



# CANTAR OTTAVE

PER UNA STORIA CULTURALE  
DELL'INTONAZIONE CANTATA IN OTTAVA RIMA

A CURA DI  
MAURIZIO AGAMENNONE

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA

Questo volume è frutto di ricerche ideate e realizzate presso il Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo (SAGAS) dell'Università di Firenze, e beneficia di un contributo di fondi di ricerca di cui è assegnatario il curatore.

Redazione, grafica e layout: Ugo Giani

In copertina: Claudio Saracini "Il Palusi", *Aria da cantar ottave* (da *Le terze musiche ...*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1620, p. 24)

© 2017 Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca  
lim@lim.it www.lim.it

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione potrà essere riprodotta, archiviata in sistemi di ricerca e trasmessa in qualunque forma elettronica, meccanica, fotocopiata, registrata o altro senza il permesso dell'editore e degli autori.

ISBN 978-88-7096-890-3

# CANTAR OTTAVE

PER UNA STORIA CULTURALE  
DELL'INTONAZIONE CANTATA  
IN OTTAVA RIMA

A CURA DI  
MAURIZIO AGAMENNONE

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA



## SOMMARIO

<i>Maurizio Agamennone</i> Cantar ottave. Una introduzione	VII
---	-----

### CANTAR OTTAVE

<i>Luca Degl'Innocenti</i> I cantari in ottava rima tra Medio Evo e primo Rinascimento: i cantimpanca e la piazza	3
<i>Francesco Saggio</i> Improvvisazione e scrittura nel tardo-quattrocento cortese: lo strambotto al tempo di Leonardo Giustinian e Serafino Aquilano	25
<i>Cecilia Luzzi</i> L'ottava rima nella tradizione del madrigale rinascimentale e agli esordi del teatro musicale	47
<i>Maddalena Bonechi</i> Stanze di ottava rima nella monodia accompagnata fiorentina	69
<i>Santina Tomasello</i> Arie da cantar ottave ceciliane	89
<i>Alessandra Di Ricco</i> Poeti improvvisatori aulici in età moderna	113
<i>Paolo Fabbri</i> L'ottava letteraria nella musica italiana di primo Ottocento	135
<i>Marco Targa</i> Intonazioni di ottava rima nell'opera della "Giovane Scuola"	147
Abstracts	163
Gli autori	173
Indice dei nomi	175



Maurizio Agamennone

CANTAR OTTAVE.  
UNA INTRODUZIONE

Questo volume costituisce uno degli esiti delle complesse e articolate attività di indagine e scrittura sostenute da un Programma di ricerca di interesse nazionale (PRIN) che ha messo insieme, a partire dal 2013, sei distinte unità locali espresse dagli atenei di Bologna, Firenze, Palermo, Roma 1, Roma 2 e Torino: le diverse équipes impegnate hanno prodotto una densa documentazione e condotto molteplici rilevazioni in una prospettiva di esplicito orientamento etnomusicologico.<sup>1</sup>

In particolare, l'unità fiorentina, cui questo volume va interamente attribuito, ha inteso privilegiare, come oggetto e campo di indagine, le procedure della improvvisazione poetica in ottava rima. Ne è scaturito innanzitutto un sito informatico ([www.aporie.it](http://www.aporie.it)) che si configura come una sorta di archivio/portale concernente soprattutto le personalità, i luoghi, le pratiche, gli avvenimenti locali, le bibliografie relative e informazioni minute che possono essere ascritte all'improvvisazione poetica e alla intonazione cantata in ottava rima.<sup>2</sup>

Ed è proprio questa condizione, l'essere stata, e l'essere ancora, l'intonazione dell'ottava rima soprattutto un'azione cantata, opera della voce che intona formule melodiche multiformi, con o senza accompagnamento strumentale, per sostenere i versi e tenere "connessi" i poeti improvvisatori, tra loro, e pure gli ascoltatori, con quelli e tra loro, è questa condizione, dunque, che ha orientato in senso generale l'indagine dell'unità fiorentina del PRIN citato: l'intonazione dell'ottava rima, perciò, è intesa prima di tutto come un "fatto musicale", e come tale ben reclama un approccio di tipo musicologico, pienamente consapevole dei più estesi riflessi socio-culturali e, quindi, della necessità di una valutazione etno-antropologica, e

1. Il PRIN in questione è stato dedicato ai *Processi di trasformazione nelle musiche di tradizione orale dal 1900 ad oggi. Ricerche storiche e indagini sulle pratiche musicali contemporanee*, con sede capofila Sapienza Università di Roma (Roma 1) e coordinatore Giovanni Giuriati.
2. Alla realizzazione del sito APORIE hanno collaborato, inizialmente, Cristina Ghirardini, assegnista di ricerca presso il Dipartimento SAGAS dell'ateneo fiorentino nel 2014, e Giancarlo Palombini dell'Università di Perugia. Dopo l'esperienza del PRIN, ormai conclusa, APORIE è divenuto un Laboratorio di ricerca del Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo (SAGAS) dell'ateneo fiorentino; attualmente l'implementazione del sito è affidata a Layla Dari.

sensibile, ancora, alla profondità storica di certe pratiche osservabili nel passato più recente e nel presente etnografico.

Questa percezione ha condotto, quindi, alla definizione di una ulteriore pista di ricerca e scrittura, vale a dire l'indagine su come, nel corso della storia culturale italiana, la stanza di ottava rima sia stata ampiamente utilizzata – attraverso le irrinunciabili procedure cantate e processi diversi di invenzione – nel corso di una durata che appare estremamente lunga, dal Medioevo al tempo presente, come nessun altro assetto o schema metrico rilevabile nelle forme della narrazione e della poesia testimoniate dagli usi linguistici del Belpaese, a partire dai volgari medioevali fino alle espressioni di oggi, ivi comprese numerose articolazioni dialettali locali: forse soltanto in alcune pratiche liturgiche è possibile rilevare, nell'esperienza storica europea e mediterranea, campate di durate altrettanto estese, ma, tuttavia, sostenute e tutelate, queste ultime, da certe rigorose istanze di conservazione e autotutela che orientano frequentemente le espressioni religiose.

E l'uso culturale – linguistico e musicale – della stanza di ottava rima è stato profondamente pervasivo, nel tempo e nello spazio socio-culturale, tale da investire le occasioni cerimoniali e la sociabilità di ceti e gruppi diversi, luoghi, ambienti, contesti variabili e multiformi, in maniera quasi prodigiosa, come è rilevabile, ancora, in pochissime altre vicende della storia culturale italiana. Se molto conosciute sono le remote origini toscane e le diramazioni siciliane – modelli “aurei”, paralleli, di cui non sto nemmeno a citare, in questa sede, le origini e possibili matrici “alte” o “basse” – , pure l'irraggiamento “esterno” è stato vastissimo e impressionante, nella lunga durata, fino a toccare latitudini e usi estremamente periferici. Ne segnalo alcune testimonianze, provenienti innanzitutto dalla vasta area pugliese, che frequento con qualche opportunità, apparentemente piuttosto lontana da influenze riconducibili direttamente a centri egemonici assai più celebrati,<sup>3</sup> e pur non immune da un ampio uso cerimoniale del metro e della forma. Perciò ricordo come, in occasione del terremoto occorso il 20 febbraio 1743, la città e la popolazione di Lecce siano state “salvate” dalla mano benigna di sant'Oronzo, cui la musa locale dedicò i versi proposti di seguito, che ognuno può leggere (e intonare dentro di sé, eventualmente) sull'altare posto nella Cappella del Santo, lungo la navata destra

3. Si potrebbe pensare così, in effetti, ma non in maniera corretta: il compianto Gino Rizzo – italianista dell'ateneo salentino, a lungo Preside della locale Facoltà di Beni Culturali, e pure molto sensibile alle diverse istanze degli studi musicologici nel corso della sua presidenza – ha individuato e descritto una densa scia di versificazione in ottava rima, dalla Lecce sei-settecentesca, “seconda solo alla capitale del Regno”, all'interno di diverse accademie locali, anche con provetti improvvisatori, fino alle vicende dell'ultimo dodicennio borbonico, dopo i rivolgimenti del 1848; pure riporta una gustosa sequenza di ottave composte nel dialetto locale, irridenti alla arroganza e supponenza di un sindaco poco amato, nella seconda metà del Settecento (Gino Rizzo, *La cultura letteraria: identità e valori*, in *Storia di Lecce. Dagli Spagnoli all'Unità*, a cura di Bruno Pellegrino, Roma-Bari, Laterza, 1995, pp. 711 – 829).

della Basilica di Santa Croce, proprio quella sulla cui facciata si celebrano i massimi trionfi del barocco locale:

Foi santu Runzu ci ni liberau  
de lu gran terramotu ci faciù  
a binti de febraru tremulau  
la cetate nu piezzu e no cadiu

Iddu Iddu de celu la guardau  
E nuddu de la gente nde patiu  
È rande Santu! Ma de li Santuni  
Face razie e meraculi a migliuni

E circa un secolo dopo, ancora nel Regno delle Due Sicilie, ma a Bari, una competizione poetica che aveva impegnato i notabili della città, il 13 maggio 1855, all'interno di una chiesa appena costruita nel recente quartiere murattiano, salutava così la posa della prima pietra nel nuovo porto grande:

Le celebrazioni continuano per tutto il giorno, una descrizione ce la fa Armando Perotti che racconta di una competizione poetica tenutasi nella chiesa di San Ferdinando per celebrare il "rito letterario". Vi partecipano in tanti, Vincenzo Ingletti, Francesco Rubino, Giulio Petroni. Ma il più applaudito è Marcello Maffei:

Città felice che su mari ti assidi  
Quasi regina delle adriatiche sponde  
Più che mai lieta al tuo destin sorridi  
Che nel sen del futuro ancor si asconde  
Ma del vate il pensier vede ai tuoi lidi  
Nuovi tesori già recar per l'onde  
E navi a mille di lontani mari  
Posarti in grembo avventurosa Bari.<sup>4</sup>

Quindi, da una parte incontriamo un poeta che assume il dialetto locale, s'immagina allo scopo di marcare una stretta prossimità al popolo minuto, probabilmente più incline alla devozione verso il santo patrono e sicuramente più fragile alle sciagure imprevedibili del caso, e dall'altra un poeta che, invece, sceglie il registro

4. Nicolò CARNIMEO, *Bari, il porto e la compagnia di navigazione Puglia*, in *Bari, la Puglia, l'Oriente. "L'invenzione" di un ruolo internazionale*, a cura di Raffaele De Leo e Antonio Lovecchio, Nardò (Lecce), Besa, 2013, pp. 79-89 (pp. 79-80). Dalla stessa fonte prelevo le informazioni seguenti, che pure mi sembrano interessanti: "Dalla posa di quella prima pietra Bari e il suo porto crescono insieme. I traffici lungo l'Adriatico e il Mediterraneo si incrementano grazie anche all'apertura del canale di Suez (27 novembre 1869), il quale per la prima volta venne attraversato proprio da un legno pugliese e precisamente da una paranza di Trani" (p. 80).

“aulico” per celebrare le aspirazioni di un ceto mercantile già energicamente arrembante. Per necessità così diverse (la devozione popolare per un santo protettore *vs* la celebrazione di eventi nella sociabilità delle élite) e approdi stilistici così lontani (“basso” dialettale *vs* “alto” in lingua), in effetti, si ricorre alla medesima misura, lo stesso “telaio” metro-ritmico, comune proiezione del pensiero nel tempo attraverso l’espressione verbale: senz’altro meditata e scritta, questa, non estemporanea, quindi, in occasioni celebrative emergenti come quelle rilevate, la cui “oralità” scorre tuttavia sotterranea nella traccia metro-ritmica convergente verso le isofonie conclusive. Pienamente cantate, invece, e perciò lontane dal progetto grafocentrico della intenzione encomiastica appena osservata, risultano altre espressioni rilevate ancora nella Puglia estrema, la penisola salentina, in quelle parlate alloglotte conservate dagli ellenofoni locali, che evidentemente hanno assunto certi usi per contiguità culturale e approssimazione alle consuetudini romanze, nel corso dei secoli di una convivenza non sempre equilibrata: una delle forme ricorrenti nella versificazione greco-salentina è stata individuata proprio nella stanza di ottava rima, con l’articolazione siciliana (ABABABAB) e toscana (ABABABCC): “Abbiamo scelto sempre quella che, a parer nostro, mostrava i segni di maggiore completezza e che bene si assestava nella struttura formale diffusa nel Salento: l’ottava di endecasillabi legati da rima alternata o con i primi sei a rima alternata e gli ultimi due a rima baciata”.<sup>5</sup> E modelli simili sembrano ricorrere anche nelle preziose annotazioni che pazientemente Vito Domenico Palumbo andava vergando già durante gli ultimi decenni dell’Ottocento, nell’aspirazione a conservare le manifestazioni della *musa folklorica greco-salentina*, preservandole da un declino che temeva, profeticamente: “Trattasi di componimenti costituiti generalmente da una o più ottave, in cui i primi sei versi sono a rima alternata, gli altri due a rima baciata. [...] È la struttura dell’ottava dei poemi cavallereschi del Rinascimento. [...] Il metro usato è il verso endecasillabo”.<sup>6</sup>

