

Le frottole di Antonio Caprioli da Brescia

Francesco Facchin

Conservatorio di Musica “Cesare Pollini” di Padova
francesco.facchin@conservatoriopollini.it

§ Del compositore bresciano di inizi cinquecento Antonio Caprioli nulla sappiamo per l'ancora imperante silenzio dei documenti d'archivio. Un qualche sospetto sorge tuttavia a proposito della sua provenienza, perché Capriolo è una località situata nell'area collinare a sud del lago d'Iseo all'estremo occidentale della Franciacorta. Le composizioni conservatisi, tutte raccolte nelle edizioni a stampa di Ottaviano Petrucci, appartengono al genere frottolistico, tranne una lauda polifonica latina a 4 voci. Le poche fonti che le trasmettono hanno per lo più origine nel Veneto e confermano non solo la forte propensione dell'ambiente padano, e padovano in particolare, per la musica profana, ma anche lo stretto contatto con l'antico attraverso il rinnovato uso di cadenze arcaizzanti della tradizione arsnovistica e il delinearsi di «veri nuclei compositivi ispirati a Petrarca»; caratteristiche alle quali non sfuggono le composizioni del Caprioli. Dall'altra parte, l'emergente presenza di testi del Pietro Bembo nelle opere del nostro compositore, ci informa sia della sua attenzione verso la nuova temperie culturale, sia della sua caratura tecnica e capacità di intervenire sul testo traducendone nel modo più appropriato le caratteristiche non solo formali ma soprattutto espressive.

§ We do not yet know anything about the life of the early 16th century composer Antonio Caprioli. So far all the archival sources are still silent. Nevertheless, we can suspect his provenance: Capriolo is a village situated in a hilly area South of the Iseo lake, at the westernmost of the Franciacorta area. His compositions belong are in frottole style, except one, which is a four voices latin lauda. The secular music was published by Ottaviano Petrucci in his books of frottole. The sources mainly are from the Veneto area and confirm the relevance within the Po river plan area, and specifically Padua, of this kind of music composition. At the same time this music shows a close contact with the early style, because of the renewed use of archaic cadences from the Ars Nova period and of the texts from Petrarca or in Petrarca style. On the other side the presence of Pietro Bembo's texts in the works of Caprioli witnesses his attention to the new cultural atmosphere and his technical ability as a composer to offer the poetic text an appropriate formal and expressive structure.

Premessa

COME è noto, di Antonio Caprioli da Brescia (Antonius Capreolus, o Capriolus, Brixienensis), della sua nascita, vita, e luogo, o luoghi, dove svolse la sua attività di musicista, non sappiamo nulla. Tuttavia un dubbio sorge a proposito della sua provenienza perché Capriolo (*Cavriöl*, in dialetto bresciano) è una località situata nell'area collinare immediatamente a sud del lago d'Iseo all'estremo occidentale della Franciacorta. Antico castello, era posto a sorveglianza dell'accesso al lago, alla Val Camonica e alle valli bergamasche, nonché al ponte romano sull'Oglio. Negli anni attorno al 1498 un documento dell'Archivio storico civico di Brescia attesta che un *ser Laurentii de Capriolo* assieme a *ser Marci de Mazolis* redige la relazione al capitolo della chiesa cattedrale di Brescia in favore di Bartolomeo Antenati per i due precedenti anni durante i quali è stato organista.¹ Quanto al nome e all'identificazione del nostro autore dobbiamo rilevare che Fausto Torrefranca ne *Il segreto del Quattrocento* attribuisce la frottola *Una leggiadra nimpha* con la citazione popolare *Cavalca el conte Guido per la Toscana* ad Alfonso Caprioli gentiluomo di Brescia, benché l'attribuzione ad Antonio Caprioli, risulti inequivocabilmente presente nel nono libro delle frottole del Petrucci.² La medesima attribuzione ad Alfonso è poi adottata da Giovanni Bignami nella sua *Enciclopedia dei musicisti bresciani*, rifacendosi tuttavia al Torrefranca.³ Egli, inoltre, alla voce Antonio Caprioli, riporta quali estremi cronologici gli anni 1450 ca - 1520 ca.

Unica notizia biografica in nostro possesso è la presumibile città di provenienza, Brescia; dato quest'ultimo indicato dalle stesse fonti musicali che, con il nome del compositore danno anche la sua città di provenienza.

Il paradossale ossimoro tra la conoscenza delle sue composizioni musicali – per lo meno di quelle conservatisi nelle fonti a stampa o manoscritte – e la pressoché assoluta ignoranza della sua vita di uomo e di artista è motivato dall'ancora imperante silenzio dei documenti d'archivio.

Le composizioni conservatisi sono complessivamente ventuno: diciannove appartengono al genere frottolistico e due sono le versioni di una medesima

¹ 28 febbraio 1498: «Pro Bartholomeo de Antegnatis cive nostro optimoque organista captum fuit de balottis X affirmativis et tribus negativis quod dictus Bartholomeus conducatur per annos duos prox. Futuros ad reapandum organa ecclesiae cathedralis, videlicet S. Mariae et S. Petri, per duc. XX pro quoquo anno, et in fine dicatorum quorum annorum teneatur ipsa organa bene accordata et in ordine dimettere, et teneatur in super ipse Bartholomeus predicta organa bene et diligenter pulsare temporibus debitis et oportunis dicto quorum annorum tempore pro precio et provisione aliorum duc. XX ei solvendorum per capitulum RR. Canonicorum ecclesie maioris, iuxta relationem ser Laurentii de Capriolo et ser Marci de Mazolis, et hoc dummodo placet consilio generali» (Brescia, Archivio storico civico, *Provisioni*, C. VII 510, f. 31). Cfr. P. GUERRINI, *Gli organi e gli organisti delle cattedrali di Brescia in alcuni documenti del comune, della fabbrica e del capitolo*, «Note d'archivio per la storia musicale», 16 (1939), pp. 205-225: 210-211.

² F. TORREFRANCA, *Il segreto del Quattrocento: musiche ariose e poesia popolareasca*, Hoepli, Milano 1939, p. 150.

³ G. BIGNAMI, *Enciclopedia dei musicisti bresciani*, a cura di G. Ligasacchi, Fondazione Civiltà Bresciana, Brescia 1985, s.v. *Caprioli*.

lauda polifonica latina a quattro voci presente in *Laude Libro Secondo*.⁴ L'opera è tutta raccolta prioritariamente nelle edizioni a stampa che Ottaviano Petrucci produsse nella sua officina veneziana prima e forosemproniese sicuramente dal 1511, data di stampa del secondo libro di frottole per canto e liuto curato dal Bossinensis.⁵ Delle diciannove frottole sei sono state rielaborate per canto e liuto e hanno trovato collocazione nelle due edizioni di Francesco Bossinensis, sempre per i tipi del Petrucci. Due frottole furono edite nel primo libro del 1509⁶ e quattro nel secondo del 1511;⁷ inoltre tre sono state riproposte anche da Andrea Antico.⁸

La presenza delle composizioni nei libri di frottole stampati dal Petrucci, così come nel codice, ora nella Bibliothèque nationale di Parigi, meglio conosciuto come *Thibault Lute Book*⁹ – manoscritto copiato da un liutista professionale, per proprio uso, in Veneto non prima del 1510 probabilmente con una stretta correlazione con l'ambiente bellunese¹⁰ – testimoniano la

⁴ *Laude Libro Secondo*, Ottaviano Petrucci, Venezia 1508 (in seguito *Laude*); i libri di frottole stampati da Petrucci e contenenti composizioni di Antonio Caprioli sono indicati come segue: Pe1 (*Frottole. Libro primo*, Venezia 1504); Pe2 (*Frottole. Libro secondo*, Venezia 1505); Pe4 (*Strambotti, ode, sonetti et modo de cantar versi latini e capituli. Libro quarto*, Venezia 1505); (*Frottole. Libro septimo*, Venezia 1507); Pe8 (*Frottole. Libro ottavo*, Venezia 1507); Pe9 (*Frottole. Libro Nono*, Venezia 1509); Pe11 (*Frottole. Libro Undecimo*, Fossombrone 1514).

⁵ FRANCISCUS BOSSINENSIS, *Tenori e contrabbassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col Lauto Libro Secondo*, Fossombrone 1511 (in seguito BossII). Non certa è la data del definitivo trasferimento di Ottaviano Petrucci da Venezia a Fossombrone. Stanley Boorman ipotizza si sia avvenuto in una data compresa tra il 1509 e il 1510 (cfr. *New Grove*², 19, pp. 518-521: 518-519). Gli studi più recenti per una biografia e produzione dello stampatore musicale si devono a A. ZIINO - T. M. GIALDRONI *Ancora su Ottavio/Ottaviano Petrucci dal fondo notarile di Fossombrone*, con appendice documentaria a cura di G. Battista, in *Venezia 1501: Petrucci e la stampa Musicale*, atti del convegno internazionale di studi, Venezia, Palazzo Giustinian Lolini, 10-13 ottobre 2001, a cura di G. Cattin e P. Dalla Vecchia, Fondazione Levi, Venezia 2005, pp. 59-115: 61. In questo stesso volume si vedano anche i seguenti contributi: P. SELMI, *Ottaviano Petrucci a Venezia: quesiti biografici 1490 - (?)1514. Ipotesi per un itinerario d'indagine archivistica*, pp.117-124; S. BOORMAN, *Petrucci in the light of recent research*, pp. 125-147: 130-131; F. MARIANI, *Ottaviano Petrucci: nuovi indizi per una biografia*, pp. 149-153; J. HAAR, *Petrucci as bookman*, pp. 155-174.

⁶ FRANCISCUS BOSSINENSIS, *Tenori e contrabbassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col Lauto Libro Primo*, Venezia 1509 (in seguito BossI): *Poi che per fede manca* (Pe 1: f. 55v) e *Ognon fuga fuga amore* (Pe 4: ff. 36v-37v).

⁷ BossII: *Poi che mia sincera fede* (Pe 4: ff. 4v-5r); *Non si vedrà mai* (Pe 7: ff. 8v-9r); *Sotto un verde e alto cupresso*, (Pe 8: ff. 13v-14r).

⁸ Si tratta delle composizioni presenti nel Libro quarto che furono stampate anche da Andrea Antico nelle *Canzoni nove con alcune scelte de varii libri di canto*, Roma 1510 (in seguito Antico, *Canzoni*): *Ognun fuga amore*, ff. 11v-12r; *Questo oimè pur*, ff. 12c-13r e *Ritornata è la speranza*, ff. 29v-30r.

⁹ Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, Fonds du Conservatoire, MS. Rés. Vmd. 27 (in seguito Pn 27); riproduzione fotografica *Tablature de luth. Cent dix pièces pour luth seul et accompagnement pour luth d'ovtres vocales. Fac-similé du Ms. Bibliothèque Nationale, Paris, Rés. Vmd. Ms. 27. ca. 1505*, introduction de F. Lesure, Minkoff, Genève 1981. Sul manoscritto un'ulteriore riflessione si deve a R. TIBALDI, *Repertorio trådito nelle intavolature per canto e liuto raccolte da Francesco Bossinensis con uno sguardo alle raccolte analoghe, in Venezia 1501*, pp. 491-590: 563-575 («Il manoscritto Thibault: un confronto»).

¹⁰ W. PRIZER, *Secular Music at Milan during the Early Cinquecento: Florence, Biblioteca del Conservatorio, Ms Basevi 2441*, «Musica Disciplina», 53, 1999, pp. 9-57: 28-29.

circolazione della produzione di Antonio Caprioli soprattutto in area veneta e padana, come anche lo proverebbe la presenza nel manoscritto n. 4 della Biblioteca Comunale di Mantova di un testo da lui posto in musica ma qui privo di intonazione.¹¹ Anzi, tale circostanza avvalorerebbe l'ipotesi della circolazione di sua musica, e non soltanto di un collegamento, nella corte mantovana di Isabella d'Este. Ulteriore diffusione delle composizioni di Caprioli è assicurata anche dal loro inserimento nella già citata stampa del 1510 di Andrea Antico.¹²

Distribuzione delle composizioni

Le composizioni frottolistiche sono variamente ripartite nelle fonti a stampa e manoscritte: una in Pe1¹³, una in Pe2, undici in Pe4¹⁴, una in Pe7, tre in Pe8, due in Pe9 e una in Pe11 come il grafico, che comprende anche le concordanze, sintetizza (figura 1).

