttavia, in *O sonno*, non impedisce al musicista di rifarsi direttamente al testo e alla sua dimensione più puramente sintattico-linguistica, al fine di rivelare il senso complessivo del testo intonato. Nel suo tracciato innovativo, dunque, *O sonno* contribuisce a ridimensionare proprio quel luogo comune che riduceva la dimensione espressiva del madrigale cinquecentesco ad un processo riproduttivo delle immagini verbali in dettagli iconici, talvolta anche piuttosto superficiali. Qui è il testo, nella sua componente verbale, ad esprimersi, esattamente come accadeva per i trovatori provenzali⁹², e la musica composta da Cipriano de Rore, pur sempre un musicista rinascimentale, sulla

⁹¹ Per una trattazione completa ed esaustiva di tutti questi aspetti, si rimanda a S. LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia. Parte seconda (CD-rom). Lettura, ascolto e analisi del testo poetico-musicale*, cit., pp. 66-80.

⁹² Cfr. *Can vei la lauzeta mover* di Bernart di Ventadorn, in *VERS E CANSO: LA TRADIZIONE TROBADORICA*.

scorta dei pioneristici lavori di Verdelot in tale direzione, non manca di instaurare un approccio melodico-esegetico con il testo, che viene così, non solo *rappresentato* iconicamente (ma questo è davvero molto relativo, in *O sonno*), ma anche e soprattutto *espresso* mediante la musica. Sono, questi e altri⁹³, i prodromi di un cambiamento in seno alla cultura madrigalistica del tempo; una cultura poetico-musicale destinata, grazie all'opera di musicisti e compositori come Marenzio, de Rore, Gesualdo e Monteverdi, ad esiti inaspettati. Per quanto riguarda il rapporto poesia-musica nel madrigale *O sonno*, si può concludere che in esso i due linguaggi, in apparenza estranei e incompatibili (ma sicuramente sempre più capaci di autonomia propria), raggiungono un livello tale di amalgama in grado di dar davvero vita ad una terza dimensione espressiva, ove la voce lirica del poeta incontra quella polifonica del musicista per fondersi in un unico, inscindibile canto. Con *O sonno*, Cipriano de Rore e Giovanni Della Casa, realizzano, forse per la prima volta nella storia, il più compiuto connubio tra poesia e musica, un connubio nel quale le due arti appaiono davvero come due “sorelle naturalissime”.

1.15 MONTEVERDI, IL MADRIGALE E L'ESPRESSIONE MUSICALE

Cipriano de Rore, intorno alla metà del Cinquecento, sintetizza le esperienze armoniche, contrappuntistiche, melodiche e poetiche dei musicisti che lo hanno preceduto e dei contemporanei, fiamminghi o italiani che siano. Questa vasta operazione di sintesi consacra il modello classico del madrigale rinascimentale, ripetto al quale il Rore pure manifesta, come nel caso di *O sonno*, qualche occasionale eccentricità. Ma dal punto di vista poetico, il compositore fiammingo, è ancora legato al Petrarca di cui musica le undici stanze, in altrettanti madrigali, di *Vergine bella* e molti sonetti, cercando sempre di curare la più stretta aderenza della musica con il testo. Anche gli aspetti armonici – diatonici e cromatici – del resto, sono spesso relazionati agli aspetti musicali del testo poetico, mentre, dal punto di vista melodico, le frasi musicali sono caratterizzate da lunghezza (quando il testo poetico lo consente) e da una certa leggiadria. Da un punto di vista formale, egli sancisce, inoltre, lo *standard*, che sarà poi tipico, del madrigale a cinque voci, sempre cercando di rispettare, tra omoritmia e contrappunto, l'articolazione del testo poetico. In questa direzione vanno anche una

⁹³ Cfr., ad esempio, il rapporto tra *cantus mollis* e *durus* che, secondo il musicologo, generò “il più violento scontro sistemico del madrigale”, in S. LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia. Parte seconda (CD-rom). Lettura, ascolto e analisi del testo poetico-musicale*, cit., pp. 71-80.

serie di procedimenti musicali, praticati da Rore, ma anche da altri compositori contemporanei, che si possono riscontrare in un tratto stilistico definito “madrigalismo”. Si tratta di procedimenti mirati ad illustrare, o meglio, ad imitare le parole e/o i significati di esse: “tipico è ad esempio l’uso di scale o intervalli ascendenti o di tessiture acute quando la parola da cantare è «cielo». Altrettanto tipico è l’uso contrario quando la parola è «inferno» o «abisso». Così la parola «sospiro» veniva di norma pronunciata con due emissioni di fiato separate ad una pausa.⁹⁴” Se è vero che sono per lo più procedimenti usati per generare sottili allusioni, che non sempre incidono in maniera determinante sulla reinvenzione musicale del testo verbale, è anche vero che, tali “madrigalismi”, ebbero certamente un’importanza storica, perché furono alla base del rapporto tra musica e “affetti” della parola, soprattutto nel corso del Seicento. Non solo, essi, spesso, rientrano in un contesto più ampio e più profondo, nel rapporto poesia-musica del madrigale, incidendo su scelte tonali e cadenzali, nonché ritmico-melodiche, che vanno ben oltre il semplice piacere allusivo, penetrando attraverso la musica, l’elemento verbale, dal momento che

è soprattutto l’elemento verbale che determina i veri e propri fondamenti della composizione, cioè i cosiddetti «soggetti», che costituiscono gli equivalenti musicali (figure), di conio essenzialmente melodico e declamatorio, di determinate parole e delle immagini ivi racchiuse. Sono loro i principali portatori di quella «imitazione delle parole», o anche «imitazione della natura delle parole», di cui i teorici contemporanei continuamente parlano. «Imitazione» dopotutto può significare tanto un’appropriata declamazione del testo, quanto anche una sua resa descrittiva ed espressiva.⁹⁵

L’elemento verbale rimane centrale nella produzione madrigalistica del Cinquecento, perché, in senso stretto, il termine “madrigale” designa più una forma letteraria che musicale, una forma poetica con organizzazione metrico-rimica piuttosto libera, monostrofica e composta di endecasillabi e settenari (unica regola rigida). Il madrigale musicale, in questo quadro, rappresenta il modo di intonare un testo “madrigalisticamente”, ossia come se si trattasse di un madrigale, nell’accezione letteraria cinquecentesca. In questo senso, le intonazioni di molte altre forme poetiche (canzoni, ballate, sonetti, ottave di poemi, porzioni di drammi pastorali e commedie) hanno potuto assumere la denominazione di “madrigale”. Del resto, la grande fioritura, realizzatasi verso la fine del secolo, spinge il madrigale anche verso altri generi, ai

⁹⁴ M. BARONI, *et al.*, *Storia della musica*, cit., p. 99.

⁹⁵ R. HAMMERSTEIN, *Questioni formali nei madrigali di Monteverdi*, in P. FABBRI, *Il madrigale fra Cinque e Seicento*, cit., pp. 335-355, p. 336.

quali traferisce parte delle sue caratteristiche, ricevendone, a sua volta, altri stimoli. È il caso, ad esempio, di generi più leggeri e a carattere popolare, come la *villanella* o la canzonetta⁹⁶, oppure a carattere teatrale o dialogico, nonché spirituale. I canti di natura o di influenza popolare (acanti carnascialeschi, frottole-barzellette, e così via), diffusi nel corso del Quattrocento continuarono ad essere prodotti nel secolo successivo, assumendo altre forme e dando vita ad altri generi: dalla *villanella* (o *villanesca*) di Napoli, alla nuova *giustiniana* di Venezia, coltivata anche da Andrea Gabrieli, e ancora la *greghesca*, la *moresca* (simile al canto carnascialesco fiorentino) e il *balletto* per voci e strumenti, tutto un sottobosco di canti e danze, talvolta ancora tramandati per via orale, fanno da sfondo all'epoca del madrigale. Sono tutti componimenti in forma strofica, talvolta in dialetto (la *villanella* napoletana, la *giustiniana* veneta e la *greghesca*, nella quale confluiscono veneziano, istriano e greco, tutte costituite da testi vivaci e comici, quando non apertamente parodici), che utilizzano complessi vocali ridotti a tre o quattro voci (con le dovute eccezioni) e moduli melodici dinamici e, talora, esuberanti. Ma in alcune di queste composizioni affiorano, soprattutto verso la fine del XVI secolo, procedimenti imitativi, madrigalisti, temi idillici, amorosi, sentimentali, che ne fanno una sorta di madrigali in miniatura. Il madrigale, dal canto suo, e senza perdere i suoi connotati caratteristici, mette in musica temi di natura realistica o descrittiva, di matrice popolare, trasformando la sua primitiva ispirazione petrarchesca. In questo ambito nasce il *madrigale dialogico* o drammatico, ove, forse per la prima volta, una forma di rappresentazione realistica fa la sua comparsa, come nel caso di *Il ciccalamento delle donne al bucato*, del fiorentino Alessandro Striggio che, con sette voci, in un prologo e quattro scene, descrive, appunto, le chiacchiere di alcune donne mentre lavano i panni, dando vita, mediante un realismo descrittivo, musicale e poetico insieme, ad una sorta di *commedia madrigalesca*.

La seconda metà del Cinquecento, è età di fermento per il madrigale, la sua diffusione e la sua produzione, che raggiunge i vertici più alti nei due decenni a cavallo del Seicento, lo pone al centro di una serie di ricerche e sperimentazioni che, dalla poesia per musica, si spingono verso altre direzioni: da un lato la musica strumentale e dall'altro il teatro, due dimensioni artistiche che troveranno un contenitore comune nel melodramma seicentesco. Gli esponenti italiani principali di questa età di fermento sono

⁹⁶ Cfr. C. ASSENZA, *La trasmissione dei testi poetici per canzonetta negli ultimi decenni del secolo XVI*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXVI (1991), 2, pp. 205-240.

sicuramente Luca Marenzio (1553-1599), Carlo Gesualdo (1560-1613) e Claudio Monteverdi (1567-1643). Nel repertorio ampio e articolato di Marenzio trovano spazio villanelle e mottetti oltre ai nove libri di madrigali a cinque voci, sei a sei voci, uno a quattro voci e due libri di madrigali spirituali. Nella sua produzione il rapporto poesia-musica fu contraddistinto da una profonda intimità (anche se le “scelte poetiche” non sempre furono così felici⁹⁷) rilevabile in “apparati sonori tersi, trasparenti, sobri, nei quali le nervature polivoche siano essenzialmente tracciate dai motivi, ossia da parole cantate, riducendo divagazioni melodiche ornamentali. L’aderenza alla parola del segno sonoro è intima: dal simbolismo visivo, alle inflessioni affettuose. Sicchè il contegno discorsivo riesce molto mobile; senza venir meno ad una normalità sintattica – forse l’apogeo dell’elaborazione stilistica di due secoli di polifonia vocale – che anzi è ancora più regolarmente osservata dal 1588.”⁹⁸ Marenzio, “il più dolce cigno d’Italia”⁹⁹, fu un compositore in continua evoluzione stilistica, e in questo processo evolutivo, fondato su una tecnica saldissima, non mancò di confrontarsi con la musica strumentale e con il linguaggio teatrale¹⁰⁰. Carlo Gesualdo, personaggio controverso, anche per via di particolari eventi della sua vicenda biografica (uccise la moglie adultera insieme all’amante), fu autore di sei libri di madrigali a cinque voci, uno a sei voci (postumo e incompleto), due libri di mottetti e uno di responsori, una produzione piuttosto esigua, se confrontata con quella di Marenzio. Tuttavia, il principe di Venosa¹⁰¹ si distinse per aver tenuto, a Napoli, “una corte a sue spese frequentata da compositori, sonatori e cantori eccellentissimi”¹⁰² e per aver avuto, nella sua produzione madrigalistica, un certo disinteresse per la qualità letteraria dei testi scelti¹⁰³ che dovevano possedere caratteristiche di concisione quasi aforistica da sottoporre a brusche antitesi discorsive,

⁹⁷ Cfr. N. PIRROTTA, *Note su Marenzio e il Tasso*, in ID., *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venezia, Marsilio, 1997, pp. 63-79.

⁹⁸ C. GALLICO, *L’età dell’Umanesimo e del Rinascimento*, cit., p. 97.

⁹⁹ *Ivi*, p. 98.

¹⁰⁰ Cfr. I. FENLON e F. PIPERNO (a cura di), *Studi marenziani*, Atti del convegno internazionale di Studi (Coccaglio, 10-11 settembre 1999), Venezia, Fondazione Levi, 2003.

¹⁰¹ Cfr. C. SANTOLI (a cura di), *Carlo Gesualdo nella storia d’Irpinia della musica e delle arti*, Avellino, Sinestesie, 2003; nello stesso volume, alle pp. 29-44, cfr. anche B. GALLOTTA, *Musica e poesia nei madrigali di Carlo Gesualdo*.

¹⁰² C. GALLICO, *L’età dell’Umanesimo e del Rinascimento*, cit., p. 101.

¹⁰³ “Il superamento dell’esperienza contenutistica, l’organizzazione del particolare espressivo in una concezione più ampia del discorso musicale spiega l’atteggiamento che può dirsi antiletterario del principe di Venosa. Non gli giova la varietà né la finitezza delle immagini, ma solo che esse suggeriscano e alternino le note fondamentali del dolore e della gioia, della privazione e della speranza, lasciando alla musica intera facoltà di forzarne o moderarne il tono, di graduarne o renderne improvvisi i trapassi.” [N. PIRROTTA, *Carlo Gesualdo, principe e musicista*, in ID., *Poesia e musica e altri saggi*, Scandicci (FI), La Nuova Italia, 1994, pp. 153-170, p. 168.]

al fine di farne risaltare le provocazioni comunicative. Insomma, la parola per Gesualdo, non è principalmente quella scritta, bensì quella detta, che si materializza nel canto e, se vogliamo, nella recitazione; ciò non toglie che essa sia al centro della sua attenzione, al centro del suo stile musicale imperniato su un violento cromatismo, dove varietà metrica e irregolarità ritmica sono tesi proprio a “scolpire” la parola nella sua dimensione di esclamazione, di articolazione retorica. I suoi madrigali, in questo senso, rappresentano un momento di sperimentazione che avvia una certa sensibilità poetica barocca in cui la poesia, la retorica e la musica sono elementi che si incontrano nel loro farsi teatro. Negli ultimi anni della sua vita, inoltre, egli si avvicina, proprio con il madrigale, allo stile concertato che sarà poi frequentato da Monteverdi:

Il controllo della volontà lucida scarnisce negli ultimi madrigali la polifonia gesualdiana, elimina ogni ridondanza e ogni sbavatura, riduce ogni elemento alla più nuda essenzialità. Nella chiara individuazione delle linee, dei contorni, degli episodi, nella precisa percezione del loro librarsi nel tempo e nello spazio sono presenti tutte le caratteristiche dello stile concertato. Che cosa dunque trattenne Gesualdo da un passo che Monteverdi aveva già compiuto nel 1605, dall'aggiungere alle sue musiche quel flessibile accompagnamento armonico, il basso continuo, che nello stile concertato crea lo sfondo atmosferico e tiene insieme le varie individualità delle voci o degli strumenti? Non fu mancanza di audacia, né caparbia ostentazione di tradizionalismo, ma, probabilmente, una conseguenza dell'abito costante della lettura mentale della sua musica. [...] Ciò non vuol dire che nel comporre egli non avesse presenti circostanze e risultanze dell'esecuzione reale; ma l'abito dell'audizione interna, mentale, più intensa, più nitida, più perfetta per il musicista di qualunque vera esecuzione, può aver attribuito alle movenze concertanti della sua musica risonanze psicologiche che gli facevano apparire innessaria la risonanza fisica di un accompagnamento di basso continuo.¹⁰⁴

Questo passo di Nino Pirrotta, al di là della vicenda psicologica del principe di Venosa, evidenzia un dato importante nel rapporto tra poesia e musica, alle soglie del Seicento. Tale dato è rappresentato proprio da quella “lettura mentale” più intensa, nitida, perfetta, di qualunque esecuzione: siamo al cospetto di una nuova interpretazione della musica, di una “lettura interiore” che sicuramente coinvolge il musicista-compositore, ma che non manca di appassionare il “pubblico”. Inoltre, lo stile concertato e il basso continuo, sono elementi che, ormai, parlano di “sola” musica, anche se la parola continua ad essere vivamente presente. È lo stabilirsi di un nuovo rapporto tra musica e parola, un rapporto diverso di “fruizione”, dove la musica viene “interiorizzata” da chi la compone e da chi la ascolta (il “pubblico” che dalla corte si sposta lentamente al teatro), dove interviene la prevalenza del codice, del linguaggio

¹⁰⁴ *Ivi*, pp. 168-169.

musicale (complice quell'avvenimento epocale rappresentato dalla stampa musicale), prevalenza che già nel Cinquecento era pienamente attiva e che, nel corso del Seicento, con l'avvento del melodramma e con le forme strumentali¹⁰⁵, raggiunge i suoi esiti più alti ed evidenti.

Spettatore e, soprattutto, artefice di questo processo è Claudio Monteverdi la cui opera, con otto libri di madrigali, attraversa tutti i passaggi che, dalla fine del Cinquecento, conducono al Seicento inoltrato, evidenziando una tensione dialettica tra struttura poetica e struttura musicale. Fin dalla metà del XVI secolo, infatti, i compositori di madrigali si occupano in misura crescente dell'illustrazione e dell'intepretazione del testo e delle sue particolarità; tanto più se ne occupano, e più è incipiente il rischio che la forma poetica venga compromessa, o quantomeno indebolita e oscurata. La poesia, talvolta, tende a trasformarsi in prosa (come accade per il sonetto di Della Casa) o in qualcosa di simile, ove è percepibile una mancanza della forma, e questa forma viene recuperata proprio attraverso i mezzi forniti dalla musica. In questo fluttuare di forme poetiche e musicali nasce quel rapporto dialettico cui si accennava:

Il rapporto tra la struttura poetica e quella musicale si palesa dialettico: la sempre più forte subordinazione della musica al linguaggio conduce alla fine alla signoria di quella su questo, e l'egemonia delle categorie formali legate alla parola produce il predominio di quelle musicali. Dal punto di vista storico ed estetico, la verbalizzazione che si compie nel madrigale musicale diventa così la premessa dell'ascesa di una nuova concezione della forma musicale.¹⁰⁶

Una nuova concezione della forma musicale che, in ogni caso, si rende indispensabile in virtù di quella polemica instauratasi tra Giovanni Maria Artusi e lo stesso Monteverdi¹⁰⁷, polemica che, suscitata dall'Artusi nel suo trattato *Imperfetioni della moderna musica*, pubblicato in due parti tra il 1600 e il 1603, non era, almeno inizialmente, rivolta a Monteverdi, e nemmeno alle innovazioni tecniche in ambito polifonico, quanto piuttosto alla funzione dell'*espressione* nella musica, che veniva anteposta alla bellezza e alle regole dell'arte e della ragione, perdendo, così, oggettività e assumendo valori soggettivi affidati alla sensibilità dei singoli. Monteverdi, esponente di quella che per l'Artusi era la nuova musica, aveva proprio scelto la strada

¹⁰⁵ La musica strumentale è attiva, anche se raramente in forma scritta, fin dagli inizi del Quattrocento, e nel corso del Cinquecento va progressivamente emancipandosi dalla componente vocale nelle forme della *trascrizione*, della *parafrasi polifonica*, della *variazione*, e poi della *sonata* (termine piuttosto tardo, rispetto all'avvio della pratica), del *ricercare* (o *fantasia*), del *preludio*, della *toccata* e della *danza*. Cfr. C. GALLICO, *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento*, cit., pp. 53-59.

¹⁰⁶ R. HAMMERSTEIN, *Questioni formali nei madrigali di Monteverdi*, cit., p. 337.

¹⁰⁷ Cfr. FUBINI, ENRICO, *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 134-139.

dell'espressione. In questo quadro dunque, si inserisce la polemica tra *prima* e *seconda pratica* della musica che, secondo l'Artusi, fautore della *prima*, non doveva produrre "novi concetti e novi affetti", in un contesto dove l'"oratione" non doveva essere "padrona", ma "serva dell'armonia" dove per armonia si intende la musica stessa. Monteverdi parla invece di *melodia*, concetto che ingloba "oratione, armonia e ritmo", sostenendo, infine, platonicamente che "l'oratione sia padrona dell'armonia e non serva", codificando, così, una *seconda pratica*¹⁰⁸, in cui vengono considerate le esigenze espressive, musicali e *affettive* del testo poetico.

Monteverdi, seguendo la direzione generale dei musicisti del proprio tempo, verso la concentrazione espressiva nella voce singola, aveva fatto sue le nuove tendenze, secondo le quali la musica doveva illustrare i contenuti espressivi delle parole (proprio l'*espressione* condannata da Artusi), potenziandoli e traducendoli in immagini sonore; e a questo punto va detto che nessuno, probabilmente, riusciva, a quei tempi, a farlo con una fantasia altrettanto viva e originale. Queste caratteristiche si sviluppano nei primi cinque libri di madrigali, pubblicati tra il 1587 e il 1605, quando il compositore era al servizio della corte dei Gonzaga a Mantova. Tra questi libri, quello che assume un rilievo particolare è il *Secondo libro de' madrigali a cinque voci*; la caratteristica principale, sul piano letterario, di questo libro è la prominente presenza di componimenti poetici di Torquato Tasso, ben undici su ventuno, considerando anche attribuzioni incerte¹⁰⁹. In questo libro "tassesco", uno dei madrigali più riusciti è sicuramente *Ecco mormorar l'onde*, un madrigale descrittivo che, se da un lato anticipa il senso dei ritornelli dell'Orfeo, dall'altro rappresenta un inconsapevole accordo con le intenzioni del poeta:

Nel dare una forma aperta ad *Ecco mormorar l'onde* Monteverdi conferma un'intuizione del Tasso; il poeta (ma Monteverdi non potè saperlo) aveva dapprima

¹⁰⁸ È singolare che tra i musicisti innovatori che Artusi condannava figurasse anche Carlo Gesualdo. La cosiddetta prima pratica, in realtà fu codificata da Gioseffo Zarlino il quale, a sua volta, l'aveva mutuata da Adrian Willaert; questi, in sintesi, i contorni della polemica che Monteverdi avrebbe dovuto inserire in un trattato, mai scritto, dal titolo *Seconda pratica ovvero perfezione della moderna musica*: "In quella sua *Seconda pratica* Monteverdi avrebbe teorizzato, secondo quanto ci fa sapere il fratello, accanto alla «Prima pratica» codificata da Zarlino, «che versa intorno alla perfezione dell'armonia, cioè che considera l'armonia non comandata ma comandante, e non serva, ma signora dell'oratione», una «seconda pratica», divinata «dall'Ingegneri, dal Marenzio, da Jaches de Wert, dal Luzzasco e parimenti da Jacopo Peri, da Giulio Caccini e finalmente da li spiriti più elevati ed intendenti della vera arte», la quale egli definiva come quella «che versa intorno alla perfezione della melodia, cioè che considera l'armonia comandata e non comandante, e per signora dell'armonia pone l'oratione». [M. BARONI, MARIO *et al.*, *Storia della musica*, cit., p. 129.]

