

Letteratura italiana

Direzione: Alberto Asor Rosa

I

Il letterato e le istituzioni

II

Produzione e consumo

III

Le forme del testo

I. Teoria e poesia

II. La prosa

IV

L'interpretazione

V

Le Questioni

VI

Teatro, musica, tradizione dei classici

VII

Storia e geografia della letteratura italiana

I. Dalle origini all'Ottocento

VIII

Storia e geografia della letteratura italiana

II. Ottocento e Novecento

IX

Indici

Redazione dell'opera: Roberto Antonelli, Angelo Cicchetti, Giorgio Inglese.
Collaborano alla redazione Paola Cardano, Angela Carella, Mario Giovenale,
Graziella Girardello, Enrica Melossi, Roberto Stancati.

Letteratura italiana

Volume sesto

Teatro, musica, tradizione dei classici



Giulio Einaudi editore



BIBLIOTECA BENI CULTURALI

ARC 511



850.9 LETI 6

**SOLO
CONSULTAZIONE**

Indice

Teatro, musica, tradizione dei classici

ALBERTO ASOR ROSA

p. 5 *Le frontiere del letterario*

La Scena

SILVIA CARANDINI

Teatro e spettacolo nel medioevo

- 15 1. Per una storia dello spettacolo nel medioevo
- 18 1.1. Spettacolo e comunicazione fra cultura orale e cultura scritta
- 21 1.2. Le fonti per una storia dello spettacolo nel medioevo
- 23 1.3. L'idea di teatro nel medioevo
- 26 2. Condotte festive e categorie drammatiche nel medioevo
- 27 2.1. Verso una prospettiva cristiana della festa
- 29 2.2. Rito e dramma nello statuto festivo
- 32 2.3. La rappresentazione cristiana della storia
- 35 3. Lo spettacolo nella società medievale
- 36 3.1. I centri di produzione
- 39 3.2. I professionisti dello spettacolo
- 42 3.3. Il pubblico della festa: dalla comunità cristiana allo spettatore differenziato
- 44 3.4. La scena cittadina e il tempo della festa
- 48 4. Tecniche dello spettacolo nel medioevo
- 49 4.1. Fra *sublimitas* e *humilitas*: lo sviluppo di uno stile drammatico
- 51 4.2. Il testo drammatico
- 59 4.3. Tecniche della comunicazione orale
- 64 4.4. Il linguaggio della scena



© 1986 Giulio Einaudi editore s. p. a., Torino

ISBN 88-06-55194-9

COMPTON

	FRANCA ANGELINI
	Teatri moderni
	1. Teatro e spettacolo nel Rinascimento
p. 69	1.1. Alla ricerca del teatro: modelli architettonici
73	1.2. Prospettiva nella scena e unità aristoteliche
77	1.3. Vecchio e nuovo: i prologhi
84	1.4. I generi drammatici e lo spettacolo
	2. La festa
86	2.1. Premesse
89	2.2. La festa e la città
93	2.3. La festa giacobina
	3. La macchina, il mago
96	3.1. Sperimentare
99	3.2. Le macchine teatrali
101	3.3. L'illusione comica
106	3.4. Il mago, la grotta
	4. Le scene della passione
109	4.1. L'affettuosa musica e il mito di Orfeo
112	4.2. «La pazzia di Isabella»
114	4.3. «Una chimera, un sogno, un'ombra lieve...»
117	4.4. Intermezzo lagrimoso
120	4.5. Padri e figli nell'ideale e nella storia
124	4.6. Passioni rusticane
129	4.7. Il caso Wagner
132	4.8. Finis tragoediae
	5. Maledetto denaro! produzione e seduzione
135	5.1. «el dare a l'usura è un gran pecò»
139	5.2. Seduzione-educazione
144	5.3. Pubblico-privato: l'eredità delle riforme
	6. Immagini dell'attore
146	6.1. Nella storia
153	6.2. Nel paradosso
164	6.3. Nell'immaginario
	7. Topiche e utopie del Novecento
168	7.1. Distruggere, costruire, ricostruire
175	7.2. Eupalino, il <i>démone</i> dell'architettura
185	7.3. Regia: regime o magia?
195	7.4. Teatro e cinema: l'esempio Pirandello
	8. Funzioni del critico
202	8.1. Le mosche del mercato
209	8.2. La liberazione delle riviste

p. 215	8.3. Rapporti
218	8.4. Sovrapposizioni
223	8.5. Nosferatu e Mephisto: per non concludere

Parole e Musica

PIERLUIGI PETROBELLI

Poesia e Musica

229	1. Premessa
	2. Alcune costanti
229	2.1. Poesia per musica
231	2.2. Tradizione orale e tradizione scritta
232	2.3. Tradizione «colta» e tradizione «popolare»
234	2.4. Diffusione ed influssi internazionali
	3. Le fasi
235	3.1. Dalle origini all'invenzione della stampa
236	3.2. Dalla struttura all'immagine poetico-musicale
237	3.3. Dall'immagine all'«affetto»
239	3.4. Staticità ed azione
240	3.5. La conquista dell'unità drammatica
241	3.6. Verismo e fine

Nota bibliografica

F. ALBERTO GALLO

Dal Duecento al Quattrocento

245	1. La trasmissione dei repertori musicali: memoria e scrittura
250	2. Il testo musicato e il suo pubblico: corte e città
258	3. I letterati e l'immaginario musicale: idee e suoni

GIULIO CATTIN

Il Quattrocento

265	1. Profilo del Quattrocento musicale italiano
273	2. Gli umanisti e la musica
277	3. Poesia italiana e musica nel Quattrocento
313	4. La lauda

LORENZO BIANCONI

Il Cinquecento e il Seicento

319	1. La musica «sorella naturalissima» della poesia
327	2. Scelte poetiche: le tendenze dominanti

p. 336	3. Scelte poetiche: congiunture e modalità
343	4. Intrattenimento ed esibizione
349	5. Ascolto e canto
356	6. Il teatro d'opera agli occhi dei letterati
RENATO DI BENEDETTO	
Il Settecento e l'Ottocento	
365	1. Il Settecento e la questione dell'opera
373	2. L'Ottocento: dal silenzio dei romantici alle ambiguità degli scapigliati
381	3. Musica e testo poetico: problemi di metrica e di struttura drammatica
SERGIO SABLICH	
Il Novecento. Dalla «generazione dell'80» a oggi	
1. Il primo Novecento	
411	1.1. La funzione della «generazione dell'80»
412	1.2. Il dibattito culturale sulle riviste fiorentine e il futurismo
415	1.3. I musicisti di fronte alla letteratura: l'incontro di antico e di moderno
419	1.4. Gabriele D'Annunzio, vate mancato della nuova musica
2. Aspetti del rapporto letteratura/musica fra le due guerre	
421	2.1. Il ruolo della musica e l'organizzazione delle istituzioni nel ventennio fascista
423	2.2. Le correnti letterarie e la musica
425	2.3. La critica musicale come fenomeno letterario
427	2.4. «Non è più l'epoca dei musicisti ignoranti»
3. Dal secondo dopoguerra a oggi	
432	3.1. Le nuove avanguardie
433	3.2. Crisi e rifondazione dei linguaggi
435	3.3. Impegno e disimpegno
436	3.4. Verso un nuovo progetto comune
439	<i>Le parole nel disegno e i disegni delle parole</i> di Giovanni Pozzi

La tradizione

CORRADO BOLOGNA

Tradizione testuale e fortuna dei classici italiani

I.

IL TEMA DI FONDO: TRADIZIONE E INNOVAZIONE NELLA FORMA-CANZONIERE

445	1. Cultura latina, cultura occitanica, cultura italiana
454	2. Prima variazione sul tema di fondo: i canzonieri italiani in lingua d'oc
473	3. Seconda variazione sul tema di fondo: il libro, la scrittura, la scuola
480	4. Veneto-Sicilia-Toscana: il percorso del «classico» e il secondo «movimento» dei canzonieri occitanici

p. 493	5. Terza variazione sul tema di fondo: i Siciliani in Toscana e la nuova forma del canzoniere volgare italiano
518	6. Ancora fra Toscana, Emilia e Veneto (e altre strade): l'«import-export» dei nuovi «classici»
II.	
DAI CANZONIERI AL «CANZONIERE»: UN CORTO-CIRCUITO LETTERARIO	
538	1. Dante fra stilnovismo e Petrarca: la lettura del Boccaccio
553	2. La <i>Commedia</i>
565	3. Verso una coscienza «moderna»: Dante dal Boccaccio ai neoplatonici
579	4. Lo sganciamento della «lirica» sull'asse letterario
593	5. Da Dante «philosopho poeticho» al Petrarca «spirituale», e oltre
III.	
AUTOGRAFIA E TRADIZIONE TESTUALE: DAL PETRARCA AL MANUZIO	
612	1. Il «caso» Petrarca e il suo valore modellizzante
622	2. Il «caso» del <i>Canzoniere</i> petrarchesco, modello di autoscrittura
634	3. Da Petrarca al «petrarchismo»: la dispersione delle carte e del modello
IV.	
AUTOGRAFI, STAMPE, CENSORI	
648	1. Boccaccio e i suoi «copisti per passione»
663	2. La censura dei grammatici e il «sequestro» del <i>Decameron</i>
680	3. Le «mutazioni» del <i>Furioso</i>
698	4. Rime d'amore, epos cristiano, censura, follia: il «caso» Tasso
735	5. Tra Arcadia e Neoclassicismo: <i>ars poetica</i> come <i>etica</i> il non-finito del <i>Giorno</i> e delle <i>Grazie</i> e la nascita del «lirico» moderno
796	6. Le «ricordanze» della tradizione e il «dolce» naufragio della lirica da Leopardi a Ungaretti
838	7. Il «romanzo in progresso» di Alessandro Manzoni
877	8. Il «regresso del romanzo»
898	9. Il romanzo come «cognizione» e «rappresentazione»: Gadda
929	<i>Indice dei nomi</i>

