Estratto

CULTURA NEOLATINA

Rivista di Filologia Romanza fondata da Giulio Bertoni

ANNO LXXV - 2016 - FASC. 1-2

Direzione
ROBERTO CRESPO ANNA FERRARI SAVERIO GUIDA

Comitato scientifico

CARLOS ALVAR Université de Genève Svizzera	PAOLO CHERUBINI Archivio Segreto Città del Vaticano
ELSA GONÇALVES Universidade Clássica de Lisboa Portogallo	GÉRARD GOUIRAN Université de Montpellier Francia
ULRICH MÖLK Universität Göttingen Germania	WOLF-DIETER STEMPEL Bayerische Akademie der Wissenschaften München, Germania
GIUSEPPE TAVANI Università "La Sapienza" Roma, Italia	MADELEINE TYSENS Université de Liège Belgio
FRANÇOISE VIELLIARD École Nationale des Chartes Paris, Francia	FRANÇOIS ZUFFEREY Université de Lausanne Svizzera

MUCCHI EDITORE

CULTURA NEOLATINA

Rivista di Filologia Romanza fondata da Giulio Bertoni

ANNO LXXVI - 2016 - FASC. 1-2

Direzione

ROBERTO CRESPO

ANNA FERRARI

SAVERIO GUIDA

Comitato scientifico

CARLOS ALVAR
Université de Genève
Svizzera

ELSA GONÇALVES
Universidade Clássica de Lisboa
Portogallo

ULRICH MÖLK
Universität Göttingen
Germania

GIUSEPPE TAVANI
Università "La Sapienza"
Roma, Italia

FRANÇOISE VIELLIARD
École Nationale des Chartes
Paris, Francia

PAOLO CHERUBINI
Archivio Segreto
Città del Vaticano

GÉRARD GOIRAN
Université de Montpellier
Francia

WOLF-DIETER STEMPEL
Bayerische Akademie der Wissenschaften
München, Germania

MADELEINE TYSENS
Université de Liège
Belgio

FRANÇOIS ZUFFEREY
Université de Lausanne
Svizzera

MUCCHI EDITORE

CULTURA NEOLATINA

DIREZIONE:

Roberto Crespo

Anna Ferrari

Saverio Guida

COMITATO DI REDAZIONE:

Fabio Barberini

Patrizia Botta

Maria Careri (responsabile)

Aviva Garribba

Anna Radaelli

Adriana Solimena

«in canto senza suono»: Giovanni Boccaccio e la destinazione musicale della sua lirica

Quando si pensa a Giovanni Boccaccio in relazione alla musica, si pensa soprattutto alle numerose descrizioni della pratica musicale del suo tempo, generosamente sparse nelle pagine del suo capolavoro, il *Decameron*; molto meno alla sua lirica quale materia prevista per essere eseguita, sia cantata sia recitata.

Nei riguardi della poesia boccacciana esiste una lunga tradizione che vuole il Boccaccio piuttosto prosatore che poeta; si risale al ben noto giudizio espresso da Leonardo Salviati nei suoi *Avvertimenti della lingua sopra il Decameron* (1584), secondo cui Boccaccio «verso che avesse verso nel verso non fece mai»¹. Sembra, del resto, che Salviati esprimesse un giudizio comunemente accettato presso i letterati del Cinquecento, condiviso ad esempio da Girolamo Muzio nel suo *Dell'arte poetica* (1551):

E 'l Certaldese molte volte sciolto
Da' numeri di rime è più poeta
Che quando a poetar si mette in rima².

* Questo saggio riprende la relazione presentata nel corso del seminario «Letteratura e musica intorno a Boccaccio», che ebbe luogo a Certaldo nel dicembre del 2012. Vorrei esprimere la mia affettuosa gratitudine al professor Agostino Ziino per l'invito a partecipare a questo seminario. Sono molto grata al prof. Aldo Menichetti per il suo aiuto sul terreno filologico, a Lucia Marchi, che è stata la prima lettrice dell'articolo, per i suoi suggerimenti, e alla prof.ssa Maria Caraci Vela per le nostre discussioni intorno ad alcuni punti cruciali nella fase finale della preparazione del testo.

¹ Cfr. V. BRANCA, *Boccaccio medievale*, Firenze 1975, p. 250.

² G. MUZIO, *Dell'arte poetica*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari 1970, II, pp. 163-209, a p. 172. A. MENICHETTI, *La prosodia del "Teseida"*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, Firenze 2007, pp. 347-372, a p. 351: «Che Boccaccio non sia un modello di perfezione prosodica basterebbe a confermarlo la sua quasi totale latitanza presso i trattatisti di metrica normativa, i quali non propongono un solo verso come esempio commendabile».

Di lui sono sopravvissute ben tre poesie, corredate di notazione musicale ad opera di contemporanei: il madrigale a due voci *Come in sul fonte fu preso Narcisso* e la ballata monofonica *Non so qual i' mi voglia* sono musicate da Lorenzo da Firenze; la terza, il madrigale a due voci *O giustizia regina al mondo freno* è musicato da Niccolò da Perugia ed è assegnato al Boccaccio solo nel codice Parmense 1081, conosciuto per le attribuzioni non tutte affidabili. Si consideri che di Petrarca ci è pervenuta una sola poesia che risulti messa in musica da un compositore contemporaneo, e cioè il madrigale *Non al suo amante* da Jacopo da Bologna. D'altro lato, se diamo uno sguardo più complessivo sulla poesia per musica di quel tempo, ci rendiamo conto dell'esistenza di una vastissima zona di testi che certamente si suonavano e risuonavano pur non essendo la loro musica stata messa (e quindi trasmessa) in forma scritta. Se guardiamo le cose da questo punto di vista, la situazione del patrimonio lirico dei due si configura in maniera decisamente differente.

Le poesie né da cantare né da recitare

Apriamo il nostro discorso con un sonetto (VIII) di Boccaccio, la cui data non può essere supposta, neanche in termini approssimativi³.

Quel dolce canto col qual già Orpheo
 Cerbero vinse e il nocchier d'Acheronte,
 O quel con ch'Amphion dal duro monte
 Tirò li saxi al bel muro dirceo;
 O qual d'intorn'al fonte pegaseo
 Cantar più bel color che già la fronte
 S'ornar d'alloro, con le Muse conte
 Uomo lodando, o forse alcuno deo,
 Sarebbe scarso a commendar costei,

³ Purtroppo, la cronologia della produzione lirica di Boccaccio è quasi irrecuperabile a causa della conservazione confusa delle sue poesie nelle sillogi più antiche, come è affermato da V. BRANCA, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio*, Roma 1958, p. 288: «Ogni tentativo di ricostruzione della tradizione manoscritta, cui restarono affidate le rime, deve partire obbligatoriamente dalla constatazione che il Boccaccio non volle mai costruire un *corpus* di questi suoi componimenti, né si interessò con impegno vivace – come pure fece per altre sue opere – alla loro diffusione».

Le cui bellezze assai più che mortali
Et i costumi et le parole sono.
Et io presumo in versi diseguali
Di disegnarle in canto senza suono!
Vedete se son folli i pensier' miei⁴!

