

POESIA E MUSICA TRA MEDIOEVO E RINASCIMENTO:
INTERFERENZA E TRADIZIONE

La definizione dei rapporti tra due espressioni fondamentali dell'umanità, come la poesia e la musica, è da tempo un argomento che coinvolge e affascina molti studiosi di entrambe le discipline, aprendo ampi spazi di ricerca e confronto, sia in ambito musicologico che letterario. Le due arti, del resto, e almeno da un punto di vista evocativo e suggestivo, sembrano indicare un percorso che conduce non ad occasionali rapporti quanto ad un vero e proprio legame naturale. Un legame che si presenta, nelle sue linee generali, apparentemente ovvio e scontato se si pensa che la poesia scritta (e non solo), dall'antichità greca ai giorni nostri, è stata concepita per essere prevalentemente cantata, mentre la musica, dal canto suo, ha assunto spesso le dimensioni di musica vocale. Questo legame, dunque, che vede il suo punto focale in una oralità di fondo, assume, nel corso dei secoli, importanza varia, a seconda delle condizioni politiche, economiche e sociali delle varie popolazioni occidentali.

In epoca moderna questa relazione apparentemente scontata tra poesia e musica è stata ampiamente messa in discussione, così, ad una unità forte e intensa, espressa soprattutto in epoca medievale, si è venuto a sostituire un dualismo altrettanto forte e intenso. Un dualismo mediante il quale le due arti si sono alternate in rapporti di prevaricazione dell'una sull'altra, o improvvisamente accoppiate in matrimoni "per forza" cui è seguito un inevitabile divorzio o, ancora, in rapporti di parentela strettissimi che vedevano l'una sorella (ma anche figlia, cugina, madre) dell'altra e, infine, in legami di sudditanza del tipo padrona-serva.

Questo scarto di prospettiva, rappresentato dal citato dualismo, ha avuto origine nel preciso momento in cui le due espressioni artistiche hanno assunto linguaggi specifici, quando, cioè, a quella oralità di fondo

che le teneva unite, si sono sostituiti dei codici linguistici; e ciò è vero soprattutto per la musica, che solo in epoca moderna ha conosciuto una sua codificazione con leggi proprie e comunque diverse dal linguaggio verbale. La conseguenza è stata che, a partire dal basso Medioevo, il legame tra musica e poesia ha cominciato ad assumere l'aspetto di un rapporto tra due entità distinte.

«Nell'Antichità tale rapporto era diversamente concepito. La musica, nel nostro senso di linguaggio di suoni, era assorbita nel più ampio concetto di *mousiké*, unità inscindibile di parola ritmicamente organizzata e intonata».¹ La concezione attuale di "musica" è, dunque, ben diversa da quella dei greci per i quali il concetto stesso di "melodia" inglobava in sé tre cose: la parola, l'armonia e il ritmo, di queste solo l'armonia risponde alla nostra rappresentazione di "musica", intendendo per essa «la legge che regola la scelta delle altezze sonore»² che non è affatto autonoma rispetto al ritmo e alla parola. Il ritmo, infatti, altro non è che la disposizione esatta delle parole in osservanza delle leggi della metrica quantitativa. Ritmo e armonia devono, sempre secondo la visione antica di poesia e musica, adattarsi alle parole, accordarsi ad esse non in quanto elementi indipendenti, bensì in funzione di quell'effetto finale definito con il termine "melodia" senza, per questo, far perdere alla parola il suo potere evocativo e di senso. Dice, infatti, Aristotele:

L'epica, così come la poesia tragica, nonché la commedia, la composizione di ditirambi e la maggior parte dell'auletica e della citaristica nel complesso sono tutte imitazioni, ma si distinguono l'una dall'altra sotto tre aspetti: nell'imitare o con mezzi diversi, o oggetti diversi, o diversamente e non nello stesso modo. Come alcuni imitano riproducendo molti oggetti con colori e figure (chi per arte, chi per pratica) e altri usando la voce, così tutte le dette arti compiono l'imitazione con il ritmo, la parola e la musica, separatamente oppure in combinazione.³

"Imitazione", "ritmo" e "combinazione" sono i termini che ricorrono in questo *incipit* della *Poetica* e sono, a ben vedere, gli elementi che accomunano la poesia e la musica, in particolare è l'imitazione l'aspetto sostanziale

¹ F. DELLA SETA, *Parole in musica*, in G. CAVALLO et al. (a cura di), *Lo spazio letterario del Medioevo. 1. Il Medioevo latino*, 5 voll.; vol. II: *La circolazione del testo*, Salerno, Roma, 1994, p. 537.

² *Ibidem*.

³ ARISTOTELE, *Poetica*, Introduzione, traduzione e note di Diego Lanza, Rizzoli, Milano, 1994, pp.117-119.

che, pur nelle dovute differenze riguardo a mezzi, elementi e oggetti che attengono alla singola espressione, rende simili la commedia, la poesia tragica, epica, ditirambica e la musica prodotta dall'*aulos* e dalla cetra:

Usano per esempio soltanto musica e ritmo l'auletica, la citaristica e tutte le arti funzionalmente simili, come ad esempio quella della siringa; di solo ritmo senza musica è l'arte dei danzatori, anche costoro infatti per mezzo di ritmi figurati imitano caratteri, emozioni e azioni. L'arte che adopera le nude parole e quella che adopera i versi, o in combinazione gli uni con gli altri o usandone di un solo genere, si trovano ad essere fino ad oggi senza nome.⁴

Così, oltre all'imitazione (elemento peraltro comune a tutte le espressioni artistiche), ad accomunare poesia e musica è, dal punto di vista strettamente formale, il ritmo, «il *numerus*, inteso come scansione ritmica nella quale valori quantitativi e accenti si alternano con regolarità e seguendo determinati principî»,⁵ quello stesso *numerus* che accompagnerà le due discipline oltre l'età medievale in quanto «viene avvertito come unico in entrambe le arti; anzi, si deve dire che una distinzione da questo punto di vista sarebbe risultata artificiosa e forzata tanto ad un poeta che ad un musicista del tardo medioevo».⁶

Appare fin troppo chiaro, dunque, che la visione attuale del concetto di musica è estremamente lontana da quello definito e “vissuto” nell'Antichità, ciò che a noi rimane di questa pratica culturale è poco più di una suggestione, una semplice immagine del poeta che accompagnava il suo canto con la lira, per il resto l'impressione che abbiamo della poesia classica è unicamente letteraria, un'impressione ricevuta dalla muta pagina a stampa che rende particolarmente preziosa, raffinata e sapiente l'opera del poeta, spingendoci a ignorare, a sottovalutare o, quantomeno a rimandare in secondo piano un momento creativo diverso da quello squisitamente letterario, legato alla pagina scritta. Si tratta, in fondo, di esperienze sensibili: l'espressione poetica è ricca, pregnante e, soprattutto, viva ai nostri occhi, mentre è lontano, labile e inconsistente il ricordo, l'evocazione delle melodie che l'hanno accompagnata nei secoli, talmente lontano al punto da sconfinare in un vero e proprio mito. Labile e inconsistente perché

⁴ *Ivi*, p. 119.

⁵ P. PETROBELLI, *Poesia e Musica*, in A. ASOR ROSA (a cura di), *Letteratura italiana*, 9 voll.: Vol. VI, *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Einaudi, Torino, 1986, p. 229.

⁶ *Ibidem*.

non esperibile praticamente, perché non supportata da testimonianze evidenti e vive come la pagina del libro. Le poche (se relazionate alla poesia) testimonianze che rimangono, pur essendo a noi cronologicamente più vicine, e pur nella certezza che i poeti delle epoche passate, dell'era classica come di quella medievale, cantavano i loro poemi accompagnandosi con il suono di uno strumento, appaiono insufficienti a confermare questa unione, fratellanza, matrimonio o che altro dir si voglia.

Ecco, allora, che la poesia cantata, l'unione di poesia e musica, assume una dimensione altra, che trascende il reale: la dimensione del mito, ma si tratta di un mito che non è semplicemente esaltazione di fantasia, bensì, come tutti i miti, di un ricordo trasformato, trasfigurato di eventi remoti, un qualcosa di ancestrale definitivamente perduto, legato a quei momenti antropologici, dei quali è difficile stabilire i termini temporali, in cui la musica non era ornamento della poesia né quest'ultima nasceva da un testo scritto ma il tutto si generava da un afflato poetico-creativo riconducibile all'essenza stessa dell'uomo, o meglio di quel genere umano che evolvendosi ha arricchito il suo essere di molteplici sovrastrutture le quali, pur ingentilendolo, hanno determinato una serie di processi che lo hanno allontanato dall'essenza primordiale. Non si tratta, tuttavia, di un richiamo alla fantastica "età dell'oro" ma di un tempo in cui la varietà dei contenuti sentimentali, ideali, evocativi della poesia erano un tutt'uno con la modulazione e la combinazione di suoni, ritmi, timbri in una genuinità al limite del banale che rappresenterebbe, per noi, una assoluta novità, mentre siamo, in un certo senso, costretti a parlare di "combinazioni", "contaminazioni" e "interferenze" tra espressioni artistiche che si presentano spesso fortemente interrelate, anche al di là di semplici corrispondenze che tendono a relazionare universalmente le attività umane in genere.

Eppure gli stessi termini sopra citati non fanno altro che unire ulteriormente, anche in età moderna, la poesia e la musica. Se, infatti, è vero che si debba parlare spesso di "combinazione" tra le due arti è altrettanto vero che la *combinazione*,⁷ nella sua accezione matematica, si realizza quando gli oggetti da combinare hanno degli elementi o delle qualità in comune e, dunque, nel nostro caso, l'imitazione e, soprattutto, il ritmo, il *numerus*, appunto, sono quegli elementi che permettono il compenetrarsi dei linguaggi

⁷ *Combinare* e, dunque, *combinazione* ha per radici etimologiche *cum* (con, insieme) e *bini* (due), pertanto la sua estensione semantica è "mettere insieme due cose", accoppiare, ma anche confrontare, relazionare, e si presta perfettamente alla definizione dei rapporti tra poesia e musica indicandone l'"accoppiamento" mediante il costituirsi di un confronto e di una relazione.

poetico e musicale. È ancora Aristotele, parlando della tragedia, a sottolineare questa combinazione al fine di far nascere la “parola ornata”:

Tragedia è dunque imitazione di un’azione seria e compiuta, avente una propria grandezza, con parola ornata, distintamente per ciascun elemento nelle sue parti, di persone che agiscono e non tramite una narrazione, la quale per mezzo di pietà e paura porta a compimento la depurazione di siffatte emozioni.