saggi *Prospettiva temporale e musica* (1969), pp. 143-99, e *Inizio dell'opera e aria* (1968), pp. 276-333. Un caso emblematico delle differenti implicazioni connesse con il mutamento nel rapporto tra parola e suono all'inizio del Seicento è presentato nel saggio di S. LEOPOLD, *Remigio Romano's Collection of Lyrics for Music*, in «Proceedings of the Royal Musical Association», CX (1984), pp. 45-61. Un importante tentativo di sistemazione teorica dei problemi connessi con il teatro in musica, ivi compresi quelli dei rapporti del testo poetico con la parte musicale, è rappresentato da L. BIANCONI, *Introduzione* al volume da lui curato *La drammaturgia musicale*, Bologna 1986, pp. 7-49; nel volume può riuscire particolarmente utile la *Parte seconda: il musicista di fronte al libretto* che, oltre ad una *Premessa*, contiene saggi di W. Osthoff, P. Petrobelli e R. Strohm (pp. 121-76). Sull'estrema evoluzione del libretto in epoca tardo-ottocentesca è molto istruttivo il saggio di D. GOLDIN, *Drammaturgia e linguaggio nella «Bohème» di Puccini*, in *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino 1985, pp. 335-74. Sul problema dell'esotismo nel teatro «verista» si veda J. MAEHDER (a cura di), *Esotismo e colore locale nell'opera di Giacomo Puccini*, Pisa 1985.

F. ALBERTO GALLO

Dal Duecento al Quattrocento

1. *La trasmissione dei repertori musicali: memoria e scrittura.*

L'episodio dantesco di Casella¹ non è solo uno dei luoghi musicali più celebri della letteratura italiana; scritto probabilmente verso il 1313-14, esso offre una testimonianza precisa, addirittura emblematica, della situazione musicale dominante nel medioevo europeo. Dante chiede all'amico musicista se egli abbia ancora «memoria» e «uso» della musica: si tratta di due termini tecnici della produzione musicale. Il primo si riferisce alla capacità di ritenzione mnemonica che permette la disponibilità di un motivo musicale. Il secondo si riferisce alla acquisita consuetudine di operare il passaggio dal ricordo di un motivo musicale alla sua realizzazione sonora. In ordine inverso, uso e memoria costituiscono i momenti essenziali dell'esperienza musicale anche da parte dell'ascoltatore. Dante, che già aveva ascoltato le esecuzioni di Casella vivo, ne conserva il ricordo («che mi soleva quietar tutte mie voglie»); ascolta ora l'esecuzione di Casella all'ingresso del Purgatorio («Amor che nella mente mi ragiona» | cominciò egli allor sì dolcemente) e ne conserverà successivamente il ricordo («che la dolcezza ancor dentro mi suona»).

Questa musica basata sulla memoria e sull'uso non è certo tipicamente italiana né tipica di un particolare momento della storia musicale italiana; è semplicemente la musica come generalmente praticata in Europa e altrove, nel medioevo e oltre. La sua realizzazione esige la presenza del corpo dell'esecutore, stabilisce un contatto immediato col destinatario, è momento privilegiato dell'oralità della poesia². Musica di modesto ingombro, costituita da una sola linea melodica e priva di ritmo autonomo, può difficilmente intendersi come un «testo musicale» che entri quindi in rapporto definito («nozze» con metafora dantesca³, «divorzio» con metafora moderna⁴) col testo poetico. L'intonazione musicale è semplicemente una «modalità di esecuzione» del te-

¹ Cfr. D. ALIGHIERI, *Purgatorio*, II, vv. 106 sgg.

² Cfr. P. ZUMTHOR, *Introduction à la poésie orale*, 1983 (trad. it. *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna 1984).

³ Cfr. D. ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, II, 8.

⁴ Cfr. A. RONCAGLIA, *Sul «divorzio tra musica e poesia» nel Duecento italiano*, in A. ZIINO (a cura di), *L'Ars Nova italiana del Trecento. Atti del III Convegno internazionale sul tema «La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura»*, Siena-Certaldo, 19-22 luglio 1975, IV, Certaldo 1978, pp. 365-97.

sto poetico. Certo, in teoria, ogni strofa, per la sua stessa struttura metrica, è naturalmente «ad quandam odam recipiendam armonizzata»; ma, in pratica, l'effettiva applicazione della musica è più o meno frequente secondo gli ambienti culturali, tradizionale per un genere eccezionale per un altro, concretamente realizzata o meramente auspicata, appositamente creata o più volte riutilizzata, composta contestualmente o aggiunta successivamente, presente o assente a seconda delle differenti occasioni di comunicazione del testo poetico.

Anche sulla conservazione dell'evento musicale l'episodio di Casella offre indicazioni significative. L'«oda», cioè il motivo musicale con il quale Casella intonò le strofe di *Amor che nella mente mi ragiona*, essendo affidata alla memoria dei musicisti come Casella stesso e degli ascoltatori come Dante, è andata perduta. Le parole della «canto» invece (così come le parole della descrizione dantesca nel *Purgatorio*) in quanto «in chartulis [...] jacentia» sono tuttora conservate. «Nisi enim ab homine memoria teneantur soni, pereunt, quia scribi non possunt», diceva già Isidoro di Siviglia³. È vero che un sistema di scrittura fu poi escogitato anche per la musica a partire dal secolo XI, ma fu applicato sistematicamente solo in ambito ecclesiastico, dove serviva a garantire continuità e uniformità al repertorio musicale liturgico. Nell'ambito della musica profana invece, in particolare nell'intonazione di testi poetici in volgare, la scrittura non corrispondeva ad alcuna esigenza istituzionale, e fu quindi applicata solo in epoca assai tardiva e come momento eccezionale rispetto alla regola generale della tradizione orale.

Così, aggiungendo alla natura intrinsecamente labile e variabile dell'intonazione musicale la rarità del ricorso alla scrittura, si ottiene il seguente panorama attuale. Dei testi poetici trobadorici appena di un decimo è conosciuta la musica; in particolare, dei testi provenzali legati all'ambiente italiano, solo di *Quar n'ueg e jom trist soi et esbahit*, scritto nel 1282 in morte di un feudatario friulano, è conservata la melodia⁴. Dei testi poetici trovierici forse solo *Quand je vois le douce temps venir* fu noto in ambiente italiano, dato che compare intonato polifonicamente in un manoscritto del XIV secolo⁵. Degli oltre trecentocinquanta testi poetici della scuola siciliana, solo *Dolze meo drudo, e vaténe!* attribuito a «re Federigo» compare intonato a tre voci in una fonte trecentesca⁶.

A parte questa dispersa e problematica documentazione musicale scritta, restano solo testimonianze indirette affidate, in diversi modi, alle carte letterarie; queste forniscono indizi su attività di intonazione musicale che la memoria parenta e l'uso interrotto hanno reso direttamente irraggiungibili. Su

³ ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etymologiae*, III, 15 «Se non sono conservati a memoria dall'uomo i suoni svaniscono, giacché non si possono scrivere».

⁴ Cfr. M. GRATTONI, *Cavalieri erranti, menestrelli e tradizione musicale medievale*, in T. MIOTTI, *Castelli del Friuli*, VI, Udine 1980, pp. 276-82.

⁵ Cfr. TH. KARP, *The textual origin of a piece of Trecento polyphony*, in «Journal of the American Musicological Society», XX (1967), pp. 469-73.

⁶ Cfr. N. PIRROTTA, *Musica polifonica per un testo attribuito a Federico II*, in F. A. GALLO (a cura di), *L'Arts Nova italiana del Trecento*, II, Certaldo 1968, pp. 97-112.

queste costituzionalmente malcerte basi è possibile ipotizzare l'esistenza di più repertori di testi poetici collegati alla musica, repertori aventi presumibilmente ampiezza e durata assai differenti l'uno dall'altro.

Per ciò che concerne la lirica d'arte di livello più alto, l'episodio della *Commedia* lascerebbe intendere un'intonazione da parte di Casella di una canzone dantesca, così come un episodio del *Filostrato* introduce Troilo intonatore di una canzone di Cino da Pistoia⁷. D'altra parte proprio a un Casella la rubrica di un codice letterario (Vaticano latino 3214) attribuisce il merito di aver dato la «nota» ad una stanza di canzone, *Lontana dimoranza*, di Lemmo Orlandi. Senonché per altre stanze di canzone è assai dubbio se la «veste» che il testo poetico dovrebbe ricevere sia effettivamente l'intonazione musicale o piuttosto un procedimento letterario che rende la «canzone vestita»⁸.