Riassumendo il contenuto: neppure un cantare più squisito e magistrale, come quello di Orfeo, Anfione e Apollo, sarebbe in grado di rendere le bellezze della donna ammirata; che follia è dunque da parte del poeta presumere di descriverle in una poesia priva del suono!

Vittore Branca ha proposto l'interpretazione del «canto senza suono» come «una poesia non musicata», «allusione alla topica complementarietà di versi amorosi e musica»⁵. È plausibile che Boccaccio abbia inteso per musica alla poesia non tanto quella scritta con le note musicali, quanto quell'altra, cantata con l'accompagnamento di uno strumento: ce lo lascia pensare il paragone con Orfeo, Anfione e Apollo. Quindi, l'espressione «in canto senza suono» pare che significhi in senso generale una poesia non eseguita, né in canto né in recitazione, ma percepita solo visualmente, in quanto consegnata al pezzo di carta. Ovviamente, questo sonetto non è altro che una bella figura retorica, fatta con paragoni convenzionali, sovrabbondanti e iperbolici, destinati a rilevare l'insuperabile contrasto tra l'aspirazione del poeta di salire al sommo punto dell'arte poetica e i mezzi disponibili, a suo parere più che modesti. A prescindere dal carattere convenzionale di questa poesia, ci rimane pure una domanda: perché Boccaccio parla del «canto senza suono» come se fosse progettato a priori?

Per quanto questa domanda possa apparire retorica, si può proporre una credibile risposta, ricavata da una fonte autorevole. Si tratta della lettera di Petrarca a Boccaccio, scritta a Venezia il 28 di agosto dell'anno 1364, inclusa nelle *Epistole senili*, libro V, 2. Questo documento ci fornisce un'informazione preziosa su alcune caratteristiche della pratica di eseguire i versi in pubblico. Benché noto, esso non è stato indagato in questa specifica prospettiva⁶.

⁴ G. Boccaccio, *Rime*, a cura di R. LEPORATTI, Firenze 2013, pp. 64-65.

⁵ G. Boccaccio, *Rime*, a cura di V. BRANCA, Milano 1999, p. 214.

⁶ L'edizione critica delle *Epistole senili* è stata recentemente pubblicata insieme con la traduzione in francese (Pétrarque, *Lettres de la vieillesse*, a cura di E. NOTA, con commen-

Nella ricerca filologica moderna questa lettera viene menzionata e citata soprattutto in relazione al gesto, da parte del Boccaccio, di aver bruciato la propria lirica, della quale si sentì deluso in seguito alla notizia secondo cui egli cedeva la priorità nell'arte poetica a Dante e Petrarca⁷. Non è del tutto chiaro il fatto stesso di questa «condanna al rogo della propria produzione lirica», per dirlo con le parole di Vittore Branca⁸. Giuseppe Billanovich ritiene questo atto «in gran parte immaginario, nonostante l'apparente convalida di autorevoli racconti boccacceschi e petrarcheschi»⁹. Branca, da parte sua, ne riduce la portata alle sole rime immature e giovanili, considerando questo atto come simbolico, anzi in qualche misura commerciale, inteso a conferire più valore alla porzione rimasta¹⁰.

Qualunque sia il caso, ciò che interessa a noi è la reazione di Petrarca, gravemente abbattuto da questa notizia¹¹. Il Petrarca, rimproverando il Boccaccio nel suo solito modo amichevole e cordiale, gli comunica, al fine di consolarlo, la propria esperienza sulla diffusione della sua lirica. In questo documento troviamo una bella descrizione della gente che si occupava dell'esecuzione delle poesie, cantandole o recitandole alla presenza di un pubblico entusiasta.

ti di U. Dotti, Paris 2002; per la lettera V, 2, cfr. vol. II, pp. 126-147), mentre la traduzione italiana è stata eseguita e pubblicata a suo tempo da G. FRACASSETTI, *Lettere senili di Francesco Petrarca volgarizzate e dichiarate con note*, Firenze 1869, pp. 269-283.

⁷ Cfr. Pétrarque, *Lettres de la vieillesse* cit. n. 6, p. 135: «Audio senem illum ravenatē, rerum talium non ineptum iudicem, quotiens de his sermo est, semper tibi locum tertium assignare solitum». Questo giudice ravennate pare che fosse il notaio Menghino Mezzani, l'ammiratore di Dante e di Petrarca, cfr. M. FEO, *Petrarca*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma 1973, IV, p. 452. Si veda anche l'edizione critica di questa lettera curata da M. BERTÉ, *Francesco Petrarca, Senile V 2*, Firenze 1998.

⁸ BRANCA, *Tradizione* cit. n. 3, p. 291.

⁹ G. BILLANOVICH, *Restauri boccacceschi*, Roma 1947, p. 58.

¹⁰ BRANCA, *Tradizione* cit. n. 3, p. 298.

¹¹ Prima la detta informazione lo raggiunse sotto forma di voci, ma poi è stata confermata da una persona affidabile, dal «devoto amico d'entrambi, Donato degli Albanzani, letterato, maestro di grammatica e volgarizzatore di opere latine del Petrarca e del Boccaccio» (BRANCA, *Tradizione* cit. n. 3, p. 298). Così il Petrarca su Donato, in Pétrarque, *Lettres de la vieillesse* cit. n. 6, p. 131: «Donato hoc nostro (quo nihil tui amantius nihilque devotius tibi) ...».

Tu ben conosci quella razza di uomini divenuta a' di nostri volgare tanto e comune da non poterne causare il fastidio, i quali campano la vita andando intorno, e ripetendo parole altrui. Dotati di scarso ingegno, ma di buona memoria, pieni di accortezza, ma più di audacia, si aggirano per le corti dei Grandi e dei Re, e nulla recando del proprio, ma facendosi belli de' versi altrui, quanto di meglio seppero procacciarsi scritto da questo o da quel Poeta, specialmente nel materno idioma, van declamando con artificio di molta espressione, e dai Signori ne hanno in ricambio favore, danari, vestimenti, ed altri regali de' così fatti. I versi, che son per essi mezzo di guadagnarsi la vita, vanno chiedendo or ad uno, ora ad un altro, e spesso dagli autori stessi ottengono, talora per preghiera, tal altra a prezzo, se questo si esiga dalla avidità o dalla povertà di chi glie li vende: del quale ultimo caso allega un esempio il Satirico là dove dice: «se a Paride non vende / L'intatta Agave sua, muore di fame».

Or come credo che ad altri sia molte volte avvenuto, così a me sovente costoro si rendono cortesemente importuni: sebbene ora lo facciano assai più di rado, vuoi per gli studi diversi a cui mi son dato, vuoi per riverenza all'età mia, e forse ancora per le ripulse che s'ebbero da me. Imperocché molte volte, ad impedire che si assuefacciano ad infastidirmi, decisamente rispondo del no, e non mi lascio rimuovere da qualunque preghiera: ma qualche altra volta, specialmente se conosco esser chi chiede umile e miserabile, un affetto di carità mi sprona ad usare l'ingegno in pro loro, porgendo un aiuto che per lungo tempo provvede al sostentamento di chi lo riceve, e a me non arreca in fin de' conti che il fastidio di una brevissima occupazione. E ve ne furono alcuni, che venutimi innanzi poveri e nudi, e da me fatti paghi del loro desio, indi a non molto tornarono vestiti di seta, e ben provvisti e fatti ricchi, ringraziandomi che per opera mia erano riusciti a sollevarsi da quell'umile stato di abbiezione; ed io ne fui per modo commosso, che stimando esser quella un'elemosina, feci proposto di più non negarla ad alcuno, e lo mantenni, finché, venutomi di nuovo a noia, mi rimisi in sul niego¹².