E in un’altra area sicuramente periferica rispetto ai “centri” della lingua e cultura italiane, la Sardegna, pure si può rilevare una predilezione per la stanza di ottava rima, nel corso di vicende e pratiche locali molto differenziate ma anche all’interno

5. Brizio MONTINARO, *Il tesoro delle parole morte. La poesia greca nel Salento*, Lecce, Argo, 2009, p. 39. Gli esempi di stanze di ottava rima in versi greci, nella trascrizione fornita, sono numerosi: n.ro 69 (2009, p. 182), 85 (p. 208), 86 (p. 210), 89 (p. 216), 92 (p. 222).
6. Salvatore SICURO, *Introduzione*, in Vito D. PALUMBO, *Canti grecanici di Corigliano d’Otranto*, Lecce, Congedo, 1978, pp. 9-20 (p. 16). Salvatore “Toto” Sicuro, nato a Martano nel cuore della cosiddetta Grecia salentina e scomparso a 92 anni nell’estate 2014, comandante partigiano in Jugoslavia dopo l’8 settembre 1943, è stato corrispondente e traduttore di opere di Gerhard Rohlfs, collaboratore di Anastasios Karanastasis, entrambi grandi linguisti impegnati nello studio dei dialetti greco-salentini; curatore di numerose opere di Vito D. Palumbo, è stato socio fondatore della Confederazione delle Minoranze Linguistiche d’Italia (Confemili) cui si deve la legge di riconoscimento delle minoranze linguistiche prive di tutela, nonché osservatore e critico severo delle politiche locali per la tutela delle parlate greco-salentine e dell’eredità ellenica.

di una possibile sensibilità “regionale”: le manifestazioni della poesia estemporanea nella parlata logudorese<sup>7</sup> – condotte da *cantadores* e *poetes* celebrati localmente e distribuiti in genealogie che ordinano numerose generazioni a partire dalla seconda metà dell’Ottocento – , oltre che moltissimi appassionati hanno pure emozionato la fervida sensibilità di Antonio Gramsci, come uno dei tratti connotanti la sua “sarditude” originaria (ce n’è traccia nelle sue *Lettere dal carcere*). A queste vicende, marcate da robuste intenzioni antagonistiche nell’invenzione estemporanea,<sup>8</sup> si sono affiancate la frequente pubblicazione a stampa di quanto proposto nelle gare poetiche (con una circolazione piuttosto ampia in libretti di schietta destinazione popolare: certi esiti effimeri dell’improvvisazione, dunque, sono stati fortunatamente conservati in una disposizione più stabile), e la produzione originale – edita spesso postuma, da appassionati curatori, a partire dai manoscritti – di alcuni amati poeti che ancora incombono nell’immaginario isolano: primo, tra gli altri, Peppino Mereu (1872-1901), cantore libertario ed egualitario, vissuto quasi di stenti e scomparso non ancora trentenne, anche per questo assai rimpianto e molto amato, come tutti gli artisti e gli “eroi” rapiti prematuramente alla vita.<sup>9</sup> Incontri e gare di poesia estemporanea si allestiscono tuttora in numerosi paesi dell’isola, soprattutto nella stagione estiva in occasione di feste locali dedicate ai santi, con grande concorso di un pubblico appassionato.

Se, quindi, si ritorna al “cuore” della Penisola, pure si deve ricordare l’epopea contadina, pastorale e artigiana del “canto a braccio”, nei modi del contrasto in ottava rima, diffusa in un esteso territorio dell’Italia centrale, dalla montagna pistoiese – il “santuario” delle imprese di Beatrice Bugelli di Pian degli Ontani che ammaliò la curiosità di Niccolò Tommaseo – alla piana tra Lucca e Pisa, la Val di Bisenzio e la piana pratese-fiorentina, l’Aretino e il Valdarno, la Maremma e la Tuscia, fino alla Sabina,<sup>10</sup> oggi schiacciata da un terremoto che sembra non voler finire, e alla Campagna romana.<sup>11</sup> Anche in questa area si tengono tuttora incontri e gare di poesia:

7. Si tratta di una variante della lingua sarda diffusa soprattutto nel centro-nord dell’isola.
8. Sulla poesia estemporanea in ottava rima della Sardegna, cfr., almeno, Maria MANCA, *Cantare in poesia per sfidare la sorte: un approccio antropologico alla gara poetica logudorese in Sardegna*, con CD allegato, Nuoro, ISRE, 2009; pure assai utile è la monumentale *Enciclopedia della musica sarda*, a cura di Francesco Casu e Marco Lutz, 16 voll. con CD e DVD allegati, Cagliari, “L’Unione Sarda”, 2012-2013 (cfr., in particolare, *Poesia improvvisata*, a cura di Sebastiano Pilosu, *Enciclopedia della musica sarda*, vol. 13, con DVD allegato, 2012).
9. Cfr. Duilio CAOCCI, *La poetica del contro canto di Peppino Mereu. Note su un poeta sardo di fine Ottocento*, in “Portales”, n. 1, 2001, pp. 96-109.
10. Sulle vicende della poesia estemporanea in Sabina cfr. Piero G. ARCANGELI, Giancarlo PALOMBINI e Mauro PIANESI, *La sposa lamentava e l’Amatrice. Poesia e musica nella tradizione alto-sabina*, con CD allegato, Perugia, Morlacchi, 2014. Il titolo del volume, come si intende, corrisponde a un verso endecasillabo.
11. A Giovanni Kezich si devono i contributi forse più interessanti nella documentazione e analisi intorno a queste vicende: cfr. *I poeti contadini*, Roma, Bulzoni, 1986 e il più recente *Some peasant poets: an odyssey in the oral poetry of Latium*, Bern-New York, Peter Lang, 2013. Su alcune

tra i più frequentati da poeti improvvisatori e “passionisti” (i cultori e amatori della poesia estemporanea) si possono annoverare gli *Incontri di poesia estemporanea* di Ribolla (Grosseto) e il *Festival regionale di canto a braccio* di Borbona (Rieti).

E pure nelle prove letterarie a noi più vicine, sorprendentemente, affiorano tracce di questa potenza espressiva, a partire dalla unità versica primaria che informa la stanza di ottava rima, ancorché non in maniera esclusiva: l’endecasillabo. Alla percezione attenta di un occhio e un orecchio connessi e solidali, la lettura silenziosa di un recente volume di Paolo Rumiz dedicato alle operazioni militari che hanno avuto per protagonisti i sudditi trentini e giuliani dell’Imperatore nell’Europa orientale – tragica e spaventosa Grande guerra in Galizia! –, può far emergere lentamente una misura ricorrente nel racconto, che assume pure, ancora una volta, una dimensione ritmica e acustica; per esplicitare questa condizione, ho fatto ricorso a un piccolo artificio: poiché la scrittura è originariamente disposta in una proiezione ampiamente discorsiva, come in qualsiasi racconto in prosa, ho disaggregato il “ductus” narrativo lineare e separato sequenze distinte per evidenziare l’endecasillabo “sotterraneo”, la misura ricorrente che informa l’ordito del racconto; questo è l’esito:

Era una sera di miele e di seta  
e tutto mi incitava a rimanere.  
Fu allora che sentii una voce lieve  
che lì sotto la luna ripeteva:  
“Ma quando puoi restare se non ora?”.  
Dissi alla Russa di tornare a valle  
e di venire a prendermi al mattino;  
lei mi rispose “Va bene ragazzo”,  
mi diede le sue mele e se ne andò [...]

Ma l’orrore dei pensieri perduti  
restava, e questo vuoto mi rendeva  
assetato di una narrazione nuova [...]

Poi si sposò con Gilda, l’italiana.  
Ma quando Gilda fece novant’anni [...]

importanti personalità impegnate in pratiche locali, segnalò Fabrizio FRANCESCHINI (a cura di), *I contrasti in ottava rima e l’opera di Vasco Cai da Bientina*, Pisa, Pacini, 1983. Aggiungo l’indicazione di alcuni titoli “fondativi” e atti di convegni e seminari: Giorgio NATALETTI, *I poeti a braccio della Campagna Romana*, in *Atti del III Congresso Nazionale di Arti e Tradizioni Popolari*, Roma, O.N.D., pp. 383-392; *Il verso cantato. Atti del seminario di studi (aprile-giugno 1988)*, a cura di Adelaide Pescatori e Paolo Bravi, Roma, Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, 1994; *Improvvisar cantando. Atti dell’incontro di studi sulla poesia estemporanea in ottava rima*, a cura di Corrado Barontini e Paolo Nardini, Arcidosso, Effigi, 2009. Ma, lo riconosco, si tratta di indicazioni assolutamente parziali, quasi casuali, a fronte di una letteratura assai copiosa (pure può essere utile, in una prospettiva più ragionata e meditata: [www.aporie.it](http://www.aporie.it), bibliografia).

[...] E allora ti dici: benedetto Iddio,  
ma questi della Ucraina asburgica  
cosa hanno a che fare con la Russia?<sup>12</sup>

Ma tutto questo riguarda in gran parte il presente o un passato piuttosto vicino, e può essere ascritto prima di tutto all'ambito dell'osservazione etnografica e a esperienze di fruizione diretta (con un po' di fortuna e consapevolezza si può assistere agevolmente a una gara poetica e all'esecuzione di un contrasto, anche frequentando alcuni dei luoghi citati, nelle occasioni giuste). Questo volume, invece, si occupa di un passato "profondo" e lontano, di pratiche e testi definiti che hanno connotato momenti e luoghi specifici. Tuttavia, pur all'interno di scenari socio-culturali che si sono profondamente modificati, la predilezione per la stanza di ottava rima è rimasta vivissima nella storia culturale. Come s'è detto, un altro aspetto che pure si è conservato sicuramente è l'intonazione cantata. È vero, come pure s'è accennato, che si è tramandata una consuetudine di composizione meditata e scritta di stanze – successivamente declamate, non cantate, e anche circolanti in forma manoscritta o pubblicate a stampa, soprattutto in occasioni celebrative ed encomiastiche, e per altre necessità letterarie e narrative –, ma credo si possa dire che, negli scenari osservati e censiti, l'intonazione cantata in pubblico da parte di esecutori consapevoli, non raramente professionali o comunque specialisti, e la composizione di brani destinati anch'essi a essere cantati e suonati pubblicamente, siano state le opzioni creative e performative di gran lunga più efficaci e frequentate.

Forse il vero motivo del "successo" del metro e del modello formale sta proprio in questa fruibilità agevole ed estesa, nella fluida versatilità che è riuscita ad alimentare efficacemente istanze e necessità espressive assai mutevoli, prestandosi altrettanto bene sia alla conduzione di lunghe e complesse saghe narrative, con decine e decine di stanze coerentemente integrate in azioni performative lunghe e spettacolari, sia alla elaborazione estemporanea di concetti astratti e complessi per una estensione temporale intermedia, sia all'espressione di sentimenti più intimi e personali, in forme e tempi assai più contenuti.

Per fornire un contributo critico all'analisi e descrizione della diversità di questi scenari, e della felice versatilità del metro e della forma, in questo volume si propone una ricognizione panoramica – a più mani e più voci – sulle diverse vicende dell'intonazione cantata in ottava rima, sui modi performativi e i processi della scrittura musicale, i contesti, luoghi e destinatari, sulle attività dei performer e dei

12. Paolo RUMIZ, *Come cavalli che dormono in piedi*, Milano, Feltrinelli, 2014, pp. 88, 156, 166 e 226. Peraltro, ho effettuato un prelievo quasi casuale: un orecchio sensibile, pur in una lettura interiore e silenziosa, rimane sorprendentemente rapito dal frequente affiorare di questo endecasillabo "nascosto", disseminato in quasi tutte le pagine. E non si tratta di un esito occasionale della scrittura, mi pare, quanto, piuttosto, di una intenzione consapevole e annunciata: "La dolcezza della sera produce endecasillabi" (p. 76) Come si vede, anche il titolo del volume corrisponde a un verso endecasillabo, similmente a quanto già osservato precedentemente (cfr. nota 10).

loro “protettori”, sulle procedure cerimoniali dell’esecuzione, i temi e argomenti dell’invenzione poetica: la riflessione e la scrittura sono affidate alla intelligenza critica di studiosi diversi, provenienti dalle ricerche di italianistica e musicologia, alcuni giovani e già assai intraprendenti, altri saldamente affermati al punto da costituire un autorevole e permanente riferimento negli studi relativi. Ognuno dei saggi offerti prende in esame esperienze, pratiche e vicende circoscritte: in questo senso possono anche essere letti come proposte separate, autonome e autosufficienti. Quindi, i diversi contributi sono impaginati in una prospettiva storico-culturale progressiva, dal Quattrocento fino al Novecento: letti in successione consentono di cogliere alcune persistenze negli assetti strutturali e nei modi esecutivi, e il ricorrere di certi orientamenti critici e interpretativi. Pure, la sequenza dei saggi rende ben evidente, mi pare, come la fruizione e “gestione” della stanza di ottava rima si siano trasformate sensibilmente – conservandosi inalterati i tratti formali e costante la necessità di una intonazione cantata – , in coerenza con il mutare dei gusti e attese dei destinatari, e non avrebbe potuto andare diversamente, in un arco storico-culturale così esteso.

