

ELISABETTA PASQUINI
Bologna

UN PERCORSO DIDATTICO SUL MADRIGALE
DEL TRECENTO: «APPRESS'UN FIUME CHIARO»
DI GIOVANNI DA CASCIA

1. *Argomento e obiettivi*

Giovanni da Cascia, fra i primi e più autorevoli esponenti della cosiddetta *Ars nova italiana*, compose il madrigale «Appress'un fiume chiaro» attorno al 1350, alla corte scaligera; le caratteristiche testuali e musicali che esso esibisce ne fanno una composizione emblematica dal punto di vista strutturale e formale, e allo stesso tempo illuminante per la definizione dello statuto di genere: pertanto risulta quanto mai idonea all'impiego didattico. Il percorso ad essa dedicato e qui proposto si articola in due momenti strettamente connessi. A un orientamento iniziale, durante il quale il docente favorirà l'interesse degli studenti con brevi cenni sull'argomento, segue la prima attività, che intende stimolare le funzioni cognitivo-culturale e linguistico-comunicativa, connaturate ai processi di apprendimento della Musica a scuola: a partire dall'analisi del testo poetico e dall'ascolto, gli studenti si misureranno in un processo di osservazione e interpretazione strutturale e formale del pezzo, nel quale sono impiegati procedimenti tecnici anche complessi. Questa parte del percorso si basa su strategie induttivo-deduttive, che prevedono una continua interazione tra gli studenti e il docente. Grazie poi all'analisi mirata di alcuni aspetti specifici della composizione (in particolare, la relazione diretta tra stroficità testuale e musicale, a cui si lega da vicino la stereotipia linguistico-tematica e musicale), il percorso rafforzerà le competenze intellettuali già maturate, raccordando le funzioni formative anzidette con la funzione critico-estetica: il madrigale sarà considerato nella sua trama storica e nei suoi rapporti con il contesto di produzione e fruizione, sino a individuarne il senso, alla cui definizione partecipano anche aspetti letterari, sociali e culturali *tout court*.

Il percorso presuppone una certa familiarità con la musica d'arte della tradizione occidentale – in particolare, per ciò che concerne la grammatica della musica –, e pertanto si rivolge a studenti del secondo biennio del Liceo musicale. L'argomento può dare adito a collegamenti interdisciplinari con la Storia (la crisi dei poteri universali e l'avvento delle monarchie territoriali e delle signorie) e con la Lingua e letteratura italiana (l'analisi dei testi letterari sotto il profilo linguistico; nei testi poetici, l'incidenza del linguaggio figurato e della metrica; la

Desidero ringraziare Carla Cuomo e Giuseppina La Face Bianconi per i preziosi consigli di cui mi sono potuta avvalere nella messa a punto definitiva di questo testo.

borghesia comunale, il clero, le corti, la città, le forme della committenza), ossia con nuclei tematici di discipline che gli studenti affrontano in particolare nella classe terza.¹

Per quanto riguarda i prerequisiti, sarebbe opportuno che gli studenti possedessero già alcuni concetti di base della grammatica della musica (in particolare, il significato di stile sillabico *vs* melismatico; di scrittura omoritmica *vs* contrappuntistica; di inciso, frase e cadenza; di forma strofica *vs* *durchkomponiert*); durante il percorso didattico, i discenti potranno comunque maturare tali conoscenze grazie al contatto stesso con la composizione. Fra gli obiettivi generali da perseguire, si riportano i seguenti, tratti dai *Risultati di apprendimento comuni a tutti i percorsi liceali*, afferenti a tre diverse aree, e declinabili anche sul versante della cultura musicale:²

- essere in grado di leggere e interpretare criticamente i contenuti delle diverse forme di comunicazione (area logico-argomentativa);
- sapere leggere e comprendere testi complessi di diversa natura, cogliendo le implicazioni e le sfumature di significato proprie di ciascuno di essi, in rapporto con la tipologia e il relativo contesto storico e culturale (area linguistica e comunicativa);
- conoscere gli aspetti fondamentali della tradizione letteraria, artistica, filosofica, religiosa italiana ed europea attraverso lo studio delle opere, degli autori e delle correnti di pensiero più significativi e acquisire gli strumenti necessari per confrontarli con altre tradizioni e culture (area storico-umanistica).

Nello specifico, il percorso didattico punta al raggiungimento dei seguenti obiettivi:

¹ Cfr. DM 7 ottobre 2010 n. 211, *Schema di regolamento recante "Indicazioni nazionali riguardanti gli obiettivi specifici di apprendimento concernenti le attività e gli insegnamenti compresi nei piani degli studi previsti per i percorsi liceali di cui all'articolo 10, comma 3, del decreto del Presidente della Repubblica 15 marzo 2010, n. 89, in relazione all'articolo 2, commi 1 e 3 del medesimo regolamento"*, all. E: *Indicazioni nazionali riguardanti gli obiettivi specifici di apprendimento in relazione alle attività e agli insegnamenti compresi nel piano degli studi previsto per il Liceo musicale e coreutico*, «Gazzetta ufficiale», serie generale, 14 dicembre 2010, n. 291, suppl. ord. n. 275; disponibile *on-line* all'indirizzo http://www.gazzettaufficiale.it/gazzetta/serie_generale/caricaDettaglio?dataPubblicazioneGazzetta=2010-12-14&numeroGazzetta=291.

² DPR 15 marzo 2010 n. 89, *Regolamento recante "Revisione dell'assetto ordinamentale, organizzativo e didattico dei licei a norma dell'articolo 64, comma 4, del decreto-legge 25 giugno 2008, n. 112, convertito, con modificazioni, dalla legge 6 agosto 2008, n. 133"*, all. A: *Il profilo culturale, educativo e professionale dei Licei*, «Gazzetta ufficiale», serie generale, 15 giugno 2010, n. 137, suppl. ord., n. 128; disponibile *on-line* all'indirizzo http://www.gazzettaufficiale.it/gazzetta/serie_generale/caricaDettaglio?dataPubblicazioneGazzetta=2010-06-15&numeroGazzetta=137.

- conoscere il significato e l'origine del termine 'madrigale';
- conoscere alcuni cenni storici sulla nascita di questo genere vocale;
- comprendere la struttura poetica e la forma musicale del madrigale;
- comprendere e saper spiegare quali sono gli elementi che contraddistinguono il rapporto testo/musica nel madrigale: in particolare, la relazione diretta tra stroficità testuale e musicale, e la stereotipia linguistico-tematica e musicale;
- saper leggere e interpretare il madrigale alla luce del suo contesto di produzione e consumo.

L'attività 1 del percorso è relativa ai primi quattro obiettivi; l'Attività 2 si riferisce al quinto obiettivo.

2. Svolgimento del percorso

2.1. Orientamento

L'insegnante chiarirà preliminarmente agli studenti che il termine 'madrigale' designa allo stesso tempo due generi poetico-musicali – il primo fiorito nei secoli XIV-XV, il secondo nei secoli XVI-XVII – ben distinti tra loro nella forma, nel rapporto testo/musica, e nelle modalità di produzione e fruizione; la lingua impiegata, l'italiano volgare, e gli argomenti trattati, pastorali, possono essere considerati gli unici elementi che, oltre alla denominazione, almeno in parte li accomunano. L'etimo, ampiamente dibattuto sin dalle origini dai principali trattatisti trecenteschi, tutti di area veneta, è tuttora incerto.³ 'Madrigale' deriverebbe da *matricale*, *marigalis* o *mandrialis/mandrigalis*: i possibili significati, tutti in qualche modo accreditabili, spaziano da 'canto appartenente alla matrice', nel senso di 'materno, familiare, semplice' (ossia in volgare: pertanto distinto dalla lirica provenzale, fiorita anche in Italia nel secolo XIII, che adottava *langue d'oc* e forme auliche), a 'canto di pastori e mandriani', che affronta quindi argomenti pastorali e agresti (come precisa l'anonimo autore del *Capitolium de vocibus applicatis verbis*, che fornisce una delle più antiche testimonianze al proposito, «i testi devono trattare di villanelle, fiori, arbusti, serti, campi e cose simili».)⁴

³ Cfr. F. A. GALLO, *Dal Duecento al Quattrocento*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, VI: *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 245-263: 250 sg.; P. G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 116-118: 116; M. CARACI VELA, *Per una nuova lettura del madrigale «Aquila altera / Creatura gentile / Uccel di Dio» di Jacopo da Bologna*, «Philomusica on-line», XIII, 2014, pp. 1-58: 5-10.