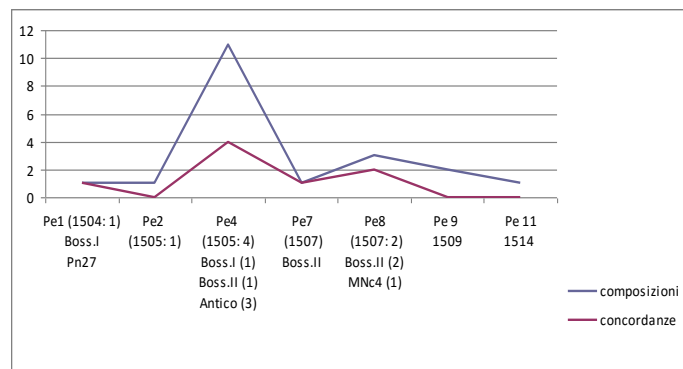


Figura 1

L'analisi della situazione relativa alle nostre conoscenze sia delle frottole a noi pervenute, sia della loro diffusione sulla base delle fonti concordanti ci mostra la seguente situazione: il picco di maggior presenza, e diffusione, è rappresentato dall'anno 1505 con undici composizioni edite (una in Pe2 e dieci in Pe4); un altro momento di fortuna editoriale, seppure quantitativamente di minore portata, è il 1507 con quattro composizioni edite (una in Pe7 e tre in Pe8). Le composizioni edite in questi due anni risultano essere anche tra quelle selezionate per trovare un'ulteriore e nuova veste, più consona ad un consumo privato, nei libri del Bossinensis. Nel primo libro del 1509 – anno

¹¹ Mantova, Biblioteca Comunale, MS 4, *olim* A.I.4 (in seguito MNc4); cfr. C. GALLICO, *Un libro di poesie per musica dell'epoca di Isabella d'Este*, s.e., Mantova 1961 (Quaderni del Bollettino Storico Mantovano, 4).

¹² Cfr. nota 5

¹³ Si trova quale ultima composizione a conclusione della raccolta.

¹⁴ Tra questi 1 è quella pubblicata in Pe1 benché qui abbia testo leggermente diverso.

per altro nel quale è stampato anche *Frottole Libro nono* – trovano collocazione una frottola presente in Pe1 (1504), con una concordanza anche in Pn27, e una in Pe4 (1505). Nell'edizione del 1511, secondo libro del Bossinens, vengono nuovamente recuperate una composizione ancora da Pe4, una da Pe7 e due da Pe8. È poi da annotare che ancora da Pe4 Andrea Antico sceglie tre composizioni da inserire nella sua antologia polifonica, stampata nel 1510.¹⁵ Appare in ogni caso significativo sia il 1505 l'anno di edizione dell'antologia che più ha dato luogo a rielaborare le composizioni di Caprioli o di editarle nuovamente mantenendo la veste polifonica (Antico, *Canzoni*). Seppure non si conosca la destinazione d'uso del manoscritto mantovano MNc5, pur tuttavia anch'esso ci restituisce il testo di una frottola presente nella stampa Pe8 del 1507. Dunque dovremmo concludere che il 1505 non solo fu l'anno nel quale si concentra la maggior produzione edita del Caprioli ma anche che l'edizione de *Strambotti, ode, sonetti et modo de cantar versi latini e capituli. Libro quarto* (Pe4) fu l'edizione alla quale sia Petrucci sia le altre edizioni manoscritte o a stampa fecero maggiore riferimento per la selezione delle composizioni del Caprioli da riproporre. Il 1507 segue ma la quantità di composizioni edite è di gran lunga più contenuta sia nei titoli stampati sia nelle concordanze presenti. È in ogni caso singolare, se non esplicativo della diffusione dell'opera di Caprioli, che nelle stampe successive del Bossinensis, così come quella dell'Antico, siano entrati solo titoli appartenenti a raccolte precedenti il 1505 e 1507, e neppure uno delle stampe più vicine alla 'ristampa'. Difficile ipotizzare i motivi di queste scelte, se non l'opportunità di utilizzare composizioni che dovevano essere già ampiamente note e diffuse nel repertorio dei liutisti di professione o cantanti e strumentisti anche amatori. Il 1505, d'altra parte, potrebbe essere anche un anno nel quale l'autore è nel pieno della propria maturità artistica e della capacità di incontrare il gusto di esecutori e 'pubblico'; e, per quanto ci è dato sapere, nessuna concordanza relativa al Caprioli è da mettere in ogni caso in relazione con i libri di frottole Pe2, Pe9 e Pe11.

Le forme

Considerando l'opera musicale nel suo complesso, solo il libro quarto delle frottole suddivide nella *tabula* il repertorio contenuto secondo i vari generi, seppure gran parte delle composizioni denominate «frottole» sono poi formalmente delle barzellette. Tale situazione si rileva anche nelle scelte stilistiche operate dal Bossinensis per le sue due raccolte. Come già ha osservato Rodobaldo Tibaldi, prevalgono le composizioni «modellate sul consueto schema della frottola-barzelletta il cui modello più antico e semplice utilizza la forma chiusa, schema bipartito, *refrain* di uno o due versi con o senza iterazioni, che richiede, quindi la stessa intonazione musicale per la ripresa e le stanze».¹⁶ Accanto a questa prima tipologia di frottole dove, oltre

¹⁵ Per i brani utilizzati si vedano le note 2, 3 e 4.

¹⁶ TIBALDI, *Repertorio tradito*, pp. 506-509.

all'iterazione del *refrain*, troviamo esserci anche una coda, si presenta un secondo gruppo di composizioni con lo schema più simile alla ballata, dove ripresa e stanze hanno sezioni diverse e prevedono sempre la ripetizione integrale dell'intera ripresa al posto del *refrain* indicata esplicitamente con «ut supra» o «a capite». Uno schema intermedio tra quello più propriamente frottolistico e quello di ballata è rappresentato dalle composizioni in cui ripresa e stanze hanno intonazioni diverse ma entrambe portano il medesimo *refrain* di due versi. Infine, un terzo gruppo riguarda quelle frottole che iniziano direttamente con la stanza anziché con la ripresa in luogo della quale è utilizzata la citazione di una melodia popolare.

Le scelte formali operate da Antonio Caprioli nell'intonare le frottole sono pure assai varie, sebbene all'interno degli schemi usuali già indicati. Ricordiamo che quattordici sono le frottole presenti nella sua produzione pervenute, due sono le odi, un *Aer de versi latini*, una canzone, una villotta e una lauda. Le frottole poi presentano tutte varianti nell'architettura formale e modalità contrappuntistiche e di realizzazione differenti e tali da renderle, pur nella 'regola', una diversa dall'altra. In particolare sono delle barzellette: *Dio lo sa quanto m'è strano* (ff. 39v-40r), musicalmente copia di *Dio sa quanto me doglio* stampata in PeII (f. 23r); *Ogni amor vol essere vero* (ff. 2v-3r), *Poi che mia sincera fede* (ff. 3v-4r), *Questo oimé pur mi tormenta* (ff. 3v-4r), *Poi che mia sincera fede cresce* (ff. 3v-4r), *Ritornata è la speranza* (ff. 5v-6r), *Ognun fugga, fugga amore* (f. 37r), *Tanto mi è il partir molesto* (ff. 37v-38r) e *Se ho sdegnato la tua mente altera* (f. 40v). Le varianti al tradizionale schema di barzelletta sono in parte determinate dalla diversa dimensione delle strofe che possono essere di sei o otto versi con ritornello di due o quattro. La tavola posta in appendice (Appendice 1) dà un quadro delle varianti presenti nella struttura della frottola-barzelletta così come le ha poste in musica il nostro autore.

Osservazioni sul repertorio

Specifiche osservazioni si impongono relativamente ad alcuni brani che già sono stati motivo di approfondimento e dibattito. Innanzitutto si tratta del componimento indicato in Pe4 (f. 36r) *Aer de versi latini*. Si tratta, come è noto, di una breve composizione che nelle finalità dovrebbe adattarsi ad una pluralità di componimenti poetici che, come è denunciato, portano testo latino. Non intendo entrare nel merito della finalità e collocazione funzionale di tale tipologia di componimenti, trattata ampiamente da Nino Pirrotta¹⁷ e Francesco Luisi;¹⁸ mi limiterò a considerare il rapporto musica-parola assegnando maggior spazio alla trattazione del musicale, rispetto al testo.

¹⁷ N. PIRROTTA, *Li due Orfei*, Einaudi, Torino 1975², e in particolare *Teatro classicheggiante, intermedi e musiche frottolistiche*, pp. 45-90: 80-81, e *Musiche in commedia in funzione realistica*, pp. 91-142: 108-109, 113, 139 nota 40.

¹⁸ F. LUISI, *Del cantar a libro ... o sulla viola. La musica vocale nel Rinascimento. Studi sulla musica vocale profana in Italia nei secoli XV e XVI*, ERI, Torino 1977 (in seguito LUISIM).

D'altra parte quello di Antonio Caprioli non è l'unico esempio presente nelle edizioni petruciane di modello musicale da utilizzare a sostegno di testi poetici latini o di forme poetiche. Lo schema che segue sintetizza la situazione:

Pe1	Pe4	Pe7	Pe9	Pe11
f. 43v: <i>In hospitas per alpes</i> (Michele Veronese = Pesenti)	14r: <i>Modo de cantar sonetti</i> (anonimo) – privo di testo poetico: seguono con indicazione di <i>Sonetto</i> : f. 15r: <i>Benché inimica e tediosa sei</i> (anonimo); 16r: <i>Mentre che a tua beltà fisso dimora</i> (M.C.) 18v: <i>Pensa donna che 'l tempo fugge al vento</i> (M. C.)	ff. 11v-12v: (Virgilio) <i>Dissimulare etiam sperasti perfide tantum</i> (Filippo da Lurano)	f. 2r: <i>Quercum iuncta columna est</i> (Ph.D.L.) Epitalamio	ff. 64v-65r: <i>Laura, romanis decorata</i> (Hieronimus a Lauro) [ode saffica]
f. 44r: <i>Integer vitae scelerisque puris</i> (M. Pesenti)	f. 36r: <i>Aer de versi latini</i> (Antonio Caprioli da Brescia) – privo di testo poetico		f. 2v: <i>Nasce la speme mia, Aer de capitoli</i> (M.C.)	
f. 46v: <i>Ben mille volte al dì me dice amore</i> (M.P.) <i>Modus dicendi capitula</i>	f. 55v: <i>Un sollicito amor Aer de capitoli</i> la sezione contrassegnata da conclusione: <i>La Fin</i> priva di testo (Ph.D.L.)		ff. 13v-14r: <i>Vale, valde decora</i> , (Ph.d.L.) [Ode]	

Come si può osservare il modello che ricorre con maggiore frequenza in questa tipologia di composizioni, con tre esempi, è l'*Aer de capitoli* (Marco Cara e Michele Pesenti), altrimenti indicato anche come *Modus dicendi capitula*.¹⁹ Una sola volta ricorrono il modello per i sonetti *Modo de cantar sonetti* di Marco Cara e, appunto di Antonio Caprioli, *Aer de versi latini*.

Successivamente a quanto discusso da Cesari, Monterosso e Disertori²⁰ nel loro volume dedicato sempre alle frottole, quest'ultima composizione è stata oggetto di attenzione anche di Francesco Luisi. Le ipotesi da lui prospettate²¹ circa le possibilità che tale tipologia di componimento presenta nell'intonare testi latini sono trattate seguendo una rigorosa disamina delle

¹⁹ R. SCHWARZ, *Ottaviano Petrucci. Frottole, Buch I und IV. Nach Erstingsdrucken von 1504 und 1505 (?)*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1935, p. 35.

²⁰ *Le Frottole nell'edizione principe di Ottaviano Petrucci. Testi e musiche pubblicate in trascrizione integrale, I: Libri I, II e III nella trascrizione di Gaetano Cesari*, edizione critica di R. Monterosso, studio introduttivo di B. Disertori, Atheneum cremonense, Cremona 1954, p. 36.

²¹ LUISI, pp. 351-363.

composizioni metriche della classicità latina. I testi esaminati sono analizzati in relazione alle possibili realizzazioni che la parte del canto sembrerebbe sostenere. Sono considerate varie tipologie metriche e articolazioni del testo musicale rispetto alla giustapposizione del testo poetico. Francesco Luisi presenta tre ipotesi alternative a quanto formulato dallo Schwartz; nel caso specifico, due prevedono che l'intera composizione sia cantata, mentre nella terza si alterna una sezione iniziale strumentale (prime sei *breves*), la melodia posta nella sezione centrale ritornellata sulla quale sono intonati i versi e la coda che può essere strumentale oppure vocale sulla ripetizione dell'ultimo verso del carne.²²

I motivi che inducono a proporre diverse ipotesi di soluzione sono dovuti proprio all'assenza di testo poetico nella composizione di Caprioli. Un altro caso si rinviene nell'anonimo *Modo de cantar sonetti* (Pe4, f. 14r) che, per altro, è seguito nel successivo foglio 15r dal sonetto, pure anonimo, *Benché inimica e tediosa sei* modellato proprio sullo schema del precedente esempio. Altre composizioni che pure sono proposte a modello per una determinata forma poetica, recano un testo, sia quelle latine, sia quelle in volgare italiano. Si vedano gli *aeri* per capitoli, o le oda su testo latino, quali ad esempio l'ode saffica *Laura, romanis decorata* (Pe11, ff. 64v-65r), oppure l'oda *Vale, valde decora* di Filippo da Lurano (Pe11, ff. 13v-14r).

