

---

## S A G G I

---

### ARS NOVA E STIL NOVO \*

Musicologia è parola recente che avrebbe sorpreso Dante e che anche oggi a molti non piace. È foggata, come tante altre, sul modello antico e glorioso di filologia. Ma chiunque inventò quel modello pose l'accento sul primo dei due elementi che lo compongono, sull'amore di bellezza nel discorso; mentre ogni successiva derivazione ha accentuato la componente del *logos*, con verbosità spesso inelegante, assumendo, in nome di obiettività, un atteggiamento di distacco, o addirittura di aggressività verso l'oggetto prescelto. Filologia, amorosa ed amabile, fu giudicata da un poeta degna sposa a Mercurio; in Musicologia altro non so vedere che una zitella arcigna, il cui amore segreto per nientedimeno che Apollo è, e rimarrà, senza speranza finché essa non smetta i pesanti occhialoni, il gergo tecnico, il tono burocratico, e non assuma un contegno più gentile e umanistico.

Occorre però rendere giustizia a madonna Musicologia, e riconoscere che le lenti d'ingrandimento, i metodi analitici, e magari le statistiche, sono oggi strumenti indispensabili del suo lavoro. Essa acquistò uno stato sociale tra le discipline storiche soltanto nella seconda metà del secolo scorso, in un tempo che vide purtroppo un'euforia di generalizzazioni e sistematiche razionalizzazioni spesso istituite sulla base di scarse e sparse prove documentarie. Musicologia e musicologi ne risentono ancora, ed è questa una delle ragioni per cui siamo così strettamente legati al documento, alla fonte manoscritta, all'antica stampa musicale, dei quali un numero enorme ancora reclama considerazione. È dunque un sollievo, del quale sono grato alle celebrazioni del centenario dantesco, avere l'occasione di levare il capo, sia

---

\* Il presente testo è la versione italiana di una conferenza tenuta il 7 gennaio 1965 ad un Symposium dantesco organizzato dalla John Hopkins University di Baltimora, e ripetuta poi in varie altre università americane.

pure per brevi istanti, dal lettore di microfilm, e alzare lo sguardo ad orizzonti piú vasti.

La breve sosta riporta purtroppo con sé una preoccupazione che mi è stata presente fin dall'inizio della mia carriera di musicologo, la consapevolezza dei pericoli impliciti nel nostro asservimento al documento scritto. La storia della musica — tanto quella sommariamente tracciata dai suoi benemeriti fondatori, quanto quella che si tenta ora di riscrivere — è essenzialmente storia della musica scritta. Ora è vero che la creazione e il largo uso di un sistema di notazione sono tra le caratteristiche piú importanti della nostra tradizione musicale; è vero che la notazione, sorta come guida e sussidio all'esecutore, spesso reagí sul compositore, e influí sul suo modo di concepire la musica; è anche vero che vi sono stati e continuano ad esservi momenti nei quali una elaborata notazione diviene quasi piú importante per il compositore che il suono stesso della sua musica. Tutto ciò non toglie che siamo e saremo sempre in difetto se mancheremo di riconoscere e di prendere in considerazione il fatto che la musica scritta rappresenta soltanto un aspetto, e un aspetto particolarissimo, della nostra storia musicale. Che si abbia poca speranza di ricostruire qualsiasi altra musica che possa essere esistita oltre quella scritta non è giustificazione che ci autorizzi ad ignorare che esiste una lacuna nella nostra conoscenza. Per dare un giudizio equilibrato di ciò che conosciamo dovremmo almeno fare ogni possibile sforzo per misurare l'ampiezza di quel vuoto; si tende invece ad ignorarlo, o, nel caso piú favorevole, a minimizzarlo, presupponendo che la musica non scritta fosse espressione di strati inferiori di cultura. Non occorre considerare quanto poco valida sarebbe questa presunzione anche se fosse vera; e che vera non è io son certo, almeno per quanto riguarda il Medioevo e il Rinascimento.

\* \* \*

Ho cercato recentemente di drammatizzare questo punto di vista contrapponendo l'oscurità nella quale l'Italia del Quattrocento tenne per quasi trenta anni uno dei piú grandi compositori di ogni tempo, Josquin des Près, alle medaglie coniate da Pisanello e alle dozzine di epigrammi latini e poemi in volgare scritti nello stesso periodo per esaltare un Pietrobono dal Chitarrino, musicista della corte Esten-

se<sup>1</sup>. Josquin, come tutti sanno, compose musica polifonica, musica scritta; Pietrobono fu cantore e liutista, ma del suo repertorio non una sola nota è giunta fino a noi. Né il loro caso è un'eccezione. Poliziano, dopo avere descritto in una lettera a Pico della Mirandola le qualità e i meriti del suo ex-allievo Piero dei Medici, aggiunge concisamente: « Canit etiam, vel notas musicas, vel ad cytharam carmen »<sup>2</sup>. Evidentemente egli considerava almeno come di eguale importanza la musica scritta, « notas musicas », e quei « carmina » non messi per iscritto che Piero, come già Pietrobono, e come molti altri prima e dopo di loro, usavano cantare « ad cytharam », « ad lyram » o « ad violam », accompagnandosi, cioè, su uno strumento a corde.

Se dal '400 risaliamo al secolo precedente, troviamo che una simile dicotomia esisteva già tra la tradizione scritta della cosiddetta 'Ars nova' italiana e il costume diffuso di una poesia cantata che sembra quasi avere intenzionalmente evitate le strettoie di una notazione.