A un livello meno alto, secondo la stessa classificazione dantesca, si collocerebbe la ballata, genere istituzionalmente non destinato alla sola lettura individuale. Una ballata dantesca, *Deh, Violetta, che in ombra d'amore*, ebbe, secondo la testimonianza di una fonte letteraria (il perduto codice Bocolini), il «suono» da parte del musicista Scocchetto, personaggio che, secondo la stessa fonte, avrebbe intonato anche la ballata *Deh, non celate agli occhi quel diletto*, attribuibile forse anch'essa a Dante⁹. Interessante è il caso della ballata *Movo cant' amoroso novamente* di Lupo degli Uberti, accompagnata dal sonetto *Gentil madonna, la virtù d'Amore*. Il solito codice letterario (Vaticano latino 3214) ne riferisce come di consueto «Mino da rezzo diede la nota». Il musicista qui menzionato è forse identificabile con quel Minuccio d'Arezzo che in una novella del *Decameron* viene richiesto di intonare ed eseguire la ballata *Muoviti, Amore, e vattene a Messere* di un Mico da Siena¹⁰. Nel racconto Minuccio canta la ballata accompagnandosi con la viola e realizzando un'esecuzione musicale «retoricamente» conforme al significato delle parole («un suono soave e pietoso, sí come la materia di quelle richiedeva»). È una pratica (canto «espressivo» accompagnato da strumento) che si perpetuò poi lungo tutto il Quattrocento, da Leonardo Giustinian a Leonardo da Vinci.

Il Boccaccio è testimone prezioso anche riguardo l'intonazione musicale di testi poetici narrativi. Tra gli svaghi musicali delle dieci giornate avviene anche che «Dioneo e Fiammetta cominciarono a cantare di Messer Guglielmo e della Dama del Vergiú», oppure che «Dioneo insieme con Lauretta di Troilo e di Cressida cominciarono a cantare» e ancora che «Dioneo e Fiammetta

⁷ Cfr. S. DEBENEDETTI, *Troilo cantore*, in «Giornale storico della letteratura italiana», LXVI (1915), pp. 414-25.

⁸ G. GORNI, *Lippo amico*, in «Studi di filologia italiana», XXXIV (1976), pp. 34-35; ID., *Altre note sulla ballata*, in «Metrica», II (1981), pp. 85-86.

⁹ Cfr. A. ZENATTI, *Violetta e Scocchetto e il codice Bocoliniano*, in *Intorno a Dante*, Palermo 1916, pp. 1-33.

¹⁰ Cfr. S. CARRAI, *Un musicista del tardo Duecento (Mino d'Arezzo) in Nicolò de' Rossi e nel Boccaccio*, in «Studi sul Boccaccio», XII (1980), pp. 39-46. Che Mico da Siena sia in realtà un personaggio inventato dallo stesso Boccaccio è stato dimostrato da F. AGENO, *Errori d'autore nel «Decameron»*, *ibid.*, VIII (1974), pp. 127-36, e G. GORNI, *Note sulla ballata*, in «Metrica», II (1981), pp. 219-22.

gran pezza cantarono insieme d'Arcita e di Palemone»¹³. Si allude qui a tre cantari: *La dama del Vergiù*, il *Filostrato* e il *Teseida*, le cui ottave erano forse cantate alternativamente dagli esecutori. La tematica dei cantari e il loro metro rimandano anche in questo caso ad una pratica musicale di lunga durata: dai cantimpanca fiorentini del xv sino alle arie per cantar ottave del xvi secolo.

Ancor più vario e longevo è il settore dei testi poetici intonati di livello «popolare». Si va dalla donna di Pisa che «ibat cantando [...] *E s' tu no cure de me*» ricordata da Salimbene¹⁴, alla «monna Belcolore» che «sapeva [...] cantare *L'acqua corre alla borrana*» di una novella del Boccaccio. Un pezzo analogo, pure citato nel *Decameron*, *Questo mio nicchio*, *s'io nol picchio*, era ancora cantato e danzato nel Cinquecento¹⁵, e di *La casa bassa e la padrona bella* cantato da Sollazzo alla corte di Pierbaldo, è possibile seguire la tradizione sino in epoca moderna¹⁶.

Solo pochi anni dopo la stesura dell'episodio di Casella, un estimatore di Dante, Nicolò de' Rossi, dedica due sonetti, ricchi di suggestioni dantesche, alla celebrazione di un amico musicista: Checolino da Manzolino¹⁷. I due testi non potrebbero documentare meglio i radicali mutamenti nel frattempo intervenuti nella tecnica musicale. Nel primo sonetto *Io vidi ombre e vivi al parangone* sono citati, con altri, i musicisti precedentemente menzionati: Casella, Mino, Scochetto, ma ad essi viene contrapposto, come largamente superiore, appunto Checolino. Si trattava di giudicare chi cantasse «meglio e più bello» e Checolino prevale sugli altri sí per la «dolcezza» della «melodia» e per il «sono [...] celeste e divino», ma soprattutto perché abbonda «d'aire nuova a tempo et a misura». Nel secondo sonetto invece Nicolò de' Rossi racconta: «En la citade del senno, Bologna, | vidi notari quig da Mançolino» cioè vidi Checolino mettere per iscritto la sua musica. Misurazione del tempo musicale e redazione scritta della composizione sono dunque i due aspetti che caratterizzano un nuovo, particolare modo di far musica.

Sorta e sviluppatasi nel corso del XIII secolo a Parigi in ambito religioso, cortese, intellettuale, tra Notre-Dame, la cappella reale, l'Università, la *musica mensurabilis* è in sostanza la creazione di una ritmica musicale autonoma¹⁸. Essa si accompagna per lo più con la moltiplicazione delle linee melodiche che risuonano contemporaneamente, cioè con l'attivazione di una polifonia. Sono appunto la determinazione precisa delle durate relative dei suoni e l'edificazione della struttura polifonica che esigono necessariamente la redazione di

¹³ G. BOCCACCIO, *Decameron*, III, *Conclusioni*, VI, *Introduzione*, VII, *Conclusioni*.

¹⁴ SALIMBENE DA PARMA, *Cronica*, a cura di G. Scalia, Bari 1966, p. 263.

¹⁵ Cfr. E. ALVISI, *Canzonette antiche*, Firenze 1885, p. 19.

¹⁶ Cfr. S. DEBENEDETTI, *La casa bassa e la padrona bella*, in «Giornale storico della letteratura italiana», LXXVI (1920), pp. 383-86.

¹⁷ Cfr. F. BRUGNOLO, *Il Canzoniere di Nicolò de' Rossi*, I, *Introduzione, testo e glossario*, Padova 1974, pp. 176, 184.

¹⁸ Cfr. F. A. GALLO, *Die Notationslehre im 14. und 15. Jahrhundert*, in F. ZAMINER (a cura di), *Geschichte der Musiktheorie*, V, Darmstadt 1984, pp. 259 sgg.

un testo musicale scritto. Così, sullo sfondo della pratica musicale generalizzata della libera monodia di tradizione orale, comincia a profilarsi, come fenomeno speciale limitato a particolari situazioni ambientali, la polifonia misurata di tradizione scritta.

Per i pochi esperti ed estimatori di questo nuovo genere di musica la scrittura sostituisce la memoria nel mettere a disposizione l'opera musicale e la tecnica di lettura della notazione sostituisce l'uso come modalità di realizzazione sonora della composizione. Questa musica, articolata in più linee melodiche contemporanee e dotata di propria organizzazione ritmica, è il vero fine della comunicazione; il testo poetico che vi è inserito, moltiplicato dalla polifonia e frantumato dalle misure musicali, si dà per conosciuto separatamente. In questa situazione si può forse cominciare a parlare con ragione di un vero e proprio «testo musicale» che in quanto tale si presenti idoneo ad un rapporto col testo poetico. Ma, in realtà, rispetto al secolo precedente, le posizioni sembrano semplicemente scambiate conservando tutta la loro indeterminatezza. Certo il testo musicale polifonico misurato è strutturato in due sezioni «armonizzate» a ricevere le partizioni metriche del testo poetico. Tuttavia, come attestano le differenti redazioni manoscritte, il medesimo testo musicale può ricevere il testo poetico in una soltanto, in due, o in tutte le tre diverse voci che lo costituiscono; una intera raccolta manoscritta (Faenza, Biblioteca Comunale, 117) dà addirittura soltanto gli incipit dei testi poetici, i relativi testi musicali essendo qui destinati alla pura esecuzione strumentale. Sicché parrebbe che ora le parole possano essere anche soltanto una «modalità di esecuzione» del testo musicale.

In Italia gli aspetti tecnici nuovi di questa musica furono subito percepiti dai letterati; valga la definizione della musica che Pietro Alighieri fornisce nella canzone sulle arti liberali «colei che canta e suona a misurato»¹⁹ e l'inizio di un sonetto che Giovanni Quirini rivolge ad un amico musicista «O Pietro mastro de canto e de nota»²⁰. In quest'ultimo caso, per la prima volta, alla testimonianza letteraria indiretta si aggiunge forse la documentazione musicale diretta, giacché è possibile che «Pietro mastro» sia quel «magister Piero» del quale alcune intonazioni di testi poetici con la tecnica della polifonia misurata sono giunte sino a noi. Comunque, l'adozione della scrittura influì solo in minima parte sulla conservazione del materiale musicale. Benché fossero «notate», tutte le musiche di Checolino e gran parte di quelle di Piero sono andate perdute, esattamente come quelle affidate alla memoria, di Casella e di tanti altri suoi predecessori, contemporanei e successori.

La musica polifonica misurata riceveva, per la composizione e l'esecuzione, una «scrittura iniziale» su fogli separati o su fascicoli oppure su rotoli di pergamena come quello usato da Sollazzo «Un ruotol trasse puoi, che non solo una, | scritte e solfate da tutte raggione, | ch'eran ben cento a 'vanzarne ognu-

¹⁹ Cfr. D. DE ROBERTIS, *Un codice di rime dantesche ora ricostituito*, in «Studi danteschi», XXXVI (1959), pp. 196-205.