Senza perderci nel conteggio delle composizioni su testo latino, o italiano, che si riallacciano a forme della metrica latina presenti nei libri del Petrucci emergono sostanzialmente due posizioni opposte: l'una di ascendenza umanistica che si ripropone il recupero della metrica classica adattando la struttura accentuativa del ritmo musicale alla metrica quantitativa; l'altra, viceversa, adatta invece la metrica latina alla struttura accentuativa dell'italiano.²³

La disamina di Luisi sul componimento di Antonio Caprioli ha radici proprio nell'antitesi tra queste due posizioni, benché poi si ritenga la composizione di Caprioli di ascendenza umanistica.²⁴

Attraverso alcune considerazioni circa la struttura musicale dell'*Aer de versi latini* di Antonio Caprioli cercherò di dare ragione dei dubbi che un'interpretazione umanistica mi solleva.

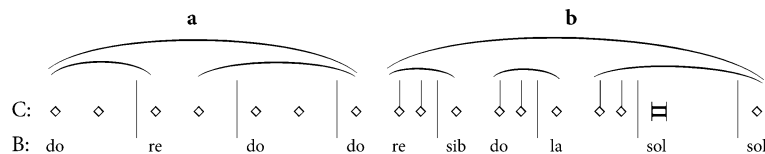
Innanzitutto ritengo che nei casi analoghi al componimento di Caprioli non si possa considerare la sola parte superiore, sebbene essa sia effettivamente la sola a portare il testo cantato. Penso si debba altresì considerare l'intera struttura polifonica, nel suo complesso; soprattutto per quanto concerne l'articolazione complessiva del ritmo nei due livelli: il primo esplicitato dalla condotta della parte superiore e delle parti di contrappunto nonché il secondo che emerge dall'impostazione verticale, che crea, attraverso

²² LUISIM, pp. 357-360.

²³ LUISIM, p. 363.

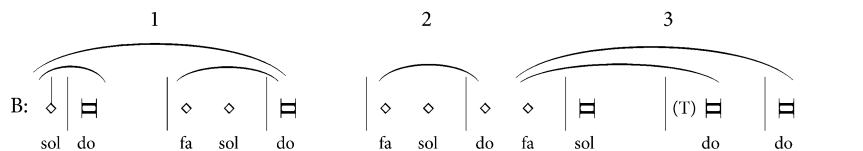
²⁴ LUISIM, p. 363.

il gioco di ‘tensioni e distensioni, un vero e proprio flusso; in altre parole un ritmo ‘armonico’ che informa l’intera composizione. Se da un lato rileviamo una apparente simmetria del periodare: due periodi di otto *breves* ciascuno; all’interno di questi due periodi si osserva per il primo una diversa dimensione delle due frasi che lo costituiscono. La prima consta di sette *breves*, mentre la seconda sarebbe di nove. A togliere ogni residuo di equivoco è il ritmo armonico che emerge e sottolinea la struttura accentuativa della parte vocale. La prima frase – ad inizio tetico e conclusione maschile, tronca – oscilla attorno alla finale del modo (*do*) espressa dalla parte del basso che porta la concatenazione: *do-re-do* [$\text{H} \mid \diamond \diamond \mid \diamond \diamond \mid \diamond$] su concordanze di $\frac{5}{3} - \frac{6}{3} - \frac{5}{3}$. Si genera così una cesura con uno spostamento dell’*ictus* ritmico sul levare per la seconda frase che inizia pertanto con ritmo anacrusico che, a sua volta crea nel canto un metro anapestico con conclusione ipercatalettica [$\diamond \diamond \mid \diamond \diamond \mid \diamond \diamond \mid \text{H} \mid \diamond$]. Dunque queste prime due frasi risultano formalmente asimmetriche; giustapporre un testo che accentuativamente contraddicesse tale struttura metrica musicale creerebbe una ‘dissonanza’ ritmica percettivamente apprezzabile, dovuta alla diversa dislocazione ritmica, ossia al non allineamento tra gli accenti del testo cantato e la struttura del ritmo armonico. Il primo periodo, coerente ad intonare due versi sarebbe così articolato:



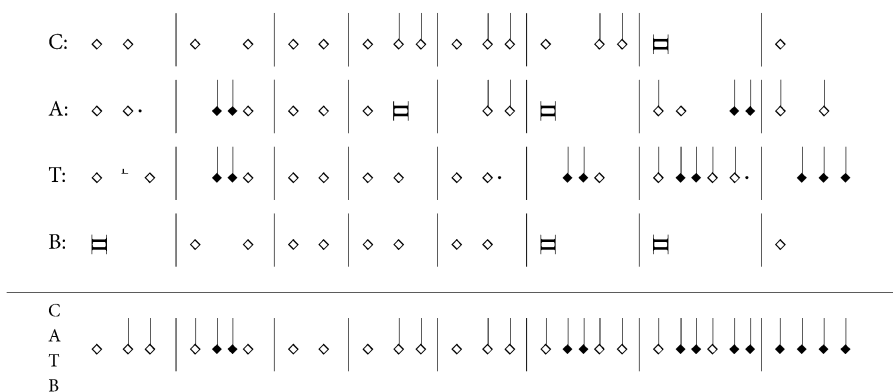
Nel secondo periodo l’asimmetria è ancora più evidente: innanzitutto, se il ritmo impresso dalla voce del basso ha *ictus* in arsi, il canto inizia nuovamente con ritmo tetico di lunga-breve ossia $\mid \diamond \cdot \diamond \mid$.

Sulla base del ritmo armonico questo secondo periodo viene ad essere composto da tre elementi di dimensioni e struttura ritmica diverse, sottolineati proprio dall’andamento del ritmo armonico impresso dalla struttura della voce grave:

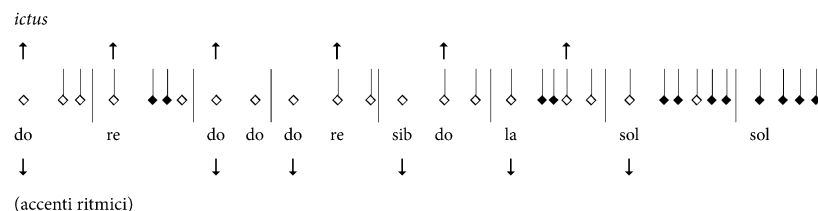


Tale struttura del ritmo armonico è enfatizzata proprio dall’apertura delle frasi alternativamente in arsi, 1^a e 3^a semifrase, in contrapposizione con la 2^a che, più breve, un solo inciso di tre *semibreves*, ha apertura tetica. Ulteriore elemento è la struttura della melodia, raddoppiata nel tenore per le prime due

breves. Ciò che può interferire nell'interpretazione è proprio la modalità della scrittura polifonica così come la restituiamo noi attraverso una rappresentazione sincronica delle voci a strati. È da pensare che la notazione per libri parte – ossia una rappresentazione solo lineare – lasciasse ampio margine all'ascolto delle strutture ritmico-musicali profonde quali si presentavano all'orecchio. Dunque se la rappresentazione grafica del ritmo può trarre in inganno, l'ascolto lascia meno spazio all'equivoco, almeno in strutture che, come queste, sono, quanto a livelli di voci del contrappunto, relativamente semplici. Ciò apparirà più chiaro dando una rappresentazione delle diverse linee ritmiche e della struttura del ritmo complessivo risultante che l'esecuzione polifonica evidenzia. Per questa esemplificazione mi soffermo sul primo periodo della composizione.



Come si può osservare apparentemente la struttura del metro si configura come dattilica, impressione rinforzata proprio dalle prime due misure in cui appare anche per diminuzione dei valori $\diamond \diamond \diamond$ e $\diamond \blacklozenge \blacklozenge$ come è sottolineata dalla risultante ritmica delle varie linee melodiche che marca l'accento con una maggiore durata proprio in corrispondenza all'accento metrico 'forte', in battere. Ricordiamo inoltre quanto già detto, ossia che per le prime sette *semibreves* è presente l'oscillazione attorno al centro tonale che così 'posiziona' il nostro orientamento. La scrittura tuttavia poco ci dice del fraseggio quale può derivare. Più di un'alternativa è dunque possibile e, a tale scopo, provvede proprio il ritmo armonico come più volte è stato segnalato. Dunque, considerando la risultante ritmica prodotta dalla sincronia delle varie parti musicali del contrappunto osserveremo i seguenti appoggi tonali:



Sotto il profilo delle tensioni percepite si nota (dovrei forse meglio dire: si sente) subito che il ritmo dattilico iniziale ben sottolinea e assicura alla percezione il centro tonale *do*, e anzi ne favorisce velocemente ed efficacemente l'*entrainment* fin da subito; così come i tre *do* conclusivi della frase, lo stabilizzano. Il tutto è timbricamente rafforzato dal parallelismo del movimento melodico per intervalli di decima delle melodie della voce grave e del canto.

È a questa altezza che il ritmo armonico impone una modificazione dell'andamento ritmico percettivo spostando l'*ictus* dal tempo forte a quello debole: il dattilo $\diamond \diamond \diamond$ si trasforma in anapesto $\diamond \diamond \diamond$. Il canto ancora una volta rinforza l'andamento impresso dalla voce grave, sia nella struttura accentuativa e nella suddivisione delle durate, sia nell'orientamento discendente per intervalli di terza del profilo melodico: una breve progressione discendente che porta a stabilizzare l'attenzione verso il polo dinamico *sol*, dominante del tono, per poi, nel secondo periodo riorientarsi sulla finale del tono.

Quanto agli aspetti stilistici, già Disertori aveva segnalato per Antonio Caprioli «la sua predilezione per gli *incipit* fugati» riferendosi alle due frottole-barzellette *Ognun fuga fuga amore* (Pe4, n. 37) e *Fuggi pur da me se sai* (Pe4 n. 52). L'osservazione era preceduta da un'altra indicazione relativa all'altrettanto inizio fugato della frottola di Nicolò Pifaro *Per memoria di quel giorno* (Pe8, ff. 24v-25r).²⁵ Successivamente Francesco Luisi ha messo in evidenza gli aspetti villottistici di tali procedimenti che inducono a considerare una esecuzione polivocale, analizzando dapprima i comportamenti della frottola-villotta *Sotto un verde et alto cupresso* (Pe8, ff. 13v-14r) con la nota citazione popolare *E d'un bel matin d'amore* sulla quale torneremo più oltre.²⁶ In seguito ha ripreso la frottola qui considerata dandone la trascrizione della redazione stampata da Andrea Antico²⁷ per la quale propone la versione vocalizzata mettendo, a sua volta, in rilievo, già l'aveva fatto Disertori, che «opera una sorprendente interpretazione del testo con un procedimento

²⁵ B. DISERTORI, *Le frottole per canto e liuto intabulate da Franciscus Bossinensis*, Ricordi, Milano 1964 (Istituzioni e Monumenti dell'Arte Musicale Italiana, nuova serie, 3), pp. 54-55.

²⁶ LUISI, pp. 246-259: 252-257.

²⁷ Antico, *Canzoni*, cc. 11v-12r.

imitativo fugato sulle parole “ognun fuga, fuga amore”». ²⁸ Rodobaldo Tibaldi nell’analizzare il repertorio frottolistico contenuto nei libri per canto e liuto di Francesco Bossinensis annota alcune specificità che emergono in questa versione. Innanzitutto relativamente alla stampa petrucciana del 1509 dove, nel margine inferiore della pagina, in luogo delle strofe successive alla prima giustapposta alla melodia del Cantus, si trova il testo di un’altra barzelletta: *Ogni amor vol essere vero*, pure del Caprioli e ugualmente contenuta in Pe4; evidente ‘svista’ che non viene corretta nella ristampa (forse 1515). ²⁹ Altra osservazione interessante riguarda la presumibile scrittura originaria della frottola che nel quarto libro si presenta a quattro voci, ridotte a tre nella raccolta del Bossinensis. L’ipotesi di Tibaldi è che la scrittura sia stata inizialmente pensata a tre parti e solo successivamente sia stata aggiunta la parte dell’*altus*. Contrariamente a quanto pensava Disertori, la struttura contrappuntistica non ne risente di questa *diminutio* risultando le tre successive entrate a distanza simmetrica di una *semibrevis*. L’ipotesi è condivisibile e, oltre a quanto già sostenuto, si può aggiungere che la parte dell’*altus* non possiede, come in gran parte di questo repertorio, un suo ambito specifico ma si muove negli spazi che di volta in volta restano aperti tra *bassus* e *tenor* o tra *tenor* e *cantus*, non disdegnando di salire oltre il *cantus*. Modalità di intervento compositivo ben nota anche nel secolo precedente, come ha messo in rilievo Margaret Bent. ³⁰

Sempre rispetto a questa frottola e agli inizi fugati, che il Disertori interpreta come prodromi di ‘madrigalismi’, si nota come tra le due frottole del Caprioli su testo analogo e simile trattamento imitativo stampate in Pe4: *Ognun fuga, fuga amore* (Pe4, ff. 26v-37r) e *Fuggi pur da me se sai* (Pe4, ff. 38v-39r) esista una situazione parallela in Pe8: oltre alla già citata frottola di Nicolò Pifaro *Per memoria di quel giorno* (Pe8, ff. 24v-25r), che ha il medesimo tema di *Ognon fuga*, vi è anche il parallelismo con un’altra frottola, ossia *Fugga pur, chi vol, amore* (Pe8, ff. 40v-42r) di Marco Cara. Sebbene quest’ultima sia insolitamente a cinque voci, la struttura del tema con l’intervallo di apertura di terza richiama la seconda frottola del Caprioli che pure presenta l’apertura tematica con un intervallo di terza, discendente nel

²⁸ F. LUISI, *Dal frontespizio al contenuto. Esercizi di ermeneutica e bibliografia a proposito della ritrovata silloge del Samboneto (Siena, 1515)*, «Studi Musicali», 28 (1999), pp. 65-115: 100-101; ristampato in ID. *Il Caritesio ovvero il convito delle grazie. Studi sulla musica per il teatro e sull’iconografia musicale nel XVI secolo*, a cura di I. Cavallini, P. Dalla Vecchia e P. Russo, CLEUP, Padova 2008, pp. 345-395: 354-355 (trascrizione della frottola *Ognun fuga, fuga amore*: 383-384).

