ISSN 2974-7287
https://doi.org/10.6092/issn.2974-7287/18300

«Artes», II, 2023
https://artes.unibo.it/

Nico Staiti*
Università di Bologna

IL RUGGIERO: STORIA DI UNA FORMA DI DANZA

Riassunto – Il Ruggiero, attestato da fonti scritte nei secoli XVI e XVII, è una forma di danza. La melodia di discanto è spesso accompagnata da un basso, sul quale a partire dagli ultimi decenni del Cinquecento si costruivano variazioni. L'origine sembra legata a Napoli (o, per la mediazione dell'ambiente napoletano, alla Spagna); da lì si è rapidamente diffuso in ampie zone d'Italia, ove è attestato nella tradizione scritta e nelle tradizioni orali. I luoghi in cui le fonti scritte cinque-seicentesche ne documentano l'esistenza sono quelle in cui questa forma di danza è sopravvissuta nelle tradizioni orali.

La musicologia storica ha ritenuto che il Ruggiero fosse una formula di basso sulla quale si intonava un'ottava dell'*Orlando furioso* (XLIV, 61). I presupposti di questa teoria sono, lo si dimostra, inconsistenti. Numerose testimonianze contribuiscono a far luce sui rapporti tra tradizione orale e scritta nel Cinquecento e nel Seicento, e offrendo l'opportunità di una riflessione di metodo circa le intersezioni tra storiografia ed etnografia.

Parole-chiave: Ruggiero; forme di danza; variazioni su basso ostinato; rapporti tra tradizione orale e scritta della musica

Abstract – Ruggiero, documented in written sources in the 16th and 17th centuries, is a form of dance. The *discanto* melody in this genre is often accompanied by a bass over top of which variations were built beginning in the last decades of the 16th century. The origin of Ruggiero appears to be linked to Naples (or Spain, through the mediation of the Neapolitan milieu); from there it quickly spread to large parts of Italy, where it can be found mentioned in both written and oral traditions. The places where 16th-17th century written sources document the existence of this dance form are those in which it has also survived in oral traditions.

In historical musicology, Ruggiero is considered a bass formula over top of which an octave of *Orlando furioso* was sung (XLIV, 61). However, it will be shown that the assumptions underlying this view are inconsistent. Numerous accounts contribute to shedding light on the relationships between oral and written traditions in the sixteenth and seventeenth centuries and offer an opportunity to reflect methodologically on the intersections between historiography and ethnography.

Keywords – Ruggiero; dance forms; variations over ground bass (*basso ostinato*); relationships between oral and written traditions in music

* ✉ domenico.staiti@unibo.it; https://orcid.org/0000-0003-1261-7297

Copyright © 2023 Nico Staiti
The text in this work is licensed under the Creative Commons BY License.
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

Diverse raccolte di musiche manoscritte del Cinque e soprattutto del Seicento comprendono una formula ritmico-melodica di danza denominata *Ruggiero*. Due manoscritti del primo Seicento, acquisiti da Giambattista Martini alla propria biblioteca (I-Bc, Q.34 e AA.360) hanno dato l'avvio a una mia ricerca i cui primi esiti ho pubblicato nel 1987, qui riproposta in forma riveduta e ampliata.[1]

I Ruggiero a noi pervenuti sono formati da una formula melodica di discanto, spesso accompagnata da una armonizzazione accordale o da una formula melodica di basso. Alle annotazioni, spesso assai scarne, della formula da danza si accompagna, fin dalle prime attestazioni, l'impiego della formula di basso per costruire variazioni, soprattutto da parte di compositori organisti. Nella vicenda di questa forma di danza si riflette la storia dei rapporti tra livelli culturali diversi, tra diverse regioni, tra circolazione scritta e tradizione orale della musica nell'Italia del Seicento. Dà anche conto, questa vicenda, della resistenza di forme musicali e coreutiche un tempo assai note e molto diffuse, sopravvissute in àmbiti popolari e rurali di alcune zone d'Italia: il che offre spunti di riflessione, anche metodologica, sui flussi di comunicazione, sulle relazioni dinamiche di lungo periodo tra luoghi diversi, anche sul piano sociale. Sull'Appennino bolognese la danza *Ruggiero* è infatti attestata fin dal 1894 da Gaspare Ungarelli,[2] e fa parte dei repertorii di ballo saltato ampiamente documentati e studiati fino ad oggi.[3] In Sicilia, si dirà, ne riferiscono diverse fonti nell'arco di tutto l'Ottocento.

Per tracciarne la storia è necessario dapprima sgombrare il campo da un equivoco che ha segnato la letteratura musicologica sul Ruggiero.

La tradizione musicologica e la tradizione scritta del Ruggiero

I Ruggiero di tradizione scritta cinque-seicentesca sono stati oggetto di studio da parte di alcuni musicologi (il primo fu Alfred Einstein, nel 1912 e nel 1937; svilupparono e ampliarono le sue tesi prima John Ward, nel 1957 e nel 1963, quindi James Haar, nel 1981 e nel 1986, poi ancora Christine

---

Queste le sigle RISM: impiegate nel presente articolo: GB-Cu = Cambridge, University Library; GB-Lbl = London, British Library; HR-Zaa = Zagreb, Akademija Znanosti i Umjetnosti, Arhiv; I-Bc = Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della Musica; I-Fn = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale; I-Mc = Milano, Biblioteca del Conservatorio di musica "G. Verdi"; NL-Lt = Leiden, Bibliotheca Thysiana; V-CVBav = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.

[1] Cfr. N. STAITI, *La formula di discanto di Ruggiero*, «Culture musicali», XII, 1987, pp. 47-79. Sulla biblioteca di padre Martini e sulla sua consaputa acribìa nel raccogliere libri di musica teorica e pratica, intesi quali strumenti essenziali per la redazione della sua monumentale storia della musica, cfr. E. PASQUINI, *Giambattista Martini*, Palermo, L'Epos, 2007, pp. 61-82.

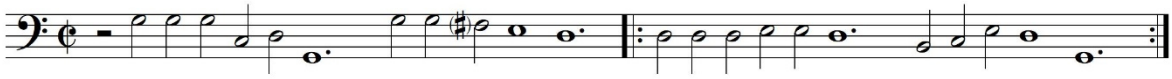
[2] Cfr. G. UNGARELLI, *Le vecchie danze italiane ancora in uso nella provincia bolognese*, Roma, Forzani, 1894.

[3] Si veda *Musiche da ballo, balli da festa. Musiche, balli e suonatori tradizionali della montagna bolognese*, a cura di S. Cammelli, Bologna, Alfa, 1983 (e in particolare P. STARO, *Un repertorio di ballo saltato*, pp. 79-138); *Le vie del violino. Scritti sul violino e la danza in memoria di Melchiade Benni (1902-1992)*, 2 CD, a cura di P. Staro, Udine, Nota, 2002; *Le vie armoniche. Scritti sulla fisarmonica, l'organetto e la danza in onore di Primo Panzacchi e dei fisarmonicisti di Monghidoro*, 2 CD, a cura di P. Staro, Udine, Nota, 2003, P. STARO, *Fuori servizio. Danze per clarino e bandella fra Savena, Setta e Sambro*, Udine, Nota, 2003.

