

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 23 / Issue no. 23

Giugno 2021 / June 2021

Direttore / Editor

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Corrado Confalonieri (Harvard University)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università Statale di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Francesco Gallina (Università di Parma)

Arianna Giardini (Università Statale di Milano)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 23) / External referees (issue no. 23)

Laura Benedetti (Georgetown University)

Clizia Carminati (Università di Bergamo)

Laura Facini (Université de Genève)

Francesco Ferretti (Università di Bologna)

Emiliano Ricciardi (University of Massachusetts Amherst)

Christian Rivoletti (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen – Nürnberg)

Franco Tomasi (Università di Padova)

Francesco Zucconi (Università IUAV – Venezia)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma) †

Direttore responsabile: Nicola Catelli

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2021 – ISSN: 2039-0114

INDEX / CONTENTS

Speciale

BOIARDO SCONFINATO.

CITAZIONI EPICHE, LIRICHE E STORICHE

DALLE FONTI CLASSICHE AGLI ADATTAMENTI NOVECENTESCHI

a cura di Jo Ann Cavallo e Corrado Confalonieri

<i>Presentazione</i>	3-9
<i>Boundless Boiardo. The Sources of 'Meraviglia' from the Renaissance to the Classics</i> CHARLES S. ROSS (Purdue University)	11-25
<i>"Forsi il mio dir torreti a meraviglia": modalità citazionali negli "Amorum libri"</i> TIZIANO ZANATO (Università Ca' Foscari Venezia)	27-53
<i>Translating the Crusades. William of Tyre and Matteo Maria Boiardo</i> ANDREA RIZZI (University of Melbourne)	55-71
<i>"Una donzella cantava de amore". Boiardo lirico nella musica vocale tra Rinascimento e Novecento</i> EUGENIO REFINI (New York University)	73-95
<i>Rami d'oro e colonne di cristallo. Traduzioni figurative da "L'inamoramento de Orlando"</i> FEDERICA CANEPARO (University of Chicago)	97-116
<i>"Il più bel fior": Interweaving Genres in Boiardo's "Orlando Innamorato" and Moderata Fonte's "Floridoro"</i> TYLAR ANN COLLELUORI (Columbia University)	117-133
<i>Boiardo's Eastern Protagonists in Giusto Lodico's "Storia dei Paladini di Francia"</i> JO ANN CAVALLO (Columbia University)	135-164
<i>Quoting the "Orlando Innamorato" to Mussolini: Alfredo Panzini and Fascist Re-uses of Boiardo</i> ALESSANDRO GIAMMEI (Bryn Mawr College)	165-188

MATERIALI / MATERIALS

<i>Riscrivere una leggenda. I Sette Sapienti e l'"Apologia di Socrate"</i> GIULIA SARA CORSINO (Scuola Normale Superiore di Pisa)	191-206
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------

<i>Sidonio Apollinare e i suoi modelli. Un mosaico letterario e le conquiste orientali di Roma</i> FRANCESCO MONTONE (Università di Napoli Federico II)	207-222
<i>Citazioni in cornice. Autori visibili e autori invisibili nel novelliere di Niccolò Granucci</i> FLAVIA PALMA (Università di Verona)	223-237
<i>“Predando ora uno or altro fiore”. Schede latine per furti volgari</i> DAVIDE PUCCINI (Firenze)	239-249
<i>Parole wordsworthiane. George Eliot e la “rational sympathy”</i> MICHELA MARRONI (Università della Tuscia)	251-264



EUGENIO REFINI

“UNA DONZELLA CANTAVA DE AMORE”.
BOIARDO LIRICO NELLA MUSICA VOCALE TRA
RINASCIMENTO E NOVECENTO*

1. *Poesia scritta e poesia musicale*

Nel 1979, il compositore britannico Nicholas Maw (1935–2009) pubblicò una suite lirica per soprano e *ensemble* cameristico intitolata *La Vita Nuova*. Il rimando esplicito al prosimetro dantesco inquadra un ciclo di cinque brani che non include nessun componimento poetico dell’Alighieri: gli autori messi in musica da Maw – scelta antologica decisamente raffinata – sono Guido Cavalcanti, Matteo Maria Boiardo, Torquato Tasso, Michelangelo Buonarroti e Gaspara Stampa.² Il ciclo può

* Un ringraziamento devo a Maria Maddalena Novati, presidente di NoMus – Centro Studi e Ricerche sulla Musica Moderna e Contemporanea (Milano), per la gentilezza con cui mi ha concesso di lavorare sulle edizioni delle partiture di Giorgio Federico Ghedini.

² Si veda N. Maw, *La Vita Nuova, for Soprano and Chamber Ensemble*, Londra, Bosey & Hawkes, 1979. I cinque brani sono il sonetto *Per gli occhi fiere un spirito sottile* di Guido Cavalcanti, i madrigali *Cantati meco, innamorati augelli* di Matteo

essere il punto di partenza per una riflessione sui modi in cui la poesia lirica del medioevo e del Rinascimento torna, in determinati contesti, ad avere quella voce che la tradizione critico-storiografica le ha, di fatto, negato per lungo tempo. Una vita letteralmente nuova è infatti quella che la riscrittura musicale offre alle parole dei poeti, riappropriate spesso con effetti stranianti, dissepolte dal silenzio imposto da letture dei testi principalmente interessate alla trasmissione del segno scritto.

Uno dei modi possibili di pensare alla fruizione moderna della poesia lirica del medioevo e del Rinascimento è quello di considerarla una tradizione eminentemente silenziosa, concepita – proprio in quanto tradizione – come affidata al segno scritto, priva di quel supporto che, non solo archetipicamente, ma anche etimologicamente, è sua ragione essenziale: il canto. Di fatto, la tendenza a pensare la poesia come testo verbale senza canto ha caratterizzato il modo in cui la tradizione lirica è stata costruita e descritta in sede critico-storiografica. Se la carenza di notazione musicale nella trasmissione scritta dei testi poetici del medioevo italiano è alla base della teoria del cosiddetto divorzio tra poesia e musica, approcci più flessibili allo studio dei testi poetici permettono di concepire la tradizione (ed il suo farsi) come un processo che agisce a più livelli.³

Piuttosto che continuare a dibattere sterilmente sulle affermazioni di Dante nel *De vulgari eloquentia* sulla poesia “*quae nichil aliud est*

Maria Boiardo, *Tacciono i boschi e i fiumi* di Torquato Tasso e *Mentre c'al tempo la mia vita fugge* di Michelangelo Buonarroti, il sonetto *Deh lasciate, signor, le maggior cure* di Gaspara Stampa.

