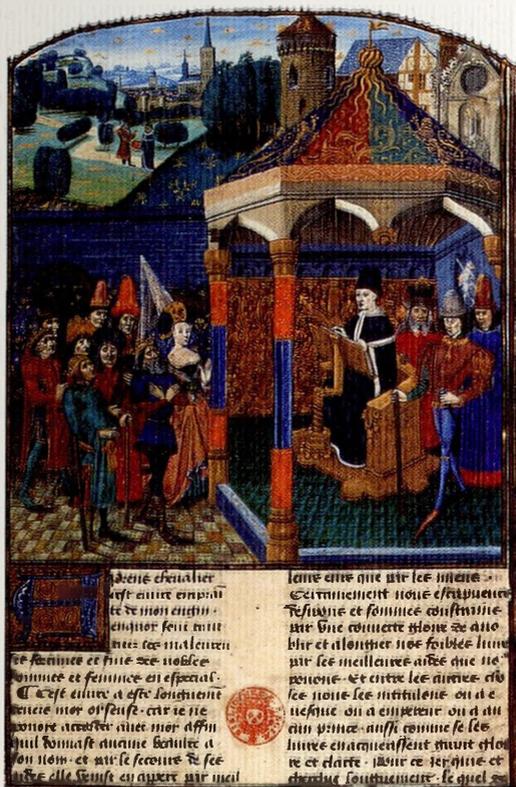


AUTORI E LETTORI DI BOCCACCIO

Atti del Convegno internazionale di Certaldo
(20-22 settembre 2001)



a cura di
Michelangelo Picone



Franco Cesati Editore

F. ALBERTO GALLO

BOCCACCIO E GLI INIZI DELLA POESIA PER MUSICA

Le notizie in nostro possesso sui tre più antichi intonatori di testi volgari con la tecnica della polifonia misurata sono notoriamente scarsissime. Ciò che sappiamo di Piero, Giovanni e Jacopo è però sufficiente a delineare un quadro abbastanza preciso di quali fossero i rapporti tra composizione poetica e composizione musicale nella prima metà del XIV secolo.

«Piero» come lo chiama l'unico codice musicale che ci tramanda le sue otto composizioni¹, e del quale non si ha alcuna notizia documentaria, potrebbe essere quel «Petro» al quale Nicolò Quirini dedica un sonetto definendolo maestro «de canto e de nota»². Potrebbe essere anche quel «Dominus Petrus» che ci ha lasciato il testo di una ballata, *Madonna mia, non voy plu dire* alla fine di un manoscritto mantovano, ora a Parigi³; ciò proverebbe la sua attività di poeta. Potrebbe pure essere quel «Petrus» che figura nella guardia posteriore del canzoniere trobadorico dell'Ambrosiana⁴ (come è noto, unico canzoniere italiano che conservi le intonazioni musicali); ciò attesterebbe un suo rapporto con la raccolta e forse la sua conoscenza del repertorio poetico musicale più antico. Dovrebbe comunque essere quel «Petro» nominato insieme con altri intonatori da Nicolò de' Rossi in un suo sonetto⁵. Insomma, la figura sembra quella di un musicista poeta, tenuto conto anche

¹ Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Panciatichi 26. Cfr. F.A. GALLO, *Il codice musicale Panciatichi 26 della Biblioteca Nazionale di Firenze*, Firenze, Olschki, 1981.

² M.S. ELSHEIK, *I musicisti di Dante (Casella, Lippo, Scochetto) in Nicolò de' Rossi*, in «Studi danteschi», XLVIII (1971), pp. 153-66, alla p. 165.

³ V. DE BARTHOLOMAEIS, *Liriche antiche dell'Alta Italia*, in «Studj romanzi», VIII (1912), pp. 219-238, alla p. 231.

⁴ DE BARTHOLOMAEIS, *Liriche antiche* cit. Il manoscritto è a Milano, Biblioteca Ambrosiana, R 71 sup.: U. SESINI, *Le melodie trobadoriche nel canzoniere provenzale della Biblioteca Ambrosiana R 71 sup.*, Torino, Chiantore, 1942.

⁵ F. BRUGNOLO, *Il canzoniere di Nicolò de' Rossi*, vol. I, Padova, Antenore, 1974, p. 176. ELSHEIK, *I musicisti di Dante* cit., pp. 164-66.

della circostanza che per nessuna delle sue composizioni musicali è stato possibile identificare l'autore del testo.