⁴ «Verba volunt esse de villanellis, de floribus, arbustis, sertis, ubere et similibus»: *Voces applicatae verbis: ein musikologischer und poetologischer Traktat aus dem 14. Jahrhundert (I-Vnm Lat. Cl. XII.97 [4125])*. *Einleitung, Edition, Übersetzung und Kommentar*, «Acta Musicologica», LXXIV, 2002, pp. 1-34: 18. Antonio da Tempo insiste sulla "rusticità"

Il docente potrà rimarcare come, più che nella sua validità intrinseca, l'interesse di tali etimologie risieda piuttosto nel fatto che esse additino una costante nella maniera d'intendere il madrigale: un'elaborata e aristocratica forma d'arte, pienamente inserita «nel gioco raffinato della poesia intonata per il diletto di un ambiente signorile», ma che al contempo palesava un interesse ricorrente per il gusto “popolare”.⁵

Il docente potrà quindi fornire alcuni cenni storici sul genere. Nato nel secondo quarto del Trecento nelle corti delle signorie “lombarde” di Verona, Padova e Milano, il madrigale costituisce la prima e più importante forma di polifonia su testi in lingua volgare coltivata in Italia: con esso s'inaugura la prima fortunata stagione dell'Ars nova italiana, che tra i propri ranghi annovera figure del calibro di Giovanni da Cascia e Jacopo da Bologna.⁶ Numerosi sono i manoscritti che testimoniano le loro composizioni; tra questi, val la pena ricordarne due in particolare: anzitutto, la più antica fonte di polifonia italiana a noi nota, il codice di probabile origine veneta oggi conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana con segnatura Rossi 215, che – assieme al frammento, un tempo parte dello stesso manoscritto, Ostiglia, Opera pia “G. Greggiati”, Biblioteca musicale, senza segnatura – raccoglie circa quaranta pezzi che risalgono agli anni compresi tra il 1325 e il '55; poi, il codice Squarcialupi (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Palatino 87, così denominato dall'organista Antonio Squarcialupi che nel secolo XV ne fu il proprietario), la più monumentale silloge di polifonia arsnovistica italiana, messa a punto non oltre il 1420, in cui entrambi i compositori risultano effigiati nelle miniature che inaugurano le sezioni a loro rispettivamente dedicate.⁷ (Il madrigale fu poi coltivato anche dai com-

dell'eloquio e della metrica, che troverebbero un puntuale rispecchiamento nella musica (si dirà oltre di un possibile lettura in tal senso di una caratteristica strettamente musicale del madrigale): cfr. ANTONIO DA TEMPO, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, a cura di R. Andrews, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1977, pp. 133-139. Gidino da Sommacampagna precisa invece che, come i «pastori innamorati, ... rustici e grossi», che intonavano i loro canti «con grosso modo ma naturalmente», così i moderni fanno i madrigali «con più sottile e più ligiadre parole»: GIDINO DA SOMMACAMPAGNA, “*Trattato*” e “*Arte deli rithimi volgari*”, a cura di G. P. Caprettini, Verona, La Grafica, 1993, p. 133 sg.

⁵ CARACI VELA, *Per una nuova lettura* cit., p. 10. Il paradosso è solo apparente: BELTRAMI, *La metrica italiana* cit., p. 116, sottolinea infatti come la commistione tra gusto aristocratico e popolare fosse assai frequente negli ambienti colti e cortigiani.

⁶ Per un inquadramento complessivo su àmbiti, compositori e forme dell'Ars nova italiana, cfr. F. A. GALLO, *La polifonia nel Medioevo*, Torino, EDT, 1991 («Storia della musica» a cura della Società Italiana di Musicologia, 3), pp. 61-84; N. PIRROTTA, *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984.

⁷ In questa circostanza, l'insegnante potrà mostrare agli studenti alcune pagine dei manoscritti contenenti le composizioni di Giovanni e Jacopo nonché, appunto, le loro miniature: cfr. le riproduzioni facsimilari del *Codice Rossi 215: Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana; Ostiglia, Fondazione Opera pia don Giuseppe Greggiati*, a cura di N. Pirrotta, Luc-

positori delle generazioni immediatamente successive, tra i quali occorre annoverare in particolare Bartolino da Padova; conobbe poi una nuova fioritura a Firenze, nel secondo ambito di produzione e consumo dell'Ars nova italiana, ove a partire dagli anni '60 del Trecento cedette progressivamente il passo alla ballata, che meglio rappresentava la borghesia cittadina.⁸)

Poco si conosce delle vicende biografiche di Giovanni da Cascia. Nato forse nei pressi di Firenze (da cui il toponimo 'da Cascia' o 'da Firenze' con cui è menzionato nelle fonti), con ogni probabilità egli trascorse buona parte della sua vita lontano dalla città natale, nella quale sarebbe testimoniato solo occasionalmente;⁹ come si vedrà, le sue stesse composizioni e alcuni documenti storici lo legherebbero invece alle signorie di Milano e Verona: ed è proprio a quest'ultimo contesto che può essere ricondotto il madrigale «Appress'un fiume chiaro».

2.2. Attività 1 – Il testo poetico e l'intonazione musicale

La prima attività riguarda l'analisi del testo poetico e la comprensione della struttura di «Appress'un fiume chiaro», che il docente potrà anzitutto leggere e parafrasare assieme agli studenti. Esso esibisce un'ambientazione bucolica, descrive un *locus amoenus*: nei pressi di un fiume dalle acque limpide e trasparenti, donne e fanciulle danzano attorno a un albero fiorito (un perlaro, ossia una *celtis australis*, pianta della famiglia delle Ulmacee altresì nota come 'bagolaro' o 'spaccasassi'); colpito dall'aspetto di una di loro, il poeta se ne innamora.¹⁰ Commentato il testo poetico, l'insegnante potrà quindi illustrarne la struttura agli studenti, con l'ausilio di una tabella (tab. 1):

ca, LIM, 1992, e del *Codice Squarcialupi: ms. Mediceo Palatino 87, Biblioteca Laurenziana di Firenze*, Firenze, Giunti Barbèra, 1992. (Il codice Rossi 215 non contiene composizioni di Jacopo da Bologna.) La trasmissione della musica nel Medioevo (i codici, il loro confezionamento e la loro fruizione) e la notazione musicale, argomenti che ben si prestano a un approccio pluridisciplinare, potranno essere sviluppati in altri percorsi didattici.

⁸ Per un percorso didattico sulla ballata trecentesca, cfr. S. RONCROFFI, «Ecco la primavera»: Francesco Landini e la ballata nel Trecento italiano, questa rivista, II, 2012, pp. 95-105.

⁹ Un ser Giovanni degli Organi è menzionato nella chiesa di S. Trinita attorno al 1360; tra il 1345 e il '62 nelle liste della Compagnia dei laudesi di S. Reparata figura invece con discontinuità il nome del coltellinaio Giovanni da Firenze.

¹⁰ Edizione a cura di G. Corsi, in *Poesie musicali del Trecento*, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1970, p. 11 sg.

	<i>rime</i>	<i>struttura del testo</i>
Appress'un fiume chiaro	a] terzina
3 donne e donzelle ballavan d'intorno	B	
ad un perlaro di bei fiori adorno.	B	
Tra queste una ne vidi	c] terzina
6 bella, legiadra e amorosa tanto,	D	
che 'l cor mi tolse con soave canto.	D	
Annamorar mi fe' 'l suo viso umano	E] ritornello
8 e 'l dolce guardo e la pulita mano.	E	

Tab. 1 – Struttura testuale di «Appress'un fiume chiaro».

