

In volo tra le corti di Mantova e Ferrara: poesia e musica nel 'ciclo dell'uccello'

di Gioia Filocamo

La cultura musicale italiana ha ricevuto, tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo, una legittimazione speciale e nuova: le corti settentrionali promossero un'attenzione quasi maniacale nei confronti del fatto artistico in senso lato, a scopo promozionale e celebrativo. Il fenomeno si protrasse almeno fino al Settecento ed è noto con l'appellativo di 'mecenatismo', ma non c'è dubbio che l'inglese *patronage* si presti a rendere più precisamente l'idea: arte al servizio dell'immagine del committente.¹

Il momento iniziale di tale processo punta i riflettori più potenti sulle corti di Mantova e Ferrara,² ambienti fortemente interconnessi, collegati e contemporaneamente concorrenti. Nel 1490 la primogenita del duca d'Este Ercole I lascia Ferrara per andare in sposa a Francesco II Gonzaga, marchese di Mantova. Il matrimonio fra i rampolli delle nobili casate era stato concordato fin da quando Isabella era bambina³ e non fu che la naturale conseguenza della prudente politica estense, sempre tesa ad intessere proficui rapporti di amicizia soprattutto ai propri confini. Isabella diventerà una delle donne più importanti del Rinascimento italiano: porterà a Mantova il suo enorme bagaglio culturale e lo farà fruttare evidenziando quelle doti stupefacenti d'intenditrice nelle scelte artistiche che hanno contraddistinto la sua committenza. I maggiori artisti del tempo le tributarono onori e riconoscimenti sinceri riconoscendole perspicacia e cultura eccezionali e, anche al tempo della sua reggenza in nome di Francesco Gonzaga prigioniero dei veneziani dopo la battaglia di Agnadello (1509), la marchesana dimostrò di essere perfettamente in grado di affrontare la penosa situazione del momento destreggiandosi fra le pressioni plurime⁴ con abilità tale che fu perfino accusata di voler spodestare il marito e di mirare al controllo personale di Mantova.

Nel 1502 il nuovo duca ferrarese Alfonso I, fratello di Isabella, sposa Lucrezia Borgia, figlia del papa Alessandro VI (Rodrigo

Borgia) e al suo terzo matrimonio.⁵ Nozze ancora politiche, negoziate da Ercole I d'Este per mettere al riparo il futuro del ducato dalle scorribande del terribile Cesare Borgia, fratello di Lucrezia passato alla storia per il disinvolto uso di armi e veleni. La bionda Lucrezia divenne quindi cognata di Isabella, e tra le due raffinate nobildonne iniziò subito uno strano rapporto concorrenziale in ogni settore della vita, pubblica e privata. Dai vestiti agli artisti alle proprie dipendenze, dalle dediche sui poemi scritti da letterati famosi alla musica composta appositamente, tutto divenne pretesto per una rivalità spiccata.⁶

Alle due corti Isabella e Francesco Gonzaga da una parte, Lucrezia e Alfonso d'Este dall'altra, si circondarono di 'cappelle' musicali. Si trattava di gruppi musicali alle dipendenze della corte i cui componenti, però, eseguivano compiti ulteriori e svariati per i loro signori. A Mantova e Ferrara troviamo addirittura cappelle separate: una per il signore ed una per la consorte. Mentre Francesco manterrà a sue spese la cosiddetta *cappella alta* (formata da strumentisti soprattutto a fiato, adatti ad altisonanti esecuzioni cerimoniali pubbliche e private), Isabella sovvenzionerà la produzione di repertori che possiamo definire 'da camera', legando a sé i maggiori frottolisti⁷ del tempo. Ottima musicista ella stessa, Isabella era stata finemente educata da Johannes Martini. Manifestava precise esigenze anche riguardo alla costruzione di strumenti musicali⁸ e tendeva a circondarsi di musica prettamente profana che era in grado di eseguire – e dunque poteva giudicare con competenza diretta –, manifestando interesse ben scarso per la musica sacra.⁹