³ Si veda A. Roncaglia, *Sul 'divorzio tra musica e poesia' nel Duecento italiano*, in *L'Ars nova italiana del Trecento*, a cura di A. Ziino, Certaldo, Centro di Studi sul Medioevo, 1978, vol. IV, pp. 365-397; N. Pirrotta, *I poeti della Scuola Siciliana e la musica* (1980), in Id., *Poesia e musica e altri saggi*, Scandicci, La Nuova Italia, 1994, pp. 13-21; A. Ziino, *Il "divorzio" dopo Roncaglia*, in *Aurelio Roncaglia e la filologia romanza*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2013, pp. 86-122; D. Daolmi, *Storia della musica: dalle origini al Seicento*, Firenze, Le Monnier, 2019, p. 152.

quam fictio rethorica musicaque poita”,⁴ è senz’altro più produttivo ipotizzare una realtà della scrittura poetica in cui l’autore, pur emancipandosi progressivamente dalla componente *mechanica* (ovvero musicale) della sua arte, pensa ai due canali di trasmissione (la scrittura e l’esecuzione canora) non come del tutto autonomi e irrelati, ma come parzialmente autonomi e sempre interrelati. Il fatto che Dante possa rivendicare la priorità dell’*inventio* poetica sulla trasmissione fisico-acustica del testo non esclude l’idea che, proprio attraverso l’esecuzione cantata, il testo poetico raggiunga la sua pienezza comunicativa. Accettare tale paradigma non significa sminuire il ruolo del poeta, ma concepire l’*inventio* verbale come strettamente legata alle strutture musicali che la rendono cantabile, riconoscendo pienamente le ragioni che stanno alla base delle strutture formali (metriche, ritmiche, melodiche) della poesia. È proprio questa la novità che la riflessione dantesca propone con consapevolezza inedita: considerare il repertorio poetico antico non come un *corpus* concepito senza canto, ma strutturalmente predisposto al canto.⁵

La critica ha ormai accettato il fatto che la dimensione performativa sia strettamente legata al genere narrativo in ottava rima, ma una resistenza maggiore incontra l’idea che anche la tradizione lirica possa essere pensata in termini analoghi. Nel Rinascimento, del resto, alle ‘arie per cantare ottave’ si affiancavano quelle (spesso preesistenti) per intonare forme propriamente liriche come i sonetti; basta pensare al successo delle stampe di Ottaviano Petrucci nel primissimo Cinquecento.⁶ Il paradosso di una

⁴ Cfr. D. Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a cura di P. V. Mengaldo, in D. Alighieri, *Opere minori*, a cura di P. V. Mengaldo e. a., Milano – Napoli, Ricciardi, 1979, t. II, p. 160 (II, iv, 2).

⁵ Si veda L. Jennings, *Senza Vestimenta: The Literary Tradition of Trecento Song*, Milton, Ashgate, 2014.

⁶ Si veda E. Abramov-van Rijk, *Parlar Cantando: The Practice of Reciting Verse in Italy from 1300 to 1600*, Bern, Peter Lang, 2009; Id., *Singing Dante: The Literary Origins of Cinquecento Monody*, Ashgate, Farnham and Burlington, 2014; B.

lirica senza canto, rafforzato dall'importanza culturale che a partire dal tardo Medioevo si assegnava alle edizioni 'd'autore' dei testi (emblematico il caso del *Canzoniere* petrarchesco), ha prodotto una situazione contraddittoria: da un lato, la poesia si è perpetuata in forme fruite attraverso la parola scritta ma originariamente legate alla *performance* musicale; dall'altro, proprio in virtù dell'intrinseca natura melica della lirica, la poesia scritta si presta ad essere 'rubata' e riportata in vita attraverso altre voci, diverse da quella dell'autore (con il risultato, stimolante anche dal punto di vista teorico, di un'autorialità performativa diffusa e diversificata).

Accanto a testimonianze di cui resta solo traccia indiretta (come quella fittizia di Casella che intona Dante in *Purgatorio*, II, 110-114 o quella reale di Serafino Aquilano che canta le proprie poesie in corte), non mancano esempi di riuso di un *corpus* poetico in chiave musicale. Basti pensare al madrigale del Cinque e Seicento, dove il trattamento polifonico del testo poetico e la decostruzione delle forme metriche creano un prodotto sostanzialmente diverso dall'idea di lirica insita nelle composizioni originali. Nel madrigale la natura strofica dei testi poetici, adattandosi agli schemi ritmico-melodici della veste musicale, si allenta per dare luogo a un'esecuzione non strettamente basata sulla griglia metrica del testo, mettendolo in musica liberamente come si trattasse di una stringa semantica continua.⁷ D'impostazione diversa, e fortemente influenzato

Wilson, *Singing to the Lyre in Renaissance Italy: Memory, Performance, and Oral Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019.

⁷ Si veda L. Bianconi, *Parola e musica: il Cinquecento e il Seicento*, in *Teatro, musica, tradizione dei classici*, vol. 6 della *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1986, pp. 319-363; I. Fenlon – J. Haar, *The Italian Madrigal in the Early 16th Century: Sources and Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988; S. La Via, "Madrigale" e rapporto fra poesia e musica nella critica letteraria del Cinquecento, in "Studi Musicali", XIX, 1990, pp. 33-70; D. Daolmi, *Storia della musica: dalle origini al Seicento*, cit., pp. 243-252.

dagli sviluppi europei della musica vocale non operistica, è l'approccio ai testi poetici che viene dalla tradizione otto-novecentesca della lirica da camera, principalmente nella formazione per voce sola e pianoforte. Si tratta di un ambito quanto mai variegato e difficile da ridurre a genealogie coerenti, anche in virtù dell'ecllettismo che lo caratterizza, ma che offre molti spunti di riflessione sui modi in cui la parola poetica può essere 'rubata' ovvero affidata a una nuova voce.⁸

2. *Un'ottava lirica e musicale*

Emblematico in questa prospettiva è il caso di Boiardo. *Cantati meco, innamorati augelli*, madrigale degli *Amorum libri tres*⁹ di cui Nicholas Maw offre un'interpretazione incentrata sui valori acustici evocati dal testo poetico, non è infatti l'unico componimento boiardesco ad aver goduto di qualche fortuna in ambito musicale. D'altra parte, Boiardo non è neppure uno dei poeti della tradizione italiana più frequentemente messi in musica. Carsica, la sua presenza nella tradizione musicale offre spunti per riflettere sul paradossale destino della poesia, specificamente di quella lirica, dalla cultura quattro-cinquecentesca fino al recupero modernista dell'immaginario medievale e Rinascimentale nel primo Novecento. Ad un'ampia fortuna testuale corrispose senza dubbio una certa diffusione performativa in epoca rinascimentale: tanto il poema cavalleresco *L'Inamoramento de Orlando* quanto il canzoniere di Boiardo rientravano a

