COMUNE DI
CERTALDO

COMITATO PER LE CELEBRAZIONI
DEL 6° CENTENARIO
DELLA MORTE DI
GIOVANNI BOCCACCIO

L'ARS NOVA ITALIANA DEL TRECENTO

IV

Atti del 3° Congresso internazionale sul tema « La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura » (Siena - Certaldo 19-22 luglio 1975), sotto il patrocinio della Società Italiana di Musicologia.

Edizioni
CENTRO DI STUDI SULL'ARS NOVA ITALIANA DEL TRECENTO
CERTALDO

INDICE

IL SINDACO DI CERTALDO, *Prefazione* . . . . . pag. 7

N. PIRROTTA, *Le tre corone e la musica* . . . . . » 9

C. BARR, *Lauda singing and the tradition of the disciplinati. Mandato: A reconstruction of two text of the office of tenebrae* . . . . . » 21

D. BAUMANN, *Some extraordinary forms in the italian secular Trecento repertoire* . . . . . » 45

M. BENT, *A preliminary assessment of the independence of english Trecento notations* . . . . . » 65

M.T. BRASOLIN, *Proposta per una classificazione metrica delle cacce trecentesche* . . . . . » 83

G. CAPOVILLA, *Note sulla tecnica della ballata trecentesca* . . » 107

G. CATTIN, *Virgo mater ecclesiae: un tropo alla Salve Regina nelle fonti monodiche e polifoniche dei secoli XIV-XV* » 149

G. CORTI, *Un musicista fiammingo a Firenze agli inizi del Quattrocento* . . . . . » 177

G. DONATO, *Contributo alla storia delle siciliane* . . . . . » 183

E.C. FELLIN, *The notation-types of Trecento music* . . . . . » 211

K. VON FISCHER, *Philippe De Vitry in Italy and an homage of Landini to Philippe* . . . . . » 225

F.A. GALLO, *Bilinguismo poetico e bilinguismo musicale nel madrigale trecentesco* . . . . . » 237

S. GENSINI, *La società toscana del secolo XIV* . . . . . » 245

F. GHISI, *Immagini poetiche del Boccaccio imitate dalla lirica per musica dell'*ars nova . . . . . » 283

U. GÜNTHER, *Problems of dating in* ars nova *and* ars subtilior . . . . . pag. 289

A. LANZA, *A proposito d'una nuova edizione del Paradiso degli Alberti* . . . . . » 303-

A.M. MONTEROSSO VACCHELLI, *Gli strumenti musicali nell'opera del Boccaccio* . . . . . » 315

G. REANEY, *Sequence, hocket, syncopation and imitation in Zacar's mass movements* . . . . . » 345

A. RONCAGLIA, *Sul « Divorzio tra musica e poesia » nel Duecento italiano* . . . . . » 365-

L. ROSSI, *Osservazioni sul testo delle rime di Niccolò Soldanieri* » 399-

G. TARUGI, *La musicale cornice del* Decamerone *e l'onesta « Humanitas » di Giovanni Boccaccio* . . . . . » 411

G. TAVANI, *Rapporti tra testo poetico e testo musicale nella lirica galego-portoghese* . . . . . » 425

K. TOGUCHI, *Sumer is icumen in et la caccia* . . . . . » 435

A. ZIINO, *Testi religiosi medioevali in notazione mensurale* . . » 447

BILINGUISMO POETICO E BILINGUISMO MUSICALE NEL MADRIGALE TRECENTESCO *

F. ALBERTO GALLO
(BOLOGNA)

1. Gli studi sui rapporti tra musica e poesia si propongono, solitamente, di indagare il tipo di relazione esistente tra un certo pezzo poetico e la sua intonazione musicale. Operano cioè a livello di *parole*; potrebbe però essere interessante estendere l'operazione a livello di *langue*,[1] indagando dunque, oltre quello tra i singoli messaggi poetici e musicali, il rapporto tra i codici espressivi in base ai quali lavorano in una certa epoca poeti e musicisti. L'esperimento qui proposto riguarda appunto non la corrispondenza tra testo poetico e testo musicale nel madrigale trecentesco, bensì l'analogia tra un aspetto del sistema poetico trecentesco e un aspetto del sistema musicale coevo.