La tradizione scritta dell'Ars nova polifonica del '300 ci si presenta come una delle meteore più sorprendenti della storia della musica. L'insorgere improvviso di energia creativa che essa suggerisce, con circa seicento composizioni su testi in volgare, contenute in parecchie larghe collezioni e minori frammenti, è stato accettato come naturale solo perché avvenne nel secolo che era stato inaugurato da Dante e da Giotto e risuonò poi delle voci di Petrarca e Boccaccio. Per i secoli precedenti una importante recente scoperta, che ha raddoppiato il numero delle più antiche composizioni polifoniche esistenti in manoscritti italiani, ne ha portato il totale a 24, tutte su testi latini e religiosi, e in molti casi di riconosciuta provenienza francese<sup>3</sup>.

Questa mancanza di una qualsiasi importante manifestazione di attività polifonica anteriore all'Ars nova non pare che abbia molto preoccupato gli storici; è stato fin troppo facile, benché certamente errato, spiegarla col torpore della vita medievale. Ha destato sorpresa

---

<sup>1</sup> *Music and Cultural Types in Fifteenth-Century Italy*, comunicazione letta al congresso di Seattle (dic. 1963) dell'American Musicological Society, in corso di pubblicazione nel « Journal » della stessa associazione.

<sup>2</sup> *Epistole inedite di Angelo Poliziano*, ed. da Lorenzo D'Amore, Napoli 1909, pp. 38-40.

<sup>3</sup> Da cortesi comunicazioni del Prof. Lewis Lockwood e del Dr. Pierluigi Petrelli sulle ricerche da essi compiute, e di prossima pubblicazione, sul repertorio polifonico dei codici già della Chiesa Collegiata di Cividale, ora al Museo Archeologico di quella città.

soltanto il nuovo intervallo di silenzio che copre quasi completamente il secolo di Alberti e di Leonardo e divide l'isola dell'Ars nova dal solido continente della musica italiana del '500. Soltanto il ricadere di una cortina di oscurità dopo il breve atto luminoso dell'Ars nova, soltanto questo è venuto ad esser considerato come un enigma sconcertante, o, per citare il titolo di un libro ben noto, come il 'segreto' del '400<sup>4</sup>.

Ma non è meraviglia, a mio vedere, che nessuno dei tentativi di spiegare il mistero della mancanza di una musica italiana del '400 abbia raggiunto una conclusione soddisfacente. È sempre stata mia opinione che il mistero, se ce n'è uno, sia da trovare nell'isola, non nel vuoto che la divide dal continente; e l'isola stessa non è che un piccolo oggetto, ingrandito dalla nostra fede nella tradizione scritta, un miraggio della nostra prospettiva storica, o, nella migliore delle ipotesi, un'isola galleggiante, non soltanto circondata ma anche portata dalle acque di un mare che appare ora opaco ai nostri occhi, ma fu un tempo pieno di luce, di vita e di suono, il suono della musica non scritta.

\* \* \*

Mi si considera uno specialista dell'Ars nova (uno strano specialista che si dà da fare per minimizzare l'importanza del proprio campo di specializzazione). Mi si consenta dunque di caratterizzare brevemente la posizione storica della musica dell'Ars nova. Fu, essenzialmente, se non esclusivamente, un'arte polifonica: *cantus mensuratus*, come allora si diceva; richiedeva infatti che la durata di ogni suono fosse precisamente determinata, affinché le varie parti potessero procedere simultaneamente, ciascuna in un suo predeterminato corso, e incontrarsi esattamente nelle combinazioni di suoni e ritmi desiderate dal compositore. Come arte polifonica fu largamente debitrice alla tradizione e ai procedimenti della polifonia francese; malgrado ciò fu capace di trovare un suono suo proprio e sue proprie soluzioni tecniche e artistiche. Al termine della sua breve parabola queste soluzioni, as-

---

<sup>4</sup> Il titolo del libro di Fausto Torrefranca è sintomo di un atteggiamento diffuso, benché il suo studio si proponesse in realtà un problema più circoscritto, quello delle origini dello stile madrigalesco.

sorbite e fatte proprie da musicisti stranieri che si trovarono ad operare, nei primi decenni del '400, specialmente nell'Italia settentrionale, esercitarono una qualche influenza sul corso successivo della polifonia artistica, nuovamente di impronta prevalentemente francese.

Fu merito dell'Ars nova italiana avere attuato e mantenuto un raro equilibrio tra raffinemento, e magari sottigliezza (mai complessità), e freschezza d'espressione. Malgrado ciò è mia ferma convinzione che la sua polifonia passasse quasi inosservata tra i contemporanei. È vero che alcuni dei suoi testi possono essere riferiti a personaggi illustri quali Luchino Visconti e l'arcivescovo Giovanni, suo fratello, o ai fratelli Mastino e Alberto della Scala; ma quei pochi accenni possono indicare un qualche sporadico compiacimento da parte di quei signori, ma non bastano a provare un costume continuato di esecuzioni polifoniche nelle corti italiane, o, come amò credere Carducci, « nel mondo elegante italiano del secolo XIV ». Il fatto è che ogni riferimento alla musica nelle fonti del tempo abitualmente è fatto non a madrigali e cacce polifonici, ma ai vari generi della musica non scritta, dalla canzone di strada alla lirica di tipo trovadorico, dalle musiche di danza alle laudi religiose, dal « canto camerale » prescritto da Francesco di Barberino alla fanciulla di stirpe reale, alle tiritere dei cantimpanca, strumento ai politici per la diffusione di voci tendenziose e sediziose. Casella, il musicista evocato da Dante con le note dell'affetto più intenso, non fu un polifonista; né lo fu Floriano da Rimini, a cui Petrarca indirizzava due delle sue epistole poetiche; né Boccaccio, nel descrivere i trattenimenti sociali che fanno da cornice alle sue novelle, vi incluse musica alcuna che possa apparire come polifonica.