La struttura di «Appress'un fiume chiaro» aderisce *in toto* a quella canonica, che prevede più terzine (da un minimo di due, come in questo caso, fino a un massimo di cinque), perlopiù concluse da un distico, detto ritornello (più di rado, esso può essere costituito da un verso isolato o da due distici accoppiati); la presenza di endecasillabi in eventuale alternanza con settenari, secondo uno schema rimico che prevede le più varie formule combinatorie, è qui declinata nella successione settenario-endecasillabo-endecasillabo all'interno delle strofe (aBB cDD; i settenari che aprono ciascuna strofa presentano una rima irrelata, ossia che non trova corrispondenza con nessun altro verso del testo, mentre gli endecasillabi sono disposti a rima baciata), alla quale seguono i due endecasillabi di cui si compone il ritornello (anch'esso a rima baciata: EE).¹¹

Agli studenti sarà quindi proposto un primo ascolto, finalizzato a una presa di contatto con la composizione e condotto senza la partitura, sulla scorta della sola poesia appena analizzata.¹² L'insegnante guiderà poi il gruppo-classe nella segmentazione del madrigale in unità dotate di senso, mediante strategie induttivo-deduttive e avvalendosi di una consegna precisa:¹³ nel nostro caso,

¹¹ Sulla struttura metrica del madrigale, cfr. BELTRAMI, *La metrica italiana* cit., pp. 326-329. G. CAPOVILLA, *Materiali per la morfologia e la storia del madrigale "antico", dal ms. vaticano Rossi 215 al Novecento*, «Metrica», III, 1982, pp. 159-252: 235-243, individua per questa forma ben 64 schemi metrici.

¹² Si consiglia la versione pubblicata nel CD allegato al volume *Music of the Middle Ages*, a cura di D. F. Wilson, New York, Schirmer, 1990, e interpretata dallo Hilliard Ensemble; disponibile *on-line* all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=aMaUOL4e14M>.

¹³ La segmentazione è la «strategia privilegiata per accedere alla struttura musicale»; «per portare lo studente a cogliere lo svolgimento di tutto un brano, lo si indirizzerà verso strategie che attivino processi attentivi e di memorizzazione, nonché processi mentali di secondo livello, come "saper analizzare e assortire", "mettere in relazione", "cogliere analogie e differenze"» (G. LA FACE BIANCONI, *Le pedate di Pierrot. Comprensione musicale e didattica dell'ascolto*, in *Musikalische Bildung. Ebrfahrungen und Reflexionen / Educazione musicale. Esperienze e riflessioni*, a cura di F. Comploi, Bressanone/Brixen, Weger, 2005, pp. 40-60: 49 e 42). La musica è arte temporale, e non si lascia cogliere in

a partire dal testo poetico agli studenti sarà chiesto di individuare le frasi musicali in cui si struttura il pezzo, riconosciute in base al senso di conclusione, percepibile all'ascolto della musica; essi potranno così notare che l'intonazione del testo avviene verso per verso, e che a ciascun verso è assegnata una frase musicale, chiusa da una cadenza (gli studenti che non conoscono cosa sia una cadenza potranno in quest'occasione imparare a individuarne le caratteristiche e la funzione).

Tale struttura sarà poi riconosciuta sulla partitura.¹⁴ Le frasi musicali sono cinque in tutto (per comodità, converrà contraddistinguerle con le lettere dell'alfabeto greco α , β , γ , δ ed ϵ): le prime tre sono impiegate per ciascuno dei tre versi di cui si compongono le strofe, e sono poi ripetute (α corrisponde alle batt. 1-11, β alle batt. 12-26, γ alle batt. 27-35); le ultime due sono impiegate per ciascuno dei due versi di cui si compone il ritornello (δ corrisponde alle batt. 36-41 ed ϵ alle batt. 42-51; es. mus. 1).

un sol tratto; nella comprensione della struttura musicale ha quindi un ruolo non trascurabile anche la durata della composizione. Il madrigale trecentesco di norma non dura più una decina di minuti; il linguaggio estremamente elaborato che lo caratterizza ne rende però impervia la fruizione e quindi necessaria la segmentazione.

¹⁴ Edizione a cura di W. T. Marrocco, in *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, VI: *Italian Secular Music by Magister Piero, Giovanni da Firenze, Jacopo da Bologna*, Monaco, Éditions de l'Oiseau-lyre, 1967, pp. 24-27. Il testo sottoposto alla musica presenta minime varianti rispetto all'edizione curata da Giuseppe Corsi e qui adottata (cfr. *supra* la nota 10).

α
 Ap - press' un
 Fra - ques - te u -
 flu - me chia -
 - na ne vi -
 β
 - ro. Don -
 - di. Bel -
 - n'e don -
 - la e çen -
 - çel - le bal - la - van d'in - tor -
 - tti e a - mo - ro - sa tan -
 γ
 - no. Ad
 - to. Che'l'
 - no. Ad
 - to. Che'l'

Es. mus. 1 – GIOVANNI DA CASCIA, «Appress' un fiume chiaro».

un per - la - ro di be' flor a - dor -
 cor mi tol - se con so - a - ve can -

un per - la - ro di be' flor a - dor -
 cor mi tol - se con so - a - ve can -

- no.
 - to.
 - no.
 - to.

Ritornello

δ

AN... AN - NA - mo - rar mi fa tuo vi - s'u -

AN... AN - NA - mo - rar mi fa tuo vi - s'u -

ε

40

- ma - no, El dol - cie

- ma - no, El dol - cie

45

guar - do e la pu - li - ta ma -

guar - do e la pu - li - ta ma -

50

- no.
 - no.

Es. mus. 1 – GIOVANNI DA CASCIA, «Appress'un fiume chiaro» (*fine*).

La segmentazione in frasi pone quindi in evidenza anche dal punto di vista musicale lo snodo di batt. 35, che nel testo poetico corrisponde all'articolazione tra le strofe, e tra la seconda strofa e il ritornello; l'intonazione si articola dunque in due sezioni: A, per ciascuna delle due strofe (batt. 1-35), e B, per il ritornello (batt. 36-51). Può essere utile sintetizzare assieme agli studenti la struttura complessiva del pezzo, integrando nella tabella iniziale le lettere impiegate per contraddistinguere le frasi e le sezioni musicali (tab. 2):

	<i>rime</i>	<i>struttura del testo</i>	<i>frasi musicali</i>	<i>sezioni musicali</i>
3 Appress'un fiume chiaro donne e donzelle ballavan d'intorno ad un perlato di bei fiori adorno.	a B B] terzina	α β γ	A
6 Tra queste una ne vidi bella, leggiadra e amorosa tanto, che 'l cor mi tolse con soave canto.	c D D] terzina	α β γ	A
8 Annamorar mi fe' 'l suo viso umano e 'l dolce guardo e la pulita mano.	E E] ritornello	δ ϵ	B

Tab. 2 – Struttura testuale e musicale di «Appress'un fiume chiaro».

Come gli studenti potranno facilmente notare, la veste musicale riflette la stroficità del testo poetico.¹⁵

Compresa a grandi linee l'articolazione formale della composizione, l'attenzione potrà quindi focalizzarsi su alcuni elementi che nel madrigale contraddistinguono il rapporto testo/musica; in particolare, gli studenti saranno sollecitati a descrivere oralmente lo stile vocale.¹⁶ L'intonazione del pezzo è affidata, secondo consuetudine, a due voci:¹⁷ il *cantus*, con funzione più propriamente melodica, e il *tenor*, che funge invece da sostegno; entrambe adottano uno stile prevalentemente melismatico – a ciascuna sillaba del testo poetico corrispondono molte note –, più marcatamente fiorito nella voce superiore. (Grazie a questa

¹⁵ LA FACE BIANCONI, *Le pedate di Pierrot* cit., p. 49, sottolinea che il principio di ripetizione-variazione è «un principio costruttivo basilare della musica: ogni composizione della tradizione occidentale, infatti, si fonda su materiali che nel corso dell'opera vengono in parte replicati, in parte modificati o variati, siano essi o no contrapposti ad altri materiali». Ma cfr. anche EAD., *La didattica dell'ascolto*, «Musica e Storia», XIV, 2006 (numero monografico dedicato al tema della didattica dell'ascolto a cura di G. La Face Bianconi), pp. 511-541.

¹⁶ La verbalizzazione è un momento essenziale nella costruzione della conoscenza: essa «dà forma al sapere che si costruisce, lo consolida, e consente di ricostruire retrospettivamente il percorso mediante il quale a quel sapere si è giunti» (EAD., *Le pedate di Pierrot* cit., p. 44).