¹² La traduzione è di FRACASSETTI, *Lettere senili di Francesco Petrarca* cit. n. 6, pp. 270-271. «Nosti quidem hoc vulgare ac vulgatum genus vitam verbis agentium, nec suis, quod, apud nos, usque ad fastidium precrebuit. Sunt homines non magni ingenii, magne vero memorie magneque diligentie sed maioris audacie. Regum ac potentum aulas frequentant, de proprio nudi, vestiti autem carminibus alienis, dumque quid ab hoc aut ab illo exquisitius, materno presertim caractere, dictum sit ingenti expressione pronuntiant, gratiam sibi nobilium et pecunias querunt et vestes et munera. Huiuscemodi autem instrumenta vivendi nunc ab aliis passim, nunc ab ipsis inventoribus aut prece mercantur aut precio, siquando id exigit vendentis vel cupiditas vel paupertas; quod ultimum et Satyricus norat ubi ait: "Esurit, intactam Paridi nisi vendat Agaven". Et hi quidem quotiens putas michi (credo idem aliis) blande importuni molestique sint, quamvis iam michi solito rarius, seu mutati studii atque etatis reverentia seu repulsis? Sepe enim, ne esse michi tedio insuescant, nego acriter nec ulla flector instantia. Nonnunquam vero, maxime ubi petentis inopia

Questo vivace abbozzo dal vero fornisce notizie di prima mano sui costumi di quelli che si guadagnavano la vita eseguendo poesie. Era questa la categoria di persone genericamente chiamate ‘giullari’, benché fra loro si potessero identificare gradazioni diverse di educazione, di talento, di originalità, nonché di capacità musicale. Per quanto riguarda quest’ultima, si noti che Petrarca non dice *canunt* o *modulantur*, ma usa la parola *pronuntiant*, forse ribadendo con ciò l’importanza e priorità del testo poetico, tanto più che si tratta delle poesie sue.

Da questa lettera possiamo altresì dedurre che l’attività di recitare poesie davanti al pubblico era oggetto di amplissima richiesta anche presso le cerchie più elevate, e quindi ben retribuita. Possiamo inoltre capire che coloro che recitavano erano costantemente alla ricerca di poesie nuove per tenere il loro repertorio sempre rinnovato e aggiornato, quindi, attrattivo; e anche, che la preferenza si dava ai poeti più illustri del tempo, da cui l’esecutore traeva prestigio.

Dal brano citato si ricava altresì che per i poeti, anche per quelli più bravi e famosi, il fatto che le loro poesie fossero eseguite in pubblico era un modo opportuno ed efficace di divulgare la propria produzione poetica. A quest’ultimo proposito, si evince però che Petrarca non era affatto felice di quella pratica. Infatti, in seguito egli menziona l’idea di comporre in volgare un grande poema eroico¹³, idea poi abbandonata proprio a causa del modo inadeguato di eseguire versi da parte di questi recitatori:

Se più non posso dai denti del volgo salvar quei brevi componimenti sparsi, e diffusi per guisa che miei più non sono già da gran tempo, in questo almeno mi adopererò che non abbiano a lacerare le mie opere maggiori¹⁴.

et humilitas nota est, cogit me caritas quedam ut ex ingenio meo qualemcumque illorum vic-tui opem feram, in longum perceptentibus utilem, michi non nisi ad horam brevissimi tem-poris onerosam. Fueruntque horum aliqui qui a me, quem precibus vicerant, voti compo-tes illi quidem sed alioquin nudi atque inopes, digressi, non multo post ad me induti sericis atque honesti et divites remearent gratiasque agerent quod, me auspice, paupertatis gravem sarcinam abiecissent, quo interdum sic permotus sum ut, eleemosyne speciem ratus, nul-li talium negare decreverim, donec rursus, tedio affectus, id decretum sustuli» (Pétrarque, *Lettres de la vieillesse* cit. n. 6, pp. 127, 129).

¹³ E. WILKINS, *Works that Petrarch Thought of Writing*, in «Speculum», 35 (1960), pp. 563-571, a p. 564, crede che fosse su Scipione l’Africano.

¹⁴ FRACASSETTI, *Lettere senili di Francesco Petrarca* cit. n. 6, p. 278. Cfr. Pétrarque, *Lettres de la vieillesse* cit. n. 6, p. 141: «Quamvis sparsa illa et brevia, iuvenilia atque vulgaria, iam, ut dixi, non mea amplius sed vulgi potius facta essent, maiora ne lanient providebo».

Pur riconoscendo «la grazia della loro pronunzia» («pronuntiationis amenitas»), Petrarca dopo molte prove rinunciò a continuare il progetto del grande poema eroico, perché, secondo lui, le parole dei suoi versi sarebbero state strappate in pezzi, «dismembrate piuttosto che recitate», pensiero per lui intollerabile.

Eppure una volta, tutto all'incontrario pensando, io m'era proposto di consacrarmi interamente a questo studio del volgare per la ragione che nel più nobile sermone latino hanno gli antichi con tanta perfezione trattata la poesia da togliere a noi ed a chiunque altro ogni speranza di fare qualche cosa di meglio, laddove il volgare nato da poco, strapazzato da molti, e da pochissimi coltivato, capace si porge di molti fregi, e di nobilissimo incremento. Animato da questa speranza, e punto dagli stimoli della giovinezza, già m'era proposto in questa lingua un grandioso lavoro, e gettate quasi le fondamenta dell'edificio, le pietre, la calce, e le legna per innalzarlo aveva apparecchiato: ma ponendo mente alla superba incuranza dell'età nostra, io mi feci a considerare di qual tempra fosser gl'ingegni che avrei per giudici, e quale la grazia della loro pronunzia, che diresti non recitare, ma dismembrare, e dilaniare gli scritti. Or questo avendo udito una volta, indi un'altra, ed un'altra e sempre peggio, fatte ben meco stesso le mie ragioni, alla perfino fui persuaso che a fabbricar sul padule e sull'arena, si perde il tempo e la fatica, e che la povera opera mia andrebbe ad essere fra le mani del volgo miseramente lacerata¹⁵.

Pare che questo modo di esecuzione dei versi offrisse, se non l'unica, la predominante e più accessibile opzione per dotare la poesia volgare di un suono. Per quanto riguarda quest'ultimo punto, si potrebbe parlare di uno spettro acustico assai variato, ovvero di un suono che poteva oscillare tra il quasi-parlato e il canto vero e proprio.