I compositori dell'Ars nova furono tutti monaci, preti, canonici, o organisti di chiesa, benché ponessero in musica testi amorosi o comunque profani. Ma la loro attività di compositori dovette avere il carattere di uno *hobby*, conosciuto e apprezzato soltanto da pochi iniziati. L'eccezione più cospicua è quella di Francesco Landini, menzionato e lodato in un certo numero di fonti letterarie. Anch'egli fu organista di chiesa a Firenze; ma fu anche amico di alcuni dei primi umanisti come Filippo Villani, Coluccio Salutati e Leonardo Bruni. Sicché ai suoi meriti di compositore dotato e prolifico possiamo aggiungere quello di avere contribuito con tali amicizie a determinare la conservazione della maggior parte delle musiche dell'Ars nova. Sta di fatto che quasi tutti i manoscritti che le contengono sono fiorentini, e che

tutti tranne uno appartengono alla fine del '300 o, ancor piú spesso, al '400, e coincidono dunque in tempo e luogo con la corrente di idee in difesa di Dante e della poesia in volgare che va dai dialoghi « ad Petrum Istrum » del Bruni al certame coronario del 1441.

\* \* \*

'Ars nova' è di quelle espressioni che, imbroccate una volta da uno scrittore, sembrano divenire indispensabili. È in realtà il titolo, o parte del titolo, di un trattato di Filippo di Vitry; dal che è derivata la proposta, periodicamente risorgente, di applicare il termine soltanto alla musica francese del '300, escludendo quella italiana. Per parte mia ho sempre continuato a pensare che vi siano, se ci si sente in vena di pedanteria, buone ragioni per negarlo all'una ed all'altra, ma che si possa continuare a servirsene per entrambe come di un'etichetta estremamente utile e conveniente<sup>5</sup>. Aggiungerò che Hugo Riemann, che per primo l'usò al principio di questo secolo, parlò di Firenze come la « culla dell'Ars nova » e fu evidentemente indotto alla scelta del termine dalla sua assonanza con 'dolce stil novo'. A me tale assonanza piace, e cercherò dunque di difenderla finché sarà possibile.

Ciò non vuol dire, tuttavia che io sia proclive ad accettare il suggerimento implicito di Riemann che vi possa essere stato un diretto rapporto tra le due manifestazioni. Al contrario, ho negato per molti anni l'esistenza di un tale rapporto e soltanto in tempi recenti mi sono lasciato indurre a considerarlo come possibile.

Vediamo prima quali circostanze sembrano escluderlo. La prima dovrebbe essere evidente dopo tutto ciò che ho or ora detto sulle due tradizioni musicali; perché l'Ars nova appartiene alla tradizione musicale scritta, mentre la musica sulla quale i poemi del dolce stil novo furono cantati è da gran tempo scomparsa, inghiottita dall'oblio che alla lunga accoglie tutto ciò che non è scritto. Una seconda ragione è la mancanza di coincidenza cronologica: gli ideali dello stil novo ebbero la loro piú completa formulazione durante gli ultimi venti anni del secolo decimoterzo, mentre a fatica possiamo collocare le piú antiche composizioni note dell'Ars nova negli anni successivi

<sup>5</sup> Per un riassunto dei termini della questione vedi N. PIRROTTA, *Cronologia e denominazione dell'Ars Nova italiana*, in *L'ars nova. Recueil d'études sur la musique du XIV<sup>e</sup> siècle. Les colloques de Wégimont. II*, 1955. Paris 1959. (Bibliothèque de la faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, Fascicule CXLIX), pp. 93-104.

al 1330. Che cinquant'anni di differenza non sembrassero molti a Riemann, cinquant'anni fa, mentre costituiscono oggi per noi un problema, è un segno di quanta differenza cinquant'anni possano fare. La diversità è tanto più considerevole nel nostro caso se vi aggiungiamo che Firenze, lungi dall'essere la culla dell'Ars nova, entrò tardi nel quadro della sua polifonia. Infine, ma non ultima in importanza, va tenuto conto della diversità delle forme metriche usate rispettivamente dallo stil novo e dall'Ars nova. Possiamo non tener conto del sonetto, che malgrado il suo nome musicale aveva cessato da gran tempo di essere una forma musicale; ma canzoni e ballate suggerirono spesso ai poeti dello stil novo l'immagine di trepide creature novelle in attesa di ricevere dal musicista il complemento e ornamento di una veste musicale. Di contro a queste forme essenzialmente liriche, la forma principale dell'Ars nova è il madrigale, un breve testo epigrammatico o satirico, descrittivo anche quando il suo tema è l'amore, con una vena di vivace narrativa che trovò anche miglior sfogo in una forma modificata del madrigale, la caccia.

Considerando soltanto queste discrepanze non avrei nessuna giustificazione per introdurre l'argomento dell'Ars nova in una celebrazione dantesca. Le ho citate tuttavia per giustificare il mio precedente scetticismo, e per indicare che anche adesso il mio sforzo di raggiungere una differente conclusione sui rapporti tra stil novo e Ars nova può essere tutt'al più congetturale.