Una situazione analoga si produceva a Ferrara. Due cappelle distinte, una di Lucrezia e una per Alfonso. La prima deputata specialmente agli intrattenimenti festaioli della Borgia, l'altra votata alla rappresentanza di stato e alle cerimonie ducali. I legami familiari tra le due splendide corti italiane e la loro vicinanza geografica per-



L'edizione critica

È fresca d'inchostro presso l'editore bolognese Ut Orpheus la pubblicazione *Poesia e musica alle corti di Mantova e Ferrara. I. Il 'ciclo dell'uccello'* (Odhecaton, 16). Si tratta di un'edizione critica di cinque composizioni profane su testo italiano fine quattro - primo cinquecentesche curata da Gioia Filocamo. La prefazione di Bonnie J. Blackburn (general editor dei *Monuments of Renaissance Music* della University of Chicago Press, nonché fellow del Wolfson College dell'Università di Oxford) si conclude col caldo invito rivolto agli esecutori a leggere l'introduzione dell'intero lavoro, che «permetterà loro di entrare dentro un vero e proprio laboratorio e di osservare quanto duro lavoro occorra a chi intraprende un'edizione, perfino se ha a che fare con brani dall'apparente semplicità come quelli qui raccolti».

I pezzi editi sono ospitati da svariate fonti: 4 manoscritti musicali, 4 stampe musicali (tutte prodotte da Ottaviano Petrucci, una delle quali è in intavolatura), 11 codici poetici e 2 stampe letterarie. Tutte le versioni dei componimenti sono state collazionate e le varianti poetico-musicali riportate negli appositi apparati critici. La serietà filologica del lavoro ben si concilia, comunque, con la chiara destinazione esecutiva: tutte le musiche sono state allestite anche a fini comodamente pratici.

mettevano un comodo scambio di artisti a volte 'prestiti' per un certo periodo di tempo da un *entourage* all'altro. Ma spesso il regime concorrenziale fra le famiglie regnanti aveva come ricadute inevitabili sia la lievitazione degli stipendi proposti sia l'elargizione di privilegi agli artisti contesi. Il caso del musicista Bartolomeo Tromboncino è emblematico: strapagato, non verrà nemmeno incarcerato dopo aver ucciso sua moglie Antonia ed il suo amante sorpresi in flagranza adulterina!¹⁰

Come Tromboncino tanti altri artisti varcarono spesso la frontiera fra i due stati e prestarono i loro servigi prima all'una e poi all'altra corte. Non solo. In almeno due casi ci troviamo di fronte ad una chiara relazione musicale che collega in modo diretto entrambi gli ambienti mediante interazioni volute: composizioni poetico-musicali frottolistiche legate a mo' di ciclo e concepite come 'rimpalli' fra una corte e l'altra. Il protagonista poetico del primo 'ciclo' è un uccello, presente in cinque brani diversi. Il secondo 'ciclo' ruota intorno all'immagine letteraria dell'acqua e collega tre pezzi.¹¹ I versi rimandano complessivamente a situazioni di infelicità amorosa esplicitate per mezzo di analogie e metafore che, con ogni probabilità, risultavano palesi ai destinatari dei componimenti o ai loro committenti. William Prizer ha letto l'intero repertorio frottolistico in funzione di intrattenimento cortese ludico: giochi di corte che sfruttavano tematiche poetiche di vario sapore, dal tono popolare a quello petrarchesco, ma destinati in ogni caso ai medesimi utenti colti e prodotti dagli stessi poeti e compositori.¹²

Delle cinque composizioni poetico-musicali che formano il 'ciclo dell'uccello' ben quattro sono stambotti.¹³ Privi di intitolazione, si usa identificare questi poemetti per mezzo dell'*incipit*, vale a dire dell'intero endecasillabo iniziale. Solo uno di essi viene tramandato senza che si sia riusciti ad identificare il nome del suo intonatore (*L'ucelo mi chiamo che perdo giornata*), ma in compenso questo è l'unico dei cinque pezzi di cui è nota la paternità poetica: Francesco Galeota. La musica degli altri tre stambotti (*Io son l'ocel che sopra i rami d'oro*, *Io son l'ocel che con le debil ali*, *Io son l'ocello che non può volare*) è attribuita rispettivamente a Marchetto Cara, Michele Pesenti e Bartolomeo Tromboncino. Un brano ulteriore, *unicum* poetico (*Io son de gabbia, non de bosco ocello*)¹⁴ ma non musicale, completa il gruppo dei pezzi ed è attribuito ancora a Michele Pesenti.