¹⁵ FRACASSETTI, *Lettere senili di Francesco Petrarca* cit. n. 6, pp. 277-278. Cfr. Pétrarque, *Lettres de la vieillesse* cit. n. 6, p. 141: «Cum enim mihi tamen aliquando contraria mens fuisset, totum huic vulgari studio tempus dare, quod uterque stylus altior latinus eo usque priscis ingeniis cultus esset ut pene iam nihil nostra ope vel cuiuslibet addi posset: at hic modo inventus, adhuc recens, vastatoribus crebris ac raro squalidus colono, magni se vel ornamenta capacem ostenderet vel augmentis. Quid vis? Hac spe tractus simulque stimulis actus adolescentie magnum eo in genere opus inceperam, iactisque iam quasi edificii fundamentis calcem ac lapides et ligna congresssem, dum ad nostram respiciens etatem et superbie matrem et ignavie, cepi acriter advertere quanta esset illa iactantium ingenii vis, quanta pronuntiationis amenitas, ut non recitari scripta diceres sed discerpi. Hoc semel, hoc iterum, hoc sepe audiens et magis magisque mecum reputans, intellexi tandem molli in limo et instabili arena perdi operam, meque et laborem meum inter vulgi manus laceratum iri».

A questo punto, una breve nota di Petrarca sulla relazione di Boccaccio nei confronti della detta opzione potrà elucidare bene la situazione in merito alla sua poesia: Boccaccio non dava mai il suo contributo a questa attività allora di moda, vale a dire non soleva divulgare la sua poesia tramite i recitatori o i cantanti di mestiere:

Avendo io pertanto ad alcuno di costoro dimandato, perché sempre a me e non ad altri, e specialmente a te rivolgersero le loro preghiere, mi risposero che più di una volta vi si eran provati, senza averne per altro mai nulla ottenuto: di che facendo io le meraviglie, o dicendo di non intendere come un uomo per natura generosissimo, si mostrasse tanto avaro di poche parole, soggiunsero quelli aver tu dato alle fiamme tutti i versi che scritti avevi in lingua volgare¹⁶.

Certamente, Petrarca non era stato testimone oculare dei ripetuti rifiuti di Boccaccio e ciò che afferma è solo ‘detto per sentito’; d’altro lato però non vi è nessuna ragione di mettere in dubbio questa informazione. Si capisce, dunque, che Boccaccio non voleva aver a che fare con gli esecutori della poesia e che resistette per un lungo periodo alle loro insistenze, come scrive Petrarca: «nihil unquam profecisse». Per quale motivo però?

Sulle ragioni di tale comportamento si possono fare tante ipotesi, come appunto fece Petrarca. Il poeta espone una scelta delle cause in merito, tra le quali la «falsa modestia che, in effetti, è manifestazione della superbia» («humilitati tribuens quod superbia sit»), oppure lo «sdegno per i costumi bassi del tempo» («indignatione quadam clara et nobili, etati inutili ac superbe, nichil intelligenti, omnia corumpendi»). Quest’ultima considerazione viene condivisa dal Petrarca stesso. Ancora una causa suggerita dal Petrarca, il «disprezzo verso la propria lirica» («quem odium an contemptus in rei proprie»)¹⁷ portato fino a gettarla nel fuoco, ci invita a fare delle considerazioni sulle qua-

¹⁶ FRACASSETTI, *Lettere senili di Francesco Petrarca* cit. n. 6, p. 271. Cfr. Pétrarque, *Lettres de la vieillesse* cit. n. 6, p. 129: «Ceterum cum ex nonnullis horum quererem quid ita me unum semper et non alios, teque in primis, pro his rebus impeterent, tale de te responsum reddidere: et fecisse eos sepe quod dicerem et nichil unquam profecisse. Cumque ego mirarer quid ita rerum largus verborum parcus existeres, addidere hoc etiam: combussisse quidquid omnino vulgarium poematum habuisses».

¹⁷ Pétrarque, *Lettres de la vieillesse* cit. n. 6, pp. 127, 139 e 129 rispettivamente.

lità interne della poesia boccaccesca. Infatti, in un suo sonetto (CVII), scritto certamente in età più avanzata, Boccaccio esprime il suo pensiero nei riguardi della propria produzione poetica, ed è un pensiero pieno di delusioni amare.

Mentre sperai et l'uno et l'altro collo
Trascender di Parnaso, et ber de l'onde
Del castalio fonte et delle fronde,
Che già più ch'altre piacquero ad Apollo,
Adornarmi le tempie, humil rampollo
De' dicatori antichi, alle gioconde
Rime mi diedi; et benché men profonde
Fosser, canta'ne in stil leggiro e sollo.

Ma poscia che 'l cammino aspro e selvaggio,
Et gli anni miei già faticati e bianchi
Tolser la speme del sù pervenire,
Vinto lasciai la speme del vïaggio,
Le rime e i versi e i miei pensieri stanchi:
Ond'hor non so, com'io solea già, dire¹⁸.

Analizzando le tessiture metriche della poesia boccacciana, Aldo Menichetti ha notato che il Boccaccio era costante nelle sue preferenze, anche in quelle poco ragionevoli:

Anche se alcune sue soluzioni imboccano vie poco felici ... e sfociano su risultati poetici tutt'altro che esaltanti, sembra doveroso riconoscergli quanto meno un discreto impegno tecnico e una certa coerenza interna (che finora gli è stata negata)¹⁹.

Non è del tutto chiaro se e in che misura il Boccaccio fosse cosciente dei difetti delle sue scelte metriche; però, se egli se ne rendeva conto, sarebbe possibile interpretare l'espressione «in canto senza suono» come una specie di autocritica riferentesi all'esito acustico manchevole dei suoi versi. Qualunque sia il caso, Boccaccio non voleva fare risuonare la sua poesia né in canto, né in recitazione.

¹⁸ Boccaccio, *Rime* cit. n. 4, p. 199.

¹⁹ MENICHETTI, *La prosodia del "Teseida"* cit. n. 2, p. 372.

Contro chi Landini ha rivolto il suo madrigale Deh, dimmi tu?

Alla luce di quanto fin qui detto, vorrei prendere in considerazione una seconda possibile ragione della rinuncia da parte di Boccaccio, riflettendo sulle differenti circostanze della vita di entrambi i poeti. Petrarca, anche se cercò sempre «solitudinem et otium», trascorse la maggior parte della vita presso le corti. Era, quindi, assuefatto alle attività culturali lì esercitate, tra l'altro a quell'arte dell'eseguire poesie, in forma sia di recitazione sia di canto. Quale uomo di corte e come poeta più onorato, egli non poteva evitare i contatti con quegli esecutori delle poesie, come lui stesso ci confessa sinceramente, rivelando in proposito perfino una certa irritazione. Indubbiamente, tali esecutori non mancavano a Firenze, e Boccaccio deve aver conosciuto bene questa specie di cantanti e recitatori, come appunto ammette nella sua lettera il Petrarca: «Nosti quidem hoc vulgare ac vulgatum genus vitam verbis agentium»²⁰. Agli occhi dei fiorentini, però, con la loro avversione per le corti del Nord ben presente presso persone come Boccaccio, la loro attività addirittura esplicitamente mercantile doveva sembrare poco meritoria.

A questo proposito un madrigale di Francesco Landini, a mio parere, poteva essere indirizzato, appunto, a uno di tali recitatori:

Deh, dimmi tu, che sei così fregiato
 Di perle e d'oro, quando tu ti vedi
 Chi ti par esser? Par aver non credi,
 Ricco, a cavallo, ben accompagnato.
 Ma un fumm'è quel che per gloria tieni,
 E fregi e drappi e tondi palafreni.