2.1. Tra il XIII e il XIV secolo la lingua francese ebbe grande diffusione nell'Italia nordorientale, dando anche luogo a una particolare letteratura comunemente definita franco-veneta.[2] Nel campo del madrigale trecentesco questa diffusione è attestata da un pezzo come *La douce cere d'un fier animal*[3] composto interamente in lingua francese. Oltre a ciò, questa lingua veniva usata insieme con l'italiana nell'ambito di una stessa composizione. Il procedimento è descritto, nel campo del sonetto, dal teorico Antonio da Tempo che dedica un apposito capitolo alla trattazione *de sonettis bilinguibus*, il sonetto cioè che « ex dictionibus duorum idiomatum compilatur, scilicet cum vulgaribus rithimis, quorum unus componitur in una lingua, ut lingua tusca, alius in alia, ut lingua francigena ».[4] Analogo capitolo figura nel compendio di Gidino da Sommacampagna[5] e « lombart et franzos » sono usati insieme nei sonetti scambiati tra questi e Francesco di Vannozzo.[6] Il bilinguismo nella combinazione di latino e volgare è una tec-

nica poetica ben documentata nel Medio Evo, come un caso particolare di quella *poétique des contrastes* che costituisce uno degli aspetti fondamentali dell'estetica letteraria medievale.[7] Anche il bilinguismo nella combinazione di italiano e francese che compare nei testi di madrigali trecenteschi sembra ispirarsi a questa concezione, destinato com'è a realizzare, in forme diverse, effetti di contrasto.

2.2 Casi in cui l'adozione di lingue differenti serve a marcare l'opposizione *couplet-refrain* sono attestati sin dal X secolo.[8] Il madrigale *La fiera testa che d'uman si ciba*,[9] dal seguente schema metrico: ABA CDC EE, sembra rientrare in questa tipologia, dato che ha in francese solo i due endecasillabi finali a rima baciata che costituiscono il ritornello.

2.3. Casi in cui l'adozione di lingue differenti avviene a versi alterni nel corso della composizione sono attestati sin dall'XI secolo.[10] Il madrigale *Ogni diletto e ogni bel piacere*[11] formato da due terzine e doppio ritornello sembra rientrare in questa tipologia dato che ha la seguente successione di versi italiani e francesi:

I F I F I F I F I F

In regolare alternanza.

2.4. Il madrigale *L'antico dio Biber fra sette stelle*[12] è costruito mediante la duplicazione di uno schema in cui due versi francesi sono inseriti tra due versi italiani:

L'antico dio Biber fra sette stelle,
che tout ior vont entor a tramontaine,
son spirt a mis et s'amiste sovraine:
i lor aspetti son trini e sestille.

Doe donne poi, zentile e molto belle,
seoir ce vi sor les poles fermes,
cantant « Chi ame bien doit estre ames ».
Così finì suo canto in piana voce.

Qui l'alternanza nell'uso delle due lingue assume rilevanza strutturale, legata com'è a una precisa impostazione sintattica. In entrambe le realizza-

zioni dello schema infatti, il verso italiano iniziale espone il soggetto (L'antico dio, Doe donne), i due versi francesi espongono i verbi (*vont, a mis, vi, cantant*) il verso finale italiano costituisce una frase completa a sé stante con funzione di commento.

3.1. Tra il XIII e il XIV secolo la diffusione in Italia della teoria mensurale francese e delle sue applicazioni pratiche nella forma del mottetto[13] diede luogo nella zona nordorientale a una produzione musicale che, presentando singolari elementi di analogia con il fenomeno letterario è parso non del tutto improprio definire musica franco-veneta[14]. Durante la prima metà del secolo poi, tutte le testimonianze dei teorici italiani concordano nell'affermare la coesistenza di due sistemi di *musica mensurabilis*: uno italiano e uno francese. Così il cosiddetto *Capitulum de vocibus applicatis verbis* suggerisce l'adozione ora dell'*aer italicus* ora dell'*aer gallicus*, che i trattati tecnici dall'*Ars musice mensurate* al *Pomerium* alle *Rubrice breves* precisano come due differenti criteri di divisione del tempo (binario *secundun Ytalicos*, ternario *secundum Gallicos*) e di disposizione dei valori ritmici nell'ambito della misura.[15] E del resto l'esistenza dei due sistemi musicali doveva essere generalmente nota, se un trattato anonimo in versi scritto nel 1364 nell'ambiente dell'Università di Praga mostra di essere al corrente delle differenze tra il sistema dei « Lumbardi » e quello dei « Francigene ».[16] La grande diffusione di quest'ultimo in Italia è documentata, nel campo del madrigale, da un pezzo come *Suso quel monte, che fiorisce l'erl'erba*[17] intonato esclusivamente col sistema francese. Oltre a ciò, il sistema italiano e quello francese venivano adoperati insieme nell'ambito della stessa composizione. Tale combinazione è espressamente prevista dai teorici come Marchetto da Padova: « Si autem proportionaretur unus cantus [. . .] secundum Gallicam et Italicam divisionem mixte [. . .] »[18] e per l'intonazione del madrigale è addirittura raccomandata dall'autore del cosiddetto *Capitulum de vocibus applicatis verbis*: « Mandrigalia [. . .] Volunt esse de tempore perfecto et aere italico; si quis aliquando miscetur aliquod tempus aeris gallici, bonum esset [. . .] ».[19] E come funzione artistica il bilinguismo musicale sembra riconducibile a quella stessa *poétique des contrastes* cui obbedisce il bilinguismo poetico.