⁸ Si veda F. Degrada, *La 'generazione dell'80' e il mito della musica italiana*, in *Musica italiana del primo Novecento. La 'generazione dell'Ottanta'*, a cura di F. Nicolodi, Firenze, Olschki, 1981, pp. 83-96; R. C. Lakeway – R. C. White Jr, *Italian Art Song*, Bloomington – Indianapolis, Indiana University Press, 1988; A. Guarnieri Corazzol, *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Firenze, Sansoni, 2000.

⁹ Si veda M. M. Boiardo, *Amorum libri tres*, a cura di T. Zanato, Torino, Einaudi, 1998, pp. 26-28 (I, 8).

pieno titolo tra le forme poetiche più frequentemente musicate nel Rinascimento; l'ottava ed il brano lirico intonabile in forma strofica.¹⁰ D'altra parte, la fortuna boiardesca nell'ambito di un genere così diffuso come il madrigale cinquecentesco è – diversamente da quanto accade per autori come Petrarca, Ariosto e Tasso – minima: otto ottave del poema – per lo più ricavate da sedi proemiali – furono accolte nel repertorio madrigalistico (con quattro brani da ricondurre alle scelte poetiche del compositore Gabriele Martinengo), unitamente al congedo di una delle canzoni degli *Amorum Libri Tres*.¹¹ Sporadica è pure la presenza del poeta nella musica vocale moderna, dove il numero limitato di composizioni si concentra negli anni Trenta del Novecento e in generi circoscritti come la musica corale a cappella e la lirica da camera.

Di particolare interesse – e rappresentativa della sfuggente fortuna musicale boiardesca – la sorte della prima ottava del diciannovesimo canto del secondo libro dell'*Inamoramento*:

“Già me trovai di maggio una matina

¹⁰ Si veda J. A. Cavallo, *Textual, Musical, and Theatrical Adaptations of Boiardo's "Orlando Innamorato"*, in "ItalianStudies", LXXIV, 2019, pp. 130-147; G. Herreid, *Singing Epic Song in Renaissance Italy*, in *Teaching the Italian Renaissance Romance Epic*, Editor J. A. Cavallo, New York, Modern Language Association of America, 2019, pp. 259-270.

¹¹ Le ottave dell'*Inamoramento de Orlando* confluite nel repertorio madrigalistico sono le seguenti: *Che se per mia cagion qualche sciagura* (I, iii, 45), musicata da Antonio Dueto (1584); *Su nella rocca ritornò la dama* (I, xxviii, 36), musicata da Innocenzo Alberti (1604); *Nel grazioso tempo onde natura* (II, i, 1), musicata da Gabriele Martinengo (1548), Vincenzo Ruffo (1562), Francesco Londariti (1566); *Luce degli occhi miei spirto del core* (II, iv, 1), musicata da Francesco Biffetto (1547), Eliseo Ghibellini (1551); *Quando la terr'è più verd'e fiorita* (II, viii, 1), musicata da Gabriele Martinengo (1548); *Come colui che con la prima nave* (II, xvii, 1), musicata da Gabriele Martinengo (1548); *Già me trovai di maggio una matina* (II, xix, 1), musicata da autori vari; *Quando la tromba alla battaglia infesta* (II, xxiv, 1), musicata da Giulio Schiavetto (1563). Il congedo di *Amorum libri tres*, I, 15, 76-82 (*Vago pensier che con amor tant'alto*) è musicato da Carlo Ardesi (1597). Si veda *Repertorio della Poesia Italiana in Musica, 1500-1700*, a cura di Angelo Pompilio, all'indirizzo elettronico www.repim.muspe.unibo.it.

intro un bel prato adorno de fiore,
sopra ad un colle, a lato ala marina
che tutta tremolava de splendore;
e tra le rose d'una verde spina
una dongiela cantava d'amore,
movendo sì soave la sua bocca
che tal dolcieza ancor nel cor mi toca.”¹²

Tra 1548 e 1569, l'ottava boiardesca, in cui la voce narrante descrive il dolce canto di una donzella in riva al mare, compare in forma di madrigale polifonico nelle raccolte di Gabriele Martinengo, Marco Antonio Mazzone, Francesco Portinaro (con attribuzione a Marcantonio Pordenon) e Pietro Taglia.¹³ Ciò che interessa non è tanto la scelta della forma metrica, giacché numerose sono le ottave tratte dai poemi epico-cavallereschi che confluiscono nel repertorio madrigalístico,¹⁴ ma la selezione di un frammento del poema che privilegia la dimensione schiettamente lirica su quella narrativa. Particolarmente adatta al trattamento polifonico che il madrigale cinquecentesco impone al testo poetico, dove la musica è concepita come descrittore emotivo del contenuto verbale, l'ottava è facilmente estrapolabile dal suo contesto, diventando un componimento in sé concluso. L'esperienza descritta dal poeta (l'ascolto di una fanciulla che canta dolcemente in prossimità del mare), ma anche il

¹² M. M. Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di A. Tissoni Benvenuti e C. Montagnani, introduzione e commento di A. Tissoni Benvenuti, Milano – Napoli, Ricciardi, 1999, vol. II, p. 1279 (II, xix, 1).

¹³ Si veda G. Martinengo, *Secondo libro de li madrigali a quattro voci*, Venezia, Girolamo Scotto, 1548, p. 16; P. Taglia, *Primo libro de madrigali a quattro voci*, Milano, Francesco e Simone Moscheni, 1555, p. 25; F. Portinaro, *Primo libro de madrigali a quattro voci*, Venezia, Girolamo Scotto, 1563, p. 21; M. A. Mazzone, *Primo libro de madrigali a quattro voci*, Venezia, Girolamo Scotto, 1569, p. 23 (come risulta da E. Vogel – A. Einstein – F. Lesure – C. Sartori, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, Pomezia, Staderini – Minkoff, 1977, nn. 1736, 1783, 2249, 2695 e dal *Repertorio della Poesia Italiana in Musica, 1500-1700*, cit..