²⁰ Cfr. F. BRUGNOLO, *I toscani nel Veneto e le cerchie toscaneggianti*, in G. ARNALDI e M. PASTORE STOCCHI (a cura di), *Storia della cultura veneta*, II. *Il Trecento*, Vicenza 1976, p. 408.

na»²¹. Questi contenitori maneggevoli e facilmente trasportabili sono andati tutti distrutti. Per buona sorte, alla fine del Trecento e all'inizio del secolo successivo alcuni committenti di determinati luoghi e con determinati interessi provvidero a far eseguire una «scrittura finale» di alcune composizioni da fascicoli e rotoli in libri manoscritti. Qualcuno di questi è giunto sino a noi. Va da sé che le distanze temporali, geografiche, di preparazione, di gusto che possono intercorrere tra tali antologie conservative e i momenti, i luoghi, il clima culturale nei quali e per i quali le composizioni erano originariamente sorte possono condizionare in maniera decisiva l'attuale conoscibilità dei diversi repertori trecenteschi²². Sicuramente il repertorio degli anni '40 del secolo, legato alle corti di Mastino Della Scala e di Luchino Visconti, è sopravvissuto solo in minima parte, dato che la sua trasmissione dipende assai meno da fonti cronologicamente e geograficamente vicine (frammento vaticano Rossi 215 e Ostiglia, Fondazione Greggiati; codice Paris, Bibliothèque Nationale, nouv. acq. franç. 6771) e assai più da fonti toscane tardive (codici: Firenze, Biblioteca Nazionale, Panciatichi 26; Paris, Bibliothèque Nationale, fonds ital. 568; London, British Library, Add. 29987; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, palatino 87 (Squarcialupi), e Archivio San Lorenzo 2211; oltre a vari frammenti). Queste ultime trasmettono invece direttamente e copiosamente il repertorio della seconda metà del Trecento legato alla cultura cittadina di Firenze.

2. Il testo musicato e il suo pubblico: corte e città.

Le poche parole che Filippo Villani dedica a Giovanni da Cascia e Jacopo da Bologna sono sufficienti a caratterizzare l'ambiente di produzione e consumo del primo repertorio di polifonia misurata con testi in volgare. Il cronista riferisce che i due musicisti si trovavano alla corte di Mastino Della Scala dove gareggiavano in abilità artistica «tiranno eos muneribus irritante»¹. L'attività musicale non era nuova in quella sede: già Immanuel Romano diceva della corte di Cangrande Della Scala «Qui boni cantori | con intonatori, | e qui trovatori | udrai concordare»². E, risalendo di non molti anni, basterà ricordare la fioritura di lirica provenzale presso le corti d'Este e da Romano³.

Il riferimento ai precedenti trobadorici locali potrebbe forse spiegare anzitutto l'accento posto sul fatto che la nuova lirica musicale trecentesca ha lin-

²¹ S. DEBENEDETTI, «Il Sollazzo». Contributo allo studio della novella, della poesia musicale e del costume del Trecento, Torino 1922, p. 176.

²² Cfr. F. A. GALLO, *Il Medioevo II*, Torino 1977, pp. 57-76 (*Storia della musica*, a cura della Società italiana di musicologia).

¹ F. VILLANI, *Liber de origine civitatis Florentiae et eiusdem famosus civibus*, a cura di G. C. Galletti, Firenze 1847, p. 34.

² IMMANUEL ROMANO, *Bisbidis a Cangrande della Scala*, in M. VITALE (a cura di), *Rimatori comico-realistici del Due e Trecento*, Torino 1956, II, pp. 103-12.

³ Cfr. G. FOLENA, *Tradizione e cultura trobadorica nelle corti e nelle città venete*, in G. ARNALDI e M. PASTORE STOCCHI (a cura di), *Storia della cultura veneta*, I. *Dalle origini al Trecento*, Vicenza 1976, pp. 453-562.

gua e contenuto «madrigali», cioè materni, familiari, semplici, anziché essere scritta in *langue d'oc* e in forme auliche; di qui poi il nome della sua forma metrica tipica⁴. Ciò sembrerebbe trovare conferma in alcune delle più antiche composizioni di tal genere dalla struttura metrica irregolare e dalla struttura musicale elementare, vero «rudium inordinatum concinium» come apparivano ad un contemporaneo⁵. Circostanza che non esclude la destinazione ad un ambiente di corte, dato il gusto per forme poetico-musicali «popolari» che caratterizzerà anche più tardi le corti padane attraverso le «siciliane» tardo trecentesche sino almeno alle «frottole» di fine Quattrocento.

Il riferimento ai precedenti trobadorici locali consente anche di trasferire all'analisi del primo madrigale trecentesco certe osservazioni fatte a proposito della lirica provenzale vista come «la scansione sempre ricominciata di un frammento dalla durata immutabile»⁶. In effetti la stereotipia linguistico-tematica del madrigale è stata opportunamente messa in luce mediante il rilevamento di una ristretta serie di tipologie entro le quali è possibile racchiudere quasi tutti gli esemplari del repertorio sin dal loro verso iniziale: allegorie ornitologiche, determinazioni del *locus amoenus*, determinazioni temporali, propopee, cliché sintattici⁷. Il madrigale appare, sotto il profilo del testo poetico, un genere così fortemente caratterizzato che per un pubblico avvezzo alla sua tipologia l'adesione al testo doveva risultare immediata. L'automatismo nella percezione della parte testuale consentiva d'altro canto di destinare la maggiore attenzione all'intendimento della parte musicale nel momento dell'esecuzione. Ad un testo poetico esattamente corrispondente all'orizzonte di attesa può quindi associarsi un testo musicale il quale esibisca deliberatamente procedimenti tecnici che all'ascoltatore del tempo dovevano risultare nuovi e complessi.

Il riferimento ai precedenti trobadorici locali consente infine di applicare anche alla lirica cortese trecentesca la lettura «sociologica» così persuasivamente praticata sulla lirica provenzale⁸. Il madrigale polifonico misurato è l'arte di corte dei piccoli feudatari padani che lottano per gli ingrandimenti territoriali e per il riconoscimento imperiale. Di fatto una parte dei testi madrigalistici costituisce un omaggio diretto o allusivo a personaggi ed eventi politici; in alcuni testi è menzionato il «signore» della corte: il «giusto signore» di Giovanni, «sempre non dura amor di signore» di Jacopo, «Però, signor, a voi non sia fatica | discernen ben la rosa da l'ortica» di Bartolino; in altri si lodano «virtù» cortesi: «umiltà ve rega e cortesia» ancora di Jacopo, o l'anonimo «Non è virtù che cortesia non passi | però ch'altrui servir s'acquista ono-

⁴ Cfr. F. A. GALLO, «Madrigale», in H. H. EGEBRECHT (a cura di), *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Wiesbaden 1976.

⁵ Cfr. N. PIRROTTA, «Arte e non arte» nel frammento Greggiati, in A. ZIINO (a cura di), *L'Arte Nova italiana del Trecento*, V, Certaldo 1985, pp. 200-17.

⁶ P. ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, 1972 (trad. it. *Semiologia e poetica medievale*, Milano 1973, p. 110).

⁷ Cfr. G. CAPOVILLA, *Materiali per la morfologia e la storia del madrigale «antico»*, dal ms. Vaticano Rossi 215 al Novecento, in «Metrica», III (1982), pp. 235-43.

⁸ E. KÖHLER, *Sociologia della fin'amor. Saggi trobadorici*, a cura di M. Mancini, Padova 1976.

re»⁹. Il «rispecchiamento» musicale di questa situazione potrebbe ravvisarsi là dove le nuove tecniche della polifonia misurata consentono al musicista di mettere in evidenza la propria «virtù», l'abilità artistica individuale. In questo senso almeno due procedimenti appaiono tipici di questo primo repertorio madrigalistico, in quanto applicati in maniera sistematica e «virtuosistica»: l'uso del canone, ovverossia la «caccia», l'inseguimento della melodia da parte di una seconda voce che entra dopo alcune misure, e il cambiamento di misure musicali nell'ambito della composizione a volte creando effetti di «bilinguismo» musicale tra sistema mensurale italiano e sistema mensurale francese¹⁰.

Non a caso è proprio in questo ambiente ricco di analogie tra procedimenti letterari e procedimenti musicali che si costituisce, e si tramanda per oltre un secolo, una tradizione di trattatistica tecnica (cfr. tabella 1): quasi due serie parallele di testi teorici sulla metrica letteraria (forme poetiche) e sulla metrica musicale (*musica mensurabilis*). Sul versante letterario si va da Francesco da Barberino, studente a Padova e podestà a Treviso, che menziona per la prima volta il madrigale e descrive la ballata¹¹, attraverso il cosiddetto *Capitulum de vocibus applicatis verbis*¹² informativo in pari misura su questioni e letterarie e musicali, sino alla *Summa* del padovano Antonio da Tempo¹³, ricca di esem-

⁹ Cfr. G. CORSI (a cura di), *Poesie musicali del Trecento*, Bologna 1970, pp. 11, 48, 240, 262.

¹⁰ F. A. GALLO, *Bilinguismo poetico e bilinguismo musicale nel madrigale trecentesco*, in A. ZIINO (a cura di), *L'Ars Nova italiana del Trecento*, IV cit., pp. 237-43.

¹¹ Cfr. FRANCESCO DA BARBERINO, *I Documenti d'Amore [...] secondo i manoscritti originali*, a cura di F. Egidi, 5 voll., Roma 1905-27, II, p. 265, III, pp. 144-45.