3.2. In casi come *Nel mio bel orto una vechieta sagia*[20] la sezione di musica destinata all'intonazione delle tre terzine è in sistema italiano, mentre

il sistema francese è usato per la sezione di musica destinata all'intonazione del ritornello (vedi 2.2.).

3.3. In casi come *Nascoso el viso stava fra le fronde*[21] le due sezioni di musica destinate all'intonazione delle terzine e del ritornello presentano le seguente successione di tratti in sistema italiano e tratti un sistema francese:

i f i f i f i f i f

in regolare alternanza (vedi 2.3.).

3.4. Nel caso di *La bella stella che sua fiamma tene*[22] nella sezione di musica destinata all'intonazione delle terzine un tratto in sistema francese è inserito tra due tratti in sistema italiano, mentre nella sezione di musica destinata all'intonazione del ritornello un tratto in sistema italiano è inserito tra due tratti in sistema francese. Qui l'alternanza nell'uso dei due sistemi assume rilevanza strutturale (vedi 2.4.), come è facile rilevare:

i_____ f _____
La bella stella che sua fiamma tene
_____ i _____
Accesa sempre ne la mente mia
_____.___(i)_____
Lucida, chiara già del monte uscia,
f_____
Maravigliami assai, ma 'l signor grande
_____ i__f____
Disse: Nostra virtù tal acqua spande.

Il primo verso delle terzine è intonato col sistema italiano sino alla penultima sillaba, in corrispondenza della quale avviene il passaggio al sistema francese, che continua sino alla penultima sillaba del secondo verso, dove avviene il ritorno al sistema italiano (e un mutamento di misura, sia pure nell'ambito del sistema italiano si ha pure sulla penultima sillaba del terzo verso). Il ritornello è intonato, invece, col sistema francese sino alla penultima sillaba del secondo verso, in corrispondenza della quale avviene il pas-

saggio al sistema italiano (e poi il ritorno al sistema originario). Il mutamento di sistema musicale in fine di verso (« in fine partium » appunto come suggerito dall'autore del cosiddetto *Capitulum de vocibus applicatis verbis*[23]) contribuisce a sottolineare il contrasto tra i due differenti stili con cui ogni verso è intonato: quasi recitativo sino alla penultima sillaba, ampio melisma invece a partire da quest'ultima.

4. Bilinguismo poetico e bilinguismo musicale sembrano dunque avere in comune delimitazione cronologica: il Trecento e geografica: l'Italia nordorientale, nonché la funzione artistica generale e spesso le tecniche particolari di applicazione. Il fenomeno poetico poté manifestarsi in un'epoca e « in una zona » come è stata definita « di polivalenza linguistica ai fini letterari, dove il toscano di Dante non suona necessariamente più proprio del francese o del latino »,[24] scomparve quindi col prevalere di una lingua nazionale. All'opposto, ma ancora analogamente, il fenomeno musicale scomparve col prevalere del sistema francese; e la mancata conservazione di un sistema musicale nazionale è forse una componente non trascurabile di quell'estinzione della polifonia italiana che va sotto il nome di segreto del Quattrocento.

NOTE

* Era mia intenzione, intervenendo al convegno di Certaldo, profittare della rara occasione che vedeva riuniti storici della musica e storici della letteratura. Volevo infatti esporre una serie di dati che servissero di base per una discussione sull'analogia tra tecniche musicali e tecniche letterarie nel Trecento. Impedita la realizzazione di tale progetto, ripropongo qui i soli pochi dati che mi fu consentito esporre. Ringrazio quanti allora vollero ugualmente comunicarmi opinioni e suggerimenti: i professori Raffaello Monterosso, Nino Pirrotta, Giuseppe Tavani, gli amici Pierluigi Petrobelli e Agostino Ziino, i giovani colleghi Dorothea Baumann, Maria Teresa Brasolin, Guido Capovilla.