¹⁰⁹ Cfr. C. GALLICO, *Monteverdi. Poesia musicale, teatro e musica sacra*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 157-158.

concepito questo testo come una regolare ballata, ma eliminò poi ogni ritorno di metro e di rima dando alla versione definitiva la forma di un libero madrigale.¹¹⁰

Il componimento fa parte di una importante serie di madrigali tassiani dedicata a Laura Peperara, una serie che rappresenta un “microcosmo di sensazioni visive, uditive e olfattive, intriso di soffusa malinconia e sensuale musicalità, cifra caratteristica della poesia tassiana.”¹¹¹ E di musicale sensualità frammista a sensazioni soprattutto uditive è fatto il madrigale che *Describe l'apparir de l'aurora e de la sua donna*¹¹², musicato da Monteverdi che apportò al verso 10 del testo una modifica piuttosto importante:

Testo poetico originale	Testo musicato da Monteverdi
<p><i>Ecco mormorar l'onde e tremolar le fronde a l'aura mattutina e gli arboscelli, e sovra i verdi rami i vaghi augelli cantar soavemente e rider l'oriente: ecco già l'alba appare e si specchia nel mare, e rasserena il cielo e le campagne imperla il dolce gelo, e gli alti monti indora. O bella e vaga Aurora, l'aura è tua messaggera, e tu de l'aura ch'ogni arso cor ristaura.</i></p>	<p><i>Ecco mormorar l'onde e tremolar le fronde a l'aura mattutina e gli arboscelli, e sovra i verdi rami i vaghi augelli cantar soavemente e rider l'oriente: ecco già l'alba appare e si specchia nel mare, e rasserena il cielo e imperla il dolce gelo e gli alti monti indora. O bella e vaga Aurora, l'aura è tua messaggera, e tu de l'aura ch'ogni arso cor ristaura.¹¹³</i></p>

Monteverdi, nel musicare il madrigale, avvertì la necessità di modificare il verso 10 che, in seguito a tale modifica, da endecasillabo è trasformato in settenario generando così una lettura metrico-ritmica diversa per l'intero componimento. Ma la variazione non è di poco conto nemmeno dal punto di vista sintattico, infatti eliminando “le campagne” Monteverdi trasforma in complemento oggetto quello che prima era il soggetto (“dolce gelo”) delle ultime due frasi; in questo modo il soggetto della seconda metà del componimento diventa “l'alba” del verso 7, cambiando notevolmente il significato e, soprattutto, il percorso d'immagini in esso implicito (non vi sono più “le

¹¹⁰ N. PIRROTTA, *Scelte poetiche di Monteverdi*, in ID., *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, cit., pp. 81-146, pp. 92-93.

¹¹¹ S. RITROVATO, (a cura di), *L'arte del madrigale. Poeti italiani del '500*, Bari, Palomar, 2010, p. 140.

¹¹² *Ivi*, p. 138.

¹¹³ B. GALLOTTA, *Analisi e interpretazione nel rapporto poesia-musica, del madrigale a cinque voci di Monteverdi, “Ecco mormorar l'onde” (Libro II), su versi di Torquato Tasso (dal II libro delle “Liriche d'amore”)*, in ID., *Manuale di poesia e musica. Il testo poetico e il suo rapporto con la musica. Analisi, esercitazioni e glossari*, Milano, Rugginenti, 2001, pp. 279-319, p. 279.

campagne” che dovevano essere “imperlate” dal dolce gelo, che adesso è “imperlato” dall’alba). Il testo, dal contenuto idillico-amoroso, è piuttosto lungo, nel suo genere di madrigale poetico, ed è costituito da ben 14 versi, in maggioranza settenari (nel testo musicato gli endecasillabi rimasti sono solo tre); caratteristiche, queste, che tendono a far procedere l’intonazione per effusioni di immagini, coadiuvate proprio dalla brevità e dalla concisione dei versi. Probabilmente il taglio del primo emistichio del verso 10, effettuato da Monteverdi, trova la sua ragione, oltre che sul piano sintattico-espressivo, anche in direzione di una maggiore scorrevolezza ritmica. I versi sono tutti in rima baciata e, tra i versi 11 e 12, la rima baciata realizza una *concatenatio* tra le due sezioni testuali contigue; interessante è, anche sul piano musicale, la rima al mezzo verticale nei primi due versi (“mormorar” e “tremolar”) che stabilisce un nesso fonico anche sul “cantar” del verso 5. Non vi sono evidenti tensioni tra metro e sintassi: i versi centrali, tutti settenari nella versione di Monteverdi, procedono mediante collegamenti anaforici e la struttura fortemente paratattica del discorso è coordinata dall’incalzante polisindeto (“e si specchia”, “e rasserena”, ecc.). In effetti un piccolo contrasto tra metro e sintassi si verifica negli ultimi due versi e fra il secondo e il terzo verso; nel primo caso, tra penultimo e ultimo verso appare un *enjambement* attenuato perché generato dall’epanadiplosi di “l’aura” che, peraltro, fa dell’endecasillabo “l’aura è tua messaggera, e tu de l’aura” un complesso chiasmo semantico. Tra secondo e terzo verso, invece, vi è un’epifrasi, dal momento che “arboscelli” è soggetto aggiuntivo di “tremolar”.

Il testo è diviso in tre sezioni metrico-sintattiche e sintattico-concettuali, rappresentate dai versi 1-6, chiusi dai due punti; dai versi 7-11, chiusi dal punto e dai versi 12-14. Tra i versi 1-3 e 4-6 si possono individuare due periodi minori, legati da due endecasillabi in *concatenatio*; interessante è, inoltre, la dimensione di arsi (“Ecco mormorar l’onde / e tremolar le fronde” – slancio) e tesi (“a l’aura mattutina gli arboscelli” – distensione) che si verifica tra questi versi, nonostante l’epifrasi, e, in maniera identica, tra i successivi, delineando una completezza ritmica, oltre che sintattica. Nella prima sezione sono presenti tre enunciati: il primo, introdotto dall’avverbio “Ecco”, unisce il mormorare e il tremolare all’aura mattutina (vv. 1-3); gli altri due indicano gli uccelli che cantano e l’oriente che ride (vv. 4-6). Le altre due sezioni (seconda e terza), collegate da *concatenatio*, corrispondono, invece, a due periodi semplici, così la seconda sezione, pur costituita da frasi principali, non contiene

enunciati minori, dal momento che l'unico soggetto è l'alba; nella terza, di soli tre versi, vi è un unico periodo che vede l'aura come soggetto.

Regolarità e scorrevolezza, queste sono le caratteristiche dell'andamento ritmico-espressivo del testo; l'abbondare di proposizioni coordinate e il susseguirsi senza effetti di cesura della sezioni, conferiscono alla lirica una sensazione di continuità in cui il tempo di lettura e il tempo virtuale evocato dal contenuto (e dalle tante immagini di esso) sembrano incontrarsi e fondersi. Sono le immagini, a farla da padrone, dal primo verso all'undicesimo è tutto un susseguirsi di immagini quasi pittoriche che descrivono gradualmente l'arrivo del giorno. Solo gli ultimi tre versi chiariscono il significato profondo e il motivo galante/amoroso del componimento: "l'aura" è messaggera dell'Aurora (qui personificata, come indica la maiuscola) che, a sua volta è messaggera "de l'aura / ch'ogni arso cor ristaura; ma dietro "l'aura", come avveniva per Petrarca, si cela il nome, il *senhal*, di Laura, che per il Tasso, è Laura Peperara, la donna amata dal poeta. Naturalmente, le scelte interpretative possono essere teoricamente diverse, considerando l'indeterminatezza della situazione e le ricorrenze di "l'aura" che può essere sì la donna amata dal poeta (tra l'altro identificabile anche nell'Aurora) e che il poeta attende al primo sorgere del sole, ma ciò non vieta di cogliere anche un senso concettuale più vasto, in cui l'aurora rappresenta, ad esempio, il risvegliarsi della vita all'alba di un nuovo giorno, e questa interpretazione è resa ancora più possibile proprio grazie alla dimensione idillica e sensuale del componimento costruita sui suoni, sulle luci e sui colori della natura. Ma, al di là di possibili ulteriori interpretazioni, restando nei termini dell'identificazione "l'aura-Laura", il testo si muove (è proprio il caso di dirlo) lungo una linea performativa, retta da verbi di un delicato moto, come "mormorar", "tremolar", "cantar", "rider" che evocano continue immagini di onde, alberi, uccelli e così via, in uno scorrere continuo, sostenuto da quell'avverbio iniziale ("Ecco") che trasmette il senso di passaggio graduale ma istantaneo dalla fase notturna a quella diurna. Gli elementi di questa *performance* sono quelli, in fondo, primordiali del suono delle onde (e dunque dell'acqua), della luce che fa ridere l'oriente, e soprattutto dell'aura in cui tutto si muove e tutto si effonde senza contorni e limiti ben definiti.

Tornando ancora sulla terza sezione, ossia sui versi 12-14, va notato che in essa si possono scorgere altri elementi, sia dal punto vista concettuale che fono-simbolici:

*O bella e vaga Aurora,
l'aura è tua messaggera, e tu de l'aura
ch'ogni arso cor ristaura.*

L'episodio qui rappresentato è un epifonema che, nella sua forza aforistica, concentra una dimensione retorica: "l'aura", protagonista dei tre versi, è Laura, ma è anche "l'Aurora" personificata, l'endecasillabo è un'eplanadiplosi, con chiasmo sul piano sintattico-concettuale, il verso, infine, è in rima derivativa con il successivo (*l'aura / ristaura*) e genera una *combinatio* conclusiva più che efficace. In breve, tutto il componimento vive sui significati racchiusi in questi tre versi, senza i quali sarebbe un susseguirsi di piacevoli immagini. Ma il piano retorico non è il solo ove è possibile rintracciare significati e simboli, in questi versi vi è un portato ritmico-sonoro che trasforma in musica anche il principale elemento concettuale, ossia "l'aura"; si tratta del portato ritmico sonoro della lettera "a" che ricorre numerose volte nel componimento e spesso in rima e con la stessa sonorità di aura (Aurora, ristaura, vaga, alba, ecc.), accanto ad essa vi sono poi le "a" dei verbi "mormorar", "tremolar", "cantar" e ancora in "mare", arso, e così via. La "a" è in generale molto presente in tutto il componimento e, con il suo suono, conferisce ad esso un colore timbrico tendente al chiaro, cui si unisce (è il caso dei tre verbi citati, dei versi 1, 2 e 5) la "r" vibrante il cui suono rimanda, ad esempio, alla brezza o al mormorar delle onde. E questa "r" non manca di ricorrere anche nei tre versi conclusivi ("Aurora", "aura", ecc.), in stretta simbiosi con gli altri elementi fonologici e concettuali.

Tutte queste caratteristiche del testo sono, in qualche modo, riportate da Monteverdi, nel più ampio quadro poetico-musicale; così alle tre sezioni in cui si divide il testo poetico, dal punto di vista sintattico-concettuale, ne corrispondono quattro sul piano musicale, dal momento che la prima sezione di sei versi è scomponibile in altre due entità sintattiche minori (vv. 1-3 e vv. 4-6), entrambe segnate da precise cadenze musicali¹¹⁴. Un discorso simile vale per la seconda sezione del testo poetico, che corrisponde alla terza sezione musicale; questa è però segnata da una cadenza imperfetta¹¹⁵, tuttavia coincidente con la chiusura della sezione poetica che, come accennato, non è suddivisibile in enunciati minori. L'aspetto più interessante di questa sezione è che la musica asseconda l'andamento del testo poetico nel suo percorso di giustapposizione sintattica e di immagini, marcando uno stretto rapporto con la poesia. La quarta sezione polifonica (intonante la terza sezione sintattica, che come la

¹¹⁴ Per l'ampio e articolato discorso su clausole e cadenze, cfr. B. GALLOTTA, *Analisi e interpretazione nel rapporto poesia-musica, del madrigale a cinque voci di Monteverdi, "Ecco mormorar l'onde" (Libro II), su versi di Torquato Tasso (dal II libro delle "Liriche d'amore")*, cit., pp. 300 sgg.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 302.

precedente, non presenta ulteriori suddivisioni al suo interno) si chiude sullo slancio musicale dei versi precedenti, in un percorso di continuità, analogo a quello del testo poetico. Questa continuità si ripercuote anche sul fronte melodico, ove Monteverdi tende a stabilire un piano di rapporti espressivi su più versi e a livello sintattico, con la distinzione dei motivi affidata ai segmenti poetici¹¹⁶, in relazione al gioco (successione e/o parziale sovrapposizione) delle voci. Ne deriva che il rapporto metrico-ritmico tra versi e melodie è piuttosto lineare e segue un andamento di tipo metrico-sillabico, anche in presenza di madrigalismi indugiati su valori larghi e declamati. Se il componimento poetico-musicale, nel suo insieme, risulta coerente anche con la struttura sintattico-concettuale, ciò è dovuto, sostanzialmente al perfetto parallelismo che sussiste tra la stessa struttura sintattica e il livello metrico-formale del testo. Anche sui versi di chiusura, nei quali era stata adombrata la possibilità di un *enjambement*, pur attenuato, la continuità ritmico-melodica procede senza scarti o interruzioni, dal momento che Monteverdi provvede a costruire sul verso 13, per ogni voce, una melodia autonoma separata da quella del verso successivo, per cui non v'è alcun accenno di *enjambement* melodico e verbale.

L'orientamento interpretativo di *Ecco mormorar l'onde* di Claudio Monteverdi appare già abbastanza chiara “dalla scelta del Modo, l'*Undicesimo autentico (Ionio)*, sia pure trasposto dal Do al Fa per B-molle. Per la maggior parte dei trattatisti, questa modalità richiede «parole allegre, dolci, soavi, e materie che contengono dilettazone [...]», e indubbiamente i versi di Tasso rispondono a tali requisiti.”¹¹⁷. Ma, al di là dei dettami tecnici e convenzionali, quel che appare chiaro è che l'indirizzo interpretativo è volto inequivocabilmente a rendere appieno sul piano dell'espressione musicale, il senso espressivo della poesia. In questo espressivo è possibile intravedere in filigrana proprio quella *seconda pratica* che il compositore avrebbe voluto codificare nel trattato che non ha mai scritto; *seconda pratica* che, all'infuori di qualunque spinta polemica, poneva al centro del rapporto poesia-musica proprio l'*espressione* condannata da Artusi. Bisogna tener presente, però, che nel caso specifico di *Ecco mormorar l'onde*, nonostante l'uso di madrigalismi, come l'imitazione del tremito delle fronde o del mormorio delle onde¹¹⁸, appare fin troppo chiara la propensione di Monteverdi, confermata nei libri di

¹¹⁶ Vi sono, però, altri elementi di articolazione melodico-testuale, per quali cfr. *Ivi*, pp. 302-304 e nota 273.

¹¹⁷ *Ivi*, pp. 317-318.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 308.

madrigali successivi, di interpretare il testo poetico non solo in un'ottica pienamente letterale e descrittiva, ma anche introspettiva. Gli stessi madrigalismi, in un'ottica di introspezione, hanno una funzione, molto più intima e profonda, ancora una volta, di *espressione*. Allora, accanto agli effetti delle immagini e degli elementi fonosimbolici del testo, il componimento poetico-musicale, nella sua totalità, trasmette il senso espressivo della parola poetico, così come il compositore lo riceve. Certamente è una delle possibili interpretazioni musicali, allo stesso modo (e più) dell'interpretazione poetica, in ambito polifonico che possono essere varie e variamente articolate, ma, nel caso di Monteverdi, non vi è alcun dubbio che, attraverso le cadenze, il gioco delle voci, le melodie, e tutti i mezzi e gli espedienti musicali impiegati, il compositore è partecipe, nel senso che percepisce quell'afflato di serena soavità, di luminosità, purezza, leggerezza d'animo e immersione nella natura, che la poesia suscita. È un incrocio di vari elementi quello che viene fuori dal componimento poetico-musicale madrigalistico, dal momento che:

Il colore complessivo del madrigale polifonico è determinato in primo luogo dal sapiente impasto di armonia e contrappunto, nel quale svolge un ruolo significativo l'elemento timbrico, inteso come incontro, distribuzione, alternanza e contrasto, delle voci. In particolare il gioco analettico delle imitazioni a coppie, che prefigura quasi una tecnica policorale, consente al musicista di predisporre uno straordinario affresco pittorico in movimento, che dall'oscurità delle prime battute, si fa sempre più chiaro e luminoso, in questo perfettamente in linea con il diacronismo del contenuto poetico.¹¹⁹

Il tempo virtuale della lirica si muove lungo il doppio asse del diacronismo e del sincronismo, esprimibili in musica attraverso la politestualità; la politestualità è possibile (la cosa vale certamente per questo madrigale, ma la si può estendere in generale) grazie alla tecnica del contrappunto e alle potenzialità offerte in tal senso. È di queste potenzialità che si serve Monteverdi nel realizzare, attraverso la sovrapposizione quasi completa delle differenti linee melodico-testuali, una politestualità¹²⁰ che esprime, appunto, i tempi "vissuti" della lirica. La gamma delle possibilità interpretative è in questo modo ampiamente dilatata, e queste realizzazioni interpretative possono essere suggerite dal testo poetico. Insomma, Monteverdi, già nel suo secondo libro di madrigali a cinque voci (siamo nel 1590), traccia le linee di un contrappunto concertante che giungerà gradualmente a maturazione nel corso del Seicento e, soprattutto, del

¹¹⁹ *Ivi*, p. 318.

¹²⁰ "La polifonia musicale fa nascere al tempo stesso una polifonia testuale [...] Si tratta di un mezzo espressivo di cui solo la musica è capace, mentre la poesia può fare qualcosa di simile solo ponendo un concetto dopo l'altro." [R. HAMMERSTEIN, *Questioni formali nei madrigali di Monteverdi*, cit., p. 339].

Settecento, quando personaggi o gruppi di personaggi agiranno e canteranno contemporaneamente sulla scena. Il termine “scena” conduce chiaramente ad una dimensione del tutto diversa da quella del madrigale cinquecentesco: è la dimensione del melodramma, un dimensione nuova, ove si incontrano ancora poesia e musica, ma mediate e interpretate attraverso un terzo codice, quello drammatico del teatro.

Ecco mormorar l'onde è, dunque, un madrigale in cui musica e poesia sono ancora “sorelle naturalissime”, del resto la definizione del Luzzaschi è posteriore (1596), ma quel che più conta è che in esso sono già abbastanza evidenti quei caratteri, legati all'espressione, che contrassegnano la seconda pratica monteverdiana con il suo stile:

È quello stile musicale che vuole l'orazione - «oratione», ossia la parola più il significato, la comunicazione, l'animus, il concetto, la cultura che vi abitano; oltre a la prosodia, la sintassi e il cursus retorico – padrona dell'armonia – della musica; e suo apparato fonico, grammaticale, strutturale – , e non serva.¹²¹

In quegli stessi anni in Monteverdi si accentua la vocazione strumentale, come attestano gli *Scherzi musicali a tre voci*, dove danze, arie e ritornelli d'archi si alternano alle strofe, ordinate quasi tutte su liriche di Gabriello Chiabrera, e che sono veri emblemi strumentali; è il piccolo organico concertato a tre strumenti che richiama la sonata barocca, anche negli *Scherzi*, editi nel 1607, lo stesso anno dell'*Orfeo*, si può ancora leggere “un progetto comunicativo affettuoso”. Ma, alle soglie del Seicento, qualcosa sta cambiando nei rapporti tra poesia e musica, un cambiamento che porta in sé principalmente due nomi: Claudio Monteverdi e Gabriello Chiabrera.

Effettuando un salto, nell'opera di Monteverdi, all'ottavo libro di madrigali (siamo ormai nel 1638), questi cambiamenti si rendono già abbastanza evidenti: in questo libro il compositore musica una canzonetta di Ottavio Rinuccini che, non a caso si può definire “il più famoso e forse anche il più commovente lamento da camera del Seicento”¹²². Si tratta del *Lamento della Ninfa* ed è un caso emblematico di poesia per musica in cui la poesia è completamente trasfigurata dall'intonazione musicale, essendo sottoposta ad una ristrutturazione così radicale da smarrire la forma e la struttura originarie. Monteverdi nel realizzare questa ristrutturazione della canzonetta (peraltro un testo poetico non particolarmente complesso) di Rinuccini, non si allontana poi tanto

¹²¹ C. GALLICO, *Monteverdi. Poesia musicale, teatro e musica sacra*, cit., p. 25.

¹²² S. LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia. Parte seconda (CD-rom). Lettura, ascolto e analisi del testo poetico-musicale*, cit., p. 81.

dalla sua seconda pratica, anzi va ben oltre essa, lasciandone intuire addirittura una “terza”, interamente proiettata verso il futuro¹²³.

Questi passaggi (1607-1638) sono indicativi del fatto che nel rapporto tra le due “sorelle” qualcosa andava modificandosi: il madrigale che, con la sua duttilità aveva favorito una preziosa occasione d’incontro tra poesia e musica, negli anni ’20 del XVII secolo (il secolo del madrigale, storicamente è riconoscibile tra il 1520 e il 1620) perde la sua spinta propulsiva e nel campo dei rapporti tra poesia e musica si verifica quello che era facilmente intuibile:

Quando la parola verrà subordinata alle esigenze del discorso musicale, il divario fra musica e poesia metterà a nudo lo sfasamento dei diversi livelli formali del testo, sciogliendo la precaria integrazione di canto e parola nel segno di una nuova sensibilità lirica. Ma a quel punto il madrigale avrà esaurito il suo compito.¹²⁴

Questo è quanto succede sul fronte musicale, ma la poesia, alle soglie del Seicento è sottoposta anch’essa a cambiamenti, e questi cambiamenti si realizzano, come accennato, attraverso l’opera di Chiabrera, opera che ebbe tanta, ma effimera, fortuna proprio presso i musicisti, attraverso un numero anche piuttosto esiguo di canzonette strofiche, che furono replicatissime a quei tempi. Ma la novità non fu tanto il repertorio del Chiabrera in sé, quanto l’autorità di un protagonista della poesia italiana nel diffondere la praticabilità a fini artistici di metri brevi e accentuativi¹²⁵ che fino ad allora erano rimasti un po’ in ombra, nella poesia e nella musica d’arte cinquecentesche. Di questo vero e proprio rimescolamento, più che la polifonia madrigalistica, se ne avvantaggiarono le nuove forme poetico-musicali, prima fra tutte la monodia accompagnata e poi le forme teatrali che andavano progressivamente assumendo importanza. Siamo, in ogni caso, in una dimensione totalmente diversa, rispetto al Trecento e al Quattrocento, ma anche rispetto al secolo del madrigale, nel quale si possono evidenziare i germi di questo cambiamento. Il riferimento torna ad essere il sonetto di Della Casa, che spinge a riflettere sul fatto che, mentre una poesia, la cui sintassi sia disposta secondo il modello ritmico tradizionale, può anche essere non destinata al canto (come nel caso dei sonetti di Petrarca), ma rimane potenzialmente musicabile, proprio grazie alla struttura metrica, una poesia destrutturabile, come quella

¹²³ Per un’analisi completa del Lamento della Ninfa, sia sul fronte poetico che su quello musicale, cfr. Ivi, pp.81-108.