¹² Cfr. S. DEBENEDETTI, *Un trattatello del secolo XIV sopra la poesia musicale*, in «Studi medievali», II (1906), pp. 59-77.

¹³ Cfr. ANTONIO DA TEMPO, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, a cura di R. Andrews, Bologna 1977.

Tabella 1.

Trattati veneti.

1296-1312	Francesco da Barberino, <i>Documenti d'Amore</i>	
1305-1310		Anonimo, <i>Capitulum de semibrevis</i>
1315-1320	Anonimo, <i>Capitulum de vocibus applicatis verbis</i>	
1320-1326		Marchetto da Padova, <i>Pomerium</i>
1326-1330		Marchetto da Padova, <i>Brevis compilatio</i>
1332	Antonio da Tempo, <i>Summa artis rithimici vulgaris dictaminis</i>	
1340-1350		Anonimo, <i>Rubricae breves</i>
1381-1384	Gidino da Sommacampagna, <i>Trattato dei ritmi volgari</i>	
1412-1428		Prosdocimo de' Beldemandi, <i>Tractatus practice cantus mensurabilis ad modum Italicorum</i>
1447	Francesco Baratella, <i>Compendio dell'arte ritmica</i>	

plificazioni delle diverse forme metriche. Quest'opera divenne un punto di riferimento fondamentale ed ebbe larga diffusione soprattutto attraverso i volgarizzamenti anonimi¹⁴ e i rifacimenti dovuti al veronese Gidino da Sommacampagna¹⁵ e al padovano Francesco Baratella¹⁶. Sul versante musicale si va da una prima anonima descrizione del sistema mensurale italiano¹⁷, attraverso il già citato *Capitulum de vocibus applicatis verbis*, sino al *Pomerium* di Marchetto da Padova¹⁸, ricco di esemplificazioni delle diverse formule ritmico-musicali. Quest'opera, riassunta dall'autore stesso nella *Brevis compilatio*¹⁹, rimase, nonostante le trasformazioni del sistema musicale, un punto di riferimento fondamentale per la teoria successiva dalle *Rubricae breves*²⁰ sino al *Tractatus* del padovano Prosdocimo de' Beldemandi²¹.

I parallelismi a livello di trattatistica non si ritrovano a livello di tradizione manoscritta dei testi poetici musicali. I versi dei madrigali sono infatti tramandati, anonimi, dai soli codici musicali e non si trovano mai inclusi nei canzonieri dei letterati²². Solo un'eccezione è nota a questa regola che sembra voler destinare madrigali (e cacce) al pubblico degli ascoltatori di musica, e sonetti (e canzoni) al pubblico dei lettori di poesia. Tale è l'inclusione di quattro madrigali nei *Rerum vulgarium fragmenta* che rivela nel Petrarca l'autore di *Non al suo amante più Diana piacque* musicato da Jacopo da Bologna²³. Proprio la probabile vicenda di questo testo sottolinea ancor più la separazione fra tradizione musicale e tradizione letteraria. Il madrigale del Petrarca è assolutamente esemplare: la «pastorella» protagonista (unica apparizione del vocabolo nella lirica petrarchesca) adempie al precetto teorico secondo il quale il genere deve trattare «de villanellis». Resta però il fatto che la versione dei codici musicali e quella dell'autografo letterario differiscono in un punto non secondario. I versi 5-6 furono così intonati da Jacopo: «Fixa a bagnar el suo candido velo | ch'al sol e a l'aura el vago capel chiuda», mentre così figurano nelle *Rime*: «Posta a bagnar un leggiadretto velo | ch'a l'aura il vago e biondo capel chiuda». Nella prima redazione, destinata ad essere messa in musica per

¹⁴ Cfr. F. A. GALLO, *Sulla fortuna di Antonio da Tempo: un quarto volgarizzamento*, in A. ZIINO (a cura di), *L'Ars Nova italiana del Trecento*, V cit., pp. 149-57.

¹⁵ Cfr. GIDINO DA SOMMACAMPAGNA, *Trattato dei ritmi volgari*, a cura di G. B. Giuliani, Bologna 1870.

¹⁶ Cfr. F. BARATELLA, *Compendio dell'arte ritmica*, in ANTONIO DA TEMPO, *Delle rime volgari*, a cura di G. Grion, Bologna 1869.

¹⁷ Cfr. ANONIMO, *Capitulum de semibrevis*, in F. A. GALLO (a cura di), *Mensurabilis musicae tractatuli*, Bologna 1966, p. 15.

¹⁸ Cfr. MARCHETTO DA PADOVA, *Pomerium*, a cura di G. Vecchi, Roma 1961.

¹⁹ Cfr. G. VECCHI, *Su la composizione del Pomerium di Marchetto da Padova e la Brevis compilatio*, in «Quadrivium», I (1956), pp. 155-63.

²⁰ Cfr. ID., *Anonimi Rubricae breves, ibid.*, X (1969), parte I, pp. 125-34.

²¹ Cfr. CH.-E.-H. COUSSEMAKER (a cura di), *Scriptorum de musica medii aevi nova series*, 4 voll., Paris 1864-76, III, pp. 219-28; C. SARTORI, *La notazione italiana del Trecento in una redazione inedita del Tractatus practice cantus mensurabilis ad modum Italicorum di Prosdocimo de' Beldemandi*, Firenze 1938.

²² Cfr. F. A. GALLO, *The Musical and Literary Tradition of Fourteenth Century Poetry Set to Music*, in U. GÜNTHER (a cura di), *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*, Kassel 1984, pp. 55-76.

²³ Cfr. G. CAPOVILLA, *I madrigali (LII, LIV, CVI, CXXI)*, in «Memorie dell'Accademia patavina di scienze, lettere ed arti. Classe di scienze morali, lettere ed arti», XCV (1982-83), pp. 449-84.

un'occasione cortese (si ricordi che l'altro madrigale petrarchesco *Perché al viso d'amor portava insegna* sarebbe stato dedicato «a madonna Camilla Cane di Verona»), si tratta della consueta descrizione naturalistica, tipica del madrigale. Nella successiva revisione, l'immagine viene sfumata (sostituzione di «posta» a «fixa», di «un» a «el suo»), ingentilita (mutamento di «candido» in «leggiadretto») e personalizzata (aggiunta di «biondo» a «vago capel»); ma soprattutto viene eliminata una dittologia consentendo all'elemento superstite («a l'aura» per di più trasferito all'inizio del verso) di rinviare inequivocabilmente all'ispiratrice del *Canzoniere*. Così un testo per musica raggiunge dignità di ingresso nel mondo delle lettere.

È ancora Filippo Villani che fornisce indicazioni utili a caratterizzare l'ambiente di produzione e consumo del secondo repertorio di polifonia misurata con testi in volgare. Nel *Liber de origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus* il cronista tratta, oltre che dei letterati (Dante, Petrarca, Boccaccio) e dei pittori (Cimabue, Giotto), anche dei musicisti menzionando Lorenzo Masini e tracciando la biografia dell'ancora vivente Francesco degli Organi. Ma non è il solo a far questo: Franco Sacchetti, nel ternario dedicato al ricordo dei grandi fiorentini scomparsi, cita Petrarca, Boccaccio, Fazio degli Uberti tra i letterati e Lorenzo e Gherardello tra i musicisti²⁴. Anche Jacopo da Montepulciano fornisce nella *Fimerodia* una lista di fiorentini illustri: da Dante a Petrarca, da Cimabue a Giotto; per tre ancora viventi immagina un posto già riservato nella gloria celeste: sono Coluccio Salutati, Filippo Villani e il musicista Francesco degli Organi²⁵.

Questa situazione ha come presupposto una capacità sufficientemente diffusa di produrre e apprezzare fatti poetici e musicali. L'estesa alfabetizzazione della Firenze trecentesca era già motivo di orgoglio per Giovanni Villani, il padre di Filippo²⁶. Mancano invece informazioni sull'estensione delle conoscenze musicali, anche se alcuni indizi fanno supporre che fosse abbastanza considerevole. Risulta dal *Decameron* che tra i dieci giovani allontanatisi da Firenze per sfuggire alla peste «tutte le donne carolar sapessero e similmente i giovani e parte di loro ottimamente e sonare e cantare». In ogni caso esistevano «maestri di musica» come quello ricordato dal Sacchetti²⁷ o come quello documentato nel 1406²⁸.

Per quel poco che si sa, letterati, pittori e musicisti appartenevano in genere al medesimo ambiente sociale. Il padre di Lorenzo Masini era mercante; il padre e un fratello di Francesco degli Organi erano pittori²⁹; figlio di un

pittore o forse pittore egli stesso era il musicista Bonaiuto Corsini³⁰. Del resto i ritratti dei compositori nel codice Squarcialupi e la pietra tombale per Francesco degli Organi testimoniano una singolare attenzione anche figurativa per la personalità dei musicisti.

Così, in maniera e in misura affatto inconsuete, nella Firenze della seconda metà del Trecento, i compositori di musica risultano personaggi della cultura ufficiale, ed in effetti il repertorio legato a questo ambiente ha il suo nucleo più rappresentativo nei prodotti di una eccezionale confluenza di talenti letterari e musicali (cfr. tabella 2).

