

Bernardo Pisano, la ballata e la *Musica sopra le canzoni del Petrarca*

Francesco Saggio

Università degli Studi di Pavia
francescosaggio@msn.com

§ La figura di Bernardo Pisano occupa una posizione strategica nella storia della musica profana italiana del primo Cinquecento. Egli si colloca nel periodo che precede immediatamente la diffusione del madrigale e per questo è stato spesso indicato come uno dei progenitori di tale genere. La portata della sua opera non può però essere compresa pienamente senza una corretta contestualizzazione storica e musicale. È nelle composizioni di Alessandro Coppini e Bartolomeo degli Organi che va ricercata quella peculiare scrittura vocale associata quasi esclusivamente alla forma di ballata, che informa la prima produzione profana di Pisano. I successivi contatti con la Roma di Leone X sono facilmente ravvisabili nella sua ben nota raccolta a stampa, in cui il nome di Petrarca campeggia nel frontespizio accanto a quella di Pisano. L'abbandono della forma strofica, in favore del monostrofico, coincide con un approfondimento dell'esegesi poetica, contribuendo a plasmare delle canzoni polivocali che preannunciano l'imminente stagione madrigalistica.

§ The figure of Bernardo Pisano holds a strategic position in the history of the early Sixteenth century Italian secular music. He lived in the period shortly before the diffusion of madrigal, and for this reason he's pointed as the progenitor of that musical genre. But it's impossible to understand the importance of his works without a right historical and musical contextualization. The vocal texture and the ballata-form of the first works of Pisano are typical of the compositions of Alessandro Coppini and Bartolomeo degli Organi, his predecessors and teachers. The influence of Rome under Leone X can be easily found in his famous print, where the name of Petrarca is placed in the title-page near to author's name. In this collection Pisano leaves the strophic form on behalf of non-strophic form, but with even more adherence to the poetic text; these 'canzoni' prefigure the imminent madrigalistic season.

BERNARDO Pisano è noto alle cronache musicali soprattutto per la pubblicazione della sua *Musica sopra le canzoni del Petrarca*, avvenuta nel 1520 per i tipi di Ottaviano Petrucci.

Opera assai controversa [...] si è prestata alle più diverse interpretazioni; è stata vista ora come silloge anticipatrice del madrigale, ora come occasionale (e un po' pretenziosa) sperimentazione nata degli ambienti romani all'epoca di Leone X, ne sono state messe in rilievo ora la fraseologia, di tipo 'frottolistico', ora la peculiare tessitura contrappuntistica, dovuta forse più all'influenza del mottetto che della *chanson*. (TIBALDIA 2005, p. 127)

Le sue intonazioni dei testi di Petrarca, ivi edite, sono state così descritte:

Sono caratterizzate da una certa brevità, in quanto viene musicata solo la prima stanza, e in due casi anche il commiato, di canzoni tratte dalle Rime. La persistenza di elementi frottolistici, data sia dall'autonomia ancora incompleta delle parti intermedie che dalla possibilità, discutibile ma non eliminabile con certezza, di adottare la stessa versione musicale per le stanze successive alla prima, autorizza la definizione di "protomadrigali" per queste forme già vicine all'impianto armonico e ritmico del madrigale vero e proprio. (MIGGIANI 1990, p. 65)

Nonostante questa silloge compare costantemente negli articoli concernenti l'origine del madrigale,¹ gli studi specifici sulla sua scrittura sono limitati a pochi saggi di Frank D'Accone (D'ACCONE 1963, D'ACCONE 1970) e alla descrizione che ne fornisce Einstein nella sua monumentale opera sul madrigale. (EINSTEIN 1949, vol. I, pp. 128-35) Particolarmente poco indagata è la tradizione musicale nella quale la figura di Pisano affonda le sue radici – quella fiorentina del primo Cinquecento, anch'essa oggetto dei soli contributi d'acconiani (D'ACCONE 1967) – e che, invece, mi sembra fondamentale per la comprensione della sua opera.

Nelle pagine che seguono mi pongo come scopo lo studio del repertorio profano di Bernardo Pisano, con l'intento di comprenderne la genesi e l'evoluzione. Inizierò dalle sue prime composizioni, confrontandole con quelle dei suoi predecessori; in questo passaggio avrà grande importanza lo studio di due codici fiorentini: il Banco Rari 230 e il Basevi 2440, ovvero i due principali testimoni fiorentini del periodo 1490-1510 ca. In un secondo momento mi concentrerò sui brani contenuti nella stampa petrucciana della *Musica sopra le canzoni del Petrarca* e tramandati anche nel manoscritto Magliabechi 164-167. In tal modo, spero di evitare forzature dovute all'impiego di paradigmi fin troppo generali. Naturalmente non tutti gli aspetti potranno essere ugualmente considerati: cercherò di concentrarmi su quelli che ritengo più rivelanti per le mie indagini.

¹ Essa, ad esempio, è la prima delle stampe "madrigalistiche" registrate da FENLON – HAAR 1988, p. 197.

1.

Le prime testimonianze musicali di Bernardo Pisano sono racchiuse in un manipolo di composizioni, alcune attribuite altre adespote (cfr. *infra*), tradite nel codice fiorentino Basevi 2440,² che D'Accone aveva definito come «works in the early style [that] employ the fixed form of the *frottola*». (D'ACCONE 1963, p. 126) Tutti i brani occupano lo spazio di 2 carte: partendo dal *verso* della prima si trova la ripresa – con testo sottoposto a tutte le voci – mentre partendo dal *verso* della seconda c'è la stanza, con testo sottoposto solo al *cantus* e le altre stanze di *residuum*. Negli schemi seguenti, ho riportato la struttura musicale insieme a quella poetica:³

Tabella 1.

S'amor lega un gentil core (n. 1)

[Barzelletta a 4 voci; I-Fc Basevi 2440, cc. 6^v-8^r; altra occorrenza: I-Fn Banco Rari 337, f. 85^v]

	Ripresa					Stanza					(refrain)					
<i>m.</i>	1	2	3	4	5	6	:	7	8	:	9	10	3	4	5	6
<i>t.</i>	x	y	y	x				a	b		b	x	y	x		
								a	b							

Tabella 2.

El ridir ciò che tu fai (n. 2)⁴

[barzelletta a 4 voci; I-Fc Basevi 2440, cc. 8^v-10^r]

	Ripresa				Stanza					(refrain)				
<i>m.</i>	1	2	3	4	5	:	6	7	:	8	9	3	4	5
<i>t.</i>	x	x	(x	x)			a	b		b	x	x	x	x
							a	b						

(*) La ripresa è di soli 2 versi che vengono immediatamente ripetuti.

² Descrizione in: GANDOLFI 1911; JEPPESEN 1969, vol. II, pp. 46-9 e 136-9; BECHERINI 1964, pp. 261-4; D'ACCONE 1971; CENSUS 1979, FlorC 2440 pp. 234-5; FENLON – HAAR 1988, pp. 156-59.

³ La numerazione fra tonde che segue l'*incipit* delle composizioni si riferisce all'ordine nell'edizione PISANO 1967. Nelle parentesi quadre si riporta la collocazione nel codice e in altri testimoni, quando esistono. Nella riga superiore (marcata *m.*) delle tabelle viene data l'*articolazione musicale* tramite numeri arabi: ogni numero corrisponde a una frase musicale. L'eventuale apostrofo indica la ripetizione variata. Nella righe inferiori (marcate *t.*) è riportato lo *schema metrico*; le lettere maiuscole che seguono indicano i versi endecasillabi mentre quelle minuscole i versi più brevi, settenari ecc. I versi tronchi sono identificati dall'apostrofo. Quando a un verso corrispondono più frasi musicali è implicita una ripetizione testuale, priva di significato strutturale.

⁴ Un'altra analisi del brano si può leggere in MAGNOLFI 2002, p. 10.

Tabella 3.

Questo mostrarsi lieta a tutte l'hore (n. 3)

[ballata grande a 3 voci; I-Fc Basevi 2440, cc. 20^v-22^r]

	<i>Ripresa</i>				<i>Stanza</i>				
<i>m.</i>	1	2	3	4	:	5	6	:	7
<i>t.</i>	X	y	y	X		A	b		X
						A	b		

Tabella 4.

Amor sia ringraziato (n. 4)

[ballata* grande a 3 voci; I-Fc Basevi 2440, cc. 24^v-26^r]

	<i>Ripresa</i>				<i>Stanza</i>				
<i>m.</i>	1	2	3	4	:	5	6	:	7
<i>t.</i>	x	y	y	X		A	b		B
						A	b		

*Il testo manca della consueta rima di collegamento fra volta e ripresa.

Tabella 5.

Una donna l'altrier fisso mirai (n. 5)

[ballata mezzana a 3 voci; I-Fc Basevi 2440, cc. 50^v-52^r; altra occorrenza: FESTA 1543, f. 27]

	<i>Ripresa</i>					<i>Stanza</i>								
<i>m.</i>	1	2	3	4	5	:	6	7	:	8	9	4	10	10'
<i>t.</i>	X	y	X				a	b		b	c		X	
							a	b						

Le composizioni adespote sono due: *Quando e begli occhi amore* e *Lieto non hebbi mai* entrambi su rime di Lorenzo Strozzi; data l'esiguità del corpus, conviene considerare anche questi due brani. Ritengo inoltre che l'attribuzione fatta da D'Accone sia accettabile per entrambi. Il primo, *Quando e begli occhi amore*, si trova nel Basevi fra altri due brani certamente di Pisano, *Questo mostrarsi lieta a tutte l'hore* e *Amor sia ringraziato*. Anche le caratteristiche formali confermano la posizione codicologica:

Tabella 6.

Quando e begli occhi amore (n. 25)

[ballata grande a 3 voci; I-Fc Basevi 2440, cc. 22^v- 24^r]

	Ripresa				Stanza					
m.	1	2	3	4	:	5	6	:	7 ^(tripla)	8
t.	x	y	y	X		a	b		b	X
						a	b			

Il secondo brano, *Lieto non hebbi mai*, appare anche nella raccolta a stampa dei madrigali a 3 voci di Costanzo Festa,⁵ già richiamata per *Una donna l'altrier fisso mirai*. In quel caso l'attribuzione a Festa era evidentemente improbabile, essendo il brano ascritto esplicitamente a Pisano nel Basevi e avendo la forma musicale della ballata, con intonazione unica ritornellata per entrambi le mutazioni, mai praticata da Festa.⁶ L'unica altra ballata presente in quella stampa è appunto *Lieto non hebbi mai*, sintomo, anche in questo caso, di un'attribuzione problematica. Sono propenso ad ascrivere questo brano a Pisano per il concorso di diversi fattori: formali – di cui ho appena detto – stilistici e contestuali. Per quelli stilistici si noti che: 1) la frequenza d'alternanza fra scrittura omoritmica e scrittura imitativa è invertita rispetto all'uso tipico di Festa. Pisano predilige il movimento delle parti, spesso accoppiandone due ritmicamente e lasciando la terza indipendente, mentre Festa impiega normalmente l'omoritmia accordale. 2) Una situazione frequente in Pisano presenta il *cantus* a semibreve mentre le altre due voci la contrappuntano a valori più piccoli: questa situazione è praticamente assente in negli altri brani di Festa. A questi dati vanno aggiunti due fattori contestuali ancor più convincenti: 1) il testo poetico è di Lorenzo Strozzi, autore fiorentino molto frequentato da Pisano e mai intonato dal romano Festa, e 2) il brano in questione è tramandato in una parte del Basevi 2440 dedicata a compositori fiorentini.

⁵ Per ragguagli bibliografici sulla stampa festiana: FENLON – HAAR 1988, pp. 234-7.

⁶ Nessun altro testimone, inoltre, attribuisce il brano a Festa. A sostegno di questa ipotesi sono anche riconducibili le motivazioni prodotte per la ballata *Lieto non hebbi mai*, cfr. *infra*. D'Accone inoltre, sulla scorta di Einstein, segnala altri errori d'attribuzione in quella stampa del Gardano. D'ACCONE 1963, pp. 126-7.

