

# pubblicazione

Storia e teoria della coralità - History and theory of choral music

NUOVA SERIE

V, 2017

FONDAZIONE GUIDO D'AREZZO  
CENTRO STUDI GUIDONIANI



FONDAZIONE GUIDO D'AREZZO

# POLIFONIE

Storia e teoria della Coralità  
*History and theory of choral music*



*Nuova Serie*  
V, 2017

**Fondazione Guido d'Arezzo**

**Polifonie**

Storia e teoria della coralità  
History and theory of choral music

**Direttore responsabile | Legal responsibility**

Claudio Santori

**Comitato di redazione | Editorial board**

Lorenzo Donati, Alfredo Grandini, Cecilia Luzzi  
Veronica Pederzoli, Claudio Santori

**Redazione e direzione | Editorial office**

Fondazione Guido d'Arezzo  
Corso Italia, 102  
52100 Arezzo | Italy  
tel | phone +39 0575 356203 | fax +39 0575 324735  
e-mail: [fondguid@polifonico.org](mailto:fondguid@polifonico.org)  
[fondazioneguidodarezzo@pec.it](mailto:fondazioneguidodarezzo@pec.it)  
[fondazioneguidodarezzo@gmail.com](mailto:fondazioneguidodarezzo@gmail.com)

**Impaginazione e stampa | Editing and Print**

Arti Grafiche Cianferoni  
via della Ferriera 26  
52015 Pratovecchio Stia | Arezzo  
+39 0575 583759 | [info@cianferoni.com](mailto:info@cianferoni.com)

# Polifonie

Nuova Serie  
V, 2017

## Editoriale

|  |   |
|--|---|
| CLAUDIO SANTORI<br>Il Direttore responsabile e redazionale | 5 |
|--|---|

## Saggi

|   |   |
|---|---|
| CESARINO RUINI<br>Guido d'Arezzo e Matilde di Canossa: intrecci tra politica e musica | 7 |
|---|---|

|   |    |
|---|----|
| CECILIA LUZZI<br>Pietro Aretino, una circolazione manoscritta di rime e<br>l'influenza dell'improvvisazione in ottava rima nei libri di<br>madrigali di Paolo Aretino | 17 |
|---|----|

|  |    |
|--|----|
| LORENZO DONATI<br>Neomadrigalismo italiano: studiare l'antico per rinnovare il moderno | 49 |
|--|----|

## Appendice musicale

Brani d'obbligo del 66° Concorso Polifonico Internazionale "Guido d'Arezzo"

|   |    |
|---|----|
| CATEGORIA A   |    |
| PAOLO DEL BIVI, DETTO PAOLO ARETINO, <i>Caron, Caron</i> (5 voci) | 59 |
| GIOACHINO ROSSINI, <i>O salutaris hostia</i> (4 voci)             | 65 |
| MATTEO SALVEMINI, <i>Se mai foco</i> (4 voci)                     | 69 |
| Primo Premio Concorso di Composizione "Canta Petrarca" (Cat. A)   |    |

|   |    |
|---|----|
| CATEGORIA B   |    |
| PAOLO DEL BIVI, DETTO PAOLO ARETINO, <i>Quanto dolce e soave saria</i> (4 voci) | 74 |
| GIOACHINO ROSSINI, <i>Toast pour le nouvel an</i> (4 voci)                      | 77 |
| CLAUDIO FERRARA, <i>Amor piangeva</i> (4 voci)                                  | 84 |
| Primo Premio Concorso di Composizione "Canta Petrarca" 2017 (Cat. B)            |    |

---

CATEGORIA C

|  |     |
|--|-----|
| PAOLO DEL BIVI, DETTO PAOLO ARETINO, <i>Lasso, ch'io non so</i> (4 voci) | 89  |
| GIOACHINO ROSSINI, <i>La fede</i> (3 voci e pianoforte)                  | 94  |
| SAMUELE BROSEGHINI, <i>Padre del Ciel</i> (4 voci)                       | 104 |
| GIOACHINO ROSSINI, <i>Preghiera</i> (4 voci)                             | 108 |
| ANDREA MIGLIO, <i>Pace non trovo</i> (4 voci)                            | 114 |

CATEGORIA D

|  |     |
|--|-----|
| GIOVANNI MATTEO ASOLA, <i>Cantan fra i rami</i> (2 voci)         | 119 |
| GABRIEL FAURÉ, MARIA, <i>Mater gratiae</i> (2 voci e pianoforte) | 121 |
| LORENZO DONATI, <i>Nova angeletta</i> (2 voci e pianoforte)      | 127 |

CATEGORIA E

|  |     |
|--|-----|
| GRADUALE TRIPLEX, <i>Christus factus est</i> (pag. 148)      | 134 |
| GRADUALE TRIPLEX, <i>Victimae paschali laudes</i> (pag. 198) | 135 |
| GRADUALE TRIPLEX, <i>Terra tremuit</i> (pag. 199)            | 135 |

CLAUDIO SANTORI

*Direttore responsabile e redazionale*

Mi corre il dovere e il piacere, nel licenziare questo quinto fascicolo di “Polifone”, di ringraziare il Professor Cesarino Ruini per aver consentito alla pubblicazione del suo esemplare studio sull'intreccio fra politica e musica, appositamente riveduto ed ampliato per l'occasione; la Professoressa Cecilia Luzzi che arricchisce il fascicolo con il prosieguo della sua indagine sistematica dei complessi rapporti fra musica e scelte poetiche nel XVI secolo e, non ultimo, il Maestro Lorenzo Donati che inizia in questo numero una sua originale analisi del neomadrigalismo italiano del Novecento.

In accordo con il Consiglio di Amministrazione della Fondazione, il fascicolo ospita i testi dei brani d'obbligo del 66° Concorso Polifonico Internazionale “Guido d'Arezzo”.



CESARINO RUINI

*Guido d'Arezzo e Matilde di Canossa:  
intrecci tra politica e musica*

Nella storia più che millenaria della notazione musicale una tappa cruciale è rappresentata dall'introduzione del rigo musicale ad opera di Guido d'Arezzo (prima metà del sec. XI), perché, perfezionando il precedente sistema di scrittura neumatica "in campo aperto" (o adiaستمatica), permise di sottrarre l'esecuzione e la trasmissione della musica al dominio assoluto dell'oralità. A partire da quest'epoca, il graduale e sempre più accentuato ruolo della tradizione scritta accanto a quella orale nella produzione musicale ha consentito la conservazione documentata della creazione artistica e ha favorito il confronto fra le generazioni dei compositori, innescando un processo evolutivo di teorie, linguaggi e forme, che è alla base del nostro variegato e straordinario patrimonio musicale. Il contesto nel quale comparve e si affermò la scrittura musicale su rigo era caratterizzato da stili di notazione neumatica che, pur condividendo una serie di criteri espressivi di base, presentavano vesti grafiche molto diversificate da regione a regione all'interno del Sacro romano impero.

Per quanto riguarda l'Italia, il panorama delle antiche notazioni neumatiche, delineato una novantina di anni fa da Grégoire Suñol,<sup>1</sup> ma poi riproposto nelle sue linee fondamentali anche da altri studiosi,<sup>2</sup> comprendeva, tra le altre, un tipo di grafia musicale che egli chiamò "centrale"<sup>3</sup> (nel senso di "notazione dell'Italia centrale", come venne recepita in seguito). Tale notazione però non ha sempre posseduto un'identità certa: infatti, mentre Henry Marriott Bannister l'aveva classificata come notazione "di transizione",<sup>4</sup> in altri casi è stata identificata come "beneventana".<sup>5</sup>

Se è comprensibile e ammissibile che per specificare le caratteristiche morfologiche di

---

1 GRÉGOIRE M. SUÑOL, *Introduction à la paléographie musicale grégorienne*, Paris, Tournai, Rome, Société de Saint Jean l'Évangéliste, Desclée et Cie, 1935, pp. 175-229.

2 Cfr., ad esempio, BRUNO STÄBLEIN, *Schriftbild der einstimmigen Musik*, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1975, oppure SOLANGE CORBIN, *Die Neumen*, Köln, Arno Volk - Hans Gerig, 1977.

3 SUÑOL, *Introduction à la paléographie*, cit., pp. 203-217.

4 ENRICO MARRIOTT BANNISTER, *Monumenti Vaticani di paleografia musicale latina raccolti ed illustrati*, I: *Testo*, Lipsia, Harrassowitz, 1913, p. XXX e XLII.

5 UMBERTO FRANCA, *Le antifone bibliche dopo Pentecoste. Studio codicologico, storico, testuale, con appendice musicale*, Roma, Anselmiana, 1977, p. 98; ma anche SUÑOL, *Introduction*, cit., p. 203, non tralascia di commentare: «elle se rapproche franchement de la notation de Bénévent».



una particolare grafia musicale si faccia ricorso a una denominazione geografica, riferita al luogo di rinvenimento della maggior parte o delle più importanti testimonianze manoscritte, occorre anche considerare come, quasi naturalmente, tale localizzazione possa essere intesa e utilizzata nel senso di luogo di origine e centro di irradiazione della medesima notazione.

A questo proposito, Giacomo Baroffio, nella relazione tenuta al 4° Convegno del “Cantus Planus Study Group”, nel 1990, aveva annunciato l'avvio di una ricerca che, attraverso il «rilevamento a tappeto di tutto il materiale oggi in qualche modo recuperabile», mirasse a una descrizione più precisa della diffusione delle grafie musicali in Italia al momento della loro comparsa.<sup>6</sup> In particolare deplorava il persistere delle terminologie sopra menzionate al riguardo della “notazione dell'Italia centrale”, in quanto generiche o fuorvianti, poiché si riferivano a «grafie differenziate nei particolari, ma accomunate nelle caratteristiche fondamentali», come se non avessero nulla in comune fra di loro.<sup>7</sup>

Cinque anni più tardi, nello studio premesso all'edizione dell'antifonario della basilica di S. Pietro del secolo XII (Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio S. Pietro, B 79), analizzando gli aspetti grafici e semiologici della sua notazione, Baroffio individuò in essa i tratti di «una scrittura musicale che, con varie differenziazioni, si estende dal Lazio settentrionale alla Campania e alla Puglia» ed è pure «tipica delle fonti dell'Italia centrale (Lazio-Umbria) dei secoli XII-XIII».<sup>8</sup> Il fatto che tale notazione sia stata coltivata con straordinaria perizia nell'area cassinese-beneventana (e di conseguenza i paleografi abbiano sempre nutrito uno spiccato interesse per i documenti superstiti di quest'area) ha comportato che una declinazione locale del fenomeno – la cosiddetta “notazione beneventana” – sia diventata termine di riferimento anche per le elaborazioni autonome sviluppatesi in altre regioni.<sup>9</sup> In effetti, le sue origini sono rintracciabili nel secolo X a Roma,<sup>10</sup> da dove si sarebbe estesa sia verso la Campania e la Puglia (dando origine alla famosa notazione beneventana) sia verso l'Umbria e la Toscana, divenendo tipica dei manoscritti di canto liturgico dell'Italia centrale nei secoli XII-XIII. Frutto di queste considerazioni e dell'esame di un cospicuo numero di testimonianze scoperte e inventariate in decenni di ricerca è la successiva proposta di Baroffio di definire questa scrittura musicale, che presenta caratteri omogenei in tutta la fascia centro-meridionale dell'Italia, con l'espressione “nota romana”,

6 BONIFACIO GIACOMO BAROFFIO, *Le grafie musicali nei manoscritti liturgici del secolo XII nell'Italia settentrionale. Avvio di una ricerca*, in *Cantus Planus. Papers Read at the Fourth Meeting, Pécs, Hungary, 3-8 September 1990*, Budapest, Hungarian Academy of Sciences / Institute for Musicology, 1992, p. 6.

7 BAROFFIO, *Le grafie musicali*, cit., p. 7. Sulla «tendenza che per decenni ha parlato in modo improprio di notazione “beneventana” oppure “di transizione”» ritorna ancora GIACOMO BAROFFIO, *Un secolo di ricerche sulla notazione musicale beneventana*, in *In the Shadow of Montecassino. Nuove ricerche dai frammenti di codice dell'Archivio di Stato di Frosinone*, Frosinone, Archivio di Stato, 1995, pp. 59-66 (Quaderni dell'Archivio di Stato di Frosinone, 3).

8 *Biblioteca Apostolica Vaticana. Archivio S. Pietro B 79. Antifonario della basilica di S. Pietro (Sec. XII)*, a cura di Bonifacio Giacomo Baroffio e Soo Jung Kim, Roma, Torre d'Orfeo, 1995, p. 25 (Musica Italiae Liturgica, 1).

9 *Ivi*, p. 31.

10 Cfr. JOHN BOE, *Chant Notation in Eleventh-Century Roman Manuscripts*, in *Essays on Medieval Music in Honor of David G. Hughes*, a cura di Graeme M. Boone, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1995, pp. 43-57 (Isham Library Papers, 4).

in modo da mettere l'accento sull'autorevole centro culturale in cui il prototipo neumatico aveva preso forma e da cui si era irraggiato nei territori limitrofi.<sup>11</sup>

Tra i più significativi documenti atti a illustrare questo percorso vanno annoverati il graduale compilato a Roma nel 1070 per la basilica di Santa Maria in Trastevere (Cologny (CH), Fondation Martin Bodmer, Bodmer 74), gli antifonari del Duomo di Firenze (Firenze, Archivio Arcivescovile, s.s.) e dell'abbazia di San Pietro di Pozzeveri (Lucca, Biblioteca capitolare Feliniana, 601) nonché un tropario-sequenziario di Pistoia (Pistoia, Archivio capitolare, C 121), tutti dell'inizio del secolo XII. È del tutto probabile che il rigo guidoniano sia stato sperimentato e divulgato nel solco della tradizione grafica di questa notazione giunta in Toscana da Roma, in un vicendevole proficuo scambio che avrebbe contribuito al successo di entrambi.<sup>12</sup>

È noto che la geniale intuizione di Guido d'Arezzo, frutto di una originale sintesi di consuetudini e tecniche mnemoniche in uso nella trasmissione della musica ai suoi tempi, rispondeva in modo eccellente all'esigenza, già in atto nella politica culturale di Carlo Magno e dei suoi successori, di sottrarre il canto liturgico alla labilità della trasmissione orale e all'arbitrio dei singoli cantori.<sup>13</sup> Meno noto è il fatto che Guido fu costretto a lasciare l'abbazia di Pomposa a causa dei problemi determinati dalle novità da lui introdotte in campo musicale, che comportavano un forte ridimensionamento dello *status* privilegiato dei cantori, quali custodi e arbitri indiscussi della tradizione: i contrasti sorti per questi motivi nell'abbazia di Pomposa fecero sì che egli se ne allontanasse e trovasse ospitalità presso Tedaldo di Canossa, vescovo di Arezzo (ne abbiamo un appassionato rendiconto nella sua lettera al confratello Michele).<sup>14</sup>

Ad Arezzo Guido, incaricato di istruire i *pueri cantores* della cattedrale, ebbe agio di mettere a punto il suo rivoluzionario metodo pedagogico-musicale. Un aspetto non secondario di questa vicenda è costituito dall'ambiente in cui il teorico operò, caratterizzato da un clima aperto alle aspirazioni per una vita ecclesiastica più coerente col messaggio evangelico, coltivate nella stessa epoca da Pier Damiani e dall'ambiente dei monaci di Camaldoli, che prepararono la riforma con cui papa Gregorio VII mise ordine nell'organizzazione della Chiesa.<sup>15</sup> Sono concepite in questa temperie culturale le considerazioni

11 GIACOMO BAROFFIO, "Nota Romana": l'espansione delle notazioni italiane e l'area d'influsso dei Canossa, in *Matilde e il tesoro dei Canossa, tra castelli, monasteri e città*, a cura di Arturo Calzona, Milano, Silvana, 2008, p. 168. In effetti, la denominazione "nota romana" risulta già utilizzata da altri studiosi, che però non affrontano la questione dei suoi rapporti con la beneventana: si veda STEPHEN JOSEPH PETER VAN DIJK, *Sources of the Modern Roman Liturgy. The Ordinals by Haymo of Faversham and Related Documents (1243-1307)*, I: *Introduction, Description of Manuscripts*, Leiden, Brill, 1963, p. 112 (Studia et documenta Franciscana cura Fratrum Minorum in Austria Germania Neerlandia edita, 1), che rinvia a precedenti studi di Franz Ehrle e Michel Andrieu.

12 BAROFFIO, "Nota Romana", cit., pp. 168-169.

13 Le quattro opere, nelle quali il monaco aretino ha esposto le sue innovazioni e il suo metodo, sono disponibili in versione italiana con testo originale a fronte in GUIDO D'AREZZO, *Le opere: Micrologus, Regulae rhythmicae, Prologus in Antiphonarium, Epistola ad Michaelem, Epistola ad archiepiscopum Mediolanensem*, Introduzione, traduzione e commento a cura di Angelo Rusconi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005 (La tradizione musicale, 10 – Le regole della musica, 1).

14 GUIDO D'AREZZO, *Le opere*, cit., pp. XXXI-XXXVIII e 129-160.

15 GUIDO D'AREZZO, *Le opere*, cit., p. XXXVI.

di ordine teologico e pastorale con le quali il monaco aretino postilla i suoi scritti di teoria musicale, specialmente quando sottolinea la praticità del suo metodo, che consente di ridurre a pochi mesi il tirocinio decennale fino ad allora necessario per apprendere a memoria i canti della messa e dell'ufficio:

[i nostri fanciulli] tenuti in continuo esercizio nell'uso delle nostre note mediante il monocordo, nell'arco di un solo mese cantavano a prima vista senza esitazione canti mai visti né uditi, cosicché offrivano a moltissimi uno spettacolo eccezionale<sup>16</sup>

invece

i miserabili cantori e i loro discepoli possono pure cantare ogni giorno per cent'anni, ma non riusciranno mai a intonare la più semplice antifona da soli, senza maestro, perdendo nel cantare tanto tempo quanto sarebbe loro sufficiente per conoscere l'intera letteratura sacra e profana. E, fra tutti i mali, il più pericoloso è che molti chierici regolari e monaci trascurano la lectio divina e le pure veglie notturne, e tutte le altre opere di religione che ci chiamano e conducono alla gloria eterna, mentre perseguono con incessante quanto stupidissimo impegno la scienza del cantare, che giammai riescono a conseguire.<sup>17</sup>

Queste parole di Guido inducono a ritenere che egli, per certi versi, possa essere annoverato tra i precursori della Riforma gregoriana. Tale convinzione, oltre ad essere avvalorata dalla sua collaborazione col vescovo di Arezzo, zio di Matilde di Canossa, la più strenua sostenitrice di Gregorio VII, è confermata in modo inconfutabile da una vibrante lettera, che egli indirizzò all'arcivescovo di Milano Ariberto II, contro la simonia,<sup>18</sup> una questione rovente al centro della Lotta per le investiture. Tenendo nel debito conto questa sua posizione nel complesso quadro storico del tempo, emergono le spinte di ordine politico e culturale che favorirono la novità tecnica introdotta dal rigo musicale nonché le istanze morali e pratiche alle quali essa forniva soluzioni adeguate.

Non è certo un caso se nei decenni successivi all'epico scontro tra il papa e l'imperatore Enrico IV, agli inizi del secolo XII, si assiste a nord dell'Appennino tosco-emiliano, cioè nei territori passati dal controllo imperiale a quello papale, alla crescente diffusione dei

16 GUIDO D'AREZZO, *Le opere*, cit., pp. 6-7: «et quidam eorum imitatione chordae ex nostrarum notarum usu exercitati ante unius mensis spatium invisos et inauditos cantus ita primo intuitu indubitanter cantabant, ut maximum plurimis spectaculum praeberetur» (*Micrologus*, Prol. 32-36).

17 GUIDO D'AREZZO, *Le opere*, cit., pp. 116-117: «Miserabiles autem cantores cantorumque discipuli! Etiam si per centum annos cotidie cantent, numquam per se – sine magistro – unam, vel saltem parvulam – cantabunt antiphonam! Tantum tempus in cantando perdentes, in quanto et divinam, et saecularem scripturam potuissent plene conoscere. Et quod super omnia mala magis est periculosum, multi religiosi ordinis clerici et monachi psalmos et sacras lectiones et nocturnas cum puritate vigiliis et reliqua pietatis opera, per quae ad sempiternam gloriam provocamur et ducimur, negligunt, dum cantandi scientiam, quam consequi numquam possunt, labore assiduo et stultissimo persequuntur» (*Prologus in Antiphonarium*, 21-29).

