

Giovanni Battista Bronzini

## La «Malmaritata» e poesia per musica nelle corti italiane del Rinascimento

---

*Autor pojasnjuje in analizira nekatere značilne primere iz procesa zavestnega zlivanja med umetno in ljudsko poezijo. Ta je našel najbolj ustrezno mesto na italijanskih renesančnih dvorih, kjer se je izrazil v vsej svoji umetniški vrednosti.*

*The Author explains and analyses some significant cases and Examples of that process of conscious contamination between learned and popular poetry, which took place in the Italian Renaissance courts.*

Il problema sulla paternità della *Nencia da Barberino* è stato risolto con l'attribuzione del componimento a un unico autore. E questo fu, con maggior probabilità, proprio Lorenzo de' Medici, detto il Magnifico (1449–1492).

La varietà di redazioni in cui la *Nencia* ci è pervenuta (50, 39, 20 ottave) fa pensare che la *Nencia*, una volta composta, sia divenuta quasi una *res nullius* nella cerchia di Lorenzo e sia stata perciò soggetta a rielaborazioni (da 20, testo originario, a 39 e a 50), che sono le risultanti di un processo di ampliamento comune alla poesia tradizionale.<sup>1</sup> Si pensi che la *Nencia* fu scritta – accogliendo la data proposta da Fubini<sup>2</sup> – verso l'agosto del 1473, quando Lorenzo fu nel Mugello, invitato da Pucci «a rivedere le nostre rive di Barberino piene di Nymphe»; e nella brigata riunita intorno a Lorenzo e a Pulci ben si spiega la possibilità di una nascita che direi 'collettiva', togliendo però al

---

<sup>1</sup> Sulla questione vedi: Paolo Toschi, *La «Nencia» è di Lorenzo*, in «Archivio Storico Italiano», CVII, 1949, pp. 186–207, ripubbl. in Id., *«Rappresaglia» di studi di letteratura popolare*, Firenze, Olschki, 1957, pp. 95–120; Giovanni Battista Bronzini, *Fasi e condizioni di ascesa e discesa della poesia popolare*, in *Studi in onore di Alfredo Schiaffini* («Rivista di cultura classica e medioevale», VII, 1965, 1–3), Roma 1965, pp. 216–245, ripubbl. con qualche aggiunta in Id., *Il mito della poesia popolare*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1966, pp. 45–85; 67–69; Vito R. Giustiniani, *Il testo della «Nencia» e della «Beca» secondo le più antiche stampe*, Firenze, Olschki, 1976; *La Nencia da Barberino*, a cura di Rossella Bessi, Roma, Editrice Salerno, 1982.

<sup>2</sup> Mario Fubini, *I tre testi della «Nencia» da Barberino e la questione della paternità del poemetto*, in Id., *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, Firenze, Sansoni, 1948, pp. 62–125.

termine ogni colorazione romantica e dandogli invece il senso moderno di pluralità di coscienze artistiche convergenti.

Di tale comunione di gusti con conseguente comproprietà di prodotti un documento singolare dell'area emiliana è costituito da un piccolo codice quattrocentesco proveniente da Scandiano: è il Vat. Lat. 11255, che fu libro di spese, annotazioni varie e trascrizioni poetiche di casa Boiardo. Un servo di Matteomaria, di nome Grapelino o Bernadino Grapella (secondo una recente perizia calligrafica non sarebbe lo stesso Grapelino che annotò le spese del Conte) vi trascrisse strambotti, rispetti e ballate, che forse trovò frugando fra le carte del suo signore. È una piccola preziosa antologia di componimenti di poesia popolare circolante a quel tempo e in certo qual modo rispondente al gusto dello stesso Boiardo.<sup>3</sup>

È stata rilevata la corrispondenza di temi e motivi, nonché l'affinità di moduli stilistici e metodi con il *Canzoniere* e l'*Orlando Innamorato* di Matteo Maria Boiardo.<sup>4</sup> Tale operazione filologica induce a riconoscere alcuni importanti connotati funzionali della lirica popolare del Quattrocento.

Il grado massimo di mobilità della poesia popolare e del suo processo di ascesa dalla piazza alla corte fu dovuta a condizioni favorevoli di circolarità della cultura, di avvicinamento fra i livelli culturali di massimo e minimo, di convergenza delle forme letterarie e popolari. Queste ultime, benché certo in misura minore di quelle, sono pur esse contagiate dalle tecniche più raffinate di ascendenza provenzale e petrarchesca (*devinalh*, gioco delle antitesi, ecc.). Il che rispecchia una situazione generale. La poesia popolare quattrocentesca, nella sua maggior parte e comunque nella parte che salì alle corti ed entrò nel repertorio dei poeti più accreditati, non è quasi affatto vergine e spontanea, come si suole romanticamente definire, e neppure semplice ed elementare, come crocianamente si ritiene, sbagliando di grosso, che così sia tutta e sempre la poesia popolare.