A che dich'ì di te? Ch'a quel ch'ì sento
 Ogni stato di gente cerca vento²¹.

²⁰ Pétrarque, *Lettres de la vieillesse* cit. n. 6, pp. 127.

²¹ G. CORSI, *Poesie musicali del Trecento*, Bologna 1970, p. 127. Il madrigale è stato tramandato solo nel Codice Squarcialupi, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Palatino 87, fol. 125v-126r. Quanto al Codice, cfr. *Il Codice Squarcialupi, Ms. mediceo Palatino 87, Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze*. Studi raccolti a cura di F. Alberto Gallo, Firenze 1992.

È interessante la questione della forma poetica di questa composizione. Nell'edizione di Corsi essa si presenta come un tipico madrigale diviso in due terzine e un ritornello di due versi, ciò che si accorda con la pratica usuale di ripetere la seconda terzina con la stessa musica. Nel nostro caso però i primi quattro versi formano una quartina, data l'unità di pensiero della prima frase. Pertanto, questa stessa frase, posta nella forma più ristretta del madrigale con le sue solite terzine, dà luogo a un enjambement a cavallo di esse, situazione considerata sgradevole nella trattatistica, e perciò abbastanza rara. Sarebbe più credibile qualificare la forma poetica come una specie di sirventese dallo schema ABBA CC DD. In favore di questa ipotesi è il fatto che la musica, composta con la tecnica canonica, è *durchkomponiert*, vale a dire, non si ripete per la seconda, terza ecc. stanza della poesia. Lo stesso modo di musicare testi dalla struttura analoga in una forma musicale continua si trova nelle composizioni *Donna già fu'* di Giovanni da Cascia e *Sotto l'imperio* di Jacopo da Bologna²².

La tessitura musicale di questo madrigale a tre voci è sofisticata a causa dell'uso del canone alla quinta tra il tenore e il controtenore nella parte principale e in tutte e tre le voci nel ritornello: all'ottava tra la voce superiore e il tenore e alla quinta tra il tenore e il controtenore (si veda l'Appendice 1). Virginia Newes propone che Landini avrebbe potuto seguire un modello francese del canone tra tenore e controtenore con la voce superiore libera, però la scelta di un intervallo altro che l'unisono o l'ottava pare che non abbia precedenti, almeno nella musica italiana del periodo²³.

²² Anche questi due testi si presentano presso il Corsi come madrigali organizzati in terzine, due nel *Donna già fu'* e quattro nel *Sotto l'imperio*. Il madrigale di Jacopo però ci fa capire che la stanza consiste piuttosto di una quartina ABAB e due versi a rima baciata CC, dato che tutta l'unità di sei versi dalle rime DEDE FF si ripete ancora una volta con la stessa musica, seguita poi dal ritornello finale GG.

²³ V. NEWES, *Chace, Caccia, Fuga: The Convergence of French and Italian Traditions*, in «Musica Disciplina», 41 (1987), pp. 27-57, a p. 54: «Landini may have been acquainted with French canons for tenor and contratenor with free *superius*, since he followed this model in the strophe of his canonic madrigal *De dinmi tu*. The interval of imitation between the lower voices, however, is the upper fifth, and here Landini may well have set a precedent. Yet, another disposition of canonic voices appears in the ritornello. Here the tenor-contratenor pair is joined by the *superius* in a new three-voice canon, in which the *superius* leads off an octave above the tenor. This apparently unprecedented contrapuntal feat is not achieved without some awkwardness: there is an unsupported fourth at measure 78,

L'assenza delle cadenze sincrone alla fine di ogni verso, che generalmente sono tipiche della musica trecentesca, cacce incluse, ricorda da questo punto di vista due altri famosi madrigali a tre voci: *Aquil'altera* di Jacopo da Bologna e *Musica son* di Landini.²⁴ Anche se, a differenza di questi due madrigali politestuali, le tre voci del *Deh, dimmi tu* cantano lo stesso testo poetico, l'arrangiamento delle voci, con gli ingressi e le cadenze non simultanei, segue il medesimo principio che nei madrigali menzionati e quindi assomiglia al mottetto. Si potrebbe dire però che, diversamente dal madrigale di Jacopo *Aquil'altera*, dove si usa la tecnica canonica, la struttura e la disposizione delle voci nel *Deh, dimmi tu* sono alquanto più rigide. Nella parte principale, ogni frase musicale equivalente ad un verso poetico ha la durata di 8 brevi con una pausa finale di una breve. L'ultima sillaba del verso nella voce superiore coincide sempre con la prima sillaba dello stesso verso nel tenore. Il controtenore entra quando la voce superiore canta la seconda sillaba del verso seguente, dopo un melisma di due brevi. Solo l'ultimo verso della parte principale, «Et freggi et drappi et tondi palafreni», rompe questo paradigma, con ciò forse ribadendo la fine della sezione. La medesima rigidità è presente nel ritornello con ingresso ben regolato delle voci a distanza di due brevi, sempre nello stesso ordine della voce superiore, il tenore e il controtenore.

L'arrangiamento verticale delle voci pare che indichi una cronologia più alta di questa composizione. Dorothea Baumann, analizzando le cadenze prevalenti nelle composizioni di questo tipo, le attesta non più tardi della fine degli anni 1360²⁵. Anche se nel *Deh, dimmi tu* le cadenze di fine verso non sono ben esplicite, ci sono molti nodi caden-

and parallel octaves at measure 82-83. Landini's canonic experiment, with its sparse texture and restricted melodic ambitus (a fifth in the ritornello instead of the usual ninth or tenth), has the abstract quality of a didactic exercise perhaps well suited to its moralizing, epigrammatic text».

²⁴ Sull'analisi comparativa dei madrigali *Aquil'altera* e *Musica son* vedi E. ABRAMOV-VAN RIJK, *The Madrigal "Aquil'altera" by Jacopo da Bologna and Intertextual Relationships in the Musical Repertory of the Italian Trecento*, in «Early Music History», 28 (2009), pp. 1-37, a pp. 19-27.

²⁵ D. BAUMANN, *Die dreistimmige italienische Lied-Satztechnik im Trecento*, Baden-Baden 1979, p. 62.

zali del tipo dell'ottava-quinta²⁶. Usando il criterio di Maria Caraci Vela della presenza (o assenza) delle *consonanze perfette parallele della stessa specie*²⁷, arriviamo allo stesso modo alla datazione più alta del madrigale: lo possiamo cioè collocare non oltre agli anni 1360²⁸. Vi si contano ben 6 casi di consonanze perfette parallele tra le voci estreme: tre ottave (battute 14-15, 72-73 e 82-83) e tre quinte (battute 31, 49-50, 62-63), non salvate da nessun mezzo come pausa, passaggio di un altro suono, sincope ecc.²⁹. Quindi, il madrigale *Deh, dimmi tu* di Landini può essere collocato al medesimo livello cronologico della lettera di Petrarca, scritta nel 1364.

