

M° Efrem Casagrande
Docente del Conservatorio Statale di musica di Verona

Musica sacra e profana Nei secoli XIII e XIV

Circolo Vittorinese di Ricerche Storiche: Il Dominio dei Caminesi tra Piave e Livenza.. Atti del 1° Convegno
tenutosi a Vittorio Veneto nel novembre 1985, editi per conto del Circolo da TIPSE, Vittorio Veneto, 1988
Casagrande pp. 127-145

Come premessa indispensabile, dobbiamo precisare che l'analisi della musica supera il concetto usuale della classificazione storica.

La definizione dei vari periodi e le aggettivazioni semantiche prese a prestito da altre discipline sono per noi un fatto di semplice convenzione per una identificazione e un riferimento facilmente riconoscibili.

Le forme, i modi, i generi musicali si sono sempre mescolati, nascendo e scomparendo, rinascendo e trasformandosi; anche le fioriture più inattese, comparse in dato periodo, affondano le radici in un passato e diventano esse stesse radici per germogli futuri.

Se il 1300 è considerato il secolo della «grande svolta» che ha mutato profondamente il volto della cultura musicale, soprattutto profana, ciò è stato possibile raccogliendo e perfezionando l'eredità «aristocratica» trovadorica e quella «popolare» delle consorterie dei «cantori vaganti» precedenti; contemporaneamente nel repertorio trecentesco c'è la gestazione del Rinascimento.

Nel contesto del convegno dedicato alla Signoria Caminese, abbiamo operato attente ricerche nelle culture «dotte» (si fa per dire) e «popolari» del '200 e '300, ovviamente delimitate nell'area veneta.

La puntualizzazione filologica, peraltro, ci impone una dimensione più allargata anche geograficamente nel trattare origini e diffusione di queste musiche medievali.

Una distinzione di «genere» anzitutto: il genere musicale sacro e quello, profano.

Iniziamo dalla musica sacra.

Lo spazio più considerevole nella liturgia era occupato dalle *sequenze* strofiche; se ne contavano oltre 5000, delle quali, successive ordinanze papali conservarono per il servizio ufficiale soltanto cinque esemplari.

Victimae paschali laudes - di Wipo di Burgundia, per la Pasqua.

Veni Sancte Spiritus - di Stephen Langton, per la Pentecoste.

Lauda Sion - di Tommaso d'Aquino, per il Corpus Domini.

Dies irae - di Tommaso di Celano, per la Messa di Requiem.

Stabat Mater - di Jacopo da Todi, per la festa della Madonna Addolorata.

Dette sequenze sono tuttora cantate nelle nostre chiese (quando qualche maestro di cerimonie accondiscenda a celebrazioni in lingua latina e canto gregoriano), unitamente ad altri due Inni per la Settimana Santa: *Vexilla regis* e *Pange lingua*, composti dal vescovo S. Venanzio Fortunato di Valdobbiadene, vissuto all'epoca di S. Gregorio Magno, il Papa coordinatore e codificatore del «Canto gregoriano». (Venanzio Fortunato scrisse pure un poema epico: *De vita S. Martini Turonensis*, dove nomina Ceneda, allora sede del Ducato longobardo che

comprendeva anche Valdobbiadene; è uno dei più antichi scritti in cui compare il nome di Ceneda).

Le cattedrali venete avevano tutte una Schola cantorum, ove alla pratica esecutiva per il servizio liturgico era unito l'insegnamento teorico della musica, intesa come disciplina del numero (era infatti inserita tra le « discipline matematiche » con aritmetica, geometria e astronomia) e scienza speculativa « non essendo ammessa l'ignoranza e la presunzione nell'officina sacra».

Responsabile delle parti « recitative » dell'ufficiatura, le « lectiones », era il *magister*, mentre la figura più preminente nell'insegnamento e nella direzione delle composizioni di elaborata fattura corale, come i « responsoria », i « versus » e gli « hymni processionales » era il *canonicus cantor*, elevatissimo nella gerarchia ecclesiastica (aveva l'importante prerogativa di sottoscrivere i documenti subito dopo le firme del vescovo e dell'arciprete), contraddistinto da una caratteristica insegna del potere: il « baculus » cantorale (bastone o scettro, che può considerarsi l'avo più antico della moderna bacchetta del direttore d'orchestra).

Al 1200 risale il Codice Capitolare CVIII di Verona, un « Psalterium » in notazione guidoniana molto progredita.

Un illustre « cantor » fu Bonaccurso, a cui seguirono Ardizzone (dal 1264 al 1281) e Alberto (dal 1282 al 1289); viveva a Verona nel 1282 anche il più antico maestro di musica, non ecclesiastico « Magister Ugolinus artis muxice ».

Dal Catastico del Convento di S. Leonardo di Vicenza, al n. 21 nel testamento di un certo Zilio q. Alberto Offreduccio da Marostica, rogato il 17 dicembre 1253, si legge che il testatore lascia cento lire perché siano fatti i libri corali al Convento di S. Francesco di Vicenza, idem al Convento di S. Antonio di Padova, cento soldi ai Conventi di Monselice, Piove di Sacco, Curtarolo, Feltre, Belluno e Conegliano.