18 GUIDO D'AREZZO, *Le opere*, cit., pp. 161-167: *Epistola ad archiepiscopum Mediolanensem*.

libri di canto liturgico forniti della nuova notazione musicale su rigo.<sup>19</sup>

Una prova lampante di questo processo è fornita dalla vicenda del libro di canto della cattedrale di Bologna. Quando, al termine del conflitto tra papa e imperatore, la serie dei vescovi nominati dagli imperatori teutonici durante il secolo XI fu bruscamente interrotta con l'imposizione papale del vescovo Bernardo (1096-1104), accadde che lo splendido graduale confezionato una cinquantina d'anni prima per la cattedrale (l'attuale manoscritto 123 della Biblioteca Angelica di Roma: un libro che, secondo lo standard dell'epoca, era destinato a rimanere in uso per secoli) venne sostituito con una sua copia (ora a Modena, Archivio Capitolare, O.I.13) aggiornata secondo le forme liturgiche più castigate e severe prescritte dalla riforma gregoriana.<sup>20</sup> Ma l'aspetto più interessante nella nuova edizione del *liber cantus* bolognese è rappresentato dal fatto che la singolare ed esuberante notazione adiaستمatica dell'antigrafo, di matrice settentrionale, vi era stata sostituita con la notazione su rigo guidoniano, con linea rossa del Fa e gialla del Do (Figg. 1 e 2), che ha il merito di rendere leggibili le melodie, per noi indecifrabili, conservate nei neumi adiaستمatici di Angelica 123.<sup>21</sup>

Un'ulteriore conferma delle relazioni tra la notazione guidoniana, la riforma gregoriana e l'ambiente dei Canossa può essere riscontrata nella celebre abbazia benedettina di San Benedetto Polirone, fondata nel 1007 da Tedaldo marchese di Canossa, che nel 1077 il papa Gregorio VII aveva affidato alle cure dell'abate di Cluny. Dalle testimonianze superstiti della liturgia polironiana delle origini, tutte posteriori all'aggregazione del monastero a Cluny, emerge una forma di dipendenza dalle consuetudini cluniacensi che sembra volere affermare da parte del cenobio padano la vicinanza spirituale e liturgica all'abbazia francese, ma allo stesso tempo manifesta l'esigenza di rafforzare la propria organizzazione

19 Sull'argomento si veda CESARINO RUINI, *Mutamenti politici e trasformazioni della scrittura musicale: esperienze e proposte tra paleografia e storia*, in *Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra*, in occasione del centenario di fondazione del PIMS, Roma, 26 maggio – 1 giugno 2011, a cura di Antonio Addamiano e Francesco Luisi, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2013, pp. 259-268, e CESARINO RUINI, *Antichi testi liturgici reggiani. Musica e canto*, in *Vere Dignum. Liturgia, musica, apparati* (Ecclesia Regiensis, 4), Atti della III Giornata di Studio sulla Cattedrale di Reggio Emilia (Reggio Emilia, 13 e 14 ottobre 2006), a cura di Cesarino Ruini, Bologna, Pàtron, 2014, pp. 103-130.

20 Cfr. CESARINO RUINI, *Il codice Angelica 123. Musica e politica tra i secoli XI e XII*, in *Bologna e il secolo XI. Storia, cultura, economia, istituzioni, diritto*, a cura di Giovanni Feo e Francesca Roversi Monaco, Bologna, BUP, 2011, pp. 239-252, e CESARINO RUINI, *Political Changes and Music Writing Styles in 11th Century Bologna*, in *CANTUS PLANUS. International Musicological Society Study Group, Papers Read at the 16. Meeting, Vienna, Austria, 2011*, a cura di Robert Klugseder, Vienna, Hollinek, 2012, pp. 349-354.

21 Ciò è immediatamente percepibile nelle immagini delle Figg. 1 e 2, che mettono a confronto il formulario della messa per i santi bolognesi Vitale e Agricola nelle due versioni di A123, c. 142v, e di Modena, Biblioteca capitolare, O.I.13, c. 159v. A questo proposito si confronti anche LUCIA MARCHI, *La Messa «O beatissimi viri Agricola et Vitalis» di Angelica 123 e Modena O.I.13: ipotesi di trascrizione moderna*, in *Codex Angelicus 123. Studi sul graduale-tropario bolognese del secolo XI e sui manoscritti collegati*, a cura di Maria Teresa Rosa-Barezzani e Giampaolo Ropa, Cremona, Una cosa rara, 1996, pp. 299-310 (Saggi e ricerche, 7).

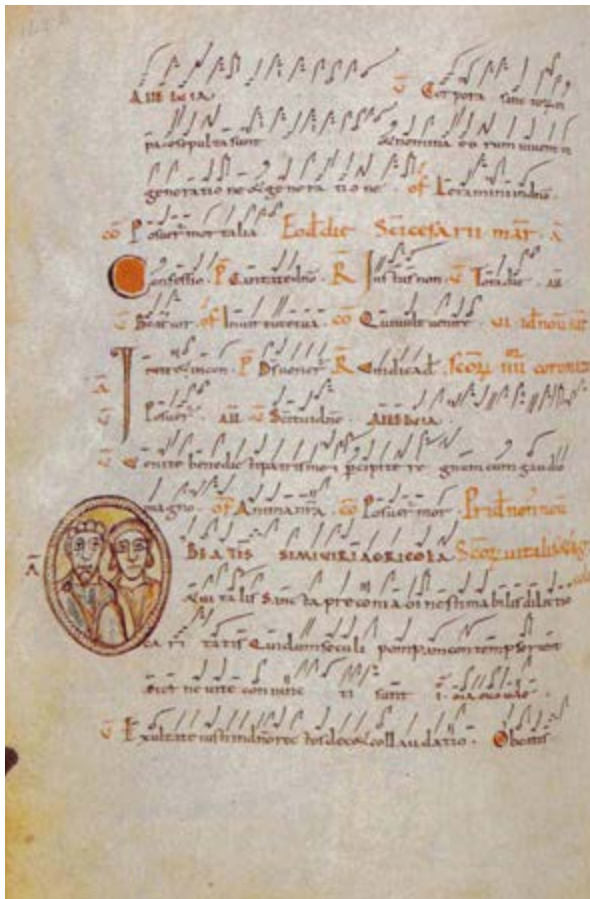


Fig. 1 - Roma, Biblioteca Angelica, A 123, c. 142v



Fig. 2 - Modena, Archivio capitolare, O.I. 13, c. 159v



Fig. 3 - Mantova, Biblioteca comunale Teresiana, 133, c. 203v (part.)

autonoma, dal punto di vista istituzionale.<sup>22</sup> Ciò è esemplificato in modo palese dal breviario compilato nell'abbazia padana intorno al 1150 (il ms. 133 della Biblioteca comunale Teresiana di Mantova): mentre le concordanze a livello testuale fanno supporre che il breviario polironiano sia stato esemplato su un antigrafo strettamente collegato con l'abbazia borgognona, la grafia musicale è invece quella italiana su rigo guidoniano (Fig. 3).

Non appare quindi per nulla strano che San Benedetto Polirone, l'abbazia che Gregorio VII, ricevendola in dono da Matilde di Canossa, aveva aggregato a Cluny per farne un baluardo in Italia della riforma ecclesiastica, al momento di redigere il libro principe della preghiera monastica, non abbia passivamente recepito, insieme ai testi, anche la notazione del modello francese e neppure abbia fatto riferimento a grafie neumatiche affermate, come quella della relativamente vicina Nonantola, ma abbia adottato la grafia musicale allora in grande espansione per l'indiscutibile praticità e insuperabile efficacia tecnica, ma anche fortemente legata al movimento di riforma.<sup>23</sup> Il fatto che questa derivi da modelli toscani è una coincidenza non trascurabile nel quadro delle relazioni artistiche e culturali del monastero che, come hanno rilevato gli storici della miniatura, intorno alla metà del secolo XII per l'apparato decorativo, di questo come di altri manoscritti coevi, si serve di artefici provenienti dalla Toscana.<sup>24</sup> Anche la musica, con le sue applicazioni, concorre a delineare, di concerto con le altre arti, le molteplici implicazioni, le direttrici di movimento e le tappe delle trasformazioni politiche e sociali di un'epoca così piena di conseguenze per la storia d'Europa come l'Età gregoriana.

Se in epoca matildica il modello architettonico basilicale, elaborato a Roma sullo scorcio del secolo XI come espressione degli ideali riformistici,<sup>25</sup> influenza gli edifici di culto dalla Toscana all'area padana, e se negli stessi territori si afferma la tipologia libraria delle "Bibbie atlantiche" (così dette per il loro formato monumentale) – entrambi veicoli privilegiati dell'idea di unità e rinnovamento della Chiesa –,<sup>26</sup> la notazione musicale non rimane certo svincolata dalle realtà che la Riforma aveva messo in gioco. Nel suo programma, teso a unificare la cultura ecclesiale nonché ad affermare l'autorità papale e romana, era contemplata anche la possibilità di mettere per iscritto le melodie liturgiche, sottraendole così ai particolarismi locali e all'arbitrio dei singoli.

22 Cfr. FRANCO NEGRI, *Il lezionario cluniacense a Polirone nel XII secolo (Mantova, Biblioteca Comunale, ms. 132 (A V 2))*, «Aevum», 70, 1996, pp. 217-243, FRANCO NEGRI, *Il breviario a Polirone nel XII secolo: le letture (Mantova, Biblioteca Comunale, ms. 133 [A V 3])*, «Aevum», 72 (1998), pp. 375-425, e GLAUCO M. CANTARELLA, *Polirone cluniacense*, in *Storia di San Benedetto Polirone. Le origini*, a cura di Paolo Golinelli, Bologna, Pàtron, 1998, pp. 71-89 (Storia di San Benedetto Polirone, IV.1).

23 Cfr. CESARINO RUINI, *Mille anni di canto liturgico nel monastero polironiano*, in *I manoscritti di canto liturgico di San Benedetto Polirone*, a cura di Cesarino Ruini e Stefania Roncroffi, Bologna, Pàtron, 2011, pp. 17-22.

24 GIUSEPPA Z. ZANICHELLI, *Lo «scriptorium» e la biblioteca del monastero di San Benedetto al Polirone*, in *L'Abbazia di Matilde. Arte e storia di un grande monastero dell'Europa benedettina [San Benedetto Po 1007-2007]*, catalogo della mostra San Benedetto Po, 31 agosto 2008 – 11 gennaio 2009, a cura di Paolo Golinelli, Bologna, Pàtron, 2008, p. 27.

25 Il fenomeno è indagato da PETER CORNELIUS CLAUSSEN, *Scultura e splendori del marmo a Roma nell'età della riforma ecclesiastica nell'XI e XII secolo*, in *Matilde e il tesoro dei Canossa cit.*, pp. 202-215.

26 Un'ampia panoramica sull'architettura sacra nonché sulla cultura figurativa e libraria nei territori canossiani è offerta da ARTURO CARLO QUINTAVALLE, *Wiligelmo e Matilde. L'officina romanica*, Milano, Electa, 1991, pp. 54-332.



Fig. 4 - Possedimenti dei Canossa verso la fine del sec. XI

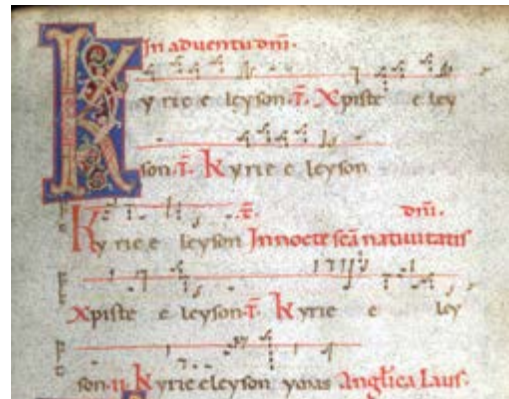


Fig. 5 - Modena, Biblioteca capitolare, O.I. 16, c. 6r (particolare)



Fig. 7 - Reggio Emilia, Biblioteca municipale "Panizzi", Ms. Regg. C 408, c.14v (part.)



Fig. 6 - Piacenza, Biblioteca capitolare, 65, c. 239r (particolare)

| <i>Pes</i> | <i>Torculus</i> |   |
|------------|-----------------|---|
|            |                 | Lucca, Biblioteca capitolare Feliniana, ms. 602 (Antifonario, sec. XII), c. 7 |
|            |                 | Pistoia, Archivio capitolare, ms. C 121 (Tropario, sec. XII), c. 23           |
|            |                 | Reggio Emilia, Biblioteca municipale "Panizzi", ms. Regg. C 408, c. 14v       |

Fig. 8 - Confronto delle grafie neumatiche dei manoscritti di Lucca, Pistoia e Reggio Emilia

La diffusione di questo tipo di notazione musicale su rigo non è però limitata a questi centri di eccellenza: l'unità politica dei territori matildici (Fig. 4) – non occorre certo mettere qui in evidenza la loro importanza nella fase più drammatica della Riforma gregoriana (la Lotta per le investiture) – ne favorì l'importazione dalla Toscana in Emilia su scala molto più ampia. In effetti, i manoscritti di canto liturgico redatti nel corso del secolo XII e oggi conservati a Modena (Fig. 5), Piacenza (Fig. 6) e Reggio Emilia (Fig. 7) presentano questa veste musicale.<sup>27</sup> In particolare, nel manoscritto reggiano si può osservare come il copista, nell'eseguire il tratto iniziale, piuttosto allungato, del *pes* e del *torculus*, parta con un segno sottile, ispessendolo poi gradualmente e conferendogli un andamento arcuato; lo stesso modo di eseguire i neumi in questione si riscontra in due dei già citati manoscritti toscani di canto liturgico dell'inizio del secolo XII: l'antifonario 601 della Biblioteca Capitolare di Lucca e il tropario C.121 dell'Archivio Capitolare di Pistoia, proveniente dalla locale cattedrale (Fig. 8). Poiché i codici toscani sono anteriori a quello reggiano, è facile intuire la direzione dello scambio.

È facile immaginare che, com'è avvenuto per gran parte della civiltà medievale, senza la "Grancontessa" anche l'evoluzione dell'arte musicale certo non avrebbe avuto lo stesso decorso.

---

27 Cfr. CESARINO RUINI, "Nota Romana in Aemilia". Documenti sulla diffusione della notazione dell'Italia centrale nella diocesi di Reggio Emilia, in *Papers Read at the 15th Meeting of the IMS Study Group CANTUS PLANUS, Dobogókő/Hungary*. 2009. Aug. 23-29, a cura di Barbara Hagg-Huglo e Debra Lacoste, Lions Bay, BC (Canada), The Institute of Mediaeval Music, 2013, pp. 543-556.





CECILIA LUZZI

*Pietro Aretino, una circolazione manoscritta di rime  
e l'influenza dell'improvvisazione in ottava rima  
nei libri di madrigali di Paolo Aretino*

Bella armonia, e soave concetto, dovea essere nel Cielo, Signor Pietro Divino, e fra le stelle amiche, il dì che Iddio e la Natura di voi fece altero dono a questa nostra etade; talché si crede che dalla concezione vostra, erano così benignamente accozzati i Pianeti, che non potevano produrvi se non qual voi sete, miracolo della Natura. [...]

La patria vostra anche, immortale Aretino, vi fregia il nome de Sempiterna immortalità. Arezzo, dico, Città nobile, produttrice di sì alti intelletti, che quasi non le essendo bastato di darne un Francesco Petrarca, Mostro della Toscana poesia, godendo di darne un Angelo, chiosa delle leggi del mondo, ne ha voluto ingemmare di un Pietro, e di un Paolo Aretini, volendone mostrare che non avendo mancato nella Poesia, non era per venire meno nell'arte Oratoria, che vi fa mirabile, né della dolcezza della Musica, che rende quest'altro un nuovo Orfeo. [...]

Fortunatissimo dunque e miracoloso vi mostrate, Signor Pietro, da questo canto per tutto. Ma non meno già per le doti del corpo, oltre la dolcezza delle parole, l'affabilità, la grazia, la memoria, e la perfetta veduta, si vede che nello sciogliere de' nodi della lingua, non date luogo ad Antonio Crasso, non cedete al vago Alcibiade, né sete inferiore a Cicerone, a Eschine, o a Demostene. [...]<sup>1</sup>

Così scriveva Paolo Caggio, gentiluomo palermitano, segretario del Senato di Palermo nonché letterato e poeta, il 10 ottobre del 1550, a Pietro Aretino, cui dichiarava l'incondizionata ammirazione come maestro e modello dei suoi trattati di dottrina politica e sociale – i *Ragionamenti* e *Iconomica* – che di lì a poco sarebbero stati pubblicati proprio

---

1 *Lettere scritte a Pietro Aretino*, a cura di Paolo Procaccioli, 2 voll., Roma, Salerno Editrice, 2003-2004 (Edizione nazionale delle opere di Pietro Aretino, vol. 9), II, pp. 323-324.

a Venezia<sup>2</sup>.

L'autorevolezza e il prestigio che Pietro Aretino aveva raggiunto ormai universalmente attraverso una carriera di pasquinista e cortigiano, quindi di politico e diplomatico, oltretutto di letterato a Roma, a Pavia sul campo di Giovanni dalle Bande nere, a Mantova, e soprattutto di epistolografo di successo a Venezia, grazie all'invenzione del libro di lettere e allo sfruttamento dell'azione diplomatico-propagandistica della stampa, rendono ragione del panegirico snocciolato dal Caggio nei confronti del 'divin Pietro'. Un elemento costante che troviamo nei due volumi di *Lettere scritte a Pietro Aretino* (1542 e 1551), la cui pubblicazione era stata in un primo tempo dettata dalla necessità di riaffermare la propria rispettabilità messa a repentaglio dalle denunce ricevute per bestemmia e sodomia e dalle diffamazioni contenute in sua biografia falsamente attribuita al letterato Francesco Berni, suo acerrimo nemico, poi, nel 1551, dalla speranza di agevolare la propria nomina a cardinale, dopo l'elezione al soglio pontificio di papa Giulio III, il conterraneo Giovanni Maria Ciocchi del Monte.<sup>3</sup> Si rimane sorpresi quando, sullo sfondo delle lodi alla comune patria di Arezzo, nobile culla del Petrarca e di Angelo Gambiglioni – importante giurista del XV secolo, detto l'Aretino<sup>4</sup> –, il nome di Paolo Aretino viene accostato per la dolcezza della sua musica, quale 'nuovo Orfeo', a quello del grande letterato aretino e della sua arte poetica e oratoria. La testimonianza di Paolo Caggio è senza dubbio segno di una ricezione della musica di Paolo Aretino oltre i confini un po' angusti rappresentati dall'ambiente culturale e musicale della città di Arezzo nel Cinquecento. In questo ambito essa rappresenta il punto di partenza per osservare la produzione di madrigali di Paolo Aretino, all'anagrafe Paolo Antonio Del Bivi (1508-1584), come frutto anche delle relazioni con il letterato Pietro Aretino e con la sua vasta rete di corrispondenti. A distanza di dieci anni dal quinto centenario della nascita del compositore, celebrato dal convegno «Paolo Aretino: la sua opera, il suo tempo, la sua vocazione drammaturgica» – ideato e promosso nell'ambito delle manifestazioni del Concorso polifonico del 2008 da Francesco Luisi, dalla Fondazione Guido d'Arezzo e dal Centro Studi Guidoniani, di cui Luisi era all'epoca presidente – e a sette anni dal volume *Paolo Antonio Del Bivi e il suo tempo* curato da Luciano Tagliaferri nel 2011, che avevano posto le basi per un'esegesi della sua opera, è sembrato

2 *Ragionamenti di Paolo Chaggio, di Palermo, ne quali egli introduce tre suoi amici, che naturalmente discorrono intorno à una vaga fontana, in veder se la vita cittadinesca sia più felice, del viver solitario fuor le città, e ne le ville, Venezia, Al segno del Pozzo, 1551 e Iconomica, del signor Paolo Caggio, gentil'huomo di Palermo, nella quale s'insegna brevemente per modo di dialogo il governo famigliare, come di se stesso, della moglie, de' figliuoli, de' servi, delle case, delle robbe, e d'ogn'altra cosa a quella appartenente, Venezia, Al segno del Pozzo, 1552.* Cfr. la voce «Caggio, Paolo» di Salvatore Santangelo, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XVI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1973 (on-line al link [http://www.treccani.it/enciclopedia/paolo-caggio\\_%28Dizionario-Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/paolo-caggio_%28Dizionario-Biografico%29/)).