¹⁷ Circa il 90% dei quasi duecento madrigali oggi noti prevede tale organico; i rimanenti sono a tre voci.

composizione sarà possibile illustrare agli studenti che non le conoscessero le caratteristiche dello stile melismatico.) L'insegnante potrà poi chiedere ai discenti di evidenziare in partitura i melismi più lunghi, che eccedono la durata di una battuta, e quindi porre in rilievo sul testo poetico, tramite l'impiego del sottolineato, le relative sillabe:

- Appress'un fiume chiaro
donne e donzelle ballavan d'intorno
 3 ad un perlato di bei fiori adorno.
- Tra queste una ne vidi
bella, legiadra e amorosa tanto,
 6 che 'l cor mi tolse con soave canto.
- Annamorar mi fe' 'l suo viso umano
 8 e 'l dolce guardo e la pulita mano.

A colpo d'occhio, le fioriture più significative si collocano sulla prima e sulla penultima sillaba (ossia l'ultima sillaba tonica) di ciascun verso, quasi a rimarcare ancora, attraverso la sottolineatura dei “confini” dei singoli versi, la diretta relazione tra stroficità testuale e musicale (che dunque si concretizza non solo, come si è visto, nel rapporto testo poetico / struttura musicale e forma complessiva del pezzo);¹⁸ se ne discostano solo i vv. 7-8 che, nel presentare un differente comportamento melodico sulle sillabe iniziali (rispettivamente, ‘An-’ ed ‘e ’l’), pongono in risalto il passaggio al ritornello.¹⁹ (Di un'ulteriore valenza di tale comportamento in particolare al v. 7, si dirà a breve.)

2.3. Attività 2 – Il contesto

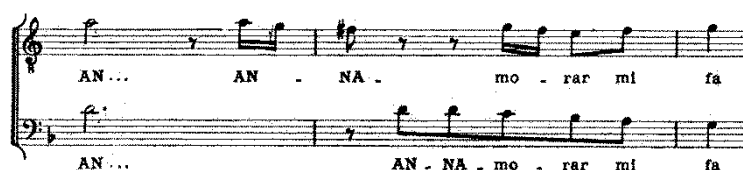
A questo punto del percorso, gli studenti avranno costruito una conoscenza di tipo strutturale e formale di «Appress'un fiume chiaro»: saranno cioè in grado di dominarlo “dall'alto” e ricavarne una sua rappresentazione mentale.²⁰ Da sola, essa non consente però di contestualizzare il madrigale e coglierne il senso; a tal fine, l'insegnante indirizzerà l'attenzione del gruppo-classe su un e-

¹⁸ Come sottolinea GALLO, *La polifonia nel Medioevo* cit., p. 70, la “rusticità” della musica «poteva forse consistere nelle fioriture melodiche che caratterizzavano la voce superiore ...; per questo aspetto il madrigale poteva apparire ai contemporanei vicino alla libera effusione del canto rustico, popolare, soprattutto se paragonato alla contenezza vocale delle altre forme polifoniche allora in uso» (cfr. *supra* la nota 4).

¹⁹ Di sovente, nel madrigale il passaggio dalle strofe al ritornello è sottolineato anche da un cambiamento di tempo.

²⁰ Si tratta del primo livello della ‘comprensione musicale’ secondo il modello elaborato da M. DELLA CASA, *Educazione musicale e curriculum*, 2^a ed., Bologna, Zanichelli, 2002, parte II, cap. V-IX, pp. 50-116, e ampliato da LA FACE BIANCONI, *Le pedate di Pierrot* cit.

lemento presente nel testo poetico e rispecchiato nell'intonazione musicale, e che merita di essere problematizzato. Esso si lascia individuare nel *senhal*, una figura retorica mutuata dalla poesia trobadorica che prevede che all'interno di una o più parole si celi (o attraverso nomi fittizi si designi) in particolare la dama alla quale la lirica stessa era indirizzata, senza tuttavia nominarla palesemente. (Tale espediente non era infrequente nella poesia italiana del Trecento: per citare solo un caso fra tutti, si veda l'impiego che Petrarca fa nei *Rerum vulgarium fragmenta* di lemmi e locuzioni quali 'lauro', 'l'aura' o 'l'auro' per alludere all'amata.) Sollecitati dall'insegnante, gli studenti potranno facilmente individuare nel testo poetico di «Appress'un fiume chiaro» un rimando oltremodo esplicito: il v. 7 si apre infatti con il verbo 'annamorar', da cui il *senhal* 'Anna' («ANNAMORAR mi fe' 'l suo viso umano»). Il docente potrà quindi far notare come, dal punto di vista musicale, al melisma iniziale che caratterizza le frasi sulle quali sono intonati i versi precedenti, qui il compositore preferisca piuttosto l'*hoquetus*: tale procedimento contrappuntistico prevede un andamento "spezzato", una sorta di botta-e-risposta tra *cantus* e *tenor*, che dialogano alternandosi nell'esposizione di un breve inciso melodico, per ricongiungersi poi in un andamento pressoché omoritmico (es. mus. 2):



Es. mus. 2 – GIOVANNI DA CASCIA, «Appress'un fiume chiaro», batt. 36-38.

A ben vedere, l'*hoquetus* traduce in musica, intensificandolo, il messaggio veicolato dal testo poetico: l'andamento "a singhiozzo" amplifica infatti le prime due sillabe del verso, ripetute nell'avvicinarsi delle voci ('An...', An-na, An-na'), riverberando così il nome della destinataria della composizione.

La riflessione qui proposta non costituisce una mera riprova della relazione che nel madrigale trecentesco intercorre tra testo poetico e intonazione musicale. Per farne comprendere pienamente la valenza agli studenti, l'insegnante potrà allargare la prospettiva di osservazione ad altre composizioni di Giovanni e di musicisti a lui vicini. In particolare, agli altri cinque madrigali che, assieme ad «Appress'un fiume chiaro», compongono il cosiddetto "ciclo del perlaro": nella fattispecie, «Sovra un fiume regale | fiorisce un bel perlaro» e «A l'ombra d'un perlaro | su la riviera d'un corrente fiume» di *magister* Piero; di «O dolce appres'un bel parlato fiume» e «Un bel parlare vive su la riva | d'un fium'» di Jacopo da Bologna; e, ancora di Giovanni, di «O perlaro gentil, se dispoglia-

to).²¹ Come risulta subito evidente, tali composizioni sono accomunate dall'ambientazione bucolica di cui si è detto: esse narrano infatti di un parlato che cresce sulle rive di un fiume; da qui la denominazione del ciclo stesso. Se poi si concentra l'osservazione sul v. 7, si potrà notare come tutte rechino inoltre il riferimento esplicito al nome o il *senhal* 'Anna'.²²

Al "canone" testuale condiviso corrisponde però una maggiore libertà nelle intonazioni musicali. Il docente potrà facilmente mostrare agli studenti, tramite l'ausilio delle partiture, che non tutti i madrigali del ciclo aderiscono infatti alla forma "classica" AAB; se ne discostano «O dolce appres'un bel parlato fiume» e «O parlato gentil, se dispogliato», rispettivamente di Jacopo e Giovanni, ove le terzine sono *durchkomponiert*, ossia intonate da capo a fondo, senza ripetizioni:²³ in altre parole la musica non rispecchia il principio di stroficità al quale è improntato il testo poetico. Inoltre, differenti sono le tecniche musicali impiegate per evidenziare il nome o rendere il *senhal* 'Anna': accanto all'*hoquetus*, il canone e la scrittura omoritmica.²⁴ Qual è dunque il senso delle scelte che va-

²¹ Anche *magister* Piero e Jacopo da Bologna furono importanti esponenti dell'Ars nova italiana; come nel caso di Giovanni da Cascia, anche la loro attività si svolse prevalentemente tra le corti viscontea e scaligera. Per un inquadramento di massima sui due compositori, cfr. N. PIRROTTA, *Piero e l'impressionismo musicale del secolo XIV*, nel suo *Musica tra Medioevo e Rinascimento* cit., pp. 103-114 e *Per l'origine e la storia della caccia e del madrigale trecentesco*, «Rivista musicale italiana», XLVIII, 1946, pp. 305-323, e XLIX, 1947, pp. 121-142.

