

CANTI, ARIE E POESIE

(Monica, Ruggiero, Veneziana, Siciliana, Romanesca, Il Ballo del Granduca
o Aria di Fiorenza)

Seguito del paragrafo *Stilizzazione di canti, arie e poesie*.

Oltre che dalle danze, i materiali alla base del processo di stilizzazione che comincia nella seconda metà del XVI secolo sono tratti da diverse arie declamate o da canti popolari. La scansione ritmica di queste melodie con testo è racchiusa in **schemi-base** che fungono da spunto non solo per la scrittura musicale, ma anche per plasmare o inventare qualsiasi lirica che rientri nei canoni sillabici. La struttura preferita è quella tipica della tradizione poetica epica: **stanze con otto strofe**. Con un'evidente derivazione da tutte le versioni della ballata medievale, nel Rinascimento queste liriche non hanno un unico codice di esecuzione ma modellano lo schema metrico alle esigenze del luogo e del momento. Molto spesso anche nel Primo Barocco sono abbinate alla componente coreica, ma legandosi perlopiù a forme danzate popolari piuttosto che cortigiane.

La Monica

Il tema della Monica proviene da una canzone molto in voga nel Rinascimento europeo, per questo ha diverse versioni, è presente in più lingue e funge da soggetto anche per semplici racconti. Una versione del testo narra di ragazze rinchiusi in monastero (monache) che desiderano sposarsi, mentre un'altra, all'opposto, descrive la volontà di una fanciulla di farsi monaca per poter rifiutare un pretendente. Una prima importante documentazione di questo canto è descritta nel *Diario Senese* dello storico **Allegretto Alleghetti** (1429-1497) in riferimento all'evento dell'arrivo di Ippolita Sforza a Siena nel giugno del 1465. Per accogliere la nobile, alcune danzatrici eseguono una moresca e una di loro, vestita da monaca, canta il seguente ritornello:

Non vogl'esser più monica;
Arsa le sia la tonica;
Chi se la vesta più

Data la ricaduta ridicola e baldanzosa, il tema è spunto anche per alcuni canti carnascialeschi e compare nella raccolta del 1559 *Tutti i trionfi, carri, mascherate, o canti carnascialeschi andati per Firenze* dello scrittore **An-**

tonfrancesco Gazzini detto “**il Lasca**” (1503-1584) con il nome di **Canto di Monache uscite dal monastero**.

Nel corso del XVI e XVII secolo si diffonde in ambito popolare come poesia declamata o cantata. In Francia è detta *Chant de la nonnette* (Canto della monachella) e in Italia *Madre non mi far monaca*. Pur avendo testi differenti, la struttura metrica non varia da paese a paese.

Nella versione stilizzata, la Monica diventa spesso un basso, ma può anche fungere da melodia.

Il tema compare sin dalle prime raccolte sonatistiche del Seicento e in particolare nella produzione di **Biagio Marini** (vedere il Capitolo terzo, *La sonata per violino* e il suo approfondimento *Peculiarità delle scuole sonatistiche*).

♪ **Biagio Marini, Sonata sopra la Monica**

Il Ruggiero

L'aria di Ruggiero ha origine incerta. Nella letteratura e nell'arte del Rinascimento è spesso presente un personaggio di nome “Ruggiero” come incarnazione della forza, dell'amore e della magia. All'inizio del XX secolo il musicologo Alfred Einstein (1880-1952) ha proposto una derivazione poetica da una strofa di otto versi contenuta nel canto 46 dell'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto:

Leone, il qual sapea molto ben dire,
finiti che si fur gli abbracciamenti,
cominciò inanzi a Carlo a riferire,
udendo tutti quei ch'eran presenti,
come la gagliardia, come l'ardire
(ancor che con gran danno di sue genti)
di Ruggier, ch'a Belgrado avea veduto,
più d'ogni offesa avea di sé potuto;

Ariosto prende il personaggio di Ruggiero dal poema cavalleresco *Orlando Innamorato* di Matteo Maria Boiardo, in cui appare come un valoroso guerriero erede della tradizione mitologica greca e diretto discendente di Ettore. Nell'*Orlando furioso*, Ruggiero si trova a essere un prode guerriero cresciuto da un mago e dotato di una spada incantata, che dopo lunghe e aspre peripezie in guerra, riesce a sposare la donna amata.

È probabile che il tema di Ruggiero sia circolato nella società rinascimentale italiana grazie all'eredità dei lirici trobadorici e che abbia incarnato una sorta di *topos*, in qualità di soggetto che simbolizza un valore apprezzato dalla popolazione. Si può sostenere la tesi di Einstein anche per via dell'impostazione strofica della stanza che contiene Ruggiero: gli otto versi in rima sono uno stampo tipico che funge da modello per la stilizzazione.