Jeanneret, nel 2002),[4] i quali su queste fonti hanno formulato delle teorie sostanzialmente coerenti tra loro, ma che non tengono in alcun conto i riscontri di tradizione orale. La tradizione musicologica sul *Ruggiero* dimostra, mi pare, come la considerazione dei documenti scritti, avulsa dalla considerazione delle fonti, dei metodi, delle tecniche che appartengono alle discipline etnografiche possa condurre a conclusioni fuorvianti. La storia della musica di tradizione scritta, tutta, non può prescindere dall'etnologia: come di converso gli oggetti di indagine di quest'ultima (e non solo in Italia; non solo quando appartengono a società di evidente e sfaccettata complessità) richiedono di esser considerati storicamente.

La teoria sviluppata da Einstein e ripresa da chi si è inserito nel suo solco vuole che la formula di basso impiegata da numerosi compositori nell'arco di tutto il Seicento (tra gli altri Macque, Pasquini, Trabaci, d'India, Frescobaldi, Kapsberger, Merula, Storace), le cui denominazioni variamente riconducono al nome *Ruggiero*, fosse una cristallizzazione a posteriori di un modello armonico sul quale i cantastorie intonavano, quasi declamando, una stanza dell'*Orlando furioso* (XLIV, 61). In essa e nelle seguenti (62-66) Bradamante rassicura Ruggiero sul suo amore e sulla sua fedeltà:

> Ruggier, qual sempre fui, tal esser voglio
> fin alla morte, e più, se più si puote.
> O siami Amor benigno o m'usi orgoglio,
> o me Fortuna in alto o in basso ruote,
> immobil son di vera fede scoglio
> che d'ogni intorno il vento e il mar percuote:
> né già mai per bonaccia né per verno
> luogo mutai, né muterò in eterno.



Es. mus. 1 – Basso di Ruggiero (da A. EINSTEIN, *Die Aria di Ruggiero*, «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft», XIII, 1912, p. 447).

Il basso strumentale impiegato dai cantastorie per accompagnare l'intonazione di questa ottava avrebbe avuto in seguito vita autonoma, e sarebbe stato utilizzato – orbato dalla pressocché monotonica melodia ad esso associata – dai compositori di tradizione scritta.

Tale ipotesi, perpetuatasi nella tradizione degli studi musicologici, è infondata, e per più di una ragione. Certo è ampiamente documentato che, nel Cinque e nel Seicento, parti dell'*Orlando furioso*

[4] Cfr. A. EINSTEIN, *Die Aria di Ruggiero*, «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft», XIII, 1912, pp. 444-454; ID., *Ancora sull'aria di Ruggiero*, «Rivista Musicale Italiana», XLI, 1937, pp. 163-169; J. M. WARD, *Music for "A Handefull of Pleasant Delites"*, «Journal of the American Musicological Society», X, 1957, pp. 151-180, ID., "voce" *Ruggiero*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, XI, Basel - London - New York, Bärenreiter, 1963, coll. 1086-1088; J. HAAR, *Arie per cantar stanze ariostesche*, in *L'Ariosto, la musica, i musicisti*, a cura di M. A. Balsano, Firenze, Olschki, 1981, pp. 31-46; ID., *"Improvvisatori" and Their Relationship to Sixteenth-century Music*, nei suoi *Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance, 1350-1600*, Berkeley - Los Angeles - London, University of California Press, 1986, pp. 76-99; CHR. JEANNERET, *Il Ruggiero tra musica popolare e colta nel Cinquecento e nel Seicento*, in *L'eredità di Diego Carpitella. Etnomusicologia, antropologia e ricerca storica nel Salento e nell'area mediterranea*, a cura di M. Agamennone e G. L. Di Mitri, Nardò, Besa, pp. 221-233.

venissero cantate nelle piazze.[5] Però dalle fonti – ancora una volta, sia quelle storiche sia i riscontri etnografici – si ricava che quando le stanze dell'Ariosto venivano cantate in piazza a esse erano associati modelli musicali stereotipi, e non v'erano melodie né tantomeno formule di accompagnamento strumentale espressamente ed esclusivamente dedicate ad una stanza determinata. L'equivoco pare scaturire da una concezione del rapporto tra parole e musica in un insieme inscindibile e determinato una volta per tutte che si è cristallizzata solo più tardi, e lentamente, a partire dalla fortuna del melodramma e della nuova accezione del lemma 'aria' che da questa fortuna scaturirà. Come ha scritto Giovan Battista Doni negli anni Quaranta del Seicento:[6]

> o molte stanze di qualche romanzo, per esempio dell'Ariosto, cantate competentemente da alcuno, conforme qualche aria di ottava rima, sogliono dilettare assai.

Certo, qualche compositore ha messo in musica una o più ottave dell'Ariosto, o del Tasso; ma sono esempi occasionali, che dànno conto dei processi di determinazione e di individualizzazione di un oggetto poetico-musicale che si distacchi dalla tradizione corrente: processi in atto nel primo Seicento, e legati alle vicende del nascente melodramma. Nella tradizione corrente i modelli musicali erano stereotipi, con varianti regionali, individuali, di scuola. Questo è quel che ancora avviene nei repertorii dei cantastorie del Novecento: il modello musicale non varia a seconda del testo poetico ma solo col variare della struttura metrica (sebbene, certo, ciascun cantore ha un proprio modo di mettere in musica i versi, con varianti anche sensibili); così ad esempio in Toscana, in Lazio o in Sicilia esistono melodie per cantare le ottave diverse da quelle impiegate per le terzine (e che si identificano con stili propri di una zona, di un'attività, di un repertorio poetico elettivi), ma la melodia usata dai cantastorie per la *Storia del brigante Musolino* non è diversa da quella della *Storia del bandito Giuliano*.

La stanza di Ruggiero è stata sì messa in musica da qualche compositore. James Haar ne individua quattro:[7] Enrique de Valderrábano, nella *Silva de sirenas* (soneto V; Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1547); Francesco Bifetto, nel *Secondo libro di madrigali a quattro voci* (Venezia, Antonio Gardano, 1548); Ghiselin Dankerts, nel *Primo libro delle muse a quattro voci. Madrigali ariosi* («Fedel qual sempre fui»; Roma, Antonio Barré, 1555); Antonio Cifra, nel quinto libro dei suoi *Scherzi* (Roma, Giovanni Battista Robletti, 1617).[8] Anche gli studi successivi non ne identificano altre versioni musicate.[9] Tra queste, solo due – quella di Valderrábano e quella di Dankerts – pur

---

[5] Si veda STAITI *La formula di discanto* cit., p. 48. Si veda anche N. STAITI, *Toccata, variazione, aria, concitato. Per una riflessione su tradizione orale e scritta della musica, tra etnologia e storia*, «Archivio antropologico mediterraneo», XVIII, n. 17/2, 2015, pp. 113-138.

[6] G. B. DONI *Trattato della musica scenica*, nella sua *Lyra barberina. De' trattati di musica*, a cura di A. F. Gori, Firenze, Stamperia Imperiale, 1763, II, pp. 1-144: 27.