¹⁴ Si veda *L'Ariosto, la musica, i musicisti*, a cura di M. A. Balsano, Firenze, Olschki, 1981; *Tasso, la musica, i musicisti*, a cura di T. Walker e M. A. Balsano, ivi, 1988; *Tasso in Music Project*, all'indirizzo elettronico www.tassomusic.org.

valore meta-poetico di tale esperienza (dove il canto del poeta include la memoria di un altro canto) offrono ai compositori un terreno fertile per l'invenzione musicale: intonata a quattro voci, l'ottava boiardesca esemplifica un tipo di appropriazione (e diffrazione) della parola poetica che porta in rilievo la componente lirica del testo.

Il rapporto tra contesto narrativo e dimensione lirica insito nella fortuna dell'ottava in questione è indice di una tensione che percorre gli altri momenti della ricezione musicale di Boiardo. In tal senso, la rivalutazione del poeta nella storia della poesia italiana è, dalla fine dell'Ottocento, non solamente premessa culturale all'intonazione primonovecentesca di alcuni suoi testi, ma anche momento di riflessione sulla specificità della produzione boiardesca rispetto agli autori che gli hanno, nei secoli, rubato la scena: Ariosto e Tasso. Coglieva acutamente tali implicazioni la scrittrice inglese Vernon Lee che nel suo *Euphorion* (1884) – appassionato racconto del viaggio di Euforione (“l'immaginario”) attraverso il tempo e lo spazio – fa di Boiardo il perno del genere cavalleresco tra Medioevo e Rinascimento. Lee individuava nell'*Orlando Innamorato* il primo esempio di elaborazione propriamente artistica di una congerie di temi e motivi che, nei secoli precedenti, non avevano saputo trovare stabilità formale e contenutistica. Pur riconoscendo la superiorità di Ariosto come poeta, la scrittrice non nascondeva – e anzi dichiarava con entusiasmo – la sua preferenza per Boiardo, a sua detta più genuino dell'autore del *Furioso*. Agli occhi della scrittrice, la narrazione boiardesca si caratterizzava per il piacere di un racconto che non vuole essere né parodico (come quello di Luigi Pulci) né riflessivo (come quello di Ariosto). Interrotta dall'irruento ingresso della storia, la serenità della narrazione di Boiardo lasciava il posto all'ironia amara del gioco

ariostesco. Con tale passaggio di testimone avrebbe avuto inizio, secondo Lee, il percorso che condusse il poema nel dimenticatoio.¹⁵

In tale ricostruzione, non priva di asperità interpretative e pregiudizi storiografici, la poesia cavalleresca di Boiardo si contraddistingue per un afflato lirico che sembra messo in crisi dall'evoluzione politica e poetica del Cinquecento. La voce di Boiardo, persona storica calata nell'incipiente dramma delle guerre d'Italia, riecheggia nelle pagine di Vernon Lee, laddove la scrittrice ricorda il *cantus interruptus* che, di fatto, conclude il poema lasciandolo narrativamente in sospeso.¹⁶ A tale voce storico-biografica, Lee affianca quella di Boiardo poeta, la voce narrante che dà vita al racconto e che descrive il proprio bisogno di esprimersi liricamente, cioè attraverso una parola fatta di canto che canta d'amore. E proprio ad una delle poche ottave che avevano suscitato l'interesse dei madrigalisti cinquecenteschi, *Già me trovai di maggio una mattina*, torna il Boiardo inglese di Vernon Lee. Rievocando tale brano, Lee ci dice che il poeta sta al suo pubblico come la "donzella" che "cantava de amore" sta all'autore. Non è la dimensione narrativa del canto della fanciulla ad agire su Boiardo-personaggio, ma la dolcezza che promana dalla sua bocca, la soavità di una parola cantata che produce piacere nell'ascoltatore e lascia un segno nella memoria:

"Adventures which the noble, gentle Castellan of Scandiano, poet and knight and humourist, [...] relates not to some dully ungrateful Alfonso or Ippolito, but to his own guests, his own brilliant knights and ladies, with ever and anon an effort to make them feel, through his verse, some of those joyous spring-tide feelings which bubble up in himself; as when he remembers how, 'Once did I wander on a May morning in a fair flower-adorned field on a hillside overlooking the sea, which was all tremulous with light; and there, among the roses of a green thorn-brake, a damsel was singing of love;

¹⁵ Si veda V. Lee, *Euphorion: Being Studies of the Antique and the Mediaeval in the Renaissance*, Boston, Roberts Brothers, 1884, vol. 2, pp. 111-112.

¹⁶ Si veda ivi, p. 110 e M. M. Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, cit., vol. II, p. 1795 (III, ix, 26, 1-4).

singing so sweetly that the sweetness still touches my heart; touches my heart, and makes me think of the great delight it was to listen' and how he would fain repeat that song, and indeed an echo of its sweetness runs through its verse.”¹⁷

L'immagine coglie l'ispirazione lirica del canto di Boiardo, un'ispirazione che il poema condivide con il resto del *corpus* poetico dell'autore – basti pensare agli *Amorum libri tres*. Ancora più interessante il fatto che l'attenzione di Vernon Lee per la dimensione musicale insita nel poema non si concentri esclusivamente sulla pratica del cantare ottave, sulla quale la scrittrice dimostra peraltro di essere bene informata (citando per esempio i cantari in ottava rima di Cristofano dell'Altissimo).¹⁸ Quella di Boiardo viene descritta come “bright fiddle and lute music”,¹⁹ dove il violino ed il liuto stanno a simboleggiare il canto della tradizione lirica, un canto in cui la cornice narrativa del codice cavalleresco non esclude – ed anzi accoglie in modo produttivo – l'eco propriamente lirica (verrebbe da dire ‘arcadica’) di un modo di concepire la poesia non lontano da quello di Niccolò da Correggio o, meglio ancora, di Jacopo Sannazaro. A tale proposito, il confronto tra Ariosto e Boiardo che Lee affronta in termini di qualità musicale pare particolarmente produttivo: la poesia di Ariosto, “symphony for full orchestra” (immagine concettualmente simile a quella crociana del poema ariostesco come tela multicolore nata dall'intreccio di fili diversi), si contrappone alla “mere melody played on a single fiddle” di Boiardo.²⁰

L'attenzione di Lee per il lirismo che caratterizza l'universo poetico dell'*Innamorato* e del suo autore, offre una chiave di lettura per il fenomeno più ampio della ricezione e riuso della poesia boiardesca. Le

¹⁷ V. Lee, *Euphorion*, cit., p. 109.

