

Petrarca in musica all'inizio del Cinquecento

di Rodobaldo Tibaldi

L'intonazione cantata del Canzoniere petrarchesco rappresentò certamente una costante della vita musicale italiana nel Quattrocento; uno dei più famosi, all'epoca celebratissimo, poeta e musicista, ovvero Serafino Aquilano, si era formato professionalmente proprio nell'esercitarsi ed esibirsi con melodie proprie su canzoni e sonetti (ma anche sui *Tronfi*). Lo stesso Petrarca, che quasi nulla lasciò scritto in rapporto alla musica, è ricordato ancora da Paolo Cortese come esecutore dei propri testi. Di tutto questo, però, non ci è pervenuto nulla, e le pochissime composizioni polifoniche che sono giunte fino a noi spiccano più come curiosità che altro; si pensi solo che la grande fioritura italiana del Trecento italiano ci ha lasciato intonazione di un unico testo petrarchesco, il madrigale *Non al suo amante più Diana piacque* musicato da Jacopo da Bologna. La situazione apparentemente anomala corrisponde, in realtà, ad un modello esecutivo-compositivo tipicamente italiano e quattrocentesco di stampo monodico, con una sola voce cantante e una o due parti di accompagnamento da suonare sul liuto, e fortemente segnata dall'improvvisazione o, comunque, dalla mancanza di fissazione sulla carta della composizione medesima. Una situazione intermedia, testimoniata nel Cinquecento, è quella di avere a disposizione delle composizioni 'neutre', funzionali a determinati schemi poetici, e quindi adattabili a testi diversi appartenenti al medesimo genere poetico (come il sonetto).

Nei primi anni del Cinquecento, pur non cambiando sostanzialmente le coordinate di fondo nell'ideale canto-liuto, assistiamo ad un deciso cambio di rotta, con il passaggio da una tradizione per lo più esecutiva e non scritta ad una, scritta, in cui l'aspetto compositivo diventa determinante. I motivi di tale situazione sono certo diversi e complessi, ma possiamo indicare come determinante l'interesse mostrato da alcune corti nell'avere intonazioni musicali specifiche per specifici testi del Petrarca, senza pertanto ricorrere a schemi consolidati adattabili di volta in volta e, pertanto, puramente astratti. Una forte spinta in questa direzione si ebbe grazie all'interessamento di Isabella d'Este Gonzaga a Mantova, che richiese esplicitamente una composizione musicale su una canzone petrarchesca (*Si è debile il filo a cui s'attiene*), e di Lucrezia Borgia d'Este a Ferrara, anche per la presenza nella corte estense di Bartolomeo Tromboncino, il primo grande musicista che si dedicò in più riprese al *Canzoniere*.

Che tale interessamento verso testi del Petrarca non fosse una semplice moda del momento, ma al contrario l'inizio di un nuovo porsi nei confronti della poesia d'autore, è visibile nell'atteggiamento che la stampa musicale,

appena nata, e il suo 'inventore' Ottaviano Petrucci da Fossombrone mostrano immediatamente: dopo aver pubblicato sei volumi del repertorio più consolidato, tradizionale e 'alla moda' chiamato genericamente frottolistico, a partire dal settimo libro (1507) la presenza di Petrarca diventa sempre più una costante, per lo più abbinata al nome di Tromboncino; abbiamo pertanto tre testi in questo settimo libro, due nel nono (1509), e ben ventuno nell'undicesimo (1514). Nel segno di Petrarca possiamo anche vedere uno degli aspetti della competizione commerciale che contrappone Petrucci al rivale Andrea Antico, l'incisore-editore istriano, il quale cerca (e in parte riesce) a sottrarre all'editore marchigiano il monopolio della stampa musicale; il suo primo libro, del 1510, contiene ben quattro testi nuovi (insieme alla ripubblicazione dei tre editi nel settimo libro delle frottole), due il secondo (1513) e tre il terzo (1513). La volontà dei due editori nell'includere intonazioni petrarchesche sembra assai simile; ma solo in apparenza.

Dopo il vero e proprio *exploit* costituito dalle *Canzoni nove* del 1510 con le quattro nuove composizioni (di cui tre di Tromboncino) e l'occasionale utilizzo di intonazioni petrarchesche nei due libri successivi, rilevanti per lo più per la presenza di un musicista dell'ambiente romano come Carpentras (le tre intonazioni del terzo libro), Antico non sembra dimostrare un particolare interesse per musiche su testi petrarcheschi o, per lo meno, sembra considerarli alla stregua di un qualsiasi altro poeta.

L'intento di Petrucci, a giudicare dalle edizioni a stampa e dal contenuto dei medesimo, è assai diverso; si potrebbe quasi dire che nel nome di Petrarca vengono presentate diverse soluzioni, quasi ad indicare delle possibili vie di rinnovamento del repertorio profano del primo Cinquecento. Questo è già evidente nell'ultima silloge frottolistica; è vero che nell'undicesimo libro prevale ancora lo stile a canto e liuto, ma se non mancano (almeno embrionalmente) soluzioni di tipo polivocale, insieme ad un allargamento di orizzonti che va al di là della fruizione più specificamente di corte. Ancor più rilevante è la successiva stampa petrucciana, l'ultima dedicata al repertorio profano e la prima dedicata monograficamente ad un unico compositore, in cui il nome di Petrarca viene orgogliosamente enunciato nel frontespizio, anche se non costituisce l'unico poeta contenuto nella raccolta; si tratta della *Musica [...]* sopra le canzoni del Petrarca del fiorentino Bernardo Pisano, un'opera assai discussa che ha dato lo spunto alle più diverse interpretazioni. Sia o meno una silloge anticipatrice del madrigale, o una sperimentazione sorta negli ambienti romani sotto Leone X, la raccolta di Pisano rappresenta una decisa svolta verso una concezione completamente polifonica e vocale, sostenuta da uno stile contrappuntistico alto di derivazione in qualche modo motettistica. Il principio ispiratore è chiaro: testi della più alta qualità richiedono lo stile alto della musica sacra.

L'intento di Pisano rimase in qualche modo isolato; altri compositori atti-

vi a Roma negli anni precedenti il sacco come Sebastiano Festa ricorsero ad uno stile di carattere più declamatorio, più vicino a quello del primo madrigale di Verdelot, Costanzo Festa e Archadelt. Rimane comunque interessante notare che, nella prima fase madrigalistica, il peso di Petrarca, almeno dal punto di vista quantitativo, è assai ridotto rispetto a quanto era avvenuto nel periodo precedente; solo con la generazione di Willaert e Rore Petrarca ritornerà ad essere un protagonista di uno dei più splendidi momenti della storia musicale italiana.