Tabella 7.

Lieto non hebbi mai (n. 26)

[ballata mezzana a 3 voci; I-Fc Basevi 2440, cc 41^v-43^r; altra occorrenza: FESTA 1543, f. 8)

	<i>Ripresa</i>				<i>Stanza</i>							
<i>m:</i>	1	2	3 4		5	6	7	8	9	10	⋮	4
<i>t:</i>	x	y	X		a	b	a	b	b	c		X

Tutti i brani, eccetto l'ultimo, presentano la medesima struttura formale secondo il modello *ripresa – stanza* (con ritornello per le mutazioni, ma volta indipendente):

A ||: B :|| C

Nelle composizioni a 4 voci, su testi in forma di barzelletta, la volta comprende anche gli ultimi due versi della ripresa, in questo modo producendo un *refrain*:

A ||: B :|| C (-A)

Nei pezzi a tre voci manca invece qualsiasi *refrain*. Solo in *Una donna l'altrier* l'identica rima volta-ripresa è corrisposta a un richiamo musicale, subito smorzato da una coda con nuova musica, che ripete ben due volte lo stesso verso in una scrittura imitativa.

Lieto non hebbi mai si presenta invece con una forma 'estragante'. Come si può evincere dal suo schema siamo di fronte a una forma bipartita ma aperta, essendo «uno schema articolato in più parti, [... ma privo della ripetizione] dello stesso materiale musicale nelle diverse sezioni». (LUISI 1987, p. 69) È significativo che l'unica articolazione formale (e grafica attraverso la doppia barra) sia appunto fra la ripresa e la stanza. L'apertura interna della stanza spiegherebbe anche perché il brano è stato facilmente accolto nella stampa di Festa, più incline a questo tipo di scrittura. Solo due elementi sono comuni a tutti i brani esaminati: il primo, e più importante, è la diversa intonazione fra ripresa e stanza – cioè sono bipartiti; secondo, la sottoposizione del testo a tutte le voci solo nella ripresa.

La natura di questi brani del "primo stile" di Pisano si spiega osservando quelli dei suoi predecessori, nonché suoi maestri. Uno spoglio dei brani trascritti da D'Accone,⁷ che costituiscono praticamente tutto il repertorio conosciuto degli autori della "prima generazione" ovvero Alessandro Coppini, Bartolomeo degli Organi (D'ACCONE 1967) e Giovanni Serragli, rivela che le composizioni su testi profani in forma di ballata hanno tutte la medesima

⁷ L'edizione moderna, a cui si riferisce anche il numero progressivo fra tonde che segue gli *incipit* nelle didascalie, è COPPINI *et al.* 1967. Questa edizione è basata sul codice Banco Rari 230, sul Banco Rari 337 (di cui però sopravvive solo il *bassus*) e sulla prima parte del Basevi 2440.

struttura, ovvero una diversa intonazione per ripresa e stanza.⁸ È facile rintracciare la progenitrice diretta di quest'architettura nella ballata dell'*Ars Nova* italiana, dove ripresa e volta hanno la stessa intonazione, mentre le mutazioni hanno un'intonazione diversa ritornellata. Rimane, però, la differenza strutturale dell'intonazione della volta, che nella prima coincide con la ripresa e nella seconda presenta nuova musica. Almeno in un caso è però possibile ravvisare un *trait d'union* fra le due forme. Si osservi il seguente brano di Alessandro Coppini:

Tabella 8.

Troppi, donna, ne vuoi (n. 12)

[ballata mezzana a 3 voci; I-Fn Banco Rari 230, cc. 56^v-57^r]

	Ripresa			Stanza		
<i>m.</i>	1	2	3	: 4 ^(tripla)	5 ^(tripla) :	1 2 3
<i>t.</i>	x	y	X	a	b	b c X
				a	b	

In questo caso la volta ripropone la stessa intonazione della ripresa. La scrittura è certamente vocale, data l'ampia presenza di passaggi omoritmici, anche se nel codice il testo è sottoposto al solo *cantus* e vi sono riportate come *residuum* le altre due stanze. Se indichiamo con A e B le due intonazioni (corrispondenti alle frasi musicali A = 1 2 3 4 e B = 5 6 della tabella 8.), e con 1. la ripresa, con 2. e 3. le due mutazioni, con 4. la volta e con 5. un'ipotetica ripetizione della ripresa otteniamo lo schema classico della ballata dell'*Ars Nova*:

Tabella 9.

Intonazione:	: A :	: B :
Numero del verso:	1. 5.	2. 3.
	4.	

Un ulteriore aspetto va considerato: la scrittura vocale a 3 voci esplicita, ormai desueta in questo periodo, è sintomo di una tradizione più antica; inoltre nel Banco Rari 230 e nel Basevi 2440 i brani a 3 parti sono tutti di compositori attivi a Firenze, dove proprio l'antica ballata arsnovistica aveva

⁸ Con una eccezione, il brano *Donna, el pianto et la mie doglia* (n. 24) su cui ritornerò fra poco. Una tavola in cui si illustra il rapporto fra struttura poetica e intonazione musicale di alcuni brani di questi autori si può leggere in MANGANI-ZACKOVA ROSSI 2001, p. 158-9.

conosciuto grande fortuna. È interessante poi che nel Banco Rari 230 la quarta voce, *altus*, sia ancora definita *contra(tenor)*. Se osserviamo i brani a 4 voci, il *contratenor* si presenta più mosso, con dei valori più brevi rispetto alle altre voci. Ma ciò non deve trarre in inganno: non siamo di fronte allo stesso fenomeno del repertorio frottolistico padano, dove l'originale composizione a 3 voci, derivante dalla tradizione esecutiva del cantar "a liuto", veniva arricchita di una quarta voce nella stesura scritta al solo scopo di nobilitarne l'apparenza. Qui il *contratenor* è stato concepito in senso strutturale: infatti in diversi luoghi gli viene affidata la *clausula cantizans*,⁹ e a volte viene utilizzato per entrate seguenti a coppie di 2 voci per volta.¹⁰ La sua scrittura più mossa è comunque vocale, basti osservare l'andamento per grado congiunto e la tipologia dei salti (soprattutto quarta, quinta e ottava). D'altra parte, non c'era neanche necessità di mascherare i brani a 3, visto che erano normalmente presenti nel repertorio. C'è poi un'altra questione da dirimere. Perché nel Banco Rari 230 il testo è sottoposto solo al *cantus* pur essendo le altre parti innegabilmente vocali? La risposta, non definitiva, potrebbe risiedere nella prassi. Una radicata tradizione polivocale rendeva superflua la trascrizione sotto ogni voce delle liriche; allo stesso modo, anche i canti carnavaleschi non hanno il testo per ogni parte, ma la loro esecuzione corale è provata. Ciò, naturalmente, non significa che l'esecuzione non poteva essere mista – canto più strumenti "obbligati" o di raddoppio. Quello che conta è la natura del contrappunto.

Un altro fenomeno, denotante la persistenza locale della tradizione fiorentina, è stato osservato da Francesco Luisi per quanto concerne le cadenze. Ancora nei manoscritti che tramandano i madrigali di Verdelot¹¹ appaiono cadenze "alla Landini" che vengono poi epurate nell'edizione a stampa.¹² E anche nei brani dei nostri Alessandro Coppini, Bartolomeo degli Organi e Giovanni Serragli compaiono queste cadenze.¹³ Il fatto che Firenze posseda un'identità culturale così fortemente demarcata in senso locale, rende più che probabile un rapporto diretto fra la forma della ballata antica e quella rinascimentale. Probabilmente ciò è dovuto anche a una minore forza, durante il Quattrocento, della prassi orale colta tipica delle corti padane; a Firenze, per quanto è possibile sapere, essa era limitata soprattutto alle celebrazioni carnevalesche, con i "cantimpanca", e alla pratica laudistica.¹⁴ È evidente che i

⁹ COPPINI *et al.* 1967, n. 2. mis. 34; n. 18. miss. 13; n. 19. miss. 5, 28; n. 21. miss. 34; n. 25. mis. 35.

¹⁰ COPPINI *et al.* 1967, n. 2. miss. 28-35.

¹¹ Tra i quali il I-Bc Q21 (FENLON – HAAR 1988, pp. 137-42), che tramanda anche brani di Pisano.

¹² LUISI 1990, pp. 34-6; LUISI 1996a, pp. 159-66.

¹³ Si veda ad esempio in COPPINI *et al.* 1967 i brani profani: n. 13 mis.12; n. 16 mis. 47, n. 22 mis. 43. Ma non mancano neppure nei brani sacri: n. 33 mis. 12; nel *Gloria* della *Missa Si Dederò* (sopra un mottetto di Agricola, che fu maestro di Coppini) c'è un intero episodio imitativo sulla cadenza alla Landini (n. 35 miss. 206-210); nel *Credo*, n. 36 miss. 49-51, 98, 103-104, 181, 220, 230 (in forma ornamentata con due crome).

¹⁴ Su tali fenomeni si veda BECHERINI 1948; BECHERINI 1954; LUISI 1996b; PRIZER 1993. Sull'utilizzo della musica negli spettacoli teatrali è sempre valido PIRROTTA 1969, nel quale si

due generi di ballata a distanza di un secolo appaiono differenti a livello di linguaggio musicale, ma è indubbio che una sintassi siffatta non può essere poligenetica nella stessa area. Un'altro elemento accomunante è poi la struttura fraseologica: in entrambi i generi la ripresa è al suo interno aperta, mentre le mutazioni sono ritornellate.

I brani fin qui discussi (con l'eccezione di *Lieto non hebbi mai*) potrebbero essere definiti 'barzellette', termine tecnico a cui Nino Pirrotta ha attribuito un significato particolare, distinguendole dalle frottole proprio in base alla loro struttura musicale:

The term *barzelletta* seems to have applied to such pieces in which the 'ripresa' is followed by new music [...] setting the six or eight lines of the strophe, whose rhymes invite internal repetitions duly indicated by repeat signs. [...] As the *frottola* proper [...] it also diverges from the old ballata (and from the *barzelletta*) for it has no new music given for the strophes; the music of the 'ripresa' includes an extended and more conclusive recapitulation of the first two lines to function as refrain when the whole is adjusted to the larger number of lines of the strophes.¹⁵ (PIRROTTA 1994, pp. 238-9)

Pirrotta aveva anche suggerito che il termine *barzelletta* costituisse la forma italianizzata di *bergerette*, ovvero la varietà monostrofica del *virelai* che, com'è noto, corrisponde formalmente alla ballata italiana. (PIRROTTA 1970) Come molte delle intuizioni di Pirrotta, anche questa sembra trovare conferma. Tuttavia l'impiego a fini tassonomici dei termini *frottola*/*barzelletta* in relazione all'intonazione musicale è problematico, nonché ambiguo. In primo luogo perché non esiste alcuna testimonianza storica di un tale uso nel Cinquecento¹⁶ – *frottola* e *barzelletta* venivano impiegati comunemente come sinonimi – e, in secondo luogo, perché entrambi fanno riferimento alla medesima tipologia metrico-testuale, che non ha una relazione diretta con il tipo intonazione adottato.¹⁷ Una distinzione terminologica valida può consistere nell'impiegare "frottola-barzelletta" per la forma frottolistica più diffusa nelle corti settentrionali, e preferire "frottola a ballata" per la specifica tipologia fiorentina pocanzi riconosciuta. Questa definizione ha il vantaggio di richiamare subito un genere, quello della *frottola*, e con esso un contesto storico definito, quello a cavallo fra XV e XVI sec.; ma anche di rimandare alla

afferma anche che «[...al tempo del Poliziano] la ballata vera e propria sopravviveva quasi soltanto a Firenze» (p. 38).

¹⁵ Corsivo mio. Vale la pena riportare anche l'altra definizione che fornisce della *frottola*: «frottola pieces are instead treated in a way that somewhat resembles the handling of a *rondeau*, for all their stanzas are adjusted to the music given first to the *ripresa* – better said to its first part – while the final section, an amplified recapitulation of text and music of first two lines, acts as refrain.» PIRROTTA 1996, p. 9.