Ma è altresì sbagliato e antistorico dirla 'semicolta' per negarle di essere popolare (si commette anche qui un facile scambio tra giudicante e giudicato): popolare era nel Quattrocento quella, e non altra, poesia, contenente pur essa una buona dose di tecnica e di cultura, una poesia (ciò che conta) che i poeti illustri, accettandola o ispirandosi, sentivano popolare, perché offriva loro una maggiore (ed oggi la giudichiamo relativamente maggiore) freschezza e genuinità di motivi e immagini, una maggiore (e anche oggi la giudichiamo in senso assoluto maggiore) aderenza al vissuto. I poeti, nel considerarla tale, contavano sulla coscienza del pubblico, che poneva sullo stesso piano poesia di corte e di popolo, come dimostrano, per indicare uno dei più preziosi campioni del Mezzogiorno, la raccolta del conte di Popoli, nel 1468, che ospita strambotti e ballate di estrazione popolare accanto a rime di Petrarca e di rimatori aragonesi, petrarcheschi e popolareggianti, e, per dire di una delle sillogi più somiglianti all'antologia di Grapelino,

<sup>3</sup> Giulio Reichenbach, *Saggi di poesia popolare fra le carte del Boiardo*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», LXXVII, 1921, pp. 29-53; cfr. G. B. Bronzini, *Boiardo e la lirica popolare del '400*, 2ª ed., Bari, Adriatica, 1973 (1971), Gemma Guerrini Ferri, *Un imprevisto libro di famiglia: il ms. Vat. Lat. 11255*, in «Bollettino della ricerca sui libri di famiglia in Italia», I, 1988, pp. 23-24; Id., *Il codice trasformato. Il Vat. Lat. 11255 da miscellanea poetica a libro di famiglia*, in «Alfabetismo e cultura scritta», n. s., I, 1988, pp. 20-22; II, 1989, pp. 10-24; Id., *Scrivere in casa Boiardo: Maestri, copisti, segretari, servi e autografi*, in «Scrittura e civiltà», XIII, 1989, pp. 441-473.

<sup>4</sup> Oltre a G. B. Bronzini, *Boiardo cit.*, cfr. anche Antonia Tissoni Benvenuti, *Una testimonianza manoscritta parziale dell'«Innamoramento de Orlando»: il Vat. Lat. 11255*, in *Operosa parva per Gianni Antonini*, Studi raccolti da Domenico de Robertis e Franco Gavazzeni, Verona, 1996, pp. 113-121.

la folta serie di strambotti e barzellette, «discretamente celati» tra il *Teseida* e il *Filostrato* di Boccaccio, nel Vat. Lat. 10656, che è probabile fonte diretta di Serafino Aquilano, indiretta di Poliziano, Cantalicio e Boiardo.<sup>5</sup>

\*

Non dispiacerà a chi mi segue in questo rapido *excursus*, tratto da una più vasta indagine,<sup>6</sup> di passare dalla corte ferrarese degli Estensi a quella mantovana dei Gonzaga, legate fra loro dalla compresenza d'Isabella d'Este (1474-1530). Una breve sosta a Mantova, che fu uno dei centri più ferventi di cultura umanistica fra il XV e XVI secolo, ci consentirà di risentire cantare al suono di liuti e arpe, grazie alla musicologia storica, che ne può ricostruire il ritmo, una delle più rappresentative versioni della *Malmaritata*, canzone a ballo lombarda che riportava in musica un tema poetico echeggiante in varie lingue europee.<sup>7</sup>

Questa canzone incontrò tanta fortuna da entrar subito a far parte del repertorio di canzonette popolari in voga, attestate nelle incatenature musicali del secolo XVI. Essa compare in una raccolta di componimenti poetici, per lo più frottole e barzellette di poeti noti, che dovè avere il patrocinio d'Isabelle d'Este, in onore della quale fu curata la compilazione del codice A.1.4 della Comunale di Mantova, dal quale Novati trasse il testo, che così recita:<sup>8</sup>

## I

Me mari non vol che balla,  
che l'è morta la cavala;  
se se fuse morto un bo,  
per dispeto io balirò.