Riflessi dello stil novo abbondano nella poesia dell'Ars nova, ma non hanno gran significato perché indicano soltanto che la nuova moda poetica era divenuta dominio comune. Ciò che ci importerebbe è sapere se, e come, l'improvviso intensificarsi di attività creativa musicale rappresentato dall'Ars nova possa avere ricevuto impulso dai pensieri e dalle aspirazioni originali dello stil novo. Per tentare di rispondere a tali quesiti sono costretto ad avventurarmi — e me ne perdonino gli storici della letteratura — in un campo che non è il mio.

\* \* \*

Mi sembra evidente che poco aiuto ci può venire dalla considerazione di ciò che Dante chiamò stile tragico, e della forma poetica che egli considerò più confacente a tale stile, la canzone. Ciò che è detto dell'uno e dell'altra nell'incompleto secondo libro del *De vul-*

*gari eloquentia* è pieno di riferimenti ed espressioni musicali; ma dobbiamo essere estremamente cauti e discreti nell'interpretarli. Alcune di tali espressioni sono senza dubbio metaforiche — le eterne metafore della poesia come canto e degli strumenti del poeta come plettri e corde, che sono trappole insidiose ad ogni ricerca musicologica. Alcune poche altre sono ovvî riferimenti a vera musica. Ma la maggior parte, viste nel quadro della ricerca di Dante del volgare illustre e alla luce di tutta l'opera poetica sua e degli altri poeti dello stil novo, puntano chiaramente verso il concetto di poesia come, in primo luogo, musica verbale.

Con questo non siamo piú sul terreno della metafora, ma su quello di una persistente dottrina medievale, spesso sorvolata da quei teorici che ebbero un particolare o professionale interesse nella musica, diciamo cosí, armonica. Non potrei meglio definirla che attraverso una breve citazione dell'*Opus tertium* di Roger Bacon:

Omnis igitur sonus vel est ex collisione duri cum duro, vel ex motione spirituum ad vocalem arteriam. Si est ex collisione, tunc est musica instrumentalis [...]. Si vero sit musica de sono humano, tunc vel est melica vel prosaica, vel metrica vel rhythmica.

Soltanto la melica, egli poi spiega, consiste nel canto; mentre « alia tria sunt in sermone, prosaico, metrico, et rhythmico », ma sono pure musica « quoniam conformantur cantui et instrumentis proportionibus consimilibus, in delectationem auditus » — perché prendono forma per dar piacere all'orecchio, da proporzioni (eminente-mente temporali) consimili a quelle del canto e della musica strumentale<sup>6</sup>.

Alcuni studiosi sono giunti ad interpretare la dottrina dantesca della canzone come una totale negazione di una partecipazione della musica intesa non nel senso piú ampio accennato di sopra ma nella piú ristretta accezione comune<sup>7</sup>. A me sembra che i particolari che

<sup>6</sup> R. BACON, *Opera quaedam hactenus inedita*, ed. da J. S. Brewer, Londra 1859, vol. I, pp. 230-231.

<sup>7</sup> Secondo Aristide Marigo « Dante considera non solo possibile..., ma consueta la composizione di canzoni senza la musica, e distinto il poeta dal musico, avendo presente il carattere preminentemente letterario della lirica d'arte italiana »; così nel commento al passo II, viii, 5, in *De Vulgari Eloquentia*, Firenze 1938, p. 236. Ma ciò che Dante si preoccupa di stabilire in tale passo è « utrum cantio dicatur fabricatio verborum armonizatorum, vel ipsa modulatio », cioè, dietro l'impostazione nominali-

egli dà sulle varie possibilità musicali, dell'« oda continua » o della ripetizione melodica nell'una e nell'altra parte della strofa, e sulla « diesis », cioè sul passaggio da una frase melodica all'altra al punto di congiunzione delle due parti, indicano che egli aveva in mente, non soltanto possibile ma desiderabile, la concreta presenza di una melodia<sup>8</sup>. Devo ammettere tuttavia che la profondità e intensità di pensieri e sentimenti affidati da Dante alla canzone, ancor prima che egli ne teorizzasse nel *Convivio* i vari livelli di interpretazione, favoriscono come alternativa all'esecuzione cantata non soltanto una recitazione parlata, ma il più puro e più spirituale di tutti i suoni, quello di una recitazione mentale da parte di un lettore ammirato e pensoso. Se tale recitazione mentale possa, o non, avere ammesso l'aggiunta di una ugualmente spiritualizzata melodia, io non so. Ma so per certo che, se e quando una melodia fu aggiunta al testo di una canzone, la lunghezza del poema e l'esigenza di una chiara percezione dei suoi valori verbali devono avere imposto alla musica uno stile strettamente sillabico e, in un certo senso, recitativo.

Ciò che si dice per lo stile tragico non vuole di necessità essere esteso anche al mediocre e al comico. Avremmo migliori elementi di giudizio se Dante avesse scritto il quarto libro del *De vulgari eloquentia*, nel quale egli si proponeva di trattare della ballata. Da come stanno le cose, possiamo soltanto congetturare quali fossero le sue opinioni sulla partecipazione della musica in questa forma, che a me pare ancor più della canzone, caratteristica del tempo di Dante.