3 In generale sull'epistolario aretiniano cfr. PAOLO PROCACCIOLI, *Introduzione a PIETRO ARETINO, Lettere*, Tomo I. Libro I, a cura di Paolo Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 1997, pp. 9-37, in particolare, sulle ragioni della pubblicazione dei due volumi di lettere all'Aretino, *Lettere scritte a Pietro Aretino* cit., I, p. 11. Sulla *Vita di Pietro Aretino* del Berni (1538), si veda PAUL LARIVAILLE, *Pietro Aretino*, Roma, Salerno Editrice, 1997, pp. 39-40. Per un recente aggiornamento di edizioni e contributi sul letterato cfr. MARCO FAINI, *Per Pietro Aretino: Studi ed edizioni recenti*, «Humanistica. An International Journal of Early Renaissance Studies», 9 (2014), pp. 259-276.

4 Cfr. la voce «Gambiglioni, Angelo» di Paola Maffei, in *Dizionario Biografico degli Italiani* cit., vol. LII, 1999 (on-line al link [http://www.treccani.it/enciclopedia/angelo-gambiglioni\\_%28Dizionario-Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/angelo-gambiglioni_%28Dizionario-Biografico%29/)).

importante riportare l'attenzione su un musicista di indiscusso valore.<sup>5</sup> Nel convegno del 2008 era stata inoltre annunciata come imminente la pubblicazione degli *Opera omnia* del musicista aretino, purtroppo mai realizzatasi, in cui avrebbero dovuto comparire anche i due libri di madrigali a cura di Luciano Tagliaferri, che ringrazio per averli generosamente messi a disposizione.

Nel volume *Paolo Antonio Del Bivi e il suo tempo* era comparso anche il mio saggio sulle scelte poetiche nei due volumi di madrigali di Paolo Aretino, il *Libro primo delli madrigali cromati* del 1549 e il secondo, *Li madrigali a V.VI.VII.VIII* del 1558, stampati entrambi a Venezia da Girolamo Scotto, in cui rilevavo la presenza di numerosi componimenti giunti al musicista manoscritti: componimenti d'autore – non ricavati da stampe precedenti per la presenza di varianti rispetto alla redazione del testo a stampa, oppure pubblicati successivamente –, ma soprattutto adespoti, senza possibilità di attribuire con certezza una paternità, anche se in alcuni casi pare di rilevare affinità nei contenuti e nella forma con la poesia dello stesso Pietro Aretino.<sup>6</sup> Ai dati allora disponibili, riferiti al *Repertorio della poesia italiana musicata dal 1500 al 1700* (RePIM), è stato possibile aggiungere nuovi riconoscimenti, indicati nelle tabelle più avanti riportate, attraverso l'interrogazione dei dati immessi on line dal progetto *Google books*, progetto di digitalizzazione del patrimonio librario di pubblico dominio che ha immesso in rete una parte consistente delle cinquecentine poetiche, non facilmente reperibili, disseminate in numerose biblioteche sparse in tutto il mondo, consentendo una ricerca a tutto testo, seppur non sistematica, dei componimenti pubblicati nei volumi digitalizzati.<sup>7</sup>

5 Cfr. *Paolo Antonio Del Bivi e il suo tempo. Un musicista aretino contemporaneo di Giorgio Vasari. Arezzo 1508-1584*, a cura di Luciano Tagliaferri, Terranuova Bracciolini, Arezzo, Settore 8editoria, 2011, dove è citato un passo della lettera del Caggio a Pietro Aretino, nel saggio di RODOBALDO TIBALDI, *La musica sacra di Paolo Aretino*, pp. 80-99: 81; allo stesso Tibaldi si deve un nuovo e importante contributo sull'Aretino, *Le due edizioni dei 'Responsoria' per la Settimana Santa e per il Natale (1544-1564) di Paolo Aretino*, in *'Cara scientia mia, musica'. Studi per Maria Caraci Vela*, a cura di Angela Romagnoli, Daniele Sabaino, Rodobaldo Tibaldi e Pietro Zappalà, Pisa, Edizioni ETS, 2018 («Diverse voci...», 14), pp. 133-159, profondamente riveduto rispetto alla sua prima redazione come relazione del convegno, citato nel corpo del testo, tenutosi ad Arezzo nei giorni 18-20 settembre 2008, i cui atti, come osserva Tibaldi a p. 133, «non sono mai stati pubblicati – come nemmeno gli opera omnia del compositore previsti e già avviati come seguito dei medesimi – nonostante gli enormi sforzi dell'ideatore del progetto, Francesco Luisi». Sul contesto storico-culturale e musicale aretino si vedano i saggi di CARLA NASSINI, *La vita ed il contesto culturale aretino*, pp. 17-41 e CLAUDIO SANTORI, *La vita musicale e culturale in terra aretina dal tempo di Paolo Aretino a tutto il Seicento*, pp. 108-135 (poi ampiamente rielaborato e inserito in CLAUDIO SANTORI, *Cinque secoli di musica ad Arezzo*, Arezzo, Edizioni Helicon, 2012, pp. 7-130).

6 CECILIA LUZZI, *Poesia e musica ad Arezzo nell'età di Cosimo I de' Medici. Le scelte poetiche nei madrigali di Paolo Del Bivi alias Paolo Aretino*, in *Paolo Antonio del Bivi e il suo tempo* cit., pp. 136-155.

7 In particolare la ricerca è stata effettuata a campione anche su singole parole o porzioni di verso o versi successivi al primo e al secondo, nell'eventualità che tali testi potessero essere stati pubblicati con varianti per i primi versi e dunque non individuabili con gli strumenti finora a disposizione, come RePIM, in cui la ricerca è limitata ai primi due versi, rappresentando già un notevole progresso rispetto al repertorio del *Nuovo Vogel* che riportava soltanto il primo verso di ogni componimento. Il RePIM, *Repertorio della poesia italiana musicata dal 1500 al 1700*, a cura di Angelo Pompilio, frutto di un progetto ideato a partire dal 1977 da Lorenzo Bianconi stesso e Antonio Vassalli, è disponibile in veste informatica presso l'Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara e presso il Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna ed è parzialmente consultabile on line al link <http://repim.muspe.unibo.it>. *Nuovo Vogel* sta per E. VOGEL – A. EINSTEIN – F. LESURE – C. SARTORI, *Bibliografia della musica vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, Pomezia-Geneve, Staderini-Minkoff, 1977.

Recenti progetti di ricerca hanno inoltre ampliato notevolmente le nostre conoscenze sull'importanza che la circolazione manoscritta della poesia e la diffusione orale rivestono proprio negli anni dell'affermazione della stampa e portato alla luce testimonianze sul canto e la recitazione nelle occasioni d'intrattenimento pubblico e privato, ponendo un'attenzione particolare alle relazioni fra tradizione orale e scritta, cultura d'élite e popolare, ma anche sul ruolo che l'improvvisazione polifonica occupava nelle pratiche musicali nel Rinascimento. Il quadro offerto dalle ricerche di Brian Richardson, italianista emerito dell'Università di Leeds, in Gran Bretagna, autore nel 2009 di un importante studio sull'argomento, *Manuscript Culture in Renaissance Italy*, e responsabile del progetto europeo *Italian voices. Oral Culture, Manuscript and Print in Early Modern Italy, 1450-1700* (2011-2016) che ha promosso ricerche di studiosi provenienti dai vari ambiti delle discipline umanistiche, musicologi compresi,<sup>8</sup> costituisce la cornice teorica di riferimento sulla rete di relazioni caratteristica della circolazione di molta poesia in musica nel Cinquecento, che contraddistingue anche il contesto in cui nascono i due libri di madrigali di Paolo Aretino. In particolare le ricerche di Luca Degl'Innocenti – ricercatore del *team* che ha portato avanti il progetto *Italian voices*<sup>9</sup> – sulla tradizione dei canterini o cantimpanca, poeti improvvisatori di versi, soprattutto ottave che venivano cantate all'improvviso accompagnandosi con la lira da braccio o con la viola da braccio, e quelle di Philippe Canguilhem sulla produzione di poesia nata in contesti conviviali, nelle case di mecenati in cui si recitava e si cantava poesia concepita per l'intonazione musicale,<sup>10</sup> sono stati determinanti per ricondurre parte dei componimenti intonati da Paolo Aretino agli ambienti conviviali frequentati dallo stesso Pietro Aretino, a Roma nel palazzo del banchiere senese Agostino Chigi e presso la corte di Leone X, a Piacenza durante il servizio al seguito di Giovanni dalle Bande Nere, o a Venezia, ma anche ad indirizzare l'interpretazione di certi tratti stilistici di alcune composizioni che sembrerebbero celare nella loro concezione non pienamente madrigalistica, un'influenza dalla tradizione del canto alla lira proprio della tradizione della penisola italiana.

Nell'ambito della storia del madrigale la musicologia – con la doverosa eccezione degli

8 BRIAN RICHARDSON, *Manuscript Culture in Renaissance Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009 e *Italian voices. Oral Culture, Manuscript and Print in Early Modern Italy, 1450-1700*, ERC Grant Agreement no. 269460 (2011-2015, <http://arts.leeds.ac.uk/italianvoices/>). Sull'importanza della componente manoscritta e orale nell'ambito della poesia si legga anche DEANNA SHEMEK, «Verse», in *The Cambridge Companion to the Italian Renaissance* a cura di Michael Wyatt, Cambridge, Cambridge University Press 2014, pp. 205-227. Da citare per l'importanza dell'improvvisazione polifonica anche il progetto FABRICA, *FAux-BouRdon Improvisation et Contrepoint mentAl*, sostenuto dall'Agence Nationale de la Recherche per il periodo 2009-2012 presso l'Università di Toulouse-Le Mirail, diretto da Philippe Canguilhem (<http://blogs.univ-tlse2.fr/fabrica/>).

9 Cfr. LUCA DEGL'INNOCENTI, «Al suon di questa cetra». *Ricerche sulla poesia orale del Rinascimento*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2016, e relativa bibliografia su saggi o articoli del progetto ERC; si veda anche un suo precedente volume I «Reali» dell'Altissimo. *Un ciclo di cantari fra oralità e scrittura*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2008.

10 PHILIPPE CANGUILHEM, *I musicisti convivi di Roma (1530-1540) e la dimensione sonora del banchetto nel Rinascimento*, «Predella Journal of Visual Art» 33 (2013), pp. 117-131, citazione a p. 121; ID., *Singing Poetry 'in compagnia' in Sixteenth-Century Italy*, in *Voices and Texts in Early Modern Italian Society*, a cura di Stefano Dall'Aglio, Brian Richardson, e Massimo Rospoche, New York, Routledge, 2017, Kindle Edition, par. 7, s.p.

studi, paradigmatici, di James Haar<sup>11</sup> – ha privilegiato la corrente dominante diffusa attraverso le stampe veneziane, rappresentata nelle scelte poetiche, dal canone petrarchista codificato da Pietro Bembo e modellato sul Petrarca, mentre nello stile musicale, da una concezione polifonica aulica propria della tradizione importata dai compositori fiamminghi, e da una resa espressiva delle immagini del testo, trascurando quelle tracce che potevano suggerire il permanere della tradizione quattrocentesca, di una prassi estemporanea, di *performances* improntate su melodie-tipo, contraddistinte dalla declamazione del testo, da una scrittura accordale e un'intonazione neutra del contenuto semantico, esenti dai consueti madrigalismi. Nei suoi saggi sulla tradizione delle arie per cantar stanze dall'*Orlando Furioso*, sulle relazioni fra la tradizione degli improvvisatori quattro-cinquecenteschi e il repertorio della frottola e del madrigale, James Haar ha sottolineato la necessità di una riconsiderazione del rapporto fra la tradizione orale e quella scritta nella produzione musicale cinquecentesca in cui l'oralità pare aver avuto un ruolo ben maggiore di quanto considerato finora, partendo anche dagli studi di Nino Pirrotta sull'importanza della tradizione orale nella musica profana italiana fra Tre e Quattrocento.<sup>12</sup> Lo stesso Haar in un suo saggio, esemplare, sul ruolo degli improvvisatori nel Cinquecento, osserva infatti che, se dovessimo scrivere «una storia della musica basata su studi demografici, probabilmente daremmo poca attenzione alla musica polifonica, un'arte coltivata da una piccola élite».<sup>13</sup> Il mio contributo intende offrire qualche spunto introduttivo sul contesto in cui nascono i madrigali di Paolo Aretino, che dovrà essere seguito da analisi musicali sistematiche della sua produzione madrigalistica, sull'influenza della prassi improvvisativa nella scrittura musicale di alcuni di questi madrigali, in particolare di alcune tipologie di stanze in ottava rima.

Le scelte poetiche dei due libri di madrigali di Paolo Aretino riconducono alla figura del letterato Pietro Aretino che rappresenterebbe il fulcro attorno al quale ruota la gran parte degli autori dei testi poetici intonati dal musicista, tutti appartenenti alla rete dei corrispondenti del letterato, quei *networks* definiti da Brian Richardson, che vanno dalla cerchia più familiare, ai gruppi informali di amici e conoscenti, oppure a gruppi di persone con le quali si condividono comuni posizioni ideologiche o che appartengono ad accademie formalmente definite, in cui l'invio di testi poetici manoscritti contribuisce a cementare le relazioni o è il mezzo per acquisire favori o per

11 JAMES HAAR, *Arie per cantare stanze ariostesche*, in *L'Ariosto, la musica, i musicisti*, a cura di Maria Antonella Balsano, Firenze, Olschki, 1981, pp. 31-45; ID., *Improvvisatori and their Relationship to Sixteenth-Century Music*, in ID., *Essays on Italian Poetry and Music During the Renaissance, 1350–1600*, Berkeley, University of California Press, 1986, pp.76-99; ID., *From "Cantimbanco" to Court: The Musical Fortunes of Ariosto in Florentine Society*, in *L'arme e gli amori: Ariosto, Tasso and Guarini in late Renaissance Florence. Acts of an International Conference (Florence, Villa I Tatti, June 27-29, 2001)*, a cura di Massimiliano Rossi e Fiorella Gioffredi Superbi, Firenze, L.S. Olschki, 2004, pp. 179-198.

12 NINO PIRROTTA, *Tradizione orale e tradizione scritta nella musica*, in *L'Ars Nova italiana nel Trecento*, III, a cura di Franco Alberto Gallo, Certaldo, Centro di Studi sull'Ars Nova Italiana del Trecento, 1970, pp. 431-441.

13 JAMES HAAR, *Improvvisatori and their Relationship to Sixteenth-Century Music*, in ID., *Essays on Italian Poetry and Music During the Renaissance* cit., p. 76: «A demographically oriented history of the period would give little attention to polyphonic music, an art cultivated by a small élite».

ribadire il senso di appartenenza ad una data comunità.<sup>14</sup>

La lettera a Caggio posta in epigrafe – in cui Pietro e Paolo ‘aretini’ vengono citati assieme – testimonierebbe l’appartenenza ad una comune cerchia di conoscenti: era stata recapitata a Pietro Aretino da Ottaviano Preconio, religioso siciliano amico del Caggio da pochi anni nominato vescovo di Monopoli, inviato a Venezia da Papa Giulio III come predicatore, ed accompagnata da una sua lettera di presentazione in cui definiva il Caggio suo amico carissimo, desideroso di farsi conoscere dal grande letterato del quale era grande ammiratore.<sup>15</sup> L’ipotesi plausibile è che la lettera del Preconio si ponesse come una sorta di *captatio benevolentiae* per ottenere l’approvazione del letterato in vista della stampa delle opere del Caggio – che lo stesso Preconio fece poi stampare a sue spese nei due anni successivi – e per essere introdotto nella cerchia di quei letterati-poligrafi e curatori di edizioni poetiche come il Ruscelli, che pochi anni dopo inserì tre sonetti del Caggio nella sua raccolta collettiva del *Sesto libro delle rime di diversi eccellenti autori* del 1553. Lo stesso può dirsi a proposito delle lodi che il Caggio rivolge alla città di Arezzo, al letterato stesso e a Paolo Aretino, scaturite probabilmente dall’appartenenza ad una rete di conoscenze comuni, intermediari riconducibili allo stesso Pietro Aretino o ad altri personaggi dei quali oggi abbiamo perso ogni traccia.<sup>16</sup>

Paolo Aretino appartiene alla cerchia dei concittadini con i quali Pietro Aretino condivide un profondo senso di appartenenza alla patria di origine, e verso i quali si mostra sempre disponibile per prestare favori o aiuto nella città lagunare: un elemento ricorrente che troviamo nella corrispondenza dell’Aretino che mantenne costanti e affettuosi rapporti con membri della famiglia Bacci, con Francesco in particolare, padre di Giulio e di Nicolosa, moglie di Giorgio Vasari, e, col Vasari stesso, con Tarlato Vitali, Onofrio e Pietro Camaiani e Camillo Albergotti. Viene ad esempio da pensare, diversamente da quanto ipotizzato nel mio precedente contributo su Paolo Aretino,<sup>17</sup> che l’ottava *Giulio gentil, in voi scherzan gli amori* possa essere riferita a Giulio Bacci corrispondente di Pietro Aretino e autore di lettere pubblicate nel secondo volume delle lettere a lui indirizzate, in cui si fa riferimento anche all’invio di testi poetici, e di cui vengono ricordate le capacità come

14 BRIAN RICHARDSON, *Manuscript Culture in Renaissance Italy* cit., pp. 44-53.

15 *Lettere scritte a Pietro Aretino* cit., II, pp. 354-356. Su Ottaviano Preconio, membro dell’Ordine dei frati minori conventuali, governatore della provincia francescana di Sicilia nel 1534-37 e nel 1541-44, mentre nel 1544 inviato in Spagna per visitare la provincia iberica, cfr. Melita Leonardi, «Preconio, Ottaviano», in *Dizionario Biografico degli Italiani* cit., vol. LXXXV, 2016 (consultata on-line al link [http://www.treccani.it/enciclopedia/ottaviano-preconio\\_%28Dizionario-Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/ottaviano-preconio_%28Dizionario-Biografico%29/)).

16 Sul finanziamento delle opere del Caggio cfr. Melita Leonardi, «Preconio, Ottaviano», cit., p. 2. I sonetti del Caggio di trovano nella raccolta *Il sesto libro delle rime di diversi eccellenti autori, nuovamente raccolte, et mandate in luce. Con un discorso di Girolamo Ruscelli*, Venezia, Al segno del Pozzo, 1553, cc. 57r-57v.

17 L’ipotesi che avevo proposto nel mio saggio *Poesia e musica ad Arezzo nell’età di Cosimo I de’ Medici. Le scelte poetiche nei madrigali di Paolo Del Bivi alias Paolo Aretino* cit., a p. 151, era che l’ottava avrebbe potuto essere collegata a Giulio, figlio illegittimo del Duca Alessandro assassinato nel 1537, membro della famiglia de’ Medici alla quale si può ricondurre il secondo libro di madrigali di Paolo Aretino *Li madrigali a V.VI.VII.VIII* (1558) dedicato a Francesco de’ Medici, figlio del duca Cosimo.

poeta ad esempio nella breve lettera inviata da Pietro Aretino a frate Andrea d'Arezzo.<sup>18</sup> Pare infatti di riconoscere nella lettera che Pietro Aretino invia a Giulio Bacci nel maggio del 1548 – nel quarto libro delle sue lettere – quasi il commento all'ottava che Paolo Aretino mette in musica nel suo secondo volume di madrigali:

A M. GIULIO BACCI.

