

FRANCO DELL'AMORE

IL CANTO SOTTILE
TEORICI DEL BELCANTO NELLA ROMAGNA
DEL SEICENTO

Indagando sui probabili trascorsi romagnoli dell'illustre soprano e trattatista Pier Francesco Tosi (1), mi sono ritrovato tra le mani alcuni brevi trattati musicali di autori non altrettanto famosi che, nel consegnarci le loro opere a stampa o manoscritte, definiscono le tappe delle cognizioni musicali del tempo, le regole del canto e le abitudini dei virtuosi.

Nel tardo Cinquecento e nel Seicento in Italia viene prodotta un'enorme quantità di trattati di teoria musicale, di tecnica della diminuzione, di improvvisazioni ed ornamenti sia per la prassi vocale che per quella strumentale. I tre saggi qui presi in considerazione non possono essere considerati degli esaurienti trattati sulla prassi musicale del tempo: se confrontati con l'opera del Tosi o di altri teorici del XVIII secolo, mostrano la loro debolezza. Sono opere che rispecchiano da un lato l'esigenza di provvedere a fornire direttamente gli strumenti didattici destinati agli aspiranti musicisti o cantori, dall'altro il bisogno di dibattere questioni legate alla musica in un momento di passaggio dalle regole del polifonismo cinquecentesco alle nuove abitudini musicali legate al teatro ed alla monodia.

Ciò che hanno in comune questi tre saggi è l'origine romagnola dei loro autori, a dimostrazione dell'interesse, anche lontano dalle grandi scuole musicali, per i problemi di teoria e didattica musicale.

Questi trattatelli, mai presi in considerazione da alcuno, meritano una qualche attenzione perché ci restituiscono ignorati aspetti del-

1) PIER FRANCESCO TOSI (Cesena, 1654 - Faenza, 1732). Autore del primo saggio interamente dedicato al canto figurato ed intitolato: *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, pubblicato per la prima volta a Bologna nel 1723.

l'ambiente musicale del XVII secolo; in particolare il *Contrasto musico* del cesenate Grazioso Uberti sul quale è necessario soffermarsi più a lungo. L'interesse per tale materiale, confessiamolo subito, appartiene più ad una storia sociale della musica che alla teoretica musicale propriamente detta.

1. Le sette regole del canto nel trattato del ravennate Aurelio Marinati (1587).

Il punto di partenza di questo itinerario è un'opera, scritta sul finire del XVI secolo, da un dottore in legge ravennate.

Nel 1587 Aurelio Marinati (2) dà alle stampe *La prima parte della somma di tutte le scienze nelle quali si tratta delle sette arti liberali* (3): una veloce sintesi del sapere in musica oltreché, ovviamente, in grammatica, retorica, logica, aritmetica, geometria ed astrologia.

La parte del saggio dedicata alla musica riserva poche righe alle regole del canto: sono sette regole che ogni cantore dovrebbe osservare.

Delle regole d'osservanza appresso il Cantore. Prima di conoscer la natura del Canto, secondo se il canto si canta per [bequadro] ò per b molle, terzo concordar le voci con le parole, quarto conservar l'equalità nella misura del canto, quinto non mutar le vocali delle parole, cioè proferire un A per un e. Sesto non mandar fuori la voce con molto furore. Et finalmente cantare con la voce, e non con gesti (4).

Se con queste sole sette regole Marinati liquida le istruzioni sul canto, non è a causa di uno scarso interesse per l'argomento, ma per l'assenza di una didattica per il canto figurato che inizierà a mettere le basi solo cento anni dopo.

La prima cosa che il cantore deve riconoscere, dice il Marinati, è la «natura del canto» ed il riferimento è alla suddivisione in tre categorie delle altezze musicali: “voci gravi” (chiave di Fa), “voci acute” (chiave di Do) e voci “sopra acute” (chiave di Sol).

2) AURELIO MARINATI (Ravenna, 1557 - 1640 o 1650). Letterato e dottore in legge.