La narrazione, quindi, prende le mosse dall’indagine sulla cosiddetta “ottava canterina”, il dispositivo formale della grande epica tardo-medioevale e rinascimentale che ha impegnato a lungo le piazze e le strade delle principali città italiane, soprattutto nelle regioni centro-settentrionali, con una particolare enfasi nella “propaganda” intorno alle “guerre d’Italia” e contro “il Turco”, a cavallo tra Quattrocento e Cinquecento,<sup>13</sup> e pure conduceva gli improvvisatori in alcuni luoghi canonici, “ai Marmi di Firenze”, per esempio, vale a dire sulle scalinate del Duomo, dove potevano esibirsi liberamente.<sup>14</sup> In questa sede, ne scrive diffusamente Luca Degl’Innocenti, giovane italianista di formazione fiorentina, assai attivo fuori dagli angusti confini nazionali, che ha già dedicato importanti saggi all’opera dei “canterini”: descrive gli spazi della performance quattro-cinquecentesca, la complessa interazione sociale nella fruizione, marcata spesso dal comune rapimento “estatico” che univa ascoltatori ed esecutori, e le opere multiformi dei performer; alcuni, tra questi, sono descritti presentandone la mobile e vivace sensibilità, con esiti di grande intraprendenza, che hanno consentito, talvolta, di passare rapidamente, e con grande disinvoltura, dalla oralità effimera del “cantare in panca” alla assai più stabile tecnologia della stampa, “nuovissima”, allora, trasformandosi così da canterini, attori di un volatile “flatus vocis”, in editori produttivi e intraprendenti, e trasferendo rapidamente, nella solidità garantita dai torchi di stampa, proprio alcune di quelle saghe e storie che nelle generazioni immediatamente precedenti fluttuavano

13. Ne è rimasta una documentazione imponente, che è stata individuata e pubblicata recentemente, con un impegno filologico ed editoriale considerevole: *Guerre in ottava rima*, Introduzione di Amedeo Quondam, 4 voll., Modena, Panini, 1988-1989.

14. Ne accenna Alessandra Di Ricco, in questa sede.

soltanto nell'*aere* delle piazze, tutelate dalla mobile memoria personale di interpreti e fruitori.

Nel medesimo contesto storico-culturale si muove la riflessione proposta da Francesco Saggio, formatosi alla scuola della musicologia cremonese e particolarmente impegnato negli studi sulla musica profana cinquecentesca: ma l'attenzione si orienta verso un'altra possibile elaborazione, lontana dall'epica "lunga" dei "caterini", vale a dire lo "strambotto musicale", ottava monostrofica la cui intonazione è sostenuta da uno strumento spesso suonato dal medesimo rimatoro. Soffermandosi sugli usi cortesi, Francesco Saggio descrive le procedure dell'invenzione poetica e dei processi di improvvisazione messi in atto da alcune grandi personalità attivissime nell'impegnare la sociabilità aristocratica, e pure riflette intorno allo statuto del testo musicale nelle pratiche estemporanee. Ed è questo uno dei nodi di maggior rischio, ma anche di grande interesse, nella interpretazione critica: si tratta, cioè, di ipotizzare, in maniera congetturale a causa della scarsità di fonti adeguate, come si realizzasse il bilanciamento performativo tra intonazioni melodiche sostanzialmente fisse (*aeri*) e formule melodiche parziali, più mobili e fluide, da riorganizzare e assemblare nel corso della performance, per l'intonazione cantata dei versi. E, anche, di intuire quanto il sostegno strumentale – come esso fosse realizzato – potesse contribuire a dare coerenza e compattezza all'esecuzione, nel "cantar alla lira" (si tratta della lira da braccio, un cordofono ad arco), oppure "al liuto": un'azione molto presente nelle fonti d'epoca che descrivono le consuetudini aristocratiche, e penetrata altrettanto diffusamente nel fare dei Comici dell'Arte, in un rapporto di continuità e contiguità, anche negli stessi luoghi, assai probabilmente, e anche di fronte agli stessi "pubblici".<sup>15</sup> Sul piano storiografico, in effetti, il disagio emerge proprio nel confronto tra l'estrema notorietà e circolarità di certi comportamenti musicali (l'improvvisazione di strambotti in ambiente cortese, tra Quattrocento e Cinquecento: un fare ritenuto strettamente connotante la musica italiana, anche dagli stessi musicisti "ultramontani" che accorrevano nella Penisola a ondate successive), e la scarsità di sicure fonti di riferimento, anche in notazione musicale. Paradossalmente, si potrebbe dire che più una pratica musicale risulta amata e largamente diffusa, nel suo tempo remoto, meno tracce documentali lascia a disposizione dei posteri, proprio in conseguenza della estrema diffusione, conoscenza e condivisione degli usi ed esiti performativi. Ben l'aveva intuito e annunciato, ormai molti anni or sono, Nino Pirrotta, il maestro della prudenza congetturale negli studi storico-musicali:

15. In effetti, nelle immagini conservate che testimoniano dell'opera intrapresa dai Comici dell'Arte una delle attività ricorrenti è proprio il "cantare alla lira" o altro cordofono ad arco; cfr. Giulia SARNO, *Tracce dell'attività musicale di comici dell'Arte nelle fonti iconografiche cinquecentesche*, Tesi di laurea in etnomusicologia, Corso di laurea magistrale in Scienze dello spettacolo, Scuola di studi umanistici e della formazione, Università di Firenze, a. a. 2015-2016.

È destino della storia dell'arte musicale di trovarsi tantomeno in possesso di elementi precisi e sicuri quanto più i fatti che essa si propone di esaminare ebbero una vasta diffusione e popolarità, e furono pertanto affidati alla conoscenza immediata e diretta che ognuno aveva di quelle musiche e dei loro modi e mezzi di esecuzione. Il Tempo ha inghiottito e sepolto irrimediabilmente quella conoscenza diretta e non ci ha lasciato che indizi sparsi e documenti riflessi, che occorre riunire pazientemente e faticosamente interrogare per riformare una pallida immagine di una realtà che ai suoi tempi doveva imporsi con balda e spavalda evidenza.<sup>16</sup>

D'altra parte, una conferma sull'enorme e remota diffusione di certe pratiche di invenzione estemporanea – oltre quanto riportato nei trattati cinquecenteschi: ne accenna, in questa sede, Alessandra Di Ricco –, anche in ambienti sociali periferici, ci arriva con sicurezza dalla precoce osservazione condotta da alcuni viaggiatori europei, ben prima che si organizzassero itinerari e modi cerimoniali del “Grand Tour”. Michel Sieur de Montaigne, partito da Parigi il 5 settembre 1580, fece ritorno a Montaigne, appunto, il 30 novembre 1581, dopo l'attraversamento di mezza Europa: tra le due date estreme, passò lungo tempo in Italia arrivando fino a Roma, la sua destinazione più meridionale, da cui risalì la Penisola. Ebbene, trovandosi a Fano, nelle Marche, il 28 aprile 1581, così annotava alcune consuetudini che considerava tipicamente italiane, nel diario del suo lunghissimo viaggio:

Quasi in tutta Italia si abburrata per mezzo di ruote, sì che un mugnaio fa più lavoro in un'ora che da noi in quattro. E quasi in ogni osteria s'incontrano rimatori che improvvisano sul momento composizioni adatte agli astanti; gli strumenti musicali esistono in tutte le botteghe, fin dai rivenduglioli nei crocevia.<sup>17</sup>

Non so se questa nota possa essere intesa come una delle occasioni fondative del mito che vede nell'Italia il paese della musica – una percezione che si va sempre più offuscando, soprattutto alle orecchie dei musicisti –, ma la testimonianza è senz'altro illuminante perché sancisce la spontanea “quotidianità”, si direbbe, dell'invenzione poetica estemporanea, in alcuni luoghi considerati tipici della sociabilità maschile. A questa ne aggiunge un'altra, pochi giorni dopo, ancora più precisa, mentre è impegnato in un lungo soggiorno (dal 7 maggio al 21 giugno 1581) a Bagno alla Villa (Bagni di Lucca), dove ritenne di aver ascoltato «il più perfetto favellare della Toscana»:<sup>18</sup> vi cercava pure conforto ad alcuni malesseri cronici, che però non gli impedirono di partecipare a un «ballo di contadine» e di dare lui stesso un banchetto e un ballo in onore dei suoi ospiti locali. Ma quello che qui ci interessa di più è la breve “nota biografica” concernente una sua collaboratrice domestica occasionale, che lo aiuta a servire in tavola:

16. Nino PIRROTTA, *Commedia dell'arte e Opera*, in ID. *Scelte poetiche di musicisti. Teatro poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venezia, Marsilio, 1987, pp. 147-151 (p. 148) [ed. or. 1955].

17. Michel DE MONTAIGNE, *Viaggio in Italia*, Introduzione di Giovanni Greco, traduzione e note di Ettore Camesasca, Milano, Rizzoli, 2003, p. 303 (I ed. it. 1956).

18. Michel DE MONTAIGNE, *Viaggio in Italia*, p. 331.

Fuora che feci mettere Divizia. Questa è una povera contadina, vicina duo miglia nei bagni, che non ha né marito, [né] altro modo di vivere che nel travaglio di lor proprie mani, brutta, dell'età di 37 anni. La gola gonfiata. Non sa né scrivere né leggere. Ma nella sua tenera età, avendo in casa del patre un zio che leggeva tuttavia in sua presenza l'Ariosto et altri poeti, si trovò il suo animo tanto nato alla poesia, che non solamente fa versi d'una prontezza la più mirabile che si possa, ma ancora ci mescola le favole antiche, nomi delli dèi, paesi, scienze, uomini clari, come se fusse allevata alli studi. Mi diede molti versi in favor mio. A dir il vero non sono altro che versi e rime. La favella elegante e speditissima.<sup>19</sup>

Evidentemente il Sieur de Montaigne era un uomo fortunato, e anche piuttosto perspicace: in quella esperienza non solo ha avuto modo di “incrociare” la testimone “giusta”, ma è pure riuscito a individuare alcuni tratti destinati a far parte della mitopoiesi concernente i poeti improvvisatori, e le poetesse: la “esposizione” molto precoce alla poesia (qui Ariosto, altrove poeti estemporanei locali), in età infantile e in ambiente domestico e familiare, che informa e orienta definitivamente la “vocazione” successiva,<sup>20</sup> e il ricorso a un inventario estremamente eterogeneo di temi, argomenti, personaggi e concetti da cui l'invenzione poetica può attingere, in stretta associazione con il traino metro-ritmico e l'incombenza acustica delle isofonie. A questi ultimi due tratti, sicuramente, può essere ascritta la critica severa e assai più tarda esercitata nei confronti della poesia estemporanea, vale a dire il configurarsi, essa, come mero esercizio per l'agglomerazione di vicende fatue e vane, strettamente subordinate e subalterne alla rigida traiettoria metrica e al circuito sonoro delle rime. E poi, come si vede, Montaigne descrive un profilo quasi totalmente sovrapponibile a quello di Beatrice Bugelli, la “musa” di Niccolò Tommaseo, ma centocinquanta anni prima. E pure ci conferma, in maniera trasparente, la rapida e profonda penetrazione dell'Ariosto e del suo poema anche in scenari socio-culturali assai periferici.

