

PERSONAGGI PADOVANI

MARCHETTO da Padova

MARCHETTO da Padova (Marchetus de Padua). - Maestro di canto, compositore e teorico della musica, è soprattutto noto come autore del *Lucidarium* e del *Pomerium*, due testi fondamentali per lo sviluppo del linguaggio musicale europeo e per la conoscenza della notazione trecentesca, che ne fanno il trattatista italiano più celebre dopo Guido d'Arezzo. Nonostante la fama, pochissimo si sa della sua vita; in tempi recenti qualche elemento documentario ha consentito di incrementare, anche se talvolta in via del tutto ipotetica, le scarse notizie tradizionalmente basate su informazioni ricavabili dai suoi scritti.

Figlio di un sarto padovano di nome Egidio (Gianni), si ritiene possa essere nato intorno al 1275 o poco dopo, se è vero che tra il 1305 e il 1307 risulta attivo come *cantor* e *magister scholarum* nella cattedrale di Padova (Gallo, 1974), ruolo che ne comprova anche lo stato di ecclesiastico.

Collegabili a questo periodo di attività, e probabilmente a lui attribuibili in base a caratteristiche compositive tipiche del suo insegnamento teorico, sono alcuni brani a due voci (l'antifona *Ave gratia plena*, per la festa della Purificazione di Maria, e due canti per l'ufficio della Trasfigurazione: *Iste formosus* e *Quis est iste*), inseriti nei processionali C.55 e C.56 della Biblioteca capitolare di Padova, in uso nella cattedrale. Suggestiscono un collegamento con le teorie, se non addirittura con la mano, di M. anche certe soluzioni grafiche presenti nella notazione di due mottetti conservati in un frammento senza segnatura dell'abbazia di S. Giorgio Maggiore di Venezia: *Ave corpus sanctum / Exaudi protomartir / Adolescens protomartir e Cetus inseraphici / Cetus apostolici*; il primo, in onore di s. Stefano protomartire, cita espressamente il nome del doge Francesco Dandolo.

Di certo opera sua è il mottetto *Ave Regina celorum / Mater innocencie / Ite missa est*, in quanto reca il nome dell'autore sotto forma di acrostico (Marcum Paduanum) nel testo del *duplum*. È possibile che, nel contesto delle consuetudini liturgiche padovane, questo brano sia stato composto per la consacrazione della cappella

degli Scrovegni, affrescata da Giotto (25 marzo 1305): oltre ai rimandi testuali che alludono all'occasione festiva (Gallo, 1974), nella composizione sono state rilevate suggestive relazioni strutturali con il celebre ciclo di affreschi (Beck), tali da far supporre l'eventualità di qualche contatto tra i due artisti. Al silenzio dei documenti padovani dopo il 1307, fa seguito un atto notarile del 14 giugno 1317 (Gianni, p. 56), con il quale M., da Avignone, avrebbe rinunciato per procura a tutti i suoi diritti sulla scuola capitolare di Cividale del Friuli a favore del *magister scholarum*, già insediato, Artuico di Castello. Secondo la ricostruzione di Gianni M., in conflitto con Castello per l'ambito incarico, si sarebbe recato alla sede della Curia papale per perorare la propria causa presso il neoeletto patriarca di Aquileia, Gastone Della Torre, dal quale dipendeva Cividale, ma non avrebbe retto il confronto con il più potente e blasonato rivale.

Il 18 maggio 1318, M. è registrato nella lista dei cappellani al seguito di Roberto d'Angiò, re di Napoli, in partenza per la Provenza. Il documento (una scoperta recentissima di C. Vivarelli) consente finalmente di convalidare l'allettante ipotesi, sostenuta da generazioni di studiosi, di un periodo di attività di M. alla corte napoletana. In mancanza di prove documentali certe, i numerosi indizi e anche le notizie biografiche, esplicitate in tal senso, dello storico padovano Bernardino Scardeone (1560) - a lungo ignorate e ritenute comunque poco attendibili perché cronologicamente troppo distanti dai fatti narrati - non avevano finora consentito di superare la soglia della supposizione circa un imprecisato rapporto tra M. e i sovrani angioini.