3) A. MARINATI, *La prima parte della somma di tutte le scienze nelle quali si tratta delle sette arti liberali. In modo tale che ciascuno potrà da se introdursi nella Grammatica, Rettorica, Logica, Musica, Aritmetica, Geometria & Astrologia*, in Roma, Appresso Bartholomeo Bonfandino, 1587.

4) MARINATI, op. cit., p. 92.

La seconda regola impone di individuare la tonalità. Occorre sapere se si canta «per bequadro» - ovvero col Si naturale (tonalità maggiore) - o «per b molle» (tonalità minore).

La terza osservazione dice di «concordar le voci con le parole» e pare riferirsi alla pronuncia ed alla espressività del cantore.

È inoltre opportuno «conservar l'equalità nella misura del canto»: il canto deve seguire la regolare suddivisione dei tempi. Il problema nasceva più dall'ignoranza da parte di alcuni cantori della scrittura musicale, piuttosto che dal vezzo, sempre più in auge, di perder il tempo negli arditi vocalizzi dei cantanti: fioriture che piacevano tanto al pubblico ma che facevano disperare gli strumentisti che li accompagnavano.

Quinta regola: «non mutare le vocali delle parole», cioè non si deve proferire una A per una E chiarisce espressamente il Marinati. Anche il Tosi, nel suo trattato *Opinioni dé Cantori Antichi e Moderni* del 1723, ovvero 140 anni dopo, si sofferma su tale cattiva abitudine dei cantanti.

Faccia profferir distintamente allo Scolaro le vocali, acciò siano intese per quelle, che sono. Certi Cantori credono di formare il suono della prima, e fanno sentire quella della seconda; se la colpa non è del Maestro, l'errore è di quei Vocalisti, che appena usciti dalle lezioni studiano di cantare affettato per vergognarsi di aprire un poco di più la bocca; Alcuni poi, forse per ispalancarla troppo, confondono quelle due vocali colla quarta, e allora non è possibile di capire, se abbiano detto Balla o Bella: Sesso o Sasso, Mare o More (5).

Inoltre, non bisogna «mandar fuori la voce con molto furore» per evitare gli strilli ed assomigliare più alle cornacchie che agli usignoli.

Infine, occorre «cantare con la voce e non con gesti». L'espressività del canto è data dalla musica e non dalla gestualità. La preoccupazione sembra nascere dal nuovo ruolo riservato al cantante sempre più chiamato a calcare le scene dei teatri dove si rappresenta l'opera in musica.

5) P.F. TOSI, *Opinioni de' Cantori Antichi e Moderni*, in «La scuola di canto dell'epoca d'oro (secolo XVII)», Napoli 1904, p. 43.

2. *Il Contrasto musico. Opera dilettevole di Grazioso Uberti da Cesena (1630).*

Nel 1630 venne pubblicato a Roma, presso Ludovico Grignani, un libro intitolato *Contrasto musico. Opera dilettevole*. Non fu scritto da un protagonista degli ambienti musicali dell'epoca, ma da un giurista cesenate, Grazioso Uberti (6), che fu anche professore di diritto nella città romagnola.

L'autore, nella presentazione dell'opera, premette che non ha scritto per esaltare la musica o per difendere i musicisti, ma per esprimere alcune personali riflessioni fatte nei momenti di libertà. L'opera è rivolta ai «Virtuosi lettori» e pare rivolgersi a musicisti e cantori.

Il dialogo fra Severo ed il suo amico Giocondo, che percorre l'intera opera, rivela la società musicale del tempo: il primo denigra la musica ed i musicisti, mentre il secondo si dimostra pronto alla loro difesa. I loro stessi nomi, Severo e Giocondo, ricalcano le rispettive visioni del mondo. Nel proemio, i due si accordano nel discorrere dell'argomento fingendo di far visita a scuole di musica, concerti in case di privati cittadini, chiese, oratori, ecc., dividendo il loro discorso in sette parti.