²⁹ TIBALDI, *Repertorio tràdito*, pp. 499-500.

³⁰ M. BENT, *The Fourteenth-Century Italian Motet*, in *L’Ars Nova Italiana del Trecento*, 6, atti del congresso internazionale *L’Europa e la musica del Trecento*, Certaldo, 19-21 Luglio 1984, Centro Studi sull’Ars Nova, Certaldo 1992, pp. 85-125; A. WESTERHAUS, *A lexicon of contratenor behaviour: case studies of equal-cantus italian motets from the ms bologna Q.15*, «Plainsong and Medieval Music», 18 (2009), pp. 113-140; P. MEMELSDORFF, *“Ars non inveniendi”: riflessioni su una straw-man fallacy e sul contratenor quale paratesto*, «Acta Musicologica», 81 (2009), pp. 1-21.

caso di Caprioli, ascendente in Cara che mantiene il ritmo anapestico delle frottole *Ognun fuga* e *Per memoria*.³¹ Vi è pure da osservare che il motivo tematico della frottola *Fuggi pur da me se sai* richiama molto da vicino, benché trasposto di una quinta, il motivo della frottola di Bartolomeo Tromboncino, pure con struttura imitativa-fugata, *A la guerra, a la guerra!* (Pe1, ff. 31v-32r; esempio 1).

Pe 11, ff. 36v-37r
Ognun fu - ga, fu - ga - mo - re, fu - ga - gnu
Ognun fuga, fuga amore
Ognun fuga, fuga amore
Ognun fuga, fuga amore

Pe 8, ff. 24v-25r
Per me - mo - ria di quel gior
Per memoria di quel giorno
Per memoria di quel giorno
Per memoria di quel giorno

Pe 4, foll. 37v-38r
Fug - gi pur da me se sai - i
Fuggi pur da me se sai
Fuggi pur da me se sai
Fuggi pur da me se sai

Pe 8, ff. 40v-42r Marchetto Car
Fug - gi pur, chi vol, A - mo - re, chi io per me se - gur il
Fugga pur, chi vol, Amore
Fugga pur, chi vol, Amore
Fugga pur, chi vol, Amore
Fugga pur, chi vol, Amore

Pe 1, ff. 31v-32r Bartolomeo Tromboncino
A la guer - ra, a la guer - ra! Che - a
A la guerra
A la guerra
A la guerra

Esempio 1

Quanto alla frottola-barzelletta *Ognun fuga*, ancora in Pe11 vi è un richiamo sia al testo sia alla soluzione musicale fugata in canone e tema analogo: *Fuga ognun Amor protervo* di Ioannes Lulinus Venetus (Pe11, ff.

³¹ A tale proposito si vedano anche le osservazione di Alfred Einstein relativa al concetto della «fuga» che suggerisce un'elaborazione musicale di tipo imitativa: A. EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, 3 voll., Princeton University Press, Princeton 1949, I, pp. 123-124.

58v-59r).³² Luisi, a proposito di quest'ultima composizione suggerisce che la scrittura imitativa utilizzata «sfrutta l'idea di "fuga" suggerita dal testo; evidente ricorso alla forma della caccia arcaica, ma anche esempio foriero di atteggiamenti madrigalistici» (esempio 2).³³ In questo caso i due elementi tematici che abbiamo osservato nelle diverse scelte precedenti (cfr. esempio 1), sono ora consecutivi: l'apertura con il salto di quinta ascendente sul primo verso («Fuga ognun amor protervo») e di terza discendente sul secondo («fuga ognun amor crudele»); forse a significare la protervia con una consonanza perfetta oppure con un salto ascendente e la crudeltà, il dolore, con una consonanza imperfetta o un salto discendente? Forse questa interpretazione è eccessiva e tutto potrebbe condursi a due modalità che in seguito nel cinquecento diventeranno strutture, anche, e soprattutto, ritmiche: il dattilo e l'anapesto, caratteristiche della canzone strumentale.

The image displays two musical examples. The first, 'Pe 11, ff. 58v-59r' by Ioannes Lullius Venetus, is in 3/2 time and features a vocal line with lyrics 'Fuga-o-gnum A - - - mor pro-ter-vo' and instrumental parts. The second, 'Pe 4, foll. 37v-38r', is in 3/4 time and features a vocal line with lyrics 'Fug-gi pur da me se sa-i' and instrumental parts. Both examples show a vocal line and two instrumental parts (treble and bass clef).

Esempio 2

Francesco Luisi ha disegnato l'ambiente padovano dell'epoca – con lo Studio, la propensione per la musica profana e la tensione verso il rinnovamento, pur mantenendo uno stretto contatto con l'antico – quale emerge anche dal repertorio e dai musicisti rappresentati nei libri di frottole del Petrucci. Le antologie mettono in luce i tratti caratteristici di questo ambiente rilevando da una parte il recupero dell'antico mediante il rinnovato uso di cadenze arcaicizzanti della tradizione arsnovistica, come quelle landiniane e,

³² *Frottole Libro Undecimo, Ottaviano Petrucci. Fossombrone 1514*, edizione critica di F. Luisi, testi poetici a cura di G. Zanovello, CLEUP, Padova 1997, pp. 49, 69, 89-90; trascrizione musicale alle pp. 240-242.

³³ *Frottole Libro Undecimo*, pp. 18 e 90.

dall'altra, il delinarsi di «veri nuclei compositivi ispirati a Petrarca» oltre alle presenze bembiane, come nel caso di Caprioli per la frottola *Non si vedrà già mai stanca né satia* (Pe7, ff. 8v-9r), canzonetta con congedo finale dagli Asolani (Venezia 1505),³⁴ o del Tebaldeo.³⁵

Per quanto riguarda la sintassi musicale, in Caprioli, le cadenze, sia intermedie sia conclusive, sono orientate prevalentemente verso la più tipica cadenza borgognona di derivazione quattrocentesca nella quale il Bassus salta di ottava, o di quinta ascendente, per completare l'accordo con la consonanza perfetta di quinta, lasciando al Tenor il ruolo di basso con la discesa alla finale del tono (sesta maggiore tra Tenor e Cantus che risolve in ottava). Altra soluzione rilevabile è la cadenza con il salto di quarta ascendente o quinta discendente del Bassus che si muove dalla dominante del modo verso la finale. Di maggiore interesse è il ricorso a citazioni di presumibile origine popolare che appartengono a un repertorio che circolò in area veneta e che appare già nel Trecento. Di questa sorta di 'tropature' si segnalano forse non tanto la citazione testuale piuttosto, e più propriamente, l'*incipit* musicale che potrebbe anche richiamare, o addirittura essere suggerito, dalla parola alla quale è giustapposto. In ogni caso, non si può sottacere il dubbio che tali elementi ritmico-melodici possano rappresentare anche delle figure retorico-musicali che percorrono i repertori musicali dalla canzone popolare, alla ballata trecentesca alla frottola e su fino al madrigale quasi una memoria archetipa di modelli sonori.

Segnalo qui due casi per i quali mi è stato possibile riconoscere ulteriori riferimenti alle citazioni popolari contenute. Il primo caso è relativo alla frottola stampata in Pe9, *Una leggiadra ninfa*, con il ritornello popolare *Cavalca el conte Guido per la Toscana*. Il medesimo *incipit* testuale è stato riconosciuto da Francesco Luisi nella composizione n. 22 del manoscritto B. 32 (quaderno contenente la sola parte di Tenor) del fondo Torrefranca della Biblioteca del Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia. L'intonazione non concorda con quella utilizzata da Caprioli e anzi la citazione popolare si presenta a sua volta con un *incipit* trocaico.³⁶ Nino Pirrotta aveva inserito la composizione all'interno di un gruppo di musiche eseguite in commedia con

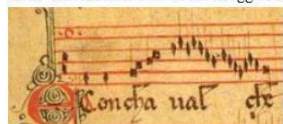
³⁴ Cfr. W. H. RUBSAMEN, *Literary Sources of Secular Music in Italy (ca. 1500)*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles 1943, p. 10; N. PIRROTTA, *Before the Madrigal*, «The Journal of Musicology», 12 (1994), *Aspects of Musical Language and Culture in the Renaissance. A Birthday Tribute to James Haar*, pp. 237-252: 247; TIBALDI, *Repertorio tràdito*, pp. 519-520; *Frottole Libro settimo, Ottaviano Petrucci. Venezia 1507*, edizione critica di L. Boscolo, CLEUP, Padova 2006, pp. 59-59, trascrizione alle pp. 126-127.

³⁵ *Frottole Libro Undecimo*, pp. 16-17.

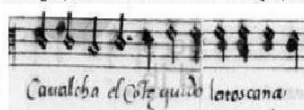
³⁶ LUISIM, pp. 252-253; LUISI, *Scrittura e riscrittura del repertorio profano italiano nelle edizioni petruciane*, in *Venezia 1501*, pp. 177-214: 211; ID., *Una sconosciuta fonte per la canzone vocale e proto-madrigalistica redatta intorno al 1530 (Venezia, Biblioteca del Conservatorio, Torr. Ms. B. 32)*, «Note d'Archivio per la Storia Musicale», nuova serie, 4 (1986), pp. 9-104: 35, 37, 52 (ricostruzione del testo), 70, 79 (trascrizione); *Frottole Libro Undecimo*, pp. 45-46, 64, 85, trascrizione alle pp. 181-182. Citata come esempio di villotta di metri contrastanti (2 ottonari e 2 endecasillabi) senza rime in M. BRUSA, *Presenze villottistiche*, in *Venezia 1501*, pp. 322-323.

strofette o ritornelli di ascendenza popolare «canticchiati senza accompagnamento da un personaggio intento alle sue occupazioni»³⁷. Nota è pure la presenza della citazione nell'incatenatura *cum diversis litteris* che inizia con la citazione de *L'ultimo dì di maggio* del codice manoscritto Q21 del Museo Internazionale e biblioteca della musica di Bologna³⁸. Tra questi Pirrotta indica anche un altro tenore di provenienza veneta *Cavalcha Sinisbaldo* conservato al f. 133v del manoscritto 5.I.43 della Biblioteca Colombina di Siviglia, trascrivendo la melodia³⁹. L'oda-barzioletta, tale è la forma della composizione di Caprioli ha forma bipartita iterata con *refrain* di due versi di provenienza popolare⁴⁰. La citazione popolare: *Cavalca el conte Guido per la Toscana*, al di là dell'assonanza del primo verso, ricalca nel motivo posto al *cantus* la più antica melodia appartenente al madrigale *E con chavalché el cont Vgo per la strada* conservato nel frammento Greggiati (c. 32r), oggi nella Biblioteca Comunale di Ostiglia (Mantova) e facente parte del noto codice trecentesco Vat. Rossi 215, prima silloge di musica polifonica profana del trecento veneto⁴¹ (esempio 3).

cod. Vat. Rossi 215 - fram. Greggiati c. 32r



Bologna, Mus. Int. e Bibl. Mus. ms. Q21, n. 48



Pe 9, ff. 13v - 14r



Siviglia, Bibl. Colombina, ms. 5.I.43, f. 133v



Venezia, Bibl. Cons., Torr. B. 32, cc. 34-35, n. 22



Esempio 3

Il secondo caso riguarda la villotta *E d'un bel matin d'amore* (Pe11, ff. 35r-36r, n. 35). La composizione è in forma aperta su vario metro: *durchkomponiert*, con scrittura imitativa.⁴² Il breve testo poetico è composto da due

³⁷ PIRROTTA, *Musiche in commedia*, p. 101.