¹⁸ Si veda ivi, pp. 87-92 e ora L. Degl'Innocenti, *I “Reali” dell'Altissimo. Un ciclo di cantari fra oralità e scrittura*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2008.

¹⁹ Cfr. V. Lee, *Euphorion*, cit., p. 110.

²⁰ Cfr. ivi, p. 103.

parole che il poeta Boiardo rivolge al suo pubblico diventano, nella citazione di Vernon Lee, l'eco flebile di un momento particolarmente felice nella storia della poesia occidentale, cerniera tra passato e futuro.

3. *Boiardo novecentista e Zoltán Kodály*

Rispetto all'apogeo del Rinascimento, impersonato da Ariosto e Tasso, quella di Boiardo è un'esperienza mercuriale, inattuale e sfuggente, che offre interessanti spunti di consonanza con la cultura modernista del primo Novecento.²¹ Non a caso, proprio a margine dell'importante stagione di studi promossa dal cinquecentenario della morte di Ariosto nel 1933, si colloca un recupero di certa poesia quattrocentesca, da Pulci a Boiardo. Ed è significativo che in questi stessi anni si collochino alcuni esempi di riuso musicale e lirico proprio della poesia boiardesca. Se la canonizzazione del *Furioso* e la fortuna del modello tassiano, unitamente al consolidarsi di un lessico formale petrarchista di marca bembesca, permettono di spiegare la sfortuna lirica del poeta di Scandiano nell'età del madrigale, sono proprio le sue asperità linguistiche e le sue spigolosità stilistiche a giustificare un rinato interesse nei primi anni Trenta del Novecento, che restituisce nuova voce (seppure con effetti stranianti) alla sua poesia.

La ricezione musicale primo-novecentesca di Boiardo rientra in un più ampio recupero dell'esperienza lirica pre-petrarchista in ambito poetico e anche musicale, di cui sono un ottimo esempio i *Quattro madrigali italiani* di Zoltán Kodály (1932-1933), per coro di soprani a cappella. Il compositore ungherese (1882-1967) offre qui alla poesia di Boiardo la veste polifonica che il Cinquecento le aveva in parte negato, assimilandola

²¹ Si veda A. Giammei, *(Quick) Silver Masters: Modern and Post-Modern Revivals of Quattrocento Chivalric Poems*, in "Italian Studies", LXXIV, 2, 2019, pp. 208-218.

tuttavia alla tradizione della lirica tardo-medievale italiana. Il sonetto *Fior scoloriti e palide viole* degli *Amorum libri* si accompagna infatti al madrigale *Chi vuol veder visibilmente amore* di Matteo di Dino Frescobaldi (1297 ca.-1348), alla ballata *Chi d'amore sente, ed ha il cor pellegrino* del trecentista Giovanni Fiorentino autore del novelliere *Il pecorone*, ed all'anonima ballata *Fuor da la bella caiba*, forse di circolazione tardo-duecentesca.²²

“- Fior’ scoloriti e palide viole,
 che sí suavemente il vento move,
 vostra madona dove è gita? E dove
 è gito il sol che aluminar vi sole? -
 - Nostra madona se ne gí co il sole
 che ognor ce apriva di belleze nove,
 e poiché tanto bene è gito altrove,
 mostramo aperto, quanto ce ne dole. -
 - Fior’ sfortunati e viole infelice,
 abandonati dal divino ardore
 che vi infondeva vista sé serena!
 - Tu dici il vero: e nui ne le radice
 sentiamo el danno, e tu senti nel core
 la perdita che nosco al fin ti mena. -”²³

Il celebre componimento boiardesco in cui il poeta interroga i fiori che, abbandonati dalla donna amata, sentono il “danno” provocato dalla sua assenza, offre a Kodály l’opportunità per uno sviluppo polifonico marcatamente dialogico. Con la prima quartina, compatta ed omoritmica, ispirata alle sonorità che un gusto di matrice preraffaellita aveva attribuito al canto gregoriano già nel tardo Ottocento,²⁴ il poeta chiede ai “fior scoloriti” e alle “palide viole” notizie su madonna, sole vivificante, ragione

²² Si veda É. Kollár, *Four Italian Madrigals*, in *An Ode for Music: 11 analyses of choral compositions of Zoltán Kodály*, Compiled by J. Hartyányi, Budapest, International Kodály Society, 2002, pp. 69-71.

²³ M. M. Boiardo, *Amorum libri tres*, cit., pp. 447-448 (III, 22).

²⁴ Si veda K. Bergeron, *Decadent Enchantments. The Revival of Gregorian Chant at Solesmes*, Berkeley, University of California Press, 1998.

di vita. Più concitata, e non priva di sviluppi madrigalistici che rendono franta la polifonia del coro floreale, quasi a voler rappresentare la pluralità di voci che lo compongono, la seconda quartina segna un contrasto marcato rispetto al sereno distacco della prima (significativi, in tal senso, la dissonanza su “belleze nove” e il trattamento contrappuntistico dell’immagine della dipartita, “è poiché tanto bene è gito altrove”). In risposta, la prima terzina, che torna a dare voce al poeta, riprende lo stile omofonico della prima quartina, ma sviluppandolo in chiave di sconsolata rassegnazione a mezzo di modulazioni che introducono spunti di dissonanza nel tessuto altrimenti uniforme della sezione (marcato il contrasto introdotto al verso “che vi infondeva vista sì serena”). In una sorta di sintesi dei due linguaggi, l’ultima terzina restituisce la parola ai fiori “sfortunati” e alle viole “infelici” che, proprio intorno all’amara affermazione “nui ne la radice / sentiamo el danno”, vocalizzano un dissidio armonico particolarmente inquietante, preludio al destino funebre che unisce gli interlocutori del sonetto.