[7] Si veda HAAR, *Arie per cantar stanze* cit., pp. 42-45.

[8] A proposito dei quali si veda G. ROSTIROLLA, "voce" *Antonio Cifra*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XXV, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1981, pp. 461-466; J. W. HILL, *Roman Monody, Cantata, and Opera from the Circles Around Cardinal Montalto*, I, Oxford, Clarendon, 1997, p. 140.

[9] Si veda JEANNERET, *Il Ruggiero tra musica popolare e colta* cit., p. 229, che collaziona brani a vario titolo appartenenti secondo l'autrice alla vicenda del Ruggiero. Anche dopo la pubblicazione, nel 1987, della prima redazione di questo mio scritto (*La formula di discanto* cit.), la tradizione musicologica sembra aver continuato

non essendo uguali hanno numerosi punti di contatto: entrambe tengono la nota iniziale come corda di recita fino alla discesa di una terza per la cesura su «voglio». La nota d'attacco viene quindi ripresa per una discesa scalare fino a «mor-», seconda ascendente su «-te», discesa di terza su «più». Valderrábano conclude poi una terza sopra Dankerts. Del tutto diversa l'intonazione di Bifetto, come pure quella di Cifra.

Ma è notevole che né Valderrábano né Dankerts utilizzano il cosiddetto *basso di Ruggiero* individuato da Einstein e impiegato da molti compositori, dalla seconda metà del Seicento, per costruirvi variazioni o, in qualche caso, per intonarvi diverse ottave di endecasillabi. Melodie simili al modello impiegato da Valderrábano e Dankerts si ritrovano in composizioni di Francesco Corteccia

a nutrirsi solo di sé stessa (anche in questo caso, che pure è un terreno condiviso con etnomusicologia e antropologia). Il saggio di Jeanneret, che pure riprende le mie considerazioni sull'inattendibilità delle teorie relative al rapporto tra il Ruggiero e l'ottava dell'Ariosto, tuttavia non menziona la mia individuazione della formula melodica come formula di danza, né per accoglierla né per confutarla. Solo nel criticare, senza motivare le proprie critiche, la «teoria proposta da Elena Ferrari-Barassi, secondo la quale il basso trarrebbe il suo nome da un musicista chiamato Maestro Rogier», perché «problematica e difficilmente sostenibile» (p. 232), la Jeanneret aggiunge rapidamente in nota (p. 235 nota 23) che «questa ipotesi è stata ripresa in Staiti 1987»: che certo è vero, ma non si tratta che di un'ipotesi, a margine e non così rilevante, sulla quale peraltro oggi sono molto dubbioso. Obiettivo del mio saggio del 1987 era di riferire il Ruggiero a un profilo melodico, a una formula di discanto, prima che a una linea di basso, e a forme di danza o di canzone a ballo, non a un modello melodico destinato a intonare una singola stanza dell'*Orlando furioso*. Nel saggio della Jeanneret, poi, dalla tabella citata in cui ordina i Ruggiero mancano numerose fonti già note (tra l'altro perché pubblicate in STAITI, *La formula di discanto* cit.), ma che non portano acqua al suo mulino: tra le altre, tutte le fonti manoscritte (I-Mc, S. B. 171/2; I-Fn, Magl. XIX.138; HR-Zaa, I.a.44; e NL-Lt, THYSIA 1666, cit. in WARD, "voce" *Ruggiero* cit.; I-Bc, Q.34 e AA.360; GB-Cu, Dd.14.24 e Dd.5.20; Collina), oltre che Abatessa, Monte, Kapsberger. Dei brani inseriti nella tabella – anche di quelli non pubblicati nei lavori che hanno preceduto il suo (cfr. EINSTEIN, *Die Aria* cit., e *Ancora sull'aria* cit.; WARD, *Music for a "Handefull of Pleasant Delites"* cit. e "voce" *Ruggiero* cit.; STAITI *La formula di discanto* cit.) – non dà alcun riferimento né indicazione bibliografica; dei manoscritti, incomprensibilmente, sceglie di indicare «la provenienza del brano e non il luogo attuale di conservazione» (p. 234 nota 17). Ancora, nello scritto della Jeanneret non v'è cenno alla struttura delle musiche né ai modelli melodici. Non sono nemmeno distinti i brani vocali da quelli strumentali. I brani collazionati sono ordinati secondo tre categorie: *1*) il brano è intitolato *Ruggiero*; *2*) il brano mette in musica «Ruggier qual sempre fù» [*sic*] (qui in luogo della composizione di Cifra, pur da lei menzionata a p. 230, ne attribuisce uno a Tarquinio Merula, terzo libro di *Canzoni* del 1637; ma si tratta di un *Ruggiero a doi violini*, privo di testo poetico); *3*) il brano presenta il basso ostinato del Ruggiero.

(1547),[10] Hoste da Reggio (1554),[11] Pierre Clereau (1559),[12] Jachet Berchem (1561),[13] Francesco Salinas (1577),[14] Adriano Banchieri (1605, «ottava rima all'improvviso»),[15] Claudio Saracini (1620) e altri,[16] oltre che in una collezione di *Aeri raccolti insieme con altri bellissimi aggiunti di diversi dove si cantano sonetti, stanze et terze rime*, nuovamente ristampati a Napoli nel 1577 a cura di Rocco Rodio.[17] In Salinas, come in Banchieri, il riferimento alla tradizione popolare è esplicito: di una delle arie da lui annotate scrive che su di essa i napoletani «eas, quas vocant stantias binis versibus procedentes, cantare solent».[18] Di un'altra che è apparentata a un «tonus peregrinus», il qual canto «discantibus, ut volgo vocant, aptissimus est».[19]

---

[10] In più luoghi, con varianti: «S'io potessi veder quel ch'io non posso» (il testo è un'ottava di autore sconosciuto: si veda HAAR, *Arie per cantar stanze* cit., pp. 41-43) e «Io dico e diss' e dirò fin che viva» (*Orlando furioso*, XVI, 2), entrambi contenuti nel *Libro secondo de' madriali a quatro voci*, Venezia, Antonio Gardano, 1547. Si veda L. F. TAGLIAVINI, *Metrica e ritmica nei «modi di cantare ottave»*, in *Forme e vicende per Giovanni Pozzi*, a cura di O. Besomi *et al.*, Padova, Antenore, 1988, pp. 239-267: 258-259.

[11] Cfr. «Misera, a chi mai più creder debb'io?» (testo tratto dall'*Orlando furioso*, XXXII, 37), nel *Terzo libro delli madrigali a quatro voci*, Venezia, Girolamo Scotto, 1554. Si vedano HAAR, *Arie per cantar stanze* cit., pp. 40-43, e TAGLIAVINI, *Metrica e ritmica* cit., p. 255.

[12] Cfr. «Né giàmai per bonaccia né per verno» (dall'ottava «di Ruggiero» dell'*Orlando furioso*), nel *Premier livre de chansons tant françoises qu'italiennes nouvellement composées à trois parties*, Paris, Adrien Le Roi & Robert Ballard, 1559. In HAAR, *Arie per cantar stanze* cit., p. 43.