³⁸ Cfr. JEPPESEN, *La Frottola III. Frottola und Volkslied: zur musikalischen Überlieferung des folkloristischen Guts in der Frottola*, Universitetsforlaget, Aarhus 1970 (Acta Jutlandica, 42/1).

³⁹ Esempio musicale completo del tenore in PIRROTTA, *Musiche in commedia*, p. 102.

⁴⁰ LUISI, *Scrittura e riscrittura*, p. 204: forma di frottola baratelliana, 1 specie b, con *refrain*.

⁴¹ *Il Codice Rossi 215. Studio introduttivo ed edizione in facsimile*, a cura di N. Pirrotta, LIM, Lucca 1992 (Ars Nova 2), pp. 35, 46-47, 52, 54, 153.

⁴² LUISI, pp. 252-253; LUISI, *Scrittura e riscrittura*, p. 211. Villotta di metri contrastanti (2 ottonari e 2 endecasillabi) senza rime secondo BRUSA, *Presenze villottistiche*, pp. 322-323. Si

distici, il primo in ottonari e il secondo in endecasillabi. Nel primo distico si adotta il discorso paratattico con anafora tra i primi due versi, *E d'un bel matin d'amore | E d'amor che mi levava*, quindi seguono, nel secondo distico, le citazioni popolari *meti la sella al vostro bon ronzin | e do su la gran zoglia, traditora!* Sulla struttura compositiva e i vari richiami, sia dalle numerose composizioni che contengono questo brano come citazione interna, sia alle varie concordanze, rinvio alle ampie analisi di Francesco Luisi, ai suoi numerosi lavori sulla frottola e sulle origini del madrigale e agli studiosi che hanno incontrato questo testo.⁴³ Intendo invece soffermarmi sulla presenza di un'ulteriore citazione popolare, o forse più probabilmente, un elemento tematico emblematico, un richiamo, che potrebbe però rappresentare una figura retorico-musicale. Si tratta del tema della «traditora»:⁴⁴ antico e ben noto ballo del sec. XVI trasmesso perlopiù in forma di gagliarda. Trascritto nel tempo moderno di 6/4, nella versione conservata nel codice di Basilea⁴⁵ si presenta con un'apertura sul frammento di scala ascendente della dimensione di una quinta giusta *re-la*: ♯ ◊ ◊ ◊ ◊ ◊ ◊ ◊ ◊ ◊ sulla parola «traditora».⁴⁶ Tale apertura si ritrova, sebbene trasposta un tono sotto, nell'intervallo *do-sol*, ma con il medesimo ritmo, nella frottola del libro undicesimo delle frottole del Petrucci. Inoltre un'analoga apertura sulla scala ascendente sulla parola «traditora» si rinviene ancora nella più tardiva villanella *Tu, traditora, m'hai puost'a 'sto core*, dove l'intervallo del frammento di scala ascendente è modificato sulla parola *traditora* nell'intervallo di quarta *fa#-si*.⁴⁷ Si potrà obiettare che non è molto per poter affermare che si tratti proprio di una citazione, tuttavia è singolare il ripresentarsi di questo elemento melodico in corrispondenza del medesimo testo. Certo l'immagine della *traditora* associata ad una scala ascendente sembrerebbe 'tradire' la relazione affettivo-semantiche che intuitivamente siamo soliti ad associare ad una scala ascendente, ma se così non fosse dovremmo forse pensare si tratti di citazione (esempio 4).

veda anche in *Frottole Libro octavo. Ottaviano Petrucci Venezia 1507*, edizione critica di L. Boscolo, CLEUP, Padova 1999, pp. 52-53 e *Frottole Libro settimo*, p. 79.

⁴³ LUISI, pp. 246-253, in particolare, per la villotta riferita al Caprioli pp. 252-253; *Frottole Libro Undecimo*, nota 36 e pp. 39-40, 45-46; *Frottole Libro ottavo*, pp. 53-54, 56-57, 60-61; *Frottole Libro nono. Ottaviano Petrucci Venezia 1508 (ma 1509)*, edizione critica di F. Facchin, edizione dei testi poetici a cura di G. Zanovello, CLEUP, Padova 1999, p. 55; *Frottole Libro settimo*, p. 79.

⁴⁴ Si tratta di una delle canzoni presenti nelle opere del Ruzzante. Per una più ampia dissertazione si veda E. LOVARINI, *Le canzoni popolari in Ruzzante e in altri scrittori alla pavana del secolo XVI [1888]*, in ID, *Studi sul Ruzzante e la letteratura Pavana*, a cura di G. Folena, Antenore, Padova 1965 (Miscellanea Erudita, 1), pp. 165-199: 177-179.

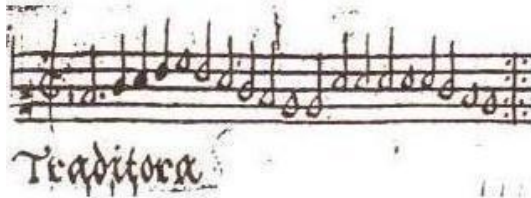
⁴⁵ Basel, Öffentliche Bibliothek der Universität, MS F.X. 17-20, n. 10

⁴⁶ Cfr. B. SPARTI, *Would you like to dance this frottola? Choreographic Concordances in Two Early Sixteenth-Century Tuscan Sources*, «Musica Disciplina», 50 (1996), pp.135-165: 147 e 164.

⁴⁷ Per un apparato completo delle concordanze, si veda ORLANDO DI LASSO ET AL., *Canzoni villanesche and villanelle*, ed. by D. G. Cardamone, A-R Editions, Madison 1991 (Recent Researches in the Music of the Renaissance, 82-83), pp. xliii-xliv, 18-19 (trascrizione).

Basilea, ms. F 17-20, n. 10

Pe 11, ff. 35r-36r, n. 35



A. Dorico, "Villanelle", n. 19 (RISM 1555³⁰) Tenor

1. Tu, tra-di-to-ra, m'hai po-st'a 'sto co-re, Tu,
 2. Et en-ce-tan-ta, fia-m'et tan-t'ar-do-re, Et
 3. Et sen-to-ce-quel-ta-se-no d'a-mo-re, Et
 4. Pro-ve-den-ce-cor-mio, et non tar-da-re, Pro-

T. Susato, "Le XIVièmè livre ... de Chansons (R. de Lassus), Anvers 1555

Tu tra-di-to-ra m'hai puo-st'a sto co-re,

Esempio 4

Relativamente all'uso e alla funzione di questo repertorio, già Nino Pirrotta⁴⁸ ebbe a ritenere che composizioni di questo genere potessero essere usate in commedia come ritornelli corali per il ballo tondo, mentre gli *additamenta*, ossia le strofette di chi dirigeva la danza, spesso venivano recitati senza canto. A tale affermazione citava di Caprioli la barzelletta con ritornello popolare *Chi propizio ha la so stella* (Pe IX n. 26).⁴⁹ Singolare è la presenza in questa composizione dell'intervallo melodico di 4^a dim. *fa#-sib* (miss. 9-10, Cantus) che rende problematica l'applicazione della *musica ficta*; ciò soprattutto per la stereotipia della situazione contrappuntistica al Cantus e per la presenza di alterazioni scritte che seguono la prassi consueta (miss. 6 e 9).

Il repertorio delle opere musicali di Antonio Caprioli pervenutoci presenta in altre due opere ulteriori elementi peculiari e, in certa misura, originali data la rarità con la quale emergono nel repertorio frottolistico. Tali presenze sembrerebbero prova di un allentamento della fissità nel legame formale che intercorre tra forma musicale e forma poetica per sperimentare nuove strade, non solo per quanto attiene la struttura formale stessa, ma anche l'elemento espressivo; elementi che approderanno di qui a breve al madrigale.

Una prima composizione è la barzelletta-villotta *Sotto un verde e alto cupresso* (Pe8) che contiene in citazione *E d'un bel matin d'amore*. Già

⁴⁸ PIRROTTA, *Musiche in commedia*, p. 108 e p. 138 nota 40.

⁴⁹ PIRROTTA, *Musiche in commedia*, p. 108; *Frottole Libro nono*, pp. 26, 73, 98, trascrizione alle pp. 168-169.

Francesco Luisi ha osservato come siano presenti in questa composizione elementi eterogenei tanto nel testo quanto nella musica.⁵⁰ Infatti si alternano due forme poetiche che Caprioli asseconda correttamente anche nell'intonazione musicale. La stanza di frottola *Sotto un verde e alto cupresso* è intonata concordemente allo stile propriamente frottolistico, ossia il canto, posto nella voce superiore, è sostenuto da un accompagnamento strumentale delle altre tre voci inferiori; diversamente il ritornello popolare che segue *E d'un bel matin d'amore*. Questo secondo testo, una villotta, è posto in polifonia presumibilmente per sole voci, come per altro la trascrizione offerta da Francesco Luisi bene comprova. A confermare la validità dell'interpretazione è anche il fatto non marginale che, proprio in questa seconda parte, la melodia popolare non si trova nella voce superiore, che ha funzione di contrappunto, bensì, com'è prassi nella villotta appunto, al Tenore.⁵¹

Non è certamente un caso isolato, come ben documenta ancora Francesco Luisi⁵² e, ai nostri fini, possiamo citare oltre alla frottola-villotta di Nicolò Picaro Senese *Ala bruma, al giacio e al vento*, che pure si trova nel libro ottavo delle frottole,⁵³ anche la composizione di Rasmus, *Pietà cara signora – La pietà ha chiuso le porte* stampato in Pe9.⁵⁴ In questa composizione sono presenti contemporaneamente, ossia sono giustapposte, due composizioni di autori diversi aventi anche forme poetiche musicali diverse. Si tratta della canzone a ballo di Marco Cara *Pietà cara signora* (Pe1, f. 14r), intonata nel canto e della frottola-barzelletta di Bartolomeo Tromboncino *La pietà chiuso ha le porte* (Pe2, ff. 28v-30r), posta invece al Tenore. Anche in questa occasione le due diverse forme poetiche, seppure sovrapposte e dunque simultanee, sono assecondate dalla struttura musicale. Tuttavia la scelta di Rasmus è stata quella di utilizzare per ciascuna composizione solo la sezione del *refrain*; cosicché apparentemente si dà luogo a una struttura dialogica ma, nell'utilizzo del solo refrain, si ha anche l'aderenza all'unica parte della struttura nella quale le due intonazioni concordano. Di conseguenza non è possibile giustapporre alle due melodie i testi relativi alle varie strofe poiché la struttura musicale non lo consentirebbe avendo le relative strofe una diversa dimensione. Ulteriore esito è l'aver trasformato una forma strofica in una non strofica.

Tale possibile soluzione la rileviamo anche in un'altra frottola di Caprioli: *Fuggi pur da me se sai* (Pe4). Nuovamente siamo di fronte a un'anomalia che genera non poche difficoltà nel momento in cui proviamo ad adattare le diverse strofe dell'intero testo poetico alla musica. Subito si rileva una prima

⁵⁰ LUISIM, pp. 253-257; *Frottole Libro octavo*, pp. 72-73, 99; *Frottole Libro Undecimo*, pp. 45-46.

⁵¹ LUISIM, p. 254, trascrizione alle pp. 255-256.

⁵² LUISIM, pp. 257-263.

⁵³ Pe8, ff. 20v-21r.

⁵⁴ *Frottole Libro nono*, pp. 44, 65-66, 93; trascrizione alle pp. 117-119.

discrasia nella struttura musicale che manca del consueto segno di ritornello al termine delle prime due frasi/verso. La sua presenza renderebbe regolare la forma: ripresa + *refrain* e strofe + *refrain*. A causa di ciò, volendo sottoporre il testo delle strofe, ci si trova a dover sacrificare quella che dovrebbe essere l'inizio della regolare ripresa abbreviata (qui nella dimensione di due versi) per giustapporre i due versi della volta. Potremmo supporre si tratti di una interpretazione errata di Petrucci avendo, in questo caso, il compositore tipografico ommesso il segno di ritornello se non addirittura parte della composizione. Due sono le alternative a queste interpretazioni: che si tratti piuttosto di un adattamento di un testo e di una forma metrica diversa, seppure con ritornello come potrebbe essere una barzelletta in settenari;⁵⁵ oppure un possibile errore di interpretazione del Petrucci: l'omissione di un ritornello nel Cantus sfasato rispetto alle tre voci del contrappunto. Contrariamente agli esempi presentati da Lucia Boscolo⁵⁶ nei quali la ripresa sfasata è presente nel Da capo, in questo caso il ritornello si trova all'interno della strofe, là dove vi è la necessità di intonare l'ultimo distico della sestina, quello che porta alla *refrain*.