Difficile dire per quali vie Kodály si sia avvicinato al componimento boiardesco. Analogamente agli altri testi inclusi nella raccolta, il sonetto *Fior scoloriti e palide viole* non apparteneva al repertorio canonico della tradizione lirica italiana ed è improbabile che il compositore abbia letto il canzoniere di Boiardo, autore di rilievo ma certamente non tra i più noti fuori d’Italia. Al tempo stesso, proprio come gli altri componimenti messi in musica da Kodály, *Fior scoloriti e palide viole* ha beneficiato tra Otto e Novecento di una circolazione antologica, che ha contribuito alla riscoperta dei lirici minori italiani segnatamente in area pre-petrarchista: il sonetto compariva, per esempio, nelle sillogi curate da Giosue Carducci, *Primavera e fiore della lirica italiana* (1903) e *Antica lirica italiana* (1907) e fu anche pubblicato nell’antologia *The Oxford Book of Italian Verse*

(1913), la cui importanza nella circolazione internazionale della tradizione lirica italiana deve ancora essere messa in luce.²⁵

4. *Il Boiardo di Giorgio Federico Ghedini*

Alle antologie carducciane attinge probabilmente anche il compositore italiano Giorgio Federico Ghedini (1892-1965)²⁶ per musicare le sue liriche tratte dal canzoniere di Boiardo. Due di esse, *Datime a piena mano e rose e zigli* e *Canta uno augello in voce sì suave* (una stanza dalla canzone *Novo diletto a ragionar me invita*) composte nel 1935 per canto e pianoforte e pubblicate a Milano da Ricordi nel 1937, usano testi già comparsi in *Primavera e fiore della lirica italiana* e in *Antica lirica italiana*.²⁷ Per le altre liriche boiardesche musicate da Ghedini per canto e pianoforte nello stesso anno, ma pubblicate da Ricordi solo nel 1947, occorre pensare a itinerari diversi: il sonetto *Tu te ne vai, e teco vene Amore* e *Candida mia colomba* (che seleziona tre stanze dalla canzone *Quella amorosa voglia* ovvero *Epthalogus cantu per suma deducto*) non sembrano corrispondere a qualche occorrenza antologica. È infine inedita e affidata a un manoscritto autografo *Sì come canta sopra a le chiare onde*,

²⁵ Si veda *Primavera e fiore della lirica italiana*, a cura di G. Carducci, Firenze, Sansoni, 1903, p. 150; *Antica lirica italiana (canzonette, canzoni, sonetti dei secoli XIII-XV)*, a cura di Id., Firenze, Sansoni, 1907, col. 408; *The Oxford book of Italian Verse: 13. Century – 19. Century*, Oxford, Clarendon Press, 1910, p. 113.

²⁶ Si veda G. Salvetti, *La lirica da camera di Giorgio Federico Ghedini*, in “Collectanea Historiae Musicae”, IV, 1966, pp. 271-282; R. Moffa, *Le scelte letterarie d’inizio Novecento e le liriche da camera del giovane Ghedini*, in *Miscellanea di Studi n. 4*, a cura di I. Data, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1996, pp. 219-238; *Giorgio Federico Ghedini: dallo spirito torinese alle suggestioni europee*, a cura di G. Giachin, Torino, Edizioni del Conservatorio, 2017.

²⁷ Si veda *Primavera e fiore della lirica italiana*, cit., p. 153 e *Antica lirica italiana*, cit., col. 406.

che mette in musica le prime tre stanze dell'unica sestina di Boiardo e può riferirsi a un confronto diretto di Ghedini con il canzoniere.²⁸

Con questo compositore colto e raffinato, autore di numerose liriche per canto e pianoforte che testimoniano di gusti ricercati, i versi dell'autore di Scandiano entrano nel salottiero contesto della lirica da camera italiana d'inizio secolo, un ambito sperimentale che non disdegna la riscoperta di voci estranee al tradizionale repertorio della poesia per musica. Non diversa era stata la scelta di Ottorino Respighi con i suoi *Cinque canti all'antica* pubblicati nel 1910, a favore di testi poco frequentati e sonorità dal sapore 'antico'.²⁹ Ghedini presenta i suoi componimenti boiardeschi come liriche, al pari di altre sue intonazioni per i poeti classici (tradotti da Guido Mazzoni e Salvatore Quasimodo), San Francesco, Jacopone da Todi, Leonardo Giustiniani, Giovanni Pontano, Leone Orsini, Giovanni Pascoli, Guido Gozzano, Gabriele D'Annunzio, Tagore, Percy Bysshe Shelley. Ed è proprio nel segno di un puro e atemporale lirismo che il compositore mette in musica questi versi, dopo aver sperimentato un trattamento polifonico per coro a cinque voci di *Canta uno augello* e *Candida mia colomba* (unitamente al sonetto *Al sonno* di Giovanni Della Casa) già alla fine degli anni Venti.³⁰

A differenza di quanto accade con Respighi, che cerca di evocare il mondo musicale precedente l'avvento della tonalità, e diversamente da un approccio stilizzante come quello di Kodály, le liriche boiardesche di Ghedini fanno mostra di un linguaggio che esula completamente

²⁸ Si veda M. M. Boiardo, *Amorum libri tres*, cit., pp. 363-365 (II, 55) e S. Parise, *Giorgio Federico Ghedini: l'uomo, le opere attraverso le lettere*, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2003, p. 378.

²⁹ Si veda P. Mioli, *Ballate, preghiere e stornelli: Titoli e generi della romanza da Mercadante a Respighi*, in *La romanza italiana da salotto*, a cura di F. Sanvitale, Torino, EDT, 2002, p. 32.

³⁰ Si veda S. Parise, *Giorgio Federico Ghedini: l'uomo, le opere attraverso le lettere*, cit., p. 34.

dall'antico. Pur essendo un conoscitore di musica medioevale e rinascimentale (pensiamo al suo lavoro sulle partiture di Giovanni Gabrieli, Girolamo Frescobaldi e Claudio Monteverdi), Ghedini mette in musica i componimenti di Boiardo come se i testi fossero senza tempo, vestendoli di un canto del tutto coerente con la scrittura musicale del periodo in cui vengono intonati. Senza inseguire gli stereotipi della musicalità antica tornata in voga nel tardo Ottocento e senza optare per una rilettura inventiva della tradizione, il Boiardo di Ghedini si realizza in un canto che, nella sua mancanza di chiare marche stilistiche, si propone di seguire la traccia lirica del testo.

Particolarmente interessanti sono in tal senso le indicazioni di tempo, che non si limitano a suggerire l'andatura dei brani ma la caratterizzano sul piano emotivo. *Canta uno augello in voce sì suave*, "lentissimo e dolcissimo", presenta un *Leitmotiv* ostinato al pianoforte che la voce riprende e si insinua nell'orecchio dell'ascoltatore:

"Canta uno augello in voce sì suave,
ove Meandro il vado obliquo agira,
che la sua morte prende con diletto.
Lassar le usate ripe non gli è grave,
ma con dolce armonia l'anima spira,
né voce cangia al fin né muta aspetto.
L'unda de il fiume il novo canto ammira,
e lui fra l'erbe fresche a la rivera,
perché nel suo zoir doglia non spera,
segue cantando ove Natura il tira.
Così me tragge questa bella fiera
a volontaria morte e dolce tanto
che per lei moro, e pur morendo canto".³¹

³¹ M. M. Boiardo, *Amorum libri tres*, cit., pp. 418-419 (III, 12, 53-65). Si veda G. F. Ghedini, "*Canta uno augello in voce sì suave*" per canto e pianoforte, Milano, Ricordi, 1937.