Non si creda che quello che per me di voi si tace, si faccia per non v'essere il merito, anzi ciò avviene, che il parlarne è superchio, sì vi dimostrare ne la fattura de lo ingegno ispirato da divina grazia concetto. Del che mi rallegro, e per quel che dimostrare al presente, e per quanto ci promettete in futuro. Io vi simiglio a un giardino nel cominciar d'Aprile, il quale di mattina in mattina qua l'alba scopre due boccie di rose, e là spunta tre ciocche di fiori; di poi quivi apre quelle e ivi slarga queste. Intanto si viene riempiendo e di fiori e di rose ogni cespo e ogni macchia; onde l'odore sparso per ciascun luogo de l'orto, fa sentire la soavità con cui diletteranno le opere vostre il gusto de i belli giudizi, tosto che perverrete in l'etade. In cotal mentre altri si compiace de le cose giovanili di voi, non altrimenti che nel loro primo nascere compiacesi altrui de le viole e de i gigli. Sì che essercitate lo intelletto e la mente si che ne venga il tempo ch'io dico. Di Maggio in Vinezia. MDXLVIII.<sup>19</sup>

Giulio gentil, in voi scherzan gli amori,  
con dolci fiamme da far arder Giove.  
Voi avete nel viso vivi i fiori,  
con bianche nevi ad ogni or, fresche e nove;  
spiran grati soavi arabi odori,  
grazia che in voi dal ciel continuo piove;  
stassi chiunque vi mira in dubbio poi,  
qual sia più bella o la bellezza o voi.<sup>20</sup>

Sui rapporti diretti tra Pietro Aretino e il musicista Paolo Aretino abbiamo, allo stato attuale delle ricerche, un'unica testimonianza disponibile, nel quinto libro dell'epistolario aretiniano, ed è rappresentata da una lettera indirizzata a «M. Pavolo d'Arezzo», scritta da Venezia nell'aprile del 1549:

Il non aver mai risposto a molte iscrittemi da voi, è causato dal non esser di mia professione lo studio di quella musica in cui sete perfetto; non senza gran piacere di me, che imito i buoni Aretini ne la virtù, e non i tristi ne la invidia. Le malvagità de la quale, son le ricchezze de la

18 PIETRO ARETINO, *Lettere*, Tomo IV. Libro IV, a cura di Paolo Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 2001, p. 65: «Ho speranza, anzi son certo, che il mio più che figliuolo (di M. Giulio Bacci parlo) perverrà tosto a la fama, sì ha egli incominciato a darsi a lo studio de la Poesia...».

19 *Ivi*, p. 401. Le lettere di Giulio Bacci a Pietro Aretino si trovano in *Lettere scritte a Pietro Aretino* cit., II, nn. 261-263.

20 PAOLO ARETINO, *Li madrigali a V.VI.VII.VIII*, Venezia, Girolamo Scotto, 1558, n. 26.



maggior parte de i nostri. Onde quelle mangiano, di quelle vestano, e in quelle albergano, non altrimenti che si fussero palagi, drappi e conviti. Ma guardimi Dio la grazia che la bontà sua hammi dato de i Re, che la loro mi potrebbe più tosto far simili a tali, che a me stesso. In cotal mezo dolgomi che i sei libri de i motetti, e i quattro di messe, che mandavate al Gradana, non abbino auto il recapito del che erano degni, col testimonio de l'altre opere vostre in istampa. Onde ho commesso a Piero Giovane, non men laudabile ne la nobiltà de i costumi, che ammirando ne la ragione del canto, hogli imposto dico, che vegga e con il Magnifico Vitali, e con il Bonucci, dove sono i vostri sudori capitati. Imperoché chi le sue proprie vigilie perde, la propria sua memoria sepelisce; e chi si mor senza nome, indarno è visso tra gli altri. Di Aprile in Vinezia. MDXLVIII<sup>21</sup>

Da quanto emerge fin dall'inizio, la corrispondenza doveva essere stata ben più frequente, il letterato dichiara infatti di non aver risposto alle numerose lettere del compositore perché 'quella musica', di cui Paolo è esperto, non riguarda la sua professione. Le informazioni più preziose rinviano al ruolo di intermediari che Pietro Aretino e i suoi collaboratori svolgono con l'ambiente degli stampatori musicali veneziani, il Gradana, ovvero Antonio Gardano, capostipite di una delle famiglie più importanti per la stamperia musicale veneziana,<sup>22</sup> relativamente allo smarrimento occorso a sei libri di mottetti e quattro di messe che il compositore aveva inviato a Venezia, per ritracciare i quali ha incaricato Piero Giovane, il cantore Pietro d'Arezzo, oltre agli aretini Tarlato Vitali, suo amico banchiere, a Venezia per affari, e Agostino Bonucci, padre servita aretino. Queste informazioni risultano assai preziose perché suggeriscono nuove ipotesi sui contatti tra Paolo Aretino e l'ambiente dei compositori e degli stampatori intorno agli anni '40. Pietro d'Arezzo, giovane cantore nella Basilica di San Marco, risulta essere persona di fiducia di Pietro Aretino e svolgere un ruolo chiave nei contatti con i cittadini aretini – tra cui Camillo Albergotti, membro di una delle famiglie storicamente più importanti della città di Arezzo<sup>23</sup> –, come appare in una seconda lettera dell'epistolario aretiniano, «A M. Pietro d'Arezzo», che risale al luglio del 1550:

Mandovi, o cantore in san Marco, la lettera che vi scrive il buon Camillo Albergotti. Egli, ch'è uno de i belli ornamenti che abbino le nobiltadi aretine, vi ama non meno per la gran bontà vostra, che per l'eccellenza della musica ne l'armonia; de la cui arte sete perfettamente de i più lodati da i primi. Il che faccio ancora io, per conoscervi privo di quei Vizii, de' quali cotanta gente del nostro secolo abonda. [...] Di Luglio in Vinezia. MDL<sup>24</sup>

21 PIETRO ARETINO, *Lettere*, Tomo V. Libro V, a cura di Paolo Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 2001, pp. 172-173.

22 MARY S. LEWIS, *Antonio Gardano, Venetian Music Printer 1538-1569: A Descriptive Bibliography and Historical Study*, 3 voll., New York and London, Garland, poi Routledge, 1988-2005.

23 *Gli Albergotti. Famiglia memoria storia*, a cura di Paola Benigni, Lauretta Carbone e Claudio Saviotti, Firenze, Edifir Edizioni, 2006.

24 *Ivi*, p. 402.

Il nome di Pietro d'Arezzo compare anche come firmatario della dedica del Primo libro di mottetti del compositore fiammingo Jhan Gero, del 1555, a Pietro Antonio Sanseverino, nella quale il musicista, in precedenza allievo di Gero e all'epoca cantore di San Marco, affermava: «Havendomi il famoso Misser Giovan Gero, già mastro di cappella di V. Ecc. S. liberamente donato una buona parte della sua musica, da far istampare ad ogni mio arbitrio [...] ho voluto dedicarle il presente libro di motetti a cinque voci [...]».<sup>25</sup> Anche nel caso della produzione di Paolo Aretino, Pietro d'Arezzo potrebbe aver svolto analoga funzione, ad esempio facendo pubblicare tre madrigali del compositore aretino, in quegli anni maestro di cappella del Duomo di Arezzo, nelle antologie a note nere, *Il primo libro di madrigali de' diversi eccellentissimi autori a misura di breve* del 1542 (*Deh, dolce pastorella*, qui attribuito al compositore francese Yvo [Barry], ma poi ristampato nel *Libro primo delli madrigali cromati* dell'Aretino del 1549, e *Consumando mi vo' di piaggia in piaggia* e *La grata vista e l'angelico riso* nel *Secondo libro di madrigali de' diversi eccellentissimi autori* del 1543).<sup>26</sup>

Questi contatti veneziani sembrerebbero spiegare le modalità con cui Paolo Aretino rimane aggiornato su quanto si pubblicava nelle stamperie veneziane in ambito letterario e in quello musicale ma anche su una circolazione di poesia che arriva da fuori Arezzo, dove manca una corte, né vi sono informazioni – allo stato attuale degli studi – sulla presenza di ridotti, circoli intellettuali nei palazzi della nobiltà cittadina e non si registra la nascita di un'accademia fino a dopo il 1600.<sup>27</sup> Ad Arezzo poi non decolla l'attività tipografica, che nel resto della penisola diviene uno dei motori dello sviluppo culturale cinquecentesco, sorprendente per la capacità di promozione e diffusione capillare dell'attività letteraria e musicale: il primo ed unico libro stampato ad Arezzo nel Cinquecento è il *Liber Statutorum* del 1536 del tipografo senese Callisto di Simeone di Nardo.<sup>28</sup>

Relativamente al madrigale musicale che Paolo Aretino compone per l'antologia *Il primo libro di madrigali de' diversi eccellentissimi autori a misura di breve* del 1542 che è ristampato nel *Libro primo delli madrigali cromati* del 1549, *Deh, dolce pastorella*, nel precedente saggio sulle scelte poetiche del compositore, avevo rilevato un'assonanza con contenuti e forme della poesia aretiniana, nella scelta di temi licenziosi se non osceni, comuni anche a personalità in contatto con Pietro Aretino negli anni Quaranta, come Antonfrancesco

25 JAMES HAAR, «Gero, Jhan», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, London, MacMillan, 2001, e MARIA PAOLA BORSETTA, *Jhan Gero in Calabria: documenti e ipotesi interpretative*, relazione letta al XIII Convegno annuale SIdM, Torino, 20-22 ottobre 2006.

26 Sulle antologie a note nere cfr. JAMES HAAR, *The 'Note Nere' Madrigal*, in «The Journal of the American Musicological Society», XVIII (1965), pp. 22-42, oggi ristampato in ID., *The Science and Art of Renaissance Music*, a cura di Paul Corneilson, Princeton, Princeton University Press, 1998, pp. 201-220.

27 Cfr. CARLA NASSINI, *La vita ed il contesto culturale aretino* cit., CLAUDIO SANTORI, *La vita musicale e culturale in terra aretina dal tempo di Paolo Aretino a tutto il Seicento* cit., FRANCO CRISTELLI, *Storia civile e religiosa di Arezzo in età medicea (1500-1737)*, Arezzo, Grafiche Badiali, 1982 e ROBERT BLACK, *Politica e cultura nell'Arezzo rinascimentale in Arezzo al tempo dei Medici*, a cura di Studio La Piramide, Arezzo, Grafiche Badiali, 1992, pp. 17-31.

28 Notizie sulla stampa ad Arezzo si trovano nei contributi di Caterina Tristano e Piero Scapecchi nella guida a *Nero su Bianco. Mostra della stampa in Arezzo dal XVI al XVIII secolo*, Arezzo 10-21 dicembre 1996, rispettivamente pp. 1-4 e 5-12. Sulla promozione culturale e diffusione della cultura letteraria attraverso la stampa cfr. AMEDEO QUONDAM, *La letteratura in tipografia*, in *Letteratura italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa, II, Torino, Einaudi 1983, pp. 555-686.

Doni, ma anche Lodovico Domenichi e, attraverso questo, l'ambiente dell'Accademia degli Ortolani che fiorì a Piacenza agli inizi degli anni Quaranta:<sup>29</sup>

Deh, dolce pastorella,  
 vaga, leggiadra e bella,  
 lascia ir pascendo il mio animaletto  
 un'or nel tuo boschetto.  
 Ivi 'l vedrai scherzare  
 e quinci e quindi con le corna urtare.  
 Deh, si per cortesia,  
 dolce siringa mia,  
 mettilvel dentro e chiudi che non esca,  
 mentre pascendo va per l'erba fresca.

Soggetto, quello dell'amore carnale per la pastorella, che si ritrova anche in una lettera dello stesso Pietro Aretino al letterato padovano Sperone Speroni con il quale a partire dai primi anni '40 aveva avviato contatti diretti e una corrispondenza epistolare sempre più fitta, in cui accanto a testi dai temi e toni gravi, se ne trovano alcuni che rendono conto di rapporti di familiarità che sconfinano addirittura nella trivialità:<sup>30</sup>

AL SIGNORE ISPERONE. [...] Or su lascisi la sì alta signora, e ritornisi a la pastorella; che in vero assai più vale la di lei innocenzia lussuriosa, con una certa semplice onestà, che quanta grazia di beltade stupenda è per vedersi giamai. Certo che io in emenda de la vana gioventù che sempre volse basciare i piedi a le principesse, ho convertito simil pazzia ne la saviezza de la prudente vecchiaia. I cui avedimenti ad altro or non attendano, che a tener per dee le massare. [...] Che vol dir veste di seta e d'oro? Nulla per mia fé, sì sono galanti i camisciotti e le saie che le fan vaghe e snelle. Et essendo così, procacciatevene una come Lucietta mia, che è di latte e di vino; rifiutando le di nettare e sangue a chi ha caro che si predichi il suo amare le madame. Di Decembre in Vinezia. MDXLVII.

Dall'esame della poesia messa in musica dall'Aretino – elencata nelle Tabelle 1 e 2, una per ciascun volume di madrigali di Paolo Aretino, con il nome del poeta e la fonte in edizione moderna se edita o prima edizione a stampa o manoscritta, quando individuato – emer-

29 Su Lodovico Domenichi, la sua attività editoriale come curatore della prima di una fortunata serie di raccolte poetiche edita da Gabriel Giolito de' Ferrari e i rapporti con Pietro Aretino cfr. FRANCO TOMASI, *Introduzione in Rime diverse di molti eccellentissimi autori*, a cura di Franco Tomasi e Paolo Zaja, San Mauro Torinese, Edizioni Res, 2001, pp. v-xlviii. Sull'Accademia degli Ortolani si vedano GIANMARCO BRAGHI, *L'Accademia degli Ortolani (1543-1545). Eresia, stampa e cultura a Piacenza nel medio Cinquecento*, Piacenza, LIR, 2011 e ALESSANDRA DEL FANTE, *L'Accademia degli Ortolani (rendiconto di una ricerca in corso)* in *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza (1545-1622)*, a cura di Amedeo Quondam, II: *Forme e istituzioni della produzione culturale*, Roma, Bulzoni Editore, 1978, pp. 149-170.

30 Cfr. LAIRIVALLE, op. cit., pp. 273-276. PIETRO ARETINO, *Lettere*, Tomo IV. Libro IV cit., p. 178.

gono i legami con ambienti quali accademie, ridotti, convivii, in cui la poesia è concepita per la composizione e l'esecuzione di musica nelle occasioni conviviali, e per buona parte mai pubblicata in edizioni poetiche e priva di paternità, in maggioranza madrigali e dalle ottave, due delle quali dello stesso Pietro Aretino (cfr. Tabelle 1 e 2).

Tabella 1. *Testi poetici del Libro primo delli madrigali cromati di Paolo Aretino (1549)*

| N°. | INCIPIIT   | FONTE POETICA   |
|-----|--|---|
| 1   | Amor, poiché colei   che mi fa gir cantando e sempre in gioia (Madrigale)  |   |
| 2   | Non credo che pascesse mai per selva   sì aspra fiera, o di notte o di giorno (Quarta stanza sestina «A qualunque animale alberga in terra»)       | FRANCESCO PETRARCA, <i>Canzoniere</i> , ed. commentata a cura di Marco Santagata, Mondadori, Milano, 2004, RVF 22, vv. 19-24.   |
| 3   | S'i' esca vivo de' dubiosi scogli   ed arrivi il mio esilio ad un bel fine (Sesta stanza e congedo sestina «Chi è fermato di menar sua vita»)      | PETRARCA, RVF 80, vv. 31-39.  |
| 4   | S'egli è pur mio destino   e il ciel in ciò s'adopra (Seconda stanza canzone «Chiare, fresche et dolci acque»)                                     | PETRARCA, RVF 126, vv. 14-26.   |
| 5   | S'il dissi mai, di quel che men vorrei   piena trovi quest'aspra e breve via (Terza stanza canzone «S'i' dissi mai, ch'i' vegna in odio a quella») | PETRARCA, RVF 206, vv. 19-27.   |
| 6   | Come a corrier tra via se il cibo manca   convien per forza ralentar il corso (Seconda stanza canzone «Solea da la fontana di mia vita»)           | PETRARCA, RVF 331, vv. 13-24.   |
| 7   | Che fanno meco ormai questi sospiri   che nascean di dolore (Mutazioni e volta ballata «Di tempo in tempo mi si fa men dura»)                      | PETRARCA, RVF 149, vv. 5-16.  |
| 8   | O beltà senza esempio, o gentil alma   nata quaggiù ad arricchir quest'aure (Quarta stanza sestina «Già disfatte ha le nevi intorno il Sole»)      | ANTON FRANCESCO RAINERI in <i>Rime di diversi nobili huomini et eccellenti poeti nella lingua thoscana ... Libro secondo</i> , Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1547, cc. 30r-30v. |
| 9   | L'alma pensosa e il corpo afflito e stanco,   il cor pien di martiri e i sensi afflitti (Madrigale)  |   |
| 10  | Consumando mi vo' di piaggia in piaggia   il dì pensoso, poi piango la notte (Quarta stanza sestina «Non ha tanti animali il mar fra l'onde»)      | PETRARCA, RVF 237, vv. 19-24.   |
| 11  | S'i' veggio sotto l'uno e l'altro ciglio   le lucide, serene e sacre stelle (Madrigale)  |   |
| 12  | O Ecco, ombra invisibile, che vivi   e deserta e selvaggia, e quel che senti (Ottava rima, seconda stanza di «Aure, o aure, che vi raggirate»)     | PIETRO ARETINO, <i>Stanze in lode di Angela Serena in Poesie varie</i> , Tomo I, a cura di Giovanni Aquilecchia e Angelo Romano, 1992 (II stanza).                                      |
| 13  | S'i' per ventura veggio   dappresso il mio bel sole (Madrigale)  |   |
| 14  | Io non vo' che si dica   che voi mi siate amica (Madrigale)  |   |
| 15  | Quanto in mill'anni il ciel dovea mostrarne   di vago e bello in voi spiegò e ripose (Ottava rima)   | PIETRO BEMBO, <i>Stanze</i> , a cura di Alessandro Gnocchi, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003 (XXVI stanza).   |
| 16  | Dolci diporti ov'ogni oltraggio ha gioia   verde che spargi le cortesi ombrette (Madrigale)  |   |
| 17  | Madonna, oltre l'umano altera e bella,   se i bei vostri occhi m'arrichir di fuoco (Madrigale)   |   |
| 18  | Perché piangi alma, si dal pianto mai   fin non sperai ai tuoi guai? (Madrigale)   | JACOPO SANNAZARO, <i>Rime disperse</i> , in <i>Opere volgari</i> , a cura di Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961, p. 241.  |

|    |  |  |
|----|--|--|
| 19 | Donne, voi sete scioche   a creder ch'un negli amorosi<br>lacci (Madrigale)  |  |
| 20 | Sopra una verde e diletta riva   di chiare e lucid'on-<br>de (Madrigale)   |  |
| 21 | O beati color che hanno i duo cori   in un sol core e<br>due alme in un'alma (Ottava rima)   | PIETRO ARETINO, <i>Sei giornate</i> , a cura di Giovanni Aquilecchia, Bari, Laterza, 1968, p. 322.               |
| 22 | La grata vista e l'angelico riso   col qual, madonna, a<br>rincontrar venisti (Ottava rima)  |  |
| 23 | Quanto dolce e soave saria   lo tuo stato senza gelosia<br>(Madrigale)   |  |
| 24 | Quando vede il pastor calar i raggi   del gran pianeta<br>al nido ov'egli alberga (Terza stanza canzone «Ne la<br>stagion che 'l ciel rapido inchina»)               | PETRARCA, RVF 50, vv. 29-42.   |
| 25 | Madonna, io ben m'avveggo esser indegno   del bel<br>volto divino (Madrigale)  |  |
| 26 | Lasso ch'i' fuggo e per fuggir non scampo   né 'n parte<br>levo la mia stanca vita (Stanza di canzone)   | PIETRO BEMBO, <i>Gli Asolani</i> , a cura di Giorgio Dilem-<br>mi, Firenze, Accademia della Crusca, 1991, I, 33. |
| 27 | Lasso, ch'io non so ben l'ora né il giorno   ch'io fui<br>rinchiuso in quest'alpestre valle (Terza stanza sestina<br>doppia «Chi vuol udire i miei sospiri in rime») | JACOPO SANNAZARO, <i>Arcadia</i> , a cura di Carlo Vecci,<br>Roma, Carocci, 2013, Ecloga IV, v. 13.              |
| 28 | Dolce mia donna, si quel poco dolce   il qual voi mi<br>donasti è così dolce (Madrigale)   |  |
| 29 | Deh, dolce pastorella,   vaga, leggiadra e bella (Ma-<br>drigale)  |  |
| 30 | Perché se in voi tanto valor dal cielo   disceso esser,<br>vegian gran'Aretino (Madrigale trecentesco, di soli<br>endecasillabi)                                     |  |