Intendo per parola ornata quella fornita di ritmo e di musica; distintamente per gli elementi il comporre alcuni solo con versi, altri invece col canto. Poiché è agendo che si realizza l’imitazione, anzitutto di necessità una parte della tragedia sarà l’ordine di ciò che si vede, un’altra la composizione dei canti, e quindi il linguaggio. È con questi mezzi che si realizza l’imitazione.⁸

Ciò che per Aristotele era pressoché normale, ossia la “parola ornata fornita di ritmo e di musica”, che in altro luogo⁹ della *Poetica*, attraverso un “processo graduale”, definisce “poesia”, per la cultura moderna è divenuto “contaminazione” di arti, includendo nel termine anche la sua accezione negativa. Contaminare, infatti, etimologicamente significa porre in contatto, mescolare qualcosa con elementi eterogenei, ma nella sua radice ha anche *tamino* che sta per “sporco”, “imbratto” da cui derivano, appunto, le accezioni negative di insozzare, rendere meno puro,¹⁰ e figurate di screditare, disonorare. Se è, dunque, vero che in letteratura esiste una “contaminazione” che riguarda i generi letterari, in quanto ne costituisce la violazione, nel senso etimologico della mescolanza, del mettere insieme, è altrettanto vero che, per quanto riguarda i rapporti tra poesia e musica, al di là delle occasionali configurazioni parenterali, il termine “contaminazione” è stato quasi sempre posto a voler indicare la mescolanza di qualcosa di strutturalmente “puro” con qualcosa di “impuro”. Questa “purezza” è stata spesso – ma non sempre – accreditata alla poesia, almeno fino a quando la musica non ha raggiunto lo *status* di un codice

⁸ ARISTOTELE, *Poetica*, cit., p. 135.

⁹ «Poiché dunque noi siamo naturalmente in possesso della capacità di imitare, della musica e del ritmo (i versi, è chiaro, fanno parte del ritmo), dapprincipio coloro che per natura erano più portati a questo genere di cose, con un processo graduale dalle improvvisazioni dettero vita alla poesia.» (*Ivi*, p. 127).

¹⁰ In questo senso si parla, in caso di disastri naturali causati dall’uomo, di “contaminazione chimica”, “contaminazione radioattiva” e, quindi, di “ambiente contaminato”, “cibi contaminati” e così via.

indipendente, lontano dalla dimensione aristotelica, da quel momento i due linguaggi hanno smesso di vivere in “combinazione” per dare vita a “contaminazioni” che si suole definire “occasionalni” proprio per via di quella accezione negativa che vede la “purezza” ora nella musica, ora nella poesia, ma più spesso in quest’ultima.

Contaminazione, dunque, e non più combinazione, nonostante la comunanza dettata dal ritmo e dall’imitazione, perché nel corso dei secoli, le due arti si sono inizialmente arricchite a vicenda, compenetrandosi, poi, da un certo punto, e in maniera del tutto autonoma, si sono affinate fino a raggiungere un tale livello di complessità che ha causato la rottura definitiva di quella primordiale unione, consentendo solo qualche incontro, sia pure non meramente occasionale. Il livello di complessità che i due linguaggi, e quello della musica in particolare, hanno assunto nel corso dei secoli è, infatti, talmente elevato che è pressoché impossibile per un ascoltatore moderno penetrare nello stesso momento «nel flusso delle immagini poetiche e in quello delle modulazioni musicali»,¹¹ cosa che doveva essere sicuramente più semplice un tempo; da questo punto di vista, in effetti, l’unione tra le due discipline si realizza molto raramente. A questa complessità, realizzata soprattutto nella musica, dal momento che ha assunto un suo statuto indipendente, va aggiunto un vecchio quanto ostinato pregiudizio di una parte della critica letteraria, che vede con una certa ostilità qualsiasi forma di poesia che vada ad unirsi con la musica, come sostiene Nino Pirrotta, in uno dei suoi illuminanti saggi, dove parla, appunto, di

un antico pregiudizio ostile ad ogni forma di poesia destinata ad associarsi alla musica, un pregiudizio che anche la critica più moderna ha forse ereditato dall’acerba polemica che i primi fondatori dell’Arcadia e i loro accoliti, i Gravina, i Crescimbeni, i Muratori, mossero contro la voga allora imperante e corruttrice dei cosiddetti drammi musicali, i libretti dell’opera seria settecentesca. Sia o no tale pregiudizio giustificato resta da vedere; ma io penso che proprio a causa di esso si tenda ad allontanare il pensiero che la lirica dei nostri maggiori del Trecento e dei loro contemporanei potesse essere destinata ad associarsi alla musica.¹²

Il riferimento al Trecento, da parte dell’autorevole musicologo, non è affatto occasionale in quanto l’argomento in questione, nel saggio citato, è

¹¹ N. PIRROTTA, *Poesia e musica*, in L. PESTALOZZA (a cura di), *La musica nel tempo di Dante*, Milano, Unicopli, 1988, p. 293.

¹² *Ivi*, p. 295.

il cosiddetto “divorzio” tra poesia e musica, evento che, indipendentemente dalla sua effettiva valenza, delimita una cesura in termini cronologici rispetto alla tradizione antico-medievale, e questo proprio alla vigilia della nascita della polifonia. È proprio in questo periodo, infatti, che si pone il centro ideale, lo spartiacque riguardante il legame unitario di poesia e musica e la loro reciproca autonomia, non a caso nel Duecento dei trovatori e nel Trecento dell’*Ars Nova* si concentra l’interesse di musicologi e critici letterari.

La ragione di questa cesura è certamente molto legata ad una nuova visione della musica che cominciava ad affiorare in quegli anni per assumere connotati diversi durante e, soprattutto, dopo il Rinascimento; naturalmente la poesia, dal canto suo, non rimane immobile, tutt’altro, i secoli che vanno dal Duecento al Cinquecento inglobano alcuni dei momenti più alti della poesia italiana, basti pensare alle “tre corone” Dante, Petrarca e Boccaccio, nonché all’Ariosto e al Tasso, giusto per citare i “maggiori” del Trecento e del Cinquecento. È evidente che in questo lungo periodo (1200-1500), cui, tra l’altro, fa riferimento la presente ricerca, si verificano i momenti più singolari del rapporto poesia-musica, è in questo intervallo di tempo che la poesia e la musica danno vita, con linguaggi diversi, a quella contaminazione che, partendo dalle esperienze dell’*Ars Nova* (e, prima ancora, dei trovatori), permetterà la nascita di forme poetico-musicali del tutto nuove, come il madrigale rinascimentale e il melodramma che, a sua volta, aprirà un nuovo scenario della cultura moderna, coinvolgendo un terzo linguaggio: quello del teatro.

In questi quattro secoli vanno, dunque, a confluire tutte le esperienze teoriche e pratiche accumulate nel corso dei secoli precedenti, dalla musica come *scientia bene modulandi* di sant’Agostino¹³ fino all’ideazione della moderna notazione musicale da parte di Guido D’Arezzo,¹⁴ passan-

¹³ 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*. La sua opera riguardante la musica è il *De musica* che, nei suoi 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.

¹⁴ Guido d’Arezzo, conosciuto anche come Guido Monaco (991-1050), può essere

do per Cassiodoro¹⁵ e Isidoro di Siviglia,¹⁶ nonché per la tripartizione di

considerato come uno dei primi musicologi italiani, la sua opera più importante è sicuramente il *Micrologus*, che durante il Medioevo era considerato secondo solo al *De institutione musica* di Severino Boezio. Ma l'importanza del monaco benedettino in ambito musicale non è limitata all'area teorica, molte e fondamentali furono, infatti, le sue scoperte e invenzioni riguardo all'esecuzione, a partire dalla moderna notazione musicale che andò a sostituire la vecchia notazione neumatica e che avrebbe rivoluzionato il modo di comporre, insegnare e tramandare la musica. Come molte altre scoperte dell'umanità anche questa avvenne quasi per caso: negli anni in cui insegnò musica nell'Abbazia di Pomposa, vicino Ferrara, Guido notò che i monaci avevano grande difficoltà nell'apprendere e ricordare i canti della tradizione gregoriana, allora escogitò un espediente che, diventato metodo, trasformò completamente la notazione, questo espediente consisteva nell'usare le sillabe iniziali dei versi dell'inno a San Giovanni Battista per comporre la scala musicale:

Ut queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum
Solve polluti
Labii reatum
Sancte Iohannes

Da questo espediente venne fuori il nome delle note tuttora in uso, con l'unica eccezione di "ut", che divenne "do" solo nel Seicento per opera del teorico musicale Giovanni Battista Doni. Da qui nasce anche la prima forma di solfeggio, la solmisazione. Ma le invenzioni di Guido d'Arezzo non finiscono con la solmisazione, la nascita della notazione moderna non sarebbe stata possibile senza una codificazione scritta delle note, così, il monaco ideò il tetragramma, ossia quattro righe con una appena abbozzata chiave musicale che sarebbero all'origine del moderno pentagramma. Infine, a Guido d'Arezzo si deve anche l'invenzione di un sistema mnemonico, detto mano guidoniana, per aiutare l'esatta intonazione dei gradi della scala o esacordo. È chiaro, dunque, che l'importanza dell'aretino nella musica medievale (e moderna) non attiene solo alla sfera teorica, cui pure fornisce fondamentali precetti, ma anche a quella eminentemente pratica.

¹⁵ Flavio Magno Aurelio Cassiodoro (ca 490-583) è stato un politico, letterato e storico romano. In una delle sue opere più note, le *Institutiones divinarum et saecularium litterarum* ha dedicato una sezione alla musica nella quale riprende concetti e temi dell'opera di Boezio dalla quale si differenzia per una maggiore profondità etica e religiosa. La musica per Cassiodoro è soprattutto armonia e ritmo interiore, per cui seguire nella vita i comandamenti divini significa rispettare questa superiore armonia, l'uomo che commette cattive azioni è senza musica. Anche per l'autore delle *Institutiones* la musica è una relazione, una serie di rapporti tra l'universo dei suoni e quello dei numeri – secondo una concezione pitagorica che influenza un po' tutto il pensiero medievale – che Cassiodoro lega alla mistica cristiana seguendo con il suo pensiero, secondo il quale nulla di ciò che è realizzato e si realizza in cielo e in terra, per mano di Dio, è estraneo alla musica.

¹⁶ Isidoro di Siviglia, santo e Dottore della Chiesa è stato uno scrittore e arcivescovo cattolico romano (560-636 ca) di vastissima cultura, le sue opere, infatti, attraversano un

Boezio¹⁷ in musica *mundana*, *humana* e *instrumentalis*, che ha improntato pressoché tutto il Medioevo almeno fino al Rinascimento. Come sostiene il Fubini «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»,¹⁸ in quanto rappresentanti di una cultura, non solo musicale, ancora profondamente radicata nell'antichità classica ma, in molti casi, consapevole dei cambiamenti avvenuti da allora, e ancora in atto, e pronta a guardare al futuro, il tutto senza dimenticare la nuova dimensione spirituale e religiosa, ossia quella cristiana, che si è evidentemente rivelata fondamentale per gli studi musicali nei secoli in cui questi teorici hanno vissuto e nei successivi.