Il ritrovamento (una fra le poche testimonianze fortunatamente ricostruite dopo la distruzione degli archivi napoletani del 1943) è tale da indurre a riaprire il dibattito sull'esistenza nel Trecento di una scuola musicale "napoletana" - già postulata (1946) e poi ritrattata (1953) da N. Pirrotta - e, per quanto concerne in particolare M., rimette parzialmente in discussione la cronologia delle sue opere teoriche, finora ricostruita unicamente sulla base dei personaggi menzionati nelle lettere dedicatorie e delle circostanze richiamate negli *explicit*.

Il *Lucidarium* è dedicato a Ranieri di Zaccaria da Orvieto, vicario generale in Romagna per Giovanni d'Angiò (che la governava per

conto del fratello Roberto, re di Napoli), e termina con le parole "inchoatum Cesene, perfectumque Verone"; si ritiene pertanto che sia stato redatto tra il 20 maggio 1317, data d'inizio del vicariato di Ranieri a Cesena, e l'11 luglio 1318, quando Giovanni d'Angiò divenne principe d'Acaia, titolo non menzionato nella dedica (nulla si sa invece del soggiorno veronese nel quale sarebbe stata completata l'opera). Quanto al *Pomerium*, oltre ai rimandi interni che ne danno per certa la stesura successiva al *Lucidarium*, due elementi hanno finora consentito di delimitarne approssimativamente i tempi di composizione: la dedica al re angioino in persona, nella quale si fa cenno alla guerra dall'esito incerto condotta dal sovrano ("decrevi quoddam meae exilitatis indagine musicae artis opusculum condere, quod regium animum in campo praesentis militiae Marte bellorum ancipiti laborantem interdum suae novitatis ordine delectaret"), e l'annotazione finale "Explicit Pomerium artis musicae mensurabilis Magistri Marcheti de Padua conditum Cesenae in domo Raynaldi de Cintis". Mentre l'accenno alla guerra potrebbe alludere a una campagna militare in pieno svolgimento - come quella vittoriosamente condotta da Roberto d'Angiò contro i ghibellini di Marco Visconti, accampati nei dintorni di Genova, tra il 21 luglio 1318 e il 5 febr. 1319 -, il riferimento all'ospitalità del nobile cesenate (che andrebbe collocata tra il 1319 e il 1324, quando cioè Rainaldo fu insignito della dignità di cavaliere, non menzionata nell'*explicit*) contrasta con il fatto che M. si trovava effettivamente al servizio del sovrano angioino. In realtà, l'*explicit* del *Pomerium* sopra riportato è assente nella fonte concordemente ritenuta più attendibile all'interno della tradizione manoscritta dell'opera. Si tratta del codice D.5 inf. della Biblioteca Ambrosiana di Milano, che nella fine esecuzione, impreziosita di ricche miniature e con le parole di dedica del *Pomerium* evidenziate in oro, ha tutte le caratteristiche di una copia di dedica a un personaggio di rango molto elevato. L'annotazione finale del *Pomerium* quindi non sarebbe autentica e potrebbe risalire a una copia eseguita in casa del mecenate di Cesena, divenuta poi capostipite di un ramo della tradizione; la stesura vera e propria del trattato dovrebbe invece aver avuto luogo a Napoli (come già aveva affermato Scardeone) o in seno alla cappella angioina itinerante. La ritrovata documentazione dell'attività di M. a Napoli renderebbe plausibile l'ipotesi che egli, dopo la rinuncia alla scuola capitolare di Cividale del Friuli, abbia trovato sostegno a Cesena presso Ranieri, un alto funzionario della corte

angioina, dedicandogli il *Lucidarium*; l'apprezzamento di cui godette questo scritto potrebbe avergli aperto la strada verso la capitale del Regno, dove l'interesse per un'opera come il *Pomerium* avrebbe tratto alimento da un ambiente artistico prestigioso e di grande apertura culturale e, forse, particolarmente attento nei confronti della musica.

Tra i colleghi di M. al seguito di Roberto d'Angiò in partenza per la Provenza figura anche Petrus de Sancto Dionysio, un dotto agostiniano, probabilmente originario della celebre abbazia di Saint-Denis nei pressi di Parigi, di cui si conosce un *Tractatus de musica* compilato tra il 1324 e il 1325 (edito da U. Michels nel "Corpus scriptorum de musica", 17, [Roma] 1972). La compresenza dei due teorici nella stessa istituzione, tra l'altro, proietta nuova luce sulla questione se M. conoscesse o meno il coevo dibattito francese sulla musica mensurale. Essendo le opere di M. anteriori, anche se di pochi anni, a quelle dei trattati di Giovanni de Muris e Filippo da Vitry, i più rappresentativi dell'Ars nova francese, in genere nella critica è prevalsa la tendenza a escludere tale conoscenza; questa convinzione va senz'altro riconsiderata in base alla forte probabilità di uno scambio anche personale tra i due trattatisti.