²² «Anna, mio cor, Anna la vita mia» in «Sovra un fiume regale»; 'A NAScer' in «A l'ombra d'un parlato»; 'A NAVE' in «O dolce appres'un bel parlato fiume» e «Un bel parlare vive su la riva»; 'ANNAmorarmi' in «O parlato gentil, se dispogliato»; cfr. *Poesie musicali del Trecento* cit., rispettivamente pp. 10, 3, 40 sg., 56, 17 sg. O. HUCK, *Die Musik des frühen Trecento*, Hildesheim - Zürich - New York, Olms, 2005, p. 146 sg., sottolinea inoltre le analogie nella struttura metrica dei madrigali che appartengono al "ciclo del parlato".

²³ Entrambi i testi sono in forma di strambotto, con medesimo schema rimico (ABA BCC DD).

²⁴ Oltre ad «Appress'un fiume chiaro», adottano la tecnica dell'*hoquetus* anche «O dolce appres'un bel parlato fiume» e «O parlato gentil, se dispogliato»; il canone, «A l'ombra d'un parlato»; «Sovra un fiume regale» e «Un bel parlare vive su la riva» adottano invece l'omoritmia. N. PIRROTTA, *Back to Ars nova Themes*, in *Music and Context: Essays for John M. Ward*, a cura di A. D. Shapiro, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1985, pp. 166-182: 176 e nota 44, considera come simbolo del *senhal* 'Anna' la reiterazione melodica di Fa e La presente in «O dolce appres'un bel parlato fiume» e «O parlato gentil, se dispogliato»: una sorta di "soggetto cavato" *ante litteram*? Per le edizioni delle musiche, cfr. *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, VI cit., rispettivamente pp. 118-121, 52-54, 2 sg., 20 sg., 162 sg. Come sottolinea O. HUCK, *Comporre nel primo Trecento. Lo stile nei madrigali di "magister" Piero, di Giovanni da Firenze e di Jacopo da Bologna*, «Kronos», I, 2001, pp. 71-86: 82, pur se composti in un breve lasso di tempo

riamente accomunano o contraddistinguono Piero, Giovanni e Jacopo, e qual è la cornice entro la quale si inscrivono?

Per rispondere a questi interrogativi, il docente potrà riferirsi a una testimonianza storica assai accreditata. Secondo Filippo Villani, autore del *Liber de origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus* (1381-88), la corte di Mastino II della Scala fu teatro di contese musicali che coinvolsero da vicino anche Giovanni:²⁵

Quando per dar luogo al proprio profitto frequentava la residenza di Mastino II della Scala, signore di Verona, e rivaleggiava in superiorità – incitato dalla liberalità di quel signore – con Jacopo da Bologna, abilissimo nell'arte della musica, Giovanni da Cascia compose un gran numero di madrigali e molti *soni* e ballate di dolcezza stupefacente e d'ingegnossissima condotta melodica, composizioni nelle quali esibiva quanto di vasto ed elevato sapere vi sia mai stato in quell'arte.

Con ogni probabilità, le dispute di cui riferisce lo storico fiorentino ebbero luogo in un lasso di tempo di tre-quattro anni al massimo: esso si lascia circoscrivere al periodo compreso tra la scomparsa di Luchino Visconti, occorsa nel gennaio 1349 – tale circostanza avrebbe consentito a Jacopo di lasciare l'impiego assunto in precedenza alla corte milanese –, e quelle di Mastino II o fors'anche Alberto II della Scala, coreggente assieme al fratello, avvenute rispettivamente nel giugno '51 e nel settembre dell'anno successivo.²⁶ La testimonianza di Villani lascia inoltre supporre che il terreno di gara sul quale si misurarono Giovanni da Cascia, *habitué* della corte scaligera, e il blasonato collega Jacopo da Bologna fosse costituito proprio dai madrigali del perlaro e da altre composizioni analoghe, che incontrarono grande favore negli ascoltatori.²⁷ (Il passo non reca menzione di Piero, che forse non fu coinvolto in prima persona nelle contese perché più anzia-

e nello stesso luogo, questi madrigali «attuano modi di comporre estremamente differenti, che suggeriscono ... una simultaneità di stili differenti».

²⁵ «Johannes de Cascia, cum Mastini della Scala tiranni veronensis atria questus gratia frequentaret et cum magistro Jacobo bononiensi artis musice peritissimo de artis excellentia contenderet, tiranno eos muneribus irritante, mandralia plura sonosque multos et ballatas intonuit mire dulcedinis et artificiosissime melodie, in quibus quam magne quam suavis doctrine fuerit in arte manifestavit»: F. VILLANI, *Liber de origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus*, a cura di G. Tanturli, Padova, Antenore, 1997, p. 408.

²⁶ Cfr. N. PIRROTTA, *Marchetto da Padova e l'Arts nova italiana*, nel suo *Musica tra Medioevo e Rinascimento* cit., pp. 63-79: 73-77.

²⁷ Villani riferisce anche di «*soni* e ballate»; a oggi, possono però essere ascritti al catalogo delle opere di Giovanni solo madrigali, poco meno di venti in tutto, e alcune cacce, ossia composizioni canoniche in cui l'"inseguimento" delle voci era impiegato per «rendere con maggiore efficacia realistica la descrizione di una scena concitata all'aperto, citandone il serrato dialogo, le grida i richiami fino a sfiorare l'effetto di una rappresentazione sonora se non visiva» (PIRROTTA, *Piero e l'impressionismo musicale* cit., p. 107).

no.²⁸ L'insegnante potrà però mostrare agli studenti la miniatura presente in un codice giuridico bolognese della prima metà del Trecento in cui sono ritratti i tre musicisti: rispetto a Giovanni e Jacopo, Piero appare più in là con gli anni.²⁹) Per certo, la stereotipia linguistico-tematica che caratterizza i testi poetici – le acque limpide sarebbero quelle dell'Adige e le danze attorno al perlaro rievocherebbero l'*otium* in cui i signori erano soliti intrattenersi – e l'adesione a un genere musicale condiviso incarnavano le aspettative della committenza; ma allo stesso tempo consentivano agli ascoltatori di indirizzare la loro attenzione sulle singole intonazioni e sugli espedienti tecnici che le caratterizzavano, che appunto costituivano il banco di prova dei due contendenti.³⁰

L'automatismo nella percezione della parte testuale consentiva ... di destinare la maggiore attenzione all'intendimento della parte musicale nel momento dell'esecuzione. Ad un testo poetico esattamente corrispondente all'orizzonte di attesa può quindi associarsi un testo musicale il quale esibisca deliberatamente procedimenti tecnici che all'ascoltatore del tempo dovevano risultare nuovi e complessi.

Sulla scorta di questa lettura, risulta evidente che la destinataria dell'omaggio allusivo contenuto nei madrigali del perlaro non debba essere ricercata lontano dal *milieu* sociale e culturale di cui si è sin qui detto. Secondo l'ipotesi più accreditata, l'Anna di cui narra il testo poetico si lascerebbe identificare in Giovanna d'Antiochia, sposa di Cangrande I e zia di Mastino II e Alberto II della Scala; sopravvissuta a lungo al consorte, più anziano di lei, ella si spense proprio nel dicembre 1351, dopo aver ricoperto per anni una posizione di spicco nella corte veronese.³¹ (E forse proprio a tale circostanza alluderebbe il testo del madrigale

²⁸ Secondo R. NOSOW, *The "perlaro" Cycle Reconsidered*, «Studi musicali», n.s., II, 2011, pp. 253-280: 259 sg., a Jacopo e Giovanni furono inizialmente commissionati due madrigali – «Un bel parlare vive su la riva» e, appunto, «Appress'un fiume chiaro» – ispirati alle composizioni di Piero; a questi fece seguito una seconda coppia di composizioni, «O dolze appres'un bel parlare fiume» e «O perlaro gentil, se dispogliato», accomunate dalle caratteristiche di cui si è detto. (La disposizione a coppie era peraltro ricorrente nella musica medievale.)

²⁹ Cfr. K. VON FISCHER, «Portraits» von Piero, Giovanni da Firenze und Jacopo da Bologna in einer Bologneser-Handschrift des 14. Jahrhunderts?, «Musica Disciplina», XXVII, 1973, pp. 61-64.