Se la musica è stata, per così dire, trasportata nel corso dei secoli dagli studi di figure autorevoli come Agostino e Boezio, la poesia, con il suo

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.

¹⁷ Ancio Manlio Torquato Severino Boezio è stato un filosofo romano, vissuto intorno al 500 (476-525), le cui opere – *De consolazione philosophiae* su tutte – hanno notevolmente influenzato la filosofia cristiana del Medioevo. Alla base del pensiero 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 musica*, un trattato di armonia nel quale la musica è vista, appunto, come una delle arti del quadrivio, distingue tre generi di musica: una musica cosmica, definita *mundana*, che non è percepibile dall'uomo e deriva dal movimento degli astri, in quanto l'universo, secondo una scuola di pensiero ascrivibile a Platone, è strutturato sul modello degli accordi musicali e la sua armonia è fondata sull'equilibrio dei quattro elementi presenti in natura, ossia acqua, aria, terra e fuoco; una musica *humana*, che rappresenta la mescolanza, nell'uomo, di corpo e anima, 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 stesso e di sé con il mondo, la musica ha una profonda influenza sulla vita umana. La tripartizione si conclude con la musica *instrumentalis* o *instrumentis constituta*, ossia con la musica pratica, strumentale, ottenuta dalla voce umana o dalle vibrazioni degli strumenti costruiti dall'ingegnosità dell'uomo. Il *De institutione musica*, con questa suddivisione, ha largamente influenzato il pensiero medievale, sia nella sua dimensione teorica estetico-musicale che nella sua più ampia estensione culturale.

¹⁸ E. FUBINI, *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, Torino, Einaudi, 2002, p. 77.

bagaglio di metrica e ritmica, raggiunge, tra l'XI e il XIII secolo, la sua forma migliore con l'esperienza trobadorica, esperienza durata relativamente poco ma che, nel corso dei suoi due secoli di vita, ha rappresentato la fondazione della poesia moderna: una poesia fondamentalmente laica, scritta non più in latino ma utilizzando la lingua parlata, una poesia che si rivolge essenzialmente alla donna (nella sua accezione latina di *domina*) avendo per attore l'uomo e come archetipo una situazione sentimentale-amorosa che si consolida nella *fin'amors*, esprimendosi attraverso una serie di modelli comportamentali e con un linguaggio che diviene un vero e proprio codice poetico. Ma, al di là di qualunque considerazione riguardante il repertorio amoroso, la cui irradiazione culturale, del resto, non smette di influenzare generi o sottogeneri poetico-musicali a noi molto vicini (la canzone d'autore, ma anche alcune canzonette), ciò che più conta è che, con i trovatori, nasce una concezione moderna della poesia, legata all'"io" poetico, nasce, cioè, una poesia essenzialmente lirica. E questa poesia essenzialmente lirica è, ancora una volta, fortemente congiunta, quasi saldata, alla musica. Purtroppo della produzione trobadorica solo un decimo di essa è giunta a noi con delle melodie scritte, questo perché si trattava di una tradizione essenzialmente orale che, occasionalmente – forse neanche tanto – "pescava" nella tradizione popolare e perché la maggior parte delle poesie dei canzonieri provenzali sono state trascritte in tempi diversi e lontani dalla loro creazione (a partire dalla seconda metà del XIII secolo, quando la poesia provenzale aveva esaurito, anche per ragioni politico-sociali, la sua spinta culturale). In ogni caso, che si sia trattato di *contrafacta*, ossia di melodie giustapposte, utilizzate da e per altri testi poetici, o di melodie modulate oralmente, o – rarissimamente – scritte *ex novo*, per il testo dell'occasione, non vi è alcun dubbio che tutta la poesia provenzale sia stata esplicitamente indirizzata al canto. Non è un caso, infatti, se il suo genere più rappresentativo è la *canso*, ossia la canzone strofica di argomento, in genere, amoroso e accompagnato, appunto, da una melodia.

L'azione creativa del poeta provenzale era indicata con il termine *trobar* (da cui trovatore) con il quale si intendeva il "trovare", l'"inventare", in definitiva il "comporre" sia il testo che la melodia della canzone che veniva, poi, cantata con l'accompagnamento di uno strumento musicale, in genere uno strumento a corda come la viella o l'arpa. Come accennato, dal momento che la stessa melodia poteva essere utilizzata per più canzoni, ne consegue che la struttura musicale poteva avere una sorta di autonomia rispetto alla struttura metrica del testo poetico, tuttavia, se consideriamo che del primo trovatore, Guglielmo IX, ci è giunta una sola melodia e di

autori importanti, come Jaufrè Rudel e Marcabru, ce ne sono giunte solo alcune, appare evidente che non è facile stabilire l'esatta dimensione vocale e musicale delle canzoni dei trovatori perché i 260 componimenti, circa, che sono giunti fino a noi, sono stati trascritti da copisti che conoscevano, ormai, un nuovo e diverso sistema di notazione misurata. Ne consegue che della pur notevole quantità (se rapportata al numero di secoli trascorsi e alle condizioni di trasmissione) di componimenti a noi giunti è possibile leggere l'altezza delle note posizionate sul tetragramma ma non la loro durata, per cui è impossibile determinarne il ritmo, elemento indispensabile per l'interpretazione di un brano musicale, senza incorrere in congetture.

Riguardo al testo delle canzoni trobadoriche, inoltre, se è vero che l'argomento è fondamentalmente di ispirazione amorosa, è altrettanto vero che non è sempre di argomento amoroso: la poesia provenzale, infatti, nel suo breve percorso esistenziale, ha dato vita ad una serie di veri e propri generi e sottogeneri, per cui non sono poche le poesie di ispirazione, ad esempio, religiosa, come quelle rivolte alla Vergine in una dimensione che tende a fondere lo spirituale e il sensuale, così come non sono poche le poesie che affrontano tematiche politiche, sociali, letterarie anche attraverso spunti polemici e satirici. Si pensi, ad esempio, al *sirventese*, genere alternativo alla canzone, di argomento politico-morale o al *planh*, vero e proprio lamento funebre, oppure al *gap*, sottogenere nel quale si evidenzia la vanteria in campo militare, politico, persino erotico-sessuale.

Dal punto di vista più strettamente sentimentale, nell'ambito della poesia cortese è possibile incontrare le forme più svariate di generi e sottogeneri che trattano argomenti diversi ma sempre, in qualche modo, legati alla tematica amorosa: dall'innamoramento per fama o *amor de lonh* di Jaufrè Rudel, alla *pastorella* di Marcabru, nella quale un cavaliere cerca di circuire sentimentalmente, ma spesso anche solo sessualmente, una giovane donna di umile condizione, fino ad arrivare all'*escondich*, nel quale l'amante difende l'amata dalle false accuse dei maldicenti, e all'*alba*, che cristallizza il momento della separazione degli amanti. Un vero e proprio universo, dunque, quello della poesia provenzale, un universo poetico nel quale, tra le tante peculiari caratteristiche, è possibile riconoscere indubbiamente il ruolo centrale dell'autore, del poeta, o meglio del *troubadour*, figura intellettuale, quasi sempre di nobile origine, nella quale si concentrano tre momenti creativi, ossia la scrittura, la composizione e, infine, la *performance*.

Quella del trovatore è, infatti, una tipologia artistica che non è facile ritrovare nei secoli successivi se non, tra la fine dell'Ottocento e, soprattutto, nel Novecento, nelle figure degli *chansonniers* francesi e dei cantautori

italiani, sia pure in forme e con istanze letterarie e musicali molto diverse. Ciò è dovuto proprio alla convivenza dei tre momenti creativi sopra menzionati; il trovatore, cioè, come il cantautore, ingloba in sé lo scrittore di versi, il compositore di melodie e il cantante.

Questa caratteristica peculiare del trovatore, a sua volta, oltre ad introdurre il concetto di *performance* che, a dire il vero, non sempre riguarda l'autore del testo, in quanto la poesia, con o senza melodia, entrava spesso a far parte del repertorio di un giullare¹⁹ che lo riproponeva di luogo in luogo, pone il problema rispetto alla composizione della canzone, ossia prima la poesia o prima la musica?

La risposta è pressoché immediata dal momento che in un'espressione poetico-musicale la poesia è affidata alla pagina scritta, mentre la musica è affidata principalmente all'oralità comprendendo necessariamente un certo margine di improvvisazione, per cui è ovvio, anche se non una regola, che il testo, per i trovatori, precede la musica, anche perché, come precedentemente accennato, non era rarissimo che la stessa melodia venisse usata per più canzoni, e questo soprattutto per opera dei giullari. Ma ciò che più colpisce è proprio il livello di improvvisazione che il trovatore o il giullare (diremmo, con Stefano La Via, "l'interprete/improvvisatore")²⁰ deve aver raggiunto per poter adattare una melodia, tra l'altro non scritta, a testi via via diversi e, quindi, con diverse esigenze metriche e ritmiche, ne discende che il trovatore, o chi per esso, doveva essere necessariamente e secondo i canoni dell'epoca, anche un valente musicista, e questo anche quando esisteva un «materiale formulaico di partenza»²¹ cui poter attingere.

Un universo ampio, strutturato e dalle mille sfaccettature musicali, poetiche e artistiche, nel senso più completo del termine, così ci appare il lascito culturale della poesia provenzale, e in questo modo è possibile comprendere le ragioni per cui, pur avendo operato in un ambito cronologico ristretto, questa poesia, accompagnata dalla musica, abbia superato non

¹⁹ Il ruolo dei giullari nel Medioevo è stato ampiamente rivalutato in quanto essi hanno avuto una funzione comunicativa e di diffusione dei repertori trobadorici (e non solo) determinante. Lo stereotipo del giullare-cantore che va di corte in corte a cantar storie e ad intrattenere principi e cavalieri, del resto, pur essendo molto vicino alla realtà, va visto sotto una luce diversa in quanto il giullare (dal latino *jocularis* da *jocus*, gioco ma anche scherzo, burla), talvolta, poteva essere egli stesso un trovatore e, dunque, non un mero esecutore di canzoni, bensì un vero poeta.

²⁰ S. LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Roma, Carocci, 2006, p. 161.

²¹ *Ibidem*.

solo i confini geografici, sconfinando in terra tedesca con i *minnesänger* e nella più vicina Francia del Nord con i trovieri, ma anche quelli temporali, costituendo le fondamenta per la poesia europea moderna.

Se l'irradiamento della poesia provenzale aveva coinvolto la Germania e il Nord della Francia, non poteva non toccare la terra italica, e questo per varie ragioni, la prima delle quali rappresentata dalla vicinanza territoriale, non a caso, infatti, sono stati molti i trovatori che hanno vissuto e operato presso le corti dell'Italia settentrionale. Ma, prossimità geografica a parte, un importante elemento di irradiazione della lirica di Provenza in suolo italico è rappresentato dall'imperatore Federico II di Svevia che, poeta e letterato egli stesso, fu convinto protettore di studiosi e artisti e fece della sua corte il crocevia di numerose culture: latina, germanica, araba, greca ed ebraica, di cui conosceva le rispettive lingue, unitamente al volgare siciliano che volle valorizzare.