Giovanni da Firenze, Johannes de Florentia o de Cascia, come figura variamente nei codici musicali, potrebbe essere quel «Dominus Iohannes» di cui resta il testo di una ballata, *Bela polcela çoiosa*, insieme con quella di Pietro nel citato manoscritto parigino⁶; ciò proverebbe la sua attività di poeta. Potrebbe anche essere quel «Giovan» menzionato nella *Fimerodia*⁷ accanto al famoso teorico musicale Marchetto da Padova. Dovrebbe pure essere quel «Giovan» nominato insieme con Pietro e Marchetto nel citato sonetto di Nicolò de' Rossi⁸. È comunque certamente quel «Iohannes de Cascia», del quale parla Filippo Villani, che gareggia in abilità musicale con «Iacobus» da Bologna alla corte di Mastino della Scala; «tiranno eos muneribus irritante»⁹. Anche in questo caso una figura di tipo giullaresco nella quale coincidono musicista e poeta. D'altra parte è noto che l'unico testo musicato da Giovanni del quale sia stato identificato l'autore è il madrigale *La bella stella che sua fiamma tene* di Lancillotto Anguissola¹⁰.

Jacopo da Bologna, «Jacobus bononiensis», infine, sembrerebbe confermare ulteriormente la situazione sin qui descritta, se può essere identificato, secondo un recentissimo ritrovamento, col «magister Jacobus» che nel 1324 crea il testo di un inno, ne compone l'intonazione musicale e copia il tutto alla fine di un libro liturgico oggi nell'Archivio vescovile di Ravenna¹¹. Il contesto nel quale operava era certamente identico a quello degli altri musicisti citati, dato che egli va senz'altro identificato con l'artista bolognese che gareggiava con Giovanni alla corte di Mastino della Scala, secondo la già citata testimonianza di Filippo Villani. Del resto è ben noto che, su oltre una trentina di composizioni sue rimaste, per una soltanto si conosce l'autore del testo: si tratta del madrigale *Non al suo amante più Diana piacque* di Francesco Petrarca¹².

⁶ DE BARTHOLOMAEIS, *Liriche antiche* cit., p. 234.

⁷ JACOPO DA MONTEPULCIANO, *Fimerodia*, in *Poesie di mille poeti intorno a Dante*, a c. di C. Del Balzo, Roma, Forzani, 1891, vol. III, pp. 71-74.

⁸ F. BRUGNOLO, *Il Canzoniere* cit., p. 176. ELSHEIK, *I musicisti di Dante* cit., pp. 160-61.

⁹ *Philippi Villani De origine civitatis Florentie et de eiusdem famosis civibus*, ed. G. Tantarli, Padova, Antenore, 1997, p. 408.

¹⁰ F.A. GALLO, *Antonio da Ferrara, Lancillotto Anguissola e il madrigale trecentesco*, in «Studi e problemi di critica testuale», XII (1976), pp. 40-45.

¹¹ P. DESSÌ, *Cantantibus organis. Musica per i Francescani di Ravenna nei secoli XIII-XIV*, Bologna, CLUEB, 2002, pp. 78-89.

¹² F.A. GALLO, *Dal Duecento al Quattrocento*, in *Letteratura italiana*, vol. IV, *Teatro, musica, tradizione dei classici*, a c. di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1986, pp. 245-63, alle pp. 253-54.

Nel famoso contributo che Aurelio Roncaglia presentò proprio qui a Certaldo, nel 1975, sul «divorzio tra musica e poesia» nel Duecento italiano¹³, e anche nella discussione che seguì¹⁴, l'argomento è sempre stato affrontato in maniera, direi, unilaterale. Se divorzio ci fu, ci fu sul versante letterario nel senso che, forse, i poeti cominciarono a scrivere versi senza poterli o volerli intonare, anche a causa del progressivo complicarsi della tecnica musicale (polifonia, mensuralismo). Questo non significa però che ci fosse divorzio anche sul versante musicale e cioè che i musicisti non continuassero a scrivere personalmente i testi che intonavano. Proprio questo infatti è ancora il caso di Piero, Giovanni e Jacopo nella prima metà del Trecento.