La versificazione in ottava rima, tuttavia, non costituisce esclusivamente il processo privilegiato della poesia estemporanea intonata “alla lira” da una voce sola, nell'intrattenimento di corte, o da contadine analfabete: nel corso del Cinquecento alimenta anche l'intonazione polifonica del madrigale, uno dei generi più sofisticati nel “consumo” culturale delle élite e pure, all'inizio del Seicento, pervade le prime esperienze del melodramma, da cui sarà successivamente estromessa, sostituita da altri metri più congeniali alla rappresentazione scenica: processi ed esiti della tradizione scritta della musica, dunque, non solo invenzione estemporanea. Ne scrive in questa sede Cecilia Luzzi – musicologa di formazione bolognese, specialista negli studi sulle forme della poesia per musica – che sottolinea come l'ottava rima sia

19. Michel DE MONTAIGNE, *Viaggio in Italia*, p. 339.

20. Ho provato a descrivere l'imprinting alla poesia di un grande poeta improvvisatore, Nello Landi, da Buti (Pisa), con *Maestri della voce, maestri del tempo*, in *L'arte del dire*, Atti del Convegno di studi sull'improvvisazione poetica, Grosseto, 14, 15 marzo 1997, Grosseto, Biblioteca Chelliana, Archivio delle Tradizioni Popolari della Maremma Grossetana, 1999, pp. 139-161.

stata effettivamente uno dei generi poetici più frequentati dai musicisti italiani ed europei, tra Cinquecento e tardo Seicento, con numerose composizioni in cui ricorrono in maniera preponderante, ancora, le stanze ariostesche, modello principe della versificazione in ottava rima, anche per i musicisti. E pure segnala l'emergere, sorprendente, di un altro grande protagonista, Niccolò Machiavelli: il Segretario della Repubblica fiorentina – e questa sua competenza forse stupirà alcuni lettori – non è stato soltanto un provetto improvvisatore di “strambotti” e brillante intrattenitore, nella scia di Leonardo da Vinci, Leonardo Giustinian e Serafino Ciminelli “Aquilano”, ma si è anche generosamente impegnato nella prima fase del madrigale fiorentino per la sua prossimità a Philippe Verdelot, tra i musicisti più noti e creativi nella Firenze del primo Cinquecento: nella elaborazione polifonica sperimentata dal compositore francese, infatti, si rilevano alcune scelte che possono essere ricondotte direttamente all'azione degli improvvisatori, soprattutto in certi processi di modularità e ripetizione melodica e ritmica. Più avanti, nel corso del Seicento, si diffonde ancora l'opera di un altro protagonista, Tasso e la *Liberata*, ma la scrittura musicale si emancipa progressivamente dal rapporto con l'intonazione cantata nelle pratiche estemporanee, come era ancora per le generazioni precedenti con le stanze del *Furioso*, e i poemi epici in ottava rima diventano progressivamente grandi inventari di storie, trame, personaggi, sentimenti, luoghi, cui attingere “a man bassa” per costruire la nuova narrazione del teatro musicale: nel melodramma, quindi, l'elaborazione musicale abbandona la modularità propria dell'ottava epica o monostrofica, e tende ad assumere un assetto più elaborato e interamente composto. Peraltro, le ottave di Ariosto e del Tasso resteranno saldamente agganciate all'intonazione cantata della tradizione orale, nelle generazioni successive, per lunghissimo tempo, con particolare euforia in alcuni luoghi della Penisola: vi accennerò più avanti.

Ancora a vicende connesse all'ambiente granducale si applica la riflessione proposta da Maddalena Bonechi, giovane musicologa di formazione fiorentina: la stanza di ottava rima, benché in maniera non preponderante, informa anche le “nuove” musiche a voce sola e basso continuo (monodia accompagnata da esplicita concatenazione accordale): ancora un genere musicale afferente alla tradizione scritta, dunque, che proprio a Firenze emerge in maniera fortemente innovativa all'inizio del Seicento. Se ne individuano i poeti e i compositori, alcuni noti, altri emergenti nell'ambiente cittadino, e si colgono pure interessanti e disinvolti “prelievi” da testi più estesi, di interesse scenico-teatrale (balli, favole pastorali, commedie, intermezzi) e di matrice spirituale e religiosa: la capitale granducale, dunque, a cavallo tra Rinascimento e prima età barocca si conferma come una vivace fucina di nuove esperienze musicali, anche in queste operazioni a inizio secolo, e grazie all'opera di grandi personalità quali Jacopo Peri, Giulio e Francesca Caccini.

A questo proposito, credo sia utile riproporre qui una vecchia ipotesi di Paul Collaer,<sup>21</sup> che mi pare ancora interessante: a suo giudizio, lo stile rappresentativo del primo Seicento, che proprio in area fiorentina sembra emergere per la prima volta, presso alcuni circoli aristocratici, non sarebbe riconducibile esclusivamente a un processo di semplificazione e riduzione della polifonia (da quattro/cinque/sei voci integrate in assetto compatto a una sola voce accompagnata da strumenti), e il “recitar cantando” non costituirebbe l’esito diretto dell’invenzione di uno o più musicisti; diversamente, lo stile recitativo, di origine più remota e largamente praticato nella tradizione orale, avrebbe influenzato favorevolmente i compositori della prima età barocca, fornendo un efficace modello vivente.<sup>22</sup> E questo, probabilmente, potrebbe anche spiegare la rapida ed entusiastica accoglienza, nella tradizione orale, dei grandi poemi cavallereschi, dal *Furioso* alla *Liberata*, e la persistente attestazione di continuità nella loro conservazione.

Ancora in questa sede, Santina Tomasello – cantante, cembalista e musicologa che ha completato la sua formazione musicale tra la Sicilia e la Toscana – propone una ricognizione critica sull’ottava rima nel modello siciliano (con rima alterna anche in fine stanza: ABABABAB), altrimenti denominata pure *canzuni* (o *canzuna*): ne coglie alcune precoci intonazioni polifoniche nel corso del Cinquecento, e ne segue la trasformazione verso il nuovo assetto della “monodia accompagnata”, in piena coerenza con il profondo mutamento dello stile musicale nel corso del Seicento. Pure, descrive l’emergere e la diffusione di una sorta di “modello” utilizzato nella intonazione cantata, la *siciliana*, forse affermatasi nel “mestiere” degli attori girovaghi, come dispositivo melodico per cantare ottave su soggetti diversi, e diffusasi anche in ambiente aristocratico con il sostegno della chitarra “alla spagnola”, ed esiti di tenacia e persistenza sorprendenti: alcuni esempi di *canzuni* risultano attestati fino ai primi decenni dell’Ottocento. Propone anche un’attenta valutazione concernente la morfologia delle fonti tramandate, e i rapporti tra le sezioni melodiche e i versi, individuando uno schema ricorrente che vede l’intonazione musicale limitata a quattro frasi distinte, una per ogni verso della prima metà della stanza, replicate nei successivi quattro versi, con possibili adattamenti ritmici e agogici

21. Autorevole musicologo, pianista e direttore d’orchestra belga (1891-1989), scomparso quasi centenario a Bruxelles, sodale di compositori famosi come Darius Milhaud, con una singolare formazione da chimico e una lunga attività di etnomusicologo, ha lavorato a lungo nella radiofonia e svolto un importante ruolo nella diffusione della musica del Novecento.
22. Cfr. Paul COLLAER, *Lyrisme baroque et tradition populaire*, in “Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae”, VII, 1965, pp. 25-40. D’altra parte, è pur vero che i tratti metro-ritmici dell’intonazione cantata nella tradizione orale – rilevabili soprattutto in un’ampia mobilità nella condotta delle durate – rinviano a certi atti performativi descritti dai teorici del “recitar cantando”, per esempio alla pratica della *sprezzatura*, come era intesa da Giulio Caccini nella prefazione del 1614 alla seconda edizione delle sue *Nuove musiche*, la quale consisteva nel «fare il valore della nota secondo il concetto delle parole»: che è quanto accade nel “canto all’improvviso” della tradizione orale.

orientati dal senso affiorante nei versi: si tratta di un assetto assai stabile, che ricorre anche in fonti scritte provenienti da altre aree regionali e nella tradizione orale osservabile nella rilevazione etnografica.<sup>23</sup> Ancora, rileva alcune proiezioni della *siciliana* nel melodramma e nell'oratorio alle soglie del Settecento, e indaga su possibili prossimità alla tradizione folklorica con una valutazione comparativa fondata sul monumentale *corpus* di Alberto Favara, giacimento ineguagliabile delle tradizioni musicali siciliane.

Alessandra Di Ricco – affermata italianista, tra i massimi studiosi della poesia estemporanea “aulica”, la cui produzione critica costituisce un riferimento irrinunciabile – ci conduce direttamente nei cerimoniali interni alle *Adunanze* d'Arcadia, e descrive il “fare” di alcuni protagonisti assoluti: Maria Maddalena Morelli (“Corilla Olimpica”), Bernardino Perfetti, Pietro Nardini, Arcangelo Corelli, Bernardo Pasquini, Alessandro Scarlatti, ognuno con il suo nome arcade, sono personalità preminenti nel corso dell'ultimo Seicento e per tutto il Settecento, allorché l'improvvisazione aulica raggiunge il suo massimo successo. E riporta, efficacemente, molte testimonianze dai “verbali” delle *Adunanze* le quali indicano come le performance della «illustre Pastorella», Corilla, appunto, e del Cavalier Perfetti, tra gli altri, fossero intese anche dai sodali Arcadi come esplicite manifestazioni di “canto”, azioni musicali, quindi, sostenute, peraltro, quasi sempre, dall'accompagnamento di strumentisti provetti (il violinista Nardini, e il cembalista Pasquini, tra i nomi citati), impegnati a gara con gli improvvisatori, con altrettanta prontezza e immediata perizia, nel trascrivere «sulla Musica» le condotte melodiche e le armonie. La consapevolezza che l'offerta poetica costituisca una vera e propria performance – vale a dire un'azione che si compie in un tempo e uno spazio circoscritti, senza possibilità di ritorno e recupero, di fronte a destinatari che condividono il medesimo tempo e spazio, e gli stessi esiti – sta anche nello spiccato apprezzamento degli Arcadi verso *l'arte di far versi*, soprattutto se *all'improvviso*, vale a dire sottoposta al rischio dell'insuccesso, del fallimento, come è nelle arti performative, appunto, ben lontana dalla sicurezza della invenzione meditata, limata e scritta della poesia letta e declamata, e resa ancora più “acrobatica” e pericolosa dalla «rima obbligata», una pratica piuttosto tarda in Arcadia, ed «elemento dirimente non solo tra buona e cattiva improvvisazione, ma tra l'improvvisazione» dei tempi di Giovan Mario Crescimbeni, Custode d'Arcadia, che così ne scrive nel 1731, «e quella dei secoli passati». Pure è interessante – emozionante! – la descrizione dell'invasamento che prende i performer in Arcadia, la trance poetica che li travolge, con manifestazioni cinesiche sensazionali e una condotta prosodica furiosamente convergente verso il picco dell'invenzione, seguito da una pericolosa discesa verso la conclusione, insidiata da un possibile e clamoroso venir meno delle energie corporee e della potenza

23. Cfr. Maurizio AGAMENNONE, *Modi del contrasto in ottava rima*, in *Sul verso cantato. La poesia orale in una prospettiva etnomusicologica*, a cura di Maurizio Agamennone e Francesco Giattanasio, Padova, Il Poligrafo, 2002, pp. 163-223.

vocale. Conclude il contributo della Di Ricco la preziosa presentazione della «Corona di ottave» per Carlo Emanuele d'Este, offerta nel 1702, e una strabiliante lista degli argomenti proposti al Cavalier Bernardino Perfetti, affinché ne cavasse versi «all'improvviso», in occasione della sua «coronazione» in Campidoglio, officiata dai senatori di Roma nel 1725: elenco strepitoso, che, evidentemente, imponeva al «coronando» la conoscenza di moltissimi aspetti dell'intero scibile umano!

Parallelamente ai fasti delle imprese in Arcadia, l'uso dell'ottava rima e il retaggio dell'epica cavalleresca restano saldamente ancorati alla tradizione orale di ambito folklorico. Tra gli altri, Wolfgang Goethe ne ha fornito testimonianza, in occasione del soggiorno veneziano della sua *Italienische Reise*: il 6 ottobre 1786, dopo aver preso gli opportuni accordi, finalmente riesce ad ascoltare alcuni gondolieri cantare Ariosto e Tasso, al «chiaro di luna», proprio su una gondola, «un cantore a prua e un altro a poppa». La rilevazione di Goethe, descritta con sorprendente perizia etnografica, è molto conosciuta: in questa sede, mi pare opportuno sottolineare come Tasso, e anche Ariosto, mentre declinavano progressivamente nelle edizioni a stampa, pur con una certa ripresa e una impennata nelle edizioni europee proprio alla fine del XVIII secolo,<sup>24</sup> e forse cominciavano a perdere un po' della presa originaria sulla cultura delle élite nei principali centri egemonici, rimanevano invece determinanti in numerosi contesti locali, come modelli insuperati, non necessariamente nella stretta lettera dei poemi conservati, talvolta alterata nel processo di re-invenzione estemporanea, ma nei motivi, personaggi e sentimenti, e nella «aura» luminosa che da quella versificazione promanava, con esiti davvero sorprendenti: ancora dalla rilevazione di Goethe apprendiamo come i gondolieri sapessero ben impegnare il «paesaggio sonoro», cantando il loro Tasso, disponendosi e muovendosi efficacemente sulle fondamenta dei canali, ottimizzando altresì la risposta acustica delle acque in laguna, in una azione esuberante ed energica a forte connotazione individuale, ma con una marca affettuosa e capace di commuovere «fino alle lacrime». Pure, dalla testimonianza di un suo domestico, garantita dal grande «viaggiatore» tedesco, veniamo a conoscenza di uno specifico uso femminile del medesimo inventario di versi auratici, esercitato in gruppo, soprattutto a Malamocco e Pellestrina, tra famiglie di pescatori e gente di mare, sulla riva, in attesa del rientro degli uomini, e veicolo di un appassionato scambio di versi, a distanza, con padri, mariti, figli e nipoti che rispondevano alle donne dalle loro barche, rientrando dalle attività di pesca: una consuetudine che farebbe pensare anche a una matura competenza nel «controllo del territorio» attraverso segnaletiche acustiche specializzate, gestite con la grazia del canto – come pure è sicuramente attestato altrove – e la protezione

24. Negli stessi anni si registra addirittura una ripresa dei poemi in ottave di Boccaccio (*Filostrato*, *Teseida* e *Ninfale fiesolano*) che erano quasi scomparsi dall'interesse degli editori, fin dalla fine del Cinquecento: cfr. Giancarlo ALFANO, *Una forma per tutti gli usi: l'ottava rima*, in *Atlante della letteratura italiana*, cura di Sergio Luzzatto e Gabriele Pedullà, vol. II, *Dalla Controriforma alla restaurazione*, a cura di Erminia Irace, Torino, Einaudi, 2011, pp. 31 – 57 (pp. 32, 36, 55 e 56).

salvifica dei grandi della poesia.<sup>25</sup> Fosse o no quella descrizione una fantasia esasperata del domestico, che era tedesco pure lui – Goethe lo aveva assunto proprio a Venezia, e ne lasciò un ritratto pieno di simpatia –, e si deve credere, e sperare, che avesse una reale e sicura competenza degli usi comunicazionali in laguna, certo è che il “Tasso dei gondolieri” sarebbe diventato rapidamente un *topos* dell’immaginario romantico, parallelamente alla costruzione del mito di Venezia e al rimpianto per la sua grandezza perduta, nella fervida percezione di personalità quali Stendhal, Byron e Liszt,<sup>26</sup> fino allo stesso Wagner, che pure non resisteva alla fascinazione della melopea intonata *more veneto*: nel suo ultimo soggiorno a Venezia, peraltro, era costantemente sorvegliato da Luigi Trevisan detto *Ganasseta*, suo gondoliere “de casada”, tra le cui braccia si spense nel 1883, a Ca’ Vendramin Calergi.