Il *Lucidarium in arte musice plane*, che nel titolo sembra richiamare un'opera scientifica coeva, il *Lucidator* compilato da Pietro d'Abano quando insegnava all'Università di Padova (1305-06), è un voluminoso trattato destinato a raccogliere l'insegnamento di M. relativo alla parte più tradizionale della teoria musicale: quel complesso di norme che, occupandosi della melodia, precede e apparentemente ignora le problematiche implicate dalla polifonia. In linea con lo scopo dichiarato di scrivere un'opera per mezzo della quale "universi musici et cantores scirent rationabiliter in plana musica quid cantarent", M. si colloca nella scia del tradizionale percorso pedagogico inaugurato dal *Micrologus* di Guido d'Arezzo.

Riprese le convenzionali definizioni concernenti la musica e le sue origini, le sue divisioni e classificazioni, la materia si dipana attraverso la disamina della scala musicale, lo studio degli intervalli e delle loro proporzioni, il concetto di mutazione, la teoria dei modi. Il tratto più distintivo del lavoro di M. risiede nell'aggiornamento cui egli sottopone alcune parti della materia relativa al canto ecclesiastico - materia tradizionalmente centrale nei trattati di musica - per

adeguarle alle esigenze determinate dal crescente uso della polifonia. Gli ambiti melodici inusitatamente ampi a causa dell'unione di più registri vocali e le manipolazioni melodiche richieste dalla combinazione di diverse voci possono essere alla radice dell'originale sviluppo della teoria dei modi presente nel *Lucidarium*. Anzitutto, per determinare il modo di una melodia, le specie di quarta e di quinta e le loro articolazioni interne ("interruptiones") sono per M. criteri più validi del convenzionale riferimento alla nota finale e all'estensione dell'ambito. Quanto alla classificazione, i modi possono essere perfetti, imperfetti e piuccheperfetti oppure misti, a seconda che i rispettivi ambiti melodici corrispondano al modello tradizionale, siano difettosi rispetto a esso, si sviluppino unidirezionalmente oltre l'ambito regolare oppure presentino commistioni con la relativa controparte (plagale o autentica); sono commisti se sembrano mescolarsi con un modo diverso. Inoltre possono essere regolari, irregolari o artificiali in relazione alla nota finale o alla possibilità che presentino alterazioni. Per quanto attiene alla condotta melodica, essendo l'usuale mutazione tra gli esacordi insufficiente a rendere conto delle progressioni cromatiche di cui è ricca la polifonia italiana del primo Trecento, M. crea il termine "permutazione"; ma a questo proposito l'innovazione più audace è senz'altro la divisione del tono in cinque parti uguali (chiamate *diesis*): raggruppando in modo diverso queste parti si potevano ottenere il semitono enarmonico ($2/5$ di tono), il semitono diatonico ($3/5$) e il semitono cromatico ($4/5$). Si tratta di una divisione inconciliabile con i presupposti aritmetici della musica e in aperto contrasto con la divisione pitagorica del tono in due semitoni (uno maggiore e uno minore), pervenuta al Medioevo dall'antichità classica tramite Boezio. In effetti, questo punto della teoria marchettiana attirerà le critiche di alcuni teorici posteriori (Prosdocimo de Beldemandis, Johannes Gallicus e Bartolomeo Ramis de Pareja), ma anche l'interesse di molti altri che nella novità proposta riconobbero il tentativo di rappresentare concettualmente una coppia di semitoni tra loro più differenziati rispetto ai due pitagorici. Dal punto di vista della pratica compositiva coeva, il semitono cromatico è necessario quando nel contrappunto, dovendo passare da una consonanza imperfetta a una perfetta, le regole della *musica ficta* richiedono di ridurre al minimo la differenza di intonazione tra la nota finale e quella che la precede; perciò Pirrotta (1955) vede in questo interesse per le alterazioni cromatiche un