La ballata regolare, raffinata, con le sue stanze che sono una replica in miniatura di quelle della canzone, intrecciate e armonizzate tuttavia al ricorrere regolare di un ritornello che in quella manca, ci appare in complesso come una forma più artisticamente elaborata di quella della canzone; pure essa fu considerata inferiore, almeno in

---

stica, se l'essenza della canzone risieda nel suo testo o nella sua musica. La conclusione, che la canzone è così chiamata anche quando è separata dalla melodia, mentre la melodia separata dal testo è detta « sonus, vel tonus, vel nota, vel melos », non nega l'esistenza della melodia; al contrario, il dubbio non avrebbe avuto luogo di esistere senza la consuetudine di poesia e musica nella canzone. Diverso è il punto di vista di W. T. MARROCCO, *The Enigma of the Canzone*, in « Speculum » XXXI (1956), pp. 704-713, la cui posizione è sostanzialmente che « It appears very unlikely that a canzone by Dante Alighieri, the greatest Italian poet of his day, with a musical setting by Pietro (?) Casella or another equally capable musician, would have been allowed to disappear » (*ibidem*, p. 710); che cosa io pensi del silenzio della tradizione scritta non ha bisogno di essere qui ripetuto.

<sup>8</sup> *De Vulgari Eloquentia*, II, x, 2-4.

teoria, da Dante, e implicitamente da tutti i poeti della sua cerchia. Io ho una teoria, che vorrei qualche volta poter esporre, in base alla quale la sua forma sarebbe stata essenzialmente una creazione dello stil novo, una creazione alla quale concorsero ragioni allo stesso tempo letterarie e musicali, dando regola artistica alla sregolata, forse caotica, pratica della piú antica canzone a ballo. Sulla base di criteri puramente letterari la sua complicata struttura metrica sembrerebbe un risultato che mal s'addice allo stil novo, ad una scuola cioè che si vuole abbia respinto i contorcimenti innaturali di pensiero e di espressione nei quali i poeti piú antichi erano spesso incorsi per amore di un qualche canone di rima o di strofe. Ma la nuova ballata tradusse in termini letterari l'effetto musicale dell'alternanza di solista e coro, e, introdotta dapprima come un raffinamento della canzone a ballo, fu presto proprio in virtù della sua efficacia musicale trasferita anche a poemi di natura puramente lirica.

Del peso dato a considerazioni musicali al disopra di quelle letterarie Dante stesso ci offre un esempio con la ballata giovanile *Per una ghirlandetta*, che, come il suo testo ammette servendosi della consueta immagine della veste, fu scritta col proposito di trar vantaggio di una melodia già composta per un altro poema:

Le parolette mie novelle,  
che di fiori fatto han ballata,  
per leggiadria ci hanno tolt'elle  
una veste ch'altrui fu data:  
però siate pregata,  
qual uom la canterà  
che li facciate onore<sup>9</sup>.

Tra le grazie della sconosciuta composizione vi deve essere stato un cambiamento di ritmo tra la ripresa e l'inizio della stanza, e poi ancora, in seno alla stanza, tra le mutazioni e la volta che ripigliava ritmo e melodia della ripresa. Ma il trapasso che ne risulta dai settenari di ripresa e volta ai novenari delle mutazioni, svestito ora della melodia leggiadra per amor della quale Dante lo introdusse nella sua ballata, produce, almeno al mio orecchio, disarmonia ritmica e inconvenienza di parti<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di Gianfranco Contini, Torino 1939, pp. 43-44.

<sup>10</sup> Non si vuol condividere il giudizio che l'altra versione, in endecasillabi e set-

Anche se non possiamo prestare fede assoluta ad una tradizione che attribuisce a Dante abilità musicali, non c'è dubbio che egli fu estremamente sensibile al fascino della musica. La *Commedia* non è purtroppo il luogo più opportuno per cercarne le prove: non l'*Inferno*, che è per definizione il regno di ogni discordia e disarmonia; non il *Paradiso*, dove canti e danze idealizzati sostituiscono il concetto, respinto da Dante come filosofo, della musica delle sfere celesti; non il *Purgatorio*, dove le melodie risuonano frequenti, ma sono prevalentemente melodie liturgiche, delle quali il poeta ha interesse di mettere in evidenza le parole di pentimento e di speranza molto più che il suono musicale. Ma anche l'unica occasione in cui Dante devia da queste principali direttive e indulge al suo più profondo sentimento per la musica basta a rivelarcene la natura. Questo accade, ovviamente, nel secondo canto del *Purgatorio*, quando l'incontro con Casella lo induce a rivivere ancora una volta l'intensità di indimenticate esperienze musicali:

E io: — Se nuova legge non ti toglie  
 memoria o uso all'amoroso canto  
 che mi soleva quietar tutte mie voglie,  
 di ciò ti piaccia consolare alquanto  
 l'anima mia, che, con la sua persona  
 venendo qui, è affannata tanto! —  
 — Amor che ne la mente mi ragiona —  
 cominciò elli allor sí dolcemente  
 che la dolcezza ancor dentro mi sona.

La pausa di estasi che segue, la suggestione esercitata dal canto non soltanto su Dante, ma su Virgilio e sulle anime appena giunte alla sponda del *Purgatorio*, che avrebbero dovuto affrettarsi verso la loro penitenza, è spiegata da Dante, in tutt'altro contesto, nel secondo libro del *Convivio* (Cap. 13, 24), là dove egli tenta di descrivere gli effetti della musica in termini di psicologia medievale:

---

tenari, che si conosce di questo testo sia « di tutta eleganza e correttissima » come apparve al Carducci (« Della varia fortuna di Dante », Discorso Terzo, XI); ma mi par certo che la scarsa diffusione della versione originale dipenda dalla difficoltà del suo metro

Ancora, la musica trae a sé li spiriti umani, che quasi sono principalmente vapori del cuore, sí che quasi cessano da ogni operazione; si è l'anima intera, quando l'ode, e la virtù di tutti quasi corre a lo spirito sensibile che riceve il suono.