Il grande merito di Federico II è stato, oltre a quello di consentire, sotto la sua egida, la diffusione della poesia dei *minnesänger* e dei trovatori, appunto quello di rendere importante l'idioma siculo, stabilendo la sua corte, crocevia di mille culture, tra cui quella provenzale, in Sicilia ponendo, così, le basi per la prima elaborazione letteraria di un volgare italiano e, mediante la cosiddetta Scuola siciliana, per l'inizio di una vera e propria letteratura italiana.

L'elemento più singolare è che la Scuola siciliana, con tutte le conseguenze linguistico-letterarie che porterà con sé, nasce grazie ad una strategia politico-militare, caratterizzata, però, da una forte impronta culturale, di Federico II che prevede la nascita di istituzioni, come la scuola di Capua per l'*ars dictandi*, la scuola medica di Salerno e l'Università di Napoli, in grado di competere con quelle ecclesiastiche, cui il sovrano, da sempre nemico della Chiesa, era avverso.

La poesia, in un ambiente di corti raffinate e colte, assume i contorni di un esercizio aristocratico e mondano che cerca soprattutto eleganza, perizia e perfezione nello scrivere, è forse per questa ragione che con la poesia provenzale, cui i siciliani continuano, tuttavia, ad essere fortemente legati, cominciano a delinearsi delle differenze talvolta cospicue.

Le prime due differenze, da cui scaturiscono le successive, hanno un'importanza, per così dire, socio-politica e sono le seguenti:

- i siciliani, diversamente dai provenzali, hanno alle loro spalle un regno estremamente avanzato per l'epoca, quel regno di Federico II, punto d'incontro delle due grandi civiltà, quella araba e quella cristiana, che non aveva eguali in Europa;

- ne consegue una profonda differenza sul piano sociale: i trovatori provenzali sono cantori professionisti che vanno di corte in corte, scadendo, talvolta, al ruolo di giullari; i poeti siciliani, invece, sono perlopiù giuristi, notai e funzionari burocrati di alto grado, nonché coltissimi scrittori di poesia.

Per queste ragioni i siciliani non possono accettare passivamente, e in pieno, l'eredità della ricca tradizione provenzale per cui, anche in maniera inconsapevole, operano da subito una decisa selezione dei temi, limitando il corpus dei generi e delle tematiche trobadoriche all'unica dimensione dell'amor cortese, e usano, come accennato, la propria lingua, pur modellandola sulla scorta del provenzale. Forse, anche per questi motivi si è detto che la poesia dei siciliani era piuttosto disancorata, con le dovute eccezioni, dai suoi tempi, tempi di lotte feroci e di grandi cambiamenti (guerre tra Chiesa e Impero, tra feudatari e borghesia cittadina), nonché di figure storiche di una certa rilevanza (Marco Polo, Francesco d'Assisi), durante i quali le disquisizioni amorose non avevano una precisa eco sociale, se non limitata, appunto, agli ambienti di Federico II.

Così, alla ricchezza di generi e sottogeneri della lirica provenzale, andava lentamente a sostituirsi, presso i siciliani, un unico grande tema centrale, quello della servitù d'amore che ingloba altri temi in parte mutuati dall'universo provenzale, come quello della lontananza d'amore, della perdita d'amore, dei "malparlieri" che rovinano l'amore, del rimpianto, della primavera e così via.

La servitù d'amore, tuttavia, continua ad avere alla base una concezione feudale secondo la quale il "servizio" si esplica verso la donna come un vassallo verso il suo signore, con spirito di fedeltà e devozione. Si tratta, in fondo, solo dell'inizio di un percorso più ampio e lungo che conduce alla cosiddetta scuola toscana, prima, e al Dolce Stil Novo, poi; un percorso nel quale le sembianze stesse della donna amata vanno di volta in volta assumendo connotati diversi, dalla donna dai tratti fisici convenzionali e prevalentemente nordici (viso chiaro e capelli biondi) dei provenzali e dei siciliani, fino alla donna-angelo degli stilnovisti.

Ad ogni modo, la poesia dei siciliani, pur limitando il campo tematico, rispetto ai provenzali, ha il grande merito di aver praticamente fondato la lirica italiana e, con il suo rappresentante più noto, l'iniziatore della Scuola siciliana, Giacomo da Lentini, inventore del sonetto, di aver dato i natali ad una forma di componimento poetico che conoscerà ampissima fortuna fino ai nostri giorni.

Per quanto riguarda, invece, i rapporti tra poesia e musica i siciliani hanno rappresentato quel momento di cesura tra cultura medievale e cultura moderna avendo – pur nella discordanza di pareri tra letterati e musicologi – separato, pare definitivamente, le due espressioni artistiche.

Interessante, in tal senso, è quanto ebbe a dire uno dei più illustri critici contemporanei, Gianfranco Contini, riguardo alla Scuola siciliana che era stata in grado di assumersi «l’iniziativa, tanto vivace rispetto ai provenzali classici, di avere in tutto disgiunto la poesia dalla musica, [...] 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». ²² La tesi di un solenne divorzio tra le due arti, proposta da uno dei critici più autorevoli, quale continua ad essere Contini, ha naturalmente diviso gli studiosi, come sostiene Aurelio Roncaglia in un suo interessantissimo saggio sull’argomento, ²³ una divisione che è ben lungi dall’essere risolta, dal momento che la documentazione in materia continua ad essere limitata e “sfuggente”: «C’est un problème insoluble, dans l’état actuel des nos connaissances, que de savoir si les compositions de l’École sicilienne furent chantées ou récitées sans mélodie». ²⁴

La tesi del divorzio, del resto, tende a marcare ulteriormente le differenze tra gli orizzonti musicologici e letterari, al punto che Pirrotta, nel saggio precedentemente citato, afferma: «è evidente la preoccupazione di allontanare dall’alta poesia di Dante e del Petrarca – le parole che ho riferito provengono da uno studio sulla lingua del Petrarca – ogni possibilità di contaminazione derivante dal contatto con la musica». ²⁵

Che il divorzio sia esistito o meno (del resto lo stesso Roncaglia, nel suo saggio, non è così perentorio) le notizie, sia pur poche e preziose, che

²² G. CONTINI, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in F. PETRARCA, *Canzoniere*, Introduzione di Roberto Antonelli, Testo critico e saggio di Gianfranco Contini, Note al testo di Daniele Ponchiroli, Torino, Einaudi, 1992, p. XXXVI.

²³ A. RONCAGLIA, *Sul «divorzio tra musica e poesia» nel Duecento italiano*, in A. ZUINO (a cura di), *L’Ars Nova italiana del Trecento IV*. Atti del III 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, Edizioni Centro di Studi sull’Ars Nova italiana del Trecento, 1978, pp. 365-397.

²⁴ [È un problema irrisolvibile, nello stato attuale delle nostre conoscenze, quello di sapere se le composizioni della Scuola siciliana furono cantate o recitate senza melodia]. 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, p. 54, nota 16.

²⁵ N. PIRROTTA, *Poesia e musica*, cit., p. 296.

giungono attraverso i manoscritti dell'epoca sembrano attestare, in molti casi e per molte poesie, l'accompagnamento musicale. D'altro canto è fortemente proponibile che i poeti-giuristi della scuola siciliana abbiano inaugurato la pratica di una lettura privata dei propri versi, realizzata mediante una recitazione mentale, pratica che sarebbe stata poi seguita dalle generazioni a venire. È chiaro, a questo punto, come le visioni estreme vadano ampiamente ridimensionate in ragione di una più pacata riflessione riguardo ad una certa continuità della tradizione (poesia e musica), non necessariamente nella Scuola siciliana, e in relazione a una spinta innovativa che cominciava a vedere la separazione delle due arti.

Il Roncaglia chiude, infatti, la questione del divorzio autocitandosi e rimandando ad un altro suo saggio che chiosa così: «Crediamo che, sotto un profilo storico generale, lo sviluppo della tecnica versificatoria a più alti gradi di complessità sia da riguardare come compenso alla mancata concorrenza della tecnica musicale quale fattore costruttivo della canzone. Da un mutamento così basilare delle condizioni in cui nasce e vive la poesia non potevano non derivare conseguenze della massima importanza. In breve: alla complessità dell'invenzione melodico-verbale, i siciliani sostituiscono l'intensità d'un'invenzione puramente verbale, tutta concentrata sui valori della parola. Paradossalmente potrà dirsi che a determinare le condizioni di sviluppo della grande lirica italiana ed europea ha contribuito in via preliminare la carenza d'educazione musicale nelle *scholae notariorum*».²⁶

In questo contesto è evidente che Dante e Petrarca, contrariamente a quanto asserito da Contini, sono stati ben più che "contaminati" dalla musica, non solo, ma gli stessi siciliani, fautori del tanto anelato divorzio, avrebbero musicato alcune loro poesie, senza contare che, soprattutto nel Duecento, in Provenza erano ancora attivi gli ultimi trovatori e molti di essi frequentavano, saltuariamente o meno, alcune corti dell'Italia del Nord. Se a questi aggiungiamo l'ampio sottobosco di giullari che diffondevano le "canzoni" proprie, attinenti al vasto e, purtroppo, sconosciuto repertorio popolare, e quelle dei trovatori maggiormente in voga presso le corti, risulterà evidente che i secoli dei siciliani, di Dante, Petrarca e Boccaccio vivono ancora una dimensione in cui poesia e musica si rivelano fortemente correlate fra loro.

Per quanto riguarda Dante il suo rapporto con la musica non può prescindere dal pensiero medievale, secondo il quale la musica è una delle

²⁶ A. RONCAGLIA, *De quibusdam provincialibus translatis in lingua nostra*, in AA.VV., *Litteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, a cura di Walter Binni et al., Roma, Bulzoni, 1975, Vol. II, p. 34.

arti liberali, annoverata tra le arti matematiche del Quadrivio, che si fonda su principi numerici nei quali si cela la chiave della struttura del cosmo e del microcosmo. Quella che per noi è la musica *tout court* per Dante e i suoi contemporanei era solo una parte della citata arte del Quadrivio, ossia la *musica instrumentalis*, prodotta dalla voce dell'uomo o dagli strumenti da esso inventati.

Il *De vulgari eloquentia*, opera dantesca nella quale la musica ha un suo spazio, come, del resto, nel *Convivio* e nella *Comedia*, ma anche nella *Vita nuova* e nelle *Rime*, Dante non accenna alla musica "pitagoricamente" intesa ma, illustrando la forma poetica della canzone, sembra indicare in essa l'espressione artistica cui si conviene affiancare la musica.