L'edizione critica poetico-musicale dei brani¹⁵ ha ricostruito la loro tradizione recuperandone ogni variante testuale. L'indagine

Lo stambotto *L'ucelo mi chiamo che perdo giornata* compare nei seguenti manoscritti musicali: a quattro voci in Per431 (Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, 431) e in Mod9.9 (Modena, Biblioteca Estense Universitaria, α.F.9.9), a tre voci in Fi27 (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichi 27) e in Pa676 (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Rés. Vm⁷ 676). La tradizione del pezzo è parecchio complessa, poiché le due versioni a quattro parti condividono soltanto una voce, mentre le due versioni a tre parti differiscono fra loro in una voce. Lo schema seguente riassume la situazione: i segni 'x' apposti agli incroci della tabella esplicitano le comunanze di parti tra le fonti considerate.

	n. voci	<i>Superius</i>	<i>Altus</i>	<i>Tenor</i>	<i>Bassus</i>
Per431	4	x	x	x	x
Mod9.9	4	x	≠	≠	≠
Fi27	3	x	x*	x	—
Pa676	3	x	—	x	x*

* la voce è contrassegnata dalla scrizione *Contra*

Es. 1. Tenor de *Io son l'ocel che sopra i rami d'oro* (Marchetto Cara). La stessa melodia viene impiegata come Tenor per *Io son l'ocel che con le debil ali* (Michele Pesenti) con quattro inserzioni di pause all'inizio e alla fine di ogni frase ('), due piccole varianti melodiche (battute 18 e 23-24) e una fiorita formula cadenzale conclusiva (battuta 32).

Es. 2. Marchetto Cara, *Io son l'ocel che sopra i rami d'oro* (Stambotti, Ode, Frottole, Sonetti ... Libro quarto, Venezia, Ottaviano Petrucci, [febbraio-dicembre 1505]).

Es. 3. Michele Pesenti, *Io son l'ocel che con le debil ali* (Frottole, Libro octavo, Venezia, Ottaviano Petrucci, 21 maggio 1507).

ha infatti preso in considerazione tutte le fonti (manoscritte e a stampa, poetiche e musicali) di cui si ha notizia, le ha studiate collazionandole fra loro e ne ha tratto alcune ipotesi sulla circolazione e sulla cronologia compositiva.¹⁶ Osservazioni di varia natura aiutano a farsi idee più o meno nette. Spesso la presenza esclusiva di pezzi in fonti databili con sicurezza orienta verso direzioni precise: è il caso di ben due dei brani in questione (*Io son l'ocel che con le debil ali* e *Io son l'ocello che non pò volare*), ospitati nell'ottavo libro di frottole petruciano¹⁷ il cui contenuto sembra riconducibile alla Mantova del 1504 per il repertorio di Tromboncino.¹⁸ Per un altro caso la presenza di una lettera¹⁹ rimanda alla possibile provenienza ferrarese di *Io son l'ocel che sopra i rami d'oro*, brano che, travestito con abiti devozionali, riecheggia chiaramente nell'*incipit* della lauda *Io son Gesù che sopra i rami d'oro* contenuta nella celebre raccolta di Serafino Razzi.²⁰ L'uccello 'sopra i rami dorati' e quello 'dalle ali fiacche' condividono addirittura la voce del Tenor (ess. mus. 1, 2 e 3): molto facile, quindi, che provengano uno da Mantova e l'altro – a mo' di risposta – da Ferrara, considerato anche che gli intonatori relativi furono uno (Marchetto Cara) stanziato presso l'*entourage* di Francesco Gonzaga e l'altro (Michele Pesenti) itinerante fra le due corti.