Questi due passi, ai quali non si può fare a meno di far ricorso quando si discorra di Dante e di musica, da soli provvedono quanto occorre per assicurarci che anche l'altissimo impegno morale del piú severo tra i « fedeli d'Amore » accettava il canto, non soltanto una musica verbale, come ornamento altamente desiderabile della poesia — nella misura, ovviamente, in cui l'aggiunta di tale ornamento si confaceva al particolare carattere e proposito di ciascun poema. Possiamo anche facilmente ammettere che la preferenza accordata alla ballata da tutti gli altri rappresentanti dello stil novo indica che il piacere della musica era da loro piú fervidamente sollecitato, per quanto meno altamente celebrato, che il rapimento della meditazione filosofica. Il passo piú conclusivo che ci occorre ora compiere è quello di vedere se è possibile che essi abbiano accettato, o anche ricercato, l'aggiunta di piú musicali ornamenti all'ornamento della musica.

\* \* \*

Ho già indicato che lo stile melodico piú adatto al tono di una canzone deve essere stato molto semplice e strettamente aderente al suo ritmo verbale. È possibile che altri generi non « tragici » accordassero maggiore espansione al fluire della melodia? A me sembra di scorgerne una indicazione nella voga crescente, intorno al volgere del secolo XIII, prima di isolate strofe di canzone — come per esempio *Se m'à del tutto obliato Merzede* di Guido Cavalcanti, e, di Dante, *Lo meo servente core* e *Madonna, quel signor che voi portate* — poi, quando fu vista la possibilità di servirsi della ballata come forma lirica, anche di brevi ballate, quelle di una sola stanza preceduta e seguita dalla ripresa, particolarmente frequenti nel canzoniere di Cino da Pistoia, o le altre formate di due o tre brevi stanze, del tipo che i teorici piú recenti avrebbero di lí a poco chiamato ballate 'minori' e 'minime'. Delle due *coblas esparsas* di Dante, la prima, *Lo meo servente core*, è accompagnata da un sonetto caudato (*Se Lippo amico se' tu che mi leggi*) col quale egli la inviò ad un altro dei suoi amici musicisti (probabilmente Lippo Pasci de' Bardi) pregandolo di darle veste musi-

cale<sup>11</sup>. Anche di Dante abbiamo una ballata monostrofica, *Deh, Violetta che in ombra d'Amore*, alla quale è associato il nome o soprannome, di un terzo musicista, quello di Scochetto<sup>12</sup>.

Di un formato poetico così ridotto io non so vedere altra ragione che il bisogno, o desiderio, di tener conto di una recitazione del testo rallentata dalla associazione ad una florida, melismatica, melodia. Conforto a tale supposizione ci viene anche da un altro lato, dai due soli manoscritti che ci hanno conservato un certo numero di melodie di laudi. Nel più antico di essi, il laudario di Cortona, che almeno in parte ancora riflette la pratica degli ultimi anni del '200, prevale la melodia sillabica, una nota per ciascuna sillaba; nel laudario fiorentino, di una trentina d'anni più recente, la recitazione sillabica si alterna spesso a sequele di fioriture melodiche che devono avere richiesto un virtuosismo abbastanza notevole da parte degli esecutori<sup>13</sup>.

La forma della ballata, principale veicolo dell'espressione musicale per lo stil novo, è anche l'unico elemento che esso ha in comune con l'Ars nova. Di quest'ultima ho precedentemente indicato madrigale e caccia come le forme più tipiche; ma il suo più antico repertorio comprende anche un gruppo esiguo ma significativo di ballate. Non si tratta però di ballate polifoniche, anche se i loro compositori, quando se ne conoscono i nomi, furono polifonisti; si tratta di ballate ad una voce, che però richiedevano il sussidio della notazione mensurale a causa della loro floridità melodica e del loro raffinamento ritmico. Monofoniche, e destinate ad essere cantate da un solo esecutore, esse ancora conservano la flessibilità di esecuzione e la sensibilità alle sfumature proprie ad un genere lirico. Soltanto molto più tardi, intorno al 1370, i polifonisti si arrischiaronο a scrivere ballate polifoniche, dap-

<sup>11</sup> *Rime*, ediz. citata, p. 33: « E priego il gentil cor che 'n te riposa / che la rivesta e tegnala per druda, / sí che sia conosciuda / e possa andar là 'vunque è di-siosa ». Seguono, a p. 35, *Lo mio servente core e*, a p. 45, *Madonna, quel signor che voi portate*, strofe isolate di canzone con piedi e volte, cioè con la divisione in parti simmetriche sia della fronte che della sirima.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 46. Vedi anche, pp. 101-103, le ballate *I' mi son pargoletta* (che, a dire di Contini, trasferisce « due temi stilnovistici per definizione... dallo stile tragico della canzone... in quello mediocre della ballata, d'una musicalità più leggiadra e accessibile ») e *Perché ti vedi giovinetta e bella* (monostrofica). Su Scochetto vedi N. PIRROTTA, *Due sonetti musicali del secolo XIV*, in « Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés », Barcelona 1958-61, II, pp. 650-662, particolarmente p. 654.