I riferimenti musicali che riguardano Dante sono numerosi²⁷ e, anche se non sempre espliciti come nel *Canto II* del *Purgatorio* (l'incontro con Casella), sono identificabili dentro e fuori la sua opera: basti pensare alle sue amicizie giovanili narrate dal Boccaccio e dal dottore in legge e poeta Niccolò de Rossi.²⁸

La *Comedia*, del resto, è ricca di musica in genere: l'*Inferno* è sicuramente la cantica più povera, qui la musica, o meglio il suono, non va oltre al dimensione del rumore di fondo, talvolta assordante, che rimarca, sottolinea, situazioni terribili e scenari apocalittici; il *Purgatorio* è, non solo musicalmente, il trionfo della speranza e, soprattutto, del ricordo, come nel caso del significativo incontro con Casella. La musica, in queste due cantiche, assume delle forme, segnala degli effetti sull'uomo e nell'uomo, non viene da fuori ma è dentro il ritmo delle parole, lo scorrere dei versi, e trascina con sé sensazioni e ricordi che sembrano trascendere ogni sorta di implicazione ulteriore: non è un caso, infatti, se a rompere l'incantesimo sopraggiunge Catone.

Ma se l'*Inferno* è caos e rumore informe e il *Purgatorio* è canto lieve, soffuso, sommerso, è il *Paradiso* a rappresentare l'esplosione musicale

²⁷ «Forse Dante rappresenta l'esempio più tipico e illuminante della forza di penetrazione a tutti i livelli culturali dei giudizi e pregiudizi formulati nel Medioevo sulla musica, rivissuti in un'organica sintesi poetica e con aderenza ai nuovi ideali dell'*Ars Nova* trecentesca. A prescindere dalle conoscenze musicali di Dante – secondo alcune testimonianze avrebbe egli stesso composto alcune canzoni – che doveva avere conoscenza diretta non solo degli scritti dei teorici più antichi, ma anche degli strumenti e delle forme della musica del suo tempo, è importante piuttosto rilevare la funzione riservata alla musica nella *Divina Commedia*». (E. FUBINI, *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, cit., p. 103).

²⁸ N. PIRROTTA, *Due sonetti musicali del secolo XIV*, in Id., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984.

dell'opera dantesca: i canti degli angeli e dei beati, il risuonare dei cieli, il canto degli uccelli, il gorgoglio delle acque di torrenti e ruscelli, rimandano sì ad una dimensione ultraterrena, celestiale, ma rivelano, in fondo, un clima antropico, uno spazio in cui trovano ragion d'essere il canto umano, la voce della natura e il suono degli strumenti inventati dall'uomo. È, in definitiva, una sorta di preludio letterario a quella polifonia che conoscerà, di lì a poco, la sua estensione nell'*Ars Nova* e il *Paradiso* dantesco, con tutte le sue rappresentazioni figurative e letterarie con le quali, dal Trecento in poi, sarà identificato il Paradiso cristiano, costituisce un importante contributo teorico all'elaborazione di una concezione nuova e più autonoma della musica.

Il Petrarca, al contrario di Dante, nemmeno nella più intima delle sue *Epistolae familiares* si concede la descrizione di una, sia pur minima, esperienza musicale, eppure tra le sue numerose amicizie con i musicisti del tempo il poeta poteva annoverare quella con Philippe de Vitry, famoso compositore di mottetti, nonché autore di un trattato di teoria musicale dal cui titolo nacque, per identificare la musica polifonica di quel periodo, la definizione di *ars nova*.

Se a questa testimonianza si aggiungono il profondo e intrinseco valore musicale della poesia del Petrarca e la leggenda che sia stato egli stesso valente musicista, come testimonierebbe la presenza di un liuto rimasto in casa tra le sue cose dopo la morte, risulta assai evidente che neanche la più evoluta e raffinata espressione poetica del Trecento sia rimasta separata dalla musica.

L'importanza del Petrarca nel panorama della poesia italiana in generale è tanta e tale che esula da questo contesto, ma ciò che più conta è che, indipendentemente dai suoi insistiti silenzi,²⁹ il Petrarca ha un ruolo centrale anche nella poesia musicale del Trecento, nonché dei secoli successivi, in particolare del Cinquecento, soprattutto in quella particolare categoria di poesia per musica che attraversa tutto il Trecento, sotto l'egida della polifonia dell'*Ars nova*, per arrivare, con il madrigale rinascimentale, fino e oltre il Cinquecento. Ed è proprio il madrigale a fare da punto di incontro tra Petrarca e la musica (anche se si suppone che non sia il solo genere poetico-musicale che abbia, in qualche modo, coinvolto il poeta), in quanto componimento soprattutto musicale vocale, nato in seno all'*Ars nova* nella prima metà del Trecento, che rispecchia in pieno lo schema metrico del

²⁹ C. CAPPUCCIO, L. ZULIANI, "Leutum meum bonum": i silenzi di Petrarca sulla musica, «Quaderns d'Italià», 11, 2006, pp. 329-358.

testo poetico. La sua etimologia è molto discussa, spesso si fa riferimento al termine *mandrialis*, che richiama delle origini pastorali, ma anche alla radice *matrix-matricalis* che sembra ricordare la “madre” che, in un’accezione puramente linguistica, evoca una sorta di “lingua madre”, quale può essere il volgare, per tornare al “canto pastorale” proposto dal Migliorini.³⁰ In ogni caso si tratta di un componimento strutturato in modo tale da essere predisposto alla musica, formato da un numero variabile di versi, spesso endecasillabi, che va, in genere, da otto a quattordici, riuniti in stanze di terzine rimate secondo schemi variabili, ma accomunati da una coda a rima baciata, composta appositamente per essere musicata. In un primo tempo era composto a due o a tre voci, poi è andato evolvendosi fino a giungere, con Claudio Monteverdi, nel Cinquecento, alla sua forma più matura a cinque voci. Argomenti preferiti del madrigale erano la natura e la sua dimensione pastorale “arcadica” e, come per altre espressioni poetiche, l’amore.

Il Petrarca compone quattro madrigali che vengono inseriti nei *Rerum Vulgarium Fragmenta* ove sono indicati con le seguenti cifre romane e i rispettivi titoli-capoverso: LII, LIV, CVI e CXXI, ossia *Non al suo amante più Diana piacque*, *Perch’al viso d’Amor portava insegna*, *Nova angeletta sovra l’ale accorta* e *Or vedi, Amor, che giovenetta donna*.

Di questi solo il primo viene musicato da Jacopo da Bologna e conosce una grande diffusione superando i confini italici per essere tradotto e musicato in Inghilterra ove fu inserito, nel 1588, nel libro di madrigali inglesi³¹ di Nicholas Yonge, dal suggestivo titolo di *Musica transalpina*.

Del resto, il madrigale – trecentesco, prima, e cinquecentesco, poi – molto deve, dal punto di vista strettamente poetico, ai quattro madrigali inseriti nel canzoniere petrarchesco, sia in termini squisitamente tematici (la dimensione amorosa e mitologica) che in termini di scelte lessicali, sintattiche e strofiche che diedero luogo al definirsi di norme stilistiche e tematiche che saranno usate ben oltre il XIV secolo.

Ma, lasciando da parte, almeno per ora, il più ampio discorso sul “petrarchismo” poetico e musicale, che vedrà la sua esplosione con l’umanesimo quattrocentesco e, ancor di più, nel Cinquecento, può risultare interessante notare come anche per il Petrarca esista un livello di vicinanza tra poesia

³⁰ B. MIGLIORINI, *Saggi linguistici*, Firenze, Le Monnier, 1957.

³¹ Nicholas Yonge (ca. 1560 – 1619) fu un cantante e editore inglese, *Musica transalpina* è stata la sua pubblicazione più famosa e consta di 57 madrigali italiani, con testi tradotti in inglese, composti per la maggioranza da Alfonso Ferrabosco e Luca Marenzio, due compositori italiani del Cinquecento che ebbero grande influenza nel panorama musicale europeo del tempo.

e musica che tutto lascia intendere tranne che un avvenuto “divorzio”. A testimoniare questa vicinanza concorrono diverse situazioni, la prima, già accennata, riguarda un *leutum meum bonum*,³² che il poeta avrebbe lasciato in eredità all’amico Tommaso Bambasio,³³ probabilmente (ma non si tratta di voce certa) musicista, la seconda è relativa alle varie attestazioni in documenti, per lo più biografie del Trecento, che lo vogliono gran conoscitore di musica nonché dotato di una voce “dolcemente intonata”³⁴ e, infine, alcuni riferimenti epistolari con musicisti del suo tempo come Jacopo da Bologna³⁵ e un tal Confortino.³⁶

Queste testimonianze, a loro volta, unite ad altre contenute nelle opere in latino del Petrarca marcano in maniera piuttosto evidente una partecipazione pratica, ma anche teorica, del poeta a quelle che potevano essere le occasioni e gli eventi musicali del suo tempo, infatti, dal punto di vista esclusivamente pratico, la presenza (e, si suppone, l’uso) di un liuto lascia intendere, sia pure in un momento di particolare sperimentazione musicale in direzione polifonica, quale era quella generata dall’*Ars nova*, che l’antico canto monodico, di matrice provenzale e in forma rigorosamente non scritta, non era ancora del tutto stato abbandonato, ragion per cui il Petrarca, come altri poeti o compositori del suo tempo, avrebbe potuto benissimo praticare una forma di “poesia cantata” in tutto o in parte simile a quella dei trovatori, come sembra suggerire, anche Petrobelli, in un suo saggio.³⁷ Dal punto di vista teorico, delineato in alcuni luoghi delle opere latine in prosa, come nel *De Remedis utriusque fortunae* (cap. XXIII, *De*

³² C. CAPPUCCIO, L. ZULIANI, “*Leutum meum bonum*”: *i silenzi di Petrarca sulla musica*, cit.

³³ U. FOSCOLO, *Saggi sopra il Petrarca*, a cura di Giovanni Papini, trad. it. di Camillo Ugoni, Lanciano, Carabba, 1928, p. 35.

³⁴ C. CAPPUCCIO, L. ZULIANI, “*Leutum meum bonum*”: *i silenzi di Petrarca sulla musica*, cit. p. 332 e cfr. nota 7, dove a confermare i rapporti di Petrarca con la musica provvedono citazioni del Boccaccio, di Donato degli Albazani e di Filippo Villani.

³⁵ Jacopo da Bologna, compositore contemporaneo di Petrarca, è stato uno dei primi esponenti italiani dell’*Ars nova*, autore principalmente di madrigali e cacce. Oltre ad aver musicato il madrigale *Non al suo amante* del quale esiste anche una trasmissione musicale, è autore del breve trattato *L’arte del discanto misurato*, nel quale affronta aspetti e temi di teoria musicale tipici della “nuova arte”.

³⁶ Confortino non è, probabilmente, il suo vero nome, ma dovette essere un buon amico del Petrarca visto che il poeta gli inviò, sembra, un gruppo di ballate tra le quali il compositore ebbe la possibilità di scegliere di musicare *Amor ch’in cielo e ’n gentil core alberghi*.