Tabella 2. Testi poetici dei *Madrigali a V.VI.VII.VIII.* di Paolo Aretino (1558)

| N° | INCIPIT   | FONTE POETICA   |
|----|---|---|
| 1  | Deh, che poss'io se non con grave duolo   andar pian-<br>gendo la mia persa pace (Ottava rima)              |   |
| 2  | Se preso dai bei rai del vostro lume   vi diedi il core<br>in dono (Madrigale)                              | GIOVAN BATTISTA GIRALDI, <i>Le Fiamme</i> , Venezia, Ga-<br>briel Giolito de' Ferrari, 1548, cc. 20v-21r.   |
| 3  | «Caron, Caron.» «Chi è st'importun che grida?» «Un<br>amante fedel che cerca il passo» (Ottava rima)        | MARC'ANTONIO MAGNO in BONIFACIO DRAGONET-<br>TO, <i>Rime</i> , a cura di Raffaele Girardi, Fasano, Schena,<br>1995, p. 136.   |
| 4  | Pensier, ahimè, che 'l cor m'agghiacci ed ardi   e causi<br>il duol che sempre il rode e lima (Ottava rima) | LUDOVICO ARIOSTO, <i>Orlando Furioso</i> , a cura di Cesare<br>Segre, Milano, Mondadori, 2004 (I, 41).  |
| 5  | Sì gioioso mi fanno i dolor miei,   donna, per amar<br>voi (Madrigale)                                      | LUIGI CASSOLA in GIULIANO BELLORINI, <i>Il magnifico<br/>signor cavallier Luigi Cassola Piacentino. Edizione critica<br/>dei 'Madrigali'</i> , Firenze, Olschki, 2012, CXVII. |
| 6  | Deh, così potess'io   farvi veder la crudeltà ch'avete<br>(Madrigale)                                       | LUIGI CASSOLA in BELLORINI, XXIII   |
| 7  | Gira Ixion la rota e mesto il sasso   volge Sisifo al<br>monte e questo e quello (Madrigale)                | REMIGIO NANNINI (REMIGIO FIORENTINO), <i>Rime</i> , a<br>cura di Domenico Chioldo, Torino, Edizioni Res, 1997,<br>p. 105.   |
| 8  | Che una vespe crudel, ch'il crederebbe   di mort'in-<br>dietro retirasse il passo (Madrigale)               |   |
| 9  | Lasso come potrò, donna, già mai   questo geloso mio<br>chiuso cordoglio (Madrigale)                        | LUIGI CASSOLA in BELLORINI, CCCVI.  |

|    |  |   |
|----|--|---|
| 10 | Si grande è la pietà ch'ho di me stesso   per il gran duol ch'io sento (Madrigale)   | LUIGI CASSOLA in BELLORINI, CLXVI.  |
|    | Serbot'ancor'una leggiadra fiera   di leggier corso e di ramoso corna (Ottava rima)  | GIULIO CAMILLO DELMINIO, in <i>Miscellanea</i> , I-Fn: Ms II, IV, 233 Magl. (Cl. VII, num. 344), c. 106r.   |
| 12 | Dolci lagrime mie, dolci sospiri   di cui mi pasco in sì dolente vita (Madrigale)  |   |
| 13 | Qual vista sarà mai, occhi miei lassi,   che vi dia pace alcuna (Madrigale)  |   |
| 14 | Mentr'ameranno ignudi pesci l'onde,   l'alte selve i leon, gli armenti i prati (Ottava rima)   | LUIGI ALAMANNI, in <i>Prima parte delle stanze di diversi</i> , Venezia, G. Giolito de' Ferrari, 1575, p. 209.  |
| 15 | Se all'or che più sperai da voi conforto,   Flori, m'avete morto (Madrigale a ballata)   |   |
| 16 | S'un miracol d'amore   donne veder volete (Madrigale)  | LUIGI CASSOLA in BELLORINI, CXCVI.  |
| 17 | Non spero mai ch'altri che acerba morte   sottrar mi possa a così amara vita (Seconda stanza Sestina «Poscia, ch'Amore in sì penosa vita»)     | GIOVAN BATTISTA GIRALDI, <i>Le Fiamme</i> , Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1548, c. 10v.   |
| 18 | In bosco non è fiera, o augel in piaggia   che non m'oda chiamar sempre la morte (Terza stanza Sestina «Poscia, ch'Amore in sì penosa vita»)   | GIOVAN BATTISTA GIRALDI, <i>Le Fiamme</i> , Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1548, c. 10v.   |
| 19 | Scarpello si vedrà di piombo o lima   formar in varie imagin diamante (Ottava rima)  | LUDOVICO ARIOSTO, <i>Orlando Furioso</i> , XLIV, 62.  |
| 20 | Strugger mi sento 'l core e strugger l'alma,   mentre men vò nell'amorosa selva (Stanza di sestina)  |   |
| 21 | Con doglia e con pietà più che infinita   in croce oggi si vede (Madrigale)  | NICOLÒ MARTELLI in <i>Rime diverse di molti eccellentissimi autori nuovamente raccolte. Libro primo</i> , Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1545, p. 351. |
| 22 | Perde la luce il sol e veste il cielo   di tenebre e d'orror ricopre il mondo (Sonetto)  |   |
| 23 | Dolce mio ben vi chieggio   che mi prestiat' il cor sopra la fede (Madrigale)  |   |
| 24 | S'i' esca vivo de' dubbiosi scogli   et arrivi il mio esilio ad un bel fine (Sesta stanza e congedo sestina «Chi è fermato di menar sua vita») | F. PETRARCA, RVF 80.  |
| 25 | Candide ros'e voi ben nati fiori,   che ve n'andate a quella (Madrigale)   | LUIGI CASSOLA in BELLORINI, CCXXXV.   |
| 26 | Giulio gentil, in voi scherzan gli amori,   con dolci fiamme da far arder Giove (Ottava rima)  |   |
| 27 | Vivace fiamma, che con dubbia speme   e con certo dolore (Madrigale)   |   |
| 28 | Divo Cosmo, io vorrei che quante volte   vi sia gente rubella (Madrigale)  |   |
| 29 | «Amor, io moio» «Ahimè, chi ti da morte?» «Morte mi da sol quella» (Madrigale)   | LUIGI CASSOLA in BELLORINI, CCXXXVI.  |
| 30 | Laura amorosa il bel tempo rimena   e rende all'erbe i fiori (Prima stanza di canzone)   | GIOVAN BATTISTA GIRALDI, <i>Le Fiamme</i> , Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1548, c. 11v.   |
| 31 | Ben spero donne in vostra cortesia   trovar da voi perdon, poiché io ve 'l chieggio (Ottava rima)  | LUDOVICO ARIOSTO, <i>Orlando Furioso</i> , XXX, 3.  |

Ciò che interessa annotare in questo contesto – l’analisi delle scelte poetiche essendo già stata affrontata nel saggio precedentemente dedicato a Paolo Aretino nel volume curato da Tagliaferri<sup>31</sup> – è la preponderanza di forme poetiche quali madrigali e stanze in ottava rima che segnalerebbero una vicinanza a contesti performativi.

Tabella 3. Forme poetiche nei libri di madrigali di Paolo Aretino

| <i>Libro primo (1549)</i>                                | <i>Madrigali a V.VI.VII.VIII. (1558)</i>  |
|--|---|
| 16 madrigali poetici (15 adespoti, 1 Sannazaro)          | 8 madrigali poetici (7 Cassola, 7 adespoti, 1 Giralardi, 1 Nicolò Martelli, 1 Sannazaro, 1 Remigio Fiorentino); |
| 5 stanze di sestina (3 Petrarca, 1 Raineri, 1 Sannazaro) | 8 ottave (3 Ariosto, 2 adespote, 1 Luigi Alamanni, 1 Camillo Giulio Delminio, 1 Marc’Antonio Magno)             |
| 4 ottave (2 Aretino, 1 Bembo, 1 adespota)                | 4 stanze sestina (2 Giralardi, 1 Petrarca e 1 adespota)   |
| 4 stanze di canzone (3 Petrarca, 1 adespota)             | 1 stanza di canzone (Giralardi)   |
| 1 ballata (mutazioni e volta ballata Petrarca)           | 1 sonetto adespoto  |

Il genere del madrigale poetico cinquecentesco – che fatica ad affermarsi all’interno dei canzonieri petrarchisti e nella teoria dei generi letterari, rispetto alle forme auliche di canzone e sonetto<sup>32</sup> – prevale in assoluto in entrambi i libri di madrigali, benché nel primo siano tutti adespoti, tranne uno, mentre nel secondo, su diciotto sono sette quelli adespoti e sette sono di Luigi Cassola, comparsi in edizioni musicali già dal 1526 e pubblicati in una raccolta interamente dedicata a questo genere poetico, *Madrigali del Magnifico Signor Cavallier Luigi Cassola Piacentino* (Venezia, Giolito, 1544). Sollecitati dal contesto di letterati e musicisti che il fiorentino Giovan Battista Doni descrisse nel suo *Dialogo della musica* sempre del 1544, questi madrigali furono influenzati nella loro gestazione, molti anni prima della pubblicazione anche dai contatti con Pietro Aretino, ospite del Cassola a Piacenza, con cui condivise «l’antica amicitia e fratellanza» che il curatore della raccolta, Giuseppe Betussi, ricorda nella dedica «Al Divinissimo signor Pietro Aretino».<sup>33</sup>

Dopo il madrigale poetico, il genere poetico più musicato da Paolo Aretino è l’ottava rima, in tutto dodici stanze, quattro nel primo libro e ben otto nel secondo libro, segno che nelle scelte poetiche il musicista riflette le tendenze generali della produzione di madrigali musicali su stanze d’ottava rima, ma anche segno di un interesse promosso da ambienti in cui le ottave sono improvvisate e cantate.

31 CECILIA LUZZI, *Poesia e musica ad Arezzo nell’età di Cosimo I de’ Medici* cit., pp. 141-155.

32 Sul genere del madrigale poetico, la sua storia e i suoi rapporti con la musica si veda il recente volume di SALVATORE RITROVATO, *Studi sul madrigale cinquecentesco*, Roma, Salerno Editrice, 2015. Sugli esordi del madrigale poetico cinquecentesco cfr. CLAUDIO VELA, *Luigi Cassola e il madrigale cinquecentesco*, nel suo *Tre studi sulla poesia per musica*, Pavia, Aurora, 1984, pp. 29-65 e MARCO ARIANI, *Giovan Battista Strozzi il Manierismo e il Madrigale del ’500: strutture ideologiche e strutture formali*, introduzione a GIOVAN BATTISTA STROZZI IL VECCHIO, *Madrigali inediti*, Urbino, Argalia, 1975, pp. VII-CXLVIII.

33 Cfr. CLAUDIO VELA, *Luigi Cassola e il madrigale cinquecentesco*, nel suo *Tre studi sulla poesia per musica*, Pavia, Aurora, 1984, pp. 29-65 e la recente edizione critica dei madrigali con il censimento e indice dei capoversi di tutte le rime di GIULIANO BELLORINI, *Il Magnifico Signor Cavallier Luigi Cassola Piacentino*, Firenze, Olschki, 2012, pp. vii-xvi e 3-5 per le informazioni bio-bibliografiche aggiornate. Sul *Dialogo della musica* del Doni cfr. JAMES HAAR, *Notes on the “Dialogo della Musica” of Anton Francesco Doni*, in *Music and Letters*, XLVII (1966), pp. 198-224 e *The “Libreria” of Anton Francesco Doni*, in *Musica Disciplina*, XXIV (1970), pp. 101-123, oggi ristampati in ID., *The Science and Art of Renaissance Music* a c. di Paul Corneilson, Princeton, Princeton University Press, 1998, pp. 271-299 e 323-350.

## *Pietro Aretino, l'eredità di Bernardo Accolti e l'ottava rima in musica*

Le recenti ricerche condotte nel progetto *Italian voices* hanno fornito un prezioso contributo agli studi sul ruolo che l'oralità riveste nel Cinquecento, nell'epoca di ascesa della stampa, che conosce un successo travolgente, tanto da offuscare processi e modalità di produzione culturale, letteraria e musicale, agli occhi degli studiosi, storici, italianisti, musicologi che ne hanno studiato i caratteri. Alla poesia orale Luca degl'Innocenti ha dedicato numerosi studi avviati con le indagini su Cristoforo Fiorentino detto l'Altissimo, improvvisatore di versi – canzoni, sonetti, strambotti e capitoli – e soprattutto cantari in ottava rima osannato dalle folle, che cantava accompagnandosi o facendosi accompagnare da un suonatore di lira da braccio, studi poi proseguiti nell'ambito del progetto europeo *Italian voices*, in parte confluiti nel recente volume «Al suon di questa cetra», dove offre un ritratto di canterini che raggiunsero un successo che stupisce oggi anche gli studiosi della letteratura cinquecentesca.<sup>34</sup> Oltre all'Altissimo, tra i canterini compaiono improvvisatori noti del Quattrocento come Serafino Aquilano, il Cariteo, Panfilo Sasso, e nel Cinquecento Bernardo Accolti detto l'Unico Aretino, protagonista delle occasioni più mondane della Roma di Leone X, ma anche Leonardo da Vinci, il matematico Luca Pacioli, Nicolò Machiavelli e Pietro Aretino.<sup>35</sup>

Rileggendo in questa prospettiva le scelte poetiche dei libri di madrigali di Paolo Aretino, si colgono nelle pieghe della poesia e anche di alcuni tratti della musica, influenze dal mondo degli improvvisatori e si possono ricostruire i legami di questi libri con ambienti frequentati da Pietro Aretino in cui l'improvvisazione su versi, perlopiù in ottava rima, era prassi comune, se non quotidiana. L'eco di questi contesti si ritrova poi a tratti in numerosi passi dell'epistolario aretiniano, fin dalla lettera di Paolo Caggio, il quale esordisce con i doni dei quali la natura è stata prodiga con Pietro Aretino, ovvero di «bella armonia» e «soave concetto» e con le doti di cui è miracolosamente dotato, «oltre la dolcezza delle parole, l'affabilità, la *grazia*, la *memoria*», 'grazia' essendo la maniera di porgere il canto propria dei cantori virtuosi, e 'memoria' il requisito fondamentale del poeta e musicista improvvisatore. Analogamente, quando nella lettera a Paolo Aretino il letterato si riferisce al «non esser di mia professione lo studio di *quella musica* in cui sete perfetto», sembra far riferimento alle due distinte forme di musica definite da Baldassarre Castiglione nel famoso passo, citato di frequente, dal *Libro del Cortegiano*:<sup>36</sup>

Allora il signor Gaspar Pallavicino «Molte sorti di musica» disse, «si trovano, così di voci vive, come di instrumenti; però a me piacerebbe intendere qual sia la migliore tra tutte ed a che

34 LUCA DEGL'INNOCENTI, *I «Reali» dell'Altissimo*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2008, e il più recente «Al suon di questa cetra». Ricerche sulla poesia orale del Rinascimento, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2016.

35 DEGL'INNOCENTI, «Al suon di questa cetra» cit. pp. 15-34 e *Machiavelli canterino?*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 18/1, 2015, pp. 11-67, ristampato in DEGL'INNOCENTI, «Al suon di questa cetra» cit., pp. 101-152.

36 *Lettere scritte a Pietro Aretino* cit., II, p. 323. PIETRO ARETINO, *Lettere*, Tomo V. Libro V, cit., p. 172. Miei i corsivi delle citazioni.



tempo debba il cortegiano operarla». «Bella musica,» rispose messer Federico, «parmi il cantar bene a libro sicuramente e con bella maniera; ma ancor molto più il cantare alla viola perché tutta la dolcezza consiste quasi in un solo e con molto maggior attenzion si nota ed intende il bel modo e l'aria non essendo occupate le orecchie in più che in una sol voce, e meglio ancor vi si discerne ogni piccolo errore; il che non accade cantando in compagnia perché l'uno aiuta l'altro. Ma sopra tutto parmi gratissimo il cantare alla viola per recitare; il che tanto di venustà ed efficacia aggiunge alle parole, che è gran maraviglia.»<sup>37</sup> (II, 13)

D'altro canto l'abilità di Pietro Aretino come improvvisatore ed esecutore, meglio ancora *performer* (in cui è compresa anche la capacità attoriale di porsi di fronte ad un pubblico) di poesia proviene dai suoi primi anni a Roma presso Agostino Chigi e poi Leone X, a contatto con l'arte di Bernardo Accolti detto l'Unico Aretino, di cui Pietro Aretino ne è l'erede proclamato dallo stesso Accolti.<sup>38</sup>

Bernardo Accolti, nato nel 1458 da una facoltosa famiglia aretina, era cresciuto a Firenze e si era trasferito a Roma dove era divenuto un improvvisatore, acclamato dalle folle, protagonista della vita mondana della corte di papa Leone X. Come osserva Danilo Romei: «Tra l'Accolti e Pietro vi fu davvero un rapporto quasi paterno di protezione e di affetto: in qualche modo Pietro è davvero “del suo intelletto fattura”: discepolo umile e ricettivo; è vera l'eredità e quasi l'investitura che Pietro riceve: “dopo me lascio un altro me nella patria [...]». È verosimile dunque che Pietro Aretino desuma proprio dall'Accolti le abilità di improvvisatore e recitatore e quelle qualità attoriali che impiegherà nel corso della sua carriera e di cui permeerà gli ambienti frequentati, prima a Roma, poi a Piacenza, Mantova e Venezia.<sup>39</sup>

Dei legami con l'ambiente romano dà testimonianza il nome di Niccolò Martelli, autore tra l'altro di un madrigale poetico intonato dallo stesso Paolo Aretino, il quale in una lettera inviata a Pietro Aretino il 1 settembre 1540 rievoca i tempi in cui, giovinetto, frequentava il «superbo giardino» di Agostino Chigi e aveva ascoltato recitare *Alma mia donna e fiamma* dallo stesso Pietro Aretino (che viene musicata proprio nel *Dialogo della musica* del Doni) ed era rimasto invaghito «tanto col suono delle vostre rime eccellenti, di cui anchora tutta Roma stupiva».<sup>40</sup> All'ambiente romano, della corte di Leone X, risale ad esempio l'amicizia con Marco Cademosto, rievocata nella lettera ad Aretino dallo stesso scrittore lodigiano,<sup>41</sup> di cui sappiamo che si era esibito nella recitazione intonata dei versi della *Commedia* dantesca – preziosa perché la sola accanto a quella del «Lamento del Con-

37 BALDASSAR CASTIGLIONE, *Il Libro del Cortegiano*, Introduzione di Amedeo Quondam, Milano, Garzanti, 2000, pp. 137.

38 DANILO ROMEI, *Dalla Toscana a Roma. Pietro Aretino “erede” di Bernardo Accolti*, in *Pietro Aretino nel Cinquecentenario della nascita*. Atti del Convegno di Roma-Viterbo-Arezzo, 28 settembre-1° ottobre 1992, I, pp. 179-195.

39 Citazione in *Ivi*, p. 184.

40 PAUL LARIVAILLE, *Pietro Aretino* cit., pp. 50-51.

41 Lettere scritte a Pietro Aretino cit., pp. 174-176. Sul Cademosto cfr. RENATO PASTORE, «Cademosto, Marco», in *Dizionario Biografico degli Italiani* cit., vol. XVI, 1973, (consultata on-line al link [http://www.treccani.it/enciclopedia/marco-cademosto\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/marco-cademosto_(Dizionario-Biografico)/)).

te Ugolino» – rivelatoci da una lettera del poeta Giovanni Mauro d'Arcano, all'interno del racconto di una serata romana del 1531, nel saggio di Philippe Canguilhem dedicato alla dimensione sonora nei banchetti e nelle occasioni conviviali delle Accademie romane, in cui l'incipit del Terzo canto dell'Inferno viene improvvisato dal cantante accompagnato dal suono della lira da braccio:

La sera di S. Lucia il Sig. Musettola fece cena alli Poeti, dove anch'io per poeta fui convitato, et altro vino non fu bevuto che di quello della vigna del Pontano, fatto venir da Napoli a posta. Il quale ebbe in sé tanto vigor poetico, che tutti ci riscaldò, non in vederlo solamente, ma in gustarlo, et in beverne oltre a sette, o otto volte per uno, et tal vi fu, che arrivò al numero delle Muse. [...] Il nostro M. Marco [Cademosto] da Lodi cantò nel fine della cena a suon di lira, la qual toccò a sonare a M. Pietro Polo. Et egli cantò: *Per me si va ne la città dolente*.<sup>42</sup>

Gli ambienti romani delle accademie dei Vignaiuoli, della Virtù e dello Sdegno, la cui attività è documentata tra gli anni Trenta e Quaranta del Cinquecento, riunivano i nomi di poeti tra i più attivi nella vita accademica e culturale romana – lo stesso Giovanni Mauro d'Arcano, Francesco Berni, Francesco Maria Molza, Claudio Tolomei, Bernardo Tasso – tra i quali si distinguono, soprattutto Berni e Mauro per un'impronta anti-petrarchista e anti-bembiana, per lo spirito acremente polemico verso Castiglione e Bembo, per la creazione di un nuovo genere satirico, la poesia burlesca, di contenuto licenzioso e realistico, propria anche della poesia dell'Aretino che quegli ambienti aveva frequentato in anni precedenti.