[13] Cfr. «Ricordati, pagan, quand'uccidesti» (*Orlando furioso*, I, 27), nel *Primo […] libro del capriccio […] a quattro voci*, Venezia, Antonio Gardano, 1561. In HAAR, *Arie per cantar stanze* cit., pp. 41-43.

[14] Cfr. F. SALINAS, *De musica libri septem*, Salamanca, haeredes Cornelii Bonardi, 1577, pp. 332 e 300.

[15] Cfr. «Io mi ricordo quand'ero bambina», stanza cantata da Rizzolina nella *Barca di Venetia per Padova*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1605. Secondo TAGLIAVINI, *Metrica e ritmica* cit., p. 249, «nella prima edizione della *Barca*, priva di parte di basso continuo, la melodia è spoglia di qualsiasi sostegno armonico, offrendo così una realistica imitazione del canto popolare. Nella seconda edizione apparsa nel 1623, corredata dal basso continuo, tale scarna semplicità è abbandonata e il canto si presenta accompagnato da un basso ad esso omoritmico, apparentato a quello del "passemezzo moderno"». «Nell'edizione del 1623», annota ancora TAGLIAVINI, *Metrica e ritmica* cit., pp. 250-251, «la stanza citata è seguita da una "Seconda ottava all'improvviso nel liuto" con cui Orazio, altro personaggio della commedia musicale, "risponde per la rima" sulla stessa melodia».

[16] Cfr. C. SARACINI DETTO "IL PALUSI", *Aria da cantar ottave*, nelle sue *Terze musiche de' madrigali e arie […] a una voce sola*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1620 (cit. in M. AGAMENNONE, *Cantar l'ottava*, in G. KEZICH, *I poeti contadini. Introduzione all'ottava rima popolare: immaginario poetico e paesaggio sociale*, Roma, Bulzoni, 1986, pp. 171-218: 187-188 nota 16). Un elenco completo sarebbe impresa utilissima ed eroica, che non è stata ancora compiuta. In TAGLIAVINI, *Metrica e ritmica* cit., pp. 259-260, si ricordano ancora Ubert Naich (1542), Stefano Rossetti (1560), Giaches de Wert (1561), Andrea Gabrieli (1575). Al testo di Tagliavini si rimanda per i riferimenti alle loro opere.

[17] Si veda TAGLIAVINI, *Metrica e ritmica* cit., pp. 257-258.

[18] SALINAS, *De musica* cit., p. 332, cit. in TAGLIAVINI, *Metrica e ritmica* cit., p. 243.

[19] SALINAS, *De musica* cit., p. 341, cit. in TAGLIAVINI, *Metrica e ritmica* cit., p. 251. E Tagliavini ritiene la formula melodica riportata da Salinas apparentata a modelli vocali della tradizione orale dell'Italia centrale,

L'estensione complessiva, nel repertorio di arie cinque-seicentesche, è in genere di una quinta o una sesta. La melodia si sviluppa per lo più su un distico; la prima parte di ciascun endecasillabo è intonata su una corda di recita (che nell'intonazione orale degli endecasillabi documentata nel Novecento può essere variamente ornata); il primo verso si conclude in genere una seconda o una terza sopra la conclusione del secondo, che finisce in tonica. Come nel canto a braccio di tradizione orale:[20]

La melodia dell'ottava assume connotazioni diverse; molto frequente risulta il profilo rettilineo, su suoni di stessa altezza insistentemente ribattuti, con incipit sul Si e frequente salita al Do^4 in coincidenza della quarta sillaba.

I versi si concludono per lo più, alternatamente, sul *tonus finalis* (Mi) o sulla seconda superiore (Fa♯). E

nella tradizione popolare perpetuatasi sino ad oggi non sono disconoscibili tracce delle antiche maniere […] Nei melismi che caratterizzano le ottave cantate dai poeti-contadini dei nostri giorni si riscontra quell'enfasi della penultima sillaba d'ogni verso (con frequente ripetizione della vocale) che all'inizio del XVII secolo Adriano Banchieri aveva gustosamente parodiato.[21]

Le tracce scritte cinque-seicentesche di formule melodiche circolanti oralmente giovano a dar conto – più che di un gusto (pur certamente presente) per la parodia, per il gusto della citazione popolaresca – della sostanziale adesione alla loro struttura profonda, alle ragioni e ai modi del loro uso. I testi che si accompagnano alle "arie" dei compositori summenzionati spesso, ma non sempre, sono ricavati da altre stanze dell'*Orlando furioso*: si tratta di arrangiamenti di modelli melodici largamente diffusi, e di ascendenza orale, impiegati per intonare ottave o quartine di endecasillabi.[22] In Salinas si fa cenno all'uso di intonare, su queste melodie, dei distici in discanto, a due voci; un'aria assai simile, nella raccolta dedicata a Rocco Rodio, è in effetti realizzata a due voci. La relazione tra le parti, per terze parallele, con passaggi di quinta e cadenza sull'ottava, e una voce superiore di tessitura acuta che si staglia concludendo una decima sopra il basso, ricorda quelle polivocalità

documentati, anche nei repertorii natalizi, in N. STAITI, *Angeli e pastori. L'immagine musicale della natività e le musiche pastorali natalizie*, Bologna, Ut Orpheus, 1997.

[20] AGAMENNONE, *Cantar l'ottava* cit., p. 188.

[21] TAGLIAVINI *Metrica e ritmica* cit., p. 262. Le osservazioni sui repertorii orali si fondano sulle trascrizioni di canto a braccio da registrazioni effettuate in Lazio, Toscana e Abruzzo tra il 1964 e l'84 contenute in AGAMENNONE, *Cantar l'ottava* cit., cui Tagliavini fa riferimento.

[22] Si veda a questo proposito il bel saggio di TAGLIAVINI, *Metrica e ritmica* cit., che esordisce con la tradizionale (della musicologia) adesione alle teorie di Einstein sul Ruggiero, ma compie poi una analisi dettagliata e approfondita – anche sul piano metrico – delle melodie cinque-seicentesche da cantar ottave, sviluppando argomenti già esposti, sul versante etnomusicologico, da AGAMENNONE, *Cantar l'ottava* cit. La ragione essenziale dell'adesione, da parte di Tagliavini, alle teorie di Einstein e dei suoi successori è l'applicazione di un criterio di filiazione, da pagina scritta a pagina scritta, che non tiene conto della divulgazione orale di questi modelli melodici: «che il riferimento sia da cercare […] nella stanza 61 del canto XLIV dell'*Orlando furioso* è fuor di dubbio, dato che la fonte più antica, la *Silva de sirenas* (Valladolid 1547) di Enriquez de Valderrábano, presenta il discanto associato alle parole di tale stanza» (TAGLIAVINI, *Metrica e ritmica* cit., pp. 251-252).

arcaiche a due voci legate alle occasioni di lavoro agricolo, largamente presenti sul territorio italiano, che verosimilmente sono state materiale di riferimento pure per la vicenda delle "canzoni villanesche". I repertorii di canto polivocale a due voci peraltro spesso condividono col canto monodico schemi melodici e formule testuali.[23]