## II

Voio balar sira e matina  
ch'ogni bal mi so balare;  
so balar la ramazina,  
di za da Po, di là dal mare;  
e quel passo io so ben fare  
che va inanze e driè pian pian,

<sup>5</sup> *Serventesi barzellette e strambotti del Quattrocento dal Cod. Vat. lat. 10656*, in «Lares», XLV, 1979, pp. 72-96, 251-262, 385-394, XLVI, 1980, pp. 43-53, pp. 219-237, pp. 357-371, XLVII, 1981, pp. 396-411, XLVIII, 1982, pp. 213-247, XLVIII, 1982, pp. 389-400, XLVIII, 1982, pp. 547-570, XLIX, 1983, pp. 591-618.

<sup>6</sup> Di altri *Scambi e ricambi di letteratura popolare tra le corti in età laurenziana*, ho trattato in *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico, Politica Economia Cultura Arte*, Atti del Convegno di Studi (5-8 novembre 1982), 3 voll., Pisa, Pacini Editore, 1996, II, pp. 681-706: 697.

<sup>7</sup> Per i testi italiani di tradizione scritta si veda *Poesie musicali dei secoli XIV, XV e XVI tratte da vari codici* per cura di Antonio Cappelli, Bologna, Romagnoli, 1868; per quelli di tradizione orale Marcello Conati, *Testi e protagonisti della cultura orale a Fumane*, in «Annuario Storico della Valpolicella» (Verona), 1983-1984, pp. 157-166. Per i testi stranieri, tramandati dal medioevo, cfr. Rudolf Dähne, *Die Lieder der Maumariée seit dem Mittelalter*, Halle, Max Niemeyer, 1933. Riferimenti in G. B. Bronzini, *Filia, visne nubere? Un tema di poesia popolare*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967 (Officina Romana dir. da Aurelio Roncaglia, 6).

<sup>8</sup> Francesco Novati, *Malmaritata. Canzone a ballo lombarda del secolo XV*, in «Miscellanea d'Ancona», Genova, Tip. Sordomuti, 1890.

e che an piglia gazan,  
con la zopa ben farò:  
sel ge fuse morto un bo,  
per dispeto io balirò.

## III

Scio balar la stradiota,  
Bertonzina passa Po,  
trota trota margarota,  
Nicolò, sigula un po';  
anchor ben balar mi so  
scaramela, fa la gala;  
e s'è morta la cavala,  
che ve ho a far?; el danno è so:  
se ge fusse morto un bo,  
per dispeto io balirò.

## IV

Scio balar: o trenta lora,  
trenta lora trenta lira;  
et ho quela traditora,  
do, che la mi fa morire;  
però voglio sempre gire  
per dispeto ad ogni festa;  
me marì grosa ha la testa,  
se balare io non vorò:  
sel ge fuse morto un bo,  
per dispeto io balirò.

## V

El balar mi piace tanto  
che balar sempre voria;

al marì mio lasio il pianto:  
morta è la cavala? E sia!  
Io non vo' malanchonia;  
chi la vol[e] se la piglia;  
basta assai ch'io fo' vigilia  
di quel che dir non si pò:  
se ge fusse morto un bo,  
per dispeto io balirò.

## VI

Tacia pur il mio marito  
el mal anno che me dà a torto;  
son conducta al mal partito,  
che a ogn'a scrocha invidia porto;  
el me dà questo conforto  
che l'è morta la cavala,  
e per ciò non vol che bala;  
guarda pur se à grosso il co':  
se ge fuse morto un bo,  
per dispeto io balirò.

## VII

S'io volese far palese  
et mal anno che 'l me dà,  
stuperești a tante offese  
che ad ognor costui me fa.  
Hor che 'l faccia ben se 'l sa,  
et che 'l non me dia più inpazo,  
poi ch'io già non ho solazo  
altro ch'el balar ch'io fo:  
se ge fuse morto un bo,  
per dispeto io balirò.

I tipi di danza indicati nella suddetta *Malmaritata* si ritrovano registrati, nei primi anni del Cinquecento, nella grande raccolta di liriche musicali curata da Ottaviano Petrucci (1504–1508). Il celebre tipografo di Fossombrone, «inventore de' tipi mobili metallici fusi ad agevolar la stampa delle note musicali»,<sup>9</sup> nei nove libri della sua opera riunì in grande maggioranza composizioni d'autore, limitandosi a riportare per intero nel primo libro soltanto un componimento di tono superiore alla media (*Passando per una rezella*), mentre delle molte canzoni, cantilene e filastrocche plebee divulgatissime nel Quattrocento del tipo della *Scaramella* e della *Ramacina* non registrò che l'incipit (*Quand' andaras tu al monte, D'un bel mattin d'amore*).