Ciò non ostante, in analogia con quanto documentato da Lucia Boscolo, anche nella composizione del Caprioli la ripresa sfasata si trova nel Cantus e occupa complessivamente lo spazio di una *semibrevis*. Se fosse vero che Petrucci avesse ommesso di indicare la stanghetta che segnala lo sfasamento del ritornello al Cantus, questa composizione rappresenterebbe un'ulteriore elemento a sostegno dell'ipotesi formulata dalla Boscolo, ossia che Petrucci si sia riferito per le sue stampe in parte a fonti liutistiche dove la presenza della barra di divisione era mascherata dalle stanghette.⁵⁷ Se dunque volessimo accettare l'ipotesi di un errore tipografico relativo all'omissione della stanghetta noteremmo che il brano del Caprioli utilizza la tecnica del ritornello sfasato quale modalità sintetica di scrittura musicale, ma non nella 'consueta' modalità descritta nello studio di Lucia Boscolo. Modalità che la Boscolo propone sia da ascrivere a Bartolomeo Tromboncino sia per l'antiorità della datazione delle sue opere, sia per la prevalenza di tale comportamento nel repertorio di frottole del Tromboncino rispetto agli altri autori (Appendice 2a).

L'alternativa a questa ipotesi è sacrificare i due versi della ripresa abbreviata a favore dell'intonazione delle strofe sottoponendo i relativi due versi della volta, sempre che non si consideri il ritornello a questa altezza ottenendo nelle strofe dapprima l'intonazione della volta seguita dalla ripresa abbreviata sulla medesima musica, quindi la conclusione con la coda strumentale (Appendice 2b). Anche questo caso non trova riscontro in altri esempi presenti

⁵⁵ Ringrazio Rodobaldo Tibaldi per la proficua discussione di questo caso e i preziosi suggerimenti, tra cui questo, in proposito.

⁵⁶ Cfr. L. BOSCOLO, «La prima volta si fa tutt'e due le pause e poi il sospir solo». *Bartolomeo Tromboncino e la frottola con ritornello sfasato nelle stampe petrucciane*, «Musica e Storia», 15 (2007), pp. 575-621.

⁵⁷ BOSCOLO, «La prima volta», pp. 577-578.

nel repertorio e, ugualmente, altera la forma della composizione. Non resta che considerare un'ultima soluzione: analogamente a quanto già si è visto nel caso del 'falso' dialogo di Rasmus anche ora siamo in presenza di una struttura anomala dove è possibile intonare solo la ripresa e non le strofe. Sarebbe dunque, un'altra composizione trattata in maniera non strofica presente nel repertorio della frottola contenuto nei libri stampati dal Petrucci e rappresenterebbe anche un'altra esplorazione verso l'abbandono della stroficità nella direzione del madrigale e delle altre forme coeve seppure di stile non imitato.

Il repertorio musicale di Antonio Caprioli giunto fino a noi comprende anche una lauda polifonica *Anima Christi santifica me*⁵⁸ pubblicata da Ottaviano Petrucci in *Laude Libro secondo*.⁵⁹ La laude è presente nella silloge in due versioni non perfettamente sovrapponibili: la prima nel modo di *do* (ottavo modo ovvero quarto trasposto: ff. 35v-36r), la seconda nel modo di *re* (ossia secondo modo: ff. 39v-40r) con inizio sulla dominante *fa*, cadenze in *la* (dominante del *protus* autentico), cadenza finale in *re*. Il testo della lauda utilizzato da Caprioli è la versione abbreviata del noto inno dedicato al crocefisso da recitarsi dopo la comunione eucaristica. «Questa preghiera fu così ben conosciuta e popolare al tempo di s. Ignazio di Lodola che egli la cita soltanto all'inizio dei suoi *Esercizi spirituali* supponendo evidentemente che gli esercitanti o i lettori la conoscessero». ⁶⁰ Le sue origini sono incerte così come la sua attribuzione che è stata variamente assegnata. La preghiera, fu presumibilmente composta nel XIV secolo da un autore ignoto;⁶¹ papa Giovanni XXII la inserì tra quelle da recitarsi per ottenere l'indulgenze nel 1330.⁶² Lo studioso inglese James Mears rinvenne questa preghiera in un manoscritto del British Museum datato 1370. L'ampia diffusione di questo testo trova conferma nella quantità di fonti che lo tramandano e, tra queste, il manoscritto Douce 302, che conserva i *Poems and Carols* di *John the Blind Audelay*,⁶³ meglio noti come *The Consel of Coscience*.⁶⁴ L'autore, John the

⁵⁸ *Thesaurus hymnologicus sive Hymnorum canticorum, sequentiarum circa annum MD usitatarum collectio amplissima*, hrsg. von H. A. Daniel, E. Anton, Leipzig 1865, I, n. 448 p. 345 (*Ad Communionem*); G DREVES, *Wer hat das Anima Christi verfaßt?*, «Stimmen aus Maria-Laach», 54 (1898), pp. 493-504; B. BAESTEN, *Une inscription latine à Séville et la prière "Anima Christi" dans les livres d'heures du moyen age*, «Précis Historiques», 32 (1883), pp. 630-649; *The Hymns of the Breviary and Missal*, ed. by M. Britt, Burns Oates & Washbourne Ltd., New York – Cincinnati - Chicago 1922, pp. 193-194.

⁵⁹ Venezia 1507 *more veneto*, ossia 1508; trascrizione in K. JEPPESEN, *Die mehrstimmige italienische Laude um 1500*, Breitkopf & Härtel, København-Leipzig 1935, pp. 58-59 e 71-72.

⁶⁰ Cfr. S. H. FRISBEE, s.v. *Anima Christi*, in *The Original Catholic Encyclopedia*, vol. 16, Encyclopedia Press, New York 1913, p. 515b.

⁶¹ V. BAESTEN (et al.), *Quel est l'auteur de la prière 'Anima Christi'?*, Bibliothèque des Exercices, Enghien 1914, 56p; M. VILLER, *Aux origines de la prière 'Anima Christi'*, «Revue d'Ascétique et de Mystique», 11 (1930), pp. 208-209; F. CHARMOT, *Jésus prêtre; la prière Anima Christi*, G. Victor, Paris 1961.

⁶² British Library, MS. Harley 2253, p. x.

⁶³ Oxford, Bodleian Library, MS Douce 302, f. 9r.

Blind Audelay, fu un cappellano e poeta dell'abbazia di Haughmond, nello Shropshire, cieco e sordo, morì all'incirca nel 1426. Il suo nome figura tra i pochi noti di poeti del primo Quattrocento inglese. Nel libro di Audelay, presumibilmente copiato dopo la sua morte, l'inno è inserito nella sezione XVIII *De salterio passionis*, ed è la prima delle preghiere da recitare per la remissione dei peccati.⁶⁵ Un'altra fonte che lo conserva è il manoscritto 2001 della Biblioteca Universitaria di Salamanca.⁶⁶

L'inno fu intonato sotto forma di lauda anche da altri autori coevi a Caprioli, tra essi Filippo di Lurano, la cui composizione è copiata nel cod. 59 di Cividale del Friuli.⁶⁷ Anche di questo autore sono incerti l'anno, orientativamente collocato attorno alla metà del Quattrocento e il luogo di nascita. Gli studiosi a tale riguardo hanno proposto più località: la Valtellina o qualche località del Tirolo,⁶⁸ il Veneto 'dell'altra sponda', ovvero originario di Laurana in Istria.⁶⁹ Un unico documento conosciuto, del 1512, lo designa «clericus Cremonensis»;⁷⁰ resta tuttavia incerto se si tratti del luogo di nascita,⁷¹ la precedente residenza o luogo di ordinazione.⁷² Rodobaldo Tibaldi⁷³ osserva, a sua volta, che «esiste comunque un paese chiamato già allora Lurano, in provincia di Bergamo, situato al confine con la diocesi di Cremona (compre-

⁶⁴ JOHN THE BLIND AUDELAY, *Poems and Carols*. (Oxford, Bodleian Library MS Douce 302), edited by S. Greer Fein, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, Michigan 2009 (Medieval Institute Publications - TEAMS Middle English Text Series); versione elettronica a cura di Robbins Library Digital Projects: <http://d.lib.rochester.edu/teams/publication/fein-audelay-poems-and-carols-oxford-bodleian-library-ms-douce-302>; si veda anche in M. JONES, "Swete May, Soullis Leche": *The Winifred Carol of John Audelay*, «Essay in Medieval Studies», 14 (1997), <http://www.illinoismedieval.org/ems/VOL14/jones.html>.

⁶⁵ *Instruction for prayer*: *Wele is him that can / Sai the Sauter of the Passion / Here thou schalt begyn / In the remission of thi synne*. Cfr. *Note to the edition* in JOHN THE BLIND AUDELAY, *Poems and Carols*, nella versione elettronica.

⁶⁶ Salamanca, Biblioteca Universitaria, MS 2001: ff. 147va – 151vb: <Hymnus de compassione Mariae et orationes>: f. 149ra: *Hec oratio dicenda est coram sacramento: Anima Christi santifica me, corpus Christi salva me ...*; cfr. *Catalogo de Manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, II: Manuscritos 1680-2777 (Humanis oes Literae)*, director Ó. Lila Franca, C. Castrillo González, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 2002, p. 328.

⁶⁷ Cividale del Friuli, Biblioteca ex Capitolare, cod. 59; trascrizione in *Italia sacra musica. Musiche corali italiane sconosciute della prima metà del Cinquecento*, raccolte ed edite da K. Jeppesen, Hansen, Copenhagen 1962, II, pp. 100 e segg.; LUISIM, p. 378.

⁶⁸ A. W. AMBROS, *Geschichte der Musik*, III, Leuckart, Breslau 1868, p. 486.

⁶⁹ Cfr. lo studio di Disertori in *Le Frottole nell'edizione principe di Ottaviano Petrucci*, p. LX (prefazione a Filippo di Lurano).

⁷⁰ Cfr. G. MARIONI, *La cappella musicale del duomo di Cividale*, «Giornale della Deputazione di storia patria per il Friuli», 41 (1954-55), p. 119; K. JEPPESEN, *La Frottole. Bemerkungen zur Bibliographie der ältesten weltlichen Notendrucke in Italien*, Universitetsforlaget, Aarhus 1968 (Acta Jutlandica, 40/2), p. 160.

⁷¹ W. F. PRIZER, "Facciamo pure noi carnevale": *non-Florentine Carnival songs of the late fifteenth and early sixteenth centuries*, in *Musica franca. Essays in honor of F. A. D'Accone*, ed. by I. Alm, A. McLamore and C. Reardon, Pendragon Press, Stuyvesant, NY 1996, pp. 178, 180, 185 s., 191, 200, 202, 205.

⁷² L. LOCKWOOD, *Sources of Renaissance polyphony from Cividale del Friuli. The manuscripts 53 and 59 of the Museo archeologico nazionale*, «Il Saggiatore musicale», 1 (1994), pp. 285-294.

⁷³ R. TIBALDI, s.v. *Lurano, Filippo di*, in DBI, 66 (2007).

dente diverse località bergamasche)». Inoltre, ancora nel nel petrucciano *Laude Libro secondo* (ff. 52v-54r) si trova un'altra versione polifonica ma in stile imitato, attribuita a un non meglio identificato «Antonet».74 Anche questa versione, sebbene nel modo di *sol* e in una redazione completa dell'inno, presenta musicalmente alcune analogie con le due redazioni del Caprioli. Innanzitutto l'apertura in ritmo dattilico, benché per valori diminuiti, quindi l'apertura del verso «Sanguis Christi» scandito da quattro *breves* come nell'intonazione in *do* o in «O bone Iesu» e in «Ut cum angelis» dove la vicinanza è maggiore con la versione in *re*.

Quanto alle due versioni di Antonio Caprioli si osserverà che entrambe sono fortemente caratterizzate sul piano ritmico dall'uso del piede dattilico:

Versione in DO

A - ni - ma Chri - sti, san - cti - fi - ca me. Cor - pus Chri - sti sal - va me.

Versione in RE (protus plagalis)

A - ni - ma Chri - sti, san - cti - fi - ca me. Cor - pus Chri - sti sal - va me.

DO

San - guis Chri - sti in - e - bri - a me. A - qua la - te - ris Chri - sti la - va me.

RE

San - guis Chri - sti in - e - bri - a me. A - qua la - te - ris Chri - sti la - va me.

DO

O bo - ne le - su ex - au - di me.

RE

O bo - ne le - su ex - au - di me.

DO

Ut cum om - ni - bus an - ge - lis tu - is col - lau - dem te.

RE

Ut cum an - ge - lis tu - is col - lau - dem te col - lau - dem te.

DO

In se - cu - la se - cu - lo - rum. A - men.

RE

In se - cu - la se - cu - lo - rum. A - men.