1. Sembra possibile estendere alla musica la nota distinzione formulata da F. DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Paris 1916, pp. 23-24.

2. Cfr. P. MEYER, *De l'expansion de la langue française en Italie pendant le moyen âge*, in *Atti del Congresso internazionale di scienze storiche*, vol. IV, Roma 1904, pp. 61-104; G. RONCAGLIA, *La letteratura franco-veneta*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. II, Milano 1965, pp. 725-759.

3. G. CORSI, *Poesie musicali del Trecento*, Bologna 1970, p. 263.

4. ANTONIO DA TEMPO, *Summa artis rithmici vulgaris dictaminis*, ed. G. Grion, Bologna 1869, pp. 104-105.

5. GIDINO DA SOMMACAMPAGNA, *Trattato dei ritmi volgari*, ed. G.B. Giuliari, Bologna 1870, pp. 51-52.

6. Cfr. E. LEVI, *Francesco di Vannozzo e la lirica nelle corti lombarde durante la seconda metà del secolo XIV*, Firenze 1908, pp. 293-295.

7. P. ZUMTHOR, *Un problème d'esthétique médiévale: l'utilisation poétique du bilinguisme*, in « Le Moyen Age », LXVI (1960), p. 587.

8. Cfr. P. ZUMTHOR, *op. cit.*, pp. 318 sgg.: è il tipo classificato C 1.

9. G. CORSI, *op. cit.*, p. 96.

10. Cfr. P. ZUMTHOR, *op. cit.*, pp. 328 sgg.: è il tipo classificato D 2.

11. G. CORSI, *op. cit.*, p. 6.

12. G. CORSI, *op. cit.*, p. 363.

13. Cfr. F.A. GALLO, *La teoria della notazione in Italia dalla fine del XIII all'inizio del XV secolo*, Bologna 1966, pp. 18-21; *Mottetti del primo Trecento in un messale di Biella (codice Lowe)*, in *L'ars nova italiana del Trecento*, vol. III, Certaldo 1970, pp. 215-245; *Due trattatelli sulla notazione del primo Trecento*, in « Quadrivium », XII/1 (1971), pp. 119-130; A. ZIINO, *Una ignota testimonianza sulla diffusione del mottetto in Italia durante il XIV secolo*, in *Studi in onore di Nino Pirrotta (= « Rivista italiana di musicologia », X [1975]), pp. 20-31.*

14. F.A. GALLO, *Marchetus in Padua und die 'franco-venetische' Musik des frühen Trecento*, in « Archiv für Musikwissenschaft », XXXI (1974), pp. 42-56.

15. S. DEBENEDETTI, *Un trattatello del sec. XIV sulla poesia musicale*, in « Studi medievali », II (1905), pp. 79-80; *Ars Musice mensurate secundum Guidonem*, ed F.A. Gallo, in *Mensurabilis musicae tractatuli*, Bologna 1966, pp. 32-39; MARCHETI DE PADUA, *Pomerium*, ed. G. Vecchi, American Institute of Musicology 1961, pp. 172-180; G. VECCHI, *Anonimi Rubrice breves*, in « Quadrivium », X/1 (1969), pp. 128-133. Sui due sistemi in questi trattati cfr. F.A. GALLO, *La teoria della notazione* cit., pp. 36-64.

16. R. FEDERHOFER-KÖNIGS, *Ein anonymer Musiktraktat aus der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts in der Stiftsbibliothek Michaelbeuern/Salzburg*, in « Kirchenmusikalisches Jahrbuch », XLVI (1962), pp. 50-51.

17. N. PIRROTTA, *The Music of Fourteenth-Century Italy*, vol. II, American Institute of Musicology 1960, pp. 33-34.

18. MARCHETI DE PADUA, *Pomerium* cit., p. 180.

19. S. DEBENEDETTI, *op. cit.*, p. 80.

20. N. PIRROTTA, *op. cit.*, p. 35.

21. N. PIRROTTA, *op. cit.*, vol. I, American Institute of Musicology 1954, pp. 20-24.

22. N. PIRROTTA, *op. cit.*, vol. I, pp. 18-20.

23. S. DEBENEDETTI, *op. cit.*, p. 80.

24. C. DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino 1967, p. 33.