³⁷ P. PETROBELLI, “*Un leggiadretto velo*” e altre cose petrarchesche, «Rivista Italiana di Musicologia», X, 1975, pp. 32-45.

cantu et dulcedine musicae), nel *De otio religioso*, in alcune *Epistole* (soprattutto *Familiares* e *Seniles*) e, infine, tra le opere latine in versi, nel *Bucolicum carmen* (in particolare nell'egloga I), il Petrarca comincia a delimitare un certo distacco dalla concezione boeziana della musica, ossia dalla arcinota tripartizione in musica umana, celeste e strumentale che, di fatto, non è mai citata, per concentrarsi maggiormente sugli effetti della musica sull'animo umano. È, in un certo senso, un primo riconoscimento alla musica di uno statuto "autonomo" che porta in sé radici mitologiche, richiamando il mito di Orfeo che esercitava gli effetti della musica sull'uomo e sul creato. L'assenza della concezione boeziana nei luoghi citati sancisce, inoltre, il distacco, peraltro riconosciuto e consolidato dalle sperimentazioni in atto con l'*Ars nova*, dalla teorizzazione musicale, d'impostazione medievale, della musica come *numerus*.

In questo contesto, nel quale la musica comincia lentamente ad assumere connotati suoi propri rispetto alla poesia, forse si può cominciare a celebrare il più volte menzionato "divorzio", e Petrarca, da intellettuale perfettamente calato nei suoi tempi, con le sue riflessioni filosofico-letterarie, comincia ad abbozzarne le direttrici.

Se per Petrarca esistono delle testimonianze di rapporti con teorici della musica e polifonisti dell'*Ars nova*, lo stesso non si può dire per un'altra "corona" della letteratura italiana del Trecento, ossia Giovanni Boccaccio, tuttavia alcuni versi del poeta di Certaldo sono stati intonati da polifonisti come Lorenzo Masini, meglio conosciuto come Lorenzo da Firenze,³⁸ e Niccolò da Perugia,³⁹ si tratta della ballata monodica *Non so qual i' mi voglia* e del madrigale *Come in sul fonte fu preso Narciso*, musicate dal Masini, e del madrigale *O giustizia regina*, intonato dal perugino.⁴⁰

Ma l'opera del Boccaccio nella quale la musica ha una parte importante, anche se, in un certo senso, "di contorno" è il *Decameron*, qui la musica, o meglio la poesia e la musica, oltre ad essere nobilmente elevate si incontrano in una grande varietà di forme: «canti monodici, canti polifonici, ballate, ballatette, canzoni, canzonette, cantari, *stampite*, che straordinariamente si moltiplicano nelle esecuzioni più impegnative delle serate, nelle felici mattinate o nei lieti pomeriggi in cui si canta all'aperto, durante le

³⁸ Compositore dell'*Ars nova* fiorentina e insegnante di musica, fu spesso associato al ben più noto Francesco Landini.

³⁹ Come il Masini, fu anch'egli contemporaneo del Landini e compositore dell'*Ars nova* fiorentina.

⁴⁰ A. BONAVENTURA, *Il Boccaccio e la musica. Studi e trascrizioni musicali*, Torino, Fratelli Bocca, 1914, p. 12.

passaggiate o danzando attorno alle fontane». ⁴¹ Del resto è fin dalla prima mattina che la cortese brigata, rifugiatasi nella villa fiesolana per sfuggire alla peste, comincia a cantare e a danzare:

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; perché 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. ⁴²

così come alla conclusione della prima giornata:

E appressandosi l'ora della cena, verso il palagio tornatesi con diletto cenarono; dopo la qual cena, fatti venire 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,
[...]⁴³

Arrivano, dunque, gli strumenti e si apre una danza, ad essi si aggiunge il canto di Emilia e il suono del liuto di Dioneo: è una forma di *canzone a ballo* chiaramente polifonica, ed è una delle tante forme prima citate che costituiscono la “cornice musicale” del *Decameron*. Infatti, anche la seconda giornata si chiude con una ballata (*Qual donna canterà, s'io non cant'io*), questa volta senza l'accompagnamento degli strumenti, si tratta evidentemente di una canzone monodica molto simile a quella dell'*Ars antiqua* di giullari e trovatori. Da questo punto di vista il *Decameron*, non solo sancisce, ancora una volta e anche per il Boccaccio, l'unione di poesia e musica nel Trecento, ma evidenzia quella fase di passaggio, che compren-

⁴¹ B. BECHERINI, *Il Decameron e la musica*, «Miscellanea storica della Valdelsa», LXIX, 1963, 2-3, p. 195.

⁴² G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. BRANCA, I, Introduzione, Torino, Einaudi, 1992, Vol. I, p. 46.

⁴³ G. BOCCACCIO, *Decameron*, cit., I, *Conclusione*, Vol. I, pp. 125-126.

derà tutto il secolo, dalle composizioni monodiche, che continueranno ad essere utilizzate, assumendo talvolta caratteri sperimentali,⁴⁴ fino al Rinascimento e oltre, a quelle polifoniche.⁴⁵

L'inizio della V giornata, infatti, è segnato dall'intonazione di "ballatette" e *stampite*, queste ultime forme particolari e arcaiche (di chiare radici provenzali, originariamente chiamate *Estampide* o *Estampie*) di poesie cantate accompagnate da uno strumento, con cadenza ritmica fortemente accentuata, che si sono trasformate in musica strumentale particolarmente adatta alla danza e che nel *Decameron* hanno ancora la loro forma originaria, in quanto vengono cantate.

Altra forma singolare di poesia e musica che compare nell'opera del Boccaccio è la canzonetta, ossia una canzone di origine marcatamente popolare con contenuto spesso basso e volgare, con doppi sensi e insinuazioni più o meno evidenti, come mostrano alcuni titoli: *Monna Aldruda, levate la coda, ché buone novelle vi reco; Alzatevi i panni, Monna Lapa; Sotto lo ulivello è l'erba*. L'origine popolare di tali canzonette, non solo nel caso del Boccaccio, è testimoniata dalla mancanza di documenti scritti per quanto riguarda la parte musicale, che doveva, dunque, essere tramandata solo oralmente.

Nelle conclusioni delle giornate III e VII fa la sua comparsa un'altra forma poetico-musicale particolare, si tratta del *cantare*, un componimento in ottave di argomento epico-cavalleresco spesso intonato con l'aiuto di uno strumento musicale:

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 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.⁴⁶

⁴⁴ Interessante, in questo senso, il tentativo della Camerata Fiorentina, nel 1580, di tentare di ripristinare l'ideale greco di musica e declamazione

⁴⁵ La monodia è una composizione per voce solista con una sola linea melodica che può essere accompagnata da uno strumento, la polifonia, invece, riguarda quelle composizioni che combinano due o più voci vocali e/o strumentali che si evolvono in maniera simultanea ma indipendente dal punto di vista ritmico e melodico.

⁴⁶ B. BECHERINI, *Il Decameron e la musica*, cit., pp. 192-193.

In particolare il *cantare* indicato in conclusione della III giornata, quando, cioè, «Dioneo e la Fiammetta cominciarono a cantare di messer Guiglielmo e della Dama del Vergiù»⁴⁷ è considerato dal Branca⁴⁸ come una delle prime testimonianze su questa particolare forma poetico-musicale e, nel caso specifico, richiama un poemetto francese, del XIII secolo, dal titolo *La Chastelaine de Vergi*. E il riferimento ai cantari richiama a sua volta l'attenzione sulla produzione giovanile del Boccaccio, in particolare negli anni in cui visse a Napoli per ragioni di mercatura, durante i quali scrisse, per quanto riguarda i rapporti con la musica, *Il Filostrato*,⁴⁹ poemetto in ottave, che si confronta direttamente con la tradizione, appunto, dei cantari, e la *Comedia delle ninfe fiorentine*, opera in prosa con intermezzi di terzine cantati dai vari personaggi, ma canti, suoni, danze festose sono presenti un po' in tutta la sua produzione giovanile non solo napoletana, infatti, il *Ninfale fiesolano*, poemetto in ottave che celebra le origini di Fiesole e Firenze, è stato scritto nel periodo di permanenza in quest'ultima città; anche per quest'opera il riferimento diretto è il cantare, di origine toscana popolare con motivi di estrazione classica (soprattutto Ovidio).

Ma, tornando al *Decameron*, il luogo ove, in esso, è molto evidente il fatto poetico-musicale è senz'altro la settima novella della decima giornata, qui un certo Minuccio d'Arezzo «finissimo cantatore e sonatore»⁵⁰ è chiamato a soccorrere Lisa, figlia di «un fiorentino speciale, chiamato Bernardo Puccini»,⁵¹ innamorata al punto di ammalarsi del re Pietro d'Aragona, e fin dalla sua prima apparizione il «cantatore» si esprime in una *performance* musicale, al fine di lenire le pene d'amore della giovane Lisa.⁵² Ecco, allora, che Minuccio diviene confidente dell'innamorata e fa da tramite tra lei e il re Pietro, recandosi da quest'ultimo con una «can-

⁴⁷ G. BOCCACCIO, *Decameron*, cit., III, *Conclusione*, Vol. I, p. 453.

⁴⁸ «Questo passo del D. è una delle prime testimonianze circa la fortuna dei nostri cantari; e suona, in questa pagina così punteggiata di ricordi delle esperienze e delle opere giovanili, quasi come un segreto omaggio del B. a una letteratura da lui amata fino all'imitazione». (G. BOCCACCIO, *Decameron*, cit., III, *Conclusione*, Vol. I, p. 453, nota 5).

⁴⁹ Un discorso simile lo si può fare per il *Teseida delle nozze d'Emilia* che, tra l'altro, rappresenta il primo esempio di poema epico in volgare italiano (Cfr. V. BRANCA, *Il cantare trecentesco e il Boccaccio del "Filostrato" e del "Teseida"*, Firenze, Sansoni, Firenze, 1936).

⁵⁰ G. BOCCACCIO, *Decameron*, cit., X, 7, Vol. II, p. 1170.

⁵¹ *Ivi*, p. 1168.

⁵² «poi che alquanto con amorevoli parole confortata l'ebbe, con una sua viuola dolcemente sonò alcuna stampita e cantò appresso alcuna canzone, le quali allo amor della giovane erano fuoco e fiamma là dove egli la credea consolare» (*Ivi*, p. 1170).

zonetta”, in realtà una ballata, scritta per l’occasione da un tale Mico da Siena,⁵³ che comincia così:

Muoviti, Amore, e vattene a Messere,
e contagli le pene che io sostegno;
digli che a morte vegno,
celando per temenza il mio volere.
[...]