¹⁶ E di questo era già cosciente Pirrotta: "or what I see to be *frottola* proper", PIRROTTA 1994, p. 239.

¹⁷ L'adozione di *frottola* come sinonimo della forma metrica della *barzelletta* avviene solo nei testimoni musicali o poetico-musicali, mentre assume tutt'altro significato nel campo strettamente letterario. Per la descrizione della *frottola* letteraria si veda BELTRAMI 2002⁴, § 83 pp. 120-2 e § 239 pp. 336-9.

forma musicale tipica dei brani fiorentini, distinguendoli così dai coevi settentrionali.

Si noti, dunque, che la differenza strutturale fra la frottola-barzioletta e la frottola a ballata è strettamente collegata alla differente tradizione d'origine, orale per la prima e scritta per la seconda. La frottola-barzioletta infatti, impiegando una sola intonazione sia per la ripresa che per la stanza, fruisce di un'economia musicale tipica della prassi orale.¹⁸ La frottola a ballata impiega due intonazioni distinte, riallacciandosi, appunto, alla ballata medievale fiorita in un'epoca in cui la scrittura aveva un ruolo dominante.

Tuttavia, alcuni esempi di frottola-barzioletta sono rintracciabili nei codici fiorentini.¹⁹ Il codice della Nazionale di Firenze Banco Rari 230²⁰ – genuinamente fiorentino sia per contenuto sia per compilazione e fruizione – è divisibile in due parti, con discriminazione dalla c. 82^v. Nella seconda parte sono presenti solo canti carnacialeschi, mentre nella prima oltre alle frottole a ballata fiorentine si trovano anche delle frottole-barziolette *more* padano. Si tratta di un *corpus* decisamente omogeneo, tutte a 4 voci con testo sottoposto solo al *cantus*, trascrizione delle altre stanze di *residuum* con indicazione esplicita, tramite *incipit*, della ripresa. La struttura presenta una sola intonazione con ritornello dopo i primi due versi da utilizzare per l'esecuzione delle mutazioni, a cui segue un *refrain* modellato sui primi due versi della ripresa e code più o meno estese.²¹ I testi sono tutti in forma di barzioletta in ottonari,

¹⁸ Sul legame fra tecniche compositive e tradizione orale si veda: PRIZER 1974, p. 63 e sgg.; PRIZER 1986 e vari contributi di Pirrotta ivi citati alla nota 1.

¹⁹ In questo mi devo dissociare, almeno parzialmente, da Pirrotta che sosteneva: «Frottola pieces [...] for I do not know of a single piece in the Florentine manuscript tradition that followed their model.» (PIRROTTA 1996, p. 9). La circolazione della frottola settentrionale a Firenze è discussa in PRIZER 2004.

²⁰ Descrizione in JEPPESEN 1966; JEPPESEN 1969, II vol., pp. 24-37, tavola del contenuto, delle occorrenze e delle annotazioni pp. 114-21; nel CENSUS 1979, FlorBN BR 230, p. 221; facsimile edito in BANCO RARI 230 1986. A questi ultimi due titoli rimando per ulteriori informazioni bibliografiche. Sulla datazione mi trovo in disaccordo con D'Accone (BANCO RARI 230 1986, p. VI), che lo collocherebbe intorno al 1525 sulla base del contenuto tradito. Una data piuttosto tarda, almeno per la prima parte a mio avviso, proprio per il repertorio: le frottole a intonazione unica dovevano apparire vetuste dopo l'*Undicesimo Libro* petrucciano o la stessa *Musica* di Pisano. Gli autori fiorentini presenti appartengono ancora alla generazione precedente a Pisano, il quale, appunto, non appare. Inoltre le occorrenze dei brani nelle stampe sono limitate alle *Frottole Libro Sexto*, pubblicato nel 1505. Mi sembra più probabile collocarlo nella prima decade del secolo XVI, periodo a cui risale anche la carta, come confermato da D'Accone.

²¹ Tali frottole sono: *Dammi almen l'ultimo vale* (c. 8^v presente anche nel *Quarto* e nell'*Undicesimo libro* di frottole di Petrucci, nel primo attribuito a Filippo di Lurano e nel secondo a Bartolomeo Tromboncino, per la discussione si veda la scheda analitica e il commento critico presente al n. 67 di FROTTOLE XI 1997); *S'i patisco eterno stento* (c. 10^v); *Donna el pianto et le mie doglia* (c. 11^v); *Donna ingrata hor non più guerra* (c. 13^v, attribuito a Iacopo Fogliani); *Se l mi duole el mio partire* (c. 14^v, anche nelle *Frottole Libro Quinto*, f. 19^v); *Se m'aggrava el tuo partire* (cc. 25^v, anche nelle *Frottole Libro Primo*, f. 19^v) *Donna contro alle mie voglia* (c. 21^v Filippo di Lurano anche nelle *Frottole Libro Quarto*, f. 49 – Avverto che nell'edizione FROTTOLE I-IV 1967, il brano manca perché la trascrizione è stata condotta sull'esemplare di Monaco, ch'è mutilo dei fogli 49^r-50^r che lo riportavano); *Se ben or non scopro el focho* (c. 22^v, Bartolomeo Tromboncino, anche in *Frottole Libro Primo*, f. 18^v, dalla scrittura particolarmente omoritmica), *De' scoprire el mio tormento* (c. 23^v, Filippo di Lurano, anche in *Frottole Libro Sexto*, f. 16^v con testo diverso *Poi che gionto è l tempo e l loco*, per la discussione si veda il n. 20 di FROTTOLE VI

con ripresa a rima incrociata e stanza di sei versi, con mutazioni a rima alternata e un distico per volta, nel quale il primo verso ha *concatenatio* con la mutazione e il secondo rima con il primo della stanza. In sintesi:

Tabella 10.

						(refrain)		
Schema musicale:	:	1	2	:	3	4	1	2
Schema metrico:	<i>Ripresa:</i>	x	y		y	x	x	y
	<i>Stanza:</i>	a	b		b	x		
		a	b					

(Nel codice si trova solo la musica col testo della ripresa, mentre quello della stanza va adeguata nell'esecuzione).

Il fatto più interessante è che queste frottole-barzellette sono tutte di compositori di origine settentrionale. In questo contesto è palese che l'attribuzione a un fiorentino come Giovanni Serragli di un brano che ha la struttura della frottola-barzelletta e non della ballata, il *Donna, el pianto et la mie doglia* (n. 24) già adespoto in Banco Rari 230 e attribuito solo in Banco Rari 337²² attraverso una sola lettera, è molto probabilmente scorretta.²³

Questo manipolo di frottole conferma ancora un'altra affermazione di Pirrotta:

Frottola pieces, which in the repertory of Northern Italy do outnumber barzellette, appear to have been a novelty for the Florentines and to have remained just a curiosity to them. (PIRROTTA 1996, p. 9)

2004); *Non ti grava el mie partire* (c. 24^v, Filippo di Lurano, anche in *Frottole Libro Primo*, con il testo a risposta *Se m'è grato il tuo tornare*, f. 53^v), *Dolze e cara libertate* (c. 77^r); *Nasce l'aspro mio tormento* (c. 78^r, Francesco d'Ana, anche in *Frottole Libro Secondo*, f. 9^v, ivi attribuito a Francesco Veneto Organista); *Non può esser gentil core* (c. 79^r) che è leggermente irregolare rispetto alle altre. Manca infatti di *refrain*, ma ha una coda che prevede la duplice ripetizione dell'ultimo verso della ripresa. Inoltre manca dopo le stanze di *residuum* l'*incipit* che indica la ripresa.

²² Come già detto sopravvissuto nella solo la parte del *bassus*. JEPPESEN 1969, *La frottola*, cit, II vol., pp. 43-45, tavola del contenuto, delle occorrenze e delle annotazioni pp. 126-31; CENSUS 1979, FlorBN BR 337, pp. 221-2.

²³ JEPPESEN 1969 trascrive "F.", mentre in COPPINI *et al.* 1967, p. XXVI, D'Accone legge "S" da cui S(erragli). L'interpretazione mi sembra molto incerta. D'Accone lo trascrive sottoponendo il testo a tutte le voci, ma nei testimoni il testo c'è solo al *cantus*, inoltre la scrittura delle tre voci inferiori è chiaramente strumentale. Questo spiega anche la *prolongatio longae* del *cantus* alla fine del brano, mentre le tre voci proseguono: siamo di fronte a una coda strumentale. Inoltre, osservando attentamente l'*altus* appare chiara la sua natura accessoria, essendo esente da qualsiasi funzione strutturale o cadenzale e muovendosi senza alcuna *ratio* vocale. Con molta probabilità anche questo brano è di origine settentrionale.

Un'omogeneità così forte sembra indicare che tali brani siano stati scelti e copiati come se fossero una curiosità esotica da possedere in un certo numero ma al solo scopo conoscitivo. In altre parole, Firenze conobbe l'estetica frottolistica ma evitò la forma specifica della frottola-barzelletta perché ne possedeva una propria a lei più congeniale.²⁴ A tal proposito, voglio richiamare l'attenzione sugli unici due strambotti che D'Accone riporta nella sua edizione dei musicisti fiorentini: *Amor, gli inganni tua tardi conosco* (n. 28), *Pietà, pietà, dolce guerriera mia* (n. 17), traditi rispettivamente nelle cc. 1^r e 1^v-2^r del Basevi 2440. Entrambi i testi sono di Francesco Cei, ma solo la musica del secondo è attribuita a Bartolomeo degli Organi. Data la posizione codicologica e l'identità stilistica mi sembra più che probabile che anche il primo strambotto sia dello stesso compositore. Entrambi presentano questa struttura:

Tabella 11.

Schema musicale:	: 1	2	:
Schema metrico:	A	B	
	A	B	
	A	B	
	C	C	

che coincide con quella dello strambotto classico. Ciò non mi stupisce: non essendoci uno specifico corrispettivo fiorentino, è stata adottata la forma standard. Naturalmente, la scrittura delle tre voci inferiori non è, come ci si aspetterebbe, strumentale, ma chiaramente vocale, così come accade per gli altri brani locali. Allo stesso modo rivelatrice è la canzonetta di Alessandro Coppini *Tanto è la donna mia* (n. 10) Il testo in sesta rima non aveva alcun precedente tipico e quindi Coppini sceglie una forma a lui congeniale:

Tabella 12.

Tanto è la donna mia (n. 10)

[sesta rima, a 3 voci; I-Fn Banco Rari 230, cc. 47^v-48^r]

<i>m.</i>	1	2	3	4	5	2
<i>t.</i>	a	b	a	b	c	C

²⁴ Anche se il *refrain* presente nelle due barzellette *S'amor lega un gentil core* e *El ridir ciò che tu fai* (tabella 1. e 2.) sembra ricollegarsi alla forma della frottola-barzelletta.

La forma è monopartita, ma il recupero della seconda frase per l'ultimo verso richiama innegabilmente la struttura a ballata bipartita.