Comunemente questo madrigale si qualifica, insieme con altri simili (per esempio, il madrigale di Niccolò da Perugia *Non dispregiar virtù, ricco villano*), come una poesia moraleggiante, diretta contro i nuovi ricchi, quindi destinata al lettore più comune. Tuttavia io tendo

²⁶ Cfr. *ibidem*: «Nur in drei Madrigalen des Typus (I) kommen Quint-Oktavklänge als Schlußkadenzen vor (siehe Tabelle 9.2 im Anhang p. 117): in Jacopos *Aquil – Creatura – Uccel* Y1, in Landinis *Musica – Gia – Ciascun* X (beides sind kunstvolle dreitextige Werke!), sowie in Landinids kanonischem Madrigal *De! dimmi* X und Y (auch dieses Werk ist besonders kunstvoll durch seinen Kanon in der Quint zwischen Contratenor und tenor mit freiem Superius)».

²⁷ M. CARACI VELA, *Le intonazioni polifoniche de “La fiera testa che d’uman si ciba”*: problemi di contestualizzazione e di esegesi, in *Musica e poesia nel Trecento italiano. Verso una nuova edizione critica dell’«Ars nova»*, Firenze 2015, pp. 93-141, a p. 101: «Chiunque si confronti direttamente con i testi musicali dell’*Ars nova* italiana nota immediatamente la presenza, che a volte si direbbe invasiva, di consonanze perfette parallele della stessa specie (d’ora in poi CPPSS), espressamente proibite dalla trattatistica a partire dal quarto decennio del secolo: una presenza rilevante fin verso la fine del settimo decennio del Trecento, dopo il quale progressivamente ma inesorabilmente comincia a ridursi. È indubbio che almeno fino all’epoca della maturità di Landini, il fenomeno sia più vistoso che non nei coevi musicisti di area francese, e ciò ha fatto pensare che i compositori italiani rimanessero estranei al disciplinamento delle successioni parallele, per scelta o per disinteresse, o ancora per disinformazione sul pensiero teorico relativo: la persistenza di CPPSS nella musica italiana, pertanto, non potrebbe considerarsi un segno di arcaismo».

²⁸ Cfr. *ibidem*, pp. 123-124: «Dallo scrutinio dell’opera landiniana si evince che: le composizioni con uno o nessun caso di CPPSS presentano sempre anche altri indicatori di recenziarietà ...; le composizioni che praticano CPPSS, presentano indicatori di cronologia più alta in misura molto varia ...; il disciplinamento è più intenso nelle composizioni a tre voci; i madrigali a due voci mantengono, probabilmente in virtù dello statuto di genere, una scrittura più conservativa. Analoga osservazione vale per la caccia».

²⁹ Cfr. *Complete Works of Francesco Landini*, a cura di L. SCHRADER, in *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, Monaco 1956-1991, IV (1958), pp. 216-218.

a pensare che il *Deh dimmi tu* fosse stato indirizzato ad un destinatario più specifico, appunto ad un collega musicista³⁰. Ce lo conferma il fatto che si tratta di un madrigale fornito di procedimenti musicali assai raffinati, ciò che restringe l'ambito dei possibili destinatari a una cerchia limitata, quella dei musicisti.

Inoltre l'uomo contro cui è indirizzata quell'invettiva è qualcuno che era diventato ricco di recente e all'improvviso, sicché non era ancora abituato all'agiatazza. Se si trattasse di qualcuno personalmente e professionalmente estraneo a Landini, sarebbe poco probabile che il cieco compositore se ne potesse accorgere. In effetti, le ricchezze di questo signore sono tutte di natura mobile: perle, oro, vestiti, cavalli. Non si parla né di terre, né di palazzi, che renderebbero l'idea di un successo finanziario vero e proprio. La prosperità del nostro *ricco* è assai relativa e si manifesta tramite l'apparenza soltanto esterna. Per Landini questo non è altro che un «fumo», benché il suo avversario «lo tenga per sua gloria». Ritengo che Landini non solo intendesse la fallacia di tale benessere, ma anche presupponesse la strada di gloria alternativa che il protagonista del *Deh, dimmi tu* avrebbe potuto seguire, se non fosse andato a «cercar vento». Sarebbe, infatti, difficile applicare questa frase a un mercante o a un banchiere fortunato. Invece la situazione si presenta differente quando si pensa ad un artista, letterato o musicista, o a chiunque si trova davanti alla scelta o di seguire le muse verso il Parnaso o di cercare la fama terrestre e le ricchezze. Comunque, la descrizione delle ricchezze improvvise del protagonista del madrigale riecheggia esattamente le parole con cui Petrarca rappresenta quelli più felici fra i recitatori delle sue poesie, arricchitisi all'improvviso e che ritornano da lui «induti sericis atque honesti et divites»³¹.

In altri termini, il recitare o cantare poesie era un modo di fare musica grazie al quale gli esecutori più fortunati si guadagnavano da vivere, modo rispetto al quale sia Landini sia Boccaccio manifestano

³⁰ Vedi anche E. ABRAMOV-VAN RIJK, *Corresponding through Music: Three Examples from the Trecento*, in «Acta musicologica», 83 (2011), pp. 3-37.

³¹ È conosciuto un caso solo, quello del buffone Malizia Barattone, dotato *in feudum nobile* di un'isola con abitanti e con il diritto di pescare concessogli dalla regina di Napoli Giovanna I nel 1360, in omaggio ai suoi talenti di recitatore di poesie. Questo è rimasto però nella storia come un caso curioso. Vedi P. STOPPELLI, *Malizia Barattone (Giovanni di Firenze) autore del Pecorone*, in «Filologia e critica», II (1977), pp. 1-34, a pp. 18-19, e anche ABRAMOV-VAN RIJK, *Corresponding through Music* cit. n. 30, pp. 29-30.

il loro disprezzo ognuno a suo modo: l'uno tramite l'invettiva di vituperio contro un tizio che «cerca vento», vanagloria appunto, e l'altro rinunciando affatto a contattare queste persone. Per il Boccaccio tale approccio pare che fosse una posizione di principio, tanto che avrebbe preferito addirittura lasciare i propri «canti senza suono» piuttosto che concederli a quegli importuni.

I compositori fiorentini nella loro ricerca del «castalio fonte»

Quanto detto sopra ci conduce ad un altro argomento da prendere in considerazione. Come detto, dalle parole di Petrarca si è formata l'idea che quel modo di eseguire le poesie, sia liriche come epiche, fosse in effetti l'unica alternativa allora esistente per un poeta di procurare il suono ai propri versi, col canto o con la recitazione. A questo proposito si dovrebbe ripensare alle descrizioni musicali del *Decameron*, composto all'inizio degli anni cinquanta, cioè pressoché dieci anni prima della lettera di Petrarca. Anzitutto, però, bisogna separare le ballate con le quali termina ogni giornata dal resto della musica presente in quest'opera, come, per esempio, il canto di Dioneo e Fiammetta su messer Guiglielmo e la Dama del Vergiù (conclusione della terza giornata) oppure il canto di Dioneo e Lauretta su Troiolo e Criseida (introduzione alla sesta giornata). Indubbiamente, questi canti non erano altro che brevi cantari, cioè testi e musica della tradizione popolare o popolareggiante. Invece le undici ballate, le cui parole sono date in forma completa (delle quali dieci sono alla conclusione di ogni giornata e una cantata da Minuccio d'Arezzo nel settimo racconto dell'ultima giornata), sono tutte autentiche dell'autore stesso. Esse si presentano nella trama della novella come espressioni liriche e personali dei protagonisti³². Ad esempio, Lauretta, mentre è invitata a cantare alla fine della terza giornata, si sente perplessa per il fatto di presentare davanti alla lieta compagnia il suo canto melanconico: «dell'altrui canzoni io non so, né delle mie alcuna n'ho alla mente che sia assai convenevole a così lieta brigata»³³.