È una collaborazione che si fonda su un proficuo scambio di competenze. Da un lato sembra provato che molti letterati possedevano, oltre che un interesse specifico, anche una cultura musicale teorica, e talora anche pratica, non comune. Franco Sacchetti annota di aver dato personalmente il suono a due suoi testi e suo figlio Filippo è descritto dal Salutati come uno straordinario musicista. L'esperienza musicale dello stesso Salutati risulta in più occasioni dal suo epistolario³¹ nonché da alcuni passi del *De laboribus Hercules*. Cino Rinuccini indica come esempio Francesco degli Organi nello scritto polemico contro Antonio Loschi³² e in altro scritto analogo difende la musica contro coloro che «affermano essere iscienza da buffoni da poter dilettere lusingando»³³. Per converso è possibile ravvisare una particolare attenzione, e forse anche una concreta competenza letteraria da parte dei musicisti. Il più noto, Francesco degli Organi, concordemente accreditato dai contemporanei di una vasta cultura generale, secondo Filippo Villani «vulgaribusque rhythmis egregie multa dictaverit» e secondo Jacopo da Montepulciano «possiede | soave verso pien d'ogni armonia». Sicuramente suo è un sonetto inserito dal Sacchetti nel proprio canzoniere, ma quanti dei testi da lui intonati, dai madrigali di argomento musicale o di allusione autobiografica come *Musica son che mi dolgo piangendo* e *Mostrommi Amor già fra le verdi fronde*, sino alle oltre centotrenta ballate (che presentano frequenti significative ripetizioni di particolarità sintattiche e di elementi lessicali³⁴) sono opera sua? Ma anche altri testi d'argomento tecnico musicale, come il madrigale che dice:

Dolgomi a voi, maestri del mio canto,
di quei che guastan tutte nostre note,
ond' i' con man mi batt' ambo le gote.

Se voglion imparare
a lor dite: - Pian piano,
ché *ut re mi fa sol la*
comincia da la mano? -

³⁰ Cfr. E. LI GOTTI, *Per la biografia di due musicisti italiani dell'«ars nova»*, in *Restauri trecenteschi*, Palermo 1947, pp. 103-5.

³¹ Cfr. C. SALUTATI, *Epistolario*, a cura di F. Novati, 4 voll., Roma 1891-1905, I, p. 74, II, pp. 458-61, III, pp. 15-16, 512, IV, pp. 226, 229.

³² C. Rinuccini, in appendice a *id.*, *Invectiva [...] in Antonium Luschem*, a cura di D. Moreni, Firenze 1826, pp. 238-39.

³³ Editto da A. LANZA, *Polemiche e berte letterarie nella Firenze del primo Quattrocento*, Roma 1971, pp. 233-38.

³⁴ Cfr. F. BRAMBILLA AGENO, Recensione al volume curato da G. CORSI, *Poesie musicali del Trecento* cit., in «Romance Philology», XXVIII (1975), p. 697.

²⁴ Cfr. F. SACCHETTI, *Il libro delle rime*, a cura di A. Chiari, Bari 1936, p. 290.

²⁵ Cfr. JACOPO DA MONTEPULCIANO, *Fimerodia*, in C. DEL BALZO (a cura di), *Mille poeti intorno a Dante*, Roma 1891, III, pp. 71-74.

²⁶ Cfr. G. VILLANI, *Cronica*, XI, 94.

²⁷ F. SACCHETTI, *Il Trecentonovelle*, XXVII.

²⁸ Cfr. G. CORTI, *Un musicista fiammingo a Firenze agli inizi del Quattrocento*, in A. ZIINO (a cura di), *L'ars Nova italiana del Trecento*, IV cit., pp. 177-81.

²⁹ Cfr. F. A. GALLO, *Lorenzo Masini e Francesco degli Organi in S. Lorenzo*, in «Studi musicali», IV (1975), pp. 58-59.

Tabella 2.

Composizioni fiorentine.

	Poeti	Musicisti
<i>Altri n'arà la pena e io 'l danno</i>	b Sacchetti	Francesco
<i>Amor i' mi lamento</i>	b Griffoni	Andrea
<i>A poste messe</i>	c Soldanieri	Lorenzo
<i>Ben di fortuna</i>	b Soldanieri	Nicolò
<i>Chi 'l ben soffrir non può</i>	b Sacchetti	Nicolò
<i>Cogli occhi assai ne miro</i>	b Rinuccini	Francesco
<i>Come da lupo pecorella presa</i>	m Soldanieri	Donato
<i>Come in sul fonte fu preso Narciso</i>	m Boccaccio	Lorenzo
<i>Come la gru quando per l'aere vola</i>	m Sacchetti	Nicolò
<i>Come selvaggia fera fra le fronde</i>	m Sacchetti	Nicolò
<i>Da, da a chi avareggia</i>	m Soldanieri	Lorenzo
<i>Donne e' fu credenza d'una donna</i>	b Soldanieri	Lorenzo
<i>I' fui già usignuolo in tempo verde</i>	m Soldanieri	Donato
<i>I' fui già bianc' ucel con piuma d'oro</i>	m Alberti	Donato
<i>I' ho perduto l'albero e 'l timone</i>	m Belondi	Donato
<i>I' vo bene a chi vol bene a me</i>	b Soldanieri	Gherardello
<i>La neve e 'l ghiaccio e i venti d'oriente</i>	m Sacchetti	Guglielmo
<i>L'aquila bella nera pellegrina</i>	m Soldanieri	Gherardello
<i>L'aspido sordo e 'l tirello scorsona</i>	m Belondi	Donato
<i>Lucida pecorella son scampata</i>	m Soldanieri	Donato
<i>Nel mezzo già del mar la navicella</i>	m Sacchetti	Nicolò
<i>Non arà mei pietà questa mia donna</i>	b Donati	Francesco
<i>Non creder donna che nessuno sia</i>	b Sacchetti	Francesco
<i>Non dispregiar virtù ricco villano</i>	m Stefano di Cino	Nicolò
<i>Non so qual i' mi voglia</i>	b Boccaccio	Lorenzo
<i>O giustizia regina al mondo nacque</i>	m Boccaccio	Nicolò
<i>Passando con pensier per un boschetto</i>	c Sacchetti	Nicolò
<i>Perché virtù fa l'uom costante e forte</i>	b Sacchetti	Francesco
<i>Povero pellegrin salito al monte</i>	m Sacchetti	Nicolò
<i>Sento d'amor la fiamma</i>	b Calonista	Lorenzo
<i>Sovra la riva d'un corrente fiume</i>	m Sacchetti	Lorenzo
<i>State su donne! Che debian noi fare?</i>	c Sacchetti	Nicolò
<i>Un bel girfalco scese alle mie grida</i>	m Soldanieri	Donato
<i>Virtù loco non ha perché gentile</i>	m Soldanieri	Nicolò

b = ballata; c = caccia; m = madrigale.

o l'altro madrigale nel quale parla uno strumento musicale: *S'i' monacordo gentile stormento*, o la ballata che inizia:

Non piú doglia ebbe Dido
che per Enea s'ancise,
che udir melodie da organ divise³⁵

potrebbero essere opera dei musicisti stessi che li intonarono, Lorenzo, Donato, Andrea, compositori quanto meno dotati di fine gusto letterario sí da scegliere per le loro musiche testi di Sacchetti, Soldanieri, Boccaccio, Griffoni.

È una collaborazione che si lega ad una radicata tradizione cittadina, quella della Firenze di Dante, Casella e Scochetto. Tanto piú che il genere maggiormente praticato, sia pure con la nuova tecnica della polifonia misurata, dai compositori fiorentini del Trecento è ancora quello medesimo già in voga dal secolo precedente: la ballata³⁶. La ballata musicale trecentesca è, nella quasi totalità dei casi, d'argomento amoroso, passatempo cittadino per eccellenza, mezzo di comunicazione diretta con il destinatario della produzione poetico-musicale. Oltre cinquanta ballate musicate da Francesco degli Organi sono scritte come appello diretto alla «donna» cui sono destinate, e ben tredici cominciano con questo appellativo. In tale dimensione comunicativa si colloca il ripristino di un procedimento della ballata duecentesca mediante il quale la composizione stessa viene personalizzata come portatrice del messaggio. È il caso di *Duolsi la vita e l'anima* («Canzon, va e confortalo»), *Già molte volte, Amore* («Canzon, tu vedi bene»), *Po' ch'amor ne' begli occhi piú non veggio* («va a le', ballata: di' ch'i' glielo chieggio») musicate da Francesco degli Organi e di tre altre intonate da Andrea.

È una collaborazione che si realizza anche ripristinando un rituale, pur esso di antica data, come fecero Franco Sacchetti e Francesco degli Organi. Il poeta invia al musicista un proprio testo accompagnandolo col sonetto *Veggendo tante piaghe e tanti segni* che si chiude con la richiesta «Dunque col dolce suon che da te piove | [...] priego ch'adorni le parole nuove». Non è detto di quale testo si tratti, ma, in base alla prossimità della collocazione nel canzoniere sacchettiano, si può supporre che si tratti della ballata *Altri n'arà la pena et io 'l danno* (che è l'unica, in effetti, priva della consueta annotazione concernente la musica). Il musicista esaudisce la richiesta e rimanda al poeta il testo intonato accompagnandolo con il sonetto *Se per segno mirar che dal ciel vegni* il quale termina «Vestita la canzon che 'l cor commove | rimando a te, sí ch'ormai per la terra | cantando potrà gire qui e altrove».

Altrove, per la verità, il repertorio musicale fiorentino non giunse, se si eccettua qualche composizione di Francesco copiata in ambiente veneto. Qui, invece, cioè in Firenze, le musiche di Francesco e dei suoi contemporanei eb-

³⁵ G. CORSI (a cura di), *Poesie musicali del Trecento* cit., pp. 79, 301.