A Conegliano era molto fiorente anche la Schola di canto dei Benedettini Pomposiani di S. Maria del Monte, la più antica frateria della zona. Non si può escludere la presenza di monaci « cantori » nel nostro convento di S. Giustina, ceduto all'ordine di S. Benedetto da Gabriele II da Camino nel 1227. A Treviso, il primo « Magister et cantor » della Cattedrale di cui si ha notizia è Gerardinus morto nel 1348, (era un chierico assunto dal Capitolo come professionista nell'arte musicale), ma risultano molto antecedenti alcuni Uffizi per le feste dei Santi Liberale, Fiorenzo, Vindemmiale, Teonisto, Tabra, Tabrata, Ermagora e Fortunato (Codici della Bibl. Cap.). A Vicenza i primi nomi di « cantores » del duomo sono Angelo (1290), Jordanus (dal 1297 al 1303), Gufredus nel 1309. La presenza di un documento attestante la recita di una Sacra Rappresentazione nel 1243 è la testimonianza più antica di una pratica musicale in Padova; ne fanno fede due Codici (c. 55 e c. 56) della Biblioteca Capitolare, nei quali,

accanto a melodie omofone si trovano sezioni polifoniche a due voci. Gli Uffizi drammatici padovani (cioè azioni liturgiche in forma dialogata e scenica) citati sono:

Offitium quod fit in nocte Natalis Domini (nel dialogo musicale che, a mattutino, si svolge tra le ostetriche e i pastori, erano i canonici ad assumersi il ruolo di ostetriche, mentre il «magister» e il «cantor» fungevano da pastori).

(Officium) in die Purificationis (che include « Ave gratia plena » e « Suscipiens Symeon » a 2 voci).

Lamentum Beate Marie Virginis (con «Celum terre» a 2 voci).

(Offitium) in die Annuntiationis.

(Offitium) in nocte Resurrectionis.

(Offitium) in festo Ascensionis (con « Quare sic aspicitis » a 2 voci).

(Offitium) in festo Ephantie.

(Le definizioni Uffizi drammatici — Sacre Rappresentazioni — Drammi liturgici, per indicare particolari esecuzioni religiose medioevali, sono state date a posteriori).

Una pratica mista omofonica-polifonica era usata anche nelle Cappelle dipendenti dal Patriarcato di Aquileja e nei Monasteri friulani, tra cui, importantissimi, quelli delle Monache di Aquileia e di Cividale (le cui Badesse sedevano di diritto anche al Parlamento della Patria del Friuli).

E qui dobbiamo fare un «distinguo».

Prima della unificazione gregoriana, tre liturgie, quasi antagoniste a quella di Roma, avevano introdotto in Occidente una innodia di tipo orientale: la gallicana, l'ambrosiana e la aquilejese.

Da recenti studi proprio sul canto sacro aquilejese emergono sostanziali differenze fra le severe forme di recitazione sillabica del rito romano e le altre, curvate in frasi liberamente ornate senza dipendenza metrica del suono. Risultano quindi evidenti le diversità dell'« impianto musicale » delle composizioni omofoniche-polifoniche aquilejesi, storicamente prioritarie ed «individualizzate», come fanno fede i *Tropi* del ciclo natalizio, gli *Inni* per la festa della Purificazione di Maria e per la Cerimonia della Spada ad Aquileja e Cividale, il recitativo delle *Lamentazioni di Geremia* ad Aquileja (ms. XXV Bibl. Cap. di Udine).

La diocesi di Ceneda, suffraganea di Aquileja, era uniformata nella liturgia e nel canto al rito della sede patriarcale; ebbe però un suo proprio rituale per il Battesimo e per la Benedizione dell'acqua, come è provato da un libretto successivamente stampato a Venezia (1543?), esistente al Museo Britannico di Londra (ricerca di d. Nilo Faldon).

Tre Drammi liturgici originari del 1200:

In Annuntiatione Beate Marie Virginis. - Representatio.

Planctus Marie et aliorum (incompleto).

In Resurrectione Domini - Representatio (incompleto)

della Morte, di Santa Croce, i Geissier tedeschi, che ne arricchiscono i contenuti con le vite dei Santi, le suppliche penitenziali, le invocazioni per la tregua delle armi e per la pace cristiana.

Le Confraternite dei Battuti sono attive nel nostro territorio a Vidor, Conegliano, a Meschio e a Serravalle.

Le fonti più importanti delle Laudi sono: il Codice Cortonese 91 detto Laudario di Cortona, compilato verso la fine del 1200, sicuramente appartenuto alla Confraternita di Santa Maria delle Laude presso la chiesa di S. Francesco; il Codice Magliabechiano BR 18 della Biblioteca Nazionale di Firenze del 1300.

L'evoluzione della lauda, dalla «contemplativa» di S. Francesco e «mortificante» dei Battuti a quella narrativa, poi dialogica ed infine drammatica (secondo gli schemi dell'evoluzione del ditirambo in tragedia) emancipa le prime musiche desunte da sequenze o laudes tropate: le melodie vengono impreziosite con vari abbellimenti, si moltiplicano le parti (fino a 4 voci) e compaiono gli strumenti come parti attive nel contesto positivo. Ormai i tempi sono maturi per una coscienza musicale nuova, più moderna, più fantasiosa, che avverte la necessità di uno strutturalismo anche «verticale» oltre che orizzontale, cioè un concetto di armonia ante litteram, di «tonalità» in contrapposizione con quello delle «modalità» gregoriane e derivati. Il carattere «discendente», proprio delle antiche culture mediterranee, affine al nostro modo minore moderno, si svolge tutto verso l'«ascendente» che, per le influenze nordico-celtiche, col tempo si determinerà nel nostro moderno modo maggiore.

I protagonisti di questa evoluzione hanno le radici nei troubadours provenzali, nei Minnesänger tedeschi, nei trovatori e menestrelli italiani, dalle cui musiche della «gaia scienza» e delle «corti d'amore» provengono le forme e i contenuti dell'Ars Nova.

E così siamo entrati nel vivo dell'intervento «musicale» riguardante il convegno: la musica profana alle corti dei Da Romano, dei Caminesi e degli Scaligeri, luoghi d'incontro e di confluenza delle culture «volgari» nelle lingue d'oc, d'oïl, franco-lombardo-veneta e poi del «si».