¹²⁴ S. RITROVATO, (a cura di), *L’arte del madrigale. Poeti italiani del ‘500*, cit., p. 16.

¹²⁵ Uso di versi brevi e medio-brevi, spesso parisillabi in testi articolati in strofe di dimensioni ridotte; uso di rime tronche e di rime sdruciole, nonché di versi irrelati, queste le caratteristiche di fondo della “riforma” chiabreriana, per la cui analisi dettagliata si rimanda a L. ZULIANI, *Poesia e versi per musica. L’evoluzione dei metri italiani*, cit., pp. 113-151.

di Della Casa, va sì incontro alla musica, ma frasi musicali e versi sono divisi, e questa, paradossalmente, è una germinale forma di separazione tra poesia e musica. Se ne può, dunque, concludere che

Ciò che appare chiaramente nei metri chiabreriani, è la naturale tendenza della tradizione letteraria italiana verso il «divorzio fra musica e poesia»: esso è già implicito in Chiabrera stesso, nel suo sforzo di teorizzazione poetica e in parte delle sue prove nei nuovi metri; ma giungerà a compimento a partire dal '700, quando da Parini a Foscolo, da Manzoni e Carducci fino anche al primo D'Annunzio, nelle forme dell'ode-canzonetta si scrissero poesie che non paiono neppure gradire un'eventuale veste musicale.¹²⁶

A questo punto, quel viaggio intrapreso, all'inizio del capitolo, verso l'orizzonte rinascimentale può dirsi concluso. Chiaramente, come in ogni viaggio, ci si lascia alle spalle qualcosa, mentre l'orizzonte che si apre è così vasto che lascia appena intravedere nuovi oggetti e soggetti in lontananza. Ma l'orizzonte rinascimentale rappresenta pur sempre un punto d'arrivo, un punto in cui confluiscono una serie di eventi storico-sociali, culturali e artistici che danno avvio alla cultura moderna. In questo crogiuolo di eventi la poesia per musica ha un suo ruolo, e un ruolo anche abbastanza importante, se si considera che il Seicento e il Settecento vedranno la grande fioritura del melodramma che, pur tra riforme, cambiamenti e separazioni, affonda le sue radici proprio nei rapporti che la poesia e la musica sono andate instaurando tra loro nei secoli dell'Umanesimo e del Rinascimento. Poco importa, in questo senso, se le due arti siano state intimamente congiunte, come nei secoli medievali, o abbiano vissuto un rapporto tra "sorelle" come nel Cinquecento, e poco importa, in fondo, se tra la nascita della stampa (evento non indifferente nel rapporto tra i due codici) le opere di Monteverdi e di Chiabrera, il melodramma e una nuova concezione dell'ascoltatore (che diviene spettatore), le due "sorelle" abbiano "deciso", ad un certo punto di prendere ognuna una propria strada. Quel che conta, alla fine di questo viaggio verso l'orizzonte rinascimentale, è l'aver riconosciuto, nell'ampia luminosità delle corti rinascimentali, il risuonare di un canto (a più voci) diverso e distante da quello intonato all'ombra dei chiostri medievali, ma che con esso chiude il cerchio di un'epoca ampia e variegata di "dolci concenti".

¹²⁶ *Ivi*, p. 151.

CONCLUSIONI

Dal chiostro alla corte si è dimostrato, come appariva fin dall'inizio, un percorso di ricerca piuttosto vasto e complesso, e come per tutti i percorsi, il rischio sempre presente è quello di soffermarsi su alcuni eventi e sorvolarne altri, con l'inevitabile conseguenza di conservare, lungo l'asse diacronico della ricerca, alcune zone d'ombra. Del resto, data la vastità del campo d'indagine prescelto, non era proponibile cercare di individuare tutti i microfenomeni che soggiacciono al grande e mutevole percorso della poesia per musica medievale e rinascimentale. Com'era immaginabile, dunque, la ricerca si è indirizzata verso il "macro", ossia verso quei fenomeni evidenti, nel corso storico, come, ad esempio, la lirica trobadorica, la poesia per musica del Trecento e il madrigale cinquecentesco.

Tutto sommato, però, se i macroeventi hanno avuto il giusto peso all'interno della trattazione, è anche vero che gli eventi più nascosti, o quantomeno poco evidenti, non sono stati del tutto ignorati; così, accanto al canto gregoriano e ambrosiano, ad esempio, hanno trovato posto i testi protoromanzi legati alla monodia sacra, ma anche a quella profana che ha avuto non poca importanza nell'individuazione di alcune radici del canto trobadorico; allo stesso modo, accanto ai trovatori si è dato rilievo a due eventi nella poesia per musica europea piuttosto singolari e tra loro correlati (oltre alla derivazione trobadorica che riguarda soprattutto il secondo): i *Carmina Burana* e il *Minnesang*. E ancora, accanto alle forme di poesia per musica più auliche, non sono mancati ampi riferimenti all'universo popolare; così, ad esempio, nel "secolo senza poesia", ove, oltre alle rime di Giustinian e del Poliziano, si è dato rilievo anche alle forme di canto popolare (canti carnascialeschi e ballate popolari anonime). Da questo punto di vista si può positivamente concludere, dunque, che pur nel permanere delle inevitabili zone d'ombra, in un campo così vasto, la ricerca ha rilevato tutte quelle occasioni, micro e macro che siano, funzionali e/o pertinenti al processo evolutivo delle due arti, nel loro rapporto di poesia per musica.

Gli ambiti geografici e quelli culturali sono chiaramente riconoscibili in ogni direzione, anche se, riguardo ai primi, dal terzo capitolo in poi la dimensione geografica d'indagine è stata decisamente quella italiana. La componente culturale (il chiostro e la corte) si è rivelata, in alcuni casi, d'importanza vitale, in merito a quei processi di

conservazione/sedimentazione e germinazione/sviluppo/diffusione, presenti in entrambi gli ambiti e in tutti i periodi storici esaminati. Chiaramente, il chiostro, ha avuto un ruolo centrale soprattutto nel primo capitolo, dedicato al grande complesso del canto cristiano; conseguentemente, se tra Duecento e Trecento sia il chiostro che la corte hanno condiviso buona parte degli spazi di ricerca (tranne una piccola parte dedicata all'ambito popolare), il Quattrocento e il Cinquecento sono decisamente i secoli della corte rinascimentale.

Rispettata, dunque, l'organicità del percorso (pur con qualche necessaria escursione fuori dai limiti cronologici preordinati) e le direzioni diacroniche e sincroniche del rapporto poesia-musica, rilevabili dalle diverse forme poetico-musicali sorte nel corso dei secoli, in seno a questo rapporto, si può concludere che, seguendo il tracciato cronologico dell'ampio periodo preso in esame, la poesia per musica appare caratterizzata da un rapporto sempre forte, ma sempre meno intimo, via via lungo il percorrere dei secoli che vanno dalle prime forme di canto cristiano, fino ad arrivare al secolo del madrigale. Pur evitando di parlare di "divorzi" è, infatti, indubbio che le due arti abbiano subito, nel corso dei secoli, un lento ma progressivo processo di allontanamento che le ha condotte, dalla profonda intimità, di evidente ascendenza greco-romana, derivante dai comuni elementi sonori e musicali del metro e del ritmo, ad essere "sorelle naturalissime" nel corso Cinquecento. È chiaro che in questo passaggio, da una intimità che poteva essere interrotta solo da un prematuro "divorzio", ad una convivenza tra sorelle, qualcosa è sicuramente cambiato. In realtà i cambiamenti non sono stati pochi; talvolta impercettibili, talaltra fin troppo evidenti, i mutamenti avvenuti, in maniera sincronica, ma anche individuale tra le due arti, sono stati anch'essi lenti e progressivi. Se ne possono segnare alcuni, come avviene nel corso della trattazione, con i trovatori, oppure nella codificazione della canzone come forma poetica d'eccellenza nel *De vulgari eloquentia*, e ancora nella poesia del Petrarca, o nella dimensione popolare della poesia per musica e danza del Trecento, fino a giungere alle *giustiniane*, che grande contributo diedero al famoso rapporto sororale, e in ultimo all'eleganza immaginifica e tutta musicale del madrigale cinquecentesco. È proprio la musica a generare uno iato nel rapporto tra le arti: mentre la poesia ha vissuto un'evoluzione, nel corso dei secoli, tramandata dalle fonti scritte, la musica è stata nel frattempo relegata in un dimensione di oralità e memoria. La stessa notazione neumatica (le cui prime forme risalgono al IX secolo), quando era presente, con i suoi problemi di

misurabilità del ritmo, non era sufficiente al dispiegarsi di uno specifico codice linguistico; questa insufficienza ha progressivamente generato, tra le due arti, processi evolutivi differenti. In questo senso il Trecento, con le prime consolidate forme di notazione *mensurale*, rappresenta un primo gradino nel processo di autonomia che la musica comincia a vivere. La musica scopre così un suo codice, che in precedenza non possedeva, o era del tutto insufficiente, e che le permette gradualmente di individuare un suo percorso che non sia necessariamente legato al ritmo e al metro poetici. A garantire ulteriore supporto in questa direzione sono le nuove e sempre più avanzate tecniche polifoniche che, unite alla forza di diffusione della stampa musicale decretano una nuova e profonda distanza tra le arti sorelle. Infine, le composizioni di Monteverdi, uno dei primi musicisti a sperimentare forme di musica strumentale, e i nuovi metri chiabreriani, sanciscono, nei primi decenni del Seicento, quel famigerato “divorzio” che, secondo alcuni, sarebbe avvenuto già nel corso del Duecento.

In realtà, tale “divorzio” non avviene neppure in questa fase, dove più che altro le “due sorelle” sembrano intraprendere ognuna la propria strada, ma senza mai dimenticare il proprio passato da conviventi. Infatti, pur coinvolgendo un terzo linguaggio, quello del teatro, il melodramma non mancherà di fornire, nei secoli a venire alcuni splendidi esempi di grande interazione tra poesia e musica, basti pensare, in tal senso, al rapporto Mozart-Da Ponte. In conclusione l’assunto estremo di questo percorso di ricerca è rintracciabile proprio in questa impossibilità di separazione tra due arti che, pur vivendo, ormai, ognuna in una propria dimensione, non possono evitare, occasionalmente o meno, di incontrarsi. *Dal chiostro alla corte* individua e documenta esattamente i luoghi, i momenti, i livelli di intensità, nonché i modi e le forme che ne scaturiscono, di questa osmosi tra le due arti in quell’ampio periodo storico racchiuso tra i due termini di Medioevo e Rinascimento.

BIBLIOGRAFIA

Al fine di rendere più agevole la consultazione dell'ampia bibliografia qui raccolta si è optato per una suddivisione della stessa in tre sezioni distinte: "Opere in volume", "Saggi e interventi" (in opere e raccolte collettanee) e "Articoli su riviste". Di queste sezioni, solo la prima è suddivisa, a sua volta, in tre gruppi: 1. Fonti primarie; 2. Opere di consultazione e risorse; 3. Studi, ricerche e scritti teorici. Riguardo a questi gruppi considerando i confini talvolta piuttosto labili tra un gruppo e l'altro (soprattutto tra secondo e terzo), si è preferito isolare, tra le fonti primarie, unicamente le opere di singoli autori che costituiscono, appunto, le fonti letterarie di riferimento (ad es., il *Canzoniere* di Petrarca o la *Poetica* di Aristotele), indipendentemente dall'apparato critico e/o dal numero dei volumi. Nel secondo gruppo confluiscono, oltre alle enciclopedie e ai dizionari, le raccolte antologiche (anche quelle che presentano studi critici specifici, ad es., G. Corsi, *Poesie musicali del Trecento*, oppure G. Contini, *Poeti del Duecento*), i manuali (di metrica, di musica, ecc.), i volumi di storia letteraria, di storia della musica, e altre risorse, come i repertori e le riproduzioni in fac-simile di codici manoscritti. Il terzo gruppo è, infine, costituito da volumi contenenti studi specifici riguardanti la poesia e la musica; qui confluiscono, oltre agli studi di singoli autori, le raccolte collettanee di studi "in onore di", nonché gli atti di convegni e seminari.

Opere in volume

1. Fonti primarie:

ALIGHIERI, DANTE, *Rime*, a cura di Gianfranco Contini, con un saggio di Maurizio Perugi, Torino, Einaudi, 2007.

ALIGHIERI, DANTE, *Convivio*, a cura di Giorgio Inglese, Milano, Rizzoli, 2004.

ALIGHIERI, DANTE, *De vulgari eloquentia*, Introduzione, traduzione e note di Vittorio Coletti, Milano, Garzanti, 2000.

ALIGHIERI, DANTE, *Opere minori*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano-Napoli, Ricciardi, 1996, 3 voll.

ALIGHIERI, DANTE, *Vita nuova*, Introduzione di Edoardo Sanguineti. Note di Alfonso Berardinelli, Milano, Garzanti, 1995.

ALIGHIERI, DANTE, *La Divina Commedia*, commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 3 voll.: vol. I, *Inferno*, 1991; vol. II, *Purgatorio*, 1994; vol. III, *Paradiso*, 1994.

ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di Diego Lanza, Milano, Rizzoli, 1994.

AUGUSTINUS, AURELIUS, *De musica*, a cura di Giovanni Marzi, Firenze, Sansoni, 1969.

BARBERINO, FRANCESCO DA, *I Documenti d'Amore*, a cura di Francesco Egidi, Roma, Società Filologica Romana, 1905-1927, 4 voll.

BEMBO, PIETRO, *Prose della volgar lingua. Gli Asolani. Rime*, a cura di Carlo Dionisotti, Torino, UTET, 1966.

BOCCACCIO, GIOVANNI, *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, Mondadori, Milano, 1992, 10 voll.

BOCCACCIO, GIOVANNI, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1980, 2 voll.

BOCCACCIO, GIOVANNI, *Vita di Dante*, in ID. *Opere in versi – Corbaccio – Trattatello in laude di Dante – Prose latine – Epistole*, a cura di Giorgio Ricci, Milano-Napoli, Ricciardi, 1965.

BOCCACCIO, GIOVANNI, *Rime*, a cura di Vittore Branca, Padova, Liviana, 1958.

BOETHIUS, ANICIUS MANLIUS TORQUATUS SEVERINUS, *De institutione musica*, a cura di Giovanni Marzi, Roma, Istituto Italiano per la Storia della Musica, 1990.

FOSCOLO, UGO, *Saggi sopra il Petrarca*, a cura di Giovanni Papini, trad. it. di Camillo Ugoni, Lanciano (CH), Carabba, 1928.

GHERARDI, GIOVANNI DA PRATO, *Il paradiso degli Alberti*, a cura di Antonio Lanza, Roma, Salerno, 1975.

ISIDORUS HISPALENSIS, *Etimologie o Origini*, a cura di Angelo Valastro Canale, Torino, UTET, 2004, 2 voll.

La Bibbia. Nuovissima versione dai testi originali, con introduzione e note di Antonio Girlanda, Primo Gironi, Fedele Pasquero, Ravasi Gianfranco, Pietro Rossano, Stefano Virgulin, Cinisello Balsamo (MI), San Paolo, 1987.

LUZZASCHI, LUZZASCO, *Madrigali. Per cantare e sonare a uno, due e tre soprani. 1601*, a cura di Adriano Cavicchi, Brescia, L'organo, 1965.

MARENZIO, LUCA, *Madrigali a quattro voci, libro primo (1585)*, edizione moderna e note critiche a cura di Aldo Iosue, Francesco Luisi, Antenore Tecardi, Roma, Pro Musica Studium, 1983.

MEDICI, LORENZO DE', *Tutte le opere*, a cura di Paolo Orvieto, Roma, Salerno, 1992, 2 voll..

MONTALE, EUGENIO, *Sulla poesia*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1976.

PETRARCA, FRANCESCO, *Canzoniere*, introduzione di Roberto Antonelli, testo critico e saggio di Gianfranco Contini, note al testo di Daniele Ponchiroli, Torino, Einaudi, 1992.

PETRARCA, FRANCESCO, *Canzoniere*, introduzione di Ugo Foscolo, note di Giacomo Leopardi, cura di Ugo Dotti, Milano, Feltrinelli, 1992.

PETRARCA, FRANCESCO, *Il codice degli abbozzi. Edizione e storia del manoscritto Vaticano Latino 3196*, a cura di Laura Paolino, Milano-Napoli, Ricciardi, 2000.

PINDARO, *Tutte le opere. Olimpiche-Pitiche-Nemee-Istmiche-Frammenti*, Introduzione, traduzione, note e apparati di Enzo Mandruzzato, Milano, Bompiani, 2010.

POUND, EZRA, *Opere scelte*, a cura di Mary de Rachewiltz, Introduzione di Aldo Tagliaferri, Milano, Mondadori, 1981⁵.

ROUSSEAU, JEAN JACQUES, *Saggio sull'origine delle lingue. Dove si parla della melodia e dell'imitazione musicale*, a cura di Paolo Bora, Torino, Einaudi, 1989.

SACCHETTI, FRANCO, *Il libro delle rime*, edited by Franca Brambilla Ageno, Firenze, Olschki – Perth, University of Western Australia Press, 1990.

SACCHETTI, FRANCO, *Il trecentonovelle*, a cura di Davide Puccini, Torino, UTET, 2008.

SERCAMBI, GIOVANNI, *Il novelliere*, a cura di Luciano Rossi, Roma, Salerno, 1974, 3 voll.

TASSO, TORQUATO, *Gerusalemme liberata*, introduzione di Giulio Ferroni, Bologna, Zanichelli, 2009.

TEMPO, ANTONIO DA, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, edizione critica a cura di Richard Andrews, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1977.

VILLON, FRANÇOIS, *Poesie*, prefazione di Fabrizio De André, traduzione, introduzione e cura di Luigi De Nardis, Milano, Feltrinelli, 1996.

2. Opere di consultazione e risorse:

AMORETTI, GIOVANNI VITTORIO (a cura di), *I Minnesänger*, Torino, UTET, 1965.

Analecta Hymnica Medii Aevi, herausgegeben von Guido Maria Dreves, Leipzig, Fues Verlag, 1886-1922, 55 voll.

Antologia della poesia italiana, diretta da Cesare Segre e Carlo Ossola, Torino, Einaudi, 1999-2003, 8 voll.: vol. I, *Duecento*, 1999; vol. II, *Trecento*, 1999; vol. III, *Quattrocento*, 2000; vol. IV, *Cinquecento*, 2001.

ANTONELLI, ROBERTO *et al.* (a cura di), *I poeti della Scuola siciliana*, Milano, Mondadori, 3 voll.: vol. I, *Giacomo da Lentini*, edizione critica con commento a cura di Roberto Antonelli, 2008; vol. II, *Poeti della corte di Federico II*, edizione critica con commento diretta da Costanzo Di Girolamo, 2008; vol. III, *Poeti siculo-toscani*, edizione critica con commento diretta da Rosario Coluccia, 2008.

ANTONELLI, ROBERTO, *Repertorio metrico della scuola poetica siciliana*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1984.

AVALLE, D'ARCO SILVIO (a cura di), *Concordanze della lingua poetica italiana delle origini*, CLPIO, con il concorso dell'Accademia della Crusca, Milano-Napoli, Ricciardi, 1992.

BARBERI SQUAROTTI, GIORGIO (a cura di), *Storia della civiltà letteraria italiana*, Torino, UTET, 6 voll.: vol. I, *Dalle origini al Trecento*, 1990.

BARBERI SQUAROTTI, GIOVANNI *et al.* (a cura di), *Dizionario di retorica e stilistica*, Torino, UTET, 1995.

BARONI, MARIO *et al.*, *Storia della musica*, Torino, Einaudi, 1999.

BELTRAMI, PIETRO G., *Gli strumenti della poesia*, Bologna, Il Mulino, 2002.

BELTRAMI, PIETRO G., *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1991.

BENUCCI, ELISABETTA *et al.*, *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, Introduzione di Domenico de Robertis, Roma, Salerno, 2002.

BETTARINI, ROSANNA, *Jacopone e il laudario urbinato*, Firenze, Sansoni, 1969.

BIANCHINI, EDOARDO (a cura di), *Carmina Burana. I: Canti morali e satirici*, Milano, Rizzoli, 2003.

BRIOSCHI, FRANCO e DI GIROLAMO, COSTANZO (a cura di), *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, Torino, Bollati Boringhieri, 4 voll.: vol. I, *Dalle origini alla fine del Quattrocento*, 1993.

CANTARELLA, RAFFAELE (a cura di), Milano, *Poeti greci*, Rizzoli, 1993.

CAPPELLI, ANTONIO (a cura di), *Ballate, rispetti d'amore e poesie varie tratte da codici musicali dei secoli XIV, XV e XVI*, Tip. Cappelli, 1866, ristampa Sala Bolognese (BO), Forni, 1975.

CAPPELLI, ANTONIO (a cura di), *Poesie musicali dei secoli XIV, XV e XVI tratte da vari codici*, Bologna, Romagnoli, 1868, ristampa Commissione per i testi di lingua, 1968.

CARAPEZZA FRANCESCO, *Il canzoniere occitano G (Ambrosiano R 71 sup.)*, Napoli, Liguori, 2004.

CARDUCCI, GIOSUÉ (a cura di), *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV*, Pisa, Tipografia Nistri, 1871, ristampa Sesto San Giovanni (MI), Madella, 1914.

CATTIN, GIULIO, *La monodia nel Medioevo. Storia della musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, vol. II, Torino, EDT, 1991.

CLEMENCIC, RENÉ *et al.*, *Carmina Burana. Gesamtausgabe der mittelalterlichen Melodien mit den dazugehörigen Texten*, München, Heimeran, 1979.

COMOTTI, GIOVANNI, *La musica nella cultura greca e romana. Storia della musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, vol. I, Torino, EDT, 1991.

CONTE, GIAN BIAGIO e PIANEZZOLA, EMILIO, *Storia e testi della Letteratura latina*, Firenze, Le Monnier, 3 voll: vol. 1, *Alta e media repubblica*, 1998², vol. 2, *La tarda repubblica e l'età di Augusto*, 2001³, vol. 3, *L'età imperiale*, 2002⁴.

CONTINI, GIANFRANCO, *Letteratura italiana delle origini*, Firenze, Sansoni, 1991.

CONTINI, GIANFRANCO (a cura di), *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, 2 voll.