### *La diffusione musicale delle stanze in ottava rima*

Paolo Aretino è interprete precoce delle tendenze nelle scelte poetiche di quegli stessi anni, l'ottava rima rappresentando la forma poetica in ascesa nelle preferenze dei compositori – analogamente all'attenzione verso il madrigale poetico, frutto dei contatti diretti o indiretti con contesti musicali assai stimolanti. Per la sua prima raccolta di madrigali del 1549 compone due madrigali su ottave di Pietro Aretino, ovvero la seconda stanza del ciclo *Stanze di Messer Pietro Aretino in lode di Angela Serena* (già pubblicate nel 1537 poi di nuovo nel 1544), di cui intona *O Ecco, ombra invisibile, che vivi* – finora non identificato per la variante nell'incipit rispetto alla fonte poetica che reca *Eco, ombra invisibile, che vivi* – e *O beati color che hanno i duo cori*, contenuto nel *Dialogo nel quale la Nanna insegna a la Pippa*, terza giornata dei *Ragionamenti* del letterato.<sup>43</sup> A queste si aggiungono la stanza di Pietro Bembo *Quanto in mill'anni il ciel dovea mostrarne* e la stanza adespota *La grata*

42 PHILIPPE CANGUILHEM, *I musici convivi di Roma (1530-1540) e la dimensione sonora del banchetto nel Rinascimento* cit., pp. 117-131, citazione a p. 121; ID., *Singing Poetry 'in compagnia' in Sixteenth-Century Italy*, in *Voices and Texts in Early Modern Italian Society* cit., par. 7, s.p.

43 PIETRO ARETINO, *Sei giornate*, a cura di Giovanni Aquilecchia, Bari, Laterza, 1968, p. 322.

vista e l'angelico riso pubblicata nel *Secondo libro di madrigali de' diversi eccellentissimi autori a misura di breve* del 1543. Nel libro di madrigali successivo, del 1558, aumenta il numero delle stanze d'ottava rima e si arricchisce la varietà stilistica, dalla forma dello strambotto «Caron, Caron» «Chi è st'importun che grida?», attribuito a Marc'Antonio Magno, le stanze liriche di Giulio Camillo Delminio, *Serbot'ancor'una leggiadra fiera* (di nuova attribuzione, contenuto nella miscellanea manoscritta conservata alla Biblioteca Nazionale di Firenze, Ms II, IV, 233 opp. Magl. Cl. VII, num. 344) e *Mentr'ameranno ignudi pesci l'onde* di Luigi Alamanni, letterato fiorentino esule in Francia, entrambi corrispondenti di Pietro Aretino, oltre alle due stanze liriche adespote *Deh, che poss'io se non con grave duolo* e *Giulio gentil, in voi scherzan gli amori*, e le ottave epico-narrative dell'Ariosto, tratte dall'*Orlando Furioso*, *Pensier, ahimè, che 'l cor m'agghiacci et ardi* (I, 41), *Ben spero donne in vostra cortesia* (XXX, 3) e *Scarpello si vedrà di piombo o lima* (XLIV, 62).

In un saggio che di recente ho dedicato alla produzione di madrigali sulle stanze d'ottava rima, pubblicato nel volume a cura di Maurizio Agamennone, *Cantar ottave. Per una storia culturale dell'intonazione cantata in ottava rima*,<sup>44</sup> ho rilevato come la natura 'ambigua' della stanza di ottava rima rilevata dalla critica letteraria, popolare o dotta, estemporanea o composta a tavolino,<sup>45</sup> e la varietà delle forme e dei generi in cui si manifesta, epico-narrativa o lirico-descrittiva, giungano ad influenzare la concezione stessa, e lo stile, dei madrigali musicali.

Dall'esame dei dati contenuti nel *Repertorio della Poesia Italiana in Musica* (RePIM) è possibile cogliere un quadro ben definito sulla presenza delle stanze di ottava rima nella musica profana tra '500 e '600.<sup>46</sup> Per l'esattezza, nell'arco di poco più di un secolo e mezzo, dal 1517 fino al 1677, si contano, tra prime edizioni e ristampe, 3621 composizioni musicali profane intonate sulle stanze di ottava rima: un repertorio che comprende soprattutto madrigali polifonici e, in misura assai minore, frottole, agli inizi del Cinquecento, e madrigali monodici e arie nel nuovo secolo.

La Tabella 4, sotto riportata, offre una sintesi dei numeri relativi alla 'fortuna musicale' dei generi della poesia italiana intonata dai compositori tra Cinque e Seicento: in questo quadro, le stanze di ottava rima si collocano in quarta posizione tra i generi poetici più frequentati dai musicisti nell'arco di due secoli, dopo madrigali poetici, sonetti e canzonette: osservando i dati possiamo annotare la tempestività di Paolo Aretino che anticipa

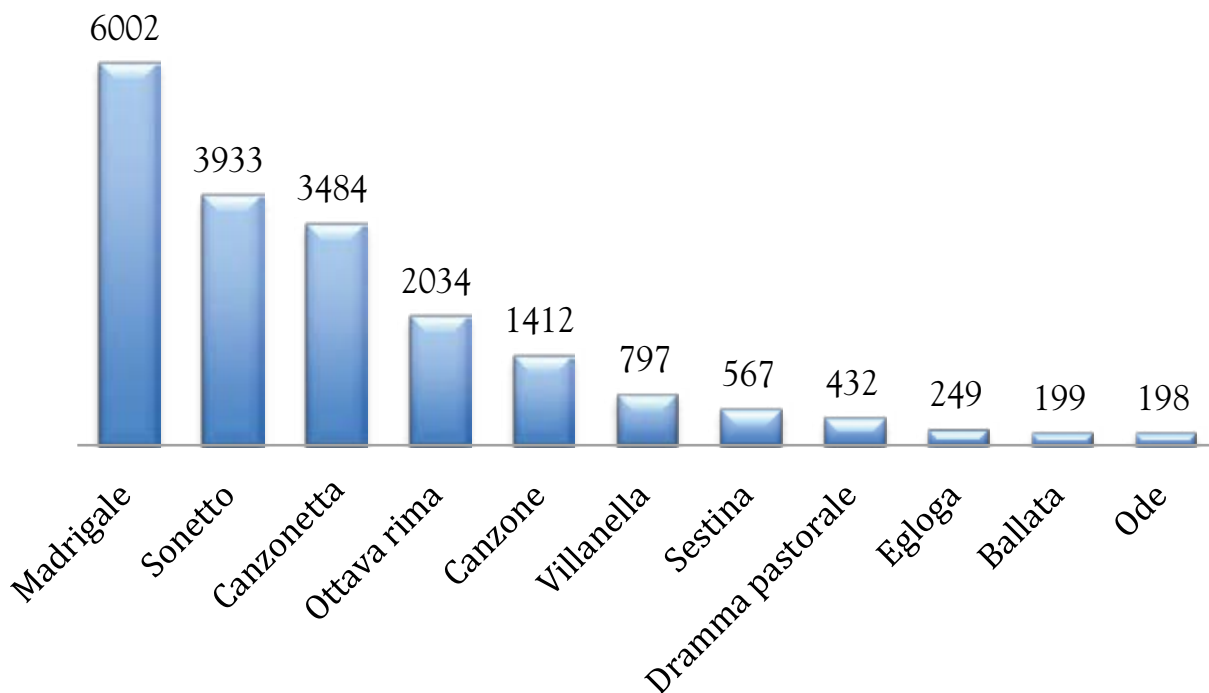
44 CECILIA LUZZI, *L'ottava rima nella tradizione del madrigale rinascimentale e agli esordi del teatro musicale*, in *Cantar ottave. Per una storia culturale dell'intonazione cantata in ottava rima* a cura di Maurizio Agamennone, Lucca, LIM, 2017, pp. 47-68; in questo stesso volume compaiono due saggi dove si trovano preziose informazioni, cfr. LUCA DEGL'INNOCENTI, *I cantari in ottava rima tra Medio Evo e primo Rinascimento: i cantimpanca e la piazza*, pp. 3-24 e FRANCESCO SAGGIO, *Improvvisazione scrittura nel tardo-quattrocento cortese: lo strambotto al tempo di Leonardo Giustinian e Serafino Aquilano*, pp. 25-45.

45 FLORIANA CALITTI, *Fra lirica e narrativa. Storia dell'ottava rima nel Rinascimento*, Firenze, Le Càriti editore, 2004, p. xi.

46 Il RePIM, a cura di Angelo Pompilio, frutto di un progetto ideato a partire dal 1977 da Lorenzo Bianconi stesso e da Antonio Vassalli, è parzialmente consultabile on line al link <http://repim.muspe.unibo.it>. Ringrazio Angelo Pompilio per avermi messo a disposizione l'intera banca dati dalla cui consultazione sono estratti i dati qui riportati.

la 'fortuna' musicale del madrigale poetico e della stanza in ottava rima, mentre diserta la forma del sonetto musicando però come i suoi contemporanei canzoni e sestine.

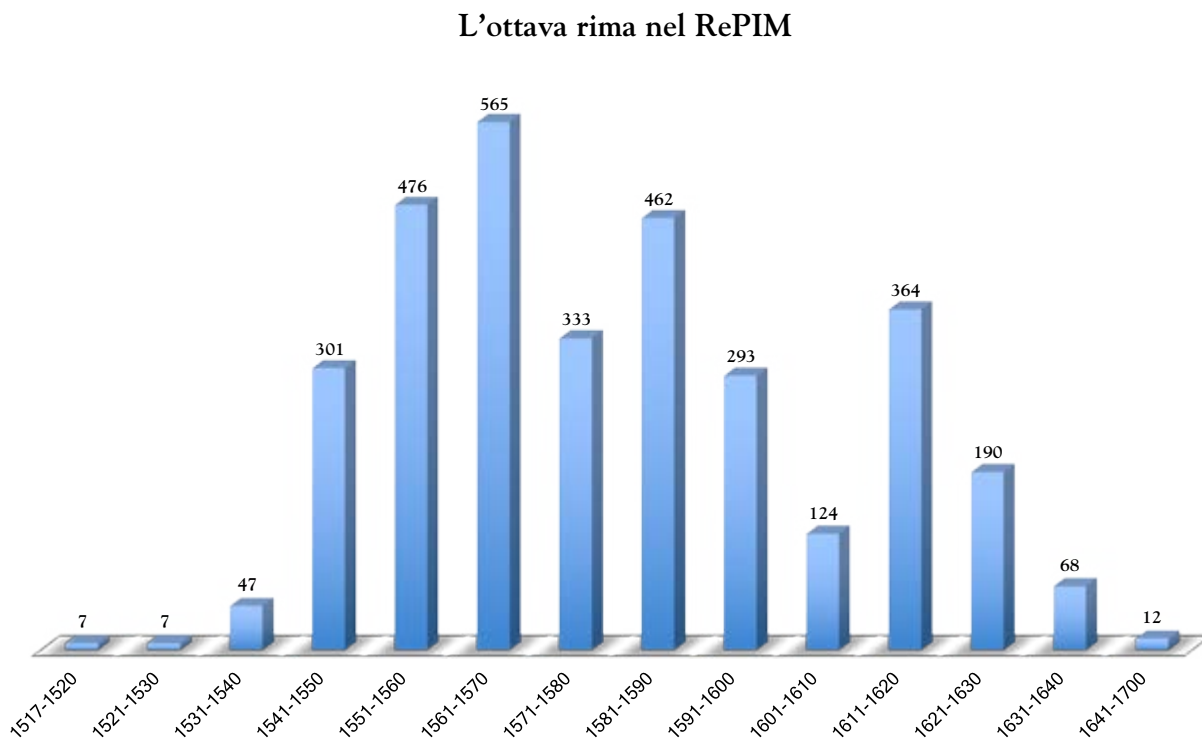
Tabella 4. Fortuna musicale dei generi poetici nel Repertorio della Poesia in Musica (1500-1700)



Se analizziamo la distribuzione delle composizioni musicali sulle stanze di ottava rima, riportata nella Tabella 5, decennio per decennio, tra 1500 e 1700, notiamo che mentre per i primi due decenni la produzione è rappresentata da poche unità – alcune frottole di Bartolomeo Tromboncino pubblicate a partire dal 1517 nel quarto libro di *Canzoni sonetti strambotti et frottole* (Roma, Andrea Antico) e i primi madrigali nei manoscritti di area fiorentina –, tra 1531 e 1540 diviene più significativa quando la precoce produzione di madrigali di Philippe Verdelot, Costanzo Festa e Jacques Arcadelt raggiunge la stampa. La prima grande impennata della produzione musicale sulle stanze di ottava rima corrisponde al decennio successivo al 1541, e fino al 1570 continua a crescere vistosamente, raggiungendo il picco proprio nel decennio '60, negli stessi anni in cui il Petrarca e i generi petrarchisti per eccellenza – sonetti e canzoni – dominano nelle raccolte madrigalistiche. Questa crescita esponenziale è tuttavia da imputare anche alla pubblicazione di raccolte singolari rispetto al consueto libro di madrigali che conteneva da venti a trenta composizioni: le *Cinquanta stanze del Bembo con la musica di sopra composta* (1545) di Jacques Du Pont, ristampate per ben quattro volte fino al 1567, la raccolta *Tutti principii de canti dell'Ariosto posti in musica* (1559) di Salvatore Di Cataldo – quarantasei madrigali, uno per ciascuna stanza iniziale dei canti del *Furioso* – e il *Primo, secondo et terzo libro del capriccio... sopra le stanze del Furioso* (1561), novantatré stanze messe in musica da Giachet Berchem.

Negli ultimi trent'anni del Cinquecento e per tutto il secolo successivo, la circolazione musicale dell'ottava rima non tornerà più agli esiti del decennio 1561-'70, tuttavia l'anda-

Tabella 5. Stanze di ottava rima nel Repertorio della Poesia in Musica (1500-1700)



mento discendente non è regolare ma distribuito ‘a picchi e valli’, in cui si rilevano i picchi corrispondenti ai decenni 1581-’90 e 1611-’20, per l’interpretazione dei quali l’incrocio tra le informazioni della produzione letteraria a stampa e quelle ricavate dal RePIM può dare un contributo significativo.

Come in ambito letterario, anche la fortuna musicale dell’ottava è trainata dalla popolarità dell’*Orlando furioso*, «il primo best-seller della tipografia italiana» che, dalla *editio princeps* del 1516, nell’arco di tutto il Cinquecento, conta ben 150 edizioni:<sup>47</sup> come registrato nella Tabella 6, le ottave dell’*Orlando furioso* intonate sono 295, per un totale di 921 composizioni musicali, comprendendo anche le ristampe, che della diffusione del repertorio sono un dato significativo.

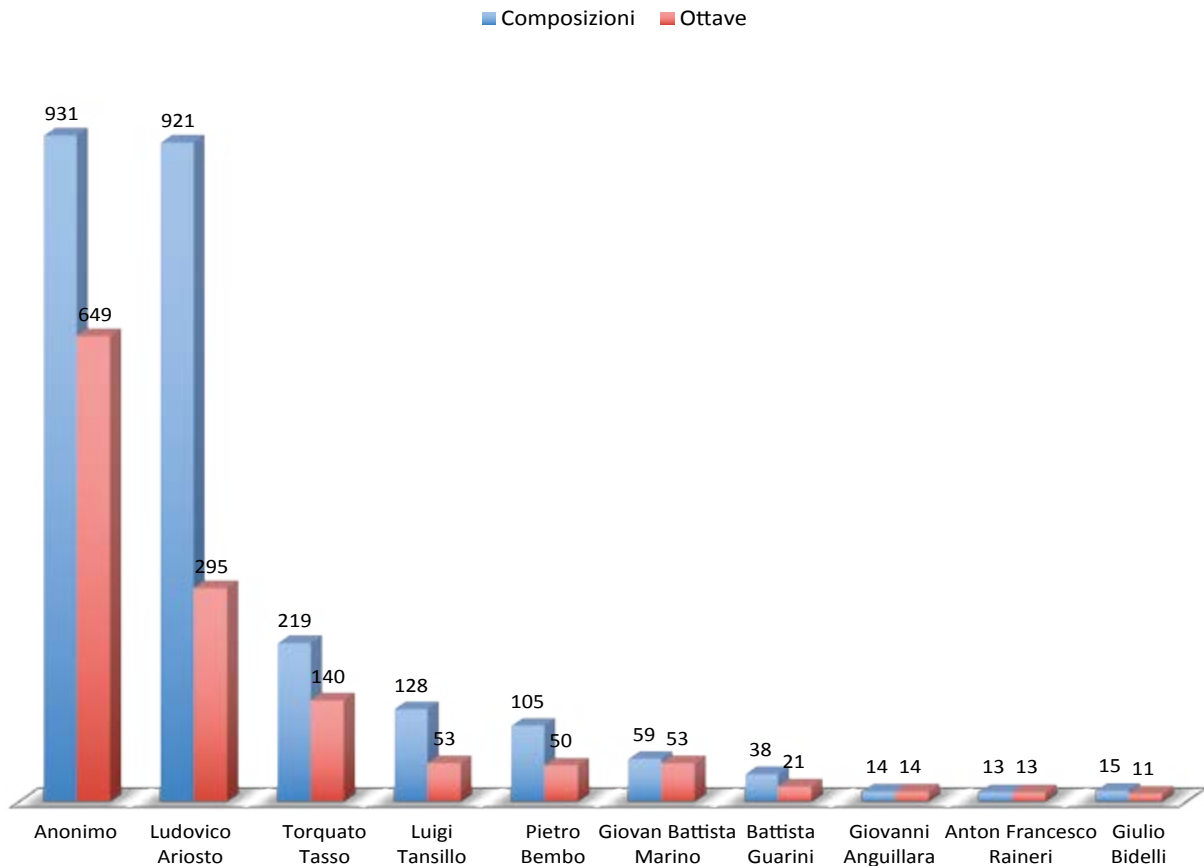
Rispetto all’ambito letterario dove «per l’ottava rima intorno agli anni ’30-’50 avviene una vera e propria esplosione» grazie alle raccolte poetiche appartenenti al genere elogiativo delle bellezze femminili e di quei poemetti ispirati al modello delle Cinquanta stanze del Bembo,<sup>48</sup> in ambito musicale, fino agli anni ’60, l’esplosione’ dell’ottava rima è legata soprattutto alla fortuna musicale delle ottave epiche dell’Ariosto. Le ottave di autori come Bernardo Tasso, Vincenzo Querini, Veronica Gambara, Lodovico Martelli, Francesco Maria Molza, indicati nella Tabella 6, ma anche Luigi Alamanni, Gandolfo Porrino, circolarono in ambito musicale in seconda istanza, anche attraverso la fortunata serie delle *Stanze di diversi illustri poeti*, più volte ristampate tra 1553 e 1590 a Venezia dalle stamperie

47 GIANCARLO ALFANO, *Una forma per tutti gli usi: l’ottava rima*, in *Atlante della letteratura italiana*, vol. II, a cura di Erminia Irace, Torino, Einaudi, 2011, pp. 31-57: 36.