Le quali parole Minuccio prestamente intonò d’un suono soave e pietoso sì come la materia di quelle richiedeva, e il terzo di se n’andò a corte, essendo ancora il re Pietro a mangiare; dal quale gli fu detto che egli alcuna cosa cantasse con la sua viuola. 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 sorpresi a ascoltare, e il re per poco più che gli altri. E avendo Minuccio il suo canto fornito, il re domandò donde questo venisse che mai più non gliel pareva avere udito.⁵⁴

L’elemento importante di questa *performance* poetico-musicale di Minuccio, oltre al riconoscimento degli effetti della combinazione versi-musica (tutti i presenti “taciti e sorpresi”), è che la novella fa riferimento a un anno preciso, quello dei vespri siciliani, ossia il 1282, quando, cioè, il famoso “divorzio” doveva essere già ampiamente consumato, evento che sembra essere sempre di più messo in discussione, anche dalle citate ballate del Petrarca e del Boccaccio, nonché dalle tante «rime liriche in veste monodica insinuatesi fin nei codici che conservano la polifonia dell’*ars nova*».⁵⁵

Del resto i primi esempi di polifonia in Italia sono attestati intorno al 1340 e non sono dovuti esclusivamente agli scambi culturali con la Francia, ove nacque il termine *Ars nova*, dal titolo di una dissertazione sulla musica di

⁵³ Re Pietro d’Aragona è personaggio storico e sembra certo che avesse, presso le sue corti di Napoli e Palermo, l’uso di accogliere rimatori e musicisti, essendo egli stesso un “trovatore” (ne parla Salimbene de Adam nella sua *Cronica*); per Minuccio d’Arezzo le notizie non sono così certe, forse si tratta di Mino d’Arezzo, musicista piuttosto noto ai suoi tempi, infine, per quanto riguarda Mico da Siena, non ci sono riferimenti storici precisi, anche se in alcuni codici (*Vaticano latino 3793, Riccardiano 1118 e Magliabechiano VII 1040*) al suo nome sono legate una canzone e la ballata qui citata che, peraltro, alcuni filologi (Bertoni, Panvini, Santangelo) tendono ad attribuire allo stesso Boccaccio.

⁵⁴ G. BOCCACCIO, *Decameron*, cit., X, 7, Vol. II, pp. 1173-1174.

⁵⁵ N. PIRROTTA, *Le tre corone e la musica*, in A. ZUINO (a cura di), *L’Ars Nova italiana del Trecento IV*, cit., p. 18.

Philippe de Vitry (*Ars nova musicae*), vescovo di Meux e, dunque, importante figura politica e religiosa del tempo, ammirata dal Petrarca per le sue grandi qualità di musicista e poeta. Infatti, se è vero che gli scambi economici e culturali con la Francia⁵⁶ erano in quegli anni molto intensi, anche in ragione della presenza del papato ad Avignone, è altrettanto vero che l'Italia vantava una sua fioritura musicale in seno alla quale, oltre alle composizioni monodiche di chiara estrazione provenzale e, talvolta, popolare, si era instaurato anche un certo livello di sperimentazione che aveva assunto caratteristiche sue proprie: «Tutto ciò che viene d'Italia in quest'epoca, poesia, pittura o musica, respira la grazia, la soavità e una poesia d'un fascino particolare».⁵⁷

L'*Ars nova* italiana, che molto deve a nomi come il citato Philippe de Vitry,⁵⁸ Johannes de Muris⁵⁹ e Marchetto da Padova,⁶⁰ pur concentrandosi essenzialmente nelle corti di Verona e Milano e nella Firenze comunale e pur restando, sostanzialmente, un fenomeno culturale d'*élite*, rappresentò un momento importante per la musica in quanto apportò un cambiamento della notazione musicale, in termini di tempo e ritmo, e permise lo sviluppo di tre forme poetico-musicali particolari come il madrigale, la ballata e la caccia.⁶¹

⁵⁶ Quando si parla dell'*Ars nova* francese non si può non ricordarne il suo massimo rappresentante (che ne incarnò la più alta espressione, al punto di essere chiamata *ars subtilior*), ossia quel Guillaume de Machaut (ca 1300-1377) grande compositore e poeta, autore del famoso trattato in forma di poema sulla fortuna e sull'amore dal titolo *Rèmede de fortune*.

⁵⁷ Così il musicologo francese Henry Prunières, in M. MILA, *Breve storia della musica*, Torino, Einaudi, 1993, p. 47.

⁵⁸ Philippe de Vitry (1291-1361) è stato un compositore, poeta e teorico musicale francese, autore del trattato *Ars nova musicae*, il cui titolo ispirò il musicologo tedesco Hugo Riemann a coniare la denominazione *Ars nova* in riferimento alla grande produzione musicale polifonica, in Francia, ma soprattutto in Italia nel Trecento. Importanti sono state le innovazioni da lui apportate nella notazione dal punto di vista mensurale e ritmico.

⁵⁹ Johannes de Muris (ca 1300-1350) fu un matematico, musicista e astronomo, ha insegnato alla Sorbonne di Parigi e, con i trattati *Musica practica* e *Musica speculativa*, è stato uno dei teorici più influenti dell'*Ars nova*.

⁶⁰ Marchetto da Padova (ca 1274-1319) è stato un teorico musicale compositore del tardo Medioevo, in campo teorico i suoi scritti più importanti, anche per l'affermazione dell'*Ars nova* italiana, furono il *Lucidarium in arte musice plane* e il *Pomerium in arte musice censurate*. Determinanti furono le sue innovazioni nel campo della notazione musicale che lo portarono a definire i modi musicali e ad una prima identificazione del cromatismo.

⁶¹ Sono questi i generi più frequentati dall'*Ars nova* italiana del Trecento, ma in quegli anni vi erano anche generi, per così dire, "minori" come la frottola, il mottetto e i cantari. Per tutti i generi e le forme citate si rimanda a G. CORSI (a cura di), *Poesie musicali del*

Del madrigale si è già parlato in merito al Petrarca, cui rimarrà legato, sia pure in maniera diversa rispetto al Trecento, nella nuova fioritura che vedrà la luce nel Cinquecento, anche grazie a quel fenomeno poetico-culturale che prenderà il nome, appunto, di “petrarchismo”. Per quanto riguarda, invece, la ballata una descrizione interessante e suggestiva è quella di Giosuè Carducci contenuta nel saggio di Mila, che la rende in chiave popolaresca con un contenuto piuttosto semplice e immediato: «con tutte le varietà di verso e di stanza che ella può pigliarsi, fu la forma generale, direi quasi universale, della lirica popolare italiana nei primi tre secoli»,⁶² e lo stesso Carducci ne fa, inoltre, una descrizione dal punto di vista metrico-musicale:

L'abitudine metrica della ballata è siffatta da rispondere ai giri del ballo, come quella che si compone di una *ripresa* che apre in due o al più in quattro versi il canto ed il ballo, di due *mutazioni* che si contrappongono fra loro e nelle quali il canto si muta da quello della ripresa, d'una volta con la quale si ritorna al canto della ripresa a cui il numero dei versi e nella misura delle sillabe e nella rima finale è simile e uguale; e la ripresa chiamasi appunto così, perché nel fine della strofa... si riprende a cantare.⁶³

La ballata, così come descritta dal Carducci, fu scritta principalmente a tre voci, con una linea melodica accompagnata, generalmente, da strumenti.

Ma la forma poetico-musicale caratteristica e, per certi versi, tipica del Trecento e dell'*Ars nova* italiana è sicuramente la *caccia*, genere di poesia per musica di origini molto discusse (sembra francesi) con struttura metrica irregolare e prevalenza di versi brevi.⁶⁴ Il termine *caccia* sembra avere un duplice significato: per quanto riguarda il contenuto il componimento descrive in genere scene di caccia, spesso anche con valore allusivo a schermaglie d'amore, ma anche di mercato, fiere o, talvolta, avventure marinesche, in merito, invece, agli aspetti musicali il termine sta ad indicare il modo in cui le diverse voci, in genere tre, si inseguono, come in una battuta di caccia, partendo da una stessa melodia. È una forma

Trecento, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1970.

⁶² M. MILA, *Breve storia della musica*, cit., p. 48.

⁶³ *Ivi*, pp. 48-49.

⁶⁴ Come modello di riferimento della caccia, in genere, si propone *Passando con pensier per un boschetto* di Franco Sacchetti.

di poesia per musica tipica dell'*Ars nova* fiorentina del Trecento, in cui la musica tende a ricostruire, in adesione con il contenuto poetico dei testi, onomatopeicamente i rumori e le voci delle battute di caccia e dei mercati o dei porti.

I poeti del Trecento che hanno composto poesia per musica, oltre alle occasionali composizioni di Dante, Petrarca e Boccaccio, sono numerosi, e molti di essi anonimi,⁶⁵ ma i più noti rimangono senz'altro Franco Sacchetti,⁶⁶ ricordato soprattutto per il suo *Trecentonovelle*, Niccolò Soldanieri⁶⁷ e Alesso di Guido Donati⁶⁸ che si sono misurati con i tre generi principali dell'*Ars nova* precedentemente citati. Accanto a questi vale la pena di menzionare almeno Matteo di Landozzo degli Albizzi, Durante da San Miniato, Andrea Stefani, Arcolano da Perugia, Stefano di Cino, Matteo de' Griffoni e Ricciardo da Battifolle, tutti poeti che hanno composto per lo più madrigali, ballate e cacce.

I musicisti che davano la veste sonora alle opere dei poeti sopra citati e quelle anonime sono, grosso modo, sempre gli stessi, per cui si va dai citati Jacopo da Bologna, Marchetto da Padova, Lorenzo Masini e Niccolò da Perugia, a Francesco Landini,⁶⁹ Gherardello da Firenze, Frate Andrea da Firenze, Paolo da Firenze, Bartolino da Padova, Donato da Cascia e Maestro Zaccaria, molti di essi, come si è visto, sono stati riferimenti importanti dell'*Ars nova* italiana e, in particolare, fiorentina.

È, contrariamente a quanto ci si può aspettare, il Quattrocento il vero "secolo buio" del rapporto poesia-musica, il Quattrocento degli studi

⁶⁵ Per la poesia per musica di autori anonimi si fa riferimento, oltre al citato Giuseppe Corsi, ad A. LANZA, *Studi sulla lirica del Trecento*, Roma, Bulzoni, 1978.

⁶⁶ Franco Sacchetti (1332-1400), poeta e scrittore fiorentino, oltre al *Trecentonovelle*, compose *La battaglia delle donne di Firenze con le vecchie*, poemetto in ottave che rielabora in quattro cantari motivi boccacceschi e numerose cacce, madrigali e ballate, che poi raccolse nel suo *Libro delle rime*.

⁶⁷ Niccolò di Neri Soldanieri (ca 1310-1385), poeta fiorentino fu particolarmente attivo sul versante della poesia musicale dell'*Ars nova*, dove eccelse soprattutto con ballate e madrigali contenuti, completi di notazione musicale, nel celebre *Codice Squarcialupi*.