³⁰ GALLO, *Dal Duecento al Quattrocento* cit., p. 251.

³¹ Nel 1308, durante il viaggio verso la Germania compiuto per unirsi al promesso sposo, Giovanna aveva fatto tappa a Verona per incontrare la sorella Costanza, moglie di Bartolomeo I della Scala; Cangrande se n'era invaghito e l'aveva voluta come sua sposa. Cfr. NOSOW, *The "perlaro" Cycle Reconsidered* cit., p. 367. Secondo E. PAGANUZZI, *Il perlaro e l'acqua dell'Adige nei madrigali trecenteschi per le nozze di Francesco Bevilacqua e Anna Zavarise*, «Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona», s. VI, XXXVIII, 1986-87, pp. 413-430, i madrigali del "ciclo del perlaro" sarebbero invece stati composti per il matrimonio di Francesco Bevilacqua e Anna

«O perlaro gentil, se dispogliato», ove l'albero è descritto nella stagione invernale, privato di fiori e fronde: la composizione sarebbe quindi un compianto in morte della nobildonna.³²⁾

Al termine del percorso, le conoscenze costruite dagli studenti non saranno più solo di tipo strutturale e formale. Letti alla luce di una significativa testimonianza coeva, l'impiego del *senhal* e la relazione diretta tra stroficità testuale e musicale consentono infatti di allargare la prospettiva d'osservazione; gli studenti saranno ora in grado di collocare «Appress' un fiume chiaro» nel contesto di produzione e consumo, e considerarlo nella sua trama storica: in una parola, potranno ora coglierne la funzione e individuarne il senso *tout court*.³³ Il madrigale è arte di corte, espressione delle signorie "lombarde" – degli Scaligeri, dei Visconti e dei Carraresi – che nel Trecento lottavano per l'ingrandimento territoriale e il riconoscimento imperiale; costoro rivaleggiavano «non soltanto in materia di potere politico, ma anche in materia di prestigio signorile».³⁴ e le arti, in specie la musica polifonica, contribuivano da vicino alla costruzione di quell'universo di significati che erano alla base della concezione del mondo e dei valori.

3. Ipotesi di sviluppo

Si propongono qui due possibili ipotesi di sviluppo del percorso didattico che intendono dar conto sia di un altro filone tematico frequentato dal madrigale trecentesco, in particolare nella sua maturità, sia dei legami che il madrigale stesso intrattenne con un altro fenomeno tra i più stimolanti nella cultura musicale del Medioevo, ossia la musica devozionale. Gli approfondimenti qui presentati non solo consentiranno al docente di contestualizzare in maniera più circostanziata il madrigale e i suoi ambienti di produzione e consumo, ma forniranno anche ulteriori agganci interdisciplinari con alcuni nuclei tematici che

Zavarise, giovani rampolli di due tra le famiglie più in vista nella città, che fu celebrato nel 1334.

³² Cfr. NOSOW, *The "perlaro" Cycle Reconsidered* cit., p. 368.

³³ L'incrocio fra l'ascolto e la storia della musica, considerati nel presente percorso didattico, e l'esecuzione musicale (intesa come aspetto specifico della didattica della produzione) è oggi ritenuto essenziale nell'insegnamento della Musica a scuola: cfr. C. CUOMO, *Didattica dell'ascolto e didattica della produzione musicale*, in *Musikalische Bildung* cit., pp. 61-74; B. MARTINI - C. CUOMO - M. R. DE LUCA, *Trasposizione didattica del sapere musicale: aspetti di contenuto e di metodo*, in *La Musica tra conoscere e fare*, a cura di G. La Face Bianconi e A. Scalfaro, Milano, FrancoAngeli, 2011, pp. 123-156. Gli studenti del Liceo musicale potranno facilmente integrare quest'ultimo aspetto nel Laboratorio di musica d'insieme, durante il quale potranno eseguire il madrigale qui proposto.

³⁴ PIRROTTA, *Marchetto da Padova* cit., p. 77.

nel secondo biennio del Liceo musicale pertengono alla Storia (i poteri universali: papato e impero) e alla Lingua e letteratura italiana (Dante e la *Commedia*).³⁵

Nel presentare «Appress'un fiume chiaro» ci si è soffermati sull'ambientazione bucolica, comune a numerose composizioni; come si è detto, essa rappresenta però solo la superficie del testo, che a un livello più profondo di sovente reca messaggi allusivi all'*entourage* o all'occasione per i quali esso fu confezionato; tali messaggi devono essere interpretati tramite il ricorso alla contestualizzazione, al fine di cogliere il senso stesso della composizione. L'esigenza diventa ancor più stringente nel caso di madrigali con soggetti storico-politici, che recano «richiami a simbologia araldica e ... riferimenti, palesi o velati, a occasioni e personaggi»,³⁶ e ai quali con ogni evidenza corrisponde anche un registro stilistico più elevato. A ques'ultimo filone appartiene, tra gli altri, il madrigale a tre voci «Aquila altera / Creatura gentile / Uccel di Dio» di Jacopo da Bologna, l'avversario di Giovanni alla corte scaligera. Il testo è costituito da tre distinti componimenti poetici, intonati partitamente da ciascuna delle voci del madrigale; essi sono formati da quattro endecasillabi ciascuno: i primi tre realizzano la strofa, mentre il ritornello si basa sul quarto verso.³⁷ (La strofa è quindi unica, e la sezione musicale A non è ripetuta: «la pluralità dei versi si dispone nella dimensione verticale della politestualità, non in quella orizzontale delle ripetizioni strofiche».)³⁸ Alcuni studiosi hanno ricondotto il rapace di cui parla il testo poetico allo stemma degli Asburgo; il madrigale si riferirebbe quindi

all'autorità imperiale, allusa dal corredo dei simboli sacrali di emanazione divina e dagli attributi di sapienza, giustizia e virtù che le competono nell'esercizio del potere, al servizio di Dio e per il bene degli uomini, in quanto custode dell'ordine universale, garante della qualità del viver civile, dell'armonia sociale, della sintonia fra legge divina e vita associata.³⁹

Tale interpretazione sarebbe avvalorata anche dalla presenza di alcuni elementi intertestuali quali la citazione di termini e immagini, e il rinvio a espressioni, ritmi e suoni riferibili alla *Commedia* dantesca, e in particolare al *Purgatorio* e al *Paradiso*.⁴⁰ «Aquila altera / Creatura gentile / Uccel di Dio» sarebbe quindi

³⁵ Cfr. DM 7 ottobre 2010 n. 211 cit.

³⁶ CARACI VELA, *Per una nuova lettura* cit., p. 4.

³⁷ Cfr. l'edizione del testo poetico in *Poesie musicali del Trecento* cit., p. 29 sg., e della musica in *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, VI cit., p. 80 sg.

³⁸ CARACI VELA, *Per una nuova lettura* cit., p. 36; in altre parole, la composizione non esibisce più versi intonati di seguito sulla stessa musica, come prevede l'organizzazione strofica tipica del madrigale, ma più versi esposti contemporaneamente dalle diverse voci.

³⁹ *Ivi*, p. 33.

⁴⁰ Cfr. *ivi*, pp. 24-36.

un omaggio all'imperatore, evocato tramite la sua stessa simbologia; e potrebbe forse essere specificamente ricondotto alla venuta in Italia di Carlo IV di Lussemburgo, con la quale nel 1369 si riproponeva di ottenere il ritorno di papa Urbano V dalla cattività avignonese, auspicata in particolare a Firenze;⁴¹ peraltro, non è escluso che in quegli stessi anni Jacopo da Bologna dimorasse proprio nella città toscana.