Ha ragione Christine Jeanneret a sostenere che per la valutazione di questi repertorii occorre

> ridefinire il concetto di opera […] Nella tradizione orale […] l'opera musicale non esiste […] in forma fossilizzata: si conserva, piuttosto, come modello presente nella memoria collettiva […] Un poeta-musicista attinge a questo ampio repertorio per modellarvi poco a poco le proprie varianti personali. I musicisti dotti se ne ispirano in maniera diretta e cosciente […] e creano, essi stessi, le proprie varianti. In seguito pubblicheranno i loro brani e – percorrendo una tappa fondamentale nel processo di definizione dell'opera – battezzeranno le loro composizioni, attribuendosele.[24]

Tutte le arie da cantar ottave e ciascuna di esse danno conto delle formule orali largamente

[23] Così avviene per i repertorii di canto "a vatoccu" dell'Italia centrale. Ed è anche di notevole interesse il caso dei repertorii a due voci della Sicilia nordorientale: in quell'area il canto monodico, ove si sovrappone alla diffusione delle forme polivocali, non solo condivide con esse modelli melodici, ma fa anche propria la spezzatura del verso che appartiene loro. Per una descrizione complessiva della polivocalità a due voci in Italia e per una ricognizione della letteratura sull'argomento si veda N. STAITI, *«Ascoltate miei cari signori». Le musiche di tradizione orale in Italia*, Udine, Nota, 2021, pp. 30-35.

[24] JEANNERET, *Il Ruggiero tra musica popolare e colta* cit., p. 233. In realtà a questo proposito è del tutto pertinente e attuale il quadro disegnato nel 1965 da Paul Collaer, in un passo che – se si prescinde dall'attitudine a guardare a certe musiche di tradizione orale del presente come a relitti del passato, «inchangés» – per la sua capacità di lucida sintesi merita di essere riportato per intero (e si tratta di un riferimento pertinente anche per i discorsi che si sono dispiegati nelle pagine precedenti sulle relazioni tra polivocalità orali e affermazione del linguaggio tonale): «Dans les premières phases de la formation des hautes cultures musicales, il semble qu'il n'y ait pas deux catégories distinctes: musique populaire, intuitive et traditionnelle d'une part, et d'autre part musique d'art composée par des artistes individualisés. Ce que l'on sait actuallement des traditions populaires anciennes permet de penser que les premières codifications et considérations théoriques et esthétiques n'ont fait autre chose que de systématiser et raisonner la pratique traditionnelle telle qu'elle se présentait dans la réalité contemporaine, pratique dont il subsiste des survivances à notre époque, rares ou abondantes, suivant les milieux et les genres envisagés. Il en fut ainsi en Inde, en Chine, et la théorie tétracordique et modale des Grecs ne fait qu'ordonner, interpréter et classer les faits réels d'une musique populaire qui a conservé jusqu'à nos jours ses caractères inchangés, dans certains districts de la Sicile, dans les Rhodopes, en Arménie, dans quelques régions balkaniques, bref: dans le monde hellénique. Au surplus, la théorie grecque fut une première tentative de simplification, propre a l'Europe, en présence de la diversité et du grouillement asiatiques qui avaient pénétré dans les îles de la mer Egée dès avant le VII siècle. Dans les périodes plus récentes de l'art musical européen, à mesure que cet art se développe par le raisonnement et par le rôle toujours plus grand de l'individu, ses relations avec les traditions stylistiques populaires se relâchent ou tout au moins se modifient. La musique populaire suit sa propre voie, s'arrêtant en fin de compte à un état polyphonique susceptible d'être réalisé par l'audition et la mémoire, tandis que la musique d'art développe la polyphonie au-delà de cette limite, par raisonnement at grâce à l'écriture» (P. COLLAER, *Lyrisme baroque et tradition populaire*, «Studia Musicologica. Academiae Scientiarum Hungaricae», VII, 1965, pp. 25-40: 25).

diffuse nel Cinque e Seicento tra il volgo, le classi medie, gli intenditori,[25] come la già ricordata *Aria da cantar ottave* di Claudio Saracini, per la quale Maurizio Agamennone individua una corrispondenza in modelli melodici tuttora presenti in Italia centrale.[26] James Haar sostiene che nell'investigare sulle arie da cantar ottave occorre

> prendere i risultati delle tecniche di variazione e di parafrasi melodica non soltanto come prove di abilità compositiva, ma anche come echi di una pratica improvvisativa.[27]

Occorre però intendersi su cosa sia la «pratica improvvisativa». Haar fa riferimento all'esistenza di «improvisers, here better termed *cantastorie*»[28] e ricostruisce ipoteticamente le loro vicende senza menzionare la letteratura etnologica ed etnomusicologica che ha affrontato, anche sul piano storico, le complesse relazioni tra oralità e scrittura nell'Italia del Cinquecento e del Seicento, la circolazione di fogli volanti, l'alfabetizzazione del mondo rurale e delle fasce artigiane, l'esistenza infine, ancor oggi, di pratiche improvvisative di terzine quartine ottave su varianti di melodie di larga diffusione.[29] I cantastorie cantano, appunto storie: non solo non improvvisate, ma basate su testi scritti, spesso anche circolanti in forma di fogli volanti. Il rapporto tra canto all'improvviso (in cui si improvvisa il testo poetico, su formule melodiche fisse, non il contrario) e canto narrativo è denso e articolato: il primo spesso fornisce materiale di base e costituisce fonte di ispirazione per il secondo. Per questa ragione i cantastorie sono spesso stati anche bravi improvvisatori; ciò non toglie però che le due attività siano nettamente diverse e separate, anche quando entrambe le competenze sono possedute da una sola persona.

La stanza «Ruggier, qual sempre fui», lo si è visto, è messa in musica in più modi diversi tra loro, condivisi peraltro da ogni altra stanza dell'Ariosto, di Tasso o di ogni altro poeta; ciononostante, secondo Haar

> the madrigals based on this use of the melody are, it seems to me, "composed" *arie*, with a tune heard intact but sorrounded by changing accompaniment; in some settings the melody passes from voice to voice, giving each singer a chance to play the *improvvisatore*.[30]

E

> I find this use of the melody even more suggestive of the improvisatory art than its quotation as a fixed

---

[25] Si vedano le note all'*Orlando furioso* di G. RUSCELLI, *"Orlando furioso" di m. Lodovico Ariosto tutto ricorretto et di nuove figure adornato, con le annotazioni, gli avvertimenti et le dichiarazioni di Ieronimo Ruscelli. La vita dell'autore descritta dal signor Giovanni Battista Pigna, gli scontri de' luoghi mutati dall'autore dopo la sua prima impressione. Il vocabolario di tutte le parole oscure, et altre cose utili et necessarie*, Venezia, Felice Valgrisi, 1558, pp. CV-CVI. Si veda anche, per una più ampia considerazione dell'argomento e per una disamina delle fonti letterarie, STAITI, *Toccata, variazione* cit.

[26] Cfr. AGAMENNONE, *Cantar l'ottava* cit., p. 188.

[27] HAAR, *Arie per cantar stanze* cit., p. 46.

[28] ID., *"Improvvisatori" and Their Relationship* cit., pp. 97-99.