⁶⁸ Alesso di Guido Donati, della cui vita non si ha alcuna notizia, si sa che fu un poeta fiorentino attivo nell'*Ars nova* che compose soprattutto ballate e madrigali. Per Guido Donati, come per il Soldanieri e il Sacchetti, si fa riferimento a G. CORSI, *Rimatori del Trecento*, Torino, UTET, 1969.

⁶⁹ Francesco Landini, o Landino (ca 1325-1397), è stato un compositore, organista, poeta, cantore e costruttore di strumenti musicali italiano. Fu uno dei più famosi compositori della seconda metà del XIV secolo e comunque il più famoso in Italia nel suo tempo.

umanistici che vede un refluire di tutte le innovazioni realizzate nelle due arti nei secoli precedenti: la polifonia e la notazione mensurale sembrano subire una notevole battuta d'arresto sia dal punto di vista qualitativo che quantitativo, la musica, abbandonato lo sfarzo della civiltà comunale, torna a rinchiudersi presso le corti, riscoprendo a tratti la monodia, lo stesso fa la poesia per la quale questo è davvero il secolo più buio, è quello che sarà definito "secolo senza poesia", il secolo che, dopo la radiosa luce di Dante, Petrarca e Boccaccio, sprofonda in una mediocrità dalla quale non riesce ad emergere il nome di nessun poeta.

In realtà si tratta di un buio piuttosto ingannevole, che si fa più fitto se si contrappone il secolo in esame a quello smagliante e radioso appena trascorso. Certamente soprattutto la musica avrà bisogno di rivolgersi a musicisti non italiani (anche se nomi come Leonardo Giustinian, Pietrobono del Chitarrino e Serafino Aquilano sono tutt'altro che secondari nel panorama coevo) per essere preservata, è questo, infatti il secolo dei musicisti fiamminghi che, in ogni caso, portano nuova linfa vitale alla musica italiana. L'unione poesia-musica dovrà scendere di livello per assumere nuove e intriganti espressioni come i canti carnascialeschi, lo strambotto, la frottola o barzelletta e tanti altri generi e sottogeneri minori. Insomma il Quattrocento è il secolo dei musicisti fiamminghi e della "rivincita" della cultura popolare, quella cultura popolare che da sempre costituisce l'*humus* essenziale grazie al quale nascono forme ed espressioni d'arte sublimi.

Con la cultura popolare – com'è ovvio – soprattutto in un periodo come il Quattrocento, prende di nuovo forza l'oralità e, di conseguenza, come per il Medioevo, le poesie e le musiche vengono tramandate soprattutto oralmente (ciò è particolarmente vero per il secolo in questione, ma in generale è valido almeno fino all'invenzione della stampa). Cultura popolare, trasmissione orale, professionalità fiamminga, studi umanistici che conducono alla riscoperta del Petrarca, avviano quel processo senza possibilità di ritorno che conduce al Rinascimento italiano, un processo mediante il quale si consuma inevitabilmente quel divorzio annunciato per il Duecento attraverso un genere di "poesia per musica" che affonda le radici nella poesia del Petrarca, pur non trattandosi di "alta" poesia, e nella dimensione popolare delle frottole e degli strambotti: il madrigale.

Il madrigale è il nuovo (anche se, come si vedrà in altra sede, tanto nuovo non lo è affatto) genere che informa, con la sua delicatezza, quello che sarà il secolo di Ariosto e Tasso, le cui opere pur saranno legate in qualche modo all'esecuzione musicale, ma è anche il secolo delle arti figurative, delle nuove scoperte scientifiche e, soprattutto, geografiche grazie

alle quali, con l'ampliarsi degli orizzonti conosciuti, comincia a prendere forma una nuova visione del mondo e del cosmo, insomma è un'epoca di profondi cambiamenti in seguito alla quale niente sarà come prima. Ed è anche il secolo di Willaert e Monteverdi, due nomi che rappresenteranno, talvolta loro malgrado, una sorta di spartiacque tra il prima e il dopo della musica, quella musica che diventa, in una dedicatoria dell'organista del duca di Ferrara, Luzzasco Luzzaschi, a Lucrezia Este della Rovere, "sorella naturalissima" della poesia.⁷⁰

Le esperienze di rapporti, parentele o semplici contatti tra poesia e musica nel Quattrocento e nel Cinquecento, saranno oggetto di approfondimento in altra sede (approfondimento che riguarda anche gli altri secoli presi in esame, ossia il Duecento e il Trecento), tuttavia, si può fin d'ora affermare, con una buona approssimazione, che il rapporto tra poesia e musica non si è interrotto, mediante un divorzio, ai tempi dei siciliani, che pure, come si è visto, hanno avuto un ruolo importante in tal senso, ma è andato ben oltre, dal punto di vista cronologico, se il Luzzaschi, nel Cinquecento inoltrato, parla ancora di "sorella naturalissima". Di sicuro, però, qualcosa è cambiato dai tempi di Bernart de Ventadorn e Jaufré Rudel e quel qualcosa si è mosso partendo da elementi come "imitazione" e "combinazione" che si sono spostati, lungo l'asse della "contaminazione", nella direzione della tradizione e, soprattutto, dell'interferenza.

La direzione della "tradizione" è stata indicata dall'invenzione della stampa, a metà del Quattrocento, che, in un certo senso, ha teso a rendere indipendente la musica dalla poesia, contribuendo a fornirle uno statuto suo proprio. Prima dell'invenzione della stampa, infatti, la musica, con le dovute eccezioni, in relazione soprattutto a studi teorici, ma anche di molte composizioni monodiche e polifoniche, veniva tramandata per lo più oralmente ed era legata mnemonicamente al testo poetico (anche in questo caso con le dovute eccezioni, basti pensare ai *contrafacta*, il dato certo è che buona parte delle musiche che accompagnavano i componimenti poetici non erano scritte e, pertanto, sono andate perdute) mentre, dalla metà del Quattrocento, avendo l'opportunità di stampare e pubblicare i contenuti musicali, anche grazie ad una notazione sempre meno approssimativa, la possibilità di "tradire", nell'accezione etimologica di "trasmettere", "consegnare" ai posteri è notevolmente aumentata e ciò ha contribuito, insieme alle sempre nuove sperimentazioni e alle approfondite conoscenze

⁷⁰ L. BIANCONI, *Il Cinquecento e il Seicento*, in A. ASOR ROSA (a cura di), *Letteratura italiana*, 9 voll.: Vol. VI, *Teatro, musica, tradizione dei classici*, cit., pp. 319-363.

in campo musicale, a fornire alla musica, e nel contempo, alla poesia, che intanto diventava sempre più aulica, con l'umanesimo e il petrarchismo, un certo grado di distacco, di indipendenza.

Gli incontri, dunque, col passare del tempo, pur non essendo diminuiti, dal punto di vista meramente quantitativo, sono andati assumendo forme sempre diverse. Si è visto infatti che dalla canzone trobadorica, nella quale poesia e musica si muovono seguendo parametri di contiguità (il *numerus*) e imitazione, attraverso le esperienze siciliane e stilnovistiche, si è passati alla poesia per musica dell'*Ars nova* nella quale comincia a farsi spazio il criterio di "contaminazione", ciò anche in ragione di un nuovo valore "individuale" che la musica andava assumendo tra Trecento e Quattrocento, fino a giungere, mediante le esperienze popolari e popolarresche, alla grande cultura rinascimentale (il riferimento al madrigale è da considerarsi puramente indicativo di un genere particolare e di particolare diffusione, perlomeno in certi ambienti, ma il Rinascimento risuona di danze, canti e balli), nella quale alla contaminazione si va sostituendo il concetto di "interferenza".

In un'accezione ampia, per interferenza si intende una «sovrapposizione di codici diversi che crea deformazione della comunicazione»⁷¹ e questa definizione può già essere indicativa nel configurare i rapporti tra poesia e musica, in quanto si tratta, ormai, di due codici che, in qualche modo, si sovrappongono, l'unica nota stonata, nell'accezione di cui sopra, è rappresentata dalla "deformazione della comunicazione", perché, se è vero che poesia e musica si "sovrappongono" è altrettanto vero che questa "sovrapposizione" deve avvenire in maniera armonica, dal momento che il risultato finale deve essere quantomeno riconoscibile all'udito come un qualcosa di gradevole che non provochi fastidi e disturbi.

Anche in fisica, si parla di interferenza quando vi è sovrapposizione, è un fenomeno che riguarda le onde di qualsiasi tipo, siano esse elettromagnetiche, sonore, o derivanti dal movimento in uno specchio d'acqua, causato, ad esempio da un sasso e si parla di interferenza *costruttiva* e interferenza *distruttiva*, definizioni che nascono dai fenomeni generati dalla sovrapposizione di due o più onde. Infatti, quando queste onde si incontrano in un punto dello spazio generano un'altra onda, una "risultante" che può essere diversa dalla semplice somma delle onde che si sono sovrapposte: quando la risultante ha un valore minimo, anche prossimo allo zero e,

⁷¹ G. BARBERI SQUAROTTI *et al.* (a cura di), *Dizionario di retorica e stilistica*, Torino, UTET, 1995.

dunque, nessun fenomeno ondulatorio si ha un'interferenza distruttiva, viceversa, quando la risultante è maggiore rispetto all'intensità delle singole onde che si sovrappongono, tendendo, verso la loro somma esatta, si ha un'interferenza costruttiva.

Questo discorso può essere traslato dalla fisica e rapportato al connubio di due codici (che, guarda caso, fanno fisicamente riferimento a delle onde) che quanto più armonicamente si incontrano più hanno l'opportunità di generare un'interferenza costruttiva e, dunque, un nuovo "codice", che sia esso poesia per musica, musica per poesia o poesia in musica.⁷² È, in effetti, ciò che accade anche in fisica in quanto, affinché vi possa essere una interferenza costruttiva, le onde che tra loro andranno a sovrapporsi dovranno essere onde coerenti, ossia di norma provenienti dalla stessa sorgente. Nel nostro caso quella sorgente è, ancora una volta, quello che i teorici medievali chiamavano *numerus*, ossia quel ritmo che rimane l'unico elemento, potremmo dire, a questo punto, "fisico" ad accomunare le due arti e rimane l'elemento che genera la manifestazione di una avvenuta interazione tra poesia e musica, così come per le onde in fisica.

In conclusione, dunque, si può affermare che un vero e proprio divorzio tra poesia e musica non è mai avvenuto e, probabilmente, vista la grande contaminazione di codici che viviamo nel nostro presente, non avverrà mai, inoltre, tutte quelle forme poetico-musicali che, nel corso dei secoli presi in esame (dal Duecento al Cinquecento), ma anche oltre, incontrando altri linguaggi, come, ad esempio il teatro, si muovono in uno spazio dove le due arti, con i propri codici che, dal Rinascimento in poi, assumono caratteristiche individuali precipue, realizzano una perfetta interazione, quello spazio è rappresentato dalla zona, talvolta angusta, ma neutra, dell'interferenza.

⁷² Cfr. S. LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Roma, Carocci, 2006.