48 FLORIANA CALITTI, *Fra lirica e narrativa. Storia dell’ottava rima nel Rinascimento* cit., p. 133.

**Tabella 6. Stanze di ottava rima per autore nel Repertorio della Poesia in Musica (1500-1700)**

La serie 1 riporta il totale delle composizioni (comprese le ristampe) su stanze di ottava rima, la serie 2 indica il numero dei testi in ottava rima scelti dai compositori.



del Giolito.<sup>49</sup> Ad esempio Filippo di Monte fra il 1580 e 1584 ricavò trentaquattro stanze dai due volumi delle *Stanze di diversi illustri poeti* curate da Lodovico Dolce e Antonio Terminio, per buona parte intonate nel *Primo libro di madrigali a tre voci* del 1582; a partire dal 1581 Wert, per primo, intonò stanze dalla *Gerusalemme liberata* (quattordici stanze musicate nel decennio '80); lo stesso fece Marenzio dal 1584, intonando tuttavia anche le stanze di Bernardo Tasso, Luigi Alamanni e Vincenzo Querini (in tutto ventotto stanze musicate nel decennio '80). Dopo due decenni di declino, a cavallo del secolo, corrispondenti al vero e proprio trionfo del madrigale epigrammatico – di Torquato Tasso, Battista Guarini, Livio Celiano (Angelo Grillo) – e del dramma pastorale – in particolare dal guariniano *Pastor fido* –, nel decennio 1611-1620 letteralmente si triplica la quantità dei dieci anni precedenti. Un exploit che si spiega con la produzione di scherzi, arie e madrigali monodici, profani e spirituali, di compositori come Antonio Cifra, Pietro Pace e Sigismondo d'India. Parte dei testi intonati sono tratti dalla *Gerusalemme liberata*, messa in musica a partire dal 1581, ma anche dalle *Lagrima del peccatore* di Luigi Tansillo – un poemetto in ottava

<sup>49</sup> Un primo volume era stato pubblicato fin dal 1553 a cura di Lodovico Dolce, ristampato poi nel 1556, nel 1558 e col titolo *Prima parte delle stanze di diversi illustri poeti* nel 1563, con ristampe nel 1569, 1575, 1580 e 1590; a questa era stata aggiunta nel 1563 una *Seconda parte* curata da Antonio Terminio ristampata nel 1572, 1580 e 1589.

rima appartenente al genere delle lagrime, consistente nel racconto di un momento di dolore o di pentimento, della Vergine, della Maddalena o di Pietro<sup>50</sup> – che riscosse successo nel clima controriformistico di fine Cinquecento, anche nelle raccolte di madrigali spirituali, come *Le lagrime di San Pietro* ultima opera composta da Orlando di Lasso sulle ottave del Tansillo e pubblicata postuma nel 1595. Tra gli autori delle ottave intonate dai monodisti, anche Marino, con l'*Adone*, che otto anni prima di essere stampato, a Parigi nel 1623, venne musicato da Sigismondo D'India, stentando poi a circolare attraverso le edizioni letterarie e ad affermarsi tra i musicisti, probabilmente a causa dell'iscrizione nel 1627 nell'*Indice dei libri proibiti*.<sup>51</sup>

### *Le stanze di ottava rima, gli improvvisatori e il madrigale musicale*

I dati riferiti alle fonti musicali a stampa documentate nel RePIM non riproducono, in verità, le dimensioni del successo dell'ottava rima, che conobbe una diffusione musicale orale parallela, rivolta ai diversi strati sociali delle città della penisola, dal pubblico aristocratico delle corti a quello eterogeneo delle piazze, da quello élitario delle accademie fino ai circoli più informali di compagnie e case private. Questa produzione di ottave raggiunse le stampe musicali solo in minima parte, intonata nei libri di madrigali, ed è rimasta priva di paternità letteraria, come per buona parte della produzione di madrigali, in cui i tre quarti dei testi sono adespoti.<sup>52</sup> Tuttavia la presenza d'intonazioni di stanze di ottava rima adespote all'interno di raccolte madrigalistiche sembrerebbe segnalare una vicinanza a particolari contesti – circoli, ridotti, accademie o compagnie – nei quali l'improvvisazione poetica e musicale si alternava a dotte conversazioni, ma anche a convivi e a banchetti, come nel caso della prima raccolta madrigalistica di Paolo Aretino.

Testimonianze preziose dell'influenza della prassi improvvisativa sulle ottave all'interno della produzione di madrigali musicali si trovano negli studi che James Haar ha dedicato ai poeti e musicisti improvvisatori (cantori, canterini, cantastorie, cantimbanchi, dicitore all'improvviso), al madrigale arioso, alle arie per cantar stanze ariostesche, alla produzione ai capricci di Berchem sull'*Orlando furioso* o ai madrigali giovanili di Orlando di Lasso.<sup>53</sup>

50 GIANCARLO ALFANO, *Una forma per tutti gli usi: l'ottava rima* cit., p. 53.

51 *Ivi*, pp. 49-52.

52 ANGELO POMPILIO, *Il Repertorio della Poesia Italiana in Musica, 1500-1700 (RePIM): un aggiornamento*, in *Petrarca in musica. Atti del Convegno internazionale di studi (VII Centenario della nascita di Francesco Petrarca, Arezzo, 18-20 marzo 2004)*, a cura di Andrea Chegai e Cecilia Luzzi, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005, pp. 391-396: 395.

53 Oltre ai saggi citati alla nota 11, cfr. sempre di JAMES HAAR, *The «Madrigale Arioso»: a Mid-Century Development in the Cinquecento Madrigal*, in «Studi Musicali», 12 (1983), pp. 203-219 (rist. in *The Science and Art of Renaissance Music*, a cura di Paul Corneilson, Princeton, Princeton University Press, 1998, pp. 222-238); *The Early Madrigals of Lasso*, «Revue Belge de Musicologie», 49-50 (1985-86), pp. 17-32; *Improvvisatori and their Relationship to Sixteenth-Century Music*, in *Essays on Italian Poetry and Music During the Renaissance, 1350-1600*, Berkeley, University of California Press, 1986, pp.76-99 e *The «Capriccio» of Giachet Berchem: A Study in Modal Organization*, in «Musica Disciplina», 42 (1988), pp. 129-156.

Un recente contributo che apre la strada a nuove ricerche e interpretazioni sull'influenza della produzione estemporanea in ottava rima, o più in generale del canto estemporaneo di testi poetici, per voce sola e accompagnamento, nella prima stagione madrigalistica a Firenze, è rappresentato dalla 'scoperta' delle eccellenti abilità improvvisative di Nicolò Machiavelli, protagonista non solo della storia letteraria del primo Cinquecento, ma anche della prima stagione del madrigale musicale per la sua collaborazione con Philippe Verdelot. Resa nota dall'italianista Brian Richardson e sviluppata poi da Luca Degl'Innocenti nell'ambito del progetto di ricerca europeo *Italian voices*, la nuova immagine di Machiavelli ottimo improvvisatore di stanze in ottava rima e abile musicista è delineata nei dettagli nel saggio *Machiavelli canterino*.<sup>54</sup>

Questa descrizione viene confermata attraverso una ricostruzione circostanziata e sapiente di testimonianze sulla figura di Machiavelli intrattenitore brillante e sulle relazioni con la tradizione fiorentina dell'improvvisazione poetica e musicale, che gettano una nuova luce anche sul contesto musicale. Non solo, il contributo arricchisce la conoscenza di quei circoli come gli Orti Oricellari e brigate come la Compagnia della Cazzuola che promossero l'intrattenimento poetico e musicale e *performances* teatrali nei primi decenni del secolo a Firenze, e si acquisiscono nuove informazioni sui rapporti che Machiavelli coltivò con poeti-*performer*, dicitori all'improvviso o araldi come l'Altissimo, il Bièntina o Giovanbattista di Cristofano dell'Otonaio.<sup>55</sup>

Tali indagini gettano nuova luce sulla conoscenza delle prime manifestazioni del madrigale fiorentino e sul ruolo avuto dall'improvvisazione sulle stanze di ottava rima e più in generale di poesia a voce sola con l'accompagnamento di uno strumento. Possiamo pensare che oltre ad essere in contatto con Pietro Aretino e gli ambienti degli improvvisatori, il compositore Paolo Aretino li conoscesse direttamente, a Firenze, dove pare avesse approfondito gli studi o dal contatto con Firenze e la famiglia Medici, oppure ad Arezzo che dal Quattrocento aveva una tradizione di importanti improvvisatori.

Da una veloce ricognizione di tutti i madrigali composti sulle stanze d'ottava rima si trova conferma a quanto registrato in generale nel saggio sull'ottava rima nella storia del madrigale sulla scorta degli studi pionieristici di James Haar. Tutte le stanze liriche, di poeti appartenenti alla tradizione petrarchista – di Bembo in primis, ma anche Camillo Giulio Delminio, Luigi Alamanni, le stanze adespote e persino le due stanze di Pietro Aretino – presentano uno stile chiaramente improntato alla tradizione polifonica fiamminga, dove Paolo Aretino sfrutta le tecniche tradizionalmente impiegate nella polifonia sacra, con una predilezione netta verso uno stile imitativo, come nel madrigale *Quanto in mill'anni il ciel dovea mostrarne* (Es. mus. 1), intonato sulla stanza del Bembo.

Il madrigale presenta un impiego diffuso dell'imitazione canonica di soggetti melodici dai ritmi vivaci, in ritmo dattilico, come osservabile nell'esempio musicale che riporta l'intonazione dei primi due versi. Qui la voce del Canto intona, sul primo emistichio dell'en-

54 LUCA DEGL'INNOCENTI, *Machiavelli canterino* cit., p. 15.

55 *Ivi*, pp. 21-25; 41-42.



decasillabo «Quanto in mill'anni il ciel», il primo soggetto melodico costruito sui gradi I-III-V-I del modo di Fa, imitata all'ottava da Tenore, Basso e Alto, che proseguono poi liberamente nell'intonazione del secondo emistichio del verso «dovea mostrarne»; analogo è il trattamento canonico sul secondo verso, la cui intonazione si sovrappone all'episodio sul verso precedente, con l'imitazione rigorosa in corrispondenza del primo emistichio, «di vago e bello in voi», e la prosecuzione in contrappunto libero nella seconda parte del verso «spiegò e ripose». Le uniche eccezioni al trattamento imitativo/contrappuntistico sono rappresentate dal ricorso all'omoritmia (bb. 43- 47 dell'esempio musicale 2) in corrispondenza del v. 7 «fermisi a mirar voi sol una volta», in cui la rappresentazione musicale coglie dell'atto del fermarsi per rimirare la bellezza della donna, attraverso il rallentamento del ritmo, la staticità della melodia e il procedere accordale delle quattro voci, ma anche in cadenza finale, come effetto conclusivo.

**Es. mus. 1**

*Quanto in mill'anni il ciel dovea mostrarne* in LUCIANO TAGLIAFERRI, *I madrigali di Paolo Aretino*, edizione moderna dal *Libro primo delli madrigali di Paolo Aretino* (1549), Scuola di Paleografia e Filologia Musicale, Facoltà di Musicologia di Cremona, 1984, n° XV.

CANTUS

ALTUS

TENOR

BASSUS

Quan - to in mil - l'an - ni il ciel do - vea mo - strar - ne di

Quan - to in mil - l'an - ni il ciel do - vea mo - - - strar -

Quan - to in mil - l'an - ni il ciel do - vea mo - strar -

Quan - to in mil - l'an - ni il ciel do - vea mo - strar - - -

va - go e bel - lo in voi spie - gò e ri - po - - - se

ne di va - go e bel - lo in voi spie - gò e ri - po - - - se spie -

ne di va - go e bel - lo in voi - i spie - gò e ri - po - - - -

ne di va - go e bel - lo in voi spie - gò e ri - po - - - -

La direzione intrapresa da Paolo Aretino nello stile dei madrigali sulle stanze del Bembo e sulle altre stanze liriche, verso una polifonia dotta e un registro musicale aulico caratterizzato dall'impiego della tecnica imitativa e del contrappunto libero e dall'imitazione delle parole – che divengono poi i tratti dominanti nella storia del madrigale musicale –, pare discendere dallo stile delle stanze del Bembo, in origine improvvisate per giuoco nella corte di Urbino durante il carnevale del 1507, ma poi progressivamente riviste e corrette per decenni nel corso delle varie edizioni. Per Bembo – come per tutta la musica madrigalistica che intona il Petrarca e i petrarchisti – «l'estemporaneità non è un pregio, non è il sintomo di vera ispirazione poetica, è imperfezione e provvisorietà».<sup>56</sup> Segno che era chiara alla coscienza retorica del musicista aretino, pur nella condivisione dello stesso schema metrico, l'appartenenza dell'ottava lirica – oltretutto filtrata attraverso il processo di petrarchizzazione compiuto dal Bembo – ad un registro stilistico più elevato.

## Es. mus. 2

Quanto in mill'anni il ciel dovea mostrarne cit. (bb. 37-51)

37

pur di non a-mar se-co pro-po-se fer-mi

pur di non a-mar se-co pro-po-se fer-mi

pur di non a-mar se-co pro-po-se fer-mi

pur di non a-mar se-co pro-po-se fer-mi

45

sia mi-rar voi sol u-na vol-ta e fug-ga

sia mi-rar voi sol u-na vol-ta e fug-ga poi se

sia mi-rar voi sol u-na vol-ta e

sia mi-rar voi sol u-na vol-ta e fug-ga poi se

56 FLORIANA CALITTI, *Fra lirica e narrativa. Storia dell'ottava rima nel Rinascimento* cit., p. 130.

Diverso è il caso dei madrigali intonati sulle ottave dell'*Orlando furioso*, «Pensier, ahimè, che 'l cor m'agghiacci et ardi» – variato nell'incipit rispetto alla versione ariostesca «Pensier (dicea) che 'l cor m'agghiacci et ardi» (I, 41) –, lamento di Sacripante, re di Circassia, disperato perché convinto che Angelica sia stata oggetto dell'amore di Orlando, «Scarpello si vedrà di piombo o lima», lamento di Ruggero, tormentato dal timore di perdere l'amata Bradamante, (XLIV, 62), e «Ben spero, donne, in vostra cortesia» (XXX, 3) in cui Orlando, dopo essersi abbandonato a gesti folli, si rivolge all'universo femminile chiedendo il perdono per essersi fatto travolgere dalla passione.

L'intonazione delle ottave ariostesche mostra chiari indizi del legame con la tradizione canterina, che possiamo osservare in particolare nell'intonazione dell'ottava «Scarpello si vedrà di piombo o lima» (Es. mus. 3).

Come rilevato da James Haar nei suoi studi sugli improvvisatori e la loro influenza nella musica colta, le intonazioni delle stanze dell'*Orlando Furioso* sono il caso più eclatante in cui le melodie potessero essere desunte dal repertorio degli improvvisatori. Non possiamo essere certi che le melodie intonate sulle ottave ariostesche riflettano le arie ('aeri' o 'modi') per cantar stanze, ma gli indizi sono molto significativi.<sup>57</sup>

Nel madrigale di Paolo Aretino si registrano buona parte dei tratti delle arie per cantar stanze che Haar individua, ad esempio, nella frottola di Tromboncino *Queste non son più lacrime che fore* (1517) e nel madrigale di Verdelot sulla stessa stanza ariostesca.<sup>58</sup> Innanzitutto l'impianto modale, secondo modo o Ipodorico – nel caso del madrigale di Pietro Aretino, trasposto su Sol per bemolle – e un andamento sillabico, con brevi melismi solo in cadenza, a segnalare la conclusione della frase. Indizi dell'influenza delle arie impiegate dagli improvvisatori sono l'estensione ridotta dei registri di ciascuna voce, i suoni ribattuti alla stessa altezza, secondo un andamento salmodico, come nell'episodio iniziale (bb. 1-4), una concezione formulare, con la ripetizione sempre variata di formule melodiche, frequentemente scalari, ascendenti/discendenti, come nell'intonazione del quarto verso (bb. 14-18), che rinviano agli schemi stereotipati già in uso sul volger del secolo presso gli intonatori di strambotti.

57 JAMES HAAR, *Improvisatori and their Relationship to Sixteenth-Century Music* cit., pp. 95-98.

58 *Ivi*, p. 95-96.

Es. mus. 3

Scarpello si vedrà di piombo o lima in LUCIANO TAGLIAFERRI, *I madrigali di Paolo Aretino*, edizione moderna da *Li madrigali a V.VI.VII.VIII.* (1558) cit., n° XIX (Trascrizione digitale a cura di Samuele Amidei)

First system of the musical score, measures 1-4. The score is for five voices: Canto, Alto, Tenore, Quinto, and Basso. The lyrics are: Scar - pel - lo si ve - drà di piom-bo\_o li - ma. The Alto and Quinto parts have a '8' below the staff, indicating a lute tablature. The Quinto part has a sharp sign above the staff in measure 3.

Second system of the musical score, measures 5-8. The score is for five voices: C, A, T, Q, and B. The lyrics are: for - mar in va rie\_i - ma - gin di - a man - te pri - li - ma for - mar in va rie\_i - ma - gin di - a - man - te pri - li - ma for - mar in va rie\_i - ma - gin di - a - man - te. The Alto and Quinto parts have a '8' below the staff, indicating a lute tablature. The Quinto part has a sharp sign above the staff in measure 7.

10

C  
ma che\_il col - po di - for - tun - na\_o pri - ma che\_i -

A  
8 ma che\_il col - po di - for - tun - na\_o o pri - - - ma

T  
8 pri - ma che\_il col - po di - for - tun - na\_o pri -

Q  
8 ma che\_il col - po di - for - tun - na\_o pri - ma che\_i - ra d'a - mor

B  
pri - ma che\_il col - po di - for - tun - na\_o pri - - - ma che\_i -

15

C  
ra d'a - mor rom - pail - mio cor - co - stan - te e si ve - drà

A  
8 che\_i - ra d'a - mor rom - pail - mio cor co - stan - - - te e si

T  
8 ma che\_i - ra d'a - mor rom - pail - mio cor co - stan - - - -

Q  
8 rom - pail - mio cor co - stan - - - te e si ve - drà tor - - -

B  
ra d'a - mor rom - pail mio cor - co - stan - te e si ve - drà tor -

20

C  
tor - nar ver - so la ci - ma del - l'al - pe\_il fiu - me

A  
8 ve - drà tor - nar ver - so la ci - ma del - l'al - pe\_il fiu - me tur - bi

T  
8 - te e si ve - drà tor - nar ver - so la ci - ma del - l'al - pe\_il fiu -

Q  
8 - nar ver - so la ci - ma del - l'al - pe\_il fiu - me tur - bi

B  
nar tor - nar ver - so la ci - ma del - l'al - pe\_il fiu - me tur - bi do

25

C  
- tur - bi do e so - nan - te che per nuo - vi\_ac - ci - den - ti

A  
8 - do e so - nan - te che per nuo - vi\_ac - ci - den - ti

T  
8 - me tur - bi do e so - nan - te che per nuo - vi\_ac - ci - den - ti

Q  
8 do e so - nan - te che per nuo - vi\_ac - ci - den - ti

B  
e so - nan - te che per nuo - vi\_ac - ci - den - ti buo - ni\_o

30

C  
buo - ni\_o re - i fac - cian al - tro vi - ag - gio\_i pen - sier mie -

A  
8 buo - ni\_o re - i fac - cian al - tro vi - ag - gio\_i pen - sier mie - i fac -

T  
8 buo - ni\_o re - i fac - cian al - tro vi - ag - gio\_i pen - sier mie - i fac -

Q  
8 buo - ni\_o re - i fac - cian al - tro vi - ag - gio\_i pen - sier mie - - i

B  
re - i fac - cian al - tro vi - ag - gio\_i pen - sier mie - i fac - cian al -

35

C  
i fac - cian al - tro vi - ag - gio\_i pen - - - sier

A  
8 cian al - - - tro vi - ag - gio\_i pen - - - sier mie - i

T  
8 cian al - tro vi - ag - gio\_i pen - - - sier

Q  
8 fac - cian al - tro vi - ag - gio\_i pen - sier mie - i

B  
tro vi - ag - gio\_i pen - sier mie - i - - - i pen - sier mie - i

Anche nel madrigale «*Caron, Caron.*» «*Chi è st'importun che grida?*» in cui Paolo Aretino mette in musica un'ottava – in realtà uno strambotto –, possiamo osservare la presenza dei tratti sopra individuati. Attribuito a Marc'Antonio Magno e apparso all'interno delle rime di Bonifacio Dragonetto, il testo intonato da Paolo Aretino presenta varianti significative, chiaro segno di una trasmissione manoscritta o addirittura orale del testo:

PAOLO ARETINO, *Li madrigali a V.VI.VII.VIII.* (1558)

«Caron, Caron!» «Chi è st'importun che grida?»  
 «Un amante fedel che cerca il passo».  
 «Ahi, nuova crudeltà. Chi è st'omicida  
 che in tal modo t'ha morto?» «Amor, ahi lasso!».  
 «Non varc'amanti, orsù piglia altra guida».  
 «Al tuo dispetto calerrommi al basso  
 ch'ho tanti strali al petto ed acqua ai lumi  
 ch'io mi farò la barca, i remi e i fiumi».