[29] Di queste vicende, e della letteratura su questi argomenti, si dà conto in STAITI, *Toccata, variazione* cit.

[30] HAAR, *"Improvvisatori" and Their Relationship* cit., p. 98.

tune.[31]

Nessuna menzione e neanche un accenno di consapevolezza del fatto che in Toscana Umbria Marche Abruzzo Lazio l'espressione 'cantare all'improvviso' o 'cantare a braccio' non fa mai, per nulla, riferimento alla parte musicale – cioè alle linee melodiche della voce o a un eventuale accompagnamento strumentale –, ma esclusivamente all'invenzione del testo poetico, soprattutto nel dialogo tra due o più cantori. Invenzione che comunque poggia su un repertorio condiviso di strumenti poetici: espressioni, versi e parti di versi. Alcuni dei quali (ad esempio i saluti di apertura, il congedo, le scuse per la mancanza di voce, l'invocazione alle Muse, eccetera), pur non avendo la funzione delle formule del canto epico balcanico, nell'accezione di Lord,[32] hanno una certa tendenza alla formularità. E sono spesso in relazione con materiali poetici derivati da testi scritti largamente noti nell'ambiente dei cantori: primi tra tutti i poemi cavallereschi del Rinascimento. La variazione consiste, per la parte musicale, nell'eseguire un melisma in più o in meno, o una pausa, di solito per marcare l'importanza di un argomento o per darsi il tempo di pensare alla costruzione del verso che segue. Per dirla con Giulio Caccini, nel «fare il valore della nota secondo il concetto delle parole».[33]

Certo è probabile che il modello melodico impiegato da Valderrábano e da Dankerts fosse uno degli stereotipi musicali più impiegati, forse anche negli spettacoli di piazza, per cantare testi epici: tra i quali, ma non esclusivamente, la stanza di Ruggiero. Nonostante il fatto che la formula di basso di Ruggiero individuata da Einstein non si trovi mai associata a questo modello melodico, Haar ha ritenuto di poter identificare in esso una formula di discanto di Ruggiero, da mettere in relazione col basso:[34]

> il Ruggiero sembra essere un modello armonico nel quale il basso è fissato più saldamente della melodia. Einstein […] non riuscì a trovare valide prove dell'esistenza di una vera melodia-Ruggiero; e gli esempi del modello riuniti da John Ward mostrano sì una certa rassomiglianza, ma non una reale identità nella linea melodica, spingendolo a concludere che il Ruggiero era fin dall'inizio una formula di basso-armonico. Claude Palisca, al contrario, arguisce che «la vera "aria di Ruggiero" è una formula melodica di discanto, che – proprio perché su di essa sono state fatte molte variazioni – non può essere individuata nel suo stato originario» […] È invece possibile isolare almeno una melodia che può qualificarsi come "aria di Ruggiero".

Ciò perché nel frammento di Dankerts si troverebbero associati il testo della stanza dell'Ariosto con una melodia anche altrove (Valderrábano) impiegata sullo stesso testo e, soprattutto, con un basso che, scrive Haar, «senza essere il basso di Ruggiero, non ne differisce poi tanto».[35] Ma la

---

[31] *Ivi.*

[32] Cfr. A. B. LORD, *The Singer of Tales*, Cambridge, Harvard University Press, 1960.

[33] G. CACCINI, *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle*, Firenze, Zanobi Pignoni, 1614, p. 1 (*A' discreti lettori*). Per una più approfondita trattazione della questione si rinvia ad AGAMENNONE, *Cantar l'ottava* cit., e a STAITI, *Toccata, variazione* cit.

[34] HAAR, *Arie per cantar stanze* cit., pp. 32-33. Il passo di Palisca citato è tratto da CL. PALISCA, *Vincenzo Galilei and Some Links between "Pseudo-monody" and "Monody"* (1960), in *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*, Oxford, Clarendon, 1994, pp. 346-362: 358.

[35] HAAR, *Arie per cantar stanze* cit., p. 42.

struttura armonica del basso di Ruggiero, nella sua estrema semplicità (I-V-V-I) può essere sottesa a una grande quantità di melodie. Un basso, per essere identificato come "di Ruggiero", deve possedere specifiche qualità ritmiche e di profilo melodico: non basterà che si tratti di una successione di cadenze perfette. La struttura armonica del basso di Ruggiero peraltro è caratterizzata dalla simmetria della sua quadripartizione, che è probabilmente una delle ragioni della sua fortuna presso i compositori di tradizione scritta, nella fase dell'affermazione di una nuova sensibilità tonale. Tale simmetria non è rispettata nel basso di Dankerts, che non possiede neanche le qualità del profilo ritmico-melodico dei bassi espressamente definiti "di Ruggiero" dai compositori.

Il basso e la formula di discanto di Ruggiero

Il basso di Ruggiero invece si trova frequentemente associato, in fonti manoscritte e a stampa, a formule melodiche di discanto, per lo più strumentali, che hanno marcato sapore di danza. La sua più antica attestazione, la cui identificazione si deve ad Alfred Einstein,[36] è nella *Recercada quinta pars sobra tenores italianos* contenuta nel *Tratado de glosas* dello spagnolo Diego Ortiz, che visse a Napoli e pubblicò la sua opera a Roma, nel 1553.[37] Haar stesso osserva che

> Ci sono […] alcune difficoltà nel considerare il nesso del basso di Ortiz, con o senza la voce superiore o la voce del tenore della sua armonizzazione accordale, con la stanza citata, o addirittura col poema dell'Ariosto in generale. In primo luogo il suo ritmo squadrato non suggerisce il fluido endecasillabo, ma piuttosto una canzone a ballo.[38]

Questo tenor non ha alcun titolo. Ma non soltanto ha un andamento da danza: il suo profilo ritmico-melodico è quello dei molti Ruggiero a ballo di cui si dirà nelle pagine che seguono.

Che il Ruggiero fosse una danza assai diffusa nel Cinquecento e nel Seicento è cosa nota (della quale però né Einstein, né Ward, né Haar sembrano tener conto, come non ne tiene conto neanche la Jeanneret. Sono numerose le fonti letterarie che ne testimoniano l'esistenza in tutta Italia; riporto qui un sonetto burlesco di Zan Muzzina (pseudonimo di Bartolomeo Bocchini, bolognese), intitolato *La sua donna per cavargli denari fa tutti i balli usati in Bologna*, contenuto nella *Piva dissonante*, stampato a Modena forse nel 1639.[39] Il nono dei tredici balli menzionati è il Ruggiero:

> Fa la mia cruda ognor la Bergamasca
> e nel susiego un Spagnoletto imita,
> forma Chiacone in dimenar la vita,
> ma con inchini in Pavaniglia casca.

[36] Cfr. EINSTEIN, *Die Aria* cit.

[37] Cfr. D. ORTIZ, *Tratado de glosas*, Roma, Valerio e Luigi Dorico, 1553; in *Oeuvres complètes*, I: *Trattado de glosas (1553)*, a cura di J.-Ph. Navarre, Sprimont, Mardaga, 2002, p. 116.

[38] HAAR, *Arie per cantar stanze* cit., pp. 31-32.