³² Si veda inoltre G. D'AGOSTINO, *Le ballate del Decameron: note integrative di analisi metrica e stilistica*, in «Studi sul Boccaccio», XXIV (1996), pp. 123-180.

³³ G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. BRANCA, Firenze 1976, p. 257.

Se crediamo al Petrarca quando riporta l'approccio negativo del Boccaccio riguardo all'esecuzione della propria lirica, dobbiamo allora ammettere che il Boccaccio non esitò a mettere in bocca ai suoi elegantissimi e leggiadrissimi personaggi la propria lirica da cantare. In altre parole, nel mondo immaginario del *Decameron* Boccaccio fece ciò che non faceva mai nella realtà: diede ad altri le sue poesie per eseguirle. In seguito a ciò ci si domanda se questa pratica di cantare le poesie, presentata nel *Decameron*, fosse un riflesso vero e proprio di un'attività musicale quotidiana, oppure un modello ricercato dal poeta per un'esecuzione adeguata e degna dei suoi versi.

Va ricordato che, nel caso della lettera di Petrarca, ci troviamo di fronte ad un documento in cui si rispecchia la realtà, per quanto questo suo rapporto possa sembrare esagerato e caricaturale. La realtà era più rozza e ovviamente priva di qualsiasi sentimento elevato. Forse questa era la ragione, o almeno una delle ragioni, per cui Boccaccio potrebbe aver creato una sua Arcadia, dove collocare gli esecutori delle sue poesie secondo il proprio gusto.

Questa ipotesi ci induce a considerare la musica scritta sui testi di Boccaccio da un'angolazione differente. Di Boccaccio sono note tre poesie messe in musica nel Trecento. Forse ve n'erano alcune altre, messe in musica ma ora scomparse oppure rimaste senza che sia indicato il nome del poeta. Siccome l'attribuzione del madrigale di Niccolò da Perugia *O giustizia regina al mondo freno* non è sicura, lasciamo da parte questo testo, concentrando l'attenzione sulle due composizioni di Lorenzo, i cui testi si trovano anche nelle sillogi boccacciane: il madrigale a due voci *Come in sul fonte fu preso Narcisso* (XXXIII) e la ballata monofonica *Non so qual i' mi voglia* (LXXVI). Vittore Branca ha notato nei riguardi di ambedue questi testi che essi portano un'esplicita impronta delle ballate del *Decameron*.

La ballata monofonica *Non so qual i' mi voglia* che segue la tradizione testuale più generale, come conferma Branca, «raffinata e preziosa nella grazia madrigalesca dell'antitesi fra il desiderio di vivere e quello di morire, ha sapore sottilmente letterario e fu scritta forse per musica»³⁴:

³⁴ Boccaccio, *Rime* cit. n. 5, p. 259.

Non so qual i' mi voglia,
O viver o morir, per minor doglia.

Morir vorre', ché 'l viver m'è gravoso,
Veggendomi per altri esser lasciato;
E morte non vorre', ché, trapassato,
Più non vedrei 'l bel vis'amoroso,
Per cui piango, invidioso
Di chi l'ha fatto suo e me ne spoglia³⁵.

La somiglianza nel *topos* con la ballata della sesta giornata, cantata da Elissa è innegabile:

Per che ognora cresce il mio tormento,
Onde 'l viver m'è noia né so morire³⁶.

Ancora più stretta è l'affinità del madrigale *Come in sul fonte fu preso Narcisso* alla ballata della prima giornata *Io son sì vaga della mia bellezza*, cantata da Emilia, di cui riporto alcuni versi iniziali:

Io son sì vaga della mia bellezza,
Che d'altro amor già mai
Non curerò né credo aver vaghezza.

Io veggio in quella, ognora ch'io mi specchio,
Quel ben che fa contento lo 'ntelletto:
Né accidente nuovo o pensier vecchio
Mi può privar di sì caro diletto³⁷.

Se la ballata dal *Decameron* è il discorso diretto dell'eroina, il madrigale propone la situazione da un punto di vista esterno:

Come in sul fonte fu preso Narcisso
Di sé da sé, così costei, specchiando
Sé, sé ha preso dolcemente amando.

³⁵ Boccaccio, *Rime* cit. n. 4, p. 327.

³⁶ Boccaccio, *Decameron* cit. n. 33, p. 441.

³⁷ *Ibidem*, p. 70.

E tanto vaga se stessa vagheggia,
 Che, ingelosita della sua figura,
 Ha di chiunque la mira paura,

Temendo sé a sé non esser tolta.
 Quel che ella di me pensi, colui
 Sel pensi che in sé conosce altrui.

A me ne par, per quel ch'appar di fore,
 Qual fu tra Febo e Danne, odio e amore³⁸.

L'estrema raffinatezza di questo madrigale colpisce l'udito. Così ne scrive Branca: «La fragile grazia, tutta affidata alla sottile suggestione di echi verbali, del madrigale *Come in sul fonte* trova espressione ben altrimenti solida e definita nella prima ballata del *Decameron*, *Io son si vaga*». ³⁹ Nei riguardi della raffinata tessitura di questo madrigale, Branca nota particolarmente «le ripetizioni insistentemente variate delle parole *di sé da sé*».

Alla luce di ciò che noi ora sappiamo circa l'approccio di Boccaccio alla messa in musica delle sue poesie, dobbiamo accettare che il fatto stesso che egli abbia affidato le sue poesie a Lorenzo possa accennare ad un rapporto più stretto dell'amicizia e della confidenza tra i due. È probabile che le poesie di cui stiamo parlando fossero composte nel periodo in cui lavorava al *Decameron* o poco dopo, cioè all'inizio degli anni 1350. Infatti, il madrigale di Lorenzo abbonda delle *consonanze perfette parallele della stessa specie*, di cui si contano ben 12 casi. Secondo il criterio della Caraci Vela, questo suggerisce una datazione alta del madrigale, appunto intorno l'anno 1354⁴⁰. Per quanto riguarda la ballata *Non so qual i' mi voglia*, il fatto stesso di essere monofonica rinvia agli inizi degli anni 1350 al più tardi.

Tuttavia, quale pensiero può avere indotto il Boccaccio a consegnare questi testi ad un musicista come Lorenzo? È probabile che Boccaccio in questo specifico caso abbia voluto tentare una via alternativa per i propri testi, mettendoli in musica non nell'immaginario mon-

³⁸ Boccaccio, *Rime* cit. n. 4, pp. 331-332.

³⁹ BRANCA, *Boccaccio medievale* cit. n. 1, p. 275.

⁴⁰ CARACI VELA, *Le intonazioni polifoniche* cit. n. 27.

do di una villa isolata del *Decameron*, ma in quello reale e attuale di Firenze.