L'ucelo mi chiamo che perdo giornata è forse il componimento più antico, ma la sua tormentata tradizione musicale (riassunta nello schema riportato a *latere*) ne fa un caso talmente complicato che se ne è preferito fornire per esteso ben due versioni musicali differenti. Giuseppina La Face ha analizzato diffusamente il problema delle varianti del pezzo, fornendone un'utile trascrizione sinottica che li riassume efficacemente e una discussione approfondita.²¹

Io son de gabbia, non de bosco ocello rappresenta un caso emblematico di tradizione basata sulla reinterpretazione in senso accentuativo della poesia latina (il pezzo è tramandato su di un testo oraziano in tutte le concordanze note) e pone interessanti questioni legate alla modernità dei tempi che cambiavano. Anche in questo caso un probabile legame con gli Estensi: la rubrica «Iste confessor domini», presente nell'unica fonte che riporta il testo italiano, potrebbe rappresentare un lazzo nei confronti del cardinale Ippolito d'Este, fratello di Alfonso e Isabella.²²

Le tre composizioni racchiuse nel 'ciclo dell'acqua' verranno presentate e discusse nel prossimo numero di *Hortus Musicus* (*Lacrime d'amore alle corti di Mantova e Ferrara: poesia e musica nel 'ciclo dell'acqua'*). Anche per questi pezzi, musicati sempre da Cara, Pesenti e Tromboncino, esiste

la nuovissima edizione critica pubblicata da Ut Orpheus (Odhecaton, 17) ancora a cura della scrivente.■

NOTE

¹ Chiamarlo 'mecenatè', come si sarebbe tentati di fare in lingua italiana, rischia di causare legittimi fraintendimenti circa l'attività protezionistica del facoltoso personaggio. Le produzioni artistiche sovvenzionate non rispecchiavano necessariamente gusti o interessi del committente – anche se sono svariati i casi di patronatori appassionati cultori d'arte –, ma miravano alla «simbolizzazione del suo rango sociale» (cfr. Claudio Annibaldi, *Introduzione*, in *La musica e il mondo. Mecenate e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, a cura di Claudio Annibaldi, Il Mulino, Bologna 1993, p. 9).

² Vanno menzionate inoltre almeno la corte di Urbino, quella milanese e la corte romana, ambienti altrettanto splendidi e culturalmente raffinati nei quali regnavano spesso personaggi imparentati o vicini alle case d'Este e Gonzaga.

³ Il manoscritto musicale Roma, Biblioteca Casanatense, 2856 (*olim* O.V.208) fu confezionato probabilmente attorno al 1480 per il finanziamento dei due autorevoli personaggi: un elemento significativo a supporto di tale ipotesi è la presenza degli stemmi incrociati delle rispettive famiglie alla c. 3v.

⁴ Non ultima la stringente insistenza di Cesare Borgia, che voleva fidanzare sua figlia all'erede del marchesato mantovano Federico, e l'accettazione del 'baratto' proposto da Giulio II (il papa 'guerriero') tra la liberazione di Francesco e la 'tutela' di Federico a Roma, a garanzia del comportamento leale dei Gonzaga al proprio fianco.

⁵ Nonostante la giovane età Lucrezia era stata sposata prima con Giovanni Sforza e poi con Alfonso d'Aragona.

⁶ Sull'argomento si veda William F. Prizer, *Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music: The Frottola at Mantua and Ferrara*, in *Journal of American Musicological Society*, XXXVIII (1985), pp. 1-33.

⁷ Il repertorio frottolistico comprende una larga tipologia di forme polifoniche specifiche (strambotti, frottole-barzellette, capitoli, ode, laude, canti carnascialeschi, canzonette) contraddistinte sostanzialmente dalla frequente rilevanza della voce superiore e dalla stroficità musicale.

⁸ Ciò è dimostrato da svariate lettere firmate da Isabella e dall'arrivo di parecchi strumenti musicali a Mantova poco dopo il suo arrivo in città (cfr. Iain Fenlon, *Music and Patronage in Sixteenth-Century Mantua. I*, Cambridge University Press, Cambridge 1980; trad. it. *Musicisti e mecenati a Mantova nel '500*, Il Mulino, Bologna 1992, p. 29).