Un'altra possibile origine del Ruggiero, completamente differente, è riferita a una danza con questo stesso nome diffusa a Napoli nel Cinquecento, menzionata da Giambattista Basile in una pagina del *Cuntu de li cunti* (1634). L'etnomusicologo italiano Domenico Staiti, nel XX secolo, ha collegato tale danza alla presenza in zona partenopea di un noto cantore e suonatore chiamato "**Mastro Ruggiero**", operante alla fine del Cinquecento. Se il tema coreico prendesse il nome da lui, sarebbe una delle prime apparizioni di un appellativo per una danza legato a una persona.

Tuttavia, in tempi poco precedenti all'attività del Mastro Ruggiero, il termine è già utilizzato nel 1553 dal compositore spagnolo **Diego Ortiz** nell'opera teorica per *vibuela de arco* stampata a Roma *Tratado de glosas* (vedere il Capitolo quarto, *La scuola tastieristica da Madrid a Napoli*), segno che già a metà Cinquecento il Ruggiero è pienamente in uso nella cultura musicale spagnola e napoletana in qualità di tema stilizzato per variazioni strumentali. Ortiz lo ingloba tra i temi italiani e specifica che non è una sequenza melodica importata dalla Spagna.

Al di là di ogni possibile ricostruzione sulla sua comparsa, il Ruggiero circola nel primissimo Barocco in forma strumentale tra i compositori spagnoli presenti a Napoli. In seguito è usato dentro e fuori il territorio italiano in più versioni, che possono essere sia ballate sia cantate e accomunate da un tempo pari, un incipit in levare e una distribuzione metrica di 8+8 battute, tipica delle danze e delle liriche discendenti in generale dalla ballata.

Nel Tardo Barocco l'aria di Ruggiero funge pressoché da basso soprattutto per strumenti a tastiera, e in questa veste è utilizzata da Girolamo Frescobaldi, Giovanni Maria Trabaci e Georg Friedrich Händel, toccando l'apice inventivo in Johann Sebastian Bach.

Esempio di basso di Ruggiero:



La Veneziana

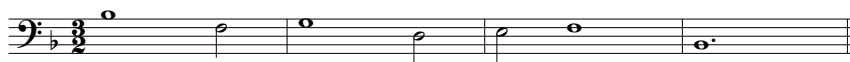
Nell'area settentrionale dell'Italia, la Veneziana si distingue da altre canzoni popolari perché non è legata a un evento festoso ma al mestiere del gondoliere, e per questo è detta anche **Barcariola** o **Gondoliera**. La città lagunare ha da sempre attribuito una rilevante importanza sociale ai momenti di vita quotidiana del trasporto in acqua. I gondolieri hanno l'abitudine di cantare durante le traversate e da questa pratica di *canzone da battello* deriva il **tema di Veneziana**. I versi del canto spesso attingono al poema eroico della *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso, come attestato dal frontespizio di una traduzione in veneziano di questa opera, curata dal commediografo To-

strofe e ritornello. Anche se alcune fonti la menzionano come una danza popolare eseguita anticamente nella campagna romana in misura binaria e tempo vivace, non si ha certezza che il tema musicale sia collegato a un suo uso coreico nei pressi di Roma, mentre invece è attestato a partire dalle prime raccolte strumentali spagnole per vihuela. Il compositore iberico **Alonso Mundarra** (1510-1580) inserisce due Romanesche nella sua raccolta del 1546 *Tres libros de musico en cifra para vihuela*, insieme a pavane, gagliarde e fantasie, tientos e generi vocali per strumento e voce/i. Mundarra usa la dicitura *Romanesca*, o *Guárdame las vacas* facendo corrispondere lo schema ritmico alle parole della canzone popolare *O Guárdame las vacas*, che somiglia all'italiana *Bella citella de la maggiorana*. La Romanesca circola nel Rinascimento spagnolo come struttura esecutiva per brevi pezzi cantati contenenti tematiche narrative, e generalmente ha un ritmo ternario. È documentata in Italia alla fine del Cinquecento nelle musiche di diversi liutisti, come ad esempio Vincenzo Galilei (1520-1591) che ne offre una versione vivace e concitata. Nella stilizzazione seicentesca mantiene uno specifico schema strofico in otto versi e in rima che prende il nome di “stanza romanesca”, si diffonde come genere vocale per poi passare alla versione strumentale con la denominazione di “aria” da utilizzare in qualità di basso ostinato, costituito da questa progressione:



Il Ballo del Granduca o Aria di Fiorenza

La sequenza ritmico-melodica e accordale del *Ballo del Granduca* è una delle poche arie a essere stata tramandata con precisione, in quanto non deriva da un momento musicale popolare o dall'interpretazione orale di una lirica poetica, ma è la melodia del brano danzato *O che nuovo miracolo*, composto da Emilio de' Cavalieri nel 1589 per il finale del sesto intermedio della commedia fiorentina *La Pellegrina*. Questa melodia, già utilizzata in ambito coreico a fine Cinquecento dal maestro di danza Fabrizio Caroso da Sermoneta per il ballo *Laura suave*, a partire dal XVII secolo è usata in musica sia come tema da variare sia come basso:



♪ **Emilio de' Cavalieri, *Il Ballo del Granduca o Aria di Fiorenza* (1589)**

♪ **Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621), *Ballo del Granduca* – tema con variazioni per organo**