La seconda possibile ipotesi di sviluppo del percorso didattico si lega alla fioritura del repertorio laudistico e al fenomeno dei *contrafacta* spirituali. Adottato a Firenze, nel secondo ambiente di produzione e consumo di polifonia su testi in lingua volgare, il madrigale fu talora oggetto di significative rivisitazioni; spogliato del testo profano e rivestito di nuove parole, di sovente in lode alla Vergine, esso divenne funzionale alla pratica del canto delle laude: principali fautrici ne furono le cosiddette "compagnie dei laudesi", associazioni laiche sorte nel Duecento in uno spirito di rinnovata religiosità e progressivamente integrate con la cultura mercantile delle nuove città, che per proprio lustro promuovevano anche esecuzioni di musica polifonica, affidate a cantori e strumentisti professionisti e semiprofessionisti.⁴² Non di rado il banco di prova di questi musicisti non era costituito da composizioni nuove, confezionate *ad hoc*, ma appunto "contraffatte": in altre parole, riadattate al fine di dar voce a un nuovo messaggio; così fu per la nostra composizione, in cui l'omaggio rivolto ad Anna ricevette un travestimento spirituale nella lauda «Appress'al volto chiaro».⁴³ Grazie a questa composizione l'insegnante potrà quindi ampliare il

⁴¹ Cfr. *ivi*, pp. 47-51; ma cfr. anche PIRROTTA, *Marchetto da Padova* cit., p. 77 nota 1. Per altre ipotesi circa la simbologia del testo poetico, cfr. G. THIBAUT, *Emblèmes et devises des Visconti dans les œuvres musicales du Trecento*, in *L'Ars nova italiana del Trecento*, III cit., pp. 131-160; S. C. CARLETON, *Heraldry in the Trecento Madrigal*, Ph.D. diss., University of Toronto, 2009, pp. 122-144; E. ABRAMOV - VAN RIJK, *The Madrigal «Aquil'altera» by Jacopo da Bologna and Intertextual Relationships in the Musical Repertory of the Italian Trecento*, «Early Music History», XXVIII, 2009, pp. 1-37; EAD., *Luchino Visconti, Jacopo da Bologna and Petrarch: Courting a Patron*, «Studi musicali», n.s., III, 2012, pp. 7-62: 44-47.

⁴² Cfr. F. LIUZZI, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, 2 voll., s.l., Libreria dello Stato, 1935; A. ZIINO, *Laudi e miniature fiorentine del primo Trecento*, «Studi musicali», VII, 1978, pp. 39-83; F. A. D'ACCONE, *Le compagnie dei laudesi in Firenze durante l'Ars nova*, in *L'Ars nova italiana del Trecento*, III, a cura di F. A. Gallo, Certaldo, Centro di Studi sull'Ars nova italiana del Trecento, 1970, pp. 253-280; ID., *Alcune note sulle compagnie fiorentine dei laudesi durante il Quattrocento*, «Rivista Italiana di Musicologia», X, 1975, pp. 86-114; K. VON FISCHER, *Quelques remarques sur les relations entre les laudesi et les compositeurs florentins du Trecento*, in *L'Ars nova italiana del Trecento*, III cit., pp. 247-252; B. WILSON, *Music and Merchants: The Laudese Companies of Republican Florence*, Oxford, Clarendon, 1992; J. HENDERSON, *Pietà e carità nella Firenze del basso Medioevo*, Firenze, Le Lettere, 1998.

⁴³ Cfr. G. CORSI, *Madrigali inediti del Trecento*, «Belfagor», XIV, 1959, pp. 329-341: 329; B. WILSON, *Madrigal, Lauda, and Local Style in Trecento Florence*, «Journal of

discorso al repertorio devozionale trecentesco, del quale gli studenti coglieranno la permeabilità con quello profano.

4. Indicazioni per la verifica degli obiettivi

Il docente potrà valutare il conseguimento degli obiettivi di cui *supra*, punto 1, tramite un questionario scritto, composto di domande a risposta aperta. Le domande potrebbero essere le seguenti: 1) spiega il significato e l'origine del termine 'madrigale' e fornisci brevi cenni storici sulla nascita di questo genere; 2) descrivi la struttura metrica del madrigale; 3) descrivi la forma musicale del madrigale; 4) illustra quali sono gli elementi che contraddistinguono il rapporto testo/musica nel madrigale; 5) spiega il madrigale alla luce del suo contesto di produzione e consumo. A ciascuna delle risposte sarà assegnato un punteggio da 0 a 10; saranno oggetto di valutazione sia la quantità e la correttezza delle informazioni fornite, sia la padronanza espressiva e il linguaggio specifico impiegato.

In alternativa o in aggiunta, agli studenti potrà essere proposto un compito di riconoscimento della struttura metrica e della forma musicale di un altro madrigale del Trecento, tramite la somministrazione del testo poetico e della partitura ad esso relativi e tramite l'ascolto: per esempio, «La bella, che sua fiamma tene», composto sempre da Giovanni da Cascia attorno al 1353.⁴⁴ Individuata la forma, che risponde *in toto* al canone di cui si è detto, mediante procedimento induttivo il docente potrà poi guidare gli studenti nel riconoscimento di alcuni artifici tecnico-musicali che fecero di questo madrigale una delle composizioni all'epoca più celebrate (la musica è conservata in numerosi manoscritti ed è inoltre ricordata in un sonetto di Antonio da Ferrara inviato a Lancillotto Anguissola, autore del testo poetico):⁴⁵ in particolare, nella sezione A, lo scambio di figurezze esposte prima al *cantus*, poi al *tenor* e infine nuovamente presentate al *cantus*; nella sezione A, e con maggiore evidenza verso la fine della sezione B, la ripetizione di un motivo riproposto su gradi discendenti della scala; infine, nella sezione B, la riesposizione un tono sopra dell'incisopresentato nella parte centrale della sezione A (corrispondente al secondo verso di ciascuna terzina), a mo' di preambolo alla conclusione della composizione.

elisabetta.pasquini@unibo.it

Musicology», XV, 1997, pp. 137-177: 162-164 *et passim*; HUCK, *Comporre nel primo Trecento* cit., p. 80 sg.

⁴⁴ Cfr. l'edizione del testo poetico in *Poesie musicali del Trecento* cit., p. 14 sg., e della musica in *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, VI cit., p. 40 sg.

⁴⁵ Cfr. F. A. GALLO, *Antonio da Ferrara, Lancillotto Anguissola e il madrigale trecentesco*, «Studi e Problemi di Critica testuale», XII, 1976, pp. 40-45; ID., *Critica della tradizione e storia del testo. Seminario su un madrigale trecentesco*, «Acta Musicologica», LIX, 1987, pp. 36-45; ID., *La polifonia nel Medioevo* cit., pp. 70-73.

Bibliografia

- E. ABRAMOV - VAN RIJK, *Luchino Visconti, Jacopo da Bologna and Petrarch: Courting a Patron*, «Studi musicali», n.s., III, 2012, pp. 7-62.
- E. ABRAMOV - VAN RIJK, *The Madrigal «Aquil'altera» by Jacopo da Bologna and Intertextual Relationships in the Musical Repertory of the Italian Trecento*, «Early Music History», XXVIII, 2009, pp. 1-37.
- ANTONIO DA TEMPO, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, a cura di R. Andrews, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1977.
- *L'Ars nova italiana del Trecento*, III, a cura di F. A. Gallo, Certaldo, Centro di Studi sull'Ars nova italiana del Trecento, 1970.
- P. G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1991.
- G. CAPOVILLA, *Materiali per la morfologia e la storia del madrigale "antico", dal ms. vaticano Rossi 215 al Novecento*, «Metrica», III, 1982, pp. 159-252.
- M. CARACI VELA, *Per una nuova lettura del madrigale «Aquila altera / Creatura gentile / Uccel di Dio» di Jacopo da Bologna*, «Philomusica on-line», XIII, 2014, pp. 1-58.
- S. C. CARLETON, *Heraldry in the Trecento Madrigal*, Ph.D. diss., University of Toronto, 2009.
- *Il codice Rossi 215: Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana; Ostiglia, Fondazione Opera pia don Giuseppe Greggiati*, a cura di N. Pirrotta, Lucca, LIM, 1992.
- *Il codice Squarzialupi: ms. Mediceo Palatino 87, Biblioteca Laurenziana di Firenze*, Firenze, Giunti Barbèra, 1992.
- G. CORSI, *Madrigali inediti del Trecento*, «Belfagor», XIV, 1959, pp. 329-341.
- C. CUOMO, *Didattica dell'ascolto e didattica della produzione musicale*, in *Musikalische Bildung. Ebrfabrungen und Reflexionen / Educazione musicale. Esperienze e riflessioni*, a cura di F. Comploi, Bressanone/Brixen, Weger, 2005, pp. 61-74.
- F. A. D'ACCONE, *Alcune note sulle compagnie fiorentine dei laudesi durante il Quattrocento*, «Rivista Italiana di Musicologia», X, 1975, pp. 86-114.
- F. A. D'ACCONE, *Le compagnie dei laudesi in Firenze durante l'Ars nova*, in *L'Ars nova italiana del Trecento*, III, a cura di F. A. Gallo, Certaldo, Centro di Studi sull'Ars nova italiana del Trecento, 1970, pp. 253-280.
- M. DELLA CASA, *Educazione musicale e curriculum*, 2^a ed., Bologna, Zanichelli, 2002.
- K. VON FISCHER, *"Portraits" von Piero, Giovanni da Firenze und Jacopo da Bologna in einer Bologneser-Handschrift des 14. Jahrhunderts?*, «Musica Disciplina», XXVII, 1973, pp. 61-64.
- K. VON FISCHER, *Quelques remarques sur les relations entre les laudesi et les compositeurs florentins du Trecento*, in *L'Ars nova italiana del Trecento*, III, a cura di F. A. Gallo, Certaldo, Centro di Studi sull'Ars nova italiana del Trecento, 1970, pp. 247-252.
- F. A. GALLO, *Antonio da Ferrara, Lancillotto Anguissola e il madrigale trecentesco*, «Studi e Problemi di Critica testuale», XII, 1976, pp. 40-45.
- F. A. GALLO, *Critica della tradizione e storia del testo. Seminario su un madrigale trecentesco*, «Acta Musicologica», LIX, 1987, pp. 36-45.