<sup>13</sup> Vedi F. LIUZZI, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, Roma 1935; e inoltre: C. TERNI, *Per una edizione critica del Laudario di Cortona*, in « Chigiana » XXI (1964), pp. 111-129.

prima con qualche esitazione, poi con così grande entusiasmo che la pratica del madrigale e della caccia cadde presto quasi completamente in disuso.

\* \* \*

È possibile che io abbia tracciata una separazione troppo netta tra la tradizione musicale scritta e quella non scritta. Da una parte i compositori di musica scritta certamente ebbero l'orecchio ben aperto anche al suono della musica non scritta. Dall'altra parte la ricerca di uno stile melodico più raffinato, e il desiderio di scartare le vecchie regole basate unicamente sull'uso, e di stabilirne nuove che avessero un fondamento di 'arte' e ragione può avere indotto i rappresentanti dello stil novo a cercare un contatto, fin qui senza precedenti, con i rappresentanti dell' 'arte' della musica. Certo il fatto centrale dell'Ars nova, di quella francese come dell'italiana, è l'infusione di elementi formali e di ideali espressivi derivati dalla vecchia tradizione non scritta del canto di tipo trovadorico nella tradizione più tecnica — più 'artistica' in senso medievale — della musica polifonica.

Il principale luogo d'incontro per tale fusione fu l'università. Per molti anni io ho caratterizzato la polifonia come un'arte ecclesiastica; ma ancora una volta devo confessare che un lieve ma non insignificante mutamento di direzione del mio pensiero mi ha portato a considerarla come una tradizione scolastica — scolastica, naturalmente, non in un senso filosofico, benché anche di quello un poco rientri nel quadro, ma soprattutto nel senso di una tradizione collegata al tipo di educazione impartita nelle università o in istituzioni consimili.

Che posto possa avere avuto la musica in un curriculum accademico non è facile determinare. Come una delle arti matematiche i principi delle relazioni numeriche che sono a fondamento di ogni fenomeno musicale, e le loro implicazioni neopitagoriche devono essere stati esposti alla svelta dal docente o dai docenti delle arti del Quadrivio, che in generale erano matematici, astronomi, medici, o una combinazione di tutto questo. Una seconda serie di regole musicali, quelle che riguardavano l'analisi e classificazione delle melodie liturgiche, erano già state assorbite dai giovani chierici come parte della loro istruzione come fanciulli cantori, molto prima che essi giungessero ad una università. Più difficile da collocare, benché sia quella che più importa per i nostri scopi, è la *musica mensurabilis*, quella parte della teoria

musicale che si occupava della durata da attribuire a ciascun suono e dei segni per mezzo dei quali tale durata potesse essere precisamente espressa per iscritto. Ma per quanto sia difficile collocarla esattamente nel curriculum, è certo che la teoria della *musica mensurabilis* ebbe grande impulso dal sorgere improvviso di una tradizione imponente di polifonia artistica accentrata soprattutto su Parigi, ed è rappresentata da una serie di scritti teorici per la maggior parte collegati con quella città e con la sua università, da quelli di Giovanni di Garlandia a quelli di Filippo di Vitry e Giovanni de Muris.

Per quanto riguarda l'Ars nova italiana, è soltanto coincidenza che il suo più antico teorico fosse un Marchetto da Padova, e il più famoso tra i compositori della sua generazione più antica un Jacopo da Bologna, l'uno e l'altro derivanti i loro nomi dalle sedi delle più illustri università italiane? Un minore poeta dello stil novo, vissuto a Treviso dopo essersi laureato a Bologna nel 1317, Nicolò de Rossi, ci ha lasciato una lista di musicisti che include i nomi più noti della tradizione non scritta, da Garzo, l'antenato del Petrarca, a Casella, a Lippo e a Scochetto, tutti associati al nome di Dante, a Confortino e a Floriano che furono più tardi in relazione col Petrarca. Ma al posto più alto, nella stima di Nicolò de Rossi, sta un tal Ciccolino, che egli aveva conosciuto negli anni degli studi a Bologna e ci descrive nell'atto di « notare », di metter giù per iscritto, le sue ballate, ed esalta come « plen d'aire nuovo a tempo et a misura »<sup>14</sup>. A Bologna Giovanni da Ravenna trovò il maggiore incitamento, o allettamento, ad esibirsi in ogni sorta di canti volgari, inclusi madrigali<sup>15</sup>. E a confermare dal lato dell'Ars nova l'incontro delle due tradizioni Floriano da Rimini è citato come autorità somma in un madrigale di Jacopo da Bologna che lamenta il sorgere da ogni parte di musicisti che si atteggiavano a maestri, sí che « tutti èn Floran, Filipotti e Marchetti »<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> N. PIRROTTA, *Due sonetti musicali*, citato. Per Nicolò de Rossi fu scritto, tra il 1325 e il 1335, il codice Vaticano Barberiniano lat. 3953.

<sup>15</sup> Da uno degli estratti del *Rationarium Vitae* in R. SABBADINI, *Giovanni da Ravenna*, Como 1924, p. 144: « Accedebat vanitati juvenus et corporis haud usquequaque contemnenda species, vocis canor... Canciones balatas sonicia madrigalia ac vulgaris reliqua note deliramenta mira ingenii facilitate pro omnium voto explicaram. Undique cantabar passimque diffamatus eram ». Il testo si riferisce agli anni di studio a Bologna (1364-65).