Rarissimi i documenti, per la semplice ragione che la scrittura della musica in quell'epoca era opera quasi esclusiva dei monaci e altri uomini di chiesa; questi studiosi e scrivani rifuggivano dall'annotare i canti e le danze della strada, dei mercati, dei palazzi, delle feste paesane, dei luoghi frequentati dai laici. «Laici» e «religiosi» sono sempre stati «l'un contro l'altro armati», come vedremo in seguito. Ci rifacciamo intanto ad alcuni documenti non propriamente «musicali», trovati dagli studiosi di letteratura e di sociologia. Nel codice della Biblioteca Estense di Modena, tra le 1045 poesie trovadoriche, c'è la trascrizione del Liber Alberici, un'antologia provenzale-veneta messa insieme per Alberico da Romano, fratello di Ezzelino dal trovatore Uc de Saint-Circ, poco prima del 1245: vi compare anche una canzone, «*Longamen ai aten-*

duda» dedicata a Madonna Stazaila (Stadaglia Tempesta), avvenente amante trevigiana.

Tre melodie di Uc de Saint-Circ, scritte in notazione neumatica diastematica, si trovano nel Codice pergamenaceo R. 71 Sup. della Biblioteca Ambrosiana di Milano.

Riportiamo quella corrispondente alla poesia n. VII «*Muls hom no sap d'amic*» della raccolta Jeanroy e Salverda de Grave, nella trascrizione moderna di Ugo Sesini.

Nuls hom no sap d'amic tro la per-dut ce que
l'amic li ua-li-a de-nan mas quan lo pert
o pois es a son dan e nels l'ai-fancora l'ai-
-a volgut a-donc conois quan l'amic li ua-li- a
per quem uol-gra ma donna co-no- -gues
cho q'eu li uail onz que per-dut m'a-gues
e za puol-sas al seu tort ne'm perd(i)ri- a.

Sordello da Goito, favorito di Cunizza da Romano, il più grande trovatore italiano, (discepolo di Lambertino Buvaelli, che fu anche podestà di Mantova nel 1215-16 e di Verona nel 1221), soleva intrecciare canti d'amore e intrighi di corte dalle rocche trevigiane degli Ezzelini ai castelli Estensi e nel Veronese.

Dopo il ratto di Cunizza (la stessa posta da Dante in Paradiso nel cielo di Venere), Sordello si sarebbe rifugiato nel Castello di Ezzelino a Oderzo (dov'era custodita la moglie di lui Zilia), per passare poi «in quel di Ceneda, in un castello dei Signori di Strasso che erano suoi grandi amici (a Levada presso Ponte di Piave, ai limiti quindi del territorio di Ceneda); qui sposò segretamente una loro sorella di nome Otta, e se ne venne poi a Treviso (1227)». (Cfr.: Favati, B.T.; Marchesan - L'università di Treviso nei secoli XIII e XIV; Biscaro - La dimora opitergina di Zilla di San Bonifacio e di Cunizza da Romano). (Tra storia e romanzo, un'opera teatrale ambientata a Bassano nel 1228, durante le lotte degli Ezzelini e Salinguerra di parte ghibellina contro i guelfi del Veneto [gli Estensi, i Camposampiero, i San Bonifacio e i Caminesi] è l'«Oberto Conte di San Bonifacio», primo melodramma scritto da Giuseppe Verdi). Un componimento di Sordello accompagnato dalla musica (forse l'unico rimasto) propone a Bertrand d'Alamon la questione se sia migliore la gloria dell'amore o la gloria delle armi: Sordello difende l'amore. Stampato in varie edizioni, Friedrich Gennrich rileva la dubbia originalità della melodia, in quanto ricalca su una precedente canzone di crociata del troviero Hugues de Bregi (1202)

«Bertrans, lo joy de dompnas e d'amia
q'avetz avut ni ja nulla sazo
aures, cove que perdatz per razo,
o'l pretz d'armas e de cavallairia;
pero selha creira, cuy etz aclis,
ses plus, qu'ades siatz ab armas fis.
Qual voletz mai laisser, a vostra via,
o retenir? q'ieu say ben qual penria».

«Tan lonjamen ai amat ah fadia
e tam pauc m'an dompnas tengut de pro,
amicx Sordelh, per qu'ieu prenc lo rosso
e'l pretz d'armas, e lays vos la follia
que faitz d'amor, don lunhs hom no's jauzis,
enans n'a meynhs qui pus s'i afortis,
e pretz d'armas enansa quascun dia:
per qu'en l'enans punharai, on qu'ieu sia»

«Be sai partir, Bertran, e vos mal prendre,
e parra be ans que'us partatz de mi,
que ses amor luns hom non a pretz fi;
qu'avetz chاوزit gent fariatz a pendre,
quar anc laissez joy, dompney ai amor,
per sofrir colps, fam e freg e calor.
Tot so vos lays, qu'en amor vuellh entendre,
que'l pus belli joy del mon mi fai atendre».

«Be mi sabrai, Sordelh, de vos defendre
que'l mielli ai pres, e dirai vos cossi:
iretz vezer lieys quamatz ah cap cli,
pueis ab armas no vos auzatz contendre
a lunn home? Joy voletz ses valor,
et yeu lo pretz qu'hom te per lo melhor;
que joy d'amor ve hom fort Jeu deysseudre
e pretz d'armas aut puair et estendre».

«Sol creza leis en cuy ay m'esperansa
qu'ieu si'arditz, Bertran, ab gaug entier
viurai tos tems, qu'ieu non pretz un denier
autre despretz ni outra bananansa;
e vos irez cazen e derrocan,
qu'ieu remanrai ah ma dompna baizan;
e si be'us faitz dels ponliedors de Fransa,
us dous haizars vai ben un colp de lansa».

«Amies Sordelhs, falsa es vostr'amistansa,
qu'ieu no vuelle lieys qu'am ah cor vertadier
conquis'aver per lunn pretz messongier,
qu'aital plazer terlri'a malanansa;
per qu'ieu lais d'amor trastot l'enjan
que pretz d'armas vuellh e quier e deman;
vencut vos ay, quar trop fai gran enfanga
qui joy d'enjan ah pretz d'armas balansa».