- F. A. GALLO, *Dal Duecento al Quattrocento*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, VI: *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 245-263.
- F. A. GALLO, *La polifonia nel Medioevo*, Torino, EDT, 1991 («Storia della musica» a cura della Società Italiana di Musicologia, 3).
- GIDINO DA SOMMACAMPAGNA, “Trattato” e “Arte deli rithimi volgari”, a cura di G. P. Caprettini, Verona, La Grafica, 1993.
- J. HENDERSON, *Pietà e carità nella Firenze del basso Medioevo*, Firenze, Le Lettere, 1998.
- O. HUCK, *Comporre nel primo Trecento. Lo stile nei madrigali di “magister” Piero, di Giovanni da Firenze e di Jacopo da Bologna*, «Kronos», I, 2001, pp. 71-86.
- O. HUCK, *Die Musik des frühen Trecento*, Hildesheim - Zürich - New York, Olms, 2005.
- G. LA FACE BIANCONI, *La didattica dell’ascolto*, «Musica e Storia», XIV, 2006 (numero monografico dedicato al tema della didattica dell’ascolto a cura di G. La Face Bianconi), pp. 511-541.
- G. LA FACE BIANCONI, *Le pedate di Pierrot. Comprensione musicale e didattica dell’ascolto*, in *Musikalische Bildung. Ebrfabrungen und Reflexionen / Educazione musicale. Esperienze e riflessioni*, a cura di F. Comploi, Bressanone/Brixen, Weger, 2005, pp. 40-60.
- F. LIUZZI, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, 2 voll., s.l., Libreria dello Stato, 1935.
- B. MARTINI - C. CUOMO - M. R. DE LUCA, *Trasposizione didattica del sapere musicale: aspetti di contenuto e di metodo*, in *La Musica tra conoscere e fare*, a cura di G. La Face Bianconi e A. Scalfaro, Milano, FrancoAngeli, 2011, pp. 123-156.
- R. NOSOW, *The “perlaro” Cycle Reconsidered*, «Studi musicali», n.s., II, 2011, pp. 253-280.
- E. PAGANUZZI, *Il perlaro e l’acqua dell’Adige nei madrigali trecenteschi per le nozze di Francesco Bevilacqua e Anna Zavarise*, «Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona», s. VI, XXXVIII, 1986-87, pp. 413-430.
- N. PIRROTTA, *Back to Ars nova Themes*, in *Music and Context: Essays for John M. Ward*, a cura di A. D. Shapiro, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1985, pp. 166-182.
- N. PIRROTTA, *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984.
- N. PIRROTTA, *Per l’origine e la storia della caccia e del madrigale trecentesco*, «Rivista musicale italiana», XLVIII, 1946, pp. 305-323, e XLIX, 1947, pp. 121-142.
- *Poesie musicali del Trecento*, a cura di C. Corsi, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1970.
- S. RONCROFFI, «Ecco la primavera»: *Francesco Landini e la ballata nel Trecento italiano*, questa rivista, II, 2012, pp. 95-105.
- G. THIBAUT, *Emblèmes et devises des Visconti dans les œuvres musicales du Trecento*, in *L’Ars nova italiana del Trecento*, III cit., pp. 131-160.
- F. VILLANI, *Liber de origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus*, a cura di G. Tanturli, Padova, Antenore, 1997.

- *Voces applicatae verbis: ein musikologischer und poetologischer Traktat aus dem 14. Jahrhundert (I-Vnm Lat. Cl. XII.97 [4125]). Einleitung, Edition, Übersetzung und Kommentar*, «Acta Musicologica», LXXIV, 2002, pp. 1-34.
- B. WILSON, *Madrigal, Lauda, and Local Style in Trecento Florence*, «Journal of Musicology», XV, 1997, pp. 137-177.
- B. WILSON, *Music and Merchants: The Laudesi Companies of Republican Florence*, Oxford, Clarendon, 1992.
- A. ZIINO, *Laudi e miniature fiorentine del primo Trecento*, «Studi musicali», VII, 1978, pp. 39-83.

Documenti normativi

- DM 7 ottobre 2010 n. 211, *Schema di regolamento recante "Indicazioni nazionali riguardanti gli obiettivi specifici di apprendimento concernenti le attività e gli insegnamenti compresi nei piani degli studi previsti per i percorsi liceali di cui all'articolo 10, comma 3, del decreto del Presidente della Repubblica 15 marzo 2010, n. 89, in relazione all'articolo 2, commi 1 e 3 del medesimo regolamento"*, all. E: *Indicazioni nazionali riguardanti gli obiettivi specifici di apprendimento in relazione alle attività e agli insegnamenti compresi nel piano degli studi previsto per il Liceo musicale e coreutico*, «Gazzetta ufficiale», serie generale, 14 dicembre 2010, n. 291, suppl. ord. n. 275; testo disponibile all'indirizzo http://www.gazzettaufficiale.it/gazzetta/serie_generale/caricaDettaglio?dataPubblicazioneGazzetta=2010-12-14&numeroGazzetta=291.
- DPR 15 marzo 2010 n. 89, *Regolamento recante "Revisione dell'assetto ordinamentale, organizzativo e didattico dei licei a norma dell'articolo 64, comma 4, del decreto-legge 25 giugno 2008, n. 112, convertito, con modificazioni, dalla legge 6 agosto 2008, n. 133"*, all. A: *Il profilo culturale, educativo e professionale dei Licei*, «Gazzetta ufficiale», serie generale, 15 giugno 2010, n. 137, suppl. ord., n. 128; disponibile *on-line* all'indirizzo http://www.gazzettaufficiale.it/gazzetta/serie_generale/caricaDettaglio?dataPubblicazioneGazzetta=2010-06-15&numeroGazzetta=137.

Partiture

- *The Music of Fourteenth-Century Italy, I: Bartholus de Florentia, Johannes de Florentia, Gherardellus de Florentia*, a cura di N. Pirrotta, Amsterdam, American Institute of Musicology, 1954 («Corpus Mensurabilis Musicae», VIII/1).
- *Polyphonic Music of the Fourteenth Century, VI: Italian Secular Music by Magister Piero, Giovanni da Firenze, Jacopo da Bologna*, a cura di W. T. Marrocco, Monaco, Éditions de l'Oiseau-lyre, 1967.

Incisioni

- *Music of the Middle Ages*, a cura di D. F. Wilson (New York, Schirmer, 1990), Hilliard Ensemble; disponibile *on-line* all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=aMaUOL4e14M>.
- *Musik des Trecento um Jacopo da Bologna*, Ricercare - Ensemble für alte Musik; M. Piguet, 1973, EMI.