Una radicata tradizione nell'antica ballata faceva apparire il profilo della frottola-barzioletta come elementare e già superato dal punto di vista compositivo. Al contrario la ricerca di forme sempre più articolate spingeva i compositori fiorentini a elaborare nuove soluzioni a cui i loro colleghi settentrionali sarebbero giunti quasi un decennio dopo; soluzioni che, prendendo le mosse dalla già effettiva distinzione fra ripresa e stanza, puntarono sulla progressiva introduzione di nuove intonazioni per ogni sezione della ballata.²⁵

La volta, forse a causa della sua posizione conclusiva che mal conciliava una ricapitolazione musicale seguita da un'ulteriore ripetizione della stessa idea musicale (la ripresa), per prima subì questo processo. Se osserviamo i brani della "prima generazione", si possono notare tre diversi atteggiamenti:

– in: *Bench'ì cerchi sempre invano* (n. 2), *Grato ognor mi fie el morire* (n. 25), la prima metà della volta presenta una nuova musica, mentre la seconda utilizza la parte finale della ripresa;

– in: *Quell'amor che mi legò* (n. 19), l'ultimo verso della volta ripropone il primo della ripresa;

– in: *Con teco sempre Amore* (n. 3), *Teco signora mia* (n. 11), *Amore, paura et sdegno* (n. 13), *Donna s'ì fu già degno* (n. 14), *Quando e begli occhi* (n. 18), *Questo mostrarsi adirata di fore* (n. 20), *Questo mostrarsi lieta a tutte l'hore* (n. 21), *Se talor questa o quella* (n. 22), *Un dì lieto già mai* (n. 23), *Per non trovar la più sicura fede* (n. 26) la volta ha un'intonazione completamente differente dalla ripresa. È interessante che questa opzione sia la più altamente favorita: forse per influenza del canto carnacialesco che molto di frequente ha una volta indipendente.²⁶ Nei carnacialeschi di Coppini, ad esempio, la volta ha sempre musica differente. Il rapporto fra la ballata fiorentina e il canto carnacialesco è comunque ambiguo e per questo non va considerato in modo univoco. L'ambito dei due generi era distinto e questo spiega le diverse pratiche compositive, ma sarebbe altrettanto scorretto negarne le reciproche influenze.

Una sezione ripetitiva per definizione sono le mutazioni, che, come ricordato, presentavano una sola intonazione ma ritornellata. In questo caso l'ampliamento musicale dovette avvenire più lentamente. Infatti non conosco alcuna ballata di Coppini che non abbia il ritornello, e solo due di Bartolomeo degli Organi non lo hanno: *Donna, s'ì fu già degno* (n. 14) e *Questo mostrarsi adirata di fore* (n. 20). Una situazione opposta a quella dei canti carnaciale-

²⁵ Una panoramica dettagliata sul rivestimento musicale delle ballate è offerto in MANGANI-ZACKOVA 2001, che prende in esame proprio il repertorio fiorentino anche protomadrigalistico, e ZIINO 1987.

²⁶ Per un'antologia dei brani: *Florentine Festival Music 1480-1520* (1981), LUISI 1977, pp. 151-215; per ulteriore bibliografia si vedano i lavori: PRIZER 1996; PRIZER 2005 e il volume *La musica a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico* 1993.

schì: tra quelli registrati da D'Accone, solo tre su nove hanno il ritornello (uno per autore!). È chiaro che introdotta nuova musica per la volta e per le due mutazioni siamo di fronte a una forma bipartita ma completamente aperta all'interno, nonostante qualche raro richiamo tematico privo di qualsiasi significato strutturale. Questa tendenza verso l'apertura può essere stata condizionata dai testi dei canti carnacialeschi, i quali, con le loro stanze a carattere narrativo, appaiono meno consoni alle ripetizioni musicali. Ma questa è solo una suggestione: il fatto oggettivo è che da una semplice forma ripetitiva siamo giunti a una aperta. E in questo panorama, nel frattempo è apparso Bernardo Pisano. I suoi brani in "early style" sono evidentemente coerenti con la prima generazione di cui è stato allievo, infatti presentano quasi tutti le mutazioni ritornellate. Con *Lieto non hebbi mai* siamo di fronte a una forma più moderna, la stessa dei due brani di Bartolomeo degli Organi (COPPINI *et al.* 1967, n. 14 e 20), ovvero quella bipartita aperta. Il fatto non è casuale, considerando le coincidenze biografiche fra i due autori. Tale forma avrà davanti a sé una lunga vita.

2.

Con questo brano, presente nel Basevi 2440, possiamo passare allo stile maturo di Pisano, quello pienamente rappresentato dalla *Musica di Bernardo Pisano sopra le canzone del Petrarca*,²⁷ i cui brani presentano anch'essi occorrenze nello stesso codice, ma che sono tramandati soprattutto dal Magliabechi 164-167.²⁸ Sulla natura di questa raccolta sono state espresse posizioni diverse, spesso formulate su presupposti tali da farla apparire anomala; ma il suo contenuto può essere valutato correttamente solo se inserito nella tradizione compositiva che ho fin qui illustrato. Le basi per la struttura monopartita, ampiamente pratica nella silloge, erano già state gettate dai suoi predecessori; la scrittura polivocale era, altrettanto, un tratto tipicamente fiorentino, sia nel suo risvolto più colto (Isaac, Agricola, per intenderci) sia in quello più popolare (laude e canti carnacialeschi). Questi due elementi, spesso indicati come una assoluta novità compositiva, sono, in realtà, il risultato di una tradizione musicale specifica. Ciò premesso, i brani della silloge meritano comunque un'attenta disamina.

È opportuno iniziare da una rilettura del frontespizio, la cui concezione si rivela una perla di strategia editoriale.²⁹ Sulla presenza del nome dell'autore –

²⁷ Questo il frontespizio: Musica de mesfer Bernardo pifano | fopra le Canzone del petrarcha. Colophon (senza registro): Imprefsum Forofempronij per Octauianum | petrutium ciuem <F>oro fempronie(n)fem: Anno | domini. 152<o> Die 23. Mai.

²⁸ PANNELLA 1968; BECHERINI 1959, pp. 69-72; JEPPESEN 1969, I vol., cit., pp. 45-6, tavola del contenuto, delle occorrenze e delle annotazioni pp. 132-5; CENSUS 1979, FlorBN Magl. 164-7, pp. 228-9; FENLON – HAAR 1988, pp. 173-176; CUMMINGS 2006. Per il facsimile MAGLIABECHI XIX 164-167 1987. I brani *Donna, benché di rado et con riguardo* [VI] e *Son io, donna, qual mostri ogni tuo bene?* [XV] sono tramandati anche in I-Bc Q21.

²⁹ Sui frontespizi dell'edizioni a stampa si veda: LUISI 1999.

a cui si collega il carattere monografico dell'opera – ho poco da dire, visto che la sua primogenitura è già stata richiamata in molti contributi. Mi interessa sottolineare che nello stesso anno Andrea Antico pubblica le *Frottole de Misser Bartolomio Tromboncino et de Misser Marcheto Carra con tenori et Bassi tabulati et con soprani in canto figurato per cantar et sonar col lauto*. (LUISI 1976 e 1987) È vero che le due raccolte sono nettamente differenti – quella di Petrucci punta alla novità, mentre quella di Antico alla tradizione – tuttavia è singolare che contemporaneamente escano due raccolte monografiche (anche se la seconda è doppia). Evidentemente Pisano doveva godere di una certa fama, almeno a Roma (dove risiedette dal 1513, con un breve interludio fiorentino solo fra il '15 e il '16) e a Firenze (com'è testimoniato dagli importanti codici che lo trasmettono): la stampa petrucciana costituisce il culmine della sua carriera. (D'ACCONTE 1963) Il primo elemento notevole è la posizione incipitaria di *Musica*, al posto dei più tradizionali generi “frottole, canzoni” ecc. Proprio in questo senso, osservando i frontespizi delle stampe fra il 1501 e 1519 si nota una demarcazione netta all'altezza del 1510, l'anno delle *Canzoni Nove* di Andrea Antico, le quali introducono il nuovo termine “canzone” che, almeno nelle stampe romane, andrà progressivamente a sostituire il tradizionale “frottole”. Secondo Luisi – con il quale mi trovo concorde – il termine avanza in relazione alla tendenza vocale della seconda stagione frottolistica. A ciò va però aggiunto che Antico introdusse il termine per richiamare l'attenzione d'un pubblico attento alle novità.³⁰ Dieci anni dopo, quando ormai l'attività dell'editore istriano era ben consolidata, Petrucci applica la stessa strategia e sceglie un termine ancora più alto di canzone: “musica”. Così facendo, non solo evita qualsiasi classificazione formale (forse perché ancora non c'era) ma sceglie una parola che nella tradizione rimanda immediatamente alla composizione polifonica vocale, quella della *musica figurata*. E ciò veniva confermato anche dal formato: i libri-parte – più consoni al canto vocale – invece del tradizionale libro corale. Il lemma “canzone”, altrettanto presente nel frontespizio, va inteso in sincronia col nome del Poeta: infatti tutti i testi in forma di canzone presenti nella silloge sono di Petrarca.³¹ Non deve comunque stupire che la stampa contenga altre forme poetiche; considerati i costi tipografici era necessario formare un volume di un certo spessore, e probabilmente Petrucci non riuscì a trovare altre canzoni di Pisano. Il fatto è plausibile, visto che tutta la tradizione manoscritta a oggi conosciuta conserva solo le canzoni apparse anche nella

³⁰ Senza però deludere anche gli amanti del classico. Quasi la metà dei brani, infatti, era già stata stampata da Petrucci. Purtroppo, l'unico contributo bibliografico specifico è ancora EINSTEIN 1951. Si vedano però le osservazioni sparse contenute nei vari articoli citati di Francesco Luisi e in TIBALDI 2005a e 2005b.

³¹ La canzone *Non la lassar cor mio sequila forte* oltre a essere tramandata dal solo libro-parte del *bassus* – e pertanto non ricostruibile – è tuttora adespota. Essendo un caso isolato, potrebbe trattarsi di un'errata attribuzione a Petrarca da parte di Pisano stesso. Non è comunque possibile esprimere un giudizio definitivo.

stampa.³² Comunque sia, la pluralità formale già sperimentata nei libri di frottole era un'ulteriore garanzia di successo. È chiaro che la scelta di porre tale forma poetica nel frontespizio non è casuale: fra tutte quelle in volgare «cantonum modum excellentissimum esse putamus» per dirla con Dante, (ALIGHIERI, 1979, p. 156) e così sembrava anche ai colti contemporanei di Pisano. Forse, in senso più lato, si riagganciava anche all'uso di Andrea Antico, di canzone vocale, ma non insisterei molto su questo. Comunque, l'accostamento canzone-Petrarca doveva risultare vincente in un periodo di piena espansione del petrarchismo. (IZZI 1994²) Nel complesso quindi qualunque musico, anche ignorando chi fosse Bernardo Pisano, poteva parafrasare il titolo petrucciano in: *Composizioni polifoniche vocali di forma libera, con testi poetici di Petrarca di genere alto*, e rimanerne, ovviamente, attratto. La preferenza accordata a Pisano musicista appare, a questo punto, scontata:³³ chi, meglio di un compositore formatosi nell'ambiente fiorentino e cresciuto al servizio di Leone X, poteva farsi interprete del rinnovamento culturale propugnato dalle teorie del cardinal Bembo?³⁴ La pubblicazione della *Musica* è anche in linea con la tendenza polivocale già espressa negli ultimi libri di frottole, specialmente nell'*Undicesimo libro*,³⁵ che rappresenta «l'avvio di una nuova fase stilistica che troverà il suo completamento nel 1520 con la pubblicazione nel 1520 della *Musica di Messere Bernardo Pisano sopra le Canzone del Petrarca*.» (FROTTOLE XI 1997, p. 15)³⁶

Certo, il percorso che avevano seguito le frottole petrucciane non coincideva con quello di Pisano ma il punto d'arrivo è per certi versi indubbiamente molto simile. Cominciamo a osservarne il contenuto. Com'è noto, l'unico esemplare a stampa conservato è mutilo delle parti di *cantus* e *tenor*³⁷ quindi i brani sono ricostruibili integralmente solo in base alle loro occorrenze nei altri manoscritti; fatto da non sottovalutare, considerando che le due tradizioni seguono percorsi simili ma non identici. A livello ecdotico sarebbe utile avere un'edizione basata sulla sola tradizione manoscritta, da mettere poi a confronto con le parti a stampa per poterne osservarne divergenze e punti di contatto. I libri-parte presentano poi anomalie bibliografiche che sono di difficile

³² Con l'unica eccezione di quella dantesca, *Così nel mio parlar voglio esser aspro*, che è attribuita a Pisano da D'Accone (D'ACCONTE 1963 p. 131), e comunque non sarebbe di Petrarca. Trascrizione in PISANO 1967, n. 21, e descrizione in EINSTEIN 1939.