[39] In W. KIRKENDALE, *L'aria di Fiorenza, id est Il ballo del Gran Duca*, Firenze, Olschki, 1972, p. 64, *La piva dissonante* è dato come stampato a Bologna nel 1664. Ma si veda C. JANNACO - M. CAPUCCI, *Il Seicento,* a cura di A. Balduino, Milano, Vallardi, 1966 («Storia letteraria d'Italia», VI), p. 553. Si veda anche B. GAMBA, *Serie degli scritti impressi in dialetto veneziano*, Venezia, dalla tipografia di Alvisopoli, 1832, pp. 125-126.

Si move a la Gagliarda, e ben che frasca,
e di Tor di Leon forse più ardita,
meco finge la Zoppa, e poi scaltrita;
a un Passo e Mezo mi ha la mano in tasca.
Ma da Ruggiero appassionato pesca;
e perché il Bal del Duca in me non trova,
con un sonaglio sol fa la Moresca.
Sì che adirata il bel Pianton rinova,
la Corrente ribatte, e mi rinfresca
la vecchia frenesia con fuga nova.

All'inizio della terza giornata del *Cunto de li cunti* di Giambattista Basile (1636, postumo):[40]

pe' passare allegramente chell'ore che s'erano poste 'miezo fra la matina e l'ora de mangiare, fecero venire li vottafuoche, e commenzaro co gusto granne ad abballare, facienno Roggiero, Villanella, lo Cunto de l'Uerco, Sfessania, lo Villano vattuto, Tutto lo iuorno co chella palommella, Stordiglione, Vascio de le Ninfe, la Zingara, la Crapicciosa, la Mia chiara stella, lo Mio doce amoroso fuoco, Chella che vao cercanno, la Cianciosa e cianciosella, l'Accorda-messere, Vascia ed auta, la Chiarantana co lo Spontapede, Guarda de chi me iette a 'nammorare, Rape ca t'è utile, Le nuvole che pe l'aria vanno, Lo diavolo 'n cammisa, Campare de speranza, Cagnia mano, Cascarda, Spagnioletta, chiodenno li balli co' Lucia Canazza, pe' dare gusto a la schiava.

Lo cunto de li cunti non è l'unica fonte napoletana in cui sia menzionata la danza Ruggiero: Giambattista Del Tufo già nel 1588 scriveva di

Queste belle danze
ballate a nostra usanza […]
Roggier, lo Brando e Passo e mezzo ancora,

[40] «Terza iornata. De li trattenemiente de li peccerille»: G. BASILE, *Lo cunto de li cunti*, a cura di M. Rak, Milano, Garzanti, 1998, p. 458. Nella traduzione di Benedetto Croce (*Il Pentamerone ossia La fiaba delle fiabe*, 2 voll., prefazione di I. Calvino, Bari, Laterza, 1982, I, p. 241): «Fecero venire i buttafuochi, e cominciarono con gran diletto a danzare, ballando il Ruggiero [segue l'elenco degli altri balli] e chiusero con la Lucia Canazza, per divertire la schiava». «Li vottafuoche» ricorrono anche nel «Trattenemiento sesto de la iornata seconda» (BASILE, *Lo cunto* cit., p. 362): «lo re fece venire li vottafuoche e, committanno tutte le signure vassalle, fece 'na festa granne». Si tratta di cetre a corde percosse, note in area provenzale col nome di *tambourin de Béarn* e ampiamente attestate, nel Cinque e nel Seicento, in Italia meridionale, appese alla spalla del suonatore e suonate con un mazzuolo impugnato con la mano destra, mentre la sinistra impugna un flauto (si vedano M. P. BORSETTA, *La cappella musicale della Cattedrale di Cosenza. Canto liturgico, libri, strumenti musicali e musicisti tra Cinque e Seicento*, in *Tra Scilla e Cariddi. Le rotte mediterranee della musica sacra tra Cinque e Seicento*, a cura di N. Maccavino e G. Pitarresi, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di musica "F. Cilea", 2003, pp. 85-104, e STAITI, *Angeli e pastori* cit., pp. 75-81). Secondo J. H. VAN DER MEER, *Alcune considerazioni intorno al buttafuoco*, in G. L. BALDANO, *Libro per scriver l'intavolatura per sonare sopra le sordelline (Savona 1600)*, a cura di M. Tarrini, G. Farris e J. H. van der Meer, Savona, Liguria, 1995, pp. 203-220, la parola designerebbe sia la cetra sia lo strumento a fiato ad essa accoppiato, che l'autore identifica, in maniera del tutto indiziaria e senza alcun riscontro oggettivo, con un doppio clarinetto. Si vedano anche, ancora di van der Meer, le schede relative a due doppi clarinetti ora in I-Bc, da lui denominati "buttafuoco" (inv. n. 1820 e 1775, in *Strumenti musicali europei del Museo Civico Medievale di Bologna. Con appendici dei fondi strumentali delle Collezioni comunali d'arte, del Museo Davia Bargellini e del Civico Museo Bibliografico Musicale*, Bologna, Nuova Alfa, 1993, pp. 58-59).

Ballo del Cavalier con la Signora.[41]

Come Haar, anche Ward aveva sostenuto che

gli sforzi […] di trovare la forma originaria del discanto di Ruggiero si sono rivelati degli insuccessi, non è mai esistita una forma-base; cantanti e strumentisti improvvisarono le loro melodie entro i limiti armonici e ritmici prestabiliti dal modello del basso; a questi confini è attribuibile la somiglianza spesso grande tra tante melodie di discanto del Ruggiero.[42]

Che il concetto di 'improvvisazione' non sia adatto a descrivere i processi di variazione e di reinterpretazione di formule melodiche di variazione delle "arie" cinque-seicentesche si è già detto, come si è già rimarcato che ai confini armonici di una cadenza perfetta si potrebbe ricondurre una generica somiglianza di una enorme quantità di modelli melodici prodotti dalla nostra cultura musicale. Ma le formule di discanto di Ruggiero hanno in comune qualcosa di più di una somiglianza, anche «spesso grande»: sono tutte melodie di danza, e della stessa danza che, col nome, mantiene le proprie caratteristiche strutturali attraverso tutta la sua tradizione scritta e fino alle attestazioni orali documentate nell'Ottocento e nel Novecento.