Il naturalismo barocco, uno dei caratteri del belcanto, appare sin dalle prime battute, quando le opinioni dei due amici si dividono: l'uno paragona i cantori ad uccellacci che gracchiano, l'altro ad uccignoli, calandre ed altri canori uccelli.

Severo, nella parte del denigratore della musica e dei musicisti, ci riserva una sarcastica descrizione dei timbri degli strumenti. Per lui «quei crepiti de Cornetti, e Tromboni; quelle segaticchie di Violini, & Viole; quei trinci tronchi di Leuti, e Tiorbe; quelle chiaranzane de Cimbali, & Organi, che non finiscono mai sono tedio perpetuo, rompono continuamente il cervello, e conducono alla disperazione» (7).

Nella prima parte dell'opera i protagonisti, fingendo di entrare nelle scuole di musica, discorrono sopra la qualità dei cantori e

6) GRAZIOSO UBERTI (Cesena, ca. 1574 - ivi, 3.I.1650). È di questi giorni (1992) la notizia della ristampa anastatica dell'opera, curata da Giancarlo Rostirolla, per l'editrice Libreria Musicale Italiana di Lucca.

7) G. UBERTI, *Contrasto musico. Opera dilettevole*, Roma, presso Ludovico Grignani, 1630, p. 28.

ragionano sull'utilità della musica. Si scagliano contro quelli che «fanno castrare li putti di buona voce, accioché la conservano» e contro maestri troppo interessati al guadagno dello scolaro dalla voce di soprano.

Viene riconosciuta la generale stima riservata ai musicisti castrati e, nello stesso tempo, vengono evidenziati i difetti di musicisti e cantori. Si parla del loro parassitismo e della loro ingordigia nel mangiare e nel bere. Nel canto pare fossero «indiscreti nel cominciare e noiosi nel finire», lasciando intendere che si facevano molto pregare e poi non concludevano mai la loro esibizione.

Molte pagine di questa prima parte, contenenti disquisizioni morali e giuridiche, sono dedicate alla pratica della castrazione dei fanciulli e ci si chiede se è necessario, per la sopravvivenza della musica, evirare i piccoli cantori.

Entrambi i protagonisti del dialogo si oppongono a queste pratiche, scagliandosi contro «certe persone inumane, indegne del nome di padre, ò di mastro: quali per speranza di qualche guadagno, oprano, che i loro fanciulli assuefatti à cantare con voce gradita, non la perdano nel corso dell'età. Li sottopongono à i legami, à tagli, per renderli fecondi à se stessi, & inutili all'opra della natura»(8).

Dal dialogo traspare che per l'autore la castrazione, altrimenti da condannare e punire, è accettabile quando è conseguenza di un'infermità o per natura. Da questa posizione moraleggiante, l'Uberti si addentra in questioni giuridiche a lui care, con gran impiego di erudite citazioni.

La pratica della castrazione dei fanciulli, tendente a far loro conservare la voce da soprano, era diffusa ed accettata. I castrati producevano quei timbri rari, sottili, antirealistici cari al tardo Cinquecento ed a tutto il Sei-Settecento.

«Ai castrati noi dovremmo guardare» dice Rodolfo Celletti, nel suo libro *Storia del Belcanto* (9), «come a una macchina per cantare costruita sfruttando le sole leggi biologiche. Il principio base fu quello di sfruttare e potenziare, in esseri d'età adulta, certe caratteristiche dei ragazzi».

Dalle cronache di Cesena è possibile apprendere che il 17 maggio 1740, vennero castrati due giovani cesenati: Giuseppe Imolesi di anni 14 e Giuseppe Cicognani di anni 10. Il cronista Antonio Andreini

8) UBERTI, op. cit., p. 31.

9) R. CELLETTI, *Storia del belcanto*, Firenze, La Nuova Italia, 1986, p. 113.

informa anche «che riuscirono due bellissime voci» (10).