CORSI, GIUSEPPE (a cura di), *Poesie musicali del Trecento*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1970.

CORSI, GIUSEPPE (a cura di), *Rimatori del Trecento*, Torino, UTET, 1969.

CROCE, BENEDETTO, *La letteratura italiana per saggi storicamente disposti*, a cura di Mario Sansone, Bari, Laterza, 4 voll.: vol. I, *Dal Duecento al Cinquecento*, 1965.

DE BARTHOLOMAEIS, VINCENZO (a cura di), *Primordi della lirica d'arte in Italia. Con illustrazioni e trascrizioni musicali*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1943.

DE BARTHOLOMAEIS, VINCENZO (a cura di), *Poesie provenzali storiche relative all'Italia*, Roma, Tipografia del Senato, 1931.

DE BARTHOLOMAEIS, VINCENZO (a cura di), *Rime giullaresche e popolari d'Italia*, Bologna, Zanichelli, 1926.

DE COUSSEMAKER, CHARLES EDMOND HENRI, *Histoire de l'harmonie au Moyen age*, Paris, Didron, 1852.

DEL POPOLO, CONCETTO (a cura di), *Laude Fiorentine. Il laudario della compagnia di san Gilio*, Firenze, Olschki, 1990, 2 tomi.

Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Il lessico, diretto da Alberto Basso, Torino, UTET, 4 voll., 1983-1984.

ELIA, PAOLA e ZIMEI, FRANCESCO, *Il Repertorio iberico del Canzoniere n. 871 di Montecassino. Musica e poesia alla corte aragonese di Napoli*, Pavia, Ibis, 2006.

Enciclopedia dantesca, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970-1978, 6 voll.

Enciclopedia della musica, diretta da Jean-Jacques Nattiez, con la collaborazione di Margaret Bent, Rossana Dalmonte e Mario Baroni, Torino, Einaudi, 2001-, 5 voll.: vol IV, *Storia della musica europea*, 2004.

Enciclopedia della musica, diretta da Claudio Sartori, vice-direttore Riccardo Allorto Milano, Ricordi, 1964, 4 voll.

FERRONI, GIULIO (a cura di), *Poesia italiana del Cinquecento*, Milano, Garzanti, 1978.

FRIEDRICH, HUGO, *Epoche della lirica italiana*, trad. it. di Luigi Banfi e Gabriella Cacchi Brusciaglioni, Milano, Mursia, 3 voll.: vol. I, *Dalle Origini al Quattrocento*, 1974.

GALLICO, CLAUDIO, *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento. Storia della musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, vol. IV, Torino, EDT, 1991.

GALLICO, CLAUDIO, *Un canzoniere musicale italiano del Cinquecento. Bologna, Conservatorio di musica G. B. Martini Ms. Q 21*, Firenze, Olschki, 1961.

GALLO, FRANCO ALBERTO (a cura di), *Il codice Squarcialupi. Ms. Mediceo palatino 87, Biblioteca Laurenziana di Firenze*, edizione in fac simile con un volume di studi raccolti a cura di F. Alberto Gallo, Firenze,– Lucca, Giunti Barbera – Libreria Musicale Italiana, 1992, 2 voll.

GALLO, FRANCO ALBERTO, *La polifonia nel Medioevo. Storia della musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, vol. III, Torino, EDT, 1991.

GALLO, FRANCO ALBERTO (a cura di), *Il codice musicale Panciatichi 26 della Biblioteca nazionale di Firenze. Riproduzione in facsimile*, Firenze, Olschki, 1981.

GALLOTTA, BRUNO, *Manuale di poesia e musica. Il testo poetico e il suo rapporto con la musica. Analisi, esercitazioni e glossari*, Milano, Rugginenti, 2001.

GENTILI, BRUNO e CATENACCI, CARMINE (a cura di), *I poeti del canone lirico nella Grecia antica*, Milano, Feltrinelli, 2010

GORNI, GUGLIELMO, *Repertorio metrico della canzone italiana dalle origini al Cinquecento (REMCI)*, censimento di Guglielmo Gorni, edito per cura sua e di Massimo Malinverni, Firenze, Cesati, 2008.

GORNI, GUGLIELMO, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1993.

Grove's dictionary of music and musicians, edited by Eric Blom, London, Macmillan, 1954-1961, 10 voll.

Histoire de la musique, publie sous la direction de Roland Manuel Alexis Levy, Paris, Gallimard, 1960-1963, 2 voll.: vol I, *Des origines à Jean-Sébastien Bach*, 1960.

INGLESE, GIORGIO e ZANNI, RAFFAELLA, *Metrica e retorica del Medioevo*, Roma, Carocci, 2011.

LANNUTTI, MARIA SOFIA, *La Letteratura Italiana del Duecento. Storia, testi, interpretazioni*. Roma, Carocci, 2009.

Letteratura italiana. Le opere, direzione: Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1992, 4 voll.: vol. I, *Dalle Origini al Cinquecento*, 1992.

Letteratura italiana. Storia e geografia, direzione: Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1987, 3 voll.: vol. I, *L'età medievale*, 1987.

Letteratura italiana, direzione: Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1982-, 9 voll.: vol. II, *Produzione e consumo*, 1983, vol. III, *Le forme del testo. I. Teoria e poesia*, 1984, vol. VI, *Teatro, musica, tradizione dei classici*, 1986.

LIUZZI, FERNANDO, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, Roma, La Libreria dello Stato, 1935, 2 voll.

LUISI, FRANCESCO (a cura di), *Laudario giustiniano*, Venezia, Fondazione Levi, 1983, 2 voll.

MANCINI, FRANCO (a cura di), *Il laudario «Froncini» dei Disciplinati di Assisi (sec. XIV)*, Firenze, Olschki, 1990.

MENICETTI, ALDO, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993.

MIGLIORINI, BRUNO, *Saggi linguistici*, Firenze, Le Monnier, 1957.

MILA, MASSIMO, *Breve storia della musica*, Torino, Einaudi, 1993.

NICOLODI, FIAMMA e TROVATO, PAOLO, *LesMu: lessico della letteratura musicale italiana, 1490-1950*, con CD Rom, sistema di interrogazione DBT creato da Eugenio Picchi (Pisa, CNR), collaborazione informatica di Elisabetta Marinai, Firenze, Cesati, 2007.

ORLANDO, SANDRO, *Manuale di metrica italiana*, Milano, Bompiani, 1993.

PAGNOTTA, LINDA, *Repertorio metrico della ballata italiana. Secoli XIII e XIV*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1995.

PANVINI, BRUNO (a cura di), *Le rime della Scuola siciliana*, Firenze, Olschki, 1962, 2 voll.

PAZZAGLIA, MARIO, *Manuale di metrica italiana*, Firenze, Sansoni, 2000.

Poesia italiana, Milano, Garzanti, 1993, 4 voll.: vol. I, *Il Duecento. Il Trecento*, a cura di Piero Cudini – *Il Quattrocento*, a cura di Carlo Oliva, 1993.

RONCAGLIA, AURELIO (a cura di), *Venticinque poesie dei primi trovatori (Guillem IX - Marcabru - Jaufre Rudel - Bernart de Ventadorn)*, Modena, Società Tipografica Modenese, 1949.

ROSSI, PIERVITTORIO (a cura di), *Carmina Burana*, presentazione di Francesco Maspero, Milano, Bompiani, 2006.

SEGRE, CESARE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.

Storia della letteratura italiana, diretta da Enrico Malato, Roma, Salerno, 1995-2004, 14 voll.: vol. I, *Dalle origini a Dante*, 1995, vol. II, *Il Trecento*, 1995, vol. III, *Il Quattrocento*, 1996, vol. IV, *Il primo Cinquecento*, 1996, vol. V, *La fine del Cinquecento e il Seicento*, 1997.

Storia della Letteratura italiana, Direttori: Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Milano, Garzanti, 1976, 9 voll.: vol. I, *Le origini e il Duecento*, 1976.

Storia della musica, Milano, Feltrinelli – Garzanti, 1991-1992, 10 voll.: vol. I, *Musica antica e orientale*, a cura di Egon Wellesz, trad. it. di Giampiero Tintori, 1991, vol. II, *Musica medioevale fino al Trecento*, a cura di Dom Anselm Hughes, trad. it. di Francesco Bussi, 1991, vol. III, *Ars nova e Umanesimo (1300-1540)*, a cura di Dom Anselm Hughes e Gerald Abraham, trad. it. di Laura Lovisetti Fuà, 1991, vol. IV, *L'età del Rinascimento (1540-1630)*, a cura di Gerald Abraham, trad. it. di Francesco Bussi, 1991.

VARANINI, GIORGIO *et al.* (a cura di), *Laude cortonesi dal secolo XIII al XV*, con uno studio sulle melodie cortonesi di Giulio Cattin, Firenze, Olschki, 1981-1985, 4 voll.

VARANINI GIORGIO (a cura di), *Laude dugentesche*, Padova, Antenore, 1972.

ZAMBON, FRANCESCO (a cura di), *I trovatori e la crociata contro gli albigesi*, Milano-Trento, Luni, 1999.

ZIINO, AGOSTINO (a cura di), *Il codice T.III.2 della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino (Codice Boverio)*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1994.

3. Studi, ricerche e scritti teorici:

AGAMENNONE, MAURIZIO e GIANNATTASIO, FRANCESCO, *Sul verso cantato: la poesia orale in una prospettiva etnomusicologica*, Padova, Il Poligrafo, 2002.

AMBROS, AUGUST WILHELM, *I confini della musica e della poesia: studio di estetica musicale*, Cremona, Fondazione Claudio Monteverdi, 1978.

ANTONELLI, ROBERTO, *Seminario romanzo*, Roma, Bulzoni, 1979.

ARGIROFFI, EMILIO, *Madrigale siciliano con alfabeti e tamburi*, Reggio Calabria, Alter Studio, 1984.

AVALLE, D'ARCO SILVIO, *La doppia verità. Fenomenologia ecdotica e lingua letteraria del Medioevo romanzo*, Tavernuzze-Impruneta (FI), SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2002.

AVALLE, D'ARCO SILVIO, *Sintassi e prosodia nella lirica italiana delle origini: appunti*, Torino, Giappichelli, 1973.

BALDELLI, IGNAZIO, *Medioevo volgare da Montecassino all'Umbria*, Bari, Adriatica, 1971.

BALDUINO, ARMANDO, *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze, Olschki, 1984.

BALSANO, MARIA ANTONELLA e WALKER, THOMAS (a cura di), *Tasso, la musica, i musicisti*, Firenze, Olschki, 1988.

BALSANO, MARIA ANTONELLA (a cura di), *Ariosto, la musica, i musicisti. Quattro studi e sette madrigali ariosteschi*, Firenze, Olschki, 1981.

BARENBOIM, DANIEL, *La musica sveglia il tempo*, a cura di Elena Cheah, trad. it. di Laura Nouliau, Milano, Feltrinelli, 2007.

BARTEL, DIETRICH, *Musica poetica. Musical-rhetorical figures in german baroque music*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1997.

BARTOK, BELA, *Scritti sulla musica popolare*, a cura di Diego Carpitella, Torino, Boringhieri, 1977.

BAUSI, FRANCESCO e MARTELLI, MARIO, *La metrica italiana: teoria e storia*, Firenze, Le Lettere, 1993.

BECHERINI, BIANCA (a cura di), *L'Ars Nova italiana del Trecento*, Primo Convegno Internazionale, 23-26 luglio 1959, Certaldo (FI), Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1962.

BERIO, LUCIANO, *Intervista sulla musica*, a cura di Rossana Dalmonte, Bari, Laterza, 1981.

BERTONI, ALBERTO, *La poesia: come si legge e come si scrive*, Bologna, Il Mulino, 2006.

BIANCONI, LORENZO, *La drammaturgia musicale*, Bologna, Il Mulino, 1986.

BILLY, DOMINIQUE *et al.* (a cura di), *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Roma, Carocci, 2003.

BOLOGNA, CORRADO, *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, Torino, Einaudi, 1993, 2 voll.: vol. I, *Dalle origini al Tasso*, 1993.

BONAVENTURA, ARNALDO, *Il Petrarca e la musica*, Firenze, Tipografia Classica, 1932.

BONAVENTURA, ARNALDO, *Il Boccaccio e la musica. Studio e trascrizioni musicali*, Torino, Fratelli Bocca, 1914.

BONAVENTURA, ARNALDO, *Dante e la musica*, Livorno, Giusti, 1904, ristampa Forni, 1978.

BORIO, GIANMARIO e GENTILI, CARLO (a cura di), *Storia dei concetti musicali. Espressione, forma, opera*, Roma, Carocci, 2007.

BORIO, GIANMARIO (a cura di), *La scrittura come rappresentazione del pensiero musicale*, Pisa, ETS, 2004.

BORTOLOTTO, MARIO, *Introduzione al lied romantico*, Milano, Adelphi, 2001.

BRANCA, VITTORE, *Boccaccio medievale*, Introduzione di franco Cardini, Milano, Rizzoli, 2010.

BRANCA, VITTORE, *Il cantare trecentesco e il Boccaccio del Filostrato e del Teseida*, Firenze, Sansoni, 1936.

BRANCA, VITTORE e OSSOLA, CARLO (a cura di), *Cultura e società nel Rinascimento tra riforme e manierismi*, Firenze, Olschki, 1984.

BRILLANTE, CARLO, *Il cantore e la musa. Poesia e modelli culturali nella Grecia arcaica*, Pisa, ETS, 2009.

BROWN, CALVIN SMITH, *Musica e letteratura: una comparazione delle arti*, a cura di Emilia Pantini, Roma, Lithos, 1996.

BUSSE BERGER, ANNA MARIA, *La musica medievale e l'arte della memoria*, Roma, Fogli Volanti, 2008.

BUZZONI, ANDREA (a cura di), *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative*, Bologna, Nuova Alfa, 1985.

CAPASSO, ERNESTO, *Poeti con la chitarra. La storia e la letteratura raccontate dai cantautori italiani*, Foggia, Bastogi, 2004.

CAPOVILLA, GUIDO, *"Si vario stile". Studi sul Canzoniere di Petrarca*, Modena, Mucchi, 1998.

CARACI VELA, MARIA e TIBALDI, RODOBALDO (a cura di), *Intorno a Monteverdi*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1999.

- CARDILLO, ANGELO, *Il verso cantato. Da Cavalcanti a Battiato*, Cava de' Tirreni (SA), Avagliano, 2002.
- CARDUCCI, GIOSUÉ, *Musica e poesia nel mondo elegante italiano del secolo XIV*, Bologna, AMIS, 1973, già edito in «Nuova Antologia», 1870, fasc. 7, 9.
- CARPITELLA, DIEGO, *Musica e tradizione orale*, Palermo, Flaccovio, 1973.
- CATTIN, GIULIO e DALLA VECCHIA, PATRIZIA, *L'Ars Nova italiana del Trecento VI*, Atti del Congresso internazionale "L'Europa e la musica del Trecento", Certaldo, Palazzo Pretorio, 19-20-21 luglio 1984, Certaldo (FI), Polis, 1992.
- CAVALLO, GUGLIERMO *et al.* (a cura di), *Lo spazio letterario del Medioevo. I. Il Medioevo latino*, Roma, Salerno, 5 voll.: vol. II, *La circolazione del testo*, 1994.
- CELAN, PAUL e BIRTWISTLE, HARRISON, *I silenzi della poesia e le voci della musica*. Settembre Musica, Atti del Convegno internazionale, Torino, 16 settembre 2004, a cura di Luigi Forte, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005.
- CEROCCHI, MARCO, *Funzioni semantiche e metatestuali della musica in Dante, Petrarca e Boccaccio*, Firenze, Olschki, 2010.
- CESAREO, GIOVANNI ALFREDO, *Le origini della poesia lirica e la poesia siciliana sotto gli Svevi*, Milano, Sandron, 1924².
- CESERANI, REMO, *Il testo poetico*, Bologna, Il Mulino, 2005.
- CHEGAI, ANDREA e LUZZI, CECILIA, (a cura di), *Petrarca in musica*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Arezzo, 18-20 marzo 2004, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005.
- CIVRA, FERRUCCIO, *Musica poetica. Introduzione alla retorica musicale*, Torino, UTET, 1991.
- COLARIZI, GIORGIO, *Il ritmo nella poesia, nella musica, nella danza*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1994.
- CONTINI, GIANFRANCO, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970.
- COPLAND, AARON, *Come ascoltare la musica*, trad. it. di Maria de Furlani, con una postfazione di Carlo Boccadoro, Milano, Garzanti, 2001.
- CORNAGLIOTTI, ANNA e CARACI VELA, MARIA, *Un inedito trattato musicale del Medioevo. Vercelli, Biblioteca Agnesiana, cod. 11*, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 1998.
- COSI, ALESSANDRO, *Poesia come musica nella Commedia di Dante*, Lecce, Edizioni del Grifo, 1996.

COVERI, LORENZO (a cura di), *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana. Saggi critici e antologia di testi di cantautori italiani*, prefazione di Roberto Vecchioni, Novara, Interlinea, 1996.

CRESCINI, VINCENZO (a cura di), *Provenza e Italia. Studi*, Firenze, Bemporad & figlio, 1930.

CROCE, BENEDETTO, *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, Bari, Laterza, 1957.

CULCASI, CARLO, *Musica e poesia. Rapporti estetici e storici*, Varese, Istituto Editoriale Cisalpino, 1938.

CULCASI, CARLO, *Il Petrarca e la musica*, Firenze, Bemporad, 1911.

D'ANCONA, ALESSANDRO, *La poesia popolare italiana*, Bologna, Forni, 1974.

Dante. Atti della giornata internazionale di studi per il VII centenario (Ravenna 6-7 marzo 1965), Faenza (RA), Fratelli Lega, 1965.

DE STEFANO, ANTONINO, *La cultura alla corte di Federico II imperatore*, Bologna, Zanichelli, 1950.

DEGRADA, FRANCESCO (a cura di), *Andrea Gabrieli e il suo tempo*. Atti del Convegno internazionale, Venezia, 16-18 settembre 1985, Firenze, Olschki, 1987.

DELCORNO BRANCA, DANIELA, *Sulla tradizione delle rime del Poliziano*, Firenze, Olschki, 1979.

DELFINO, ANTONIO e ROSA-BAREZZANI, MARIA TERESA, “*Col dolce suon che da te piove*”. *Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo. In memoria di Nino Pirrotta*, Firenze, SISMELE – Edizioni del Galluzzo, 1999.

DELLA CASA, MAURIZIO, *Musica, lingua e poesia*, Bologna, Zanichelli, 1992.

DELLA CORTE, ANDREA, *Le relazioni storiche della poesia e della musica italiana*, Torino, Paravia, 1936.

DELLA SETA, FABRIZIO e PIPERNO, FRANCO (a cura di), “*In cantu et in sermone*”. *For Nino Pirrotta on his 80th birthday*, Firenze, Olschki – Netherlands, University of Western Australia Press, 1989.

DI GIROLAMO, COSTANZO, *I trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

DI SANDRO, MASSIMO, *Il madrigale. Introduzione all'analisi*, Napoli, Arte tipografica, 2005.

- EINSTEIN, ALFRED, *The Italian Madrigal*, Princeton, Princeton University Press, 1949, 3 voll.
- ERNETTI, PELLEGRINO MARIA, *Parola, musica, ritmo. Saggio fonico-musicale*, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1961.
- FABBRI, FRANCO, *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music*, Milano, Il Saggiatore, 2008.
- FABBRI, PAOLO, *Il madrigale fra Cinque e Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1988.
- FABBRI, PAOLO, *Monteverdi*, Torino, EDT, 1985.
- FENLON, IAIN e PIPERNO, FRANCO (a cura di), *Studi marenziani*, Atti del convegno internazionale di Studi (Coccaglio, 10-11 settembre 1999), Venezia, Fondazione Levi, 2003.
- FENLON, IAIN e HAAR, JAMES, *L'invenzione del madrigale italiano*, con una nota di Lorenzo Bianconi, trad. it. di Giuseppina La Face Bianconi, Torino, Einaudi, 1992.
- FERGUSON, KITTY, *La musica di Pitagora*, traduzione di Libero Sosio, Milano, Longanesi, 2009.
- FIorentini, ANGIOLA, *Il cammino di Orfeo ed Euridice. Il melodramma all'italiana: i primi due secoli di storia fra poesia, musica e società*, Firenze, L'Autore Libri Firenze, 2005.
- FORMISANO, LUCIANO (a cura di), *La lirica*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- FRATTA, ANIELLO, *Le fonti provenzali dei poeti della Scuola siciliana. I postillati del Torraca e altri contributi*, Firenze, Le Lettere, 1996.
- FROMMEL, SABINE e WOLF, GERHARD (a cura di), *Il mecenatismo di Caterina de' Medici. Poesia, feste, musica, pittura, scultura, architettura*, con la collaborazione di Flaminia Bardati, Venezia, Marsilio, 2008.
- FUBINI, ENRICO, *Il pensiero musicale del Novecento*, Pisa, Edizioni ETS, 2007.
- FUBINI, ENRICO, *La musica: natura e storia*, Torino, Einaudi, 2004.
- FUBINI, ENRICO, *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, Torino, Einaudi, 2002.
- FUBINI, ENRICO, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Torino, Einaudi, 2001.
- GALLICO, CLAUDIO, *"Forse che sì forse che no". Fra poesia e musica*, Mantova, Tre Lune, 1998.
- GALLICO, CLAUDIO, *Rimeria musicale popolare italiana nel Rinascimento*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1996.

GALLICO, CLAUDIO, *Monteverdi. Poesia musicale, teatro e musica sacra*, Torino, Einaudi, 1979.

GALLICO, CLAUDIO, *Un libro di poesie per musica dell'epoca d'Isabella d'Este*, Mantova, Tipografia Operaia Mantovana, 1961.

GALLO, FRANCO ALBERTO, *Musica nel castello. Trovatori, libri, oratori nelle corti italiane dal XIII al XV secolo*, Bologna, Il Mulino, 1992.

GALLO, FRANCO ALBERTO (a cura di), *Musica e storia tra Medio Evo e Età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1986.

GALLO, FRANCO ALBERTO (a cura di), *L'Ars Nova italiana del Trecento III*, Secondo Convegno internazionale, 17-22 luglio 1969, sotto il patrocinio della Società Internazionale di Musicologia, Certaldo (FI), Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1970.

GALLO, FRANCO ALBERTO (a cura di), *L'Ars Nova italiana del Trecento II*, Convegni di studio 1961-1967, Certaldo (FI), Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1968.

GARGIULO, PIERO (a cura di), *La musica a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*. Congresso internazionale di Studi, Firenze, 15-17 giugno 1992, Firenze, Olschki, 1993.

GENSINI, SERGIO (a cura di), *La Toscana del secolo XIV: caratteri di una civiltà regionale*, Lucca, Pacini, 1988.

GIUNTA, CLAUDIO, *Codici. Saggi sulla poesia del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2005.