³³ Sulla scelta di Petrucci di pubblicare Pisano si veda anche: BOORMAN 2006, pp. 315-6.

³⁴ Sull'influenza di Bembo nell'ambiente musicale del primo Cinquecento rimando a LUISI 1990, e alla bibliografia ivi citata, MACE 1988 e LA VIA 1990, notevole per il vaglio sistematico di tutte le fonti letterarie.

³⁵ Anche su questo elemento si è già espresso chiaramente Luisi nei contributi fin qui citati. Rimane aperto il problema del *Libro Decimo*, sul cui contenuto si offre un'ipotetica – ma piuttosto plausibile – ricostruzione in TIBALDI 2005b.

³⁶ A proposito dell'impiego di rime petrarchesche, si noti che nell'*Undicesimo Libro* esse sono musicate soprattutto da compositori attivi a Roma.

³⁷ La descrizione più recente è in BOORMAN 2006, pp. 844-6. Le classiche sono: SARTORI 1948, n. 59; JEPPESEN 1969, I vol., pp. 38-39, con tavola del contenuto, delle occorrenze e delle annotazioni p. 122; FENLON – HAAR 1988, pp. 197-200.

comprensione senza la conoscenza diretta dell'intera muta; ad esempio incuriosisce lo scambio fra le voci: nel brano *Donna, benché di rado* nel libro-parte dell'*altus* c'è la voce del *tenor*; allo stesso modo in *Che debb'io far?* si ha "*Tenor loco Bassus*". (BOORMAN 2006, p. 845)

Il primo brano della raccolta è – stranamente dato il contesto – un'ottava rima: *Fondo le mie speranze in fragil vetro* di Giovanni Battista Strozzi il Vecchio (1504-1557). Il testo dell'ottava è tramandata in diversi codici,³⁸ e ben presto fu attribuito a Petrarca e introdotto nella raccolta delle sue rime già nel Settecento.³⁹ Non penso che Pisano abbia impiegato quest'ottava considerandola di Petrarca: il suo legame con il padre di Giovanbattista, Lorenzo Strozzi presente con quattro testi nella stessa raccolta, lo rende altamente improbabile. Non credo, tra l'altro, che la presenza di altri autori oltre al "divin Poeta" annunciato dal frontespizio stupisse più di tanto un pubblico abituato all'eterogeneità delle raccolte frottoliche. Il brano non ha altre occorrenze, per tanto non può essere ricostruito nella sua interezza, ma le parti sopravvissute mostrano chiaramente una forma aperta, *durchkomponiert*, in quanto ogni verso è intonato con una frase differente, per un totale di 8 frasi più coda. La sua posizione in apertura ha però un valore programmatico. Presentando un'ottava rima, che fino ad allora corrispondeva «al [...] caso dello strambotto, assimilato alla concezione frottistica [...alla] più arcaica forma strofica monocorde di uno schema monopartito» (LUISI 1990, p. 20) in una nuova veste sì monopartita, ma aperta e plurifraseologica, si voleva fornire in sintesi (8 versi) la marca stilistica della raccolta.

Scorrendo la tavola dei brani incuriosisce poi la presenza di due composizioni omonime, le ballate XIV e XV *Son io, donna, qual mostri ogni tuo bene?* Si tratta di una testo di Lorenzo Strozzi che doveva godere di una certa fortuna, visto che oltre alle due intonazioni citate se ne trova un'altra nel Basevi 2440 (cc. 98^v-100^r). Nello stesso codice alle c. 79^v, in quella che sembra essere una parte di *tenor*, si trova ancora lo stesso *incipit*. È difficile stabilire se la musica che lo accompagna intonasse anch'essa la stessa lirica, fatto di cui sembrano convinti Fenlon e Haar, (FENLON – HAAR 1988, p. 200) anche perché, data l'assenza nelle altri parti di qualsiasi richiamo testuale, l'errore di compilazione può essere più che probabile.

Lasciando in disparte il brano dubbio, è interessante un confronto fra le altre tre intonazioni.⁴⁰ Il testo del dialogo è in forma di ballata mezzana, con schema *XyY AB'AB'B'yY*. L'intonazione anonima del Basevi (c. 98^v e sgg., n. 30 in COPPINI *et al.* 1967) potrebbe essere attribuita a un autore fiorentino, sia

³⁸ Tra cui nel Ms. Biblioteca Nazionale Centrale, C. L. VII 328, *Libro secondo di ms. Giovanbattista di Lorenzo di Filippo Strozzi*, c. 254; Biblioteca Apostolica Vaticana Fondo Vaticano Latino 8821, p. 282 e Fondo Vaticano Latino 8848, p. 285.

³⁹ Ad esempio PETRARCA 1811, p. 309, ma anche in AFFÒ 1777, p. 260 dove è descritto il ritrovamento, un po' fantasioso a dire il vero, di quest'ottava da parte di Francesco Buonamici nello studio di Lorenzo Romuleo.

⁴⁰ Una descrizione comparata delle tre versioni si può leggere in D'ACCONE 1971, p. 48.

per l'uso delle 3 voci, già attestato nella prima parte del codice, sia per la scrittura in contrappunto vocale. Non credo però che l'autore sia Pisano, perché rispetto alle altre due questa versione è decisamente più scolastica. La sua struttura è monopartita aperta, ma manca la scrittura concertante fra coppie di voci, tratto saliente dei due brani stampati da Petrucci.⁴¹

La prima intonazione di Pisano è infatti costruita sul continuo scambio fra coppie secondo lo schema: ⁴²

Tabella 13.

Son io, donna, qual mostri ogni tuo bene? (n. 15) [XIV]

	Ripresa			Stanza							
<i>m.</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	3'
<i>t.</i>	X	y	Y	A	B'	A	B'	B'	y	Y	
<i>v.</i>	C	A	C	C – T	A	C	A	C	A	A – C	
	T	B	T poi a 4	A – B	B	T	B	A	T	T – A poi a 4	
								B	B	– B	

Il brano si chiude riproponendo la stessa cadenza della ripresa, la quale è divisa dalla stanza da una semplice pausa di semibreve.⁴³ La rima musicale fra ripresa e stanza sembra un po' manieristica, dato il contesto, ma è il sintomo di una percezione ancora forte della forma metrica e se ne incontreranno altri esempi nelle ballate.

La seconda intonazione è collocata subito dopo sia nella stampa (xv) sia nel Magliabechi (n.ri 4 e 5): tale disposizione ricorda le strutture "a risposta" del repertorio frottolistico, anche se il testo qui è uguale. Ma ci sono altri elementi a sostegno di questa lettura. In primo luogo va notato il cambio di *mensura*: nella prima intonazione ♩ e ♩ nella seconda. Entrambi implicano il *tactus* alla *semibrevis*, ma il primo, con il suo significato di *acceleratio* è associato a una scrittura più florida e più mossa; il secondo, *tardior*, è preferito per una scrittura più larga.⁴⁴ La preferenza per l'uno o per l'altro

⁴¹ Nelle tabelle 12. e 13. oltre allo schema musicale (*m.*) e metrico (*t.*) viene aggiunto lo schema della voci (*v.*), con le seguenti abbreviature: C *cantus*, A *altus*, T *tenor*, B *bassus*. Il numero romano seguente l'*incipit* si riferisce sempre a PISANO 1967, mentre tra parentesi quadre, col numero romano si indica l'ordine nella stampa petrucciana.

⁴² Altra analisi in MAGNOLFI 2002, p. 11.

⁴³ I valori indicati si riferiscono sempre alla semiografia della stampa.

⁴⁴ Nella musica del primo Cinquecento, il ♩ viene impiegato con *tactus* alla *semibrevis*, cioè con la minima figura sillabica prevalente, come misura comune; mentre il ♩ viene confinato ai brani, sempre con *tactus* alla *semibrevis*, per i quali è richiesto un andamento più tardo in ragione dei testi particolarmente gravosi. Una discussione approfondita sull'argomento si potrà leggere del mio contributo *Accezioni orizzontali del tempus imperfectum integer (c) e diminutum (c) nella musica profana del Cinquecento*, di prossima pubblicazione.

risponde a una diversa esegesi del testo, nel primo caso legata alla prospettiva della donna e nel secondo a quella dell'uomo.

La prima intonazione, con il suo continuo scambio di voci e varie note nere, offre una lettura più leggera: una donna gelosa che incalza il suo amante per verificarne la fedeltà. La seconda intonazione invece si presenta invece pacata fin dall'inizio, con quella breve in tutte tre le voci cantanti. Questo improvviso stacco – o meglio arresto – dal brano precedente è confermato dal *c* e dall'ingente presenza di note bianche: qui è l'innamorato che prega la sua donna sdegnosa di concedersi. Anche in questo caso Pisano utilizza la tecnica delle voci alternate per riprodurre l'effetto dialogo, ma in modo meno serrato della prima e coerentemente con l'impostazione più supplichevole del pezzo.

Tabella 14.

Son io, donna, qual mostri ogni tuo bene? (n. 16) [XV]

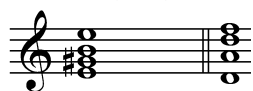
	Ripresa			Stanza							
<i>m.</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	:11:
<i>t.</i>	X	y	Y	A	B'	A	B'	B'	y	Y	
<i>v.</i>	A	C	T		A	C	A	C	A	A	
	T	A	B	(a 4)	T	A	T	A	T	T (poi a 4)	
	B				B		B	T	B	B	

La misura iniziale, in cui tutte le voci hanno una breve, ha un'interessante parallelo con l'attacco della stanza nella ballata *Amor, quand'io speravo* (mis. 39, cfr. *infra*). Così come simmetriche appaiono le armonie conclusive e iniziali dei due pezzi, entrambi poste a distanza di tono: ⁴⁵

Esempio 1.

Amor, quand'io speravo

RIPRESA (fine) STANZA (inizio)



Son io, donna

XIV (fine) XV (inizio)



Tutto ciò induce a leggere seconda intonazione come la *secunda pars* di un unico brano. Bisogna, infine, commentare il segno di ritornello per l'ultimo verso che manca nella tradizione manoscritta ma c'è nella versione stampa. Credo che la scelta sia proprio legata all'idea frottolistica di accoppiare due brani: per tanto il ritornello – forse un'idea di Petrucci stesso – servirebbe a segnalare la conclusione definitiva della struttura bipartita, replicando 4 volte il verso finale, contro le 2 della parte precedente.

⁴⁵ Un'altra occorrenza del genere si verifica fra i commiati e le stanze delle canzoni. Cfr. *infra*.

Rimanendo nell'ambito della ballata, passiamo a esaminare le mezzane di Lorenzo Strozzi: *Amor, quand'io speravo* e *Perché, donna, non vuoi*, che sfruttano due diverse soluzioni compositive.

Amor, quand'io speravo ripropone una delle strutture formali della prima generazione, ovvero quello che riutilizza la stessa musica della ripresa per la volta:

Tabella 15.

Amor, quand'io speravo (n. 6)

	Ripresa			Stanza									
<i>m.</i>	(0)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	1	2	3
<i>t.</i>	x	Y	Y		A	b	C	A	b	C	c	Y	Y

Lo zero in corrispondenza del primo verso della ripresa si riferisce all'intonazione della parola "Amore", a cui è destinata una frase propria distinta dal brano con una pausa di breve. In questo modo essa assume anche una vera e propria funzione introduttiva: infatti la volta, pur seguendo l'intonazione della ripresa, ignora questa prima frase. Vorrei anche notare che fra le mutazioni e la volta c'è una pausa generale di minima, mentre la separazione fra ripresa e stanza è segnalata dalla doppia barra e dalla breve che apre la prima mutazione. La mestizia che pervade il testo di questa ballata, indicata da parole-chiave come "angosciosi sospiri" "grevi martiri", non è qui resa attraverso una scrittura grave (infatti il brano è in ϵ e presenta numerosi passaggi in semiminima), ma attraverso il modo frigio che «alcuni hanno avuto parere, che abbia natura di commuovere al pianto; la onde gli accomodarono volentieri quelle parole, che sono lagrimevoli, et piene di lamenti.» (ZARLINO 1558, p. 324)⁴⁶

L'altro brano, *Perché, donna, non vuoi* riprende invece un'altro atteggiamento compositivo che ho già indicato, quello in cui l'ultimo verso della volta rima musicalmente con la ripresa:

⁴⁶ Sull'*ethos* modale cfr. SABAINO 2005. Il secondo modo era tradizionalmente associato a sentimenti angosciosi anche dai teorici precedenti a Zarlino, come Burzio o Aaron (cfr. *infra* nota 50).

Tabella 16.
Perché, donna, non vuoi (n. 7)

	Ripresa			Stanza								
m.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	3
t.	x	Y	Y	A	b	C	B	a	C	c	Y	Y

Secondo D’Accone “the ripresa must be repeated at the end of the strophe”, a causa dell’identità musicale fra volta e ripresa. Ma qui si pone un problema. Per quale motivo la ricapitolazione della stessa musica prelude al recupero della ripresa? Al contrario. Pur essendoci un’evidente legame con la tradizione, la circolarità determina un’architettura più simmetrica e quindi più solida che non necessità di alcun ritornello. Il fatto che brani con la stessa struttura, quelli dell’ “early style”, abbiamo trascritto altre stanze di *residuum* e questi della *Musica* no – in nessuno dei tre testimoni – è indice di un avvenuto cambiamento stilistico e culturale. Osservando attentamente, sebbene i brani della prima maniera e quelli della *Musica* condividono le medesime articolazioni interne, differiscono fra loro proprio nel respiro dato alla composizione. Nella prima ballata si noti l’elaborazione sulla parola-chiave “amore”, ch’è la causa scatenante la situazione angosciata del poeta, così come la scelta del modo frigio. Ma si guardino anche le dimensioni: le due ballate qui analizzate contano ben 103 brevi la prima e 88 la seconda, contro una media di 40 per quelle nell’ “early style”. Il trattamento del testo si sta approfondendo proprio nella direzione indicata dalle *Prose* di Bembo,⁴⁷ che propugnavano un’attenzione sottilissima al verso e alla parola. In questo senso, la ripetizione della ripresa annullerebbe tutto il percorso psicologico che si svolge in senso progressivo fra i versi della ballata. Il radicamento della forma di ballata tradizionale è ancora molto forte. È in questi luoghi che ha le sue origini la barra (doppia o singola) fra ripresa e stanza – pur senza alcun significato strofico – che diventerà d’abitudine nei madrigali su testi di ballata. (PIPERNO 2003) Questa idea della struttura bipartita è significativamente indicata da un altro elemento nel Magliabechi: la ripetizione del segno di *mensura* anche in assenza di un suo cambiamento. In *Amor, quand’io speravo* tutti le parti ribadiscono il ¢ dopo la barra; in *Perché, donna, non vuoi* lo ha solo il *cantus* (tradizionalmente considerata la voce portante in questo genere). Ancora nella ballata *Vita de la mia vita*, musicata da Verdelot nel *Primo libro de madrigali* (Venezia, 1533) la stanza ha una *mensura* diversa dalla ripresa. Il tutto a ulteriore conferma che la ballata fosse considerata una forma compiuta ma bipartita, e quindi non necessitante di una ripetizione finale della ripresa.

⁴⁷ Per le quali rimando a BEMBO 2001 e *Prose della volgar lingua* di Pietro Bembo 2000.

La forma musicale a ballata ritorna ancora nel madrigale *De', perché in odio m'hai* Qui colpisce ancora di più perché applicata a un testo libero metricamente:

Tabella 17.
De', perché in odio m'hai (n. 8)

m.	1	2	3	4	5	6	6'	7	7'	1	2	8	9	10
t.	a	B	C'	D	A	e	B	d	f	f	G	g	H	H

L'intonazione è modellata sulla forma più arcaica della ballata, quella in cui la volta presenta la stessa musica della ripresa. La ripetizione delle frasi 6 e 7 richiama immediatamente le mutazioni, tanto che l'attacco delle due frasi è simmetrico (T e B in *depositito* con una breve e C e A in *elevatio* con una minima). Ma soprattutto il recupero delle sole frasi 1 e 2, in un luogo deputato alla volta nella ballata, è significativo. Se infatti normalmente è la parte finale della ripresa a essere ripetuta, qui invece è quella iniziale a essere richiamata, e ciò proprio per identificare una forma musicale che altrimenti non sarebbe ravvisabile nel testo.

Gli altri due madrigali della *Musica* si muovono invece nella direzione di una forma più aperta. In *Donna, benché di rado et con riguardo* (n. 10) permane però l'idea di una costruzione in due parti, seppur sottilmente celata. Le miss. 1-29 sono caratterizzate da una scrittura imitativa continua, priva di qualsiasi interruzione. Alla mis. 25, il basso si stacca dal contesto e con un passaggio quasi madrigalistico conduce alla cadenza:

Esempio 2.

B. Pisano, *Donna, benché di rado et con riguardo* (miss. 23-9)

Dopo questa cesura marcata, la parte che segue (miss. 30-60) è invece caratterizzata da una scrittura omoritmica, in cui il cambio di verso è identifi-

cato da una pausa, anche in tutte quattro le voci (miss. 35, 39). Interessante anche la consueta iterazione del verso finale, che introduce per ogni ripetizione nuova musica.

Il madrigale *Tanta pietà, cor mio, talhor m'assale* (n. 14) abbraccia totalmente la forma aperta, con un solo richiamo tematico fra i vv. 3 e 9 (miss. 16-18 e 41-44). Al contrario di quanto ci si aspetterebbe, però, la chiusa ripete due volte lo stesso verso con la stessa musica. Ricca di interesse è l'intonazione del primo verso (miss. 1-7), ancora isolata dai successivi, forse anche per via della rima irrelata ma soprattutto per la presenza delle parole-chiave "pietà, cor mio": essa presenta una melodia all'*altus*, che poi passa al *tenor*, mentre le altre voci lo armonizzano con brevi.

Al gruppo dei madrigali andrebbe aggiunto anche il *Se mai provasti donna qual sie amore* [IX], di cui però non rimane traccia manoscritta ed è quindi mutilo di due parti.

Ed eccoci al corpo centrale della silloge: le *canzone del Petrarca*. Si tratta di sette brani, di cui due, *Lasso me, ch'i non so in qual parte pieghi* (X in Petrucci, rima LXX degli *RVF*) e *S'i 'l dissì mai ch'i vengà in odio a quella* (XVII in Petrucci, rima CCVI degli *RVF*), non sono tramandate in nessun testimone a penna e pertanto non ricostruibili, data la loro natura contrappuntistica. I testi scelti appartengono sia alla Prima sia alla Seconda parte dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* (PETRARCA 2005) e la loro posizione all'interno della stampa non sembra seguire nessun criterio esegetico. Pertanto, nell'analisi seguirò l'ordine petruciano.

Cominciando da *Amor, se vuo' ch'i' torni al giogo antico* (n. 9; rima CCLXX degli *RVF*). La forma, come per tutte le altre canzoni, è monopartita aperta, con qualche richiamo interno tematico, ma di breve durata e privo di significato strutturale. Un'unica cesura è ravvisabile alla mis. 37, dove, a seguito di una cadenza a la, partendo dal *bassus* un episodio imitativo introduce una nuova sezione. Questa frase coincide con il verso della *concatenatio*, a cui probabilmente allude. Degno di nota è, ancora una volta, l'*incipit*, costituito da una serie di entrare a canone all'ottava fra *tenor*, *cantus*, e infine *altus*. Il *bassus* lo accompagna con tre brevi (la-re-la) ripetute due volte. Non credo sia casuale che un inizio imitativo così rarefatto, cioè in cui ogni voce è di volta in volta protagonista, venga impiegato da Pisano solo per le canzoni petrarchesche: forse possiamo attribuire a questa scelta un significato di stile alto, nobilitante. Ma il fatto che l'*incipit* testuale sia sempre così facilmente percepibile – proprio perché eseguito da una sola parte – mi fa sospettare che Pisano utilizzi questo stratagemma per far riconoscere all'ascoltatore il testo petrarchesco che viene intonato.⁴⁸ A tale scopo, nel brano in questione, dopo la cadenza su "antico" (mis. 11) c'è anche una pausa di minima. Questo "rispetto" per il testo di Petrarca, si concilia anche con l'impiego dell'omioritmia, molto più esteso in

⁴⁸ Fa eccezione *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina* (n. 12), dove l'imitazione iniziale è sostituita da una situazione accordale e rigidamente omioritmica, con cui, però, si può ottenere lo stesso effetto di intelligibilità.

tutte le canzoni che nelle altre forme fin qui analizzate, e forse denotante un influenza ‘romana’. Tornando ad *Amor, se vuo’ ch’i torni al giogo antico*, mi preme sottolineare due elementi: 1) che anche qui l’elaborazione iniziale è forgiata sopra la parola-chiave “amore”; 2) che la scrittura si “annerisce” in modo deciso solo nella cadenza finale, in questo caso con iterazione sia del verso che della musica. Istruttivo il confronto con l’altra versione dello stesso testo presente nel Magliabechi (n. 23)⁴⁹ e attribuita a Sebastiano Festa. (RUBSAMEN 1963, MAGNOLFI 2002) In questa versione la scrittura è pervasivamente omoritmica con rarissimi spunti imitativi, e manca l’accento articolatorio all’altezza della *concatenatio*, che invece Pisano non si era lasciato sfuggire. L’impianto stilistico adottato da Sebastiano Festa è quello della coeva *chanson* francese, che in quegli anni circolava a Roma (BERNSTEIN 1973) e dove Festa operava almeno dal 1518.

Le stesse osservazioni valgono anche per *Si è debile il filo a cui s’attene* (n. 11; rima XXXVII degli *RVF*), nella quale però il passaggio dai piedi alla sirma è privo di soluzioni di continuità. L’*incipit* presenta l’imitazione all’ottava di cui s’è già detto. Interessante la modalità del brano, in la plagale, come ampiamente ribadito dal salto di quarta ascendente mi-la presente nel canone iniziale. Una sonorità non casuale, data la sua ambiguità con il modo frigio, (MANGANI – SABAINO 2003) e con il quale, secondo Zarlino, condivide le proprietà affettive (mesto, adatto a materie lamentevoli). (ZARLINO 1558, p. 332)⁵⁰

Nella canzone *Chiare, fresche, e dolci acque* (n. 13; rima CXXVI degli *RVF*), integralmente *durchkomponiert*, colpisce soprattutto la chiusura madrigalesca (miss. 62-64) in cui le “dolenti parole estreme” sono associate a una sonorità molto grave (la nota più acuta, al *cantus*, è il do₃).

Pur tradendo l’ordine petruciano, ho lasciato per ultime le due canzoni con commiato: *Ne la stagion che ’l ciel rapido inchina* (n. 12; rima n. L degli *RVF*) e *Che debb’io far? che mi consigli, Amore?* (n. 17, rima n. CCLXVIII degli *RVF*). Sulla mancanza dei commiati nelle quattro canzoni precedenti, D’Accone si era espresso così:

Thus the question arise as to how the *commiati* of the other four works are to performed. The answer becomes clear upon examination of the works, for one may observe that Pisano regularly composed the last sections of these settings in such a way that it is possible to return from any stanza’s final cadence to a repetition of the last musical phrases, now used with the *commiato*, without a change of

⁴⁹ Ma anche stampata nel *Canzoni frottole et capitoli [...] Libro Primo De la Croce*, G. Pasoti e V. Dorico, Roma, 1526, cc. 16^v-18^r; sul cui contenuto e bibliografia si veda FENLON – HAAR 1988, p. 213-5. Trascrizione in CROCE I 1978, n. 12, pp. 30-4.

⁵⁰La stessa canzone era già stata intonata da Bartolomeo Tromboncino e stampata per la prima volta nelle *Frottole Libro Septimo* di Petrucci (1507). In quel caso Tromboncino aveva impiegato il secondo modo – “*gravis*” per Burzio, (*Musices Opusculum* del 1497), “grave, funebre” per Aaron (*Trattato della natura et cognizione di tutti gli tuoni in canto figurato* del 1525) – e il e per sottolineare il carattere lamentoso del testo, già espresso nei primi versi: “Si è debile il filo a cui s’attiene | La *gravosa* mia vita”. Trascrizione in FROTTOLE VII 2005, n. 5, pp. 116-8.

modalità or displacement of the rythim. The result is that in performance any number of stanzas can be executed with or without of *commiato*. (PISANO 1967, p. IV)

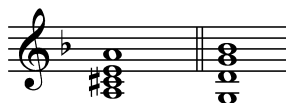
Questa possibilità non mi convince. Penso che Pisano non abbia scelto casualmente di apporre il *commiato* a soli due brani, lasciando che negli altri casi il cantore adeguasse la musica. Così come non credo che «the music of the first stanza is applicable to all subsequent stanzas», (PISANO 1967, p. IV) e per questo non mi stupisce che «in the musical sources, contrary to the usual situation (ma della generazione precedente, però!) only the first stanza of each poem is found». (PISANO 1967, p. IV nota 3). Pisano non era interessato a fornire “aeri” da cantare sopra tutte le stanze, quanto piuttosto a produrre un brano in sé autonomo e compiuto, plasmato sul testo che intonava.

La canzone *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina* (n. 12) è ricca di suggestioni. Alle miss. 21-22, il concetto di “pellegrina” del v. 5 è reso attraverso una scrittura più florida. Alla mis. 30 il verso di *concatenatio* è sottolineato da una imitazione alla quinta a 4 entrate successive, in cui il testo “E poi così soletta” è reso mediante l’ingresso separato, ‘soletto’, di ciascuna voce. E ancora al v. 10 “D’alcun beve riposo, ov’ella oblia” il *cantus* si muove a semibreve mentre le altre voci lo contrappuntano. Soprattutto vorrei far notare che le cadenze finali della stanza e del congedo sono diverse: a “la” la prima e a “re” la seconda. È chiaro che, essendo il brano nel modo dorico, la cadenza sull’*affinalis* (tra l’altro mediante movimento plagale) implica una situazione di instabilità che deve risolversi; e ciò accade puntualmente nel *commiato*. Anche il passaggio fra l’accordo finale della stanza e quello del *commiato* non è nuovo: si verifica la stessa situazione di *Amore, quand’io speravo* e delle due *Son io donna* (cfr. *supra*), ovvero la seconda triade si trova un tono sotto la prima:

Esempio 3.

B. Pisano, *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina*

STANZA (fine) COMMiato (inizio)



Inoltre, come per le ballate, nel Magliabechi (n. 6) si trova la ripetizione dello stesso segno di *mensura* dopo la barra: tutti segnali di una persistente concezione bipartita, qui applicata alla macrostruttura stanza-*commiato*.

Anche per *Che debb’io far? che mi consigli, Amore?*, il grande pianto del Poeta alla morte di Laura, Pisano sceglie di intonare la prima stanza e il *commiato*, nel quale la profonda tristezza del testo (“Canzon mia, no, ma pianto | Non fa per te di star fra gente allegra, | Vedova, sconsolata, in veste negra”) è resa mediante la *mensura* più larga di c, una certa insistenza del *cantus* sul semitono mi-fa, e nella coda finale (“in veste negra”) l’impiego di

una sonorità grave – dalla *mis. 75* il *cantus* non supera mai il *mi₃*, e, nell'ultimo accordo, di cui costituisce la nota più acuta, scende fino *si₂*. La struttura bipartita è anche qui vincolata alla distanza di tono fra l'accordo finale della stanza e quello iniziale del commiato.

3.

Il percorso compiuto fra le composizioni di Bernardo Pisano e quelle dei suoi predecessori permette di trarre alcune considerazioni che, mi sembra, meritino rilievo.

1) Una radicata tradizione compositiva ha impedito che a Firenze si diffondesse l'estetica frottolistica settentrionale, che pure era conosciuta, favorendo invece la variante locale della frottola a ballata, la cui impostazione formale risale all'antica ballata medievale.

2) Il linguaggio ivi adoperato è il risultato dell'incontro fra il contrappunto osservato e quello popolare del canto carnascialesco. Questi due fattori hanno permesso alla musica profana di mantenere una solida scrittura vocale a più parti, evitando il 'contagio' dell'accompagnamento a liuto.

3) Bernardo Pisano si inserisce perfettamente in questa tradizione, interpretandola e consegnandola alle soglie del nascente madrigale. La sua opera più nota, la *Musica sulle canzoni del Petrarca*, mostra con evidenza un dualismo che è ricollegabile alle due città presenti nella sua vita musicale. Da un lato ci sono le ballate di Lorenzo Strozzi, che rappresentano la miglior tradizione fiorentina, e dall'altro i madrigali e le canzoni di Petrarca, entrambi riconducibili alla Roma di Leone X e di Pietro Bembo. A questi due gruppi corrispondono anche le forme strutturali: quella bipartita e quella monopartita, entrambe aperte al loro interno. Ma la forma bipartita della ballata sembra possedere una particolare forza comunicativa per Pisano, tanto da spingerlo ad applicarla anche a metri liberi, come il madrigale *De', perché in odio m'hai*, e le due canzoni con il commiato *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina* e *Che debb'io far? che mi consigli, Amore?* Anche in questi casi le sue origini musicali emergono con forza.

Ciò che distingue il nostro autore dai suoi predecessori è soprattutto l'impiego di questi due nuovi generi poetici e l'abbandono della concezione ripetitiva in favore di un monostrofismo più conciso, ma allo stesso tempo più compiuto, che permette un'esegesi puntuale del testo poetico. L'adozione della forma aperta è solo parzialmente una novità, dato che la prima generazione dei compositori fiorentini già la praticava; certo nella *Musica* Pisano ne fa un uso più estensivo. La sua scrittura polivocale, anch'essa di matrice fiorentina, sembra immune dal contagio della nuova *chanson* francese, il cui stile era in voga proprio in quel periodo e soprattutto a Roma. Pisano, infatti, non rinuncia a impiegare ampie sezioni imitative che vengono giustapposte, ma non sacrificate, con altre omoritmiche. Ciò ha fatto ipotizzare che nel suo periodo romano, egli risentisse dell'influenza del mottetto sacro, mentre, più

semplicemente, proseguiva la tradizione contrappuntistica della città medicea la quale, di lì a poco, avrebbe ceduto anch'essa il passo allo stile accordale parigino.

A questi elementi, che preannunciano il madrigale, se ne possono aggiungere altri, come la cura per i passaggi iniziali sulle parole-chiave delle liriche o i primi esempi di pittura musicale. Ma qui devo cessare. Quello che manca ancora – e ch'è fondamentale per le generazioni successive – è la corrispondenza puntuale fra gli affetti espressi dal testo e le scelte musicali. Nella *Musica* di Pisano ciò si verifica solo occasionalmente, e mai non in modo sistematico.⁵¹ In molte zone l'alternanza fra diverse tipologie contrappuntistiche o testurali risponde alla sola logica della varietà musicale. Manca, insomma, la concezione globale del madrigale come trasposizione musicale di un testo lirico, in cui la fraseologia musicale supera il limite del verso poetico. Il tragitto è ancora lungo, ma la direzione intrapresa è quella.

Epilogo. Credo che la miglior sintesi del percorso che ho inteso presentare stia nel titolo del contributo che ha stimolato queste mie riflessioni: *Florence: from barzelletta to madrigal*. Al suo autore, Nino Pirrotta, voglio così rendere omaggio.

⁵¹ Solo nei dialoghi di *Son io donna* si assiste a qualcosa di simile. Ma anche in quel caso è la visione generale che viene valorizzata, non il singolo affetto.

Bibliografia

- AFFÒ I. (1777), *Dizionario Precettivo, Critico ed Istorico della Poesia Volgare*, presso Filippo Carmignani, Parma.
- ALIGHIERI D. (1979), *De Vulgari Eloquentia*, II, iii 2-3, in DANTE ALIGHIERI, *Opere Minori*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo *et alii*, 2 tomi, II tomo, Riccardo Ricciardi Editore, Milano-Napoli, pp. 3-237 (La letteratura italiana. Storia e testi, 5).
- BANCO RARI 230 (1986), *Florence, Biblioteca Nazionale Centrale MS Banco Rari 230*, introduction by Frank D'Accone, Garland Publishing Inc., New York & London (Renaissance Music in Facsimile, 4).
- BECHERINI B. (1948), *Un canta in panca Fiorentino*, «Rivista Musicale Italiana», 50/2, pp. 241-47.
- _____ (1954), *Musica italiana a Firenze nel XV secolo*, «Reveu belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap», 8/2-4 1954, pp. 109-121.
- _____ (1959), *Catalogo dei manoscritti musicali della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, Kassel.
- _____ (1964), *I manoscritti e le stampe rare della Biblioteca del Conservatorio L. Cherubini di Firenze: nuova catalogazione e reintegrazione*, «La bibliofilia», 66, pp. 255-99.
- BELTRAMI (2002⁴), *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna.
- BEMBO P. (2001), *Prose della volgar Lingua. L'editio princeps del 1525 riscontrata con l'autografo Vaticano latino 3210*, edizione critica a cura di Claudio Vela, CLUEB, Bologna.
- BERNSTEIN L. F. (1973), «*La Courone et fleur des chansons a troys*»: *A Mirror of the French Chanson in Italy in the Years between Ottaviano Petrucci and Antonio Gardano*, «Journal of American Musicology Society» 26/1, pp. 1-68.
- BOORMAN S. (2006), *Ottaviano Petrucci: catalogue raisonné*, Oxford University Press, Oxford - New York.
- CENSUS (1979), *Census-catalogue of Manuscript Source of Polyphonic Music 1400-1550*, American Institute of Musicology, Hänssler-Verlag.
- COPPINI *et al.* (1967), *Music of the Florentine Renaissance. Collected Works of Alessandro Coppini, Bartolomeo degli Organi, Giovanni Serragli and three anonymous works*, edited by Frank D'Accone, American Institute of Musicology (Corpus Mensurabilis Musicae, 32/2).
- CROCE I (1978), *Libro primo de la croce (Rome: Pasoti and Dorico, 1526): canzoni, frottole, and capitoli*, edited by William F. Prizer, A-R Editions, Madison.

- CUMMING A. (2006), *Ms Florence Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. XIX, 164-167*, Royal Musical Association, Ashgate.
- D'ACCONTE F. (1963), *Bernardo Pisano an Introduction to his Life and Works*, «Musica Disciplina», 17, pp. 115-35.
- _____ (1967), *Alessandro Coppini and Bartolomeo degli Organi: Two Florentine Composers of the Renaissance*, «Analecta musicologia», 4, pp. 38-76.
- _____ (1970), *Bernardo Pisano and the Early Madrigal*, in *International Gesellschaft für Musikwissenschaft: Report of The Tenth Congress. Ljubljana 1967*, edited by D. Cvetko, Kassel, pp. 96-106.
- _____ (1971), *Transitional Texts Forms and Settings in an Early 16th-Century Florentine Manuscript*, in *Words and Music: The Scholar's View. A Medley of Problems and Solutions Compiled in Honor of A. Tillman Merritt by Sundry Hands*, edited by L. Barman, Cambridge, pp. 29-58.
- EINSTEIN A. (1939), *Dante, on the way of madrigal*, «The Musical Quarterly» 25/2, pp. 142-55
- _____ (1949), *The Italian Madrigal*, 3 voll., Princeton University Press, Princeton.
- _____ (1951), *Antico's Canzoni Nove of 1510*, «The Musical Quarterly», 37/3, pp. 330-9.
- FENLON I. – HAAR J. (1988), *The Italian Madrigal in the Early Sixteenth Century. Source and Interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge.
- FESTA C. (1543), *Il vero libro di madrigali a tre voci di Constantio Festa novamente raccolti et con una nova gionta stampati & corretti a tre voci*, Antonio Gardano, Venezia.
- Florentine Festival Music 1480-1520* (1981), edited by Joseph J. Gallucci Jr., A-R Editions Inc., Madison (Recent Researches in the Music of the Renaissance, 40)
- FROTTOLE I-VI (1967), *Ottaviano Petrucci Frottole, Buch I un IV*, herausgegeben von Rudolf Schwartz, Breitkopf und Härtel, Hildesheim.
- FROTTOLE VI (2004), *Frottole. Libro sexto: Venezia 1505 (more veneto = 1506) Ottaviano Petrucci*, edizione critica a cura di Antonio Lovato, CLEUP, Padova, (Octaviani Petrutii Forosempronensis froctolae, 4)
- FROTTOLE VII (2005), *Frottole Libro Septimo: Venezia 1507*, edizione critica a cura di Lucia Boscolo, CLUEP, Padova.
- FROTTOLE XI (1997) *Frottole. Libro Undecimo: Fossombrone 1514 Ottaviano Petrucci*, edizione critica a cura di Francesco Luisi, CLEUP, Padova-Venezia, (Octaviani Petrutii Forosempronensis froctolae, 1).

- GANDOLFI R. (1911), *Intorno al Codice membranaceo di ballate et di canzoncine di autori diversi, con musica a due, tre, quattro voci, esistente nella biblioteca del R. Istituto Musicale di Firenze N. 2440*, «Rivista Musicale Italiana», 18, pp. 573-48 e supplementi.
- IZZI G. (1994²), 'ad vocem' *Petrarchismo*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, 4 voll., diretto da Vittore Branca, UTET, Torino, III vol., pp. 432-40.
- JEPPESEN K. (1966) *The Manuscript Florence Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 230: An Attempt at a Diplomatic Reconstruction, in Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustave Reese*, edited by Jan LaRue, Norton, New York, pp. 400-7.
- _____ (1969), *La frottola*, 3 voll., «Acta Jutlandica» 40/2 - 41/1-2 1969, Universitetsforlaget I Aarhus Einar Munksgaard – København.
- La musica a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico* (1993), a cura di Piero Gargiulo, Leo. S. Olschki Editore, Firenze.
- LA VIA S. (1990), *Madrigale e rapporto fra poesia e musica nella critica letteraria del Cinquecento*, «Studi Musicali», 19, pp. 33-70.
- LUISI F. (1976), *Le frottole per Canto e Liuto di B. Tromboncino e M. Cara nella edizione adespota di Andrea Antico*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», 10, pp. 211-58.
- _____ (1977), *Del cantar a libro... o sulla viola. Studi sulla musica vocale del rinascimento*, ERI, Torino.
- _____ (1987), *Frottole di B. Tromboncino e M. Cara «per cantare et sonar col lauto». Saggio critico e scelta di trascrizioni*, Edizioni Torre d'Orfeo, Roma, 1987.
- _____ (1990), *Considerazioni sul ruolo della struttura e sul peso della retorica nella musica profana italiana del Cinquecento*, in *Struttura e retorica nella musica profana del Cinquecento. Atti del Convegno. Trento, Centro S. Chiara, 23 ottobre 1988*, Edizioni Torre D'Orfeo, Roma, pp. 13-48.
- _____ (1996a), *In margine al repertorio frottolistico: citazioni e variazioni*, «Musica e Storia», 4, pp. 155-188.
- _____ (1996b), *Minima fiorentina. Sonetti a mente, canzoni a ballo e cantimpanca nel Quattrocento*, in *Musica Franca. Essay in Honor of Frank D'Accone*, edited by Irene Alm, Alyson McLamore, and Colleen Reardon, Pendragon Press, Stuyvesant, pp. 79-95.
- _____ (1999), *Dal frontespizio al contenuto. Esercizi di ermeneutica e bibliografia a proposito della ritrova silloge del Samboneto (Siena 1515)*, «Studi Musicali», 28/1, pp. 65-115.
- MAGLIABECHI XIX 164-167 (1987), *Florence Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. XIX, 164-167*, introduction by Howard Meyer Brown, Garland

- Publishing Inc., New York – London (Renaissance Music in Facsimile, 5).
- MACE D. T. (1988), *Pietro Bembo e le origini letterarie del madrigale italiano*, in *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, a cura di P. Fabbri, Il Mulino, Bologna, pp. 71-9.
- MAGNOLFI A. (2002), *Modelli di protomadrigalismo nel repertorio di Sebastiano Festa*, «Rivista Italiana di Musicologia», 37/1, pp. 3-27.
- MANGANI M. – SABAINO D. (2003) «*Modo Novo*» or «*Modo Antichissimo*»? *Some Remarks about La-Modes in Zarlino's Theoretical Thought*, in *Early Music. Context and Ideas. International Conference in Musicology, Kraków 28-21 September 2003*, Institute of Musicology, Jagiellonian University, pp. 36-49.
- MANGANI M. – ZACKOVA ROSSI M. (2001), *Ballata Form in the Early Madrigal*, in *Théorie et analyses musicales 1450-1650. Actes du colloque international (Louvain-la-Neuve 1999)*, eds. A-E. Coulemans-B. Blackburn, Louvain-la-Neuve, pp. 149-93.
- MIGGIANI M. G. (1990), *Bernardo Pisano tra musica e filologia*, in *Le origini del Madrigale. Atti dell'incontro di studio (Asolo, 23 maggio 1987)*, a cura di Luca Zoppelli, Asolo, pp. 65-81.
- PANNELLA L. (1968), *Le composizioni profane di una raccolta fiorentina del Cinquecento*, «Rivista Italiana di Musicologia», 3, pp. 3-47.
- PETRARCA F. (1811), *Le rime di messer Francesco Petrarca. Edizione formata sopra quella del Comino del 1732*, Vitarelli, Venezia.
- _____ (2005), *Canzoniere. Rerum Vulgarium Fragmenta*, edizione critica a cura di Rosanna Bettarini, Einaudi, Torino.
- PIRROTTA N. (1969), *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, ERI, Torino.
- _____ (1970), *Tradizione orale e tradizione scritta della musica*, in *L'Arts nova italiana nel Trecento*, III, a cura di F. A. Gallo, Certaldo, pp. 431-41.
- _____ (1994), *Before the Madrigal*, «The Journal of Musicology», 12/3, pp. 237-52.
- _____ (1996), *Florence from Barzelletta to Madrigal*, in *Musica Franca. Essay in Honor of Frank D'Accone*, edited by Irene Alm, Alyson McLamore, and Colleen Reardon, Pendragon Press, Stuyvesant, pp. 7-18.
- PISANO B. (1967), *Music of the Florentine Renaissance. Bernardo Pisano. Collected Works*, edited by Frank D'Accone, American Institute of Musicology (Corpus Mensurabilis Musicae, 32/1).
- PIPERNO F. (2003), *Ballate in musica, madrigali 'a ballata' e gli ariosi di Antonio Barrè: predilezioni metriche e formali del madrigale a Roma a metà Cinquecento*, in «*Et facciam dolci canti*»: studi in onore di

- Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno*, a cura di Bianca Maria Antolini, Teresa M. Gialdroni, Annunziato Pugliese, 2 voll., LIM, Lucca, pp. 459-89.
- PRIZER W. F. (1974), *Courtly Pastimes. The Frottole of Marchetto Cara*, UMI Research Press, Michigan.
- _____ (1986) *The Frottola and the Unwritten Tradition*, «Studi Musicali», 15/1, pp. 3-38.
- _____ (1993), *Laude di popolo, laude di corte: Some Thoughts on The Style and Function of The Renaissance Lauda*, in *La musica a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, a cura di Piero Gargiulo, Leo. S. Olschki Editore, Firenze, pp. 167-193.
- _____ (1996), *Facciamo pure noi carnevale. Non-Florentine Carnival Songs of the Late Fifteenth and Early Sixteenth Centuries*, in *Musica Franca. Essay in Honor of Frank D'Accone*, edited by Irene Alm, Alyson McLamore, and Colleen Reardon, Pendragon Press, Stuyvesant, pp. 173-211.
- _____ (2004), *Wives and Courtesan: The Frottola in Florence*, in *Music Observed. Studies in Memory of William C. Holmes*, edited by C. Reardon e S. Parisi, Harmonie Park Press, Detroit, pp. 401-15.
- _____ (2005), *Petrucchi and the Carnival Song: on the Origins and Dissemination of a Genre*, in *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale: atti del Convegno internazionale di studi, Venezia, Palazzo Giustinian Lolin, 10-13 ottobre 2001*, a cura di Giulio Cattin e Patrizia Dalla Vecchia, Fondazione Levi, Venezia, pp. 215-52.
- Prose della volgar lingua di Pietro Bembo* (2000), a cura di S. Morgana, M. Piotti, M. Prada, Cisalpino, Milano (Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, Quaderni di Acme, 46).
- RUBSAMEN W. (1963), *Sebastiano Festa and the Early Madrigal*, in *Bericht über den internationalen musikwissenschaftliche Kongress Kassel 1962*, Bärenreiter, Kassel, pp. 123-6.
- SABAINO D. (2005), «*Gli diversi effetti, gli quali essa armonia suole produrre*»: ancora su teoria e prassi dell'ethos modale (per il tramite, questa volta, di alcuni testi petrarcheschi), in *Petrarca in Musica. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Arezzo, 18-20 marzo 2004*, a cura di Andrea Chegai e Cecilia Luzzi, LIM, Lucca, pp. 154-202.
- SARTORI C. (1948), *Bibliografia delle opere musicali stampate da Ottaviano Petrucci*, Olschki Editore, Firenze.
- TIBALDI R. (2005a), *Il repertorio frottolistico e la poesia del Petrarca*, in *Petrarca in musica. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Arezzo, 18-20 marzo 2004*, a cura di Andrea Chegai e Cecilia Luzzi, LIM, Lucca, pp. 101-30.

- _____ (2005b), *Repertorio tràdito e coevo nelle intavolature per canto e liuto raccolte da Francesco Bossiniensis con uno sguardo alle raccolte analoghe*, in *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale: atti del Convegno internazionale di studi, Venezia, Palazzo Giustinian Lolin, 10-13 ottobre 2001*, a cura di Giulio Cattin e Patrizia Dalla Vecchia, Fondazione Levi, Venezia, pp. 491-530.
- ZARLINO G. (1558), *Le Institutioni Harmoniche*, [P. da Fino? F. Franceschi?], Venezia (rist. anastatica Brode Brothers, New York, 1965).
- ZIINO (1987), AGOSTINO ZIINO, *La ballata in musica dalla frottola al madrigale: campioni per una ricerca*, in *La letteratura, la rappresentazione, la musica al tempo e nei luoghi di Giorgione. Atti del convegno internazionale di studi (Castelfranco Veneto – Asolo, 1-3 settembre 1988)*, Jouvence, Roma, pp. 259-72.

Francesco Saggio ha compiuto i suoi studi universitari presso la Facoltà di Musicologia dell'Università degli Studi di Pavia, conseguendo la laurea specialistica, con una tesi su Adriano Banchieri. Attualmente è dottorando di ricerca presso la medesima istituzione. I suoi ambiti di ricerca comprendono i problemi di tradizione dei testi musicali cinque-seicenteschi, lo studio della notazione mensurale e l'indagine delle tecniche compositive profane del primo Cinquecento.

Francesco Saggio studied musicology at the Faculty of Musicology at the University of Pavia/Cremona, where he graduated with a dissertation about Adriano Banchieri. At the moment, he is PhD student in the same institution. His research interests are focused about transmission of Renaissance and early modern music, mensural notation and compositional techniques of sixteenth century secular music.