Il componimento è incorniciato dal verbo *cantare*, che apre e chiude la lirica e offre alla voce la possibilità di un'evoluzione melismatica di congedo, effettuata sullo stesso frammento modulare ripetuto più volte dal pianoforte. Il brano si articola nelle quattro sezioni che, in termini di sintassi e metro, compongono la stanza (3+3+4+3). L'enunciazione e prima ripresa del *Leitmotiv* nel primo e nel quarto verso marca lo spazio delle prime due sezioni, con forme di madrigalismo descrittivo su "agira" (con riferimento all'immagine sinuosa del fiume Meandro) e "diletto", dove la modulazione in maggiore illustra l'ossimoro insito nell'immagine topica del cigno "che la sua morte prende con diletto". La staticità della linea ostinata al pianoforte, reiterata nella seconda sezione, offre un'efficace resa musicale dell'idea dell'uccello canoro, la voce e l'aspetto del quale restano costanti fino alla morte. Elementi di variazione compaiono nella terza sezione, che non altera tuttavia l'andamento del brano. L'ultima parte introduce la comparazione tra il cigno e il poeta (entrambi votati alla morte), segnando la svolta – marcata armonicamente – che conduce alla reiterazione del *topos* attraverso l'eco del verso di apertura, con la parola "canto" che, a fronte dell'andamento prevalentemente sillabico del componimento, si svolge in vera e propria linea canora.

Mezzi analoghi caratterizzano *Tu te ne vai, e teco vene Amore*, dove l'indicazione "Raccolto, grave e pesante" indica il tono spiccatamente amaro della lirica:

"Tu te ne vai, e teco vene Amore
e teco la mia vita e ogni mio bene,
et io soletto resto in tante pene,
soletto, sancia spirto e sancia core.
Debb'io forse soffrir questo dolore
che io non venga con teco? E chi me tene?
Ahi, lasso me, che con tante catene
me legò sempre e lega il nostro onore.
Oh, se io credesse pur che alcuna volta

di me te sovenisse, anima mia,
 quanto minor sarebbe il mio martíre!
 Ma quando io penso che me sarai tolta
 oggi, e sí presso è la partita ria,
 campar non posso, o di dolor morire.”³²

Anche in questo caso la ripartizione strofica del testo trova un riscontro preciso nella scrittura musicale, che si articola in quattro sezioni corrispondenti alle quartine e alle terzine del sonetto. Le quartine si traducono in un brano melodico ossessivamente ripetuto, calcato ritmicamente sulla serie di accenti nel primo emistichio con incalzanti monosillabi, fino al rallentamento in quarta sede sulla forma bisillabo “vai”. Il frammento, replicato con minime variazioni alla stessa altezza (“e teco vene Amore”, “e ogni mio bene”, “sanza spirto”, “e senza core”, “Ahi, lasso me”), segna un incremento di tensione ed espande il registro della voce verso l’alto (“E teco la mia vita”, “Et io soletto”, “resto in tanta speme”, “Ch’io non venga con teco”, “E chi me tene?”). La prima terzina, quasi che si trattasse della seconda sezione di una struttura musicale bipartita, apre a possibilità sonore diverse, dove il registro vocale s’innalza in prossimità dell’appello “anima mia”, unico momento di speranza all’interno di un componimento segnato dalla consapevolezza dell’inevitabile separazione tra amante e amata. Inaugurando la seconda terzina, la voce torna con rassegnazione alla cellula ritmica di apertura, sotto il segno di una paralisi divisa fra vita e morte. Grave in tono e registro, l’ultima ripetizione del frammento iniziale (con le note più basse dell’intero componimento) è da cantare in modo “trattenuto”, ovvero con ulteriore rallentamento rispetto al passo già “grave e pesante” del brano.

³² M. M. Boiardo, *Amorum libri tres*, cit., pp. 430-431 (III, 16). Si veda G. F. Ghedini, “*Tu te ne vai...*” per canto e pianoforte (da “2 Liriche”), Milano, Ricordi, 1946.

Di impostazione diversa, *Candida mia colomba* e *Datime a piena mano e rose e zigli* bilanciano la malinconia delle altre due liriche proponendo una visione edonistica e gioiosa dell'esperienza amorosa. In *Candida mia colomba*, rinunciando alla strofa proemiale dalla canzone boiardesca in cui il poeta si propone di cantare l'amata lontana, Ghedini allinea i *comparanda* come un profluvio spontaneo di appelli figurati, non filtrati dalla cornice del manifesto poetico:

“Candida mia columba,
qual de toa forma è degna?
Qual cosa più somiglia
a la toa gran beltate?
Augella de l'Amor, segno di pace,
come deb'io nomarti,
che nulla cosa quanto te me piace?
Arbosel mio fronzuto,
dal paradiso còlto,
qual forza di natura
te ha fatto tanto adorno
di schieto tronco e de odorate foglie,
e de tanta vagheza
che in te raccolte son tutte mie voglie?
[...]
Lucida perla, colta ove se coglie
di preciose gemme ogni richeza,
dove l'onda vermiglia abunda in zoglie
e sopra el lito suo le sparge e'n torno,
serà giamai ventura
che a me dimostri sí benigno il volto
che da te spero aiuto?”³³

La “candida colomba”, l’“arboscel mio fronzuto” e la “lucida perla” offrono l’occasione per tre meditazioni in cui all’impeto della scrittura

³³ M. M. Boiardo, *Amorum libri tres*, cit., pp. 154-155 (I, 50, 8-21 e 29-35). Nella versione del testo pubblicata nella partitura di Ghedini, si legge, per i primi due versi, “Candida mia colomba / qual è toa forma degna?”; altre lezioni diverse, da ricondursi alle edizioni boiardesche a disposizione del compositore, includono minime varianti grafiche; l’unica variante degna di nota è “augello” per “augella”. Si veda G. F. Ghedini, “*Candida mia colomba*” per canto e pianoforte (da “2 Liriche”), Milano, Ricordi, 1946.

pianistica si affianca un canto spiegato, libero di muoversi attraverso un ampio registro vocale. Il rispetto della tripartizione strutturale, con gli episodi separati dagli interventi del pianoforte, non rifugge da qualche libertà. Ciò risulta evidente nella parte conclusiva, in cui il testo di Ghedini, scostandosi dalla lezione boiardesca, replica gli appelli (“Candida mia colomba”, “Augella dell’amor”, “Arboscel mio fronzuto”, “Lucida perla”) con un effetto di sospensione che rallenta il passo “fresco e sonoro” del brano; quasi a sciogliere la corsa suggerita dall’incalzante scrittura pianistica in un’atmosfera riflessiva, dove il canto si adatta al testo “liberamente” come indica la partitura, secondo i numerosi aggiustamenti *ad libitum* previsti dalla lirica (“trattenuto”, “poco trattenuto”, “cedendo, quasi animando”, “allargando”, “quasi animato”, “un poco ampio”, “più dolce e riprendendo il movimento”, “rallentando”).