Ma, oltre un secolo prima, ne era stato fortemente attratto anche Jean-Jacques Rousseau,<sup>27</sup> del quale fu pure pubblicata una trascrizione della melodia, nel 1781,<sup>28</sup> pochi anni prima del “viaggio in Italia” di Goethe, che dimostra di conoscere bene quel testo.<sup>29</sup>

E ancora, proprio negli stessi decenni, si deve pure registrare un’altra testimonianza concernente la formidabile efficacia del metro e della forma:

Il Settecento, secolo dei lumi ma anche secolo di profondi sentimenti religiosi, vide addirittura dilagare la forma del poema sacro in ottave. In questa si espresse innanzitutto la devozione mariana [...]. Né poterono mancare le *Meditazioni della domenica di resurrezione* (Macerata, 1720), secondo una tipologia di antica origine francescana che risaliva alle meditazioni sulla Passione cantate in un cantare trecentesco di Niccolò Cicerchia (già numerose volte andato in stampa).<sup>30</sup>

25. Johann Wolfgang VON GOETHE, *Viaggio in Italia*, Milano, Garzanti, 1997 (pp. 90-92) [ed. or. 1816-1817; con il titolo *Italienische Reise*: 1829].
26. Liszt compose un monumentale poema sinfonico, *Tasso, lamento e trionfo*, predisponendone ben quattro versioni successive (1849-1854), la prima delle quali composta in occasione dei festeggiamenti allestiti a Weimar per celebrare il centenario della nascita di Goethe.
27. Rousseau sperimentò uno stabile soggiorno a Venezia come segretario dell’ambasciatore francese presso la Serenissima, dal 1743 al 1744.
28. La sua trascrizione della intonazione concernente la stanza il cui capoverso è “Intanto Erminia fra l’ombrese piante”, indicata precipuamente come *Tasso alla veneziana*, è apparsa in *Les consolations des misères ma vie, ou Recueil d’airs, romances et duo*, Paris, De Roullède de La Chevrière, 1781 (pp. 302-303); pure vi è riportata, subito dopo, una trascrizione indicata come *Ottave alla fiorentina* (pp. 304-305).
29. Una ricognizione sulle ottave del Tasso cantate in ambiente veneziano è in Roberto LEYDI, *Appendice 2. Le melodie della Raccolta di Antonio Berti e Teodoro Zacco, 1842*, in *Guida alla musica popolare in Italia 1. Forme e strutture*, a cura di Roberto Leydi, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1996, pp. 51-101 (pp. 83 e segg.). Su tutta la questione, cfr. pure *Barcarola. Il canto del gondoliere nella vita quotidiana e nell’immaginazione artistica*, a cura di Sabine Meine con la collaborazione di Henrike Rost, Roma-Venezia, Viella-Centro tedesco di studi veneziani, 2015.
30. Giancarlo ALFANO, *Una forma per tutti gli usi*, 2011, p. 33.

E questa è una ulteriore conferma del paradigma che si sta descrivendo in questa sede: lunghissima durata del metro e della forma, nell'intonazione cantata che ne costituisce il supporto indispensabile per la comunicazione, a partire fin dalle prime prove trecentesche, e grande successo dei testi composti e tramandati, favorito e moltiplicato dalle edizioni a stampa.

Ancora agli ultimi decenni del secolo va pure ricondotta una delle manifestazioni più singolari della fruibilità e versatilità dell'ottava rima, che hanno consentito, nel tempo lungo, di mettere in assetto la narrazione di qualsiasi vicenda:<sup>31</sup> si tratta dell'impresa condotta da Giacomo Casanova di voltare in italiano – con una prova anche in veneziano – addirittura la “madre” di tutte le storie: *Dell'Iliade di Omero tradotta in ottava rima*, I-III, Venezia 1775-78.<sup>32</sup>

Con l'avanzare dell'Ottocento, la prassi della poesia estemporanea comincia a declinare nella sociabilità dei ceti dominanti, e la forma dell'ottava rima perde progressivamente energia, anche perché l'istanza narrativa, ormai, viene inesorabilmente assorbita e rappresentata soprattutto dal romanzo, per la cui diffusione e fruizione, evidentemente, vengono meno sia la necessità che l'utilità dell'intonazione cantata, indispensabile, invece, per raccontare in ottava rima: le vie della poesia e della narrazione, quindi, vanno in una direzione divergente, così quelle della musica. In questa sede, tuttavia, Paolo Fabbri – tra i più autorevoli musicologi europei, specialista negli studi sul teatro musicale – segnala non poche tracce di una certa resistenza nell'Ottocento inoltrato, soprattutto nella letteratura scritta, e indica alcune persistenze nel melodramma, pur essendo l'ottava una forma poco frequentata nella scrittura operistica. Perciò, attribuisce l'occorrenza di riferimenti a personaggi e temi dell'epica cavalleresca, presenti nei libretti d'opera, soprattutto a un «intento citazionistico», nella evocazione di alcuni *topoi*, reinventati in scena con ampia libertà e poco rispetto per la “lettera”: ancora una volta il canto dei gondolieri, o il gesto dell'invenzione estemporanea emblematicamente sostenuta dalla chitarra spagnola, quando non è lo stesso poeta (ancora il Tasso) ad assurgere a

31. «Ogni tipo di racconto – se ne deve concludere – può essere veicolato in ottave [...] Tutto: feste sacre, occasioni famigliari, episodi di vita civile, racconti mitologici, episodi comici, avvenimenti tragici; proprio tutto poteva essere ridotto alla straordinaria macchina metrica dell'ottava [...] La medesima forma metrica, con le medesime dimensione stilistica e organizzazione testuale, serve indifferentemente all'autore per narrare un fatto storico, un racconto d'arme e d'amori, un episodio mitologico» (Giancarlo ALFANO, *Una forma per tutti gli usi*, 2011, pp. 32-34, 41).
32. L'adattamento effettuato da Casanova può essere inteso come una manifestazione tarda di un processo innescato assai prima: «La storia dei poemi antichi tradotti in ottava rima riguarda principalmente – ma non esclusivamente – il Cinquecento. Sull'onda del successo del *Furioso* e poi della *Liberata*, i letterati italiani si misurano in particolare col capolavoro virgiliano e col poema maggiore di Ovidio, riconoscendo nel primo l'acme della poesia occidentale (la preferenza rispetto ai poemi omerici, in particolare all'*Iliade*, è caratteristica del gusto allora vigente), nel secondo un esemplare classico della varietà narrativa portata in auge da Ariosto» (Giancarlo ALFANO, *Una forma per tutti gli usi*, 2011, p. 41).

protagonista del libretto e, quasi, a rappresentare se stesso; gli esiti musicali possono essere localmente pervasivi nel trattamento disarticolante del verso endecasillabo: una operazione inevitabile, forse, per la tessitura di una soddisfacente periodicità nelle parti vocali. Sicuramente di grande interesse, quindi, è la descrizione di una preziosa, rara e poco conosciuta intonazione di ottave dalla *Gerusalemme liberata* per voce e pianoforte, risalente agli anni venti dell'Ottocento, destinata a un consumo più riservato e lontano dai clamori dell'opera: la scrittura musicale riesce così ad allestire «una piccola cantata narrativa da camera, dall'esordio para-teatrale», bilanciando l'assetto ritmico oscillante dell'ottava (negli esiti accentuativi mobili: tipi *a minore* e *a maggiore*) con le necessità di una condotta musicale periodica e più regolare, ancora una volta, non priva di effetti descrittivi e drammatici nell'integrazione tra la parte vocale e quella pianistica, in relazione ai sensi veicolati dai versi.

Ancora sulla metrica nel melodramma, infine, si sofferma Marco Targa – giovane musicologo formatosi presso l'Università di Torino e molto attivo negli studi sull'opera italiana –, in uno scenario culturale che ormai si affaccia sul Novecento, caratterizzato da una notevole irrequietezza sperimentale. Pure, rileva una certa ripresa di interesse per l'endecasillabo – metro altrimenti “ostico” alla versificazione per l'opera in musica – fin nel Verdi maturo, e individua tracce di una possibile approssimazione alla stanza di ottava rima nel ricorso alla forma della doppia quartina di endecasillabi. L'approccio alla più estesa forma di matrice toscana, perciò, sembra assumere soprattutto la valenza di favorire una migliore ambientazione storica, nel libretto, attraverso l'uso drammaturgico di stilemi poetici antichi, coerenti – ed eventualmente coevi – con le vicende della rappresentazione, oppure costituisce una opportunità «per conferire un tono epico alla narrazione», una prospettiva che per «gli italiani» sembra essere stata assai favorevole allo scopo di avvicinarsi alla drammaturgia wagneriana, molto attrattiva negli ultimi decenni dell'Ottocento e a cavallo di secolo. Un esempio ben rappresentativo di questa tendenza è individuato nella produzione di Ruggero Leoncavallo: la remota poesia quattrocentesca, cui si attinge per il libretto (*I Medici*, Milano 1893), costituisce un generoso inventario di temi per una persuasiva costruzione della vicenda, ivi compresa la “canonica” citazione della tenzone poetica; pure se ne ricavano schemi metro-ritmici elaborati utilmente nella scrittura musicale: intenzioni che si protraggono, ormai, anche nella librettistica e nella musica del Novecento, in D'Annunzio, per Mascagni, e, addirittura, nel raffinato recupero degli “strambotti” di Serafino, per Malipiero.

Tasso e Ariosto, e tutta l'epica cavalleresca dei “minori”, dopo le prime e remote edizioni a stampa, sarebbero rimasti a lungo impressi nell'immaginario dei poeti estemporanei e nella tradizione orale, come un repertorio di riferimento assoluto, sorvegliato da una conoscenza profonda delle vicende e dei personaggi narrati, progressivamente estesa ad altri repertori fantastici connotati anch'essi da una cifra di delirante visionarietà o sorridente follia, congiuntamente a una sorta di culto del libro antico, di cui sono conservati gelosamente esemplari raccolti per vie segrete,

soprattutto in ambito rurale e pastorale, ma anche in certi ambienti artigiani, tra persone capaci di richiamare con prontezza sbalorditiva vicende e personaggi anche marginali, non raramente esperte e appassionate anche di arti figurative del passato: forti individualità, protagoniste di storie di vita spesso singolari e faticose, talvolta appartate, solitarie o marginali, talaltra dedite all'impegno politico e alla solidarietà di classe, oppure sedotte dall'eccitazione ludica generata dal confronto poetico, e dotate di una memoria sbalorditiva, esercitata nella lettura e nell'invenzione continua di versi nuovi da associare e sommare a quelli già "trovati" nel corso di contrasti interminabili, nelle osterie e nelle feste di paese, nei teatri e sui palchi dei comizi e incontri politici, nelle scuole e anche nelle aule universitarie, nei Festival di poesia, nei musei e le biblioteche. Uno scenario che è stato rilevato e ampiamente descritto, fino agli anni settanta e ottanta del Novecento,<sup>33</sup> che è possibile osservare pure oggi, come s'è detto, e di cui, altrove, si potranno raccontare altre storie, ancora.<sup>34</sup>

Questo volume è stato interamente realizzato nel corso del 2016: un anno faticoso, che celebra i cinquecento anni dalla prima edizione del *Furioso*, forse la più visionaria e ancora sorprendentemente "promiscua", per l'ibridazione del toscano con altre espressioni locali; a quella edizione sarebbe presto seguita una revisione intermedia, nel 1521, fino a quella definitiva del 1532, più meditata e filtrata attraverso il magistero di Pietro Bembo, cui arrise un successo editoriale clamoroso, in stretta associazione con lo sviluppo delle tecnologie di stampa e relativi, impetuosi, esiti imprenditoriali e commerciali. Ma l'edizione del 1516<sup>35</sup> era forse ancora agganciata a pratiche artigianali, a modi e itinerari quasi da "ambulante", anche nella distribuzione commerciale, e l'Ariosto stesso si portava appresso casse piene del suo poema, «impresso in Ferrara per il maestro Giovanni Mazzocco», il 22 aprile 1516,<sup>36</sup> ancora in poche centinaia di copie che lui stesso provvedeva a vendere personalmente, prima che la terza edizione alimentasse finalmente il best-long-seller che il suo poema sarebbe diventato. Il *Furioso* è stato anche indicato come «una prodigiosa "storia cantata"», probabilmente nel senso che i moti metro-ritmici e i ritorni fonici interni sono così generosamente attivi e vivaci da favorire la percezione di un "canto" interiore anche alla lettura individuale e silenziosa, e ancor più se ad alta voce, ma anche

33. Giovanni Kezich ha magistralmente interpretato l'opera di questi improvvisatori, nelle campagne e osterie del Lazio e della Toscana, in un dialogo prolungato fin nelle loro case e poderi e marcato da una simpatia profonda verso alcuni dei protagonisti di questa "epopea" (cfr. i volumi già citati: *I poeti contadini*, 1986 e *Some peasant poets: an odyssey in the oral poetry of Latium*, 2013).