Per una storia sociale della musica sono di interesse, in questa discussione, i patti che si stabilivano fra maestro e fanciullo avviato alla carriera di castrato. La questione, affrontata dall'Uberti, era relativa al guadagno che il maestro poteva ricevere attraverso il fanciullo da lui istruito alla musica ed all'arte del canto, ovviamente finché avesse mantenuto la voce da soprano. Il pensiero del tempo riteneva accettabile che il maestro fosse ripagato dall'insegnamento coi guadagni del fanciullo avviato alla carriera di virtuoso. Se il patto avveniva tra maestro e fanciullo in tenera età, non aveva valore, perché il fanciullo era sotto la potestà del padre o della madre e da questi doveva ricevere il consenso. Grazioso Uberti affronta la diversa casistica umana e giuridica ed in conclusione rivolge un generale invito ai maestri affinché non siano ingordi ed indiscreti.

L'esortazione richiama alle virtù che, anche a parere del Tosi, il professore di canto deve possedere: prima tra queste l'essere di costumi illibati.

Nella seconda parte del *Contrasto*, i due amici, entrando nelle case dove si tengono concerti, discutono se sia più ricreativo intrattenersi con la musica o con il gioco ed anche se pregiudichi l'onestà delle donne il saper cantare e suonare. Gli argomenti portati da ciascuno, o meglio i luoghi comuni che avrebbero potuto affiorare in qualsiasi conversazione mondana, tradiscono le abitudini mentali del tempo per le quali la musica è da considerarsi un mero passatempo, per alcuni amabile per altri insopportabile. Per le donne, il dedicarsi alle pratiche musicali non è di per sé disdicevole, purché sia mantenuto il giusto pudore evitando di esporsi «al vagheggiamento ed al desiderio di ogn'uno».

La terza parte si svolge a palazzo, dove si discute se sia buona cosa avere musicisti e cantori a corte e se la musica sia un intrattenimento degno della maestà del principe.

I musicisti ed i cantori che risiedono a corte hanno lo scopo di rallegrare la mente del principe, come a suo tempo fecero i buffoni «delli quali à i tempi nostri, ò non se ne trovano, ò sono molto magri».

I due amici si addentrano nelle camere di corte avvicinandosi a quella dove si fa musica. Odonno i cantori, ma si lamentano perché

10) C. A. ANDREINI, *Memorie di Cesena*, ms. sec. XVIII (Biblioteca Comunale di Cesena, MS 164-31), II, pp. 191-192.

costoro «con le gorgie (11), semitoni, e smorfie imbrogliano talmente le parole, che mai se n'intende una» (12). Questa affermazione merita una breve considerazione.

È il 1630 ed il canto, il 'belcanto', è sempre più costituito di fioriti vocalizzi ed estremi virtuosismi, ben lontano dal 'recitar cantando' dell'opera fiorentina di cinquant'anni prima. Ancora non esistevano teatri aperti al pubblico, ma dopo pochi anni (1637) l'opera sarebbe uscita dalle corti. All'appoggio mecenatesco del Principe si sostituirà un pubblico pagante deciso ad imporre un virtuosismo che non lascia spazio all'intelligibilità del testo poetico.

Così Giocondo, uno dei due personaggi del dialogo, giustifica la prassi vocale del tempo.

Stanco, che sia alcuno per lo viaggio, per lo corso, per lo moto, se siede appresso un rio, non hà dobio, che si conforta al dolce mormorio. Se in luogo ombroso si posa, cert'è, che si consola al garrire de gl'augelli. Se si ferma in luogo aperto, vero è, che s'addolcisce al sibilare dell'aure: e pur non s'odono parole, non s'intendono historie, non s'apprendono favole. Non è dunque cosa di riprensione, ancorché quando molti cantano insieme, non s'intendano precisamente le parole, che proprie sono della Poesia; perché basta di sentire la melodia, propria della musica. Quello, che vuole sentire bene le parole, bisogna, che ascolti uno, che parli, ò che legga, perché la voce all'ora è continua; ma la voce del Cantore si sospende, e si varia, & hora è acuta, hora grave, hora veloce, & hora tarda [...] Ma accostiamoci un poco più, che forse anco intenderemo le parole, perché li buoni Compositori di hoggidi accomodano le parole sotto le note, e distinguono le parti con tanto artificio, che li Cantori discreti possono soavemente proferire le parole, e con gratia fare intendere l'arte del Compositore, & il concetto del Poeta (13).

I «buoni compositori di hoggidi» furono coloro che, proprio a Roma, iniziarono a distinguere l'aria dal recitativo e per quest'ultimo, come sostiene Giocondo, «accomodano le parole sotto le note».

I due amici proseguono ragionando anche «della differenza tra il canto, e la melodia, e tra la sinfonia, e il suono» e giungono ad una loro esplicita definizione. Con la parola 'canto' si deve intendere l'esibizione di una sola voce, mentre si ha la 'melodia' quando intervengono più voci concertate. Il 'suono' riguarda un solo strumento, mentre con la 'sinfonia' intervengono molti strumenti. Questi termini, dissimili dalle attuali definizioni, oltre ad illuminare sulla

11) GORGHEGGLI.

12) UBERTI, op. cit., p. 81.

13) UBERTI, op. cit., pp. 82-84.

loro evoluzione, dovranno essere tenuti presenti per ben comprendere i successivi dialoghi tra Severo e Giocondo.

Portandosi verso la chiesa i due constatano quanto sia necessario il canto nella celebrazione dei divini uffici e ragionano su quando sia adeguato il 'canto fermo', quando quello 'misurato' oppure i soli strumenti. L'autore di questo dialogo riferisce, attraverso la voce dei due protagonisti, alcune perplessità nell'impiego di certa musica durante le funzioni religiose. Viene approvato l'uso del 'canto fermo': «In somma pare à costoro che quel canto fermo, e quei falsi borboni dovessero bastare». Si pone, invece, in dubbio la pratica dei 'concerti' e delle 'sinfonie' in chiesa «che più tosto cagionano disturbo, e tumulto, che divotione: e che commuovono più tosto l'animo alle vanità».

Il 'canto fermo' è, nell'accezione comune del tempo, sinonimo di 'falso bordone': l'impiego, nel canto liturgico, di un *tenor* costituito di motivi gregoriani tradizionali, sopra il quale altre voci sviluppano variazioni ornamentali. Questi canti sono da tutti accettati. Perplessità insorgono quando, nelle funzioni religiose, al 'canto fermo' si sostituiscono i 'concerti' oppure le 'sinfonie'. L'opinione di Grazioso Uberti è che per i giorni feriali sia opportuno impiegare il 'canto fermo', per i giorni festivi «il canto regolato delle voci», ovvero i 'concerti' o 'il canto misurato'. In definitiva, è preferibile la polifonia vocale, mentre «il suono de gl'istromenti» accoppiato alle voci è bene impiegarli per le festività solenni. Per giustificare questo chiama in causa il profeta David citando alcuni salmi.

Di interesse, in queste pagine, è anche il riferimento al Concilio di Trento (1545-63) il quale prescrisse agli ecclesiastici l'uso del 'canto fermo' (ovvero del canto gregoriano), disciplinò la polifonia sacra e proibì l'uso dei tropi e delle sequenze. L'abolizione di quest'ultimi tendeva ad evitare quelle forme teatrali che i tropi e le sequenze originarono nel Medioevo: cioè il dramma liturgico e gran parte del teatro musicale, fonti di comportamenti indisciplinati da parte dei diaconi prima e dei cantori poi. La consapevolezza di questo rischio era ben presente in Grazioso Uberti, il quale chiarisce che i dettami del Concilio di Trento «proibiscono certi canti lascivi, e disordinati, che alcuni cantori di quei tempi sollevano accompagnare con certi gesti», permettendo invece il canto di messe, vesperi e mottetti.

Oltre a ciò, nella quarta parte del *Contrasto musico*, si discute se sia cosa conveniente per le monache il cantare ed il suonare negli uffici divini.

Il dubbio sull'opportunità del canto claustrale femminile è legato da una parte alla difficoltà di eseguire la voce grave del *tenor* e, dall'altra, alle possibili conseguenze dell'ascolto del «soave e divoto canto delle sacre Ancelle» nell'animo dei laici.

Il dialogo rivela un particolare della prassi musicale nei conventi femminili e cioè che il *tenor*, normalmente eseguito da una voce bassa maschile, era sostituito da uno strumento, quasi sempre un organo, con risultato considerato accettabile.

Inoltre, la discussione sull'opportunità che il canto delle monache sia udito dai laici, rivela come esso, nell'opinione di Severo e quindi anche dell'autore, possa essere fonte di seduzione. Il canto delle monache può indurre a «malvagi pensieri», dice Giocondo, ma il suo fine è la lode al Signore. La letteratura sul canto quale fonte di seduzione, da quello delle sirene di Ulisse in poi, può ora arricchirsi di un nuovo modello: le melodie che trapelano dai monasteri femminili.

Nella quinta parte del *Contrasto musico* si passa all'oratorio e lì i due discutono se «la sinfonia degli strumenti disturbi l'orazione dei devoti».

«Quando si vede, che negli Oratori;» dice Severo «si porta un Leuto, un Zimbalo, un Violino, alcuni si scandalizzano, come, che paia doversi fare un balletto (14). Nell'oratorio «si deve fare Oratione, non si dovia cantare, ne sonare, perché altrimenti le persone concorrerebbono più tosto per sentire la musica, che per fare Oratione» (15).

Perché, si chiede ancora Severo, nella Cappella Pontificia si canta 'senza suono', cioè senza strumenti musicali? La risposta è che i cantori della Cappella Pontificia sono così perfetti e le loro voci sono così sonore e delicate che non hanno bisogno di essere accompagnati da strumenti musicali. Il loro canto è definito sublime e paragonato a quello degli angeli Serafini in cielo. La perfezione e la purezza in musica si raggiunge quindi, per l'autore, col coro a cappella. Non sono, comunque, disdicevoli i canti ed il suono degli strumenti, se questi si aggiungono alla preghiera ed elevano l'animo del devoto. Questa è anche la generale opinione del tempo.

Usciti all'aperto, i nostri due amici parlano delle serenate musicali e degli effetti che sortiscono, cosicché le pagine si arricchiscono di

14) UBERTI, op. cit., p. 111.

15) UBERTI, op. cit., p. 115.

altri interessanti aspetti sociali legati alle pratiche musicali.

Dalle parole di Severo si apprende che

le Serenate [...] cagionano molti mali; mettono in capo à mariti certi capriczi; pongono nell'orecchie de' vicini certe pulci; & alli Musicì fanno certe paure [...] Il padre, il fratello, il marito subito che si accorge, che la serenata vien fatta per la figlia, per la sorella, per la moglie, si conturba, si altera, gli entra in testa il chiribizzo, s'intromettono in casa il sospetto, la gelosia, lo sdegno: si scema l'amore, si disturba la quiete della famiglia. I vicini poi discorrono alla peggio. Ma quello, ch'è da ridere, cominciano li Cantori à rappresentare l'amorosa passione, la fedeltà, il desio dell'amante, & ecco, che all'improvviso esce fuori il parente, ovvero il marito; e tal volta sopraggiunge il rivale, e qual si sia di questa cerca col screpito interrompere il concerto. Si fà rumore, si viene all'armi, volano le sassate alla volta de i Musicì, vanno gli stromenti per terra, chi fugge quà, chi là. Oh che bell'effetto fanno queste serenate? Di modo tale, che à quei, che si preparano per fare serenate, si può predire, come si legge ne i Proverbi, cap. 14 num. 13 *Risus dolore miscebitur, & extrema gaudij luctus occupat* (16).

Dopo aver rappresentato questo quadretto del primo Seicento, forse risulta difficile condividere le opinioni di Giocondo, il quale sostiene che le serenate sortiscono tre benefici effetti: il primo è di consolare l'animo afflitto, così come il «morsicato dalla Tarantola guarisce con il suono»; il secondo è di placare il furore, così come Terprando, col soave suono della lira, placò gli animi del popolo lacedemone in discordia; il terzo è quello di «rasserenare e purgare l'aria», così come i greci col canto si liberarono dalla peste.

Nella settima ed ultima parte, fingendo di entrare nelle case dei compositori, Severo e Giocondo discorrono «di tre sorte di Musicì, cioè puri teorici, puri pratici, e buoni Compositori, che hanno congiunta la teoria con la pratica».

I puri teorici si occupano di speculare sulle cause e gli effetti della musica senza dedicarsi alla composizione, mentre i «Musicì puri pratici [...] non sanno fare che copiare, scrivere, e cancellare note sù la Cartella, senza sapere la ragione di quello che fanno» (17).

Nella casa de 'musicì pratici' si respira aria di nuova musica: si ritiene che sia cosa migliore comporre un buon recitativo oppure un'arietta piuttosto che comporre «cose gravi, con fughe, imitazioni, legature, e sincope con l'osservanza del tuono» (18) ad imitazione degli 'antichi'.

16) UBERTI, op. cit., pp. 132-133. *Bibbia, Proverbi*, cap. 14, n. 13: «Il riso si mescolerà al dolore e subentrerà la perdita della gioia».

17) UBERTI, op. cit., p. 142.

18) UBERTI, op. cit., p. 143.

Da questo semplice dialogo si comprende come stia finendo l'arte del contrappunto e della complessa polifonia che ha caratterizzato tutto il secolo XVI. Destinato a prendere il sopravvento è un nuovo modo di fare musica legato al teatro musicale: quello che verrà chiamato 'belcanto' (19).

I due amici hanno l'aria di essere un poco conservatori e non intendono entrare nella casa dei musicisti pratici in quanto non sono disponibili a «nuovi statuti e nuove regole». La loro opinione, questa volta unanime, è che «Il comporre cose recitative, & ariose canzonette non si nega, che non sia cosa lodevole, e di gusto alla brigata; ma sono cose vuote di armonia, di gravità, e di varietà. Sono cose di poco studio, che quasi sempre danno nell'istesso» (20).

Sono disposti ad entrare solo nella casa dei «buoni compositori osservatori delle regole» i quali nel comporre considerano molte cose: «il tempo, la misura, il numero, la proporzione. [...] la divisione del tuono, la natura delli tre generi, diatonico, cromatico, & enarmonico; la qualità delli tre suoni, grave acuto, e sopracuto; la diversità delle consonanti; la discrepanza delle dissonanti; l'essenza del modo, del tempo, della prolazione, & infinite altre cose» (21). Ovvero tutte le regole degli 'antichi'. Se venisse chiesto da quale parte collocare Grazioso Uberti nella diàtriba tra antichi e moderni (diàtriba che andrà avanti ancora per decenni) è pressoché fuor di dubbio che il suo pensiero rispecchiava l'opinione degli 'antichi', ovvero di coloro che non intendevano abbandonare le rigide regole del contrappunto.

3. *Il Trattato di musica del faentino Giuseppe Maria Babini (1675).*

Un altro trattatello, scritto nel 1675 dal faentino Giuseppe Maria Babini (22), affronta questioni di didattica fornendo i primi e fondamentali rudimenti musicali. Questo saggio, mai dato alle stampe ed ora

19) Il termine 'belcanto' era ignoto nel XVII secolo ed anche in quello successivo. Fu tra il 1820 ed il 1830 che si diffuse tale termine, proprio nel momento in cui il belcantismo svaniva, così come stavano scomparendo i cantanti castrati.

20) UBERTI, op. cit., p. 146.

21) UBERTI, op. cit., p. 150.

22) GIUSEPPE MARIA BABINI (Faenza, sec. XVII). Monaco e soprano, fu anche maestro di cappella in un convento di Ferrara nel 1675. Nello stesso anno scrisse il *Trattato di Musica*. Il manoscritto, mai dato alle stampe, è conservato presso la Biblioteca del Conservatorio di Bologna.

nella Biblioteca del Conservatorio di Bologna, è composto di 29 carte e suddiviso in 23 capitoli. Il titolo *Trattato di Musica* è stato posto, da mano posteriore, nel momento della raccolta e legatura con altre opere teoretiche musicali coeve. In realtà, il saggio inizia col titolo del primo capitolo: «Della Mano». La numerazione posteriore della miscellanea pone il saggio del Babini tra la carta n. 8 e la n. 32.

Ecco l'elenco dei capitoli:

- 1 Della mano
- 2 Delle chiavi
- 7 Delle figure
- 8 Delle lagature
- 9 De tempi
- 10 Del tempo maggiore imperfetto
- 11 Del tempo minore imperfetto
- 12 Del tempo maggiore perfetto
- 13 Del tempo minore perfetto
- 14 De medesimi quattro tempi a rovescio
- 15 De numeri
- 16 Delle proporzioni sesquialtere, emiolie, e della meliolia che ordinariamente si cantano
Della proporzione maggiore
- 17 Della sesquialtera maggiore
- 18 Della proporzione minore
- 19 Della sesquialtera
- 20 Della sesquialtera maggiore
- 21 Della emiolia
- 22 Della meliolia

L'unico capitolo dedicato al canto è il primo e così recita:

Varie sono le oppinioni tra i Musici se nell'imparare a cantare sia necess[ari]o il sapere la mano, o nò. Alcuni affermano che non sia necess[ari]o il saperla, se non a chi vol imparare di Contrapunto. Alcuni dicono, e con ragione, che la mano è fondamento della Musica, e perciò si deve insegnare necessariamente. Perché se un scolare impara a leggere senza sapere la mano non possa cantare con fondamento non sapendo dove stiano le note, ne le chiavi le quali non può sapere, se non ha notizia della d[ett]a mano (23).

Non è, comunque, un saggio sul canto e sulle sue regole, ma sulle generali nozioni musicali. Nella premessa l'autore valuta se sia o meno necessario «il sapere la mano» nell'imparare a cantare. Imme-

23) G. M. BABINI, *Trattato di musica*, ms. sec. XVII, Bibl. Conservatorio Bologna MS P134, 1675, c. 8.

diatamente afferma che «la mano è fondamento della musica» e ciò chiarisce sulle sue opinioni e sui destinatari del trattato: i cantori alle prese con le regole del solfeggio musicale.

Per concludere il presente saggio, è opportuno ricordare alcune delle voci romagnole protagoniste del belcanto nel XVII secolo. La città dove si riscontra la presenza più numerosa è Faenza. Lì nascono oppure operano il cantore e compositore Bernardino Alberghetti (Faenza, ca. 1600 - Mantova, dopo il 1649), il contralto e compositore Vincenzo Dal Pozzo (*Vincentium*) (sec. XVI - XVII), il castrato Marc'Antonio Pasquini (Faenza, prima metà del sec. XVII - ?), il soprano Bartolomeo Bartoli (Faenza, 1685 - ? dopo il 1735), il contralto castrato Giuseppe Cassani (Faenza o Bologna, seconda metà sec. XVII - ?), il contralto castrato Giovanni Battista Minelli (Faenza?, seconda metà del sec. XVII - ?) ed il basso Antonio Casagrandi.

Ravenna diede i natali al virtuoso di canto Bernardo Pascoli (sec. XVII-XVIII), mentre Bertinoro può annoverare tra i suoi figli uno dei primi protagonisti del belcanto in Italia: il compositore, maestro e cantore Filiberto Laurenzi (*Laurenti*) (Bertino, ca. 1620 - dopo il 1651). Questi sono solo alcuni dei protagonisti del belcanto per i quali sarebbero doverosi singoli studi.