GIUNTA, CLAUDIO, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2002.

GIUNTA, CLAUDIO, *La poesia italiana nell'età di Dante: la linea Bonagiunta-Guinizzelli*, Bologna, Il Mulino, 1998.

GORNI, GUGLIELMO, *Ragioni metriche della canzone, tra filologia e storia*, Milano, Ricciardi, 1973.

GRIMALDI, EMMA, *Il privilegio di Dioneo. L'eccezione e la regola nel sistema Decameron*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1987.

GRUBER, JÖRN, *Die Dialektik des Trobar. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer, 1983.

HARRÁN, DON, *"Maniera" e il madrigale. Una raccolta di poesie musicali del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1980.

Il petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa, a cura di Loredana Chines, Floriana Calitti e Roberto Gigliucci, Bulzoni, Roma, 2006, 2 voll.

Il verso cantato. Atti del seminario di studi, aprile-giugno 1988, Roma, Università degli Studi La Sapienza, 1994.

KOHLER, ERICH, *Sociologia della fin'amor. Saggi trobadorici*, traduzione e introduzione di Mario Mancini, Padova, Liviana, 1987.

LA VIA, STEFANO, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Roma, Carocci, 2006.

LANDONI, ELENA, *La teoria letteraria dei provenzali*, Firenze, Olschki, 1989.

LANGER, SUSANNE KATHERINA, *Sentimento e forma*, trad. it. di Lia Formigari, Milano, Feltrinelli, 1975.

LANNUTTI, MARIA SOFIA e LOCANTO, MASSIMILIANO (a cura di), *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica*, Atti del Seminario di studi, Cremona, 19 e 20 febbraio 2004, Tavernuzze Impruneta (FI), SISMELE – Edizioni del Galluzzo, 2005.

LANZA, ANTONIO, *La letteratura tardogotica. Arte e poesia a Firenze e Siena nell'autunno del Medioevo*, Anzio (RM), De Rubeis, 1994.

LANZA, ANTONIO, *Studi sulla lirica del Trecento*, Roma, Bulzoni, 1978.

Le parole della musica, Firenze, Olschki, 1994, 3 voll.: vol I, *Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di Gianfranco Folena*, a cura di Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato, 1994.

Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno, a cura di Walter Binni et al., Roma, Bulzoni, 1974-1979, 5 voll.: vol. II, 1975; vol. IV, 1977.

LETTERIO, MAURO (a cura di), *La musica nel pensiero medievale*, Ravenna, Longo, 2001.

LI GOTTI, ETTORE, *Restauro trecenteschi*, Palermo, Palumbo, 1947.

LI GOTTI, ETTORE, *La poesia musicale italiana del secolo XIV*, Palermo, Palumbo, 1944.

LI GOTTI, ETTORE e PIRROTTA, NINO, *Il Sacchetti e la tecnica musicale del Trecento italiano*, Firenze, Sansoni, 1935.

LOTMAN, JURIJ MIHAJLOVIC, *La struttura del testo poetico*, a cura di Eridano Bazzarelli, Milano, Mursia, 1990.

LUISI, FRANCESCO (a cura di), *Studi in onore di Giulio Cattin*, Roma, Torre d'Orfeo, 1990.

LUISI, FRANCESCO, *La musica vocale nel Rinascimento. Studi sulla musica vocale profana in Italia nei secoli XV e XVI*, Torino, ERI, 1977.

LUZZI, CECILIA, *Poesia e musica nei Madrigali a cinque voci di Filippo di Monte (1580-1595)*, Firenze, Olschki, 2003.

MAGALETTA, GIUSEPPE, *Musica e poesia alla corte di Federico II di Svevia*, Foggia, Bastogi, 1989.

MAMINO, ALBERTO, *La poesia e la musica dei trovatori*, Genova, Tolozzi, 1986.

MANCINI, MARIO (a cura di), *Il punto su: I trovatori*, Roma-Bari, Laterza, 1991.

MANCINI, MARIO, *La gaia scienza dei trovatori*, Parma, Pratiche, 1984.

MANZONI, GIACOMO, *Parole per musica. Da Dante a Ginsberg*, Palermo, L'Epos, 2007.

MARTINELLI, MARIA CHIARA (a cura di), *La musa dimenticata. Aspetti dell'esperienza musicale greca in età ellenistica*, con la collaborazione di Francesco Pelosi e Carlo Pernigotti, Pisa, Edizioni della Normale, 2009.

MENEGHETTI, MARIA LUISA, *Il pubblico dei trovatori. La ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, Torino, Einaudi, 1992.

Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea, Modena, Mucchi, 1989, 4 voll.

Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca, Firenze, Olschki, 1983, 5 voll.: vol. I, *Dal Medioevo a Petrarca*, 1983; vol. II, *Boccaccio e dintorni*, 1983; vol. III, *Umanesimo e Rinascimento a Firenze e Venezia*, 1983.

MÖLK, ULRICH, *La lirica dei trovatori*, a cura di Costanzo Di Girolamo, trad. it. di Gabriella Klein e Elda Morlicchio, Bologna, Il Mulino, 1986.

Monteverdi. Recitativo in monodia e polifonia. Giornata lineea dedicata a Claudio Monteverdi, Roma, 9 marzo 1995, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1996.

MONTEROSSO, RAFFAELLO (a cura di), *Claudio Monteverdi e il suo tempo*. Atti del Congresso internazionale Venezia-Mantova-Cremona, maggio 1968, Verona, Stamperia Valdonega, 1969.

MONTEROSSO, RAFFAELLO, *Musica e ritmica dei trovatori*, Milano, Giuffrè, 1956.

MONTEVERDI, ANGELO, *Cento e Duecento. Nuovi saggi su lingua e letteratura italiana dei primi secoli*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1971.

Musicologie médiévale. Notations et séquences. Actes de la table ronde du CNRS à l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, 6-7 septembre 1982, études rassemblées par Michel Huglo, Paris, Champion, 1987.

Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts. Vorträge der Gastsymposions in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 8. bis 12. September 1980, Herausgegeben von Ursula Gunther und Ludwig Finscher, London, Kassel-Basel, 1984.

PAGLIARESI, NERI, *Rime sacre di certa o probabile attribuzione*, a cura di Giorgio Varanini, Firenze, Le Monnier, 1970.

PAGLIARESI, NERI *et al.*, *Cantari religiosi senesi del Trecento*, a cura di Giorgio Varanini, Bari, Laterza, 1965.

PAGNINI, MARCELLO, *Lingua e musica. Proposta per un'indagine strutturalistico-semiotica*, Bologna, Il Mulino, 1974.

PANVINI, BRUNO (a cura di), *Poeti italiani della corte di Federico II*, Napoli, Liguori, 1994.

PAPPALARDO, EMANUELE, *Poesia e musica nel madrigale tra Cinque e Seicento*, s. l., Edipan, 1992.

PASQUALI, GIORGIO, *Preistoria della poesia romana*, con un saggio introduttivo di Sebastiano Timpanaro, Firenze, Sansoni, 1981.

PERLINI, SILVANO, *Elementi di retorica musicale. Il testo e la sua veste musicale nella polifonia del '500-'600*, Milano, BMG-Ricordi, 2002.

PERUGI, MAURIZIO, *Trovatori a Valchiusa. Un frammento della cultura provenzale del Petrarca*, Padova, Antenore, 1985.

PESTALOZZA, LUIGI (a cura di), *La musica nel tempo di Dante*, Ravenna, Comune di Ravenna, Opera di Dante, Musica/Realtà, 12-14 settembre 1986, Milano, UNICOPLI, 1988.

PETILLO, MARIACRISTINA (a cura di), *Poesia e musica alla corte di Elisabetta: The triumphs of Oriana*, Roma, Aracne, 2007.

PETROCCHI, GIORGIO, *Letteratura e musica*, prefazione di Gianandrea Gavazzeni, Firenze, Olschki, 1991.

PETROCCHI, GIORGIO e GIANNANTONIO, POMPEO, *Questioni di critica dantesca*, Napoli, Loffredo, 1972.

PICONE, MICHELANGELO (a cura di), *Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale*, Ravenna, Longo, 2007.

PICONE, MICHELANGELO, *Percorsi della lirica duecentesca. Dai siciliani alla Vita nova*, Fiesole (FI), Cadmo, 2003.

PICONE, MICHELANGELO e BENDINELLI PREDELLI, MARIA (a cura di), *I cantari. Struttura e tradizione*. Atti del convegno internazionale di Montreal, 19-20 marzo 1981, Firenze, Olschki, 1984.

PICONE, MICHELANGELO e MESIRCA, MARGHERITA (a cura di), *Introduzione al Decameron*, Firenze, Cesati, 2004.

PICONE, MICHELANGELO e RUBINI, LUISA (a cura di), *Il cantare italiano tra folklore e letteratura*. Atti del convegno internazionale di Zurigo, Landesmuseum, 23-25 giugno 2005, Firenze, Olschki, 2007.

PIRROTTA, NINO, *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Torino, Einaudi, 1997.

PIRROTTA, NINO, *Poesia e musica e altri saggi*, Scandicci (FI), La Nuova Italia, 1994.

PIRROTTA, NINO, *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984.

PIRROTTA, NINO, *“Li due Orfei”*: da Poliziano a Monteverdi, con un saggio critico sulla scenografia di Elena Polovedo, Torino, Einaudi, 1975.

PISTELLI RINALDI, EMMA, *La musicalità di Dante*, Firenze, Le Monnier, 1968.

POMPILIO, ANGELO *et al.* (a cura di), *Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale*, Atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia, Bologna, 27 agosto - 1 settembre 1987; Ferrara-Parma, 30 agosto 1987, Torino, EDT, 1990, 3 voll.

RADA, PAOLA, *Cantari tratti dal Decameron. Modalità di riscrittura ed edizione della “Storia di messer Ricciardo” (II, 10), della “Novella di Paganino” (II, 10) e della “Novella bellissima d’uno monaco e uno abbate” (I, 4)*, Ospedaletto (PI), Pacini, 2009.

RENZI, LORENZO, *Come leggere la poesia*, Bologna, Il Mulino, 1991.

RESTANI, DONATELLA (a cura di), *Musica e mito nella Grecia antica*, Bologna, Il Mulino, 1995.

RITROVATO, SALVATORE (a cura di), *L’arte del madrigale. Poeti italiani del ‘500*, Bari, Palomar, 2010.

ROCCONI, ELEONORA, *La parola delle Muse. La formazione del lessico tecnico musicale della Grecia antica*, Roma, Quasar, 2003.

ROMAGNOLI, ETTORE, *Nel regno di Orfeo. Studi sulla lirica e la musica greca*, Bologna, Zanichelli, 1953.

- ROMAGNOLI, ETTORE, *Musica e poesia nell'antica Grecia*, Bari, Laterza, 1911.
- RONCAGLIA, AURELIO, *La lingua dei trovatori. Profilo di grammatica storica del provenzale antico*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1965.
- ROSSELL, ANTONI, *Literatura i musica a l'edat mitjana. Lirica*, Barcelona, Dinsic, 2004.
- RUBSAMEN, WALTER HOWARD, *Literary sources of secular music in Italy (ca.1500)*, Berkeley, University of California Press, 1943.
- RUSSELL, RINALDINA, *Generi poetici medievali. Modelli e funzioni letterarie*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1982.
- RUSSI, ROBERTO, *Letteratura e musica*, Roma, Carocci, 2005.
- RUWET, NICOLAS, *Linguaggio, musica, poesia*, trad. it. di Mario Bortolotto, Luisa Geroldi ed Elena De Angeli, Torino, Einaudi, 1983.
- SACHS, CURT, *Storia degli strumenti musicali*, a cura di Mauro Isotta e Maurizio Papini. Introduzione di Luca Cerchiari. Traduzione di Maurizio Papini, Milano, Mondadori, 1996.
- SACKS, OLIVER, *Musicofilia*, traduzione di Isabella Blum, Milano, Adelphi, 2008.
- SANGUINETI, EDOARDO, *Lettura del "Decameron"*, a cura di Emma Grimaldi, Torino, Aragno, 2011.
- SANTAGATA, MARCO, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto del Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- SANTAGATA, MARCO, *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova, Liviana, 1979.
- SANTANGELO, SALVATORE, *Dante e i trovatori provenzali*, Catania, Università di Catania, Facoltà di Lettere e Filosofia, 1959.
- SANTOLI, CARLO (a cura di), *Carlo Gesualdo nella storia d' Irpinia della musica e delle arti*, Avellino, Sinestesie, 2003.
- SCHULZE, JOACHIM, *Sizilianische Kontrafakturen. Versuch zur Frage der Einheit von Musik und Dichtung in der sizilianischen und sikulo-toskanischen Lyrik des 13. Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer, 1989.
- SESINI, UGO, *Poesia e musica nella latinità cristiana dal III al X secolo*, a cura di Giuseppe Vecchi, Torino, Società Editrice Internazionale, 1949.
- SESINI, UGO, *Le melodie trobadoriche nel Canzoniere provenzale della Biblioteca Ambrosiana (R. 71 sup.)*, Torino, Chiantore, 1939.

- STAROBINSKI, JEAN, *Le incantatrici*, trad. it. di Carlo Gazzelli, Torino, EDT, 2007.
- STAROBINSKI, JEAN, *Le ragioni del testo*, a cura di Carmelo Colangelo, Milano, Bruno Mondadori, 2003.
- STEFANI, GINO, *Introduzione alla semiotica della musica*, Palermo, Sellerio, 1976.
- STELLA, FRANCESCO (a cura di), *Poesia dell'alto Medioevo europeo. Manoscritti, lingua e musica dei ritmi latini*, Atti delle euroconferenze per il Corpus dei ritmi latini (IV-IX sec.), Arezzo 6-7 novembre 1998 e Ravello 9-12 settembre 1999, prefazione di Claudio Leonardi, Tavernuzze-Impruneta (FI), SISMELE – Edizioni del Galluzzo, 2000.
- STRAZZULLA, VINCENZO, *I Persiani di Eschilo ed il nome di Timoteo*, Messina, Principato, 1904.
- Studi e problemi di critica testuale*, Convegno di studi di filologia italiana nel centenario della Commissione per i testi di lingua, 7-9 aprile 1960, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961.
- Studien zur italienischen Musikgeschichte*, Köln-Wien, Böhlau, 1963-2005, 16 voll.: vol. 7, herausgegeben von Friedrich Lippmann, 1970.
- TESTI, FLAVIO, *La musica italiana nel Medioevo e nel Rinascimento*, Milano, Bramante, 1969, 2 voll.
- TIBY, OTTAVIO, *La musica alla corte dell'Imperatore Federico II*, Estratto da: «Atti del Congresso internazionale della poesia e della lingua italiana» (Palermo, giugno 1951) Palermo, Pezzino, 1951.
- TIBY, OTTAVIO, *La musica in Grecia e a Roma*, Firenze, Sansoni, 1942.
- TOUBERT, PIERRE e PARAVICINI BAGLIANI, AGOSTINO (a cura di), *Federico II*, Palermo, Sellerio, 3 voll.: vol. II, *Federico II e le scienze*, 1994.
- TYSSENS, MADELEINE (édités par), *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*. Acte du Colloque de Liège, 1989, Liège, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1991.
- VELA, CLAUDIO, *Tre studi sulla poesia per musica*, Pavia, Aurora, 1984.
- VIAGRANDE, RICCARDO, *Musica e poesia arti sorelle*, Monza (MI), Casa Musicale Eco, 2005.
- VINCI, FELICE, *Omero nel Baltico. Le origini nordiche dell'Odissea e dell'Iliade*, Roma, Palombi, 2009.
- ZIINO, AGOSTINO (a cura di), *La sequenza medievale*, Atti del convegno internazionale, Milano, 7-8 aprile 1984, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1992.

ZIINO, AGOSTINO (a cura di), *L'Ars Nova italiana del Trecento V*, Palermo, Enchiridion, 1985.

ZIINO, AGOSTINO, *Laude e miniature fiorentine del primo Trecento*, Firenze, Olschki, 1979.

ZIINO, AGOSTINO (a cura di), *L'Ars Nova italiana del Trecento IV*. Atti del 3° Congresso Internazionale, sul tema "La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura" (Siena-Certaldo 19-22 luglio 1975), sotto il patrocinio della Società Italiana di Musicologia, Certaldo (FI), Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1978.

ZIINO, AGOSTINO, *Strutture strofiche nel Laudario di Cortona*, Palermo, Lo Monaco, 1968.

ZINGARELLI, NICOLA, *Scritti di varia letteratura*, Milano, Hoepli, 1935.

ZULIANI, LUCA, *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, Bologna, Il Mulino, 2009.

ZUMTHOR, PAUL, *La lettera e la voce. Sulla "letteratura" medievale*, a cura e trad. it. di Mariantonia Liborio, Bologna, Il Mulino, 1990.

ZUMTHOR, PAUL, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, a cura e trad. it. di Costanzo Di Girolamo, Bologna, Il Mulino, 1984.

ZUMTHOR, PAUL, *Semiologia e poetica medievale*, trad. it. di Mariantonia Liborio, Milano, Feltrinelli, 1973.

WERF, HENDRIK VAN DER, *The Chansons of the Troubadours and Trouvères. A Study of the Melodies and Their Relation to the Poems*, Utrecht, Oosthoek, 1972.

Saggi e interventi

ADAMO, GIORGIO, *Un modello per l'analisi fonetico-acustica dei rapporti testo-musica*, in DALMONTE, ROSSANA e BARONI, MARIO (a cura di), *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale*, Trento, Università degli Studi di Trento, 1992, pp. 143-154.

ANTONELLI, ROBERTO, *La scuola poetica alla corte di Federico II*, in TOUBERT, PIERRE e PARAVICINI BAGLIANI, AGOSTINO (a cura di), *Federico II*, Palermo, Sellerio, 1994, 3 voll.: vol. II, *Federico II e le scienze*, 1994, pp. 309-323.

ANTONELLI, ROBERTO, *Canzoniere Vaticano latino 3793*, in *Letteratura italiana. Le opere*, Direzione: Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1992, 4 voll.: vol. I, *Dalle Origini al Cinquecento*, 1992, pp. 27-44.

ANTONELLI, ROBERTO, *L'"invenzione" del sonetto*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, Modena, Mucchi, 1989, 4 voll.: vol. I, 1989, pp. 35-75.

ANTONELLI, ROBERTO, *Politica e volgare: Guglielmo IX, Enrico II, Federico II*, in ID., *Seminario romanzo*, Roma, Bulzoni, 1979., pp. 8-109.

ANTONELLI, ROBERTO, *Equivocatio e repetitio nella lirica trobadorica*, in ID., *Seminario romanzo*, Roma, Bulzoni, 1979., pp. 111-154.

ANTONELLI, ROBERTO e BIANCHINI, SIMONETTA, *Dal clericus al poeta*, in *Letteratura italiana*, Direzione: Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1982-, 6 voll.: vol. II, *Produzione e consumo*, 1983, pp. 171-227.

ARLT, WULF, *Musica e testo nel canto francese: dai primi trovatori al mutamento stilistico intorno al 1300*, in PESTALOZZA, LUIGI (a cura di), *La musica nel tempo di Dante*, Ravenna, Comune di Ravenna, Opera di Dante, Musica/Realtà, 12-14 settembre 1986, Milano, UNICOPLI, 1988, pp. 175-197.

AVALLE, D'ARCO SILVIO, *Teoria dei generi paraliturgici alto-medievali fra latino e volgare. Il caso delle «laudes creaturarum» di san Francesco*, in *Le passage à l'écrit des langues romanes*, éd. Par Maria Selig, Barbara Frank et Jorg Hartmann, Tübingen, Narr, 1993, pp. 227-233.

AVALLE, D'ARCO SILVIO, *La fondazione del canone poetico italiano e la tradizione popolare*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, Modena, Mucchi, 1989, 4 voll.: vol. I, 1989, pp. 87-96.

BALDUINO, ARMANDO, *Divagazioni sulla ballata di Mico da Siena (Decameron, X 7)*, in ID., *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze, Olschki, 1984, pp. 267-287.

BALDUINO, ARMANDO, *Letteratura canterina*, in ID., *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze, Olschki, 1984, pp. 57-92.

BALDUINO, ARMANDO, *Premessa ad una storia della poesia trecentesca*, in ID., *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze, Olschki, 1984, pp. 13-55.

BALSANO, MARIA ANTONELLA e HAAR, JAMES, *L'Ariosto in musica*, in M. A. BALSANO (a cura di), *Ariosto, la musica, i musicisti. Quattro studi e sette madrigali ariosteschi*, Firenze, Olschki, 1981, pp. 47-88.

BAROFFIO, GIACOMO, *Segno ed espressività nella liturgia. L'orizzonte simbolico del canto gregoriano*, in BORIO, GIANMARIO e GENTILI, CARLO, *Espressione, forma, opera. Storia dei concetti musicali*, Roma, Carocci, 2007, pp. 15-30.

BAROFFIO, GIACOMO, *Tradizione musicale e fortuna dei Carmina Burana*, in BIANCHINI, EDOARDO (a cura di), *Carmina Burana. I: Canti morali e satirici*, Milano, Rizzoli, 2003, pp. 1163-1186.

BARR, CYRILLA, *Lauda singing and the tradition of the disciplinati Mandato: a reconstruction of two text of the office of tenebrae*, in ZIINO, AGOSTINO (a cura di), *L'Ars Nova italiana del Trecento IV. Atti del 3° Congresso Internazionale, sul tema "La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura"* (Siena-Certaldo 19-

22 luglio 1975), sotto il patrocinio della Società Italiana di Musicologia, Certaldo (FI), Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1978, pp. 21-44.

BAUMANN, DOROTHEA, *Some extraordinary forms in the italian secular Trecento repertoire*, in ZIINO, AGOSTINO (a cura di), *L'Ars Nova italiana del Trecento IV*. Atti del 3° Congresso Internazionale, sul tema "La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura" (Siena-Certaldo 19-22 luglio 1975), sotto il patrocinio della Società Italiana di Musicologia, Certaldo (FI), Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1978, pp. 45-63.

BEC, PIERRE, *Generi e registri*, in FORMISANO, LUCIANO (a cura di), *La lirica*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 121-135.

BECHERINI, BIANCA, *L'Ars Nova italiana del Trecento. Strumenti ed espressione musicale*, in ID. (a cura di), *L'Ars Nova italiana del Trecento*, Primo Convegno Internazionale, 23-26 luglio 1959, Certaldo (FI), Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1962, pp. 40-56.

BECHERINI, BIANCA, *Antonio Squarcialupi e il Codice Mediceo-Palatino 87*, in ID. (a cura di), *L'Ars Nova italiana del Trecento*, Primo Convegno Internazionale, 23-26 luglio 1959, Certaldo (FI), Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1962, pp. 141-196.

BELLINA, ANNALaura, *Boccaccio nel teatro musicale italiano: ragioni di mercatura e ragioni di stato*, *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Firenze, Olschki, 1983, 5 voll.: vol. II, *Boccaccio e dintorni*, 1983, pp. 283-295.

BENT, MARGARET, *A preliminary assessment of the independence of english Trecento notations*, in ZIINO, AGOSTINO (a cura di), *L'Ars Nova italiana del Trecento IV*. Atti del 3° Congresso Internazionale, sul tema "La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura" (Siena-Certaldo 19-22 luglio 1975), sotto il patrocinio della Società Italiana di Musicologia, Certaldo (FI), Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1978, pp. 65-82.

BERTOLUCCI-PIZZORUSSO, VALERIA, *Osservazioni e proposte per la ricerca sui canzonieri individuali*, in TYSENS, MADELEINE (édités par), *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*. Acte du Colloque de Liège, 1989, Liège, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1991, pp. 273-301.

BESSELER, EINRICH, *I generi musicali nella società francese*, in GALLO, FRANCO ALBERTO (a cura di), *Musica e storia tra Medio Evo e Età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 33-43.

BIANCONI, LORENZO, *Il Cinquecento e il Seicento*, in *Letteratura italiana*, direzione: Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1982-, 9 voll.: vol. VI, *Teatro, musica, tradizione dei classici*, 1986, pp. 319-363.

BIANCONI, LORENZO e VASSALLI, ANTONIO, *Circolazione letteraria e circolazione musicale del madrigale: il caso Giovan Battista Strozzi*, in FABBRI, PAOLO, *Il madrigale fra Cinque e Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 123-138.

BOLOGNA, CORRADO, *Poesia del Centro e del Nord*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, Roma, Salerno, 1995-2004, 14 voll.: vol. I, *Dalle origini a Dante*, 1995, pp. 405-525.

BOLOGNA, CORRADO, *La letteratura dell'Italia settentrionale nel Duecento*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, direzione: Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1987, 3 voll.: vol. I, *L'età medievale*, 1987, pp. 101-188.

BRANCA, VITTORE, *Tradizione, rinnovamento e manierismo nel linguaggio delle rime*, in ID., *Boccaccio medievale*, Introduzione di franco Cardini, Milano, Rizzoli, 2010, pp. 301-330.

BRASOLIN, MARIA TERESA, *Proposta per una classificazione metrica delle cacce trecentesche*, in ZIINO, AGOSTINO (a cura di), *L'Ars Nova italiana del Trecento IV. Atti del 3° Congresso Internazionale, sul tema "La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura"* (Siena-Certaldo 19-22 luglio 1975), sotto il patrocinio della Società Italiana di Musicologia, Certaldo (FI), Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1978, pp. 83-105.

BROWN, HOWARD MAYER, *Imitazione e modello nella musica del XV secolo*, GALLO, FRANCO ALBERTO (a cura di), *Musica e storia tra Medio Evo e Età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 149-160.

BRUGNOLO, FURIO, *Traduzioni poetiche nella Scuola siciliana*, in PERON, GIANFELICE (a cura di), *Premio "Città di Monselice" per la traduzione letteraria e scientifica*, Padova, Il Poligrafo, 2004, pp. 270-291.

BRUGNOLO, FURIO, *La Scuola poetica siciliana*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, Roma, Salerno, 1995-2004, 14 voll.: vol. I, *Dalle origini a Dante*, 1995, pp. 265-337.

BRUMANA, BIANCAMARIA e CILIBERTI, GALLIANO, *L'opera di Paolo da Firenze in una nuova fonte di Ars Nova italiana*, in PESTALOZZA, LUIGI (a cura di), *La musica nel tempo di Dante*, Ravenna, Comune di Ravenna, Opera di Dante, Musica/Realtà, 12-14 settembre 1986, Milano, UNICOPLI, 1988, pp. 198-205.

BUTTERFIELD, ARDIS, *Le tradizioni della canzone cortese medievale*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da Jean-Jacques Nattiez, con la collaborazione di Margaret Bent, Rossana Dalmonte e Mario Baroni, Torino, Einaudi, 2001-, 5 voll.: vol IV, *Storia della musica europea*, 2004, pp. 130-151.

CALENDA, CORRADO, *I siculo-toscani*, in BRIOSCHI, FRANCO e DI GIROLAMO, COSTANZO (a cura di), *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, Torino, Bollati Boringhieri, 4 voll.: vol. I, *Dalle origini alla fine del Quattrocento*, 1993, pp. 311-324.

CAMPAGNOLO, STEFANO, *Petrarca e la musica del suo tempo*, in CHEGAI, ANDREA e LUZZI, CECILIA, (a cura di), *Petrarca in musica*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Arezzo, 18-20 marzo 2004, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005, pp. 3-41.

CAPOVILLA, GUIDO, *I madrigali (LII, LIV, CVI, CXX)*, in ID., "Sì vario stile". *Studi sul Canzoniere di Petrarca*, Modena, Mucchi, 1998, pp. 47-90.

CAPOVILLA, GUIDO, *Note sulla tecnica della ballata trecentesca*, in ZIINO, AGOSTINO (a cura di), *L'Ars Nova italiana del Trecento IV*. Atti del 3° Congresso Internazionale, sul tema "La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura" (Siena-Certaldo 19-22 luglio 1975), sotto il patrocinio della Società Italiana di Musicologia, Certaldo (FI), Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1978, pp. 107-147.

CATTIN, GIULIO, *Il Quattrocento*, in *Letteratura italiana*, direzione: Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1982-, 9 voll.: vol. VI, *Teatro, musica, tradizione dei classici*, 1986, pp. 265-318.

CATTIN, GIULIO, *Le rime del Poliziano nelle fonti musicali*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Firenze, Olschki, 1983, 5 voll.: vol. III, *Umanesimo e Rinascimento a Firenze e Venezia*, 1983, pp. 379-396.

CATTIN, GIULIO, *Le melodie cortonesi: acquisizioni critiche e problemi aperti*, in VARANINI, GIORGIO *et al.* (a cura di), *Laude cortonesi dal secolo XIII al XV*, Firenze, Olschki, 1981-1985, 4 voll.: vol. I, tomo II, pp. 479-516.

CATTIN, GIULIO, *Le composizioni musicali del ms. Pavia Aldini 361*, in GALLO, FRANCO ALBERTO (a cura di), *L'Ars Nova italiana del Trecento II*, Convegni di studio 1961-1967, Certaldo (FI), Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1968, pp. 1-21.

CECCHI, PAOLO, *La fortuna musicale della "Canzone alla Vergine" petrarchesca e il primo madrigale spirituale*, in CHEGAI, ANDREA e LUZZI, CECILIA, (a cura di), *Petrarca in musica*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Arezzo, 18-20 marzo 2004, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005, pp. 245-291.

CONTINI, GIANFRANCO, *Esperienze d'un antologista del Duecento poetico italiano*, in *Studi e problemi di critica testuale*, Convegno di studi di filologia italiana nel centenario della Commissione per i testi di lingua, 7-9 aprile 1960, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961, pp. 241-272.

CORTI, GINO, *Un musicista fiammingo a Firenze agli inizi del Quattrocento*, in ZIINO, AGOSTINO (a cura di), *L'Ars Nova italiana del Trecento IV*. Atti del 3° Congresso Internazionale, sul tema "La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura" (Siena-Certaldo 19-22 luglio 1975), sotto il patrocinio della Società Italiana di Musicologia, Certaldo (FI), Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1978, pp. 177-181.

CROCE, BENEDETTO, *Il secolo senza poesia*, in ID., *La letteratura italiana per saggi storicamente disposti*, a cura di Mario Sansone, Bari, Laterza, 4 voll.: vol. I, *Dal Duecento al Cinquecento*, 1965, pp. 179-192.

CUDINI, PIERO, *Introduzione. Il Duecento*, in *Poesia italiana*, Milano, Garzanti, 1993, 4 voll.: vol. I, *Il Duecento. Il Trecento*, a cura di Piero Cudini – *Il Quattrocento*, a cura di Carlo Oliva, 1993, pp. VII-XXIII.

CUDINI, PIERO, *Introduzione. Il Trecento*, in *Poesia italiana*, Milano, Garzanti, 1993, 4 voll.: vol. I, *Il Duecento. Il Trecento*, a cura di Piero Cudini – *Il Quattrocento*, a cura di Carlo Oliva, 1993, pp. XXIV-XLII.

CUDINI, PIERO, *Poesia per musica e danza*, in *Poesia italiana*, Milano, Garzanti, 1993, 4 voll.: vol. I, *Il Duecento. Il Trecento*, a cura di Piero Cudini – *Il Quattrocento*, a cura di Carlo Oliva, 1993, 577-605.

DANIELE, ANTONIO, *Teoria e prassi del madrigale libero nel Cinquecento (con alcune note sui madrigali musicati da Andrea Gabrieli)*, in DEGRADA, FRANCESCO (a cura di), *Andrea Gabrieli e il suo tempo*. Atti del Convegno internazionale, Venezia, 16-18 settembre 1985, Firenze, Olschki, 1987, pp. 75-170.

D'ACCONNE, FRANK ANTHONY, *Le compagnie dei laudesi in Firenze durante l'Ars nova*, in GALLO, FRANCO ALBERTO (a cura di), *L'Ars Nova italiana del Trecento III*. Secondo Convegno Internazionale 17-22 luglio 1969, sotto il patrocinio della Società Internazionale di Musicologia, Bologna, Forni, 1970, pp. 253-280.

D'ACCONNE, FRANK ANTHONY, *Giovanni Mazzuoli a late representative of the italian Ars Nova*, in GALLO, FRANCO ALBERTO (a cura di), *L'Ars Nova italiana del Trecento II*, Convegni di studio 1961-1967, Certaldo (FI), Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1968, pp. 23-38.

DAMIANI, ROLANDO, *La replicazione del viso amato in due sonetti di Giacomo da Lentini*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Firenze, Olschki, 1983, 5 voll.: vol. I, *Dal Medioevo a Petrarca*, 1983, pp. 79-92.

DELLA SETA, FABRIZIO, *Parole in musica*, in CAVALLO, GUGLIEMO *et al.* (a cura di), *Lo spazio letterario del Medioevo. I. Il Medioevo latino*, Roma, Salerno, 5 voll.: vol. II, *La circolazione del testo*, 1994, pp. 537-569.

DELLA SETA, FABRIZIO, *Idee musicali nel "Tractatus de configurationibus qualitatum et motum" di Nicola Oresme*, IN PESTALOZZA, LUIGI (a cura di), *La musica nel tempo di Dante*, Ravenna, Comune di Ravenna, Opera di Dante, Musica/Realtà, 12-14 settembre 1986, Milano, UNICOPLI, 1988, pp. 222-256.

DI GIROLAMO, COSTANZO, *I siciliani*, in BRIOSCHI, FRANCO e DI GIROLAMO, COSTANZO (a cura di), *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, Torino, Bollati Boringhieri, 4 voll.: vol. I, *Dalle origini alla fine del Quattrocento*, 1993, pp. 297-310.

DI GIROLAMO, COSTANZO, *La fondazione trobadorica*, in BRIOSCHI, FRANCO e DI GIROLAMO, COSTANZO (a cura di), *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, Torino, Bollati Boringhieri, 4 voll.: vol. I, *Dalle origini alla fine del Quattrocento*, 1993, pp. 291-296.

DI ROSA, ALBERTO, *La laude nella cultura medievale. Note per una ricerca*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Firenze, Olschki, 1983, 5 voll.: vol. I, *Dal Medioevo a Petrarca*, 1983, pp. 449-458.

DONATO, GIUSEPPE, *Contributo alla storia delle "siciliane"*, in ZIINO, AGOSTINO (a cura di), *L'Ars Nova italiana del Trecento IV. Atti del 3° Congresso Internazionale, sul tema "La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura"* (Siena-Certaldo 19-22 luglio 1975), sotto il patrocinio della Società Italiana di Musicologia, Certaldo (FI), Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1978, pp. 183-209.

DRAGONETTI, ROGER, *Alle origini del "gay saber"*, in MANCINI, MARIO (a cura di), *Il punto su: I trovatori*, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 249-254.

DRONKE, PETER, *La poesia*, in TOUBERT, PIERRE e PARAVICINI BAGLIANI, AGOSTINO (a cura di), *Federico II*, Palermo, Sellerio, 3 voll.: vol. II, *Federico II e le scienze*, 1994, pp. 43-66.

DRUMBL, JOHANN, *Testo e contesto nel Minnesang*, in ID., *Traduzione e scrittura*, Milano, LED, 2003, pp. 41-73.

EGGBRECHT, HANS HEINRICH, *"Ars musica". Storia di un concetto medievale*, in GALLO, FRANCO ALBERTO (a cura di), *Musica e storia tra Medio Evo e Età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 109-116.

EINSTEIN, ALFRED, *Il madrigale italiano nel XVI secolo*, in GALLO, FRANCO ALBERTO (a cura di), *Musica e storia tra Medio Evo e Età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 79-93.

ELWERT, WILHELM THEODOR, *La varietà metrica e tematica delle canzoni del Petrarca in funzione della loro distribuzione nel "Canzoniere"*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Firenze, Olschki, 1983, 5 voll.: vol. I, *Dal Medioevo a Petrarca*, 1983, pp. 389-409.

FANO, FABIO, *Punti di vista su l'Ars Nova*, in BECHERINI, BIANCA (a cura di), *L'Ars Nova italiana del Trecento*, Primo Convegno Internazionale, 23-26 luglio 1959, Certaldo (FI), Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1962, pp. 105-112.

FASSÒ, ANDREA, *I primi documenti della letteratura italiana*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, Roma, Salerno, 1995-2004, 14 voll.: vol. I, *Dalle origini a Dante*, 1995, pp. 253-264.

FELLERER, GUSTAV, *La "Constitutio docta Sanctorum Patrum" di Giovanni XXII e la musica nuova del suo tempo*, in BECHERINI, BIANCA (a cura di), *L'Ars Nova italiana del*

Trecento, Primo Convegno Internazionale, 23-26 luglio 1959, Certaldo (FI), Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1962, pp. 9-17.

FELLIN, EUGENE CONSTANT, *The Notation-Types of Trecento Music*, in ZIINO, AGOSTINO (a cura di), *L'Ars Nova italiana del Trecento IV*. Atti del 3° Congresso Internazionale, sul tema "La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura" (Siena-Certaldo 19-22 luglio 1975), sotto il patrocinio della Società Italiana di Musicologia, Certaldo (FI), Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1978, pp. 211-223.

FISCHER, KURT VON, *Philippe de Vitry in Italy and an Homage of Landini to Philippe*, in ZIINO, AGOSTINO (a cura di), *L'Ars Nova italiana del Trecento IV*. Atti del 3° Congresso Internazionale, sul tema "La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura" (Siena-Certaldo 19-22 luglio 1975), sotto il patrocinio della Società Italiana di Musicologia, Certaldo (FI), Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1978, pp. 225-235.

FISCHER, KURT VON, *Musica e società nel Trecento italiano*, in GALLO, FRANCO ALBERTO (a cura di), *L'Ars Nova italiana del Trecento III*. Secondo Convegno Internazionale 17-22 luglio 1969, sotto il patrocinio della Società Internazionale di Musicologia, Bologna, Forni, 1970, pp.11-28.

FISCHER, KURT VON, *Elementi arsnovistici nella musica boema antica*, in GALLO, FRANCO ALBERTO (a cura di), *L'Ars nova italiana del Trecento II*. Convegni di studio 1961-1967, Certaldo (FI), Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1968, pp. 77-83.

FISCHER, KURT VON, *Una ballata trecentesca sconosciuta. Aggiunte per i frammenti di Siena*, in GALLO, FRANCO ALBERTO (a cura di), *L'Ars nova italiana del Trecento II*. Convegni di studio 1961-1967, Certaldo (FI), Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1968, pp. 39-47.

FOLENA, GIANFRANCO, *I trovatori di Dante*, in MANCINI, MARIO (a cura di), *Il punto su: i trovatori*, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 189-195.

FOLENA, GIANFRANCO, *Cultura e poesia dei siciliani*, in *Storia della Letteratura italiana*, Direttori: Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Milano, Garzanti, 1965-1969, 9 voll.: vol. I, *Le origini e il Duecento*, 1965, pp. 273-347.

FORMISANO, LUCIANO, *La comunicazione letteraria*, in BRIOSCHI, FRANCO E DI GIROLAMO, COSTANZO (a cura di), *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, 4 voll.: vol. I, *Dalle origini alla fine del Quattrocento*, pp. 95-143.

FRANK, ISTVÁN, *Il ruolo dei trovatori nella formazione della poesia lirica moderna*, in FORMISANO, LUCIANO (a cura di), *La lirica*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 93-119.

FRANK, ISTVÁN, *Poesia romanza e Minnesang: tradizione e innovazione nella poesia dei siciliani*, in FORMISANO, LUCIANO (a cura di), *La lirica*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 383-392.

GALLO, FRANCO ALBERTO, *Dal Duecento al Quattrocento*, in, *Letteratura italiana*, direzione: Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1982-, 9 voll.: vol. VI, *Teatro, musica, tradizione dei classici*, 1986, pp. 245-263.

GALLO, FRANCO ALBERTO, *Bilinguismo poetico e bilinguismo musicale nel madrigale trecentesco*, in ZIINO, AGOSTINO (a cura di), *L'Ars Nova italiana del Trecento IV*. Atti del 3° Congresso Internazionale, sul tema "La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura" (Siena-Certaldo 19-22 luglio 1975), sotto il patrocinio della Società Italiana di Musicologia, Certaldo (FI), Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1978, pp. 237-243.

GALLO, FRANCO ALBERTO, *Alcune fonti poco note di musica teorica e pratica*, in ID. (a cura di), *L'Ars nova italiana del Trecento II*. Convegni di studio 1961-1967, Certaldo (FI), Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1968, pp. 49-76.

GALLO, FRANCO ALBERTO, *La musica nell'opera di frate Remigio fiorentino*, in ID. (a cura di), *L'Ars nova italiana del Trecento II*. Convegni di studio 1961-1967, Certaldo (FI), Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1968, pp. 85-89.

GALLOTTA, BRUNO, *Musica e poesia nei madrigali di Carlo Gesualdo*, in SANTOLI, CARLO (a cura di), *Carlo Gesualdo nella storia d' Irpinia della musica e delle arti*, Avellino, Sinestesie, 2003, pp. 29-44.

GALLOTTA, BRUNO, *Analisi e interpretazione nel rapporto poesia-musica, del madrigale a cinque voci di Monteverdi, "Ecco mormorar l'onde" (Libro II), su versi di Torquato Tasso (dal II libro delle "Liriche d'amore")*, in ID., *Manuale di poesia e musica. Il testo poetico e il suo rapporto con la musica. Analisi, esercitazioni e glossari*, Milano, Rugginenti, 2001, pp. 279-319.

GENSINI, SERGIO, *La società toscana del secolo XIV*, in ZIINO, AGOSTINO (a cura di), *L'Ars Nova italiana del Trecento IV*. Atti del 3° Congresso Internazionale, sul tema "La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura" (Siena-Certaldo 19-22 luglio 1975), sotto il patrocinio della Società Italiana di Musicologia, Certaldo (FI), Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1978, pp. 245-281.

GHISI, FEDERICO, *Angeli musicanti in una tavola attribuita al Giotto nel Museo del Bargello di Firenze*, in GALLO, FRANCO ALBERTO (a cura di), *L'Ars nova italiana del Trecento II*. Convegni di studio 1961-1967, Certaldo (FI), Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1968, pp. 91-96.

GHISI, FEDERICO, *Rapporti armonici nella polifonia italiana del Trecento*, in BECHERINI, BIANCA (a cura di), *L'Ars Nova italiana del Trecento*, Primo Convegno Internazionale, 23-26 luglio 1959, Certaldo (FI), Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1962, pp. 32-39.

GORNI, GUGLIELMO, *Le forme primarie del testo poetico*, in *Letteratura italiana*, direzione: Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1982-, 9 voll.: vol. III, *Le forme del testo. I. Teoria e poesia*, 1984, pp. 439-518.

GORNI, GUGLIELMO, *Tra rettori e capitani trecenteschi: due canzoni da attribuire a Antonio da Ferrara*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Firenze, Olschki, 1983, 5 voll.: vol. II, *Boccaccio e dintorni*, 1983, pp. 365-376.

GÜNTHER, URSULA, *Citazione e modello nella musica del XIV secolo*, in GALLO, FRANCO ALBERTO (a cura di), *Musica e storia tra Medio Evo e Età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 143-148.

GÜNTHER, URSULA, *Problems of Dating in Ars Nova and Ars Subtilior*, in ZIINO, AGOSTINO (a cura di), *L'Ars Nova italiana del Trecento IV. Atti del 3° Congresso Internazionale, sul tema "La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura"* (Siena-Certaldo 19-22 luglio 1975), sotto il patrocinio della Società Italiana di Musicologia, Certaldo (FI), Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1978, pp. 289-301.

GURLITT, WILIBALD, *Musica e oratoria: testimonianze su una affinità storica*, in GALLO, FRANCO ALBERTO (a cura di), *Musica e storia tra Medio Evo e Età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 97-107.

HAAR, JAMES, *Ripercorrendo gli esordi del madrigale*, in FABBRI, PAOLO, *Il madrigale fra Cinque e Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 39-69.

HAMMERSTEIN, REINHOLD, *Questioni formali nei madrigali di Monteverdi*, in FABBRI, PAOLO, *Il madrigale fra Cinque e Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 335-355.

HARRÁN, DON, *Tipologie metriche e formali del madrigale ai suoi esordi*, in FABBRI, PAOLO, *Il madrigale fra Cinque e Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 95-122.

JACOMUZZI, ANGELO, *Il primo sonetto del Canzoniere*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, a cura di Walter Binni et al., Roma, Bulzoni, 1974-1979, 5 voll.: vol. IV, 1977, pp. 41-58.

KÖHLER, ERICH, *Sul rapporto fra "vers" e "canso" nei trovatori*, in L. FORMISANO (a cura di), *La lirica*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 145-155.

KROPFINGER, KLAUS, *Dante e l'arte dei trovatori*, in PESTALOZZA, LUIGI (a cura di), *La musica nel tempo di Dante*, Ravenna, Comune di Ravenna, Opera di Dante, Musica/Realtà, 12-14 settembre 1986, Milano, UNICOPLI, 1988, pp. 130-177.

LA VIA, STEFANO, *Petrarca secondo Verdelot. Una rilettura di "Non pò far Morte il dolce viso amaro"*, in CHEGAI, ANDREA e LUZZI, CECILIA, (a cura di), *Petrarca in musica*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Arezzo, 18-20 marzo 2004, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005, pp. 131-154.

LA VIA, STEFANO, *Dal Tasso a Monteverdi. Una lettura aristotelica del "Combattimento di Tancredi e Clorinda"*, in ROSSI, MASSIMILIANO e GIOFFREDI SUPERBI, FIORELLA (a cura di), *"L'arme e gli amori". Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance Florence*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Firenze, Villa I Tatti, 27-29 giugno 2001), Firenze, Olschki, 2004, pp. 159-176.