La situazione sembra cambiare radicalmente a Firenze dopo la metà del secolo. Prenderò come esempio speculare tre compositori di questo periodo, Lorenzo Masini, Donato da Cascia e Nicolò da Perugia. Di Lorenzo Masini è documentata la presenza come canonico in S. Lorenzo dal 1348 alla morte nel 1371-72¹⁵; delle sedici composizioni che ci sono pervenute, sette sono su testi di poeti conosciuti: tre di Soldanieri, due di Boccaccio, una di Gregorio Calonista, una di Sacchetti. Donato era sacerdote, come attesta Sacchetti (*Rime* LIX, LXXXVII), verosimilmente in qualche chiesa fiorentina; delle diciotto composizioni rimaste, sette intonano testi di poeti noti: quattro di Soldanieri, due di Arrigo Belondi, una di Antonio Alberti. Di Nicolò del Proposto da Perugia si sa che partecipò all'esecuzione di musica polifonica a S. Trinità negli anni 1361-62¹⁶; su 41 composizioni conservate quattordici hanno testi di autori conosciuti: sette di Sacchetti, quattro di Soldanieri, una di Boccaccio, una di Stefano di Cino, una, forse, di Petrarca. Aggiungansi le intonazioni, due di Lorenzo, due di Donato, cinque di Nicolò, su testi di Sacchetti, oggi perdute¹⁷.

Nel giro, dunque, di qualche decennio l'intonazione musicale di testi altrui, che nella prima metà del secolo era una assoluta eccezione, si avvia rapidamente a diventare la regola. Anche se è ovvio che i musicisti possono ancora, in determinate circostanze, intonare testi proprii¹⁸, il «divorzio tra musica

¹³ A. RONCAGLIA, *Sul "divorzio tra musica e poesia" nel Duecento italiano*, in *L'Ars nova italiana del Trecento*, a c. di A. Ziino, IV, Certaldo, Centro di studi sull'Ars nova, 1978, pp. 365-97.

¹⁴ N. PIRROTTA, *I poeti della scuola siciliana e la musica*, in «Yearbook of Italian Studies», IV (1980), pp. 5-12 (ristampato in ID., *Poesia e musica e altri saggi*, Firenze, La Nuova Italia, 1994, pp. 13-21).

¹⁵ F.A. GALLO, *Lorenzo Masini e Francesco degli Organi in S. Lorenzo*, in «Studi musicali», IV (1975), pp. 57-63.

¹⁶ F. D'ACCONE, *Music and Musicians at the Florentine Monastery of Santa Trinita, 1300-1363*, in «Quadrivium», XII (1971), pp. 3-31.

¹⁷ F.A. GALLO, *La polifonia nel Medioevo*, Torino, EDT, 1991, pp. 74-5.

¹⁸ GALLO, *Dal Duecento al Quattrocento* cit., pp. 255-57.

e poesia» si va ora completando anche dalla parte dei musicisti. Ciò significa che ora i musicisti debbono procurarsi i tasti da intonare presso i poeti che hanno a portata di mano e che i poeti, dal canto loro, cominciano a compiacersi di produrre testi a tale scopo;

tal compitar non sa, che fa ballate,
tosto volendo che sien intonate

giungerà a lamentarsi Franco Sacchetti (*Rime* CXLVII).

Cronologicamente Giovanni Boccaccio risulta il primo fornitore di poesia per musica. I tre testi dei quali è conservata l'intonazione sono i seguenti:

Come in sul fonte fu preso Narcisso (*Rime* XXXIII), madrigale musicato da Lorenzo Masini;

Non so qual i' mi voglia (*Rime* LXXVI), ballata musicata da Lorenzo Masini;

O giustizia regina al mondo freno (*Rime* XCII), madrigale musicato da Nicolò da Perugia.

I tre testi, che appartengono tutti alle rime di sicura attribuzione, possono sembrare poca cosa, ma occorre tener presente che le perdite nel repertorio musicale sono state altissime. Dei trentaquattro testi dei quali Sacchetti ha annotato personalmente nel suo canzoniere l'esistenza dell'intonazione musicale, soltanto di dodici essa è effettivamente pervenuta¹⁹. Se la percentuale delle perdite si aggira, dunque, attorno ai due terzi, i testi del Boccaccio intonati potrebbero essere stati abbastanza numerosi. Poiché i suoi maggiori successori nella fornitura di testi per musica sono Sacchetti e Soldanieri, è possibile che per essi Boccaccio sia stato un modello non solo come narratore ma anche come produttore di madrigali e ballate da musicare.

Ciò che poi è particolarmente notevole nel Boccaccio è la precisa coscienza del momento storico e del "divorzio" che si stava verificando, quale appare dalle scene musicali della sua opera narrativa, in versi e in prosa.