Il testo utilizzato è, come già s'è detto, una forma breve della nota preghiera; la struttura richiama l'assetto litanico, dove la coppia strofica è evocata dalla contrapposizione dei piani semantici: ania – corpo / sangue – acqua /

74 Trascrizione in JEPPESEN, *Die mehrstimmige italienische*, pp. 93-95.

santifica – salva e inebria – lava. Dopo la seconda coppia il testo si interrompe nella successione litanica per andare alla clausula: l’invocazione e la conclusione. Tra le due versioni vi è a questo livello una piccola differenza: la versione in *do* aggiunge nel sesto verso «omnibus»,⁷⁵ dilatando leggermente la dimensione della melodia con la modifica del ritmo da dattilico in trocaico. L’intonazione è strofa per strofa ma, come appare, la costruzione ha un carattere che potremmo definire ritmicamente ‘modulare’ dove i due emistichi sono ben differenziati. La struttura musicale poi, pur non procedendo esattamente per coppie strofiche, in qualche modo ne richiama l’incedere. Sia il ritmo sia il periodare musicale in entrambe le versioni adotta analoghe figurazioni e strutture: il testo è intonato per lo più sillabicamente, se si eccettua il penultimo verso che risulta essere più ornato. Il piede dattilico caratterizza l’intonazione dei versetti; inoltre la versione in *Do* applica una breve sezione in *cantus coronatus*⁷⁶ per il testo «O bone Jesu» le cui armonie sono di $\frac{5}{3}$ - $\frac{6}{3}$ - $\frac{5}{3}$ - $\frac{6}{3}$ - $\frac{5}{3}$. I moduli ai quali s’è fatto cenno sono identificabili nello stacco dattilico [≡ ◊ ◊] con la variante [◊ · ◊ ◊ ◊] che struttura anche la formula cadenzale [◊ · ◊ ◊ ◊ ≡], piuttosto che [◊ ◊ ≡ ◊ ≡] e nella variante per diminuzione [◊ ◊ ◊ ≡] nel penultimo verso.

La versione in *re* sembra mostrare nel complesso maggiore regolarità e rispetto del modello ritmico dattilico e, in parte, nella maggiore aderenza tra scansione del testo e ritmo musicale. Emergono tuttavia alcune differenze e, se da un lato viene ribadito il ritmo dattilico [≡ ◊ ◊] o viene utilizzata la medesima struttura ritmica come in «inebria» nella cadenza del terzo verso [◊ · ◊ ◊ ◊ ≡] o per «O bone Iesu» [≡ ◊ ◊ ≡≡] in luogo del *cantus coronatus*, dall’altra, in cadenza, si alternano la struttura ritmica già vista anche nella versione in *do* [◊ · ◊ ◊ ◊ ≡] e, per il penultimo verso la formula per diminuzione [◊ ◊ ◊ ◊], con un modello diverso privo del ritardo su sincope che precede l’armonia conclusiva [◊ ◊ ≡≡].

Conclusioni

La produzione di Antonio Caprioli nel suo insieme, come è stato segnalato anche in precedenza, mostra comportamenti di attenzione al testo che sembrerebbero andare nella direzione che porta al madrigale: tali sono i casi segnalati di strutture imitative suggerite da parole come *fuga* in *Ognon fuga*

⁷⁵ Vi è in oltre da osservare che, rispetto alla versione monodica – della quale l’intonazione polifonica non raccoglie la melodia –, vi è un’altra variante testuale e riguarda questo stesso verso: ossia la sostituzione di «Sanctis» con «angelis».

⁷⁶ Per una disamina relativa a tale scelta compositiva tra Quattro e Cinquecento si veda B. J. BLACKBURN, *The Dispute about Harmony c. 1500 and the Creation of a New Style*, in *Théorie et analyse musicales 1450-1650. Music Theory and Analysis*, actes du colloque international Louvain-la Neuve, 23-25 septembre 1999, publiés sous la direction de A.-E. Ceulemans et B. J. Blackburn, Département d’histoire de l’art et d’archéologie, Collège Erasme, Louvain-la-Neuve 2001, pp. 1-37.

fuga Amore, e *Fugi pur da me se sai o*, come Disertori suggeriva, la dissonanza di passaggio su «pena» nella frottola *Non si vedrà già mai stanca né satia | questa tua pena Amor*. A questi esempi, che tuttavia ricorrono nel repertorio frottolistico, sono da aggiungere anche alcune scelte formali che sono venute emergendo nel repertorio quali la frottola-villotta *Sotto un verde e alto cipresso* con la citazione *E d'un bel matin d'amore* nella cui realizzazione sarebbero assecondate le due diverse strutture: della strofa e del ritornello popolare. Accanto a questa composizione potrebbe trovare posto anche la frottola *Fuggi pur da me se sai* se fosse confermato che la stampa petrucciana non contiene errori tipografici quali l'omissione della stanghetta di ritornello sfasato. Ma strutture con imitazioni canoniche si trovano anche in altre composizioni del Caprioli: *Ogni amor vuol esser vero* (Pe4), o *Poi che mia sincera fede cresce* dove l'imitazione canonica, è presente in più occasioni; e ugualmente *Ritornata è la speranza* dove l'imitazione si trova tra Altus e Tenor così come in *Vaga zoiosa e bianca mano*, in quest'ultimi due casi, per altro adiacenti in Pe4 (ff. 5v-6r e 6v), risulta addirittura essere il medesimo motivo: una scala discendente di ottava tra *sol*₄ e *sol*. Simili strutture imitate in canone si ritrovano costantemente anche in altre frottole di Caprioli: *Tanto mi è il partir molesto* (Pe4, foll. 37v-38r: miss. 13 e 15 tra Tenor e Altus; e miss. 20-24 Tenor-Altus-Cantus-Bassus, Altus-Cantus-Altus-Cantus; 25-26 Tenor-Altus-Bassus e miss. 27-29 Tenor-Altus-Bassus e Altus-Bassus-Tenor). Di questi comportamenti, in ogni caso è disseminata l'intera opera dei Caprioli dove si alternano in ogni caso episodi o frammenti in stile omoritmico ad altrettanti in stile imitativo. Così anche procedimenti paralleli per intervalli di sesta che già paiono preludere le strutture armoniche e contrappuntistiche più tarde. Un esempio delle due modalità lo si legge già nella frottola *Poi che per fede manca*: nel primo caso tra Tenor e Altus (miss. 1-5) per il secondo tra Tenor e Cantus (miss. 5-6, 9-12, e 17-20) in concatenazioni armoniche che portano poi alla regolare cadenza modale: 6^a magg. in 8^a (esempi 5a-c).

The image shows a musical score for the frottola "Poi che per fede manca". It consists of three systems of music. The first system shows the Tenor and Altus parts. The Tenor part has the lyrics "Poi che per fede manca" and the Altus part has the lyrics "Poi che per fede manca". The second system shows the Tenor and Cantus parts. The Tenor part has the lyrics "ui - ta ad - ho - ra ad - ho - ra. Al - men pri - ma che mo" and the Cantus part has the lyrics "Al - men, pri - ma che mo - - - mo - - -". The third system shows the Cantus part with the lyrics "Al - men, pri - ma che mo - - - mo - - -". The score includes figured bass notation (3 3 3 3 2 3 1 and 6 6 6 6 6 6) and a key signature of one sharp (F#).

Esempio 5

Un altro esempio riguarda proprio la costanza con la quale appare sotto varie forme il modello enunciato nell'esempio 5 (esempi 6a-b) solo a titolo di campione.

Miss. 1 - 3 = 13 - 15 = 36 - 38

Ri - tor - na - ta è la spe - ram - za,

Ritornata è la speranza

Miss. 4 - 5 = con var. 8 - 9

ran - za. Ri - tor - na - ta è la spe - ram

Vaga zoiiosa e biancha

Esempio 6

Merita attenzione in ogni caso l'emergente presenza di Pietro Bembo con la già citata canzonetta *Non si vedrà già mai stanca né satia*, testo tratto dagli *Asolani*, prima importante opera del poeta pubblicata a Venezia nel 1505 appena due anni prima del libro settimo delle frottole. Anche quest'ultima scelta testuale di Caprioli ci informa della sua attenzione verso la nuova temperie culturale e, come ben documenta analiticamente Rodobaldo Tibaldi, della sua caratura tecnica e della sua capacità di intervenire sul testo, un testo moderno, traducendone nel modo più appropriato le caratteristiche non solo formali ma soprattutto espressive.⁷⁷

⁷⁷ TIBALDI, *Repertorio tradito*, pp. 519-520.

Appendice 1

Varianti di Frottola-Barzelletta

Strutture formali	Fonte
$\frac{A_{18}}{a_4 b_4 c_{3+} c^{1var_3} d_4} \parallel \frac{A^{18[+81]} : }{a_4 b_4} : \frac{B_{18}}{b_4 c^1_4 c_{3+} c^{1var_3-} d_4} \rangle \frac{A^2_{12}}{a^1_4 b^{var_3} c^{2var_5}} \parallel$ $x \ y \quad \quad \quad \parallel \quad \mathbf{a \ b} \quad : $ $\mathbf{a \ b} \quad \quad \quad \mathbf{b \ c} \quad \mathbf{c} \quad \mathbf{y \ x \ y}$	<p>Pe2 Dio sa quanto me doglio (v. Dio sa quanto m'è strano, Pe4) Forma poetico/musicale: barzelletta</p>
$\frac{A}{as(3)} \frac{B}{bs(3)} : \frac{C}{cs(3)} \frac{D}{ds(4)} \parallel \frac{A(rit.)}{as(3)} \frac{B}{bs(3)} \frac{C(coda)}{e(2) f(2) b(3) f(1) g(7)}$ $x \ y \quad \quad \quad \mathbf{y \ x} \quad \mathbf{x \ y} \quad \mathbf{[y]}$ $\mathbf{a \ b} \quad : $ $\mathbf{a \ b} \quad \quad \quad \mathbf{b \ x} \quad \mathbf{x \ y} \quad \mathbf{[y]}$	<p>Pe4 Ogni amor vuol esser vero (n. 2, ff. 2v-3r) Forma poetico/musicale: barzelletta</p>
$\frac{A_6}{a_4} : \frac{B_6}{\alpha_1- \beta_1- \lambda_{1+}} \frac{C_6}{c_4} \frac{D_6}{d_4} \frac{E_6}{\alpha^1_1- \beta^2_1- \gamma_{1+}} \frac{F_6}{\alpha^1_1- \delta_{2+}} \frac{G_6}{a_4 b^1_3- x_2} \frac{H_6}{d_5} \parallel$ $x \ y \quad \quad \quad \mathbf{y} \quad \quad \quad \mathbf{x} \quad \quad \quad \mathbf{y+\lambda^1_3- \tau}$ $\mathbf{a \ b} \quad \quad \quad \mathbf{b} \quad \quad \quad \mathbf{y} \quad \quad \quad \mathbf{x} \quad \quad \quad \mathbf{y [+ coda]}$	<p>Pe4 Questo oimé pur mi tormenta (ff. 3v-4r) Forma poetico/musicale: barzelletta</p>
<p>Rit.</p> $\frac{A}{A} \frac{B}{B} \frac{C}{C} \frac{D}{D} \frac{E}{E} \frac{F}{F} \frac{G}{G} \frac{H}{H} \frac{I}{I} \frac{J}{J} \frac{K}{K} \frac{L}{L} \frac{M}{M} \frac{N}{N} \frac{O}{O} \frac{P}{P} \frac{Q}{Q} \frac{R}{R} \frac{S}{S} \frac{T}{T} \frac{U}{U} \frac{V}{V} \frac{W}{W} \frac{X}{X} \frac{Y}{Y} \frac{Z}{Z} \parallel$ $as(4) \ bs(4) \ cs(4) \ ds(6) \ + \ (4) \ \ e_4 \ f_4 \ : \ f_4 \ : \ c_4 \ : \ d_6 \ d^{var_4} \ [] \ ped \ al \ C$ $x \ y \ x \ y \ y \quad \quad \quad \mathbf{a \ b}$ $\quad \quad \quad \mathbf{a \ c} \quad \mathbf{a \ x}$ $\quad \quad \quad \mathbf{a \ y} \quad \mathbf{y}$	<p>Pe4 Poi che mia sincera fede (n. 3, ff. 3v-4r) Forma poetico/musicale: barzelletta varianti rimiche e melodiche (fioriture) nella parte di B inserzione della parte di T a b. 49 e ss</p>
$\frac{A}{a_3} \frac{B}{b_3} \frac{C}{c_3} \frac{D}{d_3} \frac{E}{e_3} \frac{F}{f_3} \frac{G}{g_3} \frac{H}{h_3} \frac{I}{i_3} \frac{J}{j_3} \frac{K}{k_3} \frac{L}{l_3} \frac{M}{m_3} \frac{N}{n_3} \frac{O}{o_3} \frac{P}{p_3} \frac{Q}{q_3} \frac{R}{r_3} \frac{S}{s_3} \frac{T}{t_3} \frac{U}{u_3} \frac{V}{v_3} \frac{W}{w_3} \frac{X}{x_3} \frac{Y}{y_3} \frac{Z}{z_3} \parallel$ $a_3 \ b_3 \ c_3 \ d_3 \ [] \ a_3 \ b^1_3 \ e_5 \ \ f_3 \ g_3 \ : \ g_3 \ d_3 \ a_3 \ b^1_3 \ e_5$ $x \ y \ y \ x \ x \ y \ y \quad \quad \quad \mathbf{a \ b}$ $\quad \quad \quad \mathbf{a \ b} \quad \quad \quad \mathbf{b \ x} \quad \mathbf{x \ y \ y}$	<p>Pe4 Ritornata è la speranza (n. 4 ff. 5v-6r) Forma poetico/musicale: barzelletta</p>
$\frac{A}{A_4} \frac{B}{B_3} : \frac{C}{B_3} \frac{D}{C_3} \frac{E}{[]} \parallel \frac{F}{A_4} \frac{G}{B_3-} \frac{H}{D_{5+}(coda)} \parallel$ $a \ a^1 \ b \ c \quad \quad \quad b \ c \ d \ e \quad \quad \quad a \ a^1 \ b \ c \quad \quad \quad c^1 \ c^{1b} \ b^{var} \ c$ $x \ y \quad \quad \quad \mathbf{y \ x} \quad \quad \quad \mathbf{x \ y \ y}$ $\mathbf{a \ b} \quad \quad \quad \mathbf{b \ x} \quad \quad \quad \mathbf{x \ y \ y}$	<p>Pe4 Ognun fuga, fuga amore (f. 36v-37r) Forma poetico/musicale: barzelletta bipartita; nel rit del liuto omessa la pausa del C e tagliata una battuta modificate al B le misure 12e13 e 22 (=21)</p>