MARC'ANTONIO MAGNO in BONIFACIO DRAGONETTO, *Rime*, a cura di Raffaele Girardi, Fasano, Schena, 1995, p. 136

«Caron! Caron!» «Chi è st'importun che grida?»  
 «Gli è un amante fidel che cerca il passo».  
 «Chi è stato sto crudel, quest'omicida,  
 che talmente t'ha morto?» «Amore, ahi lasso!»  
 «Non varco amanti, or cercati altra guida».  
 «Al tuo dispetto converrà ch'io passo  
 c'ho tanti strali al cor, tant'acqua ai lumi,  
 ch'io mi farò la barca, i remi e i fiumi».

La scrittura del madrigale – pubblicato in edizione moderna, a cura di Luciano Tagliaferri, nell'Appendice musicale del presente numero di «*Polifonie*»<sup>59</sup> –, è caratterizzata da una prima parte in forma dialogica, in cui due cori contrapposti assecondano il dialogo serrato tra l'anima di un amante defunto per amore, rappresentata dalle due voci più acute (Canto I e II), che si muovono in contrappunto, inizialmente per moto contrario, e le tre voci più gravi (Alto, Tenore e Basso), personificazione di Caronte, che procedono con un declamato accordale di suoni nel registro grave, ripercossi alla stessa altezza, con una sorta di recitativo corale *ante litteram*. Nella seconda parte la concezione recitativo-dialogica è abbandonata in favore di una scrittura madrigalistica a cinque voci, tesa a rappresentare il significato del testo, in cui un ampio episodio è introdotto brevemente dalle voci del Canto I e II che intonano, in contrappunto libero, il primo emistichio del v. 6, «Al tuo dispetto», seguite da una vivida rappresentazione del secondo emistichio, «calerrommi al basso», con le cinque voci che imitano il soggetto melodico, una scala discendente d'ottava, reiterandola più volte verso il registro grave, secondo un procedimento ormai consueto nel repertorio dei madrigalismi. Analoga concezione madrigalistica per gli ultimi due episodi, uno per ciascuno dei versi del distico finale, il penultimo, sul verso «ch'ho tanti strali al petto ed acqua ai lumi», brevissimo, intonato a tre voci, Canto I, II e Alto in omoritmia, mentre l'ultimo, «ch'io mi farò la barca, i remi e i fiumi», caratterizzato dall'intonazione a cinque voci di un breve soggetto melodico, imitato e più volte reiterato col risultato di un flusso continuo che da un lato rappresenta visivamente la scena di remi e barche in movimento sul fiume, dall'altro contribuisce all'effetto retorico di un'amplificazione in funzione conclusiva.

Se nella seconda parte del madrigale Paolo Aretino dà sfoggio di una padronanza ormai matura dei mezzi espressivi propri del madrigale, nella prima parte in realtà sembra riproporre con una scrittura più contrappuntistica, rielaborata, una sorta di contrasto, un componimento caratterizzato dall'improvvisazione poetica e dall'intonazione musicale, studiato di recente dalla musicologa Elena Abramov-van Rijk.

59 Si vedano nell'Appendice musicale, pp. 59-64.



Alla prassi della *performance* poetica in Italia tra Trecento e Cinquecento, Elena Abramov-van Rijk ha dedicato infatti due monografie, *Parlar cantando. The practice of reciting verses in Italy from 1300 to 1600* e *Singing Dante: The Literary Origins of Cinquecento Monody*<sup>60</sup> in cui l'autrice ha ripercorso la storia della recitazione poetica attraverso lo studio di trattati di poetica letteraria e di teoria musicale, rintracciando quella prassi del canto a voce sola accompagnato – distintiva della tradizione musicale della penisola italiana – che rappresenterebbe il filo conduttore fra l'Ars Nova italiana, la prassi estemporanea quattro e cinquecentesca e il recitar cantando della Camerata de' Bardi e dei primi esperimenti fiorentini di teatro musicale. La locuzione che la identifica, il 'parlar cantando' viene rintracciata in un piccolo trattato *De li contrasti* scritto intorno al 1385 da Gidino da Sommacampagna e contenuto in appendice al suo trattato *De li rithimi volgari*.<sup>61</sup>

La *performance* poetica – al cui interno si collocano varie modalità di porgere la poesia ad un pubblico formato dalle élite di intellettuali nelle varie epoche e contesti socio-culturali – viene intesa e studiata dalla Abramov nelle diverse forme che vanno dalla lettura a voce alta, senza accompagnamento musicale, alla intonazione che segue la prosodia del parlato, con l'accompagnamento di uno strumento (che nel tempo varia dal liuto, alla viella, alla viola e alla lira da braccio) fino ad una vera e propria intonazione musicale arricchita da passaggi melodici melismatici. La prassi di recitare i versi, rileva l'autrice, era un'attività professionale vera e propria, d'élite, implicando abilità molto raffinate e specifiche conoscenze sulla fonetica, la pronuncia delle parole, la natura delle sillabe e dei versi fino alla grammatica e alla retorica: si sorprende che, nonostante la quantità di studi sul rapporto testo-musica, sia rimasta ampiamente inesplorata dai musicologi da un lato e dai filologi e studiosi di letteratura dall'altro.

Considerazioni assimilabili a queste ha espresso Luca Degl'Innocenti nella *Prefazione* al suo volume «Al suon di questa cetra», dove ha illustrato le difficoltà incontrate nel corso delle sue ricerche sulla poesia orale nel Rinascimento, in cui ha potuto raccogliere e mettere insieme indizi spesso ignorati, pur se sotto gli occhi di tutti, perché osservati dal punto di vista di chi ha sempre studiato la tradizione scritta, persino nel caso dei cantari, «come libri da leggere e non più come suoni da ascoltare». <sup>62</sup> Analoghe difficoltà riscontriamo nell'ambito della ricerca di tracce di oralità nei repertori musicali, per studiare le quali sarà necessario avviare indagini sistematiche, anche in prospettiva interdisciplinare, avvalendosi delle competenze e conoscenze di chi indaga questi fenomeni dal versante letterario: partendo da un esame, in profondità, degli stessi madrigali di Paolo Aretino, per rintracciare nel contesto cittadino e negli archivi locali, testimonianze sulla presenza ad Arezzo, anche nel Cinquecento, di tracce di questa tradizione orale, tutta da verificare.

60 ELENA ABRAMOV-VAN RIJK, *Parlar cantando. The practice of reciting verses in Italy from 1300 to 1600*, Bern, Peter Lang, 2009 e ID., *Singing Dante: The Literary Origins of Cinquecento Monody*, London-New York, Royal Musical Association Monographs, Taylor and Francis, 2104, Kindle Edition.

61 ABRAMOV-VAN RIJK, *Parlar cantando* cit., p. 22. Da rilevare il giudizio non positivo di Luca Zuliani nei confronti del lavoro della Abramov, sia per la scelta della locuzione 'parlar cantando' sia per i contenuti, nella recensione: Elena Abramov-van Rijk, *Parlar cantando. The Practice of Reciting Verses in Italy from 1300 to 1600*, in «Lingua e Stile, Rivista di storia della lingua italiana», 1 (2011), pp. 123-129.

62 LUCA DEGL'INNOCENTI, «Al suon di questa cetra» cit., p. 8.

LORENZO DONATI

*Neomadrigalismo italiano:  
studiare l'antico per rinnovare il moderno*

*La produzione corale italiana del Novecento, dalla riscoperta delle radici dello stile rinascimentale alla ricerca di nuove forme espressive, fino alla nascita di una nuova sensibilità vocale.*

[PRIMA PARTE]

Quali sono le nostre radici? Le radici della cultura italiana, dove scavano? A quale linfa vitale attingono? Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento in molte nazioni europee si svilupparono forti movimenti artistici (e non solo artistici) che tendevano a riscoprire e valorizzare le radici culturali delle singole nazioni o dei singoli popoli. In un'Italia appena nata come realtà nazionale unitaria e ancora con qualche rivendicazione socio-politica, erano ancora tante le differenze culturali e linguistiche per poter trovare temi condivisi da tutti. Quindi il desiderio di ritrovarsi tutti attorno ad alcune specificità che rappresentassero la cultura italiana non poteva essere cercato nelle singole tradizioni culturali, linguistiche, musicali o folkloristiche, perché troppo frammentate e non rappresentative di tutta la nazione. C'era una realtà culturale che aveva unito ed ancora univa la penisola: l'Opera che portava in tutti i teatri grandi e piccoli della nazione le melodie dei grandi musicisti, la lingua italiana, le tradizioni culturali e i temi forti in cui si poteva riconoscere la nazione. Così l'Opera italiana divenne un grande motivo d'unione: basterebbe ricordare il "W VERDI", un motto divenuto famoso per motivi non solo musicali, già prima dell'unità d'Italia. Un'altra fortissima identità nazionale era certamente la cultura cattolica con le sue tradizioni e i suoi riti, che pur restando a volte assai differenti tra Nord e Sud erano comunque feste, date e radici condivise.

L'intellettuale italiano tra fine Ottocento e primi del Novecento, in particolar modo il musicista, se voleva ricercare i geni culturali del proprio percorso doveva superare la tradizione operistica e andare a riscoprire altre fonti. Se in Ungheria, in Inghilterra, nel Nord-Europa, si andavano a raccogliere, attraverso la trascrizione ed in seguito a registra-

re con il magnetofono, le tracce di una cultura contadina o rurale che portava con sé le tradizioni e la lingua del popolo, in Italia ci si poté concentrare in due direzioni: il canto gregoriano e la cultura del Rinascimento. C'erano quindi da una parte le radici della tradizione religiosa e cattolica e dall'altra la tradizione poetica, architettonica, musicale, figurativa dell'epoca che più lustro aveva dato all'Italia nei secoli. In Ungheria Zoltán Kodály o in Inghilterra Ralph Vaughan Williams o ancora Jean Sibelius e altri autori nel Nord-Europa, ma ancor prima Johannes Brahms iniziarono a scrivere intere raccolte di elaborazioni polifoniche di canti popolari della propria nazione: in Italia questo movimento iniziò molto più tardi e comunque rappresentò patrimoni culturali regionali. I compositori che iniziarono a lavorare su repertori o tematiche miranti a valorizzare il patrimonio italiano si dedicarono alla riscoperta del canto gregoriano, anche assecondati dalla rinnovata attenzione che il movimento ceciliano aveva dato a questo, con l'appoggio del motu proprio *Inter Sollicitudines* di Papa Pio X. Questa attenzione al canto gregoriano è testimoniata dal *Concerto Gregoriano* per violino e orchestra di Ottorino Respighi scritto nel 1921, ma anche da tracce di monodia gregoriana presenti in alcune delle prime opere sacre di questo rinnovato movimento musicale. Sempre Respighi, come omaggio all'Italia, aveva scritto brani dedicati ai pini e alle fontane di Roma, ma anche le due straordinarie *Antiche danze e arie per liuto*, che mettevano in risalto la tradizione di musica strumentale italiana del tardo Rinascimento. Omaggi all'Italia ed alla sua cultura non mancavano certo, dai resoconti dei viaggi dei grandi intellettuali del Settecento e dell'Ottocento, ma anche musicali, come le opere ambientate in Italia o il magnifico *Capriccio Italiano* di Pëtr Il'i ĭjkovskij, scritto nel 1880 e dedicato ad alcuni temi musicali che lo avevano impressionato in un suo viaggio lungo la penisola. Ma per la prima volta gli autori italiani dei primi del Novecento, orgogliosamente, rivendicavano le proprie radici e la propria storia, citando nei titoli e nelle opere stesse l'antica cultura italiana.

Tutto questo movimento non si contrapponeva necessariamente all'Opera che era ancora ai primi del Novecento pienamente in auge. Al tempo stesso la necessaria ricerca di nuove forme espressive, connessa con la riscoperta della musica da camera e della musica sinfonica, portò i compositori a valorizzare questo aspetto particolare delle tradizioni culturali italiane. Non a caso è propria di questo periodo anche la nascita di un ispirato ed illuminato gruppo di musicologi e studiosi che, con Raffaele Casimiri e altri a Roma, ma anche all'Accademia Chigiana di Siena e in altre realtà di studio a Torino e Venezia, dette inizio ad un percorso di riscoperta, trascrizione e valorizzazione del repertorio tardorinascimentale e barocco con la diffusione delle opere degli autori del Rinascimento romano, fiorentino e veneziano di fine Cinquecento e con la riscoperta delle opere di Vivaldi. Una ricerca musicologica che offriva in tal modo fonti inesauribili di ispirazione ai compositori e agli artisti che desiderassero, attraverso la riscoperta dell'antico, rinnovare il moderno.

Questa ansia di ricerca, questa tensione verso la valorizzazione delle radici culturali nazionali che si viveva in tutta Europa indusse alcuni compositori italiani a cimentarsi

nello scrivere opere corali a cappella ispirate al Rinascimento ed in particolare al madrigale tardorinascimentale. Ildebrando Pizzetti è certamente il primo compositore che, con una produzione ricchissima, si sia dedicato alla rinascita della composizione corale a cappella italiana. Solo alcune opere di Giuseppe Verdi come l'*Ave Maria su scala enigmatica* o le *Laudi alla Vergine* o ancora il *Padre nostro* su testo di Dante Alighieri avevano tenuto vivo il repertorio corale a cappella, che invece per il resto era stato fagocitato dalle grandi pagine corali operistiche. E certamente la produzione di Pizzetti si impone per quantità e qualità.

Dalla *Messa di Requiem*, alle *Tre composizioni corali*, di cui si ricorda la splendida *Cade la sera* su testo di Gabriele D'Annunzio, fino al *Giardino di Afrodite*, Pizzetti esprime tutta l'energia di una produzione polifonica rinnovata attraverso un sapiente uso del contrappunto e la rinnovata capacità di scrivere nei modi antichi, evitando certi stilemi ormai usurati della tonalità.

**REQUIEM**

Largo. non lento

The image shows the beginning of the Requiem score. It features five vocal staves: SOPRANI, CONTRALTI, TENORI, BASSI I, and BASSI II. The tempo is marked 'Largo. non lento'. The Bassi II part has the lyrics: 'Re . . . quiem x . . . ter, nam do . . . na e . . . is, Do . . . mi.'

Già fin nell'incipit del *Requiem* sono evidenti i richiami al canto gregoriano e per tutta la grande composizione si può godere di una ricercata elaborazione modale dell'armonia che certamente non mancherà di ispirare i compositori successivi.

Anche l'armonia risulta rinnovata e moderna per la sua "brutalità" nei movimenti paralleli, fino ad allora temuti e scansati quali errori di dilettanti; passaggi per accordi paralleli che invece con Pizzetti si ascoltano per la prima volta e che oggi, a distanza di cento anni, i compositori americani ci rivendono come un'invenzione contemporanea americana, laddove Ildebrando ci aveva pensato e li aveva incastonati in speciali momenti testuali, come lo splendido finale dell'*Agnus Dei* della *Messa di requiem*.

The image shows a musical score for Lorenzo Donati's 'Cade la sera'. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics 'Do - na e - is, do - na e - is re -' and continues with 'do - na e - is, do - na e - is, do - na e - is'. The piano accompaniment features a prominent triplet pattern in the right hand. The second system continues the vocal line with the lyrics 're - qui - em sem - pi - ter - nam.' and 're - qui - em sem - pi - ter - nam.' The piano accompaniment continues with the same triplet pattern and includes a 'tratt.' (tratto) marking. The score is written in common time (C) and includes dynamic markings such as *p* and *pp*.

Ma parlando di rapporto con il madrigale rinascimentale come non citare dello stesso autore il bellissimo *Cade la sera* del 1942 che magistralmente reinterpreta anche con veri e propri madrigalismi di reminiscenza rinascimentale il testo del D'Annunzio. La "caduta" dolce della sera che scende da un *Sol*, facendo credere ad un *Sol maggiore*, ma passa subito per un *Mi* ed infine si appoggia sul *La*, facendo risultare il *Sol* iniziale una settima che sembra segnare un'ombra che lentamente oscura il sole. Oppure le volatine degli uccelli o il luccichio dell'Arno che appare con un accordo maggiore inaspettato.

a GUIDO M. GATTI



# I. Cade la sera (1942)

Versi di GABRIELE D'ANNUNZIO  
(da I TRIBUTARI, in ALCIONE)

ILDEBRANDO PIZZETTI

**Largo (2:2)**

Soprano  
Ca - de la se - ra. Na - sce la lu - na dal - la Ver - na cru - da,

Contralti  
Ca - de la se - ra. Na - sce la lu - na dal - la Ver - na cru - da,

Tenori  
Ca - de la se - ra. Na - sce la lu - na dal - la Ver - na cru - da,

I.  
Ca - de la se - ra. Na - sce la lu - na dal - la Ver - na cru -

Bassi  
II.  
Ca - de la se - ra. Na - sce la lu - na dal - la Ver - na cru -

L'Ar - no lu - ce fra i piop - pi. Stor - mi - re.

L'Ar - no lu - ce fra i piop - pi. Stor - mi - re.

L'Ar - no lu - ce fra i piop - pi. Stor - mi - re.

L'Ar - no lu - ce fra i piop - pi. Stor - mi - re.

Intuizioni di un genio poco valorizzato dalla cultura musicale italiana e che all'estero ha avuto maggiore fortuna con esecuzioni straordinarie di grandi cori. Un'attenzione ai moduli e ai modelli rinascimentali che Pizzetti condivideva con altri autori dello stesso periodo, da Pietro Clausetti, poco conosciuto, ma compositore soprafino (ne sono testimonianza i brani *Lombra dei boschi d'Aser* e *Saltava Ninfe*) a Goffredo Petrassi che di lì a poco scriverà i suoi famosissimi *Non sense*. Soprattutto però in questo periodo un grande omaggio al Rinascimento si deve a Bruno Bettinelli che nel 1939 scrive le sue *Tre espressioni madrigalistiche* entrate nel repertorio di tutti i cori italiani, per la loro perfetta fruibilità e non complessa eseguibilità, ma che al tempo stesso propongono un bellissimo bilanciamento tra innovazione armonica e riscoperta della modalità rinascimentale, un equilibrio perfetto tra parola e frase, come nelle rinascimentali composizioni di Marenzio o Monteverdi a cui evidentemente fa riferimento. Basta un primo sguardo all'incipit de *Il*

*bianco e dolce cigno* per rendersi conto dei parallelismi fraseologici e stilistici con la musica dei grandi autori del tardo Rinascimento.

BRUNO BETTINELLI  
*Il bianco e dolce cigno*  
 (Come un Madrigale)  
 testo di Laura Guidiccioni

Calmò (♩ = 58)

S. *p* Il bian - co dol - ce ci - gno can - tan - do

C. *p* Il bian - co dol - ce ci - gno can - tan - do mo - re, can - tan - do

T. *p* Il bian - co dol - ce ci - gno can - tan - do

B. *p* Il bian - co dol - ce ci - gno can - tan - do

Il procedimento dell'imitazione viene ripreso e valorizzato. Mentre le nuove tendenze compositive europee tendevano, per la maggior parte ad evitare forme di carattere imitativo e armonie diatoniche, in Italia, in particolare gli autori legati alla produzione vocale, riscoprivano e tornavano a lavorare con processi compositivi tipici del Rinascimento. Prendevano di conseguenza valore il procedimento imitativo e il contrasto tra dissonanza e consonanza: il procedimento madrigalistico che in qualche modo mirava a connettere il significato della parola con l'ideale movimento della melodia e del ritmo. In particolar modo tornava ad essere cercato con forza il rapporto testo-musica, con una grande valorizzazione della frase e della sua direzione verso un accento principale. Si tornava quindi a frasi più semplici rispetto alle grandi melodie operistiche tardoromantiche e anche la voce con cui si cantava questa musica era stimolata a cercare nuove e antiche tecniche di produzione sonora che pian piano lasciavano la tecnica lirica per riscoprire una tecnica vocale più naturale e spontanea. Ma di questo parleremo nella prossima puntata.







Arti Grafiche Cianferoni  
2018 - Pratovecchio Stia (Ar)

# PROLIFERARE

Storia e teoria della coralità - History and theory of choral music

ISSN 1593-8735



9 771593 873005