LA VIA, STEFANO, *"E il mio duro martir vince ogni stile". Marenzio e l'espressione musicale dell'inesprimibile petrarchesco*, in FENLON, IAIN e PIPERNO, FRANCO (a cura di), *Studi marenziani*, Atti del convegno internazionale di Studi (Coccaglio, 10-11 settembre 1999), Venezia, Fondazione Levi, 2003, pp. 201-239.

LA VIA, STEFANO, *Allegrezza e perturbazione, peripezia e danza nell'"Orfeo" di Striggio e Monteverdi*, in LA VIA, STEFANO e PARKER, ROGER (a cura di), *Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, Torino, EDT, 2002, pp. 61-93.

LA VIA, STEFANO, *Origini del "recitativo corale" monteverdiano: gli ultimi madrigali di Cipriano de Rore*, in *Monteverdi. Recitativo in monodia e polifonia*. Giornata lineca dedicata a Claudio Monteverdi, Roma, 9 marzo 1995, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1996, pp. 33-70.

LANNUTTI, MARIA SOFIA, *Poesia cantata, musica scritta. Generi e registri di ascendenza francese alle origini della lirica italiana (con una nuova edizione di RS 409)*, in LANNUTTI, MARIA SOFIA e LOCANTO, MASSIMILIANO (a cura di), *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica*, Atti del Seminario di studi, Cremona, 19 e 20 febbraio 2004, Tavernuzze Impruneta (FI), SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2005, pp. 157-197.

LANZA, ANTONIO, *La poesia per musica*, in ID., *La letteratura tardogotica. Arte e poesia a Firenze e Siena nell'autunno del Medioevo*, Anzio (RM), De Rubeis, 1994, pp. 421-445.

LANZA, ANTONIO, *A proposito d'una nuova edizione del "Paradiso degli Alberti"*, in ZIINO, AGOSTINO (a cura di), *L'Ars Nova italiana del Trecento IV*. Atti del 3° Congresso Internazionale, sul tema "La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura" (Siena-Certaldo 19-22 luglio 1975), sotto il patrocinio della Società Italiana di Musicologia, Certaldo (FI), Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1978, pp. 303-314.

LANZA, ANTONIO, *Caratteri e forme della poesia per musica del secolo XIV*, in ID., *Studi sulla lirica del Trecento*, Roma, Bulzoni, 1978, pp. 129-189.

LEONARDI, LINO e SANTI, FRANCESCO, *La letteratura religiosa*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, Roma, Salerno, 1995-2004, 14 voll.: vol. I, *Dalle origini a Dante*, 1995, pp. 339-404.

LIPPHARDT, WALTHER, *"Christ ist erstanden". Storia di un canto popolare*, in GALLO, FRANCO ALBERTO (a cura di), *Musica e storia tra Medio Evo e Età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 119-131.

LOCANTO, MASSIMILIANO, *Le notazioni musicali della Carta ravennate e del Frammento piacentino*, in, LANNUTTI, MARIA SOFIA e LOCANTO, MASSIMILIANO (a cura di), *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica*, Atti del Seminario di studi, Cremona, 19 e 20 febbraio 2004, Tavernuzze Impruneta (FI), SISMELE – Edizioni del Galluzzo, 2005, pp. 123-156.

LOCANTO, MASSIMILIANO, *Oralità, memoria e scrittura nella prima tradizione del canto gregoriano*, in BORIO, GIANMARIO (a cura di), *La scrittura come rappresentazione del pensiero musicale*, Pisa, ETS, 2004, pp. 31-87.

LUSIGNAN, SERGE, *Grammatica, lingua e società*, in TOUBERT, PIERRE e PARAVICINI BAGLIANI, AGOSTINO (a cura di), *Federico II e le scienze*, Palermo, Sellerio, 1994, pp. 27-42.

LUZZI, CECILIA, *Petrarca, Monte, i fiamminghi e la 'questione dello stile' nel madrigale cinquecentesco*, in CHEGAI, ANDREA e LUZZI, CECILIA, (a cura di), *Petrarca in musica*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Arezzo, 18-20 marzo 2004, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005, pp. 293-317.

MACE, DEAN T., *Pietro Bembo e le origini letterarie del madrigale italiano*, in FABBRI, PAOLO, *Il madrigale fra Cinque e Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 71-91.

MANGANI, MARCO, *"Oh, felice eloquenza!"*. *Gabrieli, Marenzio, Ingegneri e il sonetto 245 del "Canzoniere"*, in CHEGAI, ANDREA e LUZZI, CECILIA, (a cura di), *Petrarca in musica*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Arezzo, 18-20 marzo 2004, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005, pp. 43-63.

MENEGHETTI, MARIA LUISA, *La nascita delle letterature romanze*, in *Storia della Letteratura Italiana*, diretta da Enrico Malato, Roma, Salerno, 1995-2004, 14 voll.: vol. I, *Dalle origini a Dante*, 1995, pp.175-229.

MONTALE, EUGENIO, *È ancora possibile la poesia?*, in ID., *Sulla poesia*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1976, pp. 5-14.

MONTEROSSO VACCHELLI, ANNA MARIA, *Gli strumenti musicali nell'opera del Boccaccio*, in ZIINO, AGOSTINO (a cura di), *L'Ars Nova italiana del Trecento IV*. Atti del 3° Congresso Internazionale, sul tema "La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura" (Siena-Certaldo 19-22 luglio 1975), sotto il patrocinio della Società Italiana di Musicologia, Certaldo (FI), Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1978, pp. 315-344.

MONTEROSSO, RAFFAELLO, *La tradizione melismatica sino all'Ars Nova*, GALLO, FRANCO ALBERTO (a cura di), *L'Ars Nova italiana del Trecento III*, Secondo Convegno internazionale, 17-22 luglio 1969, sotto il patrocinio della Società Internazionale di Musicologia, Certaldo (FI), Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1970, pp. 29-50.

MONTEROSSO, RAFFAELLO, *Musica e poesia nel "De vulgari eloquentia"*, in *Dante*. Atti della giornata internazionale di studi per il VII centenario (Ravenna 6-7 marzo 1965), Faenza (RA), Fratelli Lega, 1965, pp. 83-100.

MONTEROSSO, RAFFAELLO, *Il linguaggio musicale della lauda dugentesca*, in *Il movimento dei Disciplinati nel settimo centenario dal suo inizio (Perugia, 1260)*. Convegno internazionale: Perugia, 25-28 settembre 1960, Perugia, Deputazione di Storia Patria per l'Umbria, 1962, pp. 474-494.

NIETZSCHE, FRIEDRICH, *"Frohliche wissenschaft" e "gaia scienza"*, in MANCINI, MARIO (a cura di), *Il punto su: i trovatori*, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 203-208.

OLIVA, CARLO, *Introduzione. Il Quattrocento*, in *Poesia italiana*, Milano, Garzanti, 1993, 4 voll.: vol. I, *Il Duecento. Il Trecento*, a cura di Piero Cudini – *Il Quattrocento*, a cura di Carlo Oliva, 1993, pp. XLIII-LIX.

PANTI, CECILIA, *Il madrigale "Non al suo amante" (RVF 52): tradizione letteraria e tradizione musicale*, in CHEGAI, ANDREA e LUZZI, CECILIA, (a cura di), *Petrarca in musica*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Arezzo, 18-20 marzo 2004, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005, pp. 43-63.

PASQUINI, EMILIO, *Il "Dolce stil novo"*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, Roma, Salerno, 1995-2004, 14 voll.: vol. I, *Dalle origini a Dante*, 1995, pp. 649-721.

PASQUINI, EMILIO, *Nuove prospettive sul "Secolo senza poesia"*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, a cura di Walter Binni et al., Roma, Bulzoni, 1974-1979, 5 voll.: vol. IV, 1977, pp. 81-135.

PATERSON, LINDA M., *"Trobar clus" e "Trobar leu" in Giraut de Bornelh*, in L. FORMISANO, *La lirica*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 313-338.

PAZZAGLIA, MARIO, *Musica e metrica nel pensiero di Dante*, in PESTALOZZA, LUIGI (a cura di), *La musica nel tempo di Dante*, Ravenna, Comune di Ravenna, Opera di Dante, Musica/Realtà, 12-14 settembre 1986, Milano, UNICOPLI, 1988, pp. 257-290.

PERNIGOTTI, CARLO, *I papiri e le pratiche della scrittura musicale nella Grecia antica*, in MARTINELLI, MARIA CHIARA (a cura di), *La musa dimenticata. Aspetti dell'esperienza musicale greca in età ellenistica*, con la collaborazione di Francesco Pelosi e Carlo Pernigotti, Pisa, Edizioni della Normale, 2009, pp. 303-315.

PETROBELLI, PIERLUIGI, *Poesia e musica*, in *Letteratura italiana*, direzione: Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1982-, 9 voll.: vol. VI, *Teatro, musica, tradizione dei classici*, 1986, pp. 229-244.

PETROCCHI, GIORGIO, *La Toscana nel Duecento*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, direzione: Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1987, 3 voll.: vol. I, *L'età medievale*, 1987, pp. 189-226.

PIPERNO, FRANCO, “*Sì alte, dolce e musical parole*”. *Petrarca, il petrarchismo musicale e la committenza madrigalistica nel Cinquecento*, in CHEGAI, ANDREA e LUZZI, CECILIA, (a cura di), *Petrarca in musica*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Arezzo, 18-20 marzo 2004, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005, pp. 321-346.

PIRRO, ANDRÉ, *Idee sulla musica nella società medievale*, in GALLO, FRANCO ALBERTO (a cura di), *Musica e storia tra Medio Evo e Età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 45-57.

PIRROTTA, NINO, *Andrea Gabrieli e i cori dell’ “Edipo tiranno”*, in ID., *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venezia, Marsilio, 1997, pp. 43-61.

PIRROTTA, NINO, *Monteverdi e i problemi dell’opera*, in ID., *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venezia, Marsilio, 1997, pp. 197-217.

PIRROTTA, NINO, *Note su Marenzio e il Tasso*, in ID., *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venezia, Marsilio, 1997, pp. 63-79.

PIRROTTA, NINO, *Scelte poetiche di Monteverdi*, in ID., *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venezia, Marsilio, 1997, pp. 81-146.

PIRROTTA, NINO, *Teatro, scene e musiche nelle opere di Monteverdi*, in ID., *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venezia, Marsilio, 1997, pp. 219-241.

PIRROTTA, NINO, *Temperamenti e tendenze nella Camerata fiorentina*, in ID., *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venezia, Marsilio, 1997, pp. 173-195.

PIRROTTA, NINO, *Willaert e la canzone villanesca*, in ID., *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venezia, Marsilio, 1997, pp. 13-42.

PIRROTTA, NINO, *Carlo Gesualdo, principe e musicista*, in ID., *Poesia e musica e altri saggi*, Scandicci (FI), La Nuova Italia, 1994, pp. 153-170.

PIRROTTA, NINO, *Echi di arie veneziane del primo Quattrocento*, in ID., *Poesia e musica e altri saggi*, Scandicci (FI), La Nuova Italia, 1994, pp. 47-64.

PIRROTTA, NINO, *I poeti della scuola siciliana e la musica*, in *Poesia e musica e altri saggi*, Scandicci (FI), La Nuova Italia, 1994, pp. 13-21.

PIRROTTA, NINO, *Le tre corone e la musica*, in ID., *Poesia e musica e altri saggi*, Scandicci (FI), La Nuova Italia, 1994, pp. 23-34.

PIRROTTA, NINO, *Lirica monodica trecentesca*, in ID., *Poesia e musica e altri saggi*, Scandicci (FI), La Nuova Italia, 1994, pp. 35-46.

PIRROTTA, NINO, *Maniera e riforme nella musica italiana del '500*, in ID., *Poesia e musica e altri saggi*, Scandicci (FI), La Nuova Italia, 1994, pp. 107-128.

PIRROTTA, NINO, *Musica e Umanesimo*, in ID., *Poesia e musica e altri saggi*, Scandicci (FI), La Nuova Italia, 1994.

PIRROTTA, NINO, *Musiche intorno a Giorgione*, in ID., *Poesia e musica e altri saggi*, Scandicci (FI), La Nuova Italia, 1994, pp. 129-135.

PIRROTTA, NINO, *Musiche intorno a Tiziano*, in ID., *Poesia e musica e altri saggi*, Scandicci (FI), La Nuova Italia, 1994, pp. 137-151.

PIRROTTA, NINO, *Natura e problemi del testo musicale*, in ID., *Poesia e musica e altri saggi*, Scandicci (FI), La Nuova Italia, 1994, pp. 265-275.

PIRROTTA, NINO, *Poesia e musica*, in ID., *Poesia e musica e altri saggi*, Scandicci (FI), La Nuova Italia, 1994, pp. 1-21.

PIRROTTA, NINO, *Problemi di una storia della musica*, in ID., *Poesia e musica e altri saggi*, Scandicci (FI), La Nuova Italia, 1994, pp. 277-287.

PIRROTTA, NINO, “*Ars nova*” e “*Stil novo*”, in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 37-51.

PIRROTTA, NINO, *Ballate e “soni” secondo un grammatico del Trecento*, in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 90-102.

PIRROTTA, NINO, *Dante musicus: goticismo, scolasticismo e musica*, in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 20-36.

PIRROTTA, NINO, *Due composizioni anglo-italiane del Quattrocento*, in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 185-194.

PIRROTTA, NINO, *Due sonetti musicali del secolo XIV*, in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 52-62.

PIRROTTA, NINO, “*Dulcedo*” e “*subtilitas*” nella pratica polifonica franco-italiana al principio del Quattrocento, in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 130-141.

PIRROTTA, NINO, *Marchetto da Padova e l’Ars nova italiana*, in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 63-79.

PIRROTTA, NINO, “*Musica de sono Humano*”: una poetica di Guido d’Arezzo, in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 3-19.

PIRROTTA, NINO, *Musica e orientamenti culturali nell’Italia del Quattrocento*, in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 213-249.

PIRROTTA, NINO, *Musica polifonica per un testo attribuito a Federico II*, in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 142-153.

PIRROTTA, NINO, *Novità e tradizione in Italia dal 1300 al 1600*, in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 250-269.

PIRROTTA, NINO, *Nuova luce su una tradizione non scritta*, in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 154-176.

PIRROTTA, NINO, *Piero e l'impressionismo musicale del secolo XIV*, in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 103-114.

PIRROTTA, NINO, *Polifonia da chiesa: a proposito di un frammento a Foligno*, in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 115-129.

PIRROTTA, NINO, *Ricerca e variazioni su "O rosa bella"*, in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 195-212.

PIRROTTA, NINO, *Una arcaica descrizione trecentesca del madrigale*, in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Einaudi, Torino, 1984, pp. 80-89.

PIRROTTA, NINO, *Tradizione orale e tradizione scritta della musica*, in ID., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Einaudi, Torino, 1984, pp. 177-184.

POTTERS, WILHELM, *La natura e l'origine del sonetto: una nuova teoria*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Firenze, Olschki, 1983, 5 voll.: vol. I, *Dal Medioevo a Petrarca*, 1983, pp. 71-78.

QUONDAM, AMEDEO, *Sul petrarchismo*, in *Il petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, a cura di Loredana Chines, Floriana Calitti e Roberto Gigliucci, Bulzoni, Roma, 2006, 2 voll., vol. I, pp. 27-92.

RANKIN, SUSAN, *Liturgia drammatica e dramma liturgico*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da Jean-Jacques Nattiez, con la collaborazione di Margaret Bent, Rossana Dalmonte e Mario Baroni, Torino, Einaudi, 2001-, 5 voll.: vol. IV, *Storia della musica europea*, 2004, p. 94-117.

REANEY, GILBERT, *Sequence, Hocket, Syncopation and Imitation in Zacar's Mass Movements*, in ZIINO, AGOSTINO (a cura di), *L'Ars Nova italiana del Trecento IV. Atti del 3° Congresso Internazionale, sul tema "La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura"* (Siena-Certaldo 19-22 luglio 1975), sotto il patrocinio della Società Italiana di Musicologia, Certaldo (FI), Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1978, pp. 345-363.

RICHTER, LUKAS, *Dante e la musica del suo tempo*, in PESTALOZZA, LUIGI (a cura di), *La musica nel tempo di Dante*, Ravenna, Comune di Ravenna, Opera di Dante, Musica/Realtà, 12-14 settembre 1986, Milano, UNICOPLI, 1988, pp. 55-112.

ROKSETH, YVONNE, *Il mottetto latino del XIII secolo*, in GALLO, FRANCO ALBERTO (a cura di), *Musica e storia tra Medio Evo e Età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 61-77.

RONCAGLIA, AURELIO, *Gli inizi della lirica siciliana*, in FORMISANO, LUCIANO (a cura di), *La lirica*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 93-119.

RONCAGLIA, AURELIO, *Sul "divorzio tra musica e poesia" nel Duecento italiano*, in ZIINO, AGOSTINO (a cura di), *L'Ars Nova italiana del Trecento IV*. Atti del 3° Congresso Internazionale, sul tema "La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura" (Siena-Certaldo 19-22 luglio 1975), sotto il patrocinio della Società Italiana di Musicologia, Certaldo (FI), Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1978, pp. 365-397.

RONCAGLIA, AURELIO, *De quibusdam provincialibus translatis in lingua nostra*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, a cura di Walter Binni et al., Roma, Bulzoni, 1974-1979, 5 voll.: vol. II, 1975, pp. 1-36.

RONCAGLIA, AURELIO, *Nella preistoria della lauda: ballata e strofa zagialesca*, in *Il movimento dei Disciplinati nel settimo centenario dal suo inizio (Perugia, 1260)*. Convegno internazionale: Perugia, 25-28 settembre 1960, Perugia, Deputazione di Storia Patria per l'Umbria, 1962, pp. 460-474.

ROSSI, FRANCESCO ROCCO, *"Vergine bella" e Dufay: dalla tradizione improvvisativa alla 'res facta'*, in CHEGAI, ANDREA e LUZZI, CECILIA, (a cura di), *Petrarca in musica*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Arezzo, 18-20 marzo 2004, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005, pp. 3-41.

ROSSI, LUCIANO, *Osservazioni sul testo delle Rime di Niccolò Soldanieri*, in ZIINO, AGOSTINO (a cura di), *L'Ars Nova italiana del Trecento IV*. Atti del 3° Congresso Internazionale, sul tema "La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura" (Siena-Certaldo 19-22 luglio 1975), sotto il patrocinio della Società Italiana di Musicologia, Certaldo (FI), Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1978, pp. 399-409.

RUSSO, VITTORIO, *Musica/musicalità nella struttura della Commedia di Dante*, in PESTALOZZA, LUIGI (a cura di), *La musica nel tempo di Dante*, Ravenna, Comune di Ravenna, Opera di Dante, Musica/Realtà, 12-14 settembre 1986, Milano, UNICOPLI, 1988, pp. 33-54.

SABAINO, DANIELE, *Intonazioni d'amore in volgare tra la fine del secolo XII e l'inizio del XIII. Riflessioni e ipotesi sul rapporto musica-poesia nella Carta ravennate 11518ter e nel Frammento piacentino Archivio Capitolare di Sant'Antonino, cass. C. 49, fr. 10*, in LANNUTTI, MARIA SOFIA e LOCANTO, MASSIMILIANO (a cura di), *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica*, Atti del Seminario di studi, Cremona, 19 e 20 febbraio 2004, Tavernuzze Impruneta (FI), SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2005, pp. 85-122.

SANGUINETI, EDOARDO, *Canzone sacra e canzone profana*, in PESTALOZZA, LUIGI (a cura di), *La musica nel tempo di Dante*, Ravenna, Comune di Ravenna, Opera di Dante, Musica/Realtà, 12-14 settembre 1986, Milano, UNICOPLI, 1988, pp. 206-221.

SPITZER, LEO, *L'amore lontano di Jaufrè Rudel e il senso della poesia dei trovatori*, in MANCINI, MARIO (a cura di), *Il punto su: I trovatori*, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 233-248.

STOCKMAN, DORIS, *I bandi tedeschi: fonti tedesche per la musica popolare*, in GALLO, FRANCO ALBERTO (a cura di), *Musica e storia tra Medio Evo e Età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 133-140.

STROHM, REINHARD, *Panorama musicale di Bruges*, in GALLO, FRANCO ALBERTO (a cura di), *Musica e storia tra Medio Evo e Età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 183-198.

TARUGI, GIOVANNANGIOLA, *La musicale cornice del Decameron e l'onesta "Humanitas" di Giovanni Boccaccio*, in ZIINO, AGOSTINO (a cura di), *L'Ars Nova italiana del Trecento IV. Atti del 3° Congresso Internazionale, sul tema "La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura"* (Siena-Certaldo 19-22 luglio 1975), sotto il patrocinio della Società Italiana di Musicologia, Certaldo (FI), Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1978, pp. 411-423.

TAVANI, GIUSEPPE, *Rapporti tra testo poetico e testo musicale nella lirica galego-portoghese*, in ZIINO, AGOSTINO (a cura di), *L'Ars Nova italiana del Trecento IV. Atti del 3° Congresso Internazionale, sul tema "La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura"* (Siena-Certaldo 19-22 luglio 1975), sotto il patrocinio della Società Italiana di Musicologia, Certaldo (FI), Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1978, pp. 425-433.

TIBALDI, RODOBALDO, *Il repertorio frottolistico e la poesia del Petrarca*, in CHEGAI, ANDREA e LUZZI, CECILIA, (a cura di), *Petrarca in musica*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Arezzo, 18-20 marzo 2004, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005, pp. 101-128.

TOGUCHI, KOSAKU, *Sumer is icumen in et la caccia autour du problème des relations entre le "Summer Canon" et la caccia arsnovistique du Trecento*, in ZIINO, AGOSTINO (a cura di), *L'Ars Nova italiana del Trecento IV. Atti del 3° Congresso Internazionale, sul tema "La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura"* (Siena-Certaldo 19-22 luglio 1975), sotto il patrocinio della Società Italiana di Musicologia, Certaldo (FI), Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1978, pp. 435-446.

TOPSFIELD, LESLIE, *Guglielmo IX, Jaufrè Rudel, Marcabru, Bernart De Ventadorn, e la ricerca del "jois"*, in MANCINI, MARIO (a cura di), *Il punto su: I trovatori*, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 133-142.

VARVARO, ALBERTO, *Il regno normanno-svevo, Letteratura italiana. Storia e geografia*, direzione: Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1987, 3 voll.: vol. I, *L'età medievale*, 1987, pp. 79-99.

VASSALLI, ANTONIO, *Il Tasso in musica e la trasmissione dei testi: alcuni esempi*, in BALSANO, MARIA ANTONELLA e WALKER, THOMAS (a cura di), *Tasso, la musica, i musicisti*, Firenze, Olschki, 1988, 45-90.