34. Tra gli obiettivi dell'esperienza di ricerca avviata originariamente con il PRIN, e seguita nelle attività del Laboratorio APORIE, si colloca un nuovo volume dedicato soprattutto alle pratiche osservabili oggi e nel recente passato, in una prospettiva prevalentemente etnografica ed etnomusicologica.

35. Questa prima edizione è stata pubblicata ancora recentemente, proprio in occasione del cinquecentenario: Ludovico ARIOSTO, *Orlando Furioso secondo l'editio princeps del 1516*, a cura di Tina Matarrese e Marco Praloran, 2 voll., Torino, Einaudi, 2016

36. Lina BOLZONI, *Cinque secoli furiosi*, in "Il Sole 24 ore/Domenica", 3 aprile 2016, p. 29.

perché consente di attingere – quella “storia cantata” e molte altre – a esperienze cognitive ed emotive che non siano soltanto o strettamente razionali e pragmatiche, lucidamente coerenti e non contraddittorie, rappresentando così l’altra faccia del Rinascimento, quella che, forse proprio per questo, appassionò anche tanti poeti, artisti e intellettuali.<sup>37</sup> Una “storia cantata” – quella e tutte le altre, e pure le interminabili invenzioni dei poeti estemporanei del passato e del presente, ma anche “questa storia” che le storie si possano cantare e ascoltare con grande efficacia e piacere – , una “storia cantata”, dunque, che è riuscita a tenere insieme in un dialogo plurisecolare il consumo delle élite e dei gruppi dominanti con la creatività dispersa e diffusa di ceti, famiglie, reti parentali e singole personalità appartenenti al mondo folklorico che in queste pratiche ha espresso esiti davvero sorprendenti, felicemente bizzarri e, certe volte, irrituali.

Una “storia cantata” che può anche avere una funzione salvifica, ancora oggi: «Per contrastare la sindrome di Alzheimer, bisogna continuare a ‘imparare a memoria’: memorizzare una o due ottave dell’Ariosto o del Tasso ogni giorno, può fare veramente molto bene».<sup>38</sup>

37. In un recente articolo redatto per l’anniversario della prima edizione (1516), Alberto Asor Rosa ha proposto anche a una platea estesa di lettori la felice definizione che ho qui adottato («una prodigiosa “storia cantata”»); nella stessa sede ha pure ricordato la filiazione di grandi personalità che hanno indagato su «follia e infrazione nella prospettiva umanistica italiana ed europea», evidenziando la predilezione per il *Furioso* manifestata, tra gli altri, da Machiavelli, Galileo, Cervantes, fino a Italo Calvino (Alberto ASOR ROSA, *Noi italiani siamo folli come Orlando*, in “la Repubblica”, 21 giugno 2016, p. 53).

38. Umberto Eco, ospite a *Che tempo che fa*, Rai3-TV, domenica 11 gennaio 2015, h. 20.00.

## ABSTRACTS

### Luca Degl'Innocenti

#### *I cantari in ottava rima tra Medio Evo e primo Rinascimento: i cantimpanca e la piazza*

Nell'Italia del Tre, Quattro e Cinquecento, la poesia dei cantastorie (o cantimpanca, o canterini) era il più importante mezzo di comunicazione, informazione e intrattenimento collettivo per il pubblico ampio e vario dei loro spettacoli; e l'ottava rima era la sua forma più tipica e più amata. Questo saggio passa in rassegna alcuni profili caratteristici di quei maestri di mille arti e venditori di mille merci, che erano anche acrobati, saltimbanchi, medici ciarlatani, attori e buffoni, e – dall'invenzione della stampa in poi – perfino librai ed editori. Il loro talento principale e il loro prodotto più pregiato, tuttavia, era comunque la poesia orale: benché i loro testi siano ormai muti per noi, le testimonianze dell'epoca ci ricordano concordi che le ottave di racconti cavallereschi, novelle, cronache, storie sacre, contrasti e rime d'amore ammaliavano ed emozionavano le folle non soltanto col potere della parola, ma anche con quello del canto e della musica, nonché con la magia, frequente eppure sempre eccezionale, della invenzione estemporanea di rime e note, spesso cantate "all'improvviso".

#### *Late-medieval and Early-modern cantari in ottava rima: the cantimpanca and the piazza.*

From the 14th to the 16th century, the poems of *cantastorie* (or *cantimpanca*, or *canterini*) were the most important medium of communication, information, and collective entertainment for the vast and various audience of their performances; and *ottava rima* was its most characteristic and favourite form. This essay examines some typical profiles of these masters of a thousand trades and sellers of a thousand wares, who were also acrobats and mountebanks, medical charlatans, actors and buffoons, and – soon after the invention of print – booksellers and publishers as well. Their main talent and their finest product, however, was oral poetry: even though their texts are silent to us today, there is extensive and consistent evidence that at that time the octaves of chivalric tales, *novelle*, chronicles, religious stories, *contrastisti*, and love poems charmed and moved the crowd not only through the power of words, but also through the power of music and of singing, as well as through the common and yet exceptional magic of the composition during performance of verses and notes, that were often sung *all'improvviso*.

### Francesco Saggio

#### *Improvvisazione e scrittura nel tardo-quattrocento cortese: lo strambotto al tempo di Leonardo Giustinian e Serafino Aquilano*

Lo strambotto è la prima, in ordine cronologico e stilistico, delle forme poetico-musicali ad aver segnato la stagione della musica profana cortese a cavaliere fra il xv e il xvi sec. Attestato sia nella forma metrica "siciliana" (quattro distici su due rime alterne) sia in quella

“toscana” (tre distici a rime alterne seguiti da un distico a rima baciata), lo strambotto acquista, nella sua versione intonata a tre o più voci, un peso crescente nei manoscritti musicali a partire dagli anni Ottanta del Quattrocento.

Ma lo strambotto è *in primis* il metro tipico del canto improvvisato sul liuto, legato soprattutto alla fama di Leonardo Giustinian e Serafino Aquilano. Di costoro, tuttavia, non ci è pervenuta neppure una nota, ma solo testi poetici privi di musica. Ciò nonostante, un numero cospicuo di strambotti musicali, di cui solo pochi attribuiti, è giunto fino ai nostri giorni grazie alla tradizione scritta. Partendo dall’assunto che tali testimonianze vergate non possono essere considerate una diretta e semplicistica trascrizione della pratica improvvisativa, il presente saggio si muove in due direzioni: da un lato si propone di focalizzare la natura di tale pratica, attraverso una lettura incrociata delle più significative testimonianze indirette poste a confronto con alcuni esempi musicali concreti, in particolare cercando di enucleare i possibili modelli operativi; dall’altro, propone un’analisi – concernente forma, sintassi e contrappunto – di un ristretto *specimen* di brani, che illustra lo sviluppo compositivo che il genere strambottistico, apparentemente monocorde, ha subito nel corso di pochi decenni. Su tutti i parametri, lo svincolamento da una forma chiusa monopartita, costituita di due frasi musicali ripetute eguali quattro volte, a una aperta completamente *durchkomponiert*, rappresenta l’essenza dell’emancipazione dello strambotto dai semplici contesti improvvisativi che lo videro generarsi, per divenire un *corpus* di opere degne di entrare a far parte della tradizione scritta della musica *figurata*.

Una prima valutazione di questo percorso mostra una volontà di consolidare lo statuto del genere, superando le rigidità iniziali e ampliandosi a soluzioni poetiche più sfaccettate e raffinate.

*Improvisation and written composition in the late courtly fifteenth century: the strambotto at the time of Leonardo Giustinian and Serafino Aquilano*

The *strambotto* (an eight-line single stanza) is, from a chronological as well as a stylistic point of view, the first form to mark the season of Italian courtly secular music between fifteenth and sixteenth century. It is known in two different metric forms: “ottava siciliana” (four couplets with alternate rhymes), and “ottava toscana” (three couplets with alternate rhymes followed by a rhyming couplet), and from ca. 1480 it was increasingly set to music in three or four voices. Above all, the *strambotto* was the typical meter of songs improvised on the lute, cultivated especially by Leonardo Giustinian and Serafino Aquilano. The music of their *strambotti* is not known, as only the poems were written down; many anonymous *strambotti musicali*, however, have survived in music manuscripts. In the present author’s assumption, notated *strambotti* are not occasional transcriptions of improvised songs, and are therefore worthy of study in at least two different perspectives. The first is the comparison of their music with the most important indirect witnesses of coeval improvisatory practice (letters, biographies, theoretical texts etc.) in order to clarify which patterns underlie that practice. The second is the analysis of form, phraseology and texture of some selected *strambotti* in order to describe the evolution of the genre. In fact, during a few decades, the *strambotto musicale* passed from a closed form made up of two melodic units repeated identical four times to an open, through-composed form – that is, from a simple and improvised to a complex and written composition: a change that can be interpreted as a strong attempt to situate the genre in the field of art music.

## Cecilia Luzzi

### *L'ottava rima nella tradizione del madrigale rinascimentale e agli esordi del teatro musicale*

Nonostante il considerevole numero di studi intorno alla produzione musicale sulle stanze in ottava rima, manca a tutt'oggi un compendio espressamente dedicato all'ottava in musica tra Cinque e Seicento. Il saggio si propone di delineare la "fortuna musicale" dell'ottava, dal fulmineo e travolgente incontro con il madrigale, al suo declino nelle prime esperienze di teatro musicale di corte fino al divorzio con l'opera "tout court", dimostrando come le varietà di stili e tecniche della produzione musicale sulle stanze d'ottava rima dipendano per buona parte dallo stile letterario delle ottave intonate. La natura popolare o dotta, estemporanea o frutto di *labor limae* della stanza d'ottava rima e la varietà epico-narrativa o lirico-descrittiva dei generi in cui si manifesta, influenzano infatti la concezione stessa della composizione musicale.

Dopo aver fornito i dati riguardanti la circolazione musicale dell'ottava – ricavati dal *Repertorio della Poesia Italiana in Musica* –, lo studio si sofferma su momenti significativi di questo percorso: dalla prima stagione del madrigale musicale all'*exploit* sulle ottave dell'*Orlando furioso* dell'Ariosto, dove prevale una concezione formulare della composizione e un rapporto neutro tra testo e musica, alla svolta con la *Gerusalemme liberata* del Tasso in cui s'impone una dimensione drammatico-rappresentativa, fino alla presenza, sporadica, nelle manifestazioni del teatro musicale di corte, dove l'ottava s'arresta, esclusa dagli sviluppi del dramma musicale veneziano.

L'incontro tra il mondo aulico del madrigale musicale e della polifonia dotta trasmessa in forma scritta, ovvero della corrente dominante rappresentata dal "magistero" di Pietro Bembo e dalla polifonia aulica dei fiamminghi, da Willaert in poi, e il mondo della performance estemporanea, delle occasioni conviviali, caratterizzata da una concezione formulare della composizione, rielaborazione di melodie-tipo come gli "aeri" o "modi", è sicuramente il tema più interessante discusso nel saggio, che apre a nuovi sviluppi. Come ad esempio le indagini sul "peso" della tradizione canterina nella produzione musicale intonata sulle stanze in ottava rima da Verdelot a Firenze, o da Hoste da Reggio a Milano o dai compositori che a Roma collaborano alla fortunatissima serie dei *Libri delle Muse* di Antonio Barrè.