La musica di Lorenzo, soprattutto quella per il madrigale, è eccessivamente melismatica e manieristica, ma ben adattata alla raffinatezza del testo poetico (si veda l'Appendice 2). Ci si interroga sulle capacità tecniche dei cantanti, se cioè fossero in grado di eseguire le colorature di Lorenzo. La domanda stessa però rende bene la sorpresa dei moderni ricercatori nei confronti del livello tecnico, necessario a questo proposito. Anzitutto, Lorenzo era un musicista professionista di chiesa, come del resto tutti gli altri famosi compositori fiorentini, sia chierici che laici. Apparentemente, i musicisti professionisti possedevano questo livello di bravura. Però se questo repertorio fosse stato visto dal compositore come un'arte a sé stante, appunto un'attuazione dell'idea del «Parnaso» e del «castalio fonte», allora non sarebbe stato neppure necessario, al momento di concepirlo, preoccuparsi della circolazione che avrebbe avuto presso un pubblico più vasto.

Quella cerchia di poeti, come Boccaccio, Sacchetti, Soldanieri, e i compositori fiorentini, come Lorenzo, Landini, Niccolò e altri, pare che fosse simile, dal punto di vista delle tendenze e ideologie, alle accademie più tarde, anche se essa rimase fuori da qualsiasi organizzazione formale. Che sia stata quella ricerca di un ideale sonoro a dare il primo impulso alla straordinaria fioritura della pratica musicale scritta a Firenze a partire dagli anni 1350, nella città cioè dove non c'era, o non c'era ancora, una grande corte con i suoi soliti smodati desideri per i divertimenti? È probabile che questo fosse un grande esperimento durato per alcuni decenni, suscitato da una fortissima brama per un tale ideale sonoro, adeguato alla poesia; e che anche i compositori, in tal caso, cercassero la loro Arcadia, dando alle poesie, sia proprie come altrui, un suono dignitoso. Forse è proprio per questo motivo, che Francesco Landini, apparentemente severo critico dei recitatori di mestiere, ci ha lasciato un repertorio musicale scritto così cospicuo, essendo lui stesso un fecondissimo poeta. Qualunque fosse il caso, è abbastanza ovvio che la ragione che stava dietro a quella produzione poetico-musicale fiorentina, tutta di mano di compositori legati alla chiesa, dovesse essere esplicitamente differente da quella delle corti del Nord.

APPENDICE I

Francesco Landini, *Deh! Dimmi tu*

Deh, dim-mi tu, che sei co - sì fre - già - - - - - to Di per - le e

Deh,

Deh, dim-mi tu, che sei co - sì fre - già -

d'o - no, quan-do tu ti ve - di Chi par - es - ser? par a ver non

dim-mi tu, che sei co - sì fre - già - - - - - to Di per - le e

to Di per - le e d'o - no, quan-do tu ti ve -

cre - di, Ric - co, a cha - val - lo, ben ac - com - pa - gna - to,

d'o - no, quan-do tu ti ve - di Chi ti par - es - ser? par a ver non cre -

-di Chi ti par - es - ser? par a - ver non cre - - - - - di, Ric -

Ma un fu - m'e quel che per glo - ria tie - - - - - ni, E

di, Ric - co, a cha - val - lo, ben ac - com - pa - gna - to,

co, a cha - val - lo, ben ac - com - pa - gna - to, Ma un fu - m'e quel

fre - gi, e drap - pi, e ton - di pa - la - fre

Ma un fu - m'e quel che per glo - ria tie - - - - - ni

che per glo - ria tie - - - - - ni, E fre gi, e drap - pi, e ton - di pa - la -

The image displays three systems of musical notation, each consisting of a vocal line (soprano and tenor parts) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The lyrics are in Italian and are written below the vocal lines. The first system covers measures 58 to 65, the second system covers measures 70 to 73, and the third system covers measures 80 to 85. The lyrics are: "E fre-gi-e drap-pi,e ton-di pa-la - fre ni. ni. fre - ni.", "A che di - ch'i' di re? Ch'a quel ch'i' sen - to O -", and "gni sta - to di gen - te ver - ca ven - to. to O gni sta to di gen - te ver - ca ven - to." The piano accompaniment features a steady rhythmic pattern in the bass line and more melodic lines in the treble line.

2

58 60 65

E fre-gi-e drap-pi,e ton-di pa-la - fre ni. ni. fre - ni.

70 73

A che di - ch'i' di re? Ch'a quel ch'i' sen - to O -

A che di - ch'i' di re? Ch'a quel ch'i' sen - to.

80 85

gni sta - to di gen - te ver - ca ven - to. to O gni sta to di gen - te ver - ca ven - to.

O gni sta - to di gen - te ver - ca ven - to.

APPENDICE 2

Lorenzo da Firenze, *Come in sul fonte* (primo verso della prima terzina)

Co - me in sul - fon - te fu pre - so Nar - cia -

Co - me in sul - fon - te fu pre - so Nar - cia -

ELENA ABRAMOV-VAN RIJK
Gerusalemme
meir.vanrijk@mail.huji.ac.il

S O M M A R I O

<i>Ricordo di Enrico Mucchi</i> (Anna Ferrari).....	pag.	5
---	------	---

SAGGI E MEMORIE

Lucia LAZZERINI, <i>L'enigma dell'alba di Giraut de Bornelh</i> (Reis glorios, <i>BdT</i> 242,64): <i>dalla lettura faciliore al dubbio metodico</i>	»	9
Elena ABRAMOV-VAN RIJK, « <i>in canto senza suono</i> »: <i>Giovanni Boccaccio e la destinazione musicale della sua lirica</i>	»	67
Caterina MENICHETTI, <i>Natività e Decollazione di san Giovanni Battista del ms. Vat. Lat. 7654</i>	»	89
Josep LLUÍS MARTOS, <i>La Suplicació de natura humana de Joan Roís de Corella: fragmentos recuperados de una obra perdida</i>	»	165

RECENSIONI

B.A. PITTS, <i>Revelacion (BL Royal 2.D.xiii)</i> (Fabio Barberini).....	»	205
H. PAGAN, <i>Prose Brut to 1332</i> (Fabio Barberini).....	»	221
Riassunti del fascicolo 1-2	»	233

CULTURA NEOLATINA

DIREZIONE SCIENTIFICA E REDAZIONE

Tutte le comunicazioni relative all'attività centrale della direzione scientifica e tutti i materiali (scritti da pubblicare, pubblicazioni da recensire, riviste inviate in scambio) dovranno essere indirizzati alla prof. Anna FERRARI, via della Mendola 190, 00135 ROMA, Tel. 06.3050772, anna_ferrari@yahoo.com

AMMINISTRAZIONE EDITORIALE

Per tutto quanto riguarda l'amministrazione (ordini e abbonamenti) rivolgersi a MUCCHI EDITORE, via Emilia est, 1741 – 41122 MODENA, Tel. 059.374094, Fax 059.282628, info@mucchieditore.it, www.mucchieditore.it

Abbonamento annuale: Italia € 129,00 Estero € 192,00

Grafica STEM Mucchi (MO), stampa Sigem (MO). Annate arretrate (nei limiti della disponibilità)

Autorizzazione del Tribunale di Modena - Periodico scientifico N. 334 dell'1/10/1957

Direttore responsabile Marco Mucchi