<sup>9</sup> Si vedano *Le Frottole* nell'edizione principe di Ottaviano Petrucci, a cura di Raffaello Monterosso, 3 voll., Cremona, Athenaeum Cremonese, 1954.

Noi dobbiamo il più e il meglio di tanta poesia popolare cantata del secolo XV al gusto degli stessi rimatori colti e compositori d'arte che ne incastonarono i pezzi migliori nelle proprie composizioni, talvolta solo un frammento, un ritornello o una clausola. Francesco Novati, che di questa lirica musicale fu il più appassionato e acuto indagatore,<sup>10</sup> ritenne ch'essi mirassero con ciò a fare del loro rivestimento aulico il delicato guscio che fa meglio assaporare il succo fresco di un frutto spontaneo, l'incorniciatura che prepara e rende più suggestiva la visione di un paesaggio vero, assegnando (fuor di metafora) alla propria composizione la funzione di glossa della canzone popolare da illuminare.

Tale veduta, pur tanto acuta e brillante, riflette un'ottica populistica (o forse meglio popolaristica) che in pieno positivismo delle lettere italiane proprio dall'alto era più giusto assumere. Il nuovo modo di far poesia per musica, ampiamente documentato dal Torrefranca<sup>11</sup> e magistralmente tratteggiato dallo stesso Novati,<sup>12</sup> a me pare avesse poco o nulla di naturale e debba quindi iscriversi in quello stesso processo culturale che vide umanisti insigni, giunti al massimo consumo di una maniera leziosa di poetare, avvertire il bisogno di ravvivarne stile e linguaggio con l'immissione di nuovi modi e toni. Né lo svolgimento della scarna trama della composizione lirica, con un distico di canto popolare posto a chiusura, induce a considerare la *Turlurù*, o altra canzone a cui ci si riferisce, quale premio o compenso al travaglio sofferto e dichiarato dal poeta: vuol essere una gemma esotica, estrapolata dalla sua pianta, che serve a rendere più luminosa la composizione dotta.

Fu dunque il gusto raffinato dei musici d'arte a recuperare la musica di piazza elevandola funzionalmente al rango di quella cortigiana e quindi a salvare dall'oblio, dandole un posto o salvacondotto nella scrittura, la produzione delle «canzoni da taverna». Così le chiamavano i popolani e le qualificavano gl'intellettuali. Sabba da Castiglione (1563) ricorda che «un servo, discorrendo de' costumi del suo padrone, fra l'altro dice: «alcuna fiata cantiamo insieme qualche gentil conzonetta da taverna, come è *La ramacina è morta* o *Fortuna d'un gran tempo* et altre simili»».<sup>13</sup>

Ciò che faceva e diceva questo anonimo servo corrisponde – si badi – a quanto compì in forma scritturale il sopra citato Grapelino, mescolando nella cucina del Conte sonetti del suo padrone con canti popolari trovati forse già traccati sul tavolo di Matteomaria Boiardo. Ed è quanto, in fondo, ad altissimo livello di professionalità operavano i compositori quattro-cinquecenteschi che, così facendo, al di là del loro stesso intento contingente di rinfrescamento delle proprie opere, salvarono dall'oblio una rilevante quantità di poesia popolare musicata o musicabile. Questo procedimento, di cui Ottaviano Petrucci (1466–1539) fu l'impeccabile registratore di cassa, e però anche di parte, li coinvolse in gruppo e concorse potentemente a formare quel clima di rapporto diretto fra cultura signorile e cultura servile che vien definito per antonomasia e simbolicamente laurenziano, perché Lorenzo ne fu l'artefice primo e più rappresentativo, colui che quel clima fissò come indirizzo culturale e obiettivo politico.

<sup>10</sup> Cfr. F. Novati, *Contributo alla storia della lirica musicale italiana popolare e popolareggiante dei secoli XV, XVI, XVIII*, in *Scritti di erudizione e di critica in onore di R. Renier*, Torino, Bocca, 1912, pp. 899–979.

<sup>11</sup> Fausto Torrefranca, *Il segreto del Quattrocento: musiche ariose e poesia popolare*, Milano, Hoepli, 1939.

<sup>12</sup> F. Novati, *Contributo cit.*

<sup>13</sup> *Le lettere di Messer Andrea Calmo*, riprodotte sulle stampe migliori, con introduzione ed illustrazioni di Vittorio Rossi, Torino, Loescher, 1888, p. 421.