VECCHI, GIUSEPPE, *Letteratura e musica nel Trecento*, in GALLO, FRANCO ALBERTO (a cura di), *L'Ars Nova italiana del Trecento III*, Secondo Convegno internazionale, 17-22 luglio 1969, sotto il patrocinio della Società Internazionale di Musicologia, Certaldo (FI), Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1970, pp. 485-503.

WAGENAAR-NOLTHENIUS, HELENE, *Estampie/Stantipes/Stampita*, in GALLO, FRANCO ALBERTO (a cura di), *L'Ars Nova italiana del Trecento III*, Secondo Convegno internazionale, 17-22 luglio 1969, sotto il patrocinio della Società Internazionale di Musicologia, Certaldo (FI), Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1970, pp. 399-409.

WRIGHT, CRAIG, *La cappella musicale di Filippo l'Ardito*, in GALLO, FRANCO ALBERTO (a cura di), *Musica e storia tra Medio Evo e Età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 163-181.

ZENARI, MASSIMO, *In margine ai Fragmenta LIV e CXXI di Petrarca*, in GERARD-ZAI, MARIE-CLAIRE (édités par) *Carmina semper et citharae cordi : etudes de philologie et de metrique offertes a Aldo Menichetti*, Geneve, Slatkine, 2000, pp. 241-251.

ZIINO, AGOSTINO, *Ritmo musicale, anisosillabismo e tradizione orale nella laude italiana del Trecento*, in AGAMENNONE, MAURIZIO e GIANNATTASIO, FRANCESCO, *Sul verso cantato: la poesia orale in una prospettiva etnomusicologica*, Padova, Il Poligrafo, 2002, pp. 69-88.

ZIINO, AGOSTINO, *Rime per musica e danza*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, Roma, Salerno, 1995-2004, 14 voll.: vol. II, *Il Trecento*, 1995, pp. 455-529.

ZIINO, AGOSTINO, *Caratteri e significati della tradizione musicale trobadorica*, in TYSSENS, MADELEINE (édités par), *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*. Acte du Colloque de Liège, 1989, Liège, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1991, pp. 85-218.

ZIINO, AGOSTINO, *La laude musicale del Due-Trecento: nuove fonti scritte e tradizione orale*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, Modena, Mucchi, 1989, 4 voll., vol.: IV, 1989, pp. 1465-1502.

ZIINO, AGOSTINO, "Chosa è ch'a sé tanto mi tiri". *Una ballata anonima nello stile di Landini*, in GENSINI, SERGIO (a cura di), *La Toscana del secolo XIV: caratteri di una civiltà regionale*, a cura di Sergio Gensini, Lucca, Pacini, 1988, pp. 519-538.

ZIINO, AGOSTINO, *Il canto delle laudi durante il Trecento. Tre città a confronto: Firenze, Fabriano e Gubbio*, in PESTALOZZA, LUIGI (a cura di), *La musica nel tempo di*

Dante, Ravenna, Comune di Ravenna, Opera di Dante, Musica/Realtà, 12-14 settembre 1986, Milano, UNICOPLI, 1988, pp. 113-129.

ZIINO, AGOSTINO, *La ballata in musica dalla frottola al madrigale: campioni per una ricerca*, in MICHELANGELO MURARO (a cura di) *La letteratura, la rappresentazione, la musica al tempo e nei luoghi di Giorgione*. Atti del Convegno internazionale di Studi per il V centenario della nascita di Giorgione, Castelfranco Veneto, Asolo, 1-3 settembre 1978), Roma, Jouvence, 1987, pp. 259-272.

ZIINO, AGOSTINO, *Sequenza, sirventese e laude a proposito di "Oimè lasso e freddo lo mio core"*, in *Musicologie médiévale. Notations et séquences*. Actes de la table ronde du C.N.R.S. à l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, 6-7 septembre 1982, études rassemblées par Michel Huglo, Paris, Champion, 1987, pp. 247-257.

ZIINO, AGOSTINO, *Ripetizioni di sillabe e parole nella musica profana italiana del Trecento e del primo Quattrocento*, in AA.VV., *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*. Vortrage des Gastsymposiums in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 8. bis 12. September 1980, Herausgegeben von Ursula Gunther und Ludwig Finscher, London, Kassel-Basel, 1984, pp.93-119.

ZIINO, AGOSTINO, *Testi religiosi medioevali in notazione mensurale*, in ID., (a cura di), *L'Ars Nova italiana del Trecento IV*. Atti del 3° Congresso Internazionale, sul tema "La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura" (Siena-Certaldo 19-22 luglio 1975), sotto il patrocinio della Società Italiana di Musicologia, Certaldo (FI), Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1978, pp. 447-491.

ZIINO, AGOSTINO, *Adattamenti musicali e tradizione manoscritta nel repertorio laudistico del Duecento*, in *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973, pp. 653-669.

ZUMTHOR, PAUL, *Il "grande canto cortese"*, in MANCINI, MARIO (a cura di), *Il punto su: i trovatori*, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 227-232.

Articoli su riviste

ALLORTO, RICCARDO e SARTORI, CLAUDIO, *La Musicologia italiana dal 1945 a oggi*, «Acta Musicologica», XXXI (1959), 1, pp. 9-17.

ASSENZA, CONCETTA, *La trasmissione dei testi poetici per canzonetta negli ultimi decenni del secolo XVI*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXVI (1991), 2, pp. 205-240.

ATTARDI, CLAUDIO, *S. Paolino d'Aquileia e la cultura carolingia*, «Storia del mondo», 34 (2005) [www.storiadelmondo.com]

BAROFFIO, GIACOMO, *I «Carmina Burana» e la musica. L'origine di un mito*, «Amadeus» 9, 1999, pp. 26-30.

BARONCINI, DANIELA, *Citazione e memoria classica in Dante*, in «Leitmotiv», 2 (2002), pp. 153-164.

BARONCINI, RODOLFO, *"Se canta dalli cantori overo se sona dalli sonadori": voci e strumenti tra Quattro e Cinquecento*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXXII (1997), 2, pp. 327-365.

BARTOLI, LORENZO, *Considerazioni attorno ad una questione metricologica. Il Boccaccio e le origini dell'ottava rima*, «Quaderns d'Italià», 4/5 (1999/2000), pp. 91-99.

BECHERINI, BIANCA, *Il Decameron e la musica*, «Miscellanea storica della Valdelsa», LXIX (1963), 2/3, pp. 178-202.

BECHERINI, BIANCA, *Musica italiana a Firenze nel XV secolo*, «Revue belge de Musicologie», VIII (1954), 2/4, pp. 109-121.

BELTRAMI, PIETRO G., *"Er auziretz" di Giraut de Borneil e "Abans qe.il blanc puoi" di autore incerto: note sulla rima dei trovatori*, «Cultura Neolatina» LII (1992), 3/4, pp. 259-321.

BRAMBILLA AGENO, FRANCA, *Errori d'autore nel "Decameron"?*, «Studi sul Boccaccio», VIII (1974), pp. 133-136.

BRISTIGER, MICHAŁ, *Le unità elementari del significato nel campo delle relazioni fra testo e musica*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXV (1990), 1, pp. 3-17.

BRUNETTI, CARLO MARIO, *Musica dei cavalieri*, «Rivista Musicale Italiana», XXXVI (1929), pp. 38-57, 211-228, 430-445.

BRUNETTI, GIUSEPPINA, *Sul canzoniere provenzale T (Parigi, Bibl. Nat. F. fr. 15211)*, «Cultura Neolatina», L (1990), 1, pp. 45-73.

CAFFAGNI, LIVIA, *L'interpretazione ritmica della lauda monodica: status quaestionis*, in «Musica Antica», XII (1998), pp. 5-22.

CAPOVILLA, GUIDO, *Materiali per la morfologia e la storia del madrigale "antico", dal ms. Vaticano Rossi 215 al Novecento*, «Metrica», III (1982), pp. 159-252.

CAPOVILLA, GUIDO, *Le ballate del Petrarca e il codice metrico due-trecentesco. Casi di connessioni interne e di monostrofismo nella ballata italiana "antica"*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLIV (1977), 486, pp. 238-260.

CAPPUCCIO, CHIARA e ZULIANI, LUCA, *"Leutum meum bonum": i silenzi di Petrarca sulla musica*, «Quaderns d'Italià», 11 (2006), pp. 329-358.

CARACI VELA, MARIA, *Una nuova attribuzione a Zacara da un trattato musicale del primo Quattrocento*, «Acta Musicologica», LXIX (1997), 2, pp. 182-185.

CARAPEZZA, FRANCESCO, *Tradizione e ricezione musicale dei più antichi testi lirici italiani. A proposito di un libro recente*, «Medioevo Romanzo», 4 serie, XXXI (2007), 1, pp. 168-183.

CARAPEZZA, FRANCESCO, *Un "genere" cantato della Scuola poetica siciliana?*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», II (1999), 2, pp. 321-354.

CARBONI, FABIO e ZIINO, AGOSTINO, *Una fonte trecentesca della ballata "Deh, no me fare languire"*, «Studi Medievali», 3 serie, XXIII (1982), 1, pp. 303-309.

CARBONI, FABIO e ZIINO, AGOSTINO, *Poesie musicali e uno sconosciuto intonatore dell'"Ars Nova"*, «Esercizi. Arte Musica Spettacolo », I (1978), pp. 61-66.

CARRAI, STEFANO, *Un musico del tardo Duecento (Mino D'Arezzo) in Nicolò de' Rossi e nel Boccaccio (Decameron X, 7)*, «Studi sul Boccaccio», XII (1980), pp. 39-46.

CATTIN, GIULIO, *Nomi di rimatori per la polifonia profana italiana del secondo Quattrocento*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXV (1990), 2, pp. 209-217.

CESÀRI, GAETANO, *Le origini del madrigale cinquecentesco*, «Rivista Musicale Italiana», XIX (1912), pp. 1-34 e 380-428.

CILIBERTI, GALLIANO, *Produzione, consumo e diffusione della musica in Italia nel tardo Medioevo*, «Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae», XXXII, 1/4 (1990), pp. 23-39.

COLUCCIA, ROSARIO, *Tradizioni auliche e popolari nella poesia del Regno di Napoli in età angioina*, «Medioevo Romanzo», II (1975), 1, pp. 45-155

CORSI, GIUSEPPE, *Madrigali e ballate inedite del Trecento*, in «Belfagor», XIV (1959), pp. 329-340.

CORSI, GIUSEPPE, *Madrigali inediti del Trecento*, in «Belfagor», XIV (1959), pp. 72-82.

D'AGOSTINO, GIANLUCA, *Le ballate del "Decameron": Note integrative di analisi metrica e stilistica*, «Studi sul Boccaccio», XXIV (1996), pp. 123-180.

DAHLHAUS, CARL, *"Ecco mormorar l'onde". Saggio d'interpretazione di un madrigale di Monteverdi*, «Rivista di Teoria e Pedagogia musicale», 6 (1991), pp. 4-17.

DE BARTHOLOMAEIS, VINCENZO, *La canzone da ballo in Bologna al tempo di Dante*, «Convivium», a. IX 1937, pp. 495-508.

DEBENEDETTI, SANTORRE, *Un trattatello anonimo del secolo XIV sopra la poesia musicale*, in «Studi Medievali», II (1906-1907), pp. 59-82.

DI GIROLAMO, COSTANZO, *Regole dell'anisosillabismo. Il caso dell'ottonario/novenario nella poesia italiana del Duecento*, «Medioevo Romanzo», II (1975), pp. 254-272.

ELSHEIK, MAHMOUD SALEM, *I musicisti di Dante (Casella, Lippo, Scochetto) in Nicolò de' Rossi*, «Studi Danteschi», XLVIII (1971), pp. 153-166.

FACCHIN, FRANCESCO, *La recezione del Petrarca nella poesia musicale della sua epoca: alcuni esempi*, «Quaderns d'Italià», 11 (2006), pp. 359-380.

FARA, GIULIO, *Canto del popolo e musica dotta*, «Rivista Musicale Italiana», XXXVII (1930), 3, pp. 417-419.

FIORI, ALESSANDRA, *Ruolo del notariato nella diffusione del repertorio poetico-musicale nel Medioevo*, «Studi Musicali», XXI (1992), 2, pp.211-235.

FISCHER, KURT VON, *Musica italiana e musicisti oltremontani nell'Italia del Trecento e del primo Quattrocento*, «Rassegna Veneta di Studi Musicali», I (1985), pp. 7-17.

FISCHER, KURT VON, *The Manuscript Paris, Bibl. Nat., Nouv. Acq. Frç. 6771 (Codex Reina=PR)*, «Musica Disciplina», XI (1957), pp. 38-78.

FRANK, ISTVAN, *Poesie romane et Minnesang autour de Frédéric II. Essai sur le débuts de l'école sicilienne*, «Bollettino del Centro di Studi filologici e linguistici siciliani», III (1955), pp. 51-83.

FRASSO, GIUSEPPE, *Una scheda per Tommaso Bambasi*, «Studi Petrarqueschi», XVII (2004), pp. 183-190.

FRATTA, ANIELLO, *Correlazioni testuali nella poesia dei siciliani*, «Medioevo Romano», XVI (1991), 1/2, pp. 189-206.

GALLO, FRANCO ALBERTO, *Critica della tradizione e storia del testo. Seminario su un madrigale trecentesco*, «Acta Musicologica», LIX (1987), 1, pp. 36-45.

GALLO, FRANCO ALBERTO *et al.*, *Vent'anni di musicologia in Italia*, «Acta Musicologica», LIV (1982), 1/2, pp. 7-83.

GEHRING, JULIA e HUCK, OLIVER, *La notazione "italiana" del Trecento*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXXIX (2004), 2, pp. 235-269.

GHISI, FEDERICO, *Canzoni profane italiane del secondo Quattrocento in un codice musicale di Montecassino (Strambotti-Laude, Canzone "alla villota", Carnasciali e Strambotto-Caccia)*, «Revue belge de Musicologie», II (1948), 1/2, pp. 8-20.

GHISI, FEDERICO, *Poesie musicali italiane dell'Ars Nova fiorentina e canzoni francesi*, in «Note d'archivio per la storia musicale», XV (1938), pp. 36-41, 189-196, 271-280.

GORNI, GUGLIELMO, *Note sulla ballata*, «Metrica», I (1978), pp. 219-224.

GORNI, GUGLIELMO, *Un'ipotesi sull'origine dell'ottava rima*, «Metrica», I (1978), pp. 79-94.

GOZZI, MARCO, *Sulla necessità di una nuova edizione del laudario di Cortona*, «Philomusica on-line», 9/2 (2010), 3, pp. 115-174.

GOZZI, MARCO, *Sul rapporto testo-musica nel Trecento italiano: il caso del madrigale petrarchesco "Non al so amante" intonato da Jacopo da Bologna*, «Polifonie», IV (2004), 3, pp. 165-195.

HAUVETTE, HENRI, *Les ballades du "Décaméron"*, «Journal des Savants», n. s., IX (1905), pp. 489-500.

HUCK, OLIVER, *Comporre nel primo Trecento. Lo stile nei madrigali di magister Piero, di Giovanni da Firenze e di Jacopo da Bologna*, «Kronos», 2 (2002), pp. 71-86.

KÖHLER, ERICH, *Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours*, «Cahiers de civilisation médiévale», VII (1964), pp. 27-51.

LA FACE BIANCONI, GIUSEPPINA, *Filologia dei testi poetici nella musica vocale italiana*, «Acta Musicologica», LXVI (1994), 1, pp. 1-21.

LA VIA, STEFANO, *Giovanni Bardi contrappuntista ed esegeta. Rilettura dei tre madrigali su testi di Guarini, Bembo e Strozzi il Giovane*, «Cahiers d'Accademia», XIX (1991), pp. 33-70.

LA VIA, STEFANO, *"Madrigale" e rapporto fra poesia e musica nella critica letteraria del Cinquecento*, «Studi Musicali», XIX (1991), pp. 33-70.

LANNUTTI, MARIA SOFIA, *Seguendo le "tracce". Ulteriori riflessioni sulla lirica romanza delle origini*, «Medioevo Romano», 4 serie, XXXI (2007), 1, pp. 184-198.

LANNUTTI, MARIA SOFIA, *Anisosillabismo e semiografia musicale nel Laudario di Cortona*, «Studi Medievali», XXXV (1994), 1, pp. 1-66.

LI GOTTI, ETTORE, *Il petrarchismo nella poesia musicale e il gusto del popolare in Italia agli inizi del sec. XV*, «Siculorum Gymnasium», n. s., VIII (1955), 2 (Studi in onore di S. Santangelo vol. II), pp. 249-260.

LI GOTTI, ETTORE, *Precisazioni sullo strambotto*, «Convivium», (1949), 5, pp. 698-708.

LI GOTTI, ETTORE, *Il più antico polifonista italiano del secolo XIV*, «Italica», XXIV (1947), 3, pp. 196-200.

MANICARDI, LUIGI e MASSERA, ALDO FRANCESCO, *Le dieci ballate del "Decameron"*, «Miscellanea storica della Valdelsa», IX (1901), pp. 102-114.

MARCELLINO, ANTONINO, *Gli strumenti a corda nella Grecia antica: το βαρβιτον*, in "Rivista Italiana di Musicologia" XXXII (1997), 1, pp. 3-24.

MARTINI, ALESSANDRO, *Ritratto del madrigale poetico fra Cinque e Seicento*, «Lettere italiane», XXXIII (1981), pp. 529-548.

- MAZZONI, GUIDO, *Mico da Siena e una ballata del Decameron*, «Miscellanea storica della Valdelsa», V (1897), 2, pp. 137-142.
- MECACCI, ENZO e ZIINO, AGOSTINO, *Un altro frammento musicale del primo Quattrocento nell'Archivio di Stato di Siena*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXXVIII (2003), 2, pp. 199-225.
- MÖLK, ULRICH, *Le sonnet "Amor è un desio" de Giacomo da Lentini et le problème de la genèse de l'amour*, «Cahiers de civilisation médiévale», XIV (1971), 4, pp. 329-339.
- MONTEROSSO, RAFFAELLO, *Strutture ritmiche nel madrigale cinquecentesco*, «Studi Musicali», III (1974), pp. 287-331.
- MUSARRA, FRANCO e LUISI, FRANCESCO, *"Zephiro torna": il sonetto CCCX del Petrarca e l'intonazione musicale madrigalistica di Luca Marenzio. Analisi e raffronto della costruzione poetica e musicale*, «Polifonie», IV (2004), 3, pp. 223-264.
- NOVATI, FRANCESCO, *Contributo alla storia della lirica musicale neolatina. Per l'origine e la storia delle Cacce*, «Studi Medievali», II (1906-1907), pp. 303-326.
- PAOLINO, LAURA, *Ancora qualche nota sui madrigali di Petrarca (RVF 52, 54, 106, 121)*, «Italianistica» XXX (2001), 2, pp. 307-323.
- PELOSI, ANDREA, *La canzone italiana del Trecento*, «Metrica», V (1990), pp. 3-162.
- PETROBELLI, PIERLUIGI, *"Un leggiadretto velo" e altre cose petrarchesche*, «Rivista Italiana di Musicologia», X (1975), pp. 32-45.
- PICCHIO SIMONELLI, MARIA, *Il "grande canto cortese" dai provenzali ai siciliani*, «Cultura Neolatina», XLII (1982), 1/2, pp. 201-238.
- PICONE, MICHELANGELO, *I cantari: metrica e tradizione*, «Medioevo Romano», 3 serie, XXX (2006), 11 (1), pp. 156-166.
- PIRROTTA, NINO, *La caccia e il madrigale trecentesco*, «Rivista Musicale italiana», XLIX (1947): 121-142.
- PIRROTTA, NINO, *Per l'origine e la storia della "caccia" e del "madrigale" trecentesco*, «Rivista Musicale italiana», XLVIII (1946), pp. 305-323.
- PLONA, STEFANIA, *Forse Casella non cantò*, «Nuova Antologia», 88 (1953), fasc. 1833, pp. 93-96.
- REANEY, GILBERT, *The Manuscript Paris, Bibliothèque Nationale, fonds italienne 568 (Pit)*, «Musica Disciplina», XIV (1960), pp. 33-36.
- RIVA, ALFONSO, *La figura del chiasmo in un sonetto di Jacopo da Lentini*, «Revue des études italiennes», n. s., XXV (1979), pp. 145-160.

RIZZO, LETIZIA PALMA MARIA, *Influssi provenzali e francesi sulla lingua della Scuola poetica siciliana*, «Convivium», (1949), 5, pp. 740-748.

RONCAGLIA, AURELIO, *Per la storia dell'ottava rima*, «Cultura Neolatina», XXV (1965), 1/2, pp. 5-14.

RUSSELL, RINALDINA, *Schemi di vita e vita di schemi nelle ballate del "Decameron"*, in ID., *Generi poetici medievali. Modelli e funzioni letterarie*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1982, pp. 85-103.

RUSSELL, RINALDINA, *Giacomo da Lentini e l'anti-canzone: note sul discordo italiano*, «Modern Philology», LXXVII (1980), 3, pp. 297-304.

SESINI, UGO, *Il canzoniere musicale trecentesco del Cod. Vat. Rossiano 215*, «Studi Medievali», XVI (1943-1950), pp. 212-236.

STUSSI, ALFREDO, *Versi d'amore in volgare tra la fine del secolo XII e l'inizio del XIII*, «Cultura Neolatina», LIX (1999), 1/2, pp. 1-69.

TERNI, CLEMENTE, *Per una edizione critica del "Laudario di Cortona" (Codice 91 dell'Accademia Etrusca di Cortona)* «Chigiana», XXI (1964), 1, pp. 111-129.

TOSCANI, BERNARD, *Contributi alla storia musicale delle laude dei Bianchi*, «Studi Musicali», IX (1980), 2, pp. 161-170.

VECCHI, GIUSEPPE, *Melica medievale, "Ars Nova" e lirica del Petrarca*, «Convivium», Raccolta nuova (1953), pp. 105-114.

VECCHI, GIUSEPPE, *Sequenza e lai. A proposito di un ritmo di Abelardo*, «Studi Medievali», XVI (1943-1950), pp. 86-101.

ZANNI, RAFFAELLA, *La "poesia" del "Decameron": le ballate e l'intertesto lirico*, «Linguistica e Letteratura», XXX (2005), 1/2, pp. 59-142.

ZANONCELLI, LUISA, *La filosofia musicale di Aristide Quintiliano*, «Quaderni Urbinati», XXIV (1977), pp. 87-93.

ZIINO, AGOSTINO, *Una ignota testimonianza sulla diffusione del mottetto in Italia durante il XIV secolo*, «Rivista Italiana di Musicologia», X (1975), pp. 20-31.

ZIINO, AGOSTINO, *Frammenti di laudi nell'Archivio di Stato di Lucca*, «Cultura neolatina», X (1971), pp. 295-312.

ZULIANI, LUCA, *La musica e la poesia volgare di Petrarca*, «Quaderns d'Italià», 11 (2006), pp. 346-358.