³⁶ Cfr. F. A. GALLO, «Ballata», in H. H. EGGBRECHT (a cura di), *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Wiesbaden 1980.

bero davvero intensa circolazione e accurata conservazione, come attestano le raccolte tuttora esistenti. Il fenomeno trova motivazione nella peculiarità dell'ambiente. Già la stessa idea di conservare le musiche, sostanzialmente estranea alla mentalità del musicista medievale, appare frutto di familiarità con la cultura letteraria, per la quale era consueto custodire i testi poetici in canzonieri individuali o collettivi. Ma anche la struttura delle antologie musicali, intenzionalmente ordinate per compositori e per generi poetico-musicali, sembra ispirarsi al modello dei canzonieri letterari. Nel caso poi del cosiddetto codice Squarcialupi, il quale conserva come *unica* la maggior parte delle intonazioni musicali dei testi di Boccaccio, Sacchetti e Soldanieri, il criterio del raccoglitore e del committente sembra guidato in pari misura da interessi e letterari e musicali. I poeti dal canto loro non disdegnano di far circolare e raccogliere col proprio nome testi destinati, o sottoposti, all'intonazione musicale: Franco Sacchetti addirittura annota personalmente accanto ad ogni suo testo il nome del musicista che ad esso «sonum dedit». La tradizione manoscritta conferma dunque le caratteristiche peculiari di questo repertorio, espressione di una singolare generazione di letterati e di musicisti, un piccolo mondo che Giovanni da Prato rimpiangerà trasfigurandolo nel *Paradiso degli Alberti*³⁷.

3. I letterati e l'immaginario musicale: idee e suoni.

«Giovane vagha»: in questa forma è immaginata verbalmente la musica in una canzone trecentesca sulle arti liberali¹; la miniatura che nel codice accompagna il testo poetico visualizza l'immagine di una fanciulla bionda vestita d'azzurro in atto di suonare uno strumento. È una raffigurazione che compare anche all'inizio di un codice contenente il trattato musicale di Boezio (Napoli, Biblioteca Nazionale, V A 14) e all'inizio di un codice contenente madrigali e ballate in musica (Paris, Bibliothèque Nationale, fonds ital. 568). Si tratta della musica immaginata come persona che prende la parola (e quindi canta ella stessa) direttamente nel madrigale intonato (e forse scritto) da Francesco degli Organi:

Musica son che mi dolgo, piangendo,
veder gli effetti miei dolci e perfetti
lasciar per frottol i vaghi intelletti.

Ma i' Musica sol non mi lamento,
ch'ancor l'altre virtù lasciate sento.

A questa immagine verbale e musicale si associa, nel codice Squarcialupi, quella figurativa della miniatura in calce alla pagina, con la consueta rappresentazione femminile.

³⁷ Cfr. GIOVANNI DA PRATO, *Il Paradiso degli Alberti*, a cura di A. Lanza, Roma 1975.

¹ BARTOLOMEO DA BOLOGNA, *La canzone delle virtù e delle scienze*, a cura di L. Dorez, Bergamo 1904, pp. 42-43.

Una situazione analoga ricorre anche tra le illustrazioni che accompagnano i *Regia carmina* scritti da Convevole da Prato in onore di Roberto d'Angiò, sovrano largamente implicato in fatti musicali: dedicatario del *Pomerium* di Marchetto da Padova e di un mottetto di Philippe de Vitry. Nell'epilogo dell'opera, tra le sette arti liberali che proclamano le lodi del re, c'è la musica, presente sia come immagine figurata sia come possibilità sonora: la fanciulla bionda in abito azzurro indica qui infatti con la mano un riquadro nel quale è scritta una preghiera allo Spirito Santo «pro pace Roberti regis» con la relativa intonazione musicale. Il libro figurato consente dunque di «vedere» la musica nell'immagine dipinta e di «cantare» la musica dalle note riprodotte. L'opera si avvia a conclusione, sfruttando ulteriormente la polivalenza dell'elemento musicale, con le parole di Calliope: «Delectando sonat quia fit ratione decora | si tibi, rex, placuit sonus huius, queso, libelli»². La musa è raffigurata nella relativa miniatura come una donna che «suona» uno strumento a fiato; ma nel testo verbale «canta» con voce ad un tempo umana e divina «vox mea dulcis [...] vox mea celica»: una distinzione ricca di implicazioni.

All'inizio del suo trattato *Lucidarium*, Marchetto da Padova dedica un intero capitolo alla considerazione «de pulcritudine musicae»³. Il bello musicale presenta nel Trecento italiano due aspetti fondamentali, entrambi riferibili ad una partizione della musica risalente a Boezio⁴ e ripetuta anche da scrittori italiani del tempo come Remigio de' Girolami⁵. Da un lato la *musica mundana* che la concezione cristiana ha trasformato da armonia delle sfere in canto dei cori angelici «hanc concentus angelorum, archangelorum, sanctorumque omnium ante conspectum Dei Sanctus, Sanctus sine fine decantant». Dall'altra la *musica humana* trasformatasi anch'essa nel corso del tempo da armonia tra anima e corpo in reazione psicologica «Nichil enim est tam proprium humanitati quam remitti dulcibus modis, astringi contrariis»⁶.

Emergono così due immagini archetipiche: quella della musica degli angeli, che ha dato notoriamente luogo anche ad una diffusissima tradizione iconografica⁷, per non parlare del testo poetico di un anonimo madrigale a tre voci *Cantano gli angiol lieti: Santus, Santus*, e quello della musica del corpo, che si spinge sino ad intrecciare rapporti con la medicina⁸ e che pure si insinua

² Cfr. CONVEVOLE DA PRATO, *Regia carmina*, a cura di C. Grossi, Prato 1982, p. 116 («Risuona dilettevole perché razionale e appropriato, se ti è piaciuto, o re, il suono di questo libro»).

³ MARCHETTO DA PADOVA, *The Lucidarium*, a cura di J. W. Herlinger, Chicago Ill. - London 1985, pp. 76-79.

⁴ Cfr. BOEZIO, *De institutione musica*, I, 1.

⁵ F. A. GALLO, *La musica nell'opera di frate Remigio fiorentino*, in ID. (a cura di), *L'Arte Nuova italiana del Trecento* cit., pp. 85-89.

⁶ MARCHETTO DA PADOVA, *The Lucidarium* cit., pp. 76-79. («I cori degli angeli, degli arcangeli, dei santi tutti al cospetto di Dio cantano incessantemente "Santo, Santo"; «nulla è tanto insito nella natura umana quanto rilassarsi alle sonorità dolci e irrigidirsi a quelle aspre»).

⁷ R. HAMMERSTEIN, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern-München 1962.

⁸ Cfr. W. KÜMMEL, *Musik und Medizin. Ihre Wechselbeziehungen in Theorie und Praxis von 800 bis 1800*, Freiburg-München 1977.

nel testo di un madrigale quando Giovanni da Cascia si rivolge alla musica affermando «io son corda di tuo consonanza».

In campo letterario si determinano due veri e propri *topoi* descrittivi la cui esemplificazione può prendere le mosse dai luoghi musicali di due scrittori francescani del Duecento. Giacomino da Verona che descrive la Gerusalemme celeste ove canta «çascaun | ad alta vox de testa: | "Sanctus, Sanctus, Sanctus" | façando grande festa», e Salimbene da Parma che descrive gli ascoltatori di musica nella piazzetta di Pisa: «Nullus tumultus erat ibi, nec aliquis loquebatur, sed omnes in silentio ascultabant [...] ut cor iocundum redderetur supra modum»¹⁰. Sono, quasi letteralmente, i due aspetti sotto i quali la musica è presentata nella *Commedia*; da un lato la musica del Paradiso, il canto dei cori angelici «un dolcissimo canto | risonò per lo cielo, e la mia donna | dicea con gli altri: Santo, Santo, Santo» (XXVI, vv. 67-69); dall'altro la musica del Purgatorio, il canto di Casella che rapisce gli ascoltatori «sí contenti | come a nessuno toccasse altro la mente | [...] tutti fissi ed attenti | alle sue note» (II, vv. 116-19).

Gli schemi descrittivi non mutano anche se applicati a scene realistiche, come nelle due novelle musicali del *Decameron*; nella sesta della decima giornata due fanciulle cantano dinanzi a Carlo d'Angiò e «al re, che con diletto le riguardava e ascoltava, pareva che tutte le gerarchie degli angeli quivi fossero discese a cantare»; in quella immediatamente successiva Mino d'Arezzo canta dinanzi a Pietro d'Aragona e «quanti nella real sala n'erano, parevano uomini adombrati, sí tutti stavano taciti e sospesi ad ascoltare». Di qui derivano direttamente due scene del *Paradiso degli Alberti*, dove «due fanciullette» cantano una ballata di Francesco degli Organi «con voci sí angeliche» e lo stesso Francesco all'organo «sonando, tutti d'infinita dolcezza inebriava».

Si formano così due campi semantici obbligati: quello della *musica mundana* che si esprime per lo più mediante gli aggettivi «angelico» e «celeste», e quello della *musica humana* che trova la sua più frequente espressione negli aggettivi «dolce» e «soave». Nell'*Intelligenza* si odono «dolci melodie» e «boci [...] angelicali». A Nicolò de' Rossi il «sono» di Checolino «par celeste e devino», cosicché chi non ha conosciuto la di lui «melodia | non sa ní seppe che dolçeça sia». Antonio da Ferrara rimpiange le «angeliche note» e i «dolci canti». A volte i due aspetti possono risultare coordinati nel senso che è proprio l'effetto psicologico dell'evento musicale che rimanda ad una sonorità ultraterrena, come quando il Boccaccio descrive il canto di una «voce tanto dolce e chiara, che piú tosto d'angelo che d'umana creatura pareva»¹¹. O, inversamente, come immagina il testo di una ballata intonata da Andrea, la musica ha origine nel cielo, ma vive nell'anima

Da Dio prima creata
con tutt'i ciel fu questa melodia
[...] Ma sol ne l'alma pia
è posto questo fido
di melodia¹².