«La comtessa valen q'a prez prezan,
cyllh de Rodes jutge, amicx Bertran,
nostra tenso, quar ylh viu ses eguansa
de mantener dompney, salvan s'onransa».

«Amicx Sordelh, la comtessa val tan
que ben la'i vuelh, mas ye'y met en Johan
de Vallari, qu'ab pretz d'armas s'enansa;
per qu'ie'lh tramet lo jutgamen en Fransa».

«Bertrand lo joy de dompnas e d'a-mi — a q'a-velz
a-vut ni ja nulla sa — zo au-res, co-ve que peedutz
per zo , o'l pretz d'armas e de ca-vallari —
u ; pe — zo se — thq crei-za cuy etz u — elis, ses plus
qu'a-des si-atz ab ar-mas sis. Qual vo-letz mais laingaz
u vostrq vi-a , o re-le-ner ? q'ieu say ben qual
pen-ri — a ».

Traduzione del Boni:

I. «Bertrando, supponiamo che sia necessario che voi perdiate il diletto che avete avuto e che mai in qualche momento avete dalle dame o da un'amica, o la gloria data dalle armi o dalla cavalleria; e tuttavia colei a cui siete devoto crederà, senz'altro, che voi sempre siate perfetto nelle armi. Quale cosa preferite lasciare o conservare, durante la vostra vita? Ché io so bene quale [delle due cose] prenderei».

II. «Tanto lungamente ho amato senza successo, e le donne mi hanno dato così poca soddisfazione, amico Sordello, che io scelgo la fama e la gloria delle armi, e vi lascio la stoltezza che

commettete seguendo l'amore, dal quale nessuno ricava gioia, anzi meno ne ottiene colui che più in esso si ostina, mentre il pregio delle armi aumenta ogni giorno. E per questo io mi spingerò in avanti, dovunque io sia».

III. «Io ben so proporte un partimen, Bertrando, e voi sapete scegliere male, e ben si vedrà prima che voi vi allontaniate da me, poiché senza amore nessun uomo ha perfetto pregio; per ciò che avete scelto, a buon diritto sareste da impiccare, poiché avete lasciata la gioia, la galanteria e l'amore per sopportare i colpi, la fame, il freddo e il caldo. Io vi lascio tutto ciò, poiché voglio consacrarmi all'amore, che mi fa sperare la più bella gioia del mondo».

IV. «Ben saprò, Sordello, provare contro di voi che ho scelto il partito migliore, e vi dirò così: andrete voi a vedere colei che amate col capo chino, poiché non osate misurarvi con le armi con nessuno? Voi volete la gioia senza il merito, e io invece desidero il pregio, che si considera la cosa migliore; infatti molto facilmente si vede discendere la gioia d'amore, e la gloria delle armi elevarsi e salire in alto».

V. «Purché colei in cui ho posto tutta la mia speranza creda che io sia ardito, Bertrando, io vivrò sempre con perfetta gioia, poiché io non apprezzo il disprezzo e la felicità che mi vengano da un'altra; e voi andrete cadendo e rovesciandovi a terra, mentre io rimarrò presso la mia donna, baciandola; e anche se voi vi considerate uno dei guerrieri di Carlomagno, un dolce bacio val bene un colpo di lancia».

VI. «Amico Sordello, la vostra amicizia è falsa, poiché io non vorrei aver conquistato per mezzo di alcun pregio menzognero colei che amo con cuore sincero, in quanto considererei una disavventura un tale piacere; onde io vi lascio tutto l'inganno dell'amore, perché voglio e chiedo e domando la gloria delle armi. Io ho vinto, poiché fa un'azione puerile colui che vuol confrontare una gioia ingannevole con la gloria delle armi».

VII. « Che la nobile contessa di Rodez, che ha così alto merito, giudichi, amico Bertrando, la nostra tenzone, poiché è senza pari nel mantenere in onore la galanteria, salvando il suo onore».

VIII. «Amico sordello, la contessa ha tanto merito che ben la accetta per questo; ma io [per parte mia] designo per questo messer Giovanni di Valery, che si distingue per la gloria delle armi; e per questo gli invio in Francia il giudizio (*ossia* la questione su cui si deve dare il giudizio)».

Non abbiamo documenti del trovatore trevigiano Obizzo Bigolino, né di Pietro Guglielmo da Luzerna, ospite dei Da Romano. Dell'ultimo trovatore veneto, identificato dal Bertoni con un Ferrarino Trogni da Ferrara (il cognome Trogni sembra piuttosto padovano che ferrarese), che frequentò a Treviso la corte di Gherardo III da Camino e del figlio Rizzardo esiste invece il Florilegio provenzale di 223 poesie (primi del '300). Il manoscritto venne in possesso quasi subito del maestro di grammatica Pietro da Ceneda, per passare poi nella biblioteca veneziana di « Zuan Malipiero Cataneus», indi nelle mani di Pietro Bembo che lo postillò; più tardi entrò nella biblioteca degli Estensi, prima a Ferrara ed infine a Modena.

Verona, Padova e Treviso furono senz'altro i primi centri di produzione dell'Ars Nova. In quali rapporti stesse con l'arte dei suoni la fioritura poetica del «dolce stil novo», abbiamo le testimonianze personali di Dante (*De vulgari eloquentia*, II, 4; *Divina Commedia*, *Vita Nova*, *Convivio*), per cui il musicologo Johannes Wolf può affermare che «parole e suono strettamente si collegassero».

Altri studiosi, nei cori degli angeli e dei beati e nelle musiche di cui risuona il «Paradiso», descritte con una certa precisione, vi ravvisano le forme tipiche

della polifonia arsnovistica. A prescindere dalle conoscenze musicali di Dante — secondo alcuni avrebbe egli stesso composto brani di musica — «egli rappresenta l'esempio più illuminante della forza di penetrazione a tutti i livelli culturali dei giudizi e pregiudizi formulati nel Medioevo sulla musica, rivissuti in un'organica sintesi poetica e con aderenza ai nuovi ideali dell'Ars Nova» (E. Fubini).