⁹ Sulla cultura musicale di Isabella e sull'impressione che tale perizia produsse su artisti ed intellettuali contemporanei si veda William F. Prizer, *Una «Virtù molto conveniente a madonne»: Isabella d'Este as a Musician*, in *The Journal of Musicology*, XVII (1999), pp. 10-49.

¹⁰ Lo proteggerà l'intermediazione di Isabella presso Francesco Gonzaga.

¹¹ L'esistenza di tali 'cicli' viene riportata in Prizer, *Isabella d'Este and Lucrezia Borgia* cit., p. 28 e ricordata anche in Giulio Cattin, *Nomi di rimatori per la polifonia italiana del secondo Quattrocento*, in *Rivista italiana di Musicologia*, XXV (1990), pp. 209-311: 252. Del 'ciclo dell'acqua' si parlerà diffusamente nel prossimo numero di questa rivista (*Lacrime d'amore alle corti di Mantova e Ferrara: poesia e musica nel 'ciclo dell'acqua'*, a cura della scrivente).

¹² Cfr. William F. Prizer, *Games of Venus Secular Vocal Music in the Late Quattrocento and Early Cinquecento*, in *The Journal of Musicology*, IX (1991), pp. 3-56.

¹³ Lo strambotto è una forma poetica composta generalmente da quattro distici di endecasillabi. L'ultima coppia di versi può rimare come le tre precedenti (AB) oppure può proporre una nuova chiusa a rima baciata (CC). Nel primo caso l'ottava è detta *siciliana*, mentre nel secondo si parla di ottava *toscana*. Il rivestimento musicale ne asseconda la struttura poetica riproponendo altre tre volte quanto enunciato nel primo distico.

¹⁴ Attestato sotto tali spoglie solo nel codice musicale primocinquecentesco Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichi 27, c. 40v. Il manoscritto è edito parzialmente in Gioia Filocamo, *Il repertorio profano con testo italiano del codice Panciatichi 27*, tesi di dottorato in Filologia musicale, Università di Pavia-Cremona, a.a. 1999-2000.

¹⁵ Gioia Filocamo, *Poesia e musica alle corti di Mantova e Ferrara. 1. Il 'ciclo dell'uccello'*, prefazione di Bonnie J. Blackburn, Ut Orpheus Edizioni, Bologna 2003 (Odhecaton, 16).

¹⁶ Le informazioni in questione sono riportate nell'*Introduzione* al volume.

¹⁷ *Frottole, Libro octavo*, Venezia, Ottaviano Petrucci, 21 maggio 1507 (Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 878/8). Ne esiste una recente edizione moderna curata da Lucia Boscolo (CLUEP, Padova 1999 - Octaviani Petrutii Forosempronensis Froctolae, II).

¹⁸ È quanto sostiene William F. Prizer in *Isabella d'Este and Lucrezia Borgia*, cit., p. 20.

¹⁹ Cfr. Id., *The Frottola and the Unwritten Tradition*, in *Studi musicali*, XV (1986), pp. 3-37: 24 s.

²⁰ *Libro Primo delle Laudi Spirituali da diversi autori eccell. e divoti autori, antichi e moderni composte ... raccolte da fra S. Razzi ... Nuovamente stampate*, Venezia, ad instantia de' Giunti di Firenze, 1563 (Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, R.211). Della stampa esiste un facsimile edito da Forni (Bologna 1969).

²¹ Cfr. Giuseppina La Face Bianconi, *Gli strambotti del codice estense α.F.9.9*, Leo. S. Olschki, Firenze 1990 (Studi e testi per la storia della musica, 8), pp. 142-146.

²² È l'opinione espressa in Prizer, *Isabella d'Este and Lucrezia Borgia*, cit., p. 28, e ripresa in Giulio Cattin, *Il Quattrocento*, in *Letteratura italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa, VI: *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Einaudi, Torino 1986, pp. 265-318: 301, n. 96.