### *The Ottava Rima Form in Italian Renaissance Madrigal and Early Court opera*

Despite the increasing number of studies about Renaissance madrigals and early Baroque music on *ottava rima* stanzas, a work fully devoted to musical reception of this poetical form during sixteenth century and early seventeenth is lacking. This essay offers an overview of this corpus of works going from *frottola* to polyphonic madrigal and from monodic and representative madrigal to aria in early court opera. We argue that composers set an *ottava rima* stanza according to its literary style: so, the music style shifted on the basis of different rhetoric stylistic level and content. There is in fact a wide range of stylistic levels in Renaissance literary works adopting *ottava rima* form – from popular to learned, improvised or due to scholarly work, depending on literary genre, epic-narrative or lyric – which affects the style of music.

The paper highlights the widespread of *ottava rima* in 16th- and 17th-century music in comparison with the reception of other poetic forms, the distribution of the musical settings decade by decade, the composers and editions of this repertoire, featuring them through a

series of tables, on the basis of data collected by *Repertorio della Poesia Italiana in Musica, 1500–1700*.

Then, a timeline of the reception of *ottava rima* is attempted by providing some relevant instances. From the musical fortune which accompanied Ariosto's *Orlando furioso* stanzas a mere year after the first edition of the poem (1516) in frottola and early madrigals, where a formulaic conception of music and a neutral relationship between poetry and music prevails; to the turning point of Tasso's *Gerusalemme liberata* where a dramatic vision triumphs notably in concerted madrigals or monodic compositions from the early 17th-century, up to early court opera where the frequency of *ottava rima* stanza decreases significantly until it disappears completely. *Ottava rima* monolithic structure and the lack of flexibility prevents itself from "drama for music", the libretto of 17th-century Venice opera where, in particular, brief and varied meters were preferred to go along with the reason of music and singers.

A key open issue – solicited by recent studies on the role of performance and improvisation in transmitting texts and the interrelationships between oral and written tradition – is the search for clues of improvisational practices in written compositions and the influence of *canterini* tradition in the style of madrigals composed by Verdelot, may be for the meeting in Orti Oricellari, or by Hoste da Reggio for entertainment in Massimiliano Stampa household or by musicians who contributed to *Libri delle Muse*, probably, for banquets and academic gatherings in Rome.

## Maddalena Bonechi

### *Stanze di ottava rima nella monodia accompagnata fiorentina*

All'interno del variegato repertorio della musica vocale da camera a una voce (ma anche a due o più) con accompagnamento di basso continuo edito tra Firenze e Venezia nel primo trentacinquennio del Seicento da musicisti fiorentini o attivi nel capoluogo granducale, l'intonazione di testi in ottava rima è presente in tredici stampe su ventotto, per un totale di ventidue composizioni. Musicate il più delle volte in modo periodico, riprendendo la tradizione degli aedi del Cinquecento, in ben undici composizioni i musicisti associano a questo metro il trattamento su un basso ostinato conosciuto (in particolare quello di *Romanesca*, seguito da quello di *Ruggiero*).

Da un punto di vista contenutistico, accanto a componimenti profani, alcuni dei quali di provenienza scenico-teatrale, quattro testi sono di argomento spirituale e religioso; elemento, quest'ultimo, del resto assai frequente all'interno di questo *corpus* di musiche a stampa.

Sebbene si tratti di una forma poetica ampiamente intonata soprattutto in ambito polifonico e a cui i monodisti fiorentini ricorrono solo raramente rispetto a quanto non avvenga con le forme maggioritarie del madrigale e della canzonetta (ma anche del sonetto e della stanza di canzone), l'utilizzo dell'ottava rima contribuisce alla *varietas* poetica caratteristica di questi libri; il canto a voce sola e basso continuo esalta le peculiarità "serie", espressive e narrative, del contenuto, evocando nell'ascoltatore diverse tipologie di *affetti*.

### *Ottava Rima Verse in Florentine Monody*

The variegated repertoire of chamber music for solo voice (as well as two or more voices) and basso continuo, published in Florence and in Venice during the first thirty-five years

of the 17th century by Florentine musicians or musicians working in Florence, includes a total of twenty-two pieces that set ottava rima verse in thirteen out of twenty-eight printed monody books. For the most part, these compositions are in strophic form, taking up the tradition of the 16th century *aedi*. Eleven of such piece also use a well-known ostinato bass pattern (particularly the Romanesca, as well as the Ruggiero). Secular pieces, some of which employ texts written for the theatre, are accompanied by four spiritual texts, the latter being a common theme that appears frequently in this *corpus* of printed monody books. Although this poetic form was set to music extensively, especially in polyphonic composition, it was rarely adopted by the Florentine monodists who favoured the more common forms of the madrigal and the canzonetta (as well as the sonnet and the *canzone*). However, the use of ottava rima verse contributes to the poetic *varietas* typical of these books: solo voice song and continuo enhance the serious character of the text and its expressive and narrative qualities, evoking a variety of affects in the listener.

## Santina Tomasello

### *Arie da cantar ottave ceciliane*

Nella seconda metà del XVI secolo, in vari centri della Penisola, era in voga il cosiddetto *petrarchismo siciliano*, fenomeno poetico che, anche se con esiti qualitativamente discontinui, contò numerosi e illustri proseliti. La forma utilizzata era l'ottava siciliana (*canzuna*) costituita da endecasillabi a rima alternata. Le declinazioni tematiche si incentravano in prevalenza attorno a quel particolare *ethos* di tipo patetico, causato dalle pene d'amore non corrisposto, che ne diverrà il vero e più connotativo *tòpos* letterario.

Il presente contributo è dedicato alla ricognizione intorno allo stato delle ricerche sulla produzione musicale scritta legata alla *canzuna*, alle sue modalità di diffusione e fruizione e alla sua analisi strutturale e performativa. La prima parte riguarda il repertorio che circolò tra XVI e XVII secolo, sia sotto forma di intonazione polifonica sia soprattutto come *aria* monodica accompagnata dalla chitarra "alla spagnola". Nella seconda parte si prendono in esame alcuni esempi di rivestimenti di ottave rintracciabili nel repertorio vocale colto sei-settecentesco, sia operistico sia da camera, definendone gli aspetti morfologici e chiarendone l'effettiva distanza sia dal repertorio colto più tardo sia da quello di ascendenza più strettamente popolare.

Sono inoltre considerati alcuni esempi di arie operistiche e di cantate, denominate "Siciliane", che, pur non utilizzando la forma poetica in questione, presentano stilemi maggiormente assimilabili a quelli delle *arie per cantar ottave ceciliane* piuttosto che a quelli della forma omonima, copiosamente presente nel repertorio tardo barocco, stilizzata imbrigliando la libertà di accenti in una regolare metrica composta e il percorso melodico tortuoso e imprevedibile in una impalcatura armonica tonale. L'insieme di questi preziosi reperti, alcuni dei quali inediti, è analizzato attraverso una comparazione intesa a tracciare di volta in volta fisionomia, ascendenze morfologiche, peculiarità compositive e tratti performativi.

### *Arie da cantar ottave ceciliane*

In vogue during the second half of the XVI century in various locations on the Italian peninsula, was the poetic phenomenon known as *petrarchismo siciliano*, which although sustaining qualitatively discontinuous results, counted numerous and illustrious converts. The form employed was the *canzuna*, the Sicilian octave, hendecasyllabic constitution of

alternating rhymes. The thematic declension was centered prevalently around a particular ethos of a pathetic type, caused by the torment of unrequited love, from which the true and most literary connotation *tòpos* would be derived.

The present script is dedicated to the recognition of the state of research regarding the musical production tied to the *canzona*, including its formal methods of diffusion and fruition as well as its structural and performance analysis. The first part reflects on the repertory that circulated between the XVI and XVII centuries, both under the form of polyphonic intonation and above all, as monodic *aria* accompanied by the “Spanish” guitar. In the second part are considered several notable examples of the traceable octave developed through the vocal repertory of the sixteenth-seventeenth centuries, both opera and chamber, defining the morphological aspects and clarifying the actual extent of the distance between the late cultured repertory and strictly common folk music. Moreover, under examination are several examples of *arie*, both operatic and song, denominated “Sicilian”, which though not employing the poetic form under consideration, present stylistic features that are more similar than those of the *arie per cantar ottave ceciliane*. Those of homonymous form, abundantly present in late baroque repertory, are stylized to bridle the freedom of accents in a regular metric compound and the unforeseeable winding melodic path in a tonal harmonic framework. The entirety of these precious finds, some unpublished, is analyzed through a comparison intended to trace step by step aspects, morphological elevation, compositional peculiarities as well as performance components.

## Alessandra Di Ricco

### *Poeti improvvisatori aulici in età moderna*

Oggetto del contributo è l'impiego dell'ottava rima nell'improvvisazione aulica, un fenomeno letterario e culturale tipicamente italiano, che nel Settecento tocca l'apice della sua fortuna, e nel cui ambito anche al «cantar ottave» è richiesto, come testimoniano le prese di posizione teoriche di Giovan Mario Crescimbeni, di emanciparsi da quei connotati di popolarità che ne caratterizzano la tradizionale pratica orale. Il canto in ottava rima è dunque osservato nei contesti cerimoniali dell'Arcadia romana, studiando in particolare la funzione che esso svolge nelle occasioni in assoluto più solenni della vita dell'Accademia: le due celebri incoronazioni poetiche, esemplate su quella ricevuta in Campidoglio da Petrarca, che vengono concesse, rispettivamente nel 1725 e nel 1775, a Bernardino Perfetti e a Maria Maddalena Morelli Fernandez. Quest'ultima, meglio nota sotto il nome pastorale di *Corilla Olimpica*, la più famosa tra le improvvisatrici di ogni tempo, è l'ispiratrice del personaggio di *Corinne*, protagonista del romanzo cui Madame de Staël affidava, all'inizio dell'Ottocento, la rappresentazione stereotipa del 'carattere' degli italiani.

### *Early modern highbrow extemporary poetry*

This chapter examines the use of *ottava rima* in highbrow extemporary poetry, a quintessentially Italian literary and cultural phenomenon that reached its high point in the eighteenth century. As attested by the theoretical pronouncements of Giovan Mario Crescimbeni, in this context the practice of “cantare ottave” had to relinquish the folkloric traits with which it was associated in oral traditions. I observe *ottava rima* singing within the ceremonial occasions of the Roman Arcadia, with special attention to the most solemn events in the whole

history of the Accademia: the two poetic coronations — modelled on the one performed for Petrarch in the Capitol — bestowed on Bernardino Perfetti and Maria Maddalena Morelli Fernandez in 1725 and 1775, respectively. The latter poet, better known under her pastoral name of Corilla Olimpica, the most celebrated female improviser of all times, served as an inspiration to Madame de Staël for the heroine of her novel *Corinne*, who is charged with the task of typifying, early in the nineteenth century, the Italian national character.

## Paolo Fabbri

### *L'ottava letteraria nella musica italiana di primo Ottocento*

Già modulo-principe dei poemi narrativi e didascalici in versi, l'ottava rima non era scomparsa nella letteratura italiana di primo Ottocento, nonostante il crescente interesse per il romanzo in prosa. Continuavano a praticarla poeti improvvisatori colti, come Francesco Gianni e Teresa Bandettini, e letterati quali Tommaso Grossi e Giacomo Leopardi.

Diversa è la situazione in campo musicale: nei libretti d'opera, l'ottava era tradizionalmente un corpo estraneo. Eventuali sue presenze rivelano un intento di deliberato citazionismo. Lo si constata in un paio di libretti di Iacopo Ferretti: *Matilde di Shabran* per Rossini (1821), e soprattutto *Torquato Tasso* per Donizetti (1833).

Neppure nella musica vocale da camera l'ottava figura nella tavolozza metrico-morfologica delle scelte abituali dei musicisti. Fa eccezione Gaspero Pelleschi, che verosimilmente nel 1825 pubblicò una sua intonazione di *Tre ottave nel Canto primo della Gerusalemme liberata di Torquato Tasso*.

Le sue soluzioni musicali confermano però la difficoltà di conciliare canto periodico e un metro oscillante come quello dell'endecasillabo. Con un oggetto letterario di ben otto endecasillabi, poi, era fatale che il compositore italiano di primo Ottocento dovesse rassegnarsi a più di un compromesso.

### *The literary Octave in early 19th Century Italian Music*

Once main metrical unit in narrative and didactic poems, octave was still surviving in early 19th century Italian literature, despite the increasing interest for prose. For instance, it was employed by cultivated improvising poets as Francesco Gianni and Teresa Bandettini, or by renown writers as Tommaso Grossi and Giacomo Leopardi.

Musical field was different. Usually the librettists didn't employ it, except for some intentional purpose. We can observe all that in a couple of librettos by Iacopo Ferretti: *Matilde di Shabran* written for Rossini (1821), and specially *Torquato Tasso* for Donizetti (1833).