La partizione boeziana della *musica* prevedeva, oltre alla *mundana* e alla *humana* anche la *instrumentalis*, cioè l'armonia concretamente realizzata nei suoni. Era un concetto abbastanza vario e articolato: *instrumentum* fornito dalla natura è secondo Marchetto anche la voce, quest'ultima a sua volta è attribuito «hominum et animalium».

Così non è strano imbattersi in descrizioni letterarie nelle quali la sonorità naturale del canto degli uccelli riesce ad armonizzarsi con la sonorità artificiale della pratica musicale umana. Secondo la testimonianza di Salimbene, frate Vita «si quando cantabat philomena sive lisignolus [...] ascultabat eum diligenter [...] et postmodum resumebat cantum suum, et sic alternatim cantando voces delectabiles et suaves resonabant ab eis»¹³; ma anche i giovani del *Decameron*, cantano a gara con gli uccelli «acciò che di canto non fossero dagli uccelli avanzati, cominciarono a cantare [...] canzoni [...] alle quali tutti gli uccelli, quasi non volessero esser vinti, dolci e nuove note aggiungevano»¹⁴; e di qui muove, al solito, Giovanni da Prato per costruire una scena analoga attorno alla figura di Francesco degli Organi che suona il suo strumento: «Cominciato il suono, si videro molti uccelli tacere e, quasi come attoniti facendosi piú dappresso, per grande spazio udendo passaro; dappoi ripreso il lor canto, radoppiandolo, mostravano inestimabile vaghezza, e singolarmente alcuno ru-signolo»¹⁵.

Nell'ambito della musicalità umana solo gli aspetti piú vistosi sembrano colpire la fantasia dei letterati. Tale è la notazione insistita del registro acuto della voce: dalla «alta vox de testa» di Giacomino, alla «quillam [...] subtilem, altissimam et acutam» di Salimbene, dalle «voci alt'ed agute» di Immanuel Romano alle «squillanti boci» dell'*Intelligenza*, al «sopran fermo in schilla» di Antonio da Ferrara. La misurazione del tempo musicale sembra fatto meraviglioso a Coluccio Salutati ancora nel 1392 quando ne stende una descrizione della quale andava giustamente orgoglioso: «quas notularum fracturas, quantam temporum observatiam [...] illic sentias semiminimas habere sine tempore tempus; breves et longas sua perfectione compleri mirabiles»¹⁶. In termini non dissimili si manifesta l'ammirazione per il virtuosismo tecnico nell'ese-

¹² G. CORSI (a cura di), *Poesie musicali del Trecento* cit., p. 302.

¹³ SALIMBENE DA PARMA, *Cronica* cit., pp. 264-65 («Se qualche volta cantava un usignolo [...] lo ascoltava attentamente [...] e dopo riprendeva il suo canto, e così cantando essi alternativamente risuonavano voci piacevoli e soavi»).

¹⁴ G. BOCCACCIO, *Decamerone* cit., VII, *Introduzione*.

¹⁵ GIOVANNI DA PRATO, *Il Paradiso degli Alberti* cit., p. 236.

¹⁶ C. SALUTATI, *Epistolario* cit., II, p. 460 («Quali frazionamenti in piccole note, quanta osservanza delle misure [...] allora avresti sentito le semiminime tenere la misura senza rigidità, le brevi e le semibrevis mirabilmente complete nella loro durata»).

⁹ GIACOMINO DA VERONA, *De Ierusalem celesti*, in G. CONTINI (a cura di), *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli 1960, I, p. 633.

¹⁰ SALIMBENE DA PARMA, *Cronica* cit., p. 61 («Non c'era chiasso né alcuno parlava, ma tutti ascoltavano in silenzio [...] cosicché il cuore risultava allietato in maniera straordinaria»).

¹¹ G. BOCCACCIO, *Filocolo*, III.

cuzione strumentale che sembrava combinarsi in maniera stupefacente con l'esigenza di mantenere la regolarità metrica propria della *musica mensurabilis*; secondo Filippo Villani, Francesco degli Organi «manuque adeo velocissima, quae tamen mensurate tempora observaret, organa tangere coepit»¹⁷.

Peraltro l'interesse che gli strumenti musicali in sé destano nei letterati sembra assai modesto. Persino la lista di strumenti (*topos* diffusissimo in altre letterature) è inconsueta; comunque succinta, come nel poema di Immanuel Romano o funzionale come nei sonetti musicali di Simone Prudenzi. L'eccezione è costituita dall'*Intelligenza*¹⁸ che d'altra parte contiene più d'un riferimento musicale, a cominciare dalle «belle cameriere» di Madonna che sono viste «danzar per lo verziere | ed ieran tutte di bianco vestute. | Ciascuna avea di fiori una ghirlanda», come nel testo di un madrigale coevo. In una stanza del palazzo sono raccolti numerosi «nobili stromenti e ben sonanti» dei quali viene steso l'elenco. In realtà, come spiega l'autore stesso negli ultimi versi, al pari di tutti gli elementi descritti nel poema, anche gli strumenti musicali hanno una funzione allegorica: «la lingua è suo stromento», rappresentano cioè appunto la lingua di quell'immaginario corpo che è il palazzo dell'*Intelligenza*. Ivi, in particolare, si ode «sonar d'un'arpa, e smisurava, | cantand'un lai come Tristan morie» che potrebbe magari essere una citazione precisa se si suppone un riferimento al *Lamento di Tristano*, composizione strumentale tuttora conservata.

Citazioni di determinate composizioni musicali non sono rare nella letteratura di questo periodo, dalla *Cronica* di Salimbene al *Saporetto* del Prudenzi; raro è piuttosto l'intento di rendere verbalmente la struttura, per non dire il senso, della composizione stessa, anche se vanno messe in conto le difficoltà di assimilare un fenomeno come la polifonia. L'anonimo cronista che tenta di descrivere l'esecuzione di un mottetto durante un convito papale nel 1343 non può fare di meglio che identificare separatamente le diverse altezze delle voci che cantano contemporaneamente: «grosse, men grosse mezzane, piciole et puerili», come avveniva del resto nei codici musicali del tempo ove le diverse voci venivano notate separatamente l'uno dopo l'altra; l'effetto complessivo è poi, al solito, quello di «una dolcezza soavissima» o, invertendo gli elementi, «la soavità de la dolce melodia»¹⁹.

Tanto più degna di nota risulta la citazione del madrigale *La bella stella* che compare in un sonetto di Antonio da Ferrara²⁰. Il poeta si rivolge a Lancillotto Anguissola, autore del testo poetico, ma parla della musica composta da Giovanni da Cascia: «E questo ven da la terza fasella | celeste, la cui forza e 'l cui dolzore | fa sf vago il sovran al bel tenore | del vostro madrial *La bella*

¹⁷ F. VILLANI, *Liber de origine* cit., p. 34 («Cominciò a suonare l'organo con mano velocissima e tuttavia rispettosa delle misure»).

¹⁸ Cfr. V. MISTRUZZI (a cura di), *L'intelligenza*, Bologna 1928, pp. 184-85, 190.

¹⁹ E. CASANOVA, *Visita di un papa avignonese ai suoi cardinali*, in «Archivio della Società romana di storia patria», XXII (1899), p. 377.

²⁰ Cfr. F. A. GALLO, *Antonio da Ferrara, Lancillotto Anguissola e il madrigale trecentesco*, in «Studi e problemi di critica testuale», XII (1976), pp. 40-45.

stella». L'influenza della terza sfera celeste sulla pratica musicale era divulgata nell'astrologia del tempo «Venus suos mandat esse cantatores» e diede luogo anche ad una tradizione iconografica²¹; del resto il medesimo Antonio da Ferrara ricorda in altra occasione come Venere renda «i cor amorosi e delertanti de strumenti e de canti»²². Originale è invece l'idea che l'accordo tra le due voci della struttura polifonica (definite con tecnica precisione soprano e tenore) sia un legame amoroso propiziato dall'influenza di Venere. Si potrebbe forse risalire ad uno dei primi trattati sulla tecnica polifonica, copiato anche in Italia, secondo il quale le due voci dell'*organum* si vogliono bene «prima conducit alteram causa benevolentie» e si congiungono nell'unisono finale «quia prope debent esse illa que dant oscula»²³. Ma assai più probabilmente gli influssi astrali e le interpretazioni antropomorfe celano ancora una volta l'obbligato rinvio dall'armonia sonora alle due armonie ideali: celeste e umana.

²¹ Cfr. A. P. DE MIRIMONDE, *Astrologie et musique*, Genève 1977, pp. 16 sgg., 119 sgg.

²² ANTONIO DA FERRARA, *Le rime*, a cura di L. Bellucci, Bologna 1972, p. 273.

²³ H. H. EGGBRECHT e F. ZAMINER (a cura di), *Ad organum faciendum. Lehrschriften der Mehrstimmigkeit in nachguidonischer Zeit*, Mainz 1970, pp. 111, 113 («La prima voce guida la seconda per affetto»; «giacché coloro che si baciano debbono essere vicini»).