E inesatta però la collocazione nativa dell'Ars Nova in Firenze: la città toscana diverrà il cenacolo maggiore della diffusione arsnovistica soltanto nella seconda metà del '300. Alle città venete (con Milano) spetta dunque questo primato « musicale », anche se incentivato da poeti, musicisti e uomini di cultura toscani, qui immigrati per ragioni politiche o commerciali.

Gaia Da Camino e la sorella minore Beatrice (moglie di Enrico II Conte di Gorizia e del Tirolo) furono cultrici del « Dolce Stil Novo » ed ebbero cantori e strumentisti alle loro corti. Nessun documento prova la loro produzione letteraria; solo Fra Giovanni da Serravalle dice che Gaia «conobbe bene l'arte delle rime volgari».

In una composizione poetica di Manoello Giudeo alias Immanuel Romano, «*Bisbidis*» (1311-12), dedicata alla « magnificencia di Messer de la Scala », sono descritte le feste musicali alla corte scaligera sotto Cangrande, nelle quali primeggiava il famoso «ballo tondo» o «rondellus» danzato o carola, con l'accompagnamento di strumenti, illustrati dalle seguenti elementari onomatopee;

*Bobobò, bobobò,
bottombò bobobò,
bobobottombò, bobobottombò,
le trombe trombare.
Chitarre e liute
Viole e flaute
Voci alt' ed agute
qui s'odon cantare.
Stututù i fiù i fiù i fiù
tamburar, zuffolare.*

*E qui bon cantori
con intonatori,
e qui trovatori
udrai concordare.
Intarlatin,
ghiribare e danzare.
Dududù, dududù
Sentirai naccherare.
Tatàm, tatàm,
e luiti tubare.*

A convalidare scientificamente le pratiche musicali dell'epoca stanno le opere di Marchetto da Padova e di Antonio da Tempo, pure padovano.

L'università patavina è stata tra le prime sedi di un insegnamento pubblico della musica,, particolarmente nella Facoltà di Medicina.

Nella cerchia delle consorterie goliardiche gravitanti intorno all'Ateneo, alle quali si mescolavano certamente altri scapigliati, giullari, clerici, vagantes ecc..., troviamo quell'interessante connubio fra arte «dotta» ed arte «popolare», che riesce a coinvolgere anche polifonisti «non incolti», sino alla creazione di composizioni satiriche della

polifonia stessa.

Fra i soggetti trattati: i *lamenti* della malmaritata, della monaca per forza, della sposa del crociato, i *contrast*i tra amanti, i «*maritazi*» o canti epitalamici, le *maggiolate* e le altre canzoni agresti.

Le forme usate: il *madrigale*, la *caccia* (a canone), la *ballata* (la ballata polifonica è della seconda metà del '300), il *rondellus*, il *sirventese* (di argomento politico sociale), il *mottetto* profano (poco pratico in Italia), la *villotta*, non quella «raffinata» che fa parte del successivo patrimonio rinascimentale, ma la «villotta popolare», soprattutto di area friulana (es. «Sdrindulaile» radicata nel repertorio nuziale aquilejese) e di area veneta con «liolela» (che si rifà alle prime danze per liuto o chitarra).

Notizie tratte dalle abbreviazioni di alcuni notai ci informano che a Treviso cantori e suonatori locali imperversavano a tutte le ore per vie e piazze, tanto che l'autorità comunale stimò necessario intervenire per disciplinare le esecuzioni, proibendo, sotto pena di multa pecuniaria, quelle notturne specie «cum liuto et viola, citara vel quocumque alio instrumento, causa matutinandi vel etiam Canendi» (Statuti del Comune - 1313). Tra i musicisti trevigiani vanno ricordati: Zangaia, Vilio, Tura «cantor et jocularor», Ognoben, Meo, Doto padre e figlio «sonatori».

Marchetto da Padova, teorico e compositore, primo codificatore della notazione italiana del '300, pare fosse monaco converso benedettino e tenesse cattedra all'Università della sua città, dove era noto come «doctissimus philosophus simul et musicus»; dal 1305 al 1307 ebbe anche l'incarico di «magister cantus» nella cattedrale (due sue composizioni a due voci: «Iste formosus» e «Quis est iste» sono conservate nella Biblioteca Capitolare; un suo Mottetto «Ave regina celorum, Mater innocentie» fu composto ed eseguito per l'inaugurazione della Cappella degli Scrovegni il 25 marzo 1305); dal 1315 al 1320 dimorò alla corte di Cangrande della Scala, nello stesso periodo quindi della permanenza di Dante a Verona e qui completò l'opera «Lucidarium in arte musicae planae» (1317-18) compresa nel Codice Sevilla della Biblioteca Capitular Colombina. La pratica della notazione «italiana» che stava allora sviluppandosi in tutta la penisola, non aveva nulla a che fare con quella francese descritta dal vescovo-poeta-musicista-teorico Philippe de Vitry (1291-1361).

La stabilizzazione dei due tempi ternario e binario, dei concetti di consonanze e dissonanze (impiego di varie alterazioni) con la divisione del tono in cinque parti uguali dette diesis e la conseguente formazione di tre differenti semi-toni: enarmonico (2 diesis), diatonico (3 diesis), cromatico (4 diesis), che aprono la via al cromatismo, e, in embrione, al meccanismo modulante; le precise «Misurazioni» ritmiche suddivise anche in piccoli valori di note, sono le affermazioni più importanti del trattato di Marchetto da Padova, a cui segue, nel 1318-19, il «Pomerium in arte musicae mensuratae», dissertazione sempre sulla notazione italiana contrapposta a quella francese. Antonio da Tempo, giudice-teorico-poeta-compositore, vissuto alla corte di

Alberto II della Scala «capitaneus et Dominus generalis» di Padova e poi a quella del fratello Mastino II a Verona, ebbe il merito di aver portato nelle città venete la prima poesia del Petrarca, che già dall'aprile 1327 aveva iniziato a comporre liriche d'amore, che costituiranno il suo «Canzoniere» (Petrarca conosceva bene la teoria musicale e suonava il liuto).

Antonio da Tempo nel 1332 scrisse la « Summa artis rytmici vulgaris dietamimis», vero trattato di metrica delle principali forme dell'Ars Nova, dei rapporti tra la poesia e la musica e sui modi di esecuzione.

La sua opera è citata anche nel '500 da Gian Giorgio Trissino, che all'inizio della sua «Poetica», onora il padovano come «L'unico autore italiano che, assieme a Dante, avesse trattato di poetica e di metrica».

La rivoluzione del gusto e delle tecniche compositive musicali diede luogo inevitabilmente alle solite polemiche fra sostenitori del vecchio e del nuovo stile.

Dice lo Schering: « La difficoltà e la sottigliezza dei moderni hanno suscitato una lotta contro la semplicità e l'universale comprensibilità degli antichi».

Per i conservatori non era concepibile che la musica si sottraesse a quella sfera teologica-cosmologica, rappresentata e gestita (in modo autoritario e discriminatorio) dall'Ecclesia; i progressisti la volevano invece autosufficiente, nel suo valore puramente auditivo, espressione di un «realismo laico» sociale-culturale. Il notaio-poeta didascalico Francesco da Barbarino amava la musica della «prattica» antica e disprezzava le «moderne» composizioni ed esecuzioni; nelle sue opere didattiche (dettate in parte durante la sua permanenza all'Università di Padova) sosteneva a spada tratta che tutta la vita dell'uomo va rappresentata al «Servizio d'amore», il quale, assommando sia l'uomo fisico che l'uomo spirituale, non poteva che risolversi in un amore trasfigurato. In rapporto ad un maggiore o minore grado di partecipazione a questo amore, si doveva formare una gerarchia «per gradus ed officia», dove agli ultimi posti erano collocati i cantori e i suonatori (9° e 10° grado).

La critica delle due categorie era determinata dalle loro esecuzioni «materiali e terrene», poco fervorose e «resistenti al vero servizio devoto e spirituale».

Il papa avignonese Giovanni XXII rincarò la dose e con la bolla «Docta Sanctorum Patrum» mette al bando tutte le forme musicali «modernistiche». Commenta Massimo Mila nella Storia della musica: «Come si vede, nulla v'è di nuovo sotto le stelle, e gli artisti che oggi si vedono attaccati in nome della « tradizione», possono confortarsi pensando che artisti di seicento anni fa subivano la stessa sorte, e questo non ha impedito loro di diventare, più che classici, dei preistorici pezzi da museo». «Possono confortarsi – sempre con le parole del Mila – ma non estorcere approvazioni a priori: con qualsiasi linguaggio, e in qualunque tempo, si possono produrre dei capolavori e si possono produrre delle boiate». Comunque, ritornando al Medioevo, il grande merito dei compositori arsnovisti fu anche l'aver stimolato i teorici ad un compito più strettamen-

te «musicologico», autonomo, aprendo così la via ad una vera e propria «estetica» musicale. I nomi più illustri: Jacopo da Bologna, Giovanni da Cascia, Maestro Piero (non si sa se fiorentino o veneto), tutti tre attivi alle corti scaligere di Padova (Alberto II) e Verona (sotto il governo di Mastino II, il quale favoriva gare e concorsi musicali, largheggiando in doni e regali verso autori ed esecutori). Legati a questi polifonisti sono alcuni codici, fra cui il Laurenziano 87 o Squarcialupi, il Panciatichiano 26 e, importantissimo per priorità cronologica ed analisi poetico-musicale, il De Rossi 215. Giuseppe Vecchi nella sua premessa all'edizione fototipica di detto codice, dopo aver ribadito l'importanza di questa prima raccolta del più antico repertorio melico nella notazione dell'ars Nova Italia, afferma che «Il Canzoniere indica esattamente la geografia e la lingua di una regione che ha per centro Padova e Verona, e precede gli altri codici di questo movimento musicale » (In « Monumenta Lyrica Medii Aevi Italica » - Bologna - 1966). La lingua citata è quella veneta per le composizioni più antiche, mentre per quelle posteriori (verso la metà del '300) sono sviluppati concetti e locuzioni di «stile lirico petrarchesco». Ad eccezione di 'alcune ballate e cacce (es.: «Or qua, compagni» di Maestro Piero; «Con brachi assai» di Maestro Piero e Giovanni da Cascia), la maggiore produzione si riferisce ai madrigali, dei quali riportiamo i titoli più noti:

Dal bel castel se parte de Peschiera - di Jacopo da Bologna opp. Giovanni da Cascia (in omaggio alla visita di Mastino al fratello Alberto residente in Padova - partendo dalla fortezza costruita da Cangrande nel 1328 - in relazione con gli ultimi avvenimenti della guerra veneto-scaligera - 1336-1339).

Nascoso el viso, stava fra le fronde - di Giovanni da Cascia.

Sì come al canto della bella Iguana - di Maestro Piero.

Sì come al canto della bella Iguana - di Jacopo da Bologna (riferimento alle «Euguanne», mitiche ninfe ammaliatrici dei colli Euganei).

La bella stella - di Giovanni da Cascia.

Nel bel zardino che l'Atice cinge - di Jacopo da Bologna.

Quando l'aire comenza a farse bruno - di Maestro Piero.

Onni diletto et onni bel piacere - di Maestro Piero.

Angel son bianco - di Giovanni da Cascia.

Appress' un fiume chiaro - di Giovanni da Cascia.

O perlaro gentil - di Giovanni da Cascia

A l'ombra d'un perlaro - di Maestro Piero.

Sovra un fiume regale - di Maestro Piero.

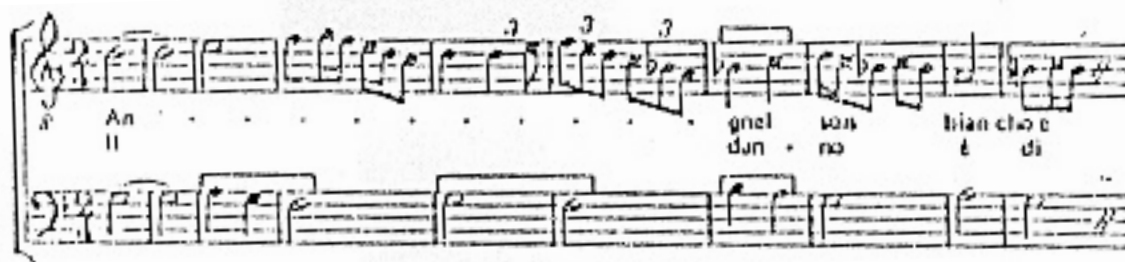
O dolze, appress' un bel parlaro, fiume - di Jacopo da Bologna.

Un bel parlaro vive sulla riva - di Jacopo da Bologna.

Più mi curo della tua rampogna - di Giovanni da Cascia.

Donna già fui leggiadra 'ANNA-morata - di Giovanni da Cascia.

Questi ultimi otto madrigali, detti del « ciclo del perlaro » (albero fiorente sulle rive dell'Adige, chiamato della « pazienza», perché dai suoi noccioli si ricavavano i grani dei rosari), costituiscono una fase di un ciclo più ampio, quello di ANNA, bellissima dama veronese, di cui però è ancora ignoto il lignaggio. Assieme a quello di Margherita, fu uno dei temi dominanti delle tenzoni musicali indette da Mastino fra i tre compositori.



♣ Giovanni da Cascia, «Anghel son biancho», madrigale a due voci; schema frottole e anello del perlaro



♣ Piero di Firenze, «Con brachi panti», Caccia schema frottole e anello del perlaro

Siamo ora giunti al «clou» della rievocazione musicale ruotante intorno alla Signoria Scaligera, che interessa anche i Caminesi. L'ultimo Da Camino di sopra Ceneda, Rizzardo VI era cognato di Alberto II e Mastino II della Scala, avendone sposato la sorella Verde.

È accertato che il castello caminese di Serravalle avesse un teatro da camera, o meglio, modernamente inteso, un auditorium; probabile senz'altro che feste e spettacoli venissero effettuati anche qui, con trasferte, forse, di artisti da Padova e Verona.

Nel Codice Rossi, comunque, si trovano due madrigali dedicati a Verde della Scala composti da Jacopo da Bologna e da Giovanni da Cascia.

Li trascriviamo testualmente dalla monografia «L'Ars Nova in Verona Scaligera» di Enrico Paganuzzi.

*De soto 'l VERDE vidi i ochi vaghi,
che mi so servo cum desio mirava
si' che de lor più me inamorava.*

*E pur convien che la mia vista bassi
quando vèr mi moven la soa luze;
ma po' 'l desio a lor mirar m 'aduze
cum ogni brama d' eser so cum fede.*

*Du' ochi ladri sot'una ghirlanda
ridean sì dolcemente, che mi tolse
al so desio come ie piaque e volse.*

*Per lo VERDE color de quelle foie
che suopra 'l vago viso gli ombrezava,
a più poder de sé me innamorava.*

*Amor nel dolce tempo che me prese
tanto mi rinfiammò del so bel foco,
ch' i' sento ancor piacer del bel primer zoco,*

pensando già che d'alegreza el fenno.

*Quando veg'io rinnovellar li fiore
e rinverdir le fronde e foglie ed erba,
membrar mi fa di voi, donna, e d'Amore.*

*perché sott'ombra di ghirlanda d'erba
facean dimora gli vostri occhi, quando
Amor ferì la mie mente superba,*

che VERDE sempre per voi si conserva.

Chiudiamo la relazione con un elenco degli strumenti musicali usati nell'epoca.

CORDOFONI

Arpe: strumenti simili di svariate dimensioni erano suonati da tutti i popoli protostorici; scomparvero nelle culture greca e latina. Il nome *arpa* fu introdotto in Italia dal nostro Venanzio Fortunato (citato prima), che «adottando la lezione *harpa* con l'h aspirata di origine anglosassone, esclude ogni possibile prestito dal greco» (G. Tintori). Affermazione ineccepibile se consideriamo la conoscenza diretta, fatta dallo storico, dello strumento, portato dai Longobardi nei due Ducati di Forum Julii (Cividale) e Ceneda (modello analogo alla Telyn o arpa cimbra).

Salteri (famiglia delle Cetre): *Salterio* a corde pizzicate (di derivazione orientale) *timpanon* o salterio a corde percosse con due bacchette (di derivazione tedesca) *monocordo* con cassa di risonanza, anche a più corde e poi con tastiera: è il genitore diretto del clavicordo e del clavicembalo.

Liuti: strumenti classici dell'Islam, portati in Italia dai Crociati. (Nel 1220 anche Biaquino o Bianchino I Conte di Ceneda, capostipite dei Caminesi di Sotto, partecipò ad una Crociata in Terrasanta, con una propria galea chiamata « Bianchina », per cui ebbe il diritto di fregiare con una Croce lo stemma gentilizio).

Chitarre latine a pizzico (da non confondersi con le *chitarre moresche* del tipo liuto). Liuti e chitarre furono gli strumenti prediletti dei trovatori.

Citole o *Cetere* con manico, suonate col plettro.

Vielle ad arco o *Virole*: termine generico che nel Medioevo indicò un'intera famiglia di strumenti ad arco (da braccio e da spalla; quelli da gamba sono del '400).

Ribebe: *strumenti ad arco derivati dal Rebâb* arabo (che nel '500 prenderanno il nome di Ribeche). Nella Novella V del «Decameron», Calandrino canta accompagnandosi con una «ribeba».

Vielle meccaniche con manovella o *virole da orbo* o *ghironde*.

AEROFONI

Flauti a becco, traversi, flauti doppi, siringhe o flauti di Pan.

Oboi: derivati dai pifferi a doppia ancia e a tubo conico (il nome «oboe» è del 1500).

Chalumeaux: *derivati dai pifferi ad ancia semplice e a tubo cilindrico, che origineranno a fine '600 i clarinetti*.

Cromorni a doppia ancia e a tubo cilindrico.

Cornetti: strumenti di legno (e d'avorio) con bocchino.

Corni naturali da caccia, in metallo. Un corno d'avorio ricavato da zanna di elefante (di provenienza bizantina), usato anche come *Tromba d'appello*, era l'*Olifante*, assunto a simbolo di dignità e di onore per principi e cavalieri. Veniva considerata un'onta infamante perdere l'*Olifante* in guerra come perdere la propria spada. L'*Olifante* ha una parte di grande rilievo nel poema epico francese «La Chanson de Roland», portato in Italia dai Trobadours.

Trombe: *Tromba lunga diritta* (Tuba con largo padiglione). *Tromba torta* o *ripiegata* (*Tubecta* a squilli). *Tromba grossa* di suono grave (*Buccina* = Trombone, però più piccolo dell'attuale). Se ne costruirono esemplari in argento, avorio, bronzo, rame, ottone, ceramica e vetro (celebri quelli in vetro bianco soffiato di Murano).

Cornamuse.

Organi, fra cui anche piccoli organi da camera, portativi e positivi.

PERCUSSIONI

Timpani, cioè *Tamburi a paiolo* a suoni regolabili, di origine mesopotamica, di varie forme, portati in Italia dai Crociati e chiamati *Naccheroni* (da *Naqqâra* persiano-arabo, *Nâgarâ* indiano, *Nako-La* cinese), *Nacaires* nella Francia medievale e *Nakers* in Inghilterra.

Tamburi e Tamburelli, fra cui i tamburini di legno a corde, propri dei Provenzali.

Castagnette, Cimbali e Sistri (di antichissima derivazione egizia), tra cui i *Triangoli*, che in Italia sino al 1500 erano di forma trapeziale.

Carillons di campane e di campanelli. (In un codice parigino, appositamente eseguito per il Petrarca, c'è una bellissima miniatura di campane in serie).

Terminata la relazione, ci auguriamo che altri esperti arricchiscano con ulteriori ricerche la letteratura musicale di questo periodo, con particolare attenzione a certi scaffali d'archivio, gelosamente o insipientemente preclusi agli occhi del pubblico, ai quali invece è bene togliere la polvere per scoprire nuove gemme preziose della nostra civiltà.

P.S. - Per chi volesse approfondire, in ascolto, i diversi generi musicali dell'epoca medievale, suggeriamo i seguenti dischi:

Drammi liturgici del XIV secolo

(Planctus Mariae; In Resurrectione Domini)

Dir. Mons. Biella - *Soli, Coro e Orchestra della Polifonica Ambrosiana di Milano*

- MS. S. pab 304 (Casa Musicale Carrara - Bergamo).

Canti ambrosiani

Dir. Mons. Biella - Coro della Polifonica Ambrosiana di Milano - 3 Vox VBX 207 (distr. Fonit-Cetra)

Canti gregoriani

Dir. Gajard - Coro dei Monaci dell'Abbazia Saint Pierre de Solesmes - Vari dischi Decca.

Laudario 91 di Cortona

Quartetto Polifonico Italiano - Ang. STA 8976 (Angelicum - Milano).

Musica del Trecento all'epoca di Jacopo da Bologna

Dir. Piguet - Ensemble Ricercare di Zurigo - EMI STUDIO 053-30111 (EMI ITALIANA S.p.A.).

BIBLIOGRAFIA

J.B. BECK - *Die Melodien der Troubadours* - Strasburgo 1908. Traduzione italiana di G. Cesari - Hoepli - Milano 1939.

E. CASAGRANDE - *La Storia degli strumenti musicali* - Bèrben - Ancona - Milano 1963.

E. CASAGRANDE, M. FONTEBASSO SANTORIO, A. CICILIOT - *La Musica nel Cenedese* - Centro Stampa Union Impressore - Udine 1978.

G. CATTIN, *Ryriale, sequenze e tropi della tradizione padovana in codici benedettini* in *S. Benedetto e otto secoli (XII-XIX) di vita monastica nel Padovano*. Padova 1980 (Miscellanea erudita, XXXII). È edito da Editrice Ateneore, Via Rusca 15, 35124 Padova.

G. CATTIN, *La musica a Padova (e nel Veneto) durante il secolo XIII* in *Storia e cultura a Padova nell'età di Sant'Antonio. Convegno, internazionale di studi, 7-4 ottobre 1981 Padova-Monselice*. Padova 1985, p. 405-424 (Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana, XVI). Questa collana è edita da: Istituto per la storia ecclesiastica padovana, Via Seminario 29, 35100 Padova.

Nello stesso vol. A. Züno, Osservazioni sulla melodia della 39a lauda cortuense in onore di S. Antonio.

G. CATTIN, *L'antifonario della congregazione di S. Giustina. Primi sondaggi*. In *Riforma della Chiesa, cultura e spiritualità nel Quattrocento veneto*. Atti del convegno per il VI centenario della nascita di Ludovico Barbo (13 82-1443). Padova, Venezia, Treviso 19-24 sett. 1982, Cesena 1984 (Italia benedettina, VI), p. 277-290.

Codici musicali: Biblioteca Capitolare di Padova, di Treviso, di Udine, di Verona - Museo Archeologico Nazionale di Cividale dei Friuli.