<sup>16</sup> Il verso è generalmente citato come: « tutti enforan Filipotti e Marchetti », e fa parte del madrigale *Oselleto salvaço*, messo in musica due volte da Jacopo da Bologna. La corretta interpretazione è suggerita dalla variante del codice Panciatichi 26:

Le figure maggiori tra i poeti dello stil novo tutte ebbero, né poteva essere altrimenti, contatti con ambienti « scolastici ». Brunetto Latini, se possiamo includervelo, fu a Parigi per parecchi anni; Guido Guinizelli di Bologna certamente studiò in quella università; Cino da Pistoia non soltanto vi studiò, ma anche vi insegnò. Di Dante non risulta che frequentasse l'università ma pare che visitasse Bologna negli anni della gioventù; in ogni modo, sia lui che il suo « primo amico », Guido Cavalcanti, devono aver frequentato o le scuole fiorentine dei Francescani, o lo studio generale dei Domenicani in S. Maria Novella, nei quali gran parte del curriculum parigino deve aver trovato un riflesso.

Anche in un ambiente scolastico lo studio approfondito delle regole della *musica mensurabilis* poté essere riservato soltanto a quei pochi che intendevano divenire esecutori e compositori di musica polifonica. Per chi avesse soltanto un interesse più generico poteva bastare una conoscenza superficiale quale è quella impartita nell'unico capitolo che sopravvive di un anonimo e compendioso trattatello sulla musica. L'autore del quale in certo modo maltratta i termini tecnici, ma riesce tuttavia ad indicare, se pur confusamente, per ogni forma poetica le regole della loro corrispondenza alle frasi musicali. È interessante notare che l'anonimo autore prende le mosse dalle forme delle canzoni a ballo — le ballate, così dette « quia ballantur », e i *rondeaux* — passa poi a trattare del mottetto polifonico francese, e attraverso madrigale e caccia polifonici si fa strada per ritornare alla forma della ballata, che egli chiama ora « sonus » e descrive come un più libero canto monodico indipendente dalla danza<sup>17</sup>. Il compendio è probabilmente opera di un grammatico italiano dell'inizio del '300; ma alcuni degli scritti più notevoli del secolo precedente sulla *musica mensurabilis* sono pure attribuiti ad un grammatico, Giovanni di Garlandia<sup>18</sup>.

« fansi Fioran, etc. ». Per le due epistole indirizzate a Floriano vedi F. PETRARCA, *Poesie minori... volgarizzate*, Milano 1831, vol. II, pp. 110-117.

<sup>17</sup> È il *Capitulum de vocibus applicatis verbis*, così intitolato da S. DEBENEDETTI, *Un trattatello del secolo XIV sopra la poesia musicale*, in « Studi medievali » II (1906-07), pp. 59-82, e di nuovo in *Il « Sollazzo »*, Torino 1922, pp. 179-184. Ad esso ho dedicato recentemente una terna di articoli, dei quali particolarmente tratta della natura del *Capitulum* e del suo autore: *Una arcaica descrizione trecentesca del madrigale*, in « Festschrift Heinrich Besseler », Leipzig 1962, pp. 155-161, e della ballata *Bellate e soni secondo un grammatico del Trecento*, « Saggi e ricerche in memoria di E. Li Gotti », vol. III, Palermo 1962 (*Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Bollettino*, 8), pp. 42-54.

<sup>18</sup> Per quanto l'indentità del teorico musicale col grammatico non sia dimostrata,

\* \* \*

Non sono sicuro di avere raggiunto una conclusione, ma mi è forza arrivare ad una cadenza finale. Soltanto attraverso un lavoro di congetture, prendendo licenza dalle norme severe di nostra donna Musicologia, mi è possibile suggerire che possa essere esistito un collegamento tra l'impulso creativo dello stil novo e l'intensificata attività polifonica dell'Ars nova. Ma anche soltanto come possibilità un tale collegamento merita di essere valutato con attenzione, e aggiunge nuova urgenza all'esigenza di considerare le due Artes novae, la francese e l'italiana, come espressioni parallele di un atteggiamento culturale fondamentalmente unitario. Va tenuto presente che il *De Vulgari Eloquentia* ha un parallelo negli scritti francesi sulla *seconde rhétorique*, che tutti si rifanno a Vitry come al loro iniziatore. Similmente si può scorgere una analogia tra la famosa proclamazione dello stil novo da parte di Dante e il testo di un mottetto francese di uno dei precursori dell'Ars nova. Dice infatti Pierre de la Croix, in una composizione nella quale nuovi indirizzi musicali sono programmaticamente affermati:

Aucun ont trouvé chant par usage,  
mès a moi en doune ochoison  
Amours, qui resbaudist mon courage  
si que m'estuet faire chançon<sup>19</sup>.

Il fatto che almeno in un caso l'affermazione italiana precede la francese, e rovescia, sia pure temporaneamente, la lunga tradizione di dipendenza della cultura medievale italiana dalla francese, è un segno di più della passione, volontà e conoscenza di Dante.

NINO PIRROTTA

---

non vi è dubbio sull'identità del nome, che evidentemente si riferisce ad una sezione del quartiere universitario parigino.

<sup>19</sup> È il *triplum* del mottetto *Lonc tens me sui tenu de chanter - Annuntiantes* del codice Montpellier, Faculté de Médecine H 196, cc. 273 r-275 r. Il carattere programmatico del *triplum* è sottolineato dalla scelta dell'insolito *tenor*.