È noto che nel *Filostrato* egli presenta ad un certo punto il protagonista nell'atto di esprimere col canto il proprio sentimento amoroso

Con bassa voce si giva cantando
e ricreando l'anima conquisa
dal soperchio d'amore, in cotal guisa:
– La dolce vista e 'l bel guardo soave
de' più begli occhi che si vider mai
[...] (V, 61-62)

¹⁹ GALLO, *La polifonia* cit., pp. 74-75.

Come è altrettanto noto, se l'intonazione musicale si immagina opera di Troilo, essa si esercita però su un testo altrui, una canzone di Cino da Pistoia²⁰, poeta che attirò effettivamente l'attenzione di qualche musicista trecentesco²¹. Boccaccio avrebbe potuto facilmente inventare in proprio il testo cantato da Troilo; non riesco a immaginare altra ragione plausibile per la citazione di Cino da Pistoia se non il desiderio di rappresentare una situazione che stava diventando sempre più frequente, forse addirittura di moda, nella pratica contemporanea: intonare un testo composto da altri.

Questa intenzione risulta, a mio parere, ancora più evidente nella famosa scena musicale proposta nella novella settima della decima giornata del *Decameron*. Qui viene dapprima introdotto il musicista, Minuccio d'Arezzo, che deve certamente essere identificato con il Mino d'Arezzo elencato insieme con Piero, Giovanni e Marchetto, da Nicolò de' Rossi nel suo più volte citato sonetto²²: «Era in que' tempi Minuccio tenuto un finissimo cantatore e sonatore [...]» (§ 11). Dunque è abile nel cantare, che vuol dire inventare ed eseguire una melodia, e nel suonare, giacché accompagna l'esecuzione vocale con il suono della viella. Ma in quella circostanza egli ha bisogno di cantare non un testo qualsiasi, bensì un testo che esprima adeguatamente la particolare situazione (cioè l'amore di Lisa per re Pietro). Non è evidentemente più in grado di crearlo da sé, come avveniva in altri tempi, è quindi costretto a rivolgersi allo specialista in un'altra arte che glielo fornisca: «Minuccio partitosi, ritrovò un Mico da Siena assai buon dicitore in rima a quei tempi, e con prieghi lo strinse a far la canzonetta che segue [...]» (§ 18). A differenza di quella del musicista la figura del poeta sembra completamente di invenzione, ciò che consente al Boccaccio di creare personalmente una ballata "duecentesca"²³, che è *Muoviti, Amore, e vattene a Messere* interamente riportata all'interno della novella. Secondo una consuetudine che nel Duecento era del tutto eccezionale e come tale meritevole di essere registrata nei codici letterari (vedi i casi di Casella e Scochetto²⁴), ma che all'epoca del Boccaccio, e forse proprio ad opera sua, stava diventando consueta, su questo testo altrui Mi-

²⁰ S. DEBENEDETTI, *Troilo cantore*, in «Giornale storico della letteratura italiana», LXVI (1915), pp. 415-25.

²¹ N. PIRROTTA, *The Music of Fourteenth-Century Italy*, s.l., American Institute of Musicology, vol. II, 1964, pp. II-III.

²² BRUGNOLO. *Il canzoniere* cit., p. 176. S. CARRAI, *Un musico del tardo Duecento (Mino d'Arezzo) in Nicolò de' Rossi e nel Boccaccio*, in «Studi sul Boccaccio», XII (1980), pp. 39-46.

²³ F. AGENO, *Errori d'autore nel «Decameron»*, in «Studi sul Boccaccio», VIII (1974), pp. 127-36; A. BALDUINO, *Divagazioni sulla ballata di Mico da Siena («Decameron», X 7)*, in «Studi sul Boccaccio», XII (1980), pp. 47-69; G. GORNI, *Note sulla ballata*, in «Metrica», II (1981), pp. 83-102.

²⁴ GALLO, *Dal Duecento al Quattrocento* cit., p. 247.

nuccio fa il lavoro rimasto di sua competenza: «Le quali parole Minuccio prestamente intonò d'un suono soave e pietoso, sì come la materia di quello richiedeva [...]» (§ 23). Dove leggiamo, forse per la prima volta, quello che diverrà in seguito luogo comune del dovere di un buon musicista: inventare una musica adatta al testo ricevuto.

Non si potrebbe immaginare una descrizione più precisa della nuova situazione storica: scrivere testi e scrivere musiche sono diventate due distinte professioni. Il divorzio è completato, inizia la collaborazione.

Università di Bologna