Nelle partiture ghediniane, l’agogica si conferma funzione eminentemente soggettiva, prima che definizione numerico-quantitativa di un tempo preciso di esecuzione. In *Datime a piena mano e rose e zigli*, “fresco, con gioia” indica chiaramente un approccio emotivo prima che un’indicazione di velocità:

“Datime a piena mano e rose e zigli,
spargete intorno a me viole e fiori;
ciascun che meco pianse e mei dolori,
di mia leticia meco il frutto pigli.

Datime e fiori e candidi e vermigli:
confano a questo giorno e bei colori;
spargeti intorno d’amorosi odori,
ché il loco a la mia voglia se assumigli.

Perdon m’ha dato et hami dato pace
la dolce mia nemica, e vuol ch’io campi,
lei che sol di pietà se pregia e vanta.

Non vi maravigliati perch’io avampi,
ché maraviglia è più che non se sface

il cor in tutto de alegreza tanta.”³⁴

Il sonetto in cui il poeta manifesta l’entusiasmo per l’amore, il perdono e la pace concessi dalla “dolce nemica”, offre al compositore l’opportunità di un brano in cui la felicità di sapore primaverile viene annunciata da una gioiosa introduzione pianistica, che svela in chiave positiva l’esperienza musicale che anima il componimento. Anche qui il libero trattamento musicale privilegia l’andamento sintattico sulle costrizioni metriche, ma non esclude un itinerario di pensiero che si sviluppa per sezioni, senza rinunciare completamente alla natura strofica. Frutto ibrido e inattuale, questa musica di Ghedini si colloca in uno spazio eclettico, in cui la storicità dei testi non stimola un ritorno a stilemi del passato: il compositore concepisce le sue liriche come espressione del tempo presente, impiegando le parole di Boiardo non in chiave archeologica ma squisitamente poetica.

5. *Una coda modernista*

Il sogno di un Boiardo lirico e lirista come quello cui dava voce Vernon Lee, decontestualizzato e assimilato a linguaggi musicali diversi, rivive in queste riletture dei componimenti boiardeschi di primo Novecento. Appropriarsi delle parole di Boiardo dando loro una voce nuova significa dare alla poesia la voce di chi la legge. Se l’esperimento ghediniano toglie Boiardo al suo tempo, l’opzione madrigalistica di Kodály usa il testo poetico come ponte verso un passato le cui sonorità sono esse stesse frutto di una lettura a posteriori. Il testo poetico messo in musica crea

³⁴ M. M. Boiardo, *Amorum libri tres*, cit., pp. 110-111 (I, 36). Si veda G. F. Ghedini, “*Datime a piena mano e rose e zigli...*” *per canto e pianoforte*, Milano, Ricordi, 1937.

pertanto uno spazio – culturale, sonoro, emotivo – che sfida il tempo, uno spazio in cui la voce del poeta non è data una volta per tutte. Non è allora un caso che il compositore milanese Bruno Bettinelli (1913-2004) ritorni nel 1939 all’ottava boiardesca *Già mi trovai di maggio una mattina*, per offrirne una nuova versione polifonica attraverso la rielaborazione eminentemente modernista dell’esperienza madrigalistica rinascimentale.³⁵ La memoria della tradizione (come già in Kodály) offre l’ispirazione di fondo del brano, ma l’intero componimento è percorso da scelte compositive che ne tradiscono la natura volutamente derivativa: Bettinelli non si limita a imitare il linguaggio del madrigale, ma ne espone l’inattualità con una strategia marcata da elementi di scarto rispetto alla norma imposta dal genere, sia pure conservandone l’originaria artificiosità che ben risponde alle esigenze estetiche novecentesche. Se infatti il compositore ricorre a un madrigalismo canonico per evocare il purgatoriale “tremolar della marina” dantesco che fa da sfondo all’ottava di Boiardo (“a lato alla marina / che tutta tremolava de splendore”),³⁶ l’uso di dissonanze in luoghi del testo che non le giustificano semanticamente coglie l’ascoltatore di sorpresa. È questo il caso della tensione armonica che promana non dalla “verde spina”, ma dalla “donzella”. E similmente la “dolcezza” del canto della fanciulla, che in chiusura “tocca” il cuore del poeta, dà spunto a un trattamento armonico inatteso, in cui dolce e amaro si fondono con una sonorità che, estranea al linguaggio formale della polifonia antica, mette in evidenza la vocazione marcatamente artificiosa del recupero novecentista del madrigale.

Boiardo lirico rivive dunque nelle riletture musicali del primo Novecento e la parola del poeta trova una voce nuova che non è

³⁵ Si veda B. Bettinelli, *Tre espressioni madrigalistiche per coro a 4 voci miste*, Padova, Zanibon, 1970.

³⁶ Si veda D. Alighieri, *Purgatorio*, I, 117.

semplicemente evocativa del passato e neppure attualizzante nel senso stretto del termine. Il testo poetico messo in musica crea così uno spazio sonoro ed emotivo che sfida il tempo ed entra in sorprendente sintonia con l'estetica modernista: con il suo gusto combinatorio e artificioso, con la sua passione per l'accostamento straniante fra esercizio di stile e assimilazione della tradizione. Apprezzamento, imitazione deliberata, selezione e riorganizzazione³⁷ sono i criteri impiegati dai compositori contemporanei per 'rubare' le parole del poeta estense e accordare loro una vita nuova, in sospenso tra passato e presente.

³⁷ Si veda V. Lee, *The School of Boiardo*, cit., p. 117.

Copyright © 2021

*Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies*