

## Petrarca e il suo tempo

di Francesco Facchin

Il rapporto di Petrarca con la musica è multiforme e complesso, tale da apparire sempre al limite tra un completo coinvolgimento dell'arte dei suoni nell'articolato della sua comprensione culturale e il circoscrivere quest'arte all'area più limitata – e quindi con minori implicazioni 'culturali' – del piacevole legato agli *otia*. Ciò nonostante, il legame è intenso se nel testamento, luogo dove ci si assicura di lasciare alle persone care oggetti e beni che presso loro potranno trovare continuità di vita, il Poeta dona all'amico ferrarese Tomaso Bambasio il suo *leutum bonum*, sottintendendo forse che ne possedeva, e 'usava', altri.

Se nel *De Cantu*, capitolo del *De remediis utriusque fortunae* dedicato alla musica, Petrarca traccia un panorama delle sue conoscenze musicali nell'alveo di una tradizione sedimentata che assegna alla musica una onnipotenza mitica capace di incidere sull'animo; nel *Bucolicum carmen* i due protagonisti, i pastori *Tyrrhenus* e *Gallus*, discutono sui due aspetti dell'arte musicale e, mentre *Tyrrhenus*-Petrarca difende l'autonomia della poesia rispetto alla musica e la canzone quale naturale estensione del linguaggio, *Gallus*-Vitry, maestro nella tecnica di suonare gli strumenti, descrive le virtù del suono della *cithara*, lo strumento a pizzico dell'antichità classica.

Anche le amicizie del Petrarca mostrano questa duplicità di attitudini e frequentazioni all'interno dell'arte musicale, forse riferibili anche a più normale oscillazione tra diversi gradi e modalità di fruizione e stima per professionisti diversi. Le importanti amicizie parigine e avignonesi si affiancano a quelle per i più noti e rispettati esecutori del tempo. Philippe de Vitry, il grande teorico, musicista e poeta, al quale ci si riferisce oggi come l'iniziatore di quel vasto movimento musicale-culturale del Trecento oggi identificato con il termine da lui coniato di *Ars Nova*; e l'amico fraterno Louis Sanctus de Beerlingen – il *Socrates* delle lettere al quale dedicherà la raccolta delle *Familiari* –, cantore nella cappella del cardinale Giovanni Colonna, appartengono alla prima categoria, rappresentanti a buon diritto della più dotta polifonia scritta, oltre che, soprattutto Vitry, della più alta riflessione teorico-musicale. Accanto a loro musicisti a noi conosciuti per essere indicati nelle diverse fonti dell'epoca come esecutori di grande talento e rinomanza. Confortino, in più occasione presente nelle rubriche a margine del cosiddetto 'codice degli abbozzi' (Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. Lat. 3196) o nelle pergamene legate al codice casanatense 924; così Floriano (Floriano da Rimini), destinatario di due epistole e più volte suo ospite. Dalle sue lettere apprendiamo anche della sua conoscenza circa la presenza di insegnanti: rispondendo

all'amico Benintendi dei Ravagni, cancelliere della repubblica veneta, non manca di segnalargli due professori, padre e figlio, descritti con aggettivi altamente elogiativi sottolineando ulteriormente come il figlio fosse addirittura migliore del padre (*Fam.* XIX, 2).

Ulteriore documento testimone della sua consuetudine con la musica anche nel suo aspetto più propriamente tecnico disciplinare, e non solo filosofico-letterario, sembrerebbe essere la il manoscritto laurenziano Ashb. 1051, una raccolta di trattati musicali che gli studiosi sono propensi a individuare come prodotto all'interno dell'ambiente del Poeta, ipotesi avvalorata dalla presenza nel foglio finale di un trattatello in forma di lezione di Louis Sanctus de Beerlingen, presumibilmente lì collocato per espressa volontà dei/del committente.

La sua attenzione al mondo dei suoni è tuttavia forte; sempre nelle sue lettere Petrarca non manca di documentarci sia del suo rapporto con il «paesaggio sonoro», sia con alcune costumanze popolari: con Francesco Nelli (*Fam.* XIII, 8) rimpiange i «canti, suoni, armonie di corde e di liuti» ascoltati in Avignone; al vescovo di Viterbo Nicolò di Paolo dei Vetuli che invita nella quiete di Valchiusa fuggendo la città con i suoi «clamore, grida, squilli di trombe e rumori d'armi» (*Fam.* XVI, 6); o nel garbato appello a Francesco il Vecchio da Carrara a «porre riparo al costume prevalente a Padova di turbare i cortei e le cerimonie funebri con lamenti rumorosi e sconvenienti» da parte di varie donne (*Sen.* XIV, 1).

I documenti petrarcheschi ci raccontano dunque anche delle sue interazioni più dirette con la musica come autore di testi poetici, in particolare modo di madrigali. Se al suo tempo soltanto il madrigale *Non al suo amante più Diana piacque* intonato polifonicamente da Jacopo da Bologna ci è pervenuto, è tuttavia documentato che egli scrisse altri testi per musicisti e artisti di diversa estrazione. Il sonetto-invito *Poi ch'a l'ardita penna la man diedi* di Francesco di Vannozzo è indirizzato a Petrarca affinché, come in altre occasioni già ebbe modo di fare, componga per Confortino dei versi di «bel stil bello e polito» col fine di dargli un «vestito»; e nella lettera a Giovanni Boccaccio (*Sen.* V, 2), dove, con una certa insofferenza, lamenta la presenza dei tanti 'postulanti' di versi che «si aggirano per le corti [...] nulla recando di proprio, ma facendosi belli di versi altrui [...]».

Tra i versi del Petrarca intonati polifonicamente, non possiamo dimenticare nella produzione a lui coeva le citazioni: dal limitato primo verso della ballata di Bartolino da Padova *Amor che nel pensier mio viv'e regna* (letteralmente *Rvf* 140), a quella più ampia nel madrigale di Andrea Stefani: la prima terzina che si inizia con il verso *Morte m'a sciol'Amor d'ogni tuo legge* riprende interamente il congedo della Canzone *Amor se vuoi ch'i torni al giogo antico* (*Rvf* 270). Ma la diffusione della lirica del Petrarca presso i musicisti a lui contemporanei passò anche attraverso la ripresa di medesime

strutture formali, nel caso dei madrigali, di altre e più articolate citazioni: 'parole-rima' e di testi di carattere parodistico come quello costruito sul sonetto *Passa la nave mia colma d'oblio* (Rvf 189) che portano al madrigale di Franco Sacchetti *Nel mezzo già del mar la navicella* musicato da Nicolò da Perugia. A questi dobbiamo accostare anche i non trascurabili travestimenti laudistici sia di *Non al suo amante*, sia del madrigale del Sacchetti.

Per quanto riguarda poi la fortuna posteriore di Francesco Petrarca essa ha due precedenti nell'Epistola *Ad Italiam: Salve, cara deo tellus sanctissima, salve* (Trento, Museo Provinciale d'Arte, cod. 87, ff. 160v-161r), posta in polifonia da Ludovico de Arimino e nella più famosa *Vergine bella che di sol vestita* (Rvf 366), capostipite della successiva e fortunata tradizione in ambito laudistico nel Veneto del Quattro e Cinquecento. La canzone della Vergine fu intonata polifonicamente da Guillaume Du Fay presumibilmente per una commissione del capitolo padovano nel 1424, come suggerisce Margaret Bent, in occasione del cinquantesimo anniversario dalla morte del Poeta.

La fortuna musicale del Petrarca sarà poi definitivamente sancita nel corso del Cinquecento con una produzione davvero ampia di composizioni madrigalistiche dalla prima collezione edita nel 1520 *Musica [...] sopra le canzoni del Petrarca* di Bernardo Pisano, precocissimo esempio del nuovo genere musicale. I testi appartengono tutti ai 366 *Rerum vulgarium fragmenta* e, sebbene circa ottanta di essi non vennero intonati, sono tuttavia più di mille e cinquecento i madrigali che furono composti per la maggior parte tra il 1540 e il 1590 in oltre duecento edizioni a stampa.