riflesso, nella teoria, del gusto per il cromatismo tipico della musica italiana coeva. Quando però M., coerentemente con l'assunto di dare una base razionale alle sue affermazioni, cerca di spiegare il fondamento matematico della divisione quinary proposta, la lucidità va a perdersi nel fumo della numerologia. Non è questo l'unico caso; tanto nel *Lucidarium* quanto nel *Pomerium*, lo scrupolo di fornire sempre una dimostrazione logica dei concetti enunciati o una giustificazione ontologica di semplici convenzioni porta sovente il filo del discorso ad aggrovigliarsi nei meandri del sillogismo, sebbene M. affermi esplicitamente, nelle premesse dei due trattati, di essersi avvalso della consulenza del domenicano Sifante da Ferrara per le questioni di ordine metodologico e filosofico. Provenendo da Padova, uno dei maggiori centri della Scolastica, M. è ben cosciente della natura intellettuale della musica e, forse perché avvertiva le insufficienze della sua formazione eminentemente pratica, potrebbe essersi rivolto a un rappresentante della cultura ufficiale.

Nel *Pomerium in arte musicae mensuratae* - il titolo discende da un'opera storica coeva di Riccobaldo da Ferrara, il *Pomerium Ecclesie Ravennatis* (1312) -, M. completa il quadro del proprio sistema teorico affrontando un problema di semiografia musicale reso sempre più urgente dagli sviluppi della polifonia: come rappresentare la durata dei suoni. L'opera, imperniata intorno al problema del tempo, consta di tre parti principali, delle quali la prima rivela subito una forte impronta scolastica, presentando la materia divisa in due sezioni che trattano rispettivamente "de accidentibus musicae mensuratae" (code, pause, punti - tecnicamente detti "pontelli" - e il segno dell'alterazione cromatica) e "de essentialibus musicae mensuratae" (la forma delle note, cui è connesso il criterio per determinare i loro reciproci rapporti di durata).

Prendendo le mosse dalla definizione aristotelica "Tempus est mensura motus", M. pone alla base del suo sistema una concezione qualitativa dell'unità di tempo, che viene individuata nella *brevis*, come unità minima di senso musicale compiuto ("tempus est id quod est minimum in plenitudine vocis"). Dalla divisione della *brevis* in tre oppure in due *semibreves maiores* derivano rispettivamente il *tempus perfectum* (dalla perfezione, in senso teologico, del tre deriva che il principio ternario è il metodo di misura più perfetto che l'uomo possa applicare alla musica) e il *tempus imperfectum*. Dei due il primo è chiaramente modellato sull'impostazione data al

mensuralismo da Franco da Colonia nell'*Ars cantus mensurabilis* (1280; edito da G. Reaney e A. Gilles in "Corpus scriptorum de musica", 18, [Roma] 1974), mentre il secondo rappresenta un elemento di novità. Nel sistema di pensiero medievale, l'introduzione di una misura "imperfetta" implica ovvie difficoltà concettuali, che M. crede di potere superare postulando un'inevitabile dipendenza causale della misura imperfetta, ossia facendola derivare dalla perfetta mediante la sottrazione di un terzo. Dalle *semibreves maiores* si possono ottenere note di durata inferiore dividendole per due o per tre. Pertanto le tre *semibreves maiores* del *tempus perfectum* ammettono una prima divisione in sei *semibreves minores* e una seconda in dodici *semibreves minimae* (è la *divisio binaria*, abbreviata in "b", che altri scritti dell'epoca chiamano "modo italico" o "aer ytalicus"), in alternativa una in nove *semibreves minimae* (*divisio ternaria*, abbreviata in "t", chiamata anche "modo francese" o "aer gallicus"). Nel *tempus imperfectum*, fatta salva la durata complessiva inferiore della misura di *brevis*, il procedimento di divisione è organizzato in modo analogo: secondo le regole degli "Ytalici" le due *semibreves maiores* sono divise in quattro *semibreves minores*, a loro volta ripartite in otto *semibreves minimae*; secondo i "Gallici" invece, la divisione per tre delle due *semibreves maiores* produce sei *semibreves minimae*. Tale mescolanza di elementi francesi e italiani fa della musica un sistema "bilingue", paragonabile in gran parte alla coeva poesia italiana, che era allo stesso modo bilingue, cioè franco-veneta, come la regione in cui M. aveva compiuto la propria formazione. Come nella letteratura poteva essere impiegata l'una o l'altra lingua, così il compositore poteva impiegare il sistema italiano o quello francese oppure entrambi i sistemi insieme nello stesso brano. Il "bilinguismo" riaffiora anche nell'ultima parte del trattato, in cui M., parlando del rapporto tra *longa ebrevis*, riprende da Franco di Colonia la serie dei cinque *modi* a struttura ternaria, ma vi aggiunge altri quattro "modi imperfecti" a struttura binaria. La possibilità tutta italiana di combinare all'interno di una stessa composizione ("cantus mixtus") misure che, alternando *modus perfectus* e *modus imperfectus*, generano un *modus mixtus* caratterizzato dalla presenza di *longae* binarie (di cui non esiste l'equivalente nel sistema francese) costringe M. a escogitare un modo per distinguere efficacemente i diversi tipi di *longae*. Ma la necessità di avvalersi di un sistema di segni, che indichi in modo inequivocabile al cantore

secondo quale modalità l'opera sia stata concepita e vada eseguita, riguarda anche altri livelli dell'articolazione ritmica. A differenza dei segni geometrici introdotti dai contemporanei francesi, la soluzione di M. consisterà nell'impiego delle lettere: "p" per "*perfectus*"; "i" per "*imperfectus*"; "y" per "*italicus*" e "g" per "*gallicus*", mentre sfrutterà il diverso orientamento delle code delle note per indicare le diverse durate. Soluzioni parimenti autonome sono il "pontellus", per segnalare il completamento della misura di *brevis*, e le "ligature parigrado" per le sincopi, sia all'interno sia a cavallo delle misure di *brevis*. Un'altra forma di autonomia sta nel tentativo di considerare questo sistema di segni come naturale e non convenzionale, perché le note non devono la loro esistenza a una scelta umana ma rispecchiano l'ordine razionale della natura.

Conscio, forse, che l'ampiezza della trattazione e la rigorosa impostazione scientifica del *Pomerium* avrebbero potuto ostacolarne la comprensione, soprattutto da parte dei principianti, M. ne elaborò una sintesi "pro rudibus et modernis" nella *Brevis compilatio in arte musice mensurate*, in cui eliminò lo spazio dell'argomentazione a tutto vantaggio della parte esplicativa. Il sistema notazionale elaborato nel *Pomerium* non ebbe grande applicazione a causa della pressione esercitata dal modello francese, al quale fu gradualmente assimilato nel corso del Trecento; la reputazione del suo autore come teorico della musica fu invece straordinaria. Oltre alla numerosità delle copie superstiti (diciotto del *Lucidarium* e sette del *Pomerium*), che ne fanno uno dei trattatisti più copiati del Medioevo, delle opere di M. vennero eseguiti interi compendi e brevi estratti. In particolare, alla sua originale divisione quinary del tono si ispirarono teorici posteriori che a loro volta proposero altre divisioni frazionarie (Johannes Ciconia, Nicolò Burzio, Franchino Gaffurio, Pietro Aaron, Nicola Vicentino), tanto da far ritenere che egli abbia aperto la strada al temperamento della scala (Herlinger, 1990). In modo analogo, la sua teoria dei modi misti e commisti, utile per spiegare in termini modali la polifonia, riaffiora in decine di trattati fin dentro al Cinquecento (per es. quelli di Prosdócimo de Beldemandis, Ugolino da Orvieto, Johannes Tinctoris, Bonaventura da Brescia, Nicolaus Wollick e Giovanni Maria Lanfranco). Nel sec. XIV la fama di M. non rimase confinata all'ambito professionale: egli risulta menzionato anche in campo letterario nel sonetto *Io vidi ombre e vuy al paragone* del trevigiano Nicolò de Rossi e nella *Fimerodia* di

Jacopo da Montepulciano, il quale lo annovera tra i musicisti che accolgono Francesco Landini fra i beati. Nel madrigale di Franco Sacchetti *Ben s'affatica invano chi fa or versi*, M. assurge nientemeno che al rango del musicista per antonomasia, là dove il poeta ironizza sull'imperizia di certi praticanti: "sanz'alcun'arte / mille Marchetti veggio in ogni parte". Passando alle composizioni musicali, nel madrigale di Iacopo da Bologna *Oselleto salvaço per stasone* (ma la stessa cosa avviene anche nella *ballade Or voit tout en aventure* del compositore trecentesco francese Guido) la citazione del suo nome in rapporto a quello di Filippo da Vitry erge M. a simbolo della musica mensurale italiana contrapposta a quella francese.