Uno dei più fecondi compositori del gruppo, attivo nel primo trentennio del secolo XVI, fu il modenese Lodovico Fogliani, autore di una incatenatura musicale che è un *pastiche* o meglio una *fricassea*, per dirla con lo stesso termine *fricassées* con cui si chiamavano in Francia le «*petites pièces composées des premiers vers ou de refrain des chansons en vogue*»: la terminologia alimentare, usata per designare incatenaturemiste di motivi di musica cortigiana e rusticale, si estendeva alle singole musiche composte di *pièces* colte e popolari, nonché alle danze e alle canzoni in genere. Ed è interessante dal punto di vista semantico, per ritrovare il significato oggettuale di talune parole oscure o rimaste enigmatiche ricorrenti nella lirica musicale dei secoli XV e XVI, com'è il caso di *mazzacrocca*, *mazacrocha* o *massacrocca* che va intesa come focaccia, ciambella, se non indica proprio una speciale pietanza molto gustata in Italia intorno al 1480.<sup>14</sup> La stessa terminologia alimentare usata nelle incatenature è importante altresì dal punto di vista antropologico, per spiegare altri significati letterali e figurati nelle loro relazioni profonde fondate sul rapporto tra cibo e sesso: vale l'esempio di *mazzacrocca*, che all'inizio del Cinquecento poteva designare la pannocchia di granturco (vedi sp. *mazorca*, port. *maçaroca*) o il bastone pannocchiato, ossia con grossa estremità (vedi venez. e padov. *mazzoca*, *mazzocola*, romagnolo *mazòcla* ecc.), o il fuso e, quindi, per traslato il membro maschile, giacché l'osceno in queste canzoni semipopolari e volgari è quasi sempre coperto col doppio senso o con la terminazione equivoca, come si ha nella famosa ballata della *Zota* (sec. XV), continuatasi con dose crescente di oscenità nella canzonetta moderna della *Bella Silfide* (sec. XVIII), divulgatissima attraverso stampe fra Otto e Novecento.<sup>15</sup>

L'incatenatura di Fogliani, che fu accolta da Petrucci nel nono libro delle sue *Frottole*, riporta a mo' di ritornello i versi iniziali di una ventina e più di canzoni diffusissime tra basso popolo e alta società. Molte di esse furono musicate dai maggiori musicisti del tempo e sono: *Fortuna d'un gran tempo*, *Scaramela fa la gala*, *La tosa matla*, *basela un tratto e lassela andar*, *O tu non sai quel che dice la mala vechia*, *La traditora*, *la vol ch'io mora*, *Doh gatto salvatico*, *Che fa la ramacina car amor*, *Doh gratiosa e doh benigna e bella*, *Tochè la man al barba*, *Passando per la rezella*, *La sartorella la passa Po*, *Hor su torela mo*, *Tente allora ruzinente*, *E si son si son lassame esser*, *Dagdun dagdun dagdun ve tu sta'*, *Deh che fala che la non vien*, *Fammene un poso de quella mazacrocha*, *Malgariton to patre ti domanda*, *P[re]zirana p[re]zirana*, *Mi levava d'una matina più per tempo ch'io non solea*, *E fole e chiacchiere*.

La tradizione di lungo corso che ebbe la poesia per musica, dotta e popolare insieme, connota lo spirito che la promosse e l'alimentò fin quando ne sussistettero le ragioni culturali: uno spirito iperumanistico (e non antiumanistico come semplicisticamente viene giudicato), che nobilitando l'arte volgare e vezzeggiando il popolo cittadino prelude, concorre e in parte è coeva alla letteratura rusticale.

<sup>14</sup> F. Novati, *Contributo cit.*, p. 900.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

*Povzetek***La «Malmaritata» (Nesrečno poročena) in péta poezija na italijanskih renesančnih dvorih**

Proces zlivanja umetne in ljudske poezije je našel najbolj ustrezno mesto na italijanskih renesančnih dvorih, kjer se je izrazil v vsej svoji umetniški vrednosti. Avtor v prispevku na nov kritičen način predstavlja in analizira nekatere primere in značilne vzorce, kot so Nencia da Barberino s florentinskega dvora Lorenza Veličastnega, Boiardova lirična zbirka, prepletena s strambotti (enokitične lirične pesmi ljudskega izvora in pretežno ljubezenske vsebine, op. p.), ki jih je sestavil služabnik Grapelino na ferarskem dvoru grofa Scandiana, *La «Malmaritata»* (Nesrečno poročena) in druge plesne pesmi z mantovskega dvora Isabelle Este-Gonzaga.