Octave was very rare as a metrical choice for chamber vocal music, as well. A particular exception was Gaspero Pelleschi, who put into music *Tre ottave nel Canto primo della Gerusalemme liberata di Torquato Tasso* and published them probably in 1825.

However, his musical solutions confirm how hard it was arranging a symmetrical melody based on the changeable systems of stresses typical of endecasillable. A set of even eight endecasillables forced the Italian composers to accept several compromises.

## Marco Targa

### *Intonazioni di ottava rima nell'opera della "Giovane Scuola"*

Il libretto d'opera italiano fra Ottocento e Novecento è un campo di sperimentazione di soluzioni metriche e formali della più ampia libertà e inventiva. All'interno della varietà di forme e di metri poetici impiegati trova luogo anche il ricorso a paradigmi poetici di derivazione letteraria, difficilmente rinvenibili nella librettistica ottocentesca precedente. Fra di essi vi sono interessanti casi di utilizzo della forma dell'ottava rima siciliana e toscana. Il recupero di questa forma poetica tradizionale è da inserirsi nel più ampio fenomeno di crescente impiego del verso endecasillabo quale verso lirico, da utilizzare all'interno dei cantabili dall'andamento fraseologico tendenzialmente regolare. L'utilizzo di questa forma poetica aulica in alcuni casi è un mezzo per allargare alla sfera poetica il tentativo di ricostruzione, più o meno fedele, dell'ambiente storico in cui è inserita la vicenda. Il recupero di antiche forme poetiche diventa infatti un elemento che contribuisce alla pittura del "colore locale" peculiare di una data opera. Per questo motivo uno dei titoli più ricchi di riesumazioni di forme poetiche antiche, fra cui diverse ottave rime toscane, è rappresentato da *I Medici* di Leoncavallo (1893), il cui libretto contiene, all'interno della rievocazione storicamente informata della Firenze medicea, numerosi omaggi alla poesia del Magnifico e di Poliziano. Un caso simile è rappresentato dalla *Parisina* di Mascagni (1913), dal dramma di D'Annunzio, nel quale il Vate inserì uno strambotto del Panfilo Sasso, come contributo alla definizione dell'ambiente della corte ferrarese di Nicolò III d'Este (con una licenza storica, essendo il Sasso nato trent'anni dopo la vicenda rappresentata).

Diverso è invece il caso dei due utilizzi di ottava rima nelle opere di Puccini. Le tre strofe in ottava rima che Ferdinando Fontana compone quale programma poetico dell'intermezzo sinfonico de *Le Villi* (1884) sono un omaggio all'epica cavalleresca italiana, attraverso il quale il poeta tenta di gettare un ponte tra l'universo mitologico nordico del soggetto, di chiaro stampo wagneriano, e la tradizione letteraria latina: un proposito poetico per nulla infrequente in quegli anni. L'ottava rima cantata da Cavaradossi nel terzo atto della *Tosca* (1900) forma invece, insieme alle successive due terzine cantate da Tosca, un sonetto: un chiaro omaggio del librettista Giacosa al celebre sonetto cantato da Fenton nel *Falstaff* di Verdi e insieme un tentativo di inserire un momento di effusione lirica all'interno di un'opera caratterizzata da un ritmo drammatico serratissimo.

### *Musical settings of "ottava rima" in operas by "Giovane Scuola"*

The libretto of Italian opera between the nineteenth and twenty century is a field of research for new metrical and formal solutions. A large variety of poetical forms and meters started to be adopted and, among them, many examples of poetical forms that belong to the high-ranking Italian literary tradition, as "ottava rima siciliana" and "ottava rima toscana", rarely used before in the libretto of the nineteenth century. The revitalization of this traditional poetical form participates in the larger phenomenon of the increasing use of hendecasyllable as lyrical verse, used for musical pieces with a regular phrase rhythm. The use of this illustrious poetical form is sometimes a means used by the composer for recreating the historical context, in which the plot takes place. For example, a remarkable use of "ottava rima Toscana" is present in *I Medici* by Leoncavallo (1893), an opera set in fifteenth-century Florence, which is depicted on the basis of a historically informed reconstruction, which contains many homages to the poetry of Lorenzo il Magnifico and Poliziano. Likewise, *Parisina* by Mascagni (1913), with the libretto by D'Annunzio, contains an original

“strambotto” by Panfilo Sasso, which contributes to defining the ambient of the court of Nicolò III d’Este in Ferrara (although Sasso was born thirty years after the events narrated in the opera).

Puccini also made use of the “ottava rima”, but with a different intent. The three stanzas in “ottava rima”, written by Ferdinando Fontana as musical programme of the symphonic intermezzo of *Le Villi* (1884), are a homage to epic Italian poetry, through which the poet tried to build a bridge between the Nordic mythological universe of the plot, indebted with the Wagnerian world, and the tradition of Italian literature: a poetical aim that was very frequently followed in those years. The “ottava rima” sung by Cavaradossi in the third act of *Tosca* (1900), on the other hand, which forms a sonnet with the following tercets sung by Tosca, is a homage to the sonnet of Verdi’s *Falstaff*. The presence of this rare poetic form in this opera can be explained by the attempt of the librettist, Giuseppe Giacosa, to create a moment of lyrical distension within a libretto characterized by a very fast dramatic pace.



## GLI AUTORI

**Maddalena Bonechi** ha compiuto gli studi universitari presso l'Università degli Studi di Firenze laureandosi in DAMS e successivamente in Musicologia e Beni Musicali. Presso la stessa Università ha conseguito il Dottorato di ricerca in Storia delle Arti e dello Spettacolo con una tesi dottorale dal titolo *"Nuove musiche" nella Firenze di primo Seicento: luoghi, occasioni, prassi esecutive, musiche e testi*. Ha conseguito inoltre il Diploma accademico di primo livello in Pianoforte presso l'Istituto Superiore di Studi Musicali "Rinaldo Franci" di Siena.

**Luca Degl'Innocenti** ha lavorato finora presso le Università di Firenze e Leeds (UK), partecipando a progetti di ricerca nazionali ed europei grazie ai quali si è potuto occupare di letteratura cavalleresca del Rinascimento, di poesia orale, di edizioni illustrate, di iconografia mitologica, di comunicazione popolare e di autori come l'Altissimo, Ariosto, Aretino, Boiardo, Dolce, Machiavelli e Pulci, oltreché di pittori come il Beccafumi e l'Allori. Ha pubblicato e curato diversi saggi e volumi in tema di oralità, e sta ultimando una monografia sui cantastorie.

**Alessandra Di Ricco** è professore associato di Letteratura italiana presso il Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento. Le sue ricerche, inizialmente di ambito ottocentesco, si sono poi concentrate, a partire dalla monografia *L'inutile e meraviglioso mestiere. Poeti improvvisatori di fine Settecento* (Milano, Franco Angeli, 1990), sul Settecento, con contributi (volumi, saggi in rivista, relazioni a convegni, edizioni di testi) relativi ai generi dell'idillio e dell'elegia, all'encomiastica, alla satira, alla commedia, al giornalismo, alla favola e ad altri aspetti della cultura letteraria di questo secolo. Gli studi sugli autori sono soprattutto dedicati a Parini, Bertola, Monti, Goldoni, Bettinelli, Martello, Manzoni, Casti. È membro del Consiglio scientifico della Società Italiana di Studi sul Secolo XVIII. Pubblicazioni principali: *Studi su letteratura e popolo nella cultura cattolica dell'Ottocento*, Pisa, Giardini, 1990; *Tra idillio arcadico e idillio 'filosofico'. Studi sulla letteratura campestre del Settecento*, Lucca, Pacini Fazzi, 1995; *L'amaro ghigno di Talia. Saggi sulla poesia satirica*, Lucca, Pacini Fazzi, 2009; *Scorci di Settecento*, Lucca, Publied, 2012.

**Paolo Fabbri**. Professore ordinario all'Università di Ferrara, dal 1997 è direttore scientifico della Fondazione Donizetti di Bergamo, e presidente dell'Edizione Nazionale delle Opere di Gaetano Donizetti. Dirige la collana "ConNotazioni" (Lucca, LIM) e il periodico "Musicalia". È membro dei comitati scientifici di "Il Saggiatore musicale" e della Deutsche Rossini Gesellschaft. Fa parte dei comitati scientifici per le Edizioni delle opere di Andrea Gabrieli, di Vincenzo Bellini, e di Giovan Battista Pergolesi, nonché delle collane Works of Gioachino Rossini e Opera. Spektrum des europäischen Musiktheaters, entrambe pubblicate a Kassel da Bärenreiter. Nel 1989 la Royal Musical Association gli ha assegnato la Dent Medal. Già visiting professor alla University of Chicago (1992), nel 2001 è stato nominato socio onorario dell'American Musicological Society. Nel 2015 la Société Suisse de Musicologie gli ha conferito il Premio Glarean.

**Cecilia Luzzi** ha conseguito la Laurea in Discipline musicali e il Dottorato di ricerca in Musicologia presso l'Università di Bologna, rispettivamente con Angelo Pompilio e Lorenzo

Bianconi. È stata docente a contratto di Storia della musica rinascimentale presso l'Università di Firenze (2006-2011) e di Storia delle teorie musicali a Parma (2004). Dal 1997 insegna Storia della musica presso il Liceo musicale "Francesco Petrarca" di Arezzo. Tra i suoi prevalenti interessi di ricerca si pongono: la poesia per musica del XVI secolo, la lessicografia musicale e le Digital Libraries. Ha collaborato con il *Repertorio della Poesia Italiana in Musica*, il *Lessico della musica italiana*, e ha curato l'Archivio *Petrarca in Musica* finanziato dal programma europeo *Cultura 2000*. Ha pubblicato numerosi articoli, il volume *Poesia e musica nei madrigali a cinque voci di Filippo di Monte (1580-1595)* [Firenze, Olschki, 2003] e gli atti del convegno *Petrarca in musica* (Lucca, LIM, 2005). Attualmente sta lavorando a un progetto sulla circolazione manoscritta della poesia in musica.

**Francesco Saggio** ha conseguito il Dottorato di ricerca in Musicologia presso il Dipartimento di Musicologia e Beni culturali dell'Università di Pavia, con cui collabora per attività di ricerca e di didattica integrativa. Nel 2016 è risultato vincitore del concorso per l'insegnamento di Storia della musica presso i Licei musicali. I suoi interessi si concentrano sulla musica profana cinquecentesca (in particolare le forme musicali, la tradizione dei testi e i problemi di bibliografia testuale), sulla notazione mensurale bianca e i problemi relativi al *tactus*, sull'analisi delle forme della musica sacra dei secoli xvi-xvii. Cura la redazione di "Philomusica on-line", rivista del Dipartimento di Musicologia e Beni culturali (Pavia-Cremona). Oltre ad articoli, saggi, e voci di dizionario, ha pubblicato l'edizione critica del *Primo libro di madrigali a quattro voci* (1533) di Philippe Verdelot (Pisa, ETS, 2014) e ha in preparazione l'edizione del *Terzo libro di madrigali a cinque voci* (1595) di Carlo Gesualdo, per la New Gesualdo Edition (Kassel, Bärenreiter).

**Marco Targa**. Diplomato in Pianoforte, ha conseguito il Dottorato in discipline musicologiche presso l'Università di Torino. È autore del volume *Puccini e la Giovane Scuola* (Bologna, De Sono, 2012) e di numerosi saggi sull'opera italiana fra Ottocento e Novecento. Altri suoi ambiti di ricerca sono la teoria della forma-sonata e la musica nel cinema muto. Nel 2013 è stato insignito dal Teatro La Fenice del premio "Arthur Rubinstein – Una vita nella musica" per gli studi musicologici. È docente di Storia della musica presso l'Istituto Superiore di Studi Musicali "Gaetano Braga" di Teramo.

**Santina Tomasello** è docente di Teoria, lettura e formazione audioperceptiva presso il Conservatorio di musica "Luigi Cherubini" di Firenze. Si è formata presso il Conservatorio di musica "Arcangelo Corelli" di Messina, conseguendo i Diplomi di Pianoforte e Canto, e il Conservatorio di Firenze, dove ha conseguito il Diploma di Clavicembalo e il Diploma Accademico di II livello in Musica Vocale da Camera. Si è inoltre laureata in Lettere Moderne presso l'Università di Firenze con una tesi in Storia della musica. Accanto all'insegnamento ha sempre praticato l'attività di musicista, come strumentista e cantante, esibendosi in Italia e all'estero con repertori che spaziano dalla musica di età barocca a quella contemporanea, sotto la guida di prestigiosi Maestri quali Giovanni Acciai, Francesco Cera, Alan Curtis, Roberto Gabbiani, Gabriel Garrido, Andrew Lawrence-King, Renato Rivolta. È inoltre attiva come musicologa, dedicandosi specialmente allo studio di repertori legati alla Sicilia rinascimentale e barocca, oltre a operare nel campo della ricerca etnomusicologica con particolare riferimento alla trascrizione e all'analisi di musiche di tradizione orale siciliane e collaborando alle indagini dell'etnomusicologo Sergio Bonanzinga (Università di Palermo).