I Ruggiero del Seicento possono essere considerati tutti varianti di un unico testo musicale. Il disegno melodico del basso, dove è rappresentato, è sempre chiaramente riconoscibile. Come si è detto, il basso individuato da Einstein è documentato per la prima volta nel *Trattato de glosas* di Diego Ortiz. Si trova unito alla formula di discanto già appunto in Ortiz, e poi, tra l'altro, nei Ruggiero contenuti nei manoscritti I-Bc, Q.34 e AA.360, GB-Cu, Dd.14.24 e Dd.5.20; NL-Lt, THYSIA 1666 (ossia, il manoscritto Thysius); I-Fn, Magl. XIX.138; Collina;[43] I-Mc, S. B. 171/2; nel *Leuto anatomizzato*, opera manoscritta di Pier Francesco Valentini conservata in CV-Bav, Barb. Lat. 4433. Nessun modello di basso diverso da questo si trova, in nessun caso, assieme al discanto di Ruggiero. Va ancora osservato che la circolazione di bassi di Ruggiero senza discanto, intavolati per chitarra, non è dovuta a una maggiore fortuna del basso (in questi casi peraltro riconoscibile soltanto nelle successioni armoniche) rispetto alla melodia: al contrario, è il segno della vasta diffusione orale della melodia, che poteva essere cantata o suonata a memoria con l'accompagnamento accordale della chitarra; non a caso queste intavolature stanno in manuali didattici per l'apprendimento delle tecniche strumentali di base.[44] Il rapporto tra le due formule, di discanto e di basso, è evidente, e

[41] G. DEL TUFO, *Ritratto o modello delle grandezze, delizie e maraviglie della nobilissima città di Napoli*, ms. della Biblioteca Nazionale di Napoli (XXX.C.96) datato 1588, c. 96, cit. nelle note a BASILE, *Il Pentamerone* cit., I, p. 570, e in E. FERRARI BARASSI, *A proposito di alcuni bassi ostinati del periodo rinascimentale e barocco*, «Quadrivium», XII, 1971, n. 1, pp. 347-364: 349.

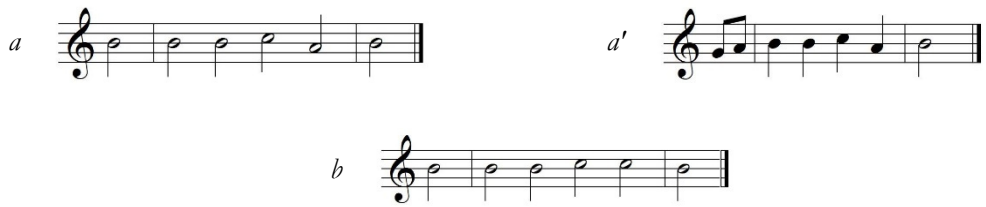
[42] WARD, "voce" *Ruggiero* cit., coll. 1086-1087. Questo l'originale: «die Urform einer Ruggiero-D.-Melodie zu finden, haben sich als erfolglos erwiesen; eine solche gab es nicht. Sänger und Instrumentalisten improvisierten ihre Melodien innerhalb der harmonisch-rhythmischen Grenzen, die ihnen das B.-Modell steckte; diesen Grenzen ist die oft starke Ähnlichkeit vieler Ruggiero-D.-Melodien zuzuschreiben».

[43] Manoscritto ritrovato da Stefano Mengozzi nella chiesa di Collina (Forlì) e oggetto della sua tesi di laurea: *Una fonte musicale romagnola del '600: il manoscritto organistico di Collina*, tesi di laurea, Università di Bologna, a.a. 1986/87. Le pagine del manoscritto erano state impiegate per incollare le crepe presenti sulle ante dell'organo. Si ringrazia Stefano Mengozzi per questa e altre informazioni e per molti utili consigli.

[44] Per esempio i Ruggiero contenuti in G. B. ABATESSA, *Cespuglio di varii fiori, overo intavolatura de chitarra*

dimostra che il Ruggiero non è «un modello armonico nel quale il basso è fissato più saldamente della melodia»,[45] ma un modello coreutico, il cui supporto musicale è fornito da una formula melodica spesso, ma non sempre, sostenuta da una linea di basso, anch'essa melodicamente ben definita.

La testa del tema del discanto, in quasi tutte le versioni conosciute, si può riferire a due formule fondamentali (*a* e *b*), con una variante (*a'*),



Es. mus. 2 – Testa del tema nella formula di discanto del Ruggiero.

facilmente riconoscibili anche dove hanno subìto lievi modificazioni o dove sono state più o meno arricchite di ornamentazioni. (E nella *Recercada* di Ortiz, se il basso disegna una linea affine a quella che nel secolo successivo si affermerà col nome di 'basso di Ruggiero', tenore e soprano corrispondono esattamente alla seconda delle due formule di discanto largamente attestate nel Seicento: così, fin dalla prima testimonianza, la melodia appare fissata altrettanto saldamente del basso, e l'apparizione della forma di danza del Ruggiero precede di un quarantennio la comparsa del nome.)

Le analogie tra i profili melodici sono per lo più del tutto evidenti; solo a volte diventano alquanto sottili: ad esempio in due delle varianti offerte dal ms. AA.360 del Museo della Musica di Bologna o nella versione organistica del ms. Collina, ove la melodia tende a stemperarsi nelle ornamentazioni. Ma va anche rilevato che una forma da danza è caratterizzata dalle figurazioni coreutiche eseguibili sul tessuto musicale più che dalla melodia; di più, può accadere che il disegno melodico legato a una figurazione coreutica muti nelle diverse aree di diffusione, anche se contigue.[46] Ovviamente non possono mutare la scansione ritmica, la durata e la suddivisione delle parti, che sono strettamente legate all'esecuzione coreutica.

---

spagnola, Firenze, Zanobi Pignoni, 1637, e P. MILLIONI - L. MONTE, *Vero e facil modo d'imparare a sonare et accordare da se medesimo la chitarra spagnola, non solo con l'alfabeto et accordatura ordinarii ma anco con un altro alfabeto et accordatura straordinarii nuovamente inventati*, Roma-Macerata, Agostino Grisei, 1647.

[45] HAAR, *Arie per cantar stanze* cit., pp. 32-33.

[46] O ancora, inversamente, può accadere che una figurazione melodica, mutato solo il numero di battute, si adatti a forme di danza diverse: è il caso, ad esempio, della Monferrina e dell'Alessandrina eseguite col piffero da Ernesto Sala (celebre suonatore dell'area detta delle "quattro provincie" – Alessandria Genova Pavia Piacenza: si vedano il disco a 33 rpm *Ernesto Sala. Il "piffero" di Cegni*, a cura di B. Pianta, Albatros VPA 8269 RL, e i saggi, tutti contenuti in *Pavia e il suo territorio*, a cura di R. Leydi, B. Pianta e A. Stella, Milano, Silvana, 1990, di F. SCIANNA, *Ernesto Sala 1907-1989*, pp. 381-390; A. CITELLI - G. GRASSO, *La tradizione del piffero della montagna pavese*, pp. 355-380; M. BALMA, *La musica del piffero pavese*, pp. 405-440; F. GUIZZI, *Note organologiche sul piffero della montagna pavese*, pp. 441-460; A. SCARSELLINI - P. STARO - M. ZACCHI, *Osservazioni sui balli «da piffero»*, pp. 461-494; oltre che F. GUIZZI, *Gli strumenti della musica popolare in Italia*, Lucca, LIM, 2002, pp. 209-213; M. BALMA - CL. BONNAFOUS - P. FERRARI - L. MESSORI - A. ZANOCCO, *Giacomo Jacmon Sala. Suoni e voci delle quattro province*, Udine, Nota 2004.

La struttura metrica del Ruggiero è rispettata rigorosamente in pressocché tutte le versioni conosciute: attacco in levare (tutti gli esempi da me raccolti, tranne una delle versioni contenute nel manoscritto Q.34 del Museo della Musica di Bologna