$\frac{A_3 \quad B_3 \quad : \quad B_3 \quad C_4 \quad [Y] \quad A_3 \quad B_3 \quad D_{6+} \quad \text{coda}_6 \quad }{a \quad b \quad a^1 b^1 \quad a^1 b^1 \quad c \quad b^2 \quad a \quad b \quad a^1 b^{\text{var}} \quad \alpha \quad \beta_i \quad \delta_i \quad \gamma_i \quad \varepsilon \quad e_i \quad f}$ $\begin{array}{ccccccc} x & y & y & x & x & y & y \\ a & b & & & & & \\ a & b & b & x & x & y & y \end{array}$	<p>Pe4 Tanto mi è partir molesto (ff. 37v-38r) Forma poetico/musicale: frottola-barzelletta</p>
<p>1. Codetta coda strum. $\frac{A_5 \quad B_5 \quad C_{5+} \quad D_4^Y \quad A_5 \quad B_{4+} \quad E_4 \quad \quad F_4 \quad G_4 \quad }{a \quad b \quad c \quad d \quad e \quad f \quad g \quad h \quad b \quad a \quad b \quad c \quad d \quad b^{\text{var}} \quad b \quad i \quad l \quad m \quad b}$</p> <p>2. $\frac{A_5 \quad B_5 \quad [::] \quad C_{5+} \quad D_4^Y [::] \quad A_5 \quad B_{4+} \quad E_4 \quad \quad F_4 \quad G_4 \quad }{8 \quad x \quad y \quad y \quad x \quad x \quad y \quad y \quad \text{strumentale}}$ $\begin{array}{ccccccc} a & b & [::] & a & b & [::] & \\ & & & b & x & x & y \\ c & d & [::] & c & d & [::] & \\ & & & d & x & x & y \end{array}$ </p>	<p>Pe4 Fuggi pur da me se sai (ff. 37v-38r) Forma poetico/musicale: frottola-barzelletta: 8 xyxx xy ababbx xy cdcd dx xy eeffx xy ghghx xy ilillx xy</p>
<p>(Rit) A B Rit. + coda $\frac{A_{18} \quad B_{18} \quad \quad A_{18+81} \quad : \quad A_{18} \quad B_{28} \quad \rangle \quad A_{14}^2 \quad B^1 \quad }{a_8 \quad b_8 \quad c_{6+} \quad c^{\text{var}}_6 \quad d_8 \quad a_8 \quad b_8 \quad b_8 \quad c^1_8 \quad c_{6+} \quad c^{\text{var}}_6 \quad d_8 \quad a^1_8 \quad b^{\text{var}}_6 \quad c^2_{\text{var}}_8}$ $\begin{array}{ccccccc} x & y & & a & b & : & \\ & & & a & b & & b & c & c & x & x & y \end{array}$ </p>	<p>Pe4 Dio sa (ff. 39v-40r) (v. Dio sa quanto me doglio, Pe2) Forma poetico/musicale: barzelletta su schema di ballata grande</p>
<p>A B $\frac{A \quad B \quad C \quad D \quad D^1 \quad E \quad \text{citazione popolare} \quad }{8 \quad a \quad b \quad a \quad b \quad b \quad x \quad x \quad w_{45+4} \quad Y_1 \quad Z}$ </p>	<p>Pe8 Sotto un verde e alto cupresso (n. 15) Forma poetico/musicale: frottola - barzelletta + cit. (Tibaldi, diesis tra l'ultimo verso della sestina e la prima parola della citazione forma musicale bipartita iterata su schema di frottola</p>
<p>A B $\frac{A \quad B \quad : \quad C \quad D \quad A \quad (B^1 + \text{coda}) \quad }{x \quad y \quad : \quad y \quad x \quad x \quad y}$ $\begin{array}{cccc} a & b & : & \\ a & b & & b \quad x \quad x \quad y \end{array}$ </p>	<p>Pe8 Quella bella e bianca mano (n. 16) Forma poetico/musicale: barzelletta; bipartita iterata su schema di barzelletta</p>
<p>A B $\frac{A \quad B \quad : \quad B^1 \quad C \quad A^1 \quad (B^2 [= 1^a \text{ metà di B} + 2^a \text{ metà di B}^1] + \text{coda} [=C^1]) \quad }{8 \quad x \quad y \quad : \quad y \quad x \quad x \quad y}$ $\begin{array}{cccc} a & b & : & \\ a & b & & b \quad x \quad x \quad y \end{array}$ </p>	<p>Pe8 Fui felice in un momento (n. 17) Forma poetico/musicale: barzelletta: 8 xyxx xy ababbx xy cdcd e xy. bipartita iterata.</p>

<p>Stanza</p> <p>A B A' C</p>		<p>Rit (citaz. popolare)</p> <p>A² D D (= coda) </p>		<p>Peg Una leggiadra ninfa (cit. pop. <i>Cavalca el conte Guido</i>) (n. 16)</p> <p>Forma poetico/musicale: oda – barzelletta; bipartita iterata con <i>refrain</i> di due versi di provenienza popolare</p>
8	a b b x	x ₇₊₅ y	y	
	a b b X	X Y		
	e f f X	X Y		
	g h h X	X Y		
	i l l X	X Y		
<p>A</p> <p>A B : B C</p>		<p>B (Rit. Citaz pop.)</p> <p> : A' B' : D (= coda) </p>		<p>Peg Chi propitio ha la so stella (n. 26)</p> <p>Forma poetico/musicale: barzelletta con ritornello popolare; forma musicale bipartita iterata</p>
	a b : b c	a' c	c ^{ivar.}	
		(h-k)	(k-k)	
8	x y : y x	 : x₉ w_{6s} : 	> w_{7s}<	
	a b : 	Z_{7s} w_{7s}		
	a b b x	 : x₉ w_{6s} : 	> w_{7s}<	
		Z_{7s} w_{7s}		

Appendice 2a

Fuggi pur da me se sai

Ant[onius] Cap[reolus]

Pe 4, foll. 37v-38r

[Cantus]

Rit. Fug - gi pur da me se sa - i, Va cer-can -
Strofa 1. Che la fe che già te de - di, se - var vo -
2. Chiar com - pren - do che non m'a - mi, e io t'a -
3. S'al hor, quan - do io me de - i non a - mar -
4. O che glo - ria o che bel van - to, ha - - - ve -
5. S'el tuo ho - nor don-que te cha - ro, non vo -

Altus
Fuggi pur da me se sai

Tenor
Fuggi pur da me se sai

Bassus
Fuggi pur da me se sai

[C]

do - de sca - ciar - - - me Ch'io - non son ma i -
glio a - tut-te l'ho - - - re - E si vol - go da
mo al to di - spec - - - to. Io so ben ch'el mio
me dit - to ha - ve - - - sti, da to a un al -
rai da cia - schun la - to, quan - do il cri - do se -
ler da te le - var - - - me, se m'hai da - to el to -

A

T

B

F. Facchin – Le frottole di Antonio Caprioli

2

[C]

per mu - - - tar - me Per toi sde - gni o per mei guai.
 te i - - - pie - di, non non pe - rò ri - vol - to il co - re.
 mal bra - - - mi; e io bra - mo el - to di - lec - to.
 tra el cor ha - re - i, co - mo adal - tri el cor tu de - sti;
 rà span - - - to che un to ser - vo ha - rai ga - ba - to
 scho a - - - ma - ro, cer - ca an - chor de li - be - rar - mi.

A

T

B

[C]

Fug - gi pur da me se - - ar - sa - i Va cer - can -
 Che per te stà in tal - - ar - do - re, che fug -
 Fam - me pur si sai di - spec - to, ch'io non t'a -
 ma da poi che me pren - de - sti a - te - ner -
 qual te a - ma - va ben - ché a - ma - to da te in - gra -
 E se poi fe - li - - ce far - me, non tar -

A

T

B

26

[C]

do de sca - ciar - me [de sca - ciar - me.]
gir non po - tria ma - i, [po - tria ma - i.]
mi non fa - ra - i, [non fa - ra - i.]
me ben fa - ra - i, [ben fa - ra - i.]
ta non fu ma - i, [non fu ma - i.]
dar ché tem - po hor - ma - i, [tem - po hor - ma - i.]

A

T

B

33

[C]

A

T

B

Appendice 2b

Fuggi pur da me se sai

Pe 4, foll. 37v-38r

Ant[onius] Cap[reolus]

[Cantus]

Rit. Fug - gi pur da me se sa - i, Va cer-can -
 Strofa 1. Che la fe che già te de - di, se - var vo -
 2. Chiar com - pren - do che non m'a - mi, e io t'a -
 3. S'al hor, quan - do io me de - i non a - mar -
 4. O che glo - ria o che bel van - to, ha - - ve -
 5. S'el tuo ho - nor don-que te cha - ro, non vo -

Altus

Tenor

Bassus

Fuggi pur da me se sai

Fuggi pur da me se sai

Fuggi pur da me se sai

[C]

do - de sca - ciar - - - me Ch'io - non son ma i -
 glio a - tut - te l'ho - - - re - E si vol - go da
 che per te sta in
 mo al to di - spec - - - to. Io so ben ch'el mio
 Fam - me pur si sa -
 me dit - to ha - ve - - - sti, da to a un al -
 ma da po - i che
 rai da cia - schun la - to, quan - do il cri - do se -
 qual te a - ma va ben -
 ler da te le - var - - - me, se m'hai da - to el to -
 E se poi fe - li -

A

T

B

[C]

8 per mu - - - tar - me Per toi sde - gni o per mei guai.
 te i - - - pie - di, non fug - gir non po - tria mai.
 tal ar - - - do - re, che fug - gir non po - tria mai.
 mal bra - - - - spec - to, e io bra - mo el to di - lec - to.
 i di - - - - - ch'io - non t'a - mi non fa - rai.
 tra el cor ha - re - i, co - mo ad al - tri el cor tu de - sti;
 me pren - - - de - sti, a te - ner - me ben fa - rai.
 rà span - - - - to che un to ser - vo ha - rai ga - ba - to
 ché a - - - ma - to da te in - gra - ta non fu mai.
 scho a - - - ma - ro, cer - ca an - chor de li - be - rar - mi.
 ce fa - - - - me, non tar - dar ché tem - po hor - mai.

A

T

B

[C]

8 Fug - gi pur da me se sa - i Va cer-can -

A

T

B

[C] Musical score for the first system, featuring vocal parts C, A, T, and B. The vocal line C includes lyrics: do de sca - ciar - - me [de sca - ciar - me.]

[C] Musical score for the second system, featuring vocal parts C, A, T, and B.

Francesco Facchin insegna Direzione di coro e repertorio corale nel Dipartimento di Didattica della musica e dello strumento del Conservatorio Statale di Musica di Padova. Dal 2000 al 2001 è stato fellows della Harvard University - Center for Italian Renaissance Studies "Villa i Tatti". Le sue ricerche si focalizzano principalmente verso la Musica europea del Medioevo e del primo Rinascimento; inoltre, si interessa anche dell'uso della musica come parte dell'educazione speciale.

Francesco Facchin teaches Choir Conducting and Choir repertoire at the Department of Music Education of the State Music Conservatorium in Padua. From 2000 to 2001 was fellow at Harvard University - Center for Italian Renaissance Studies "Villa i Tatti". His research mainly focuses on European music of the Middle Ages and the Renaissance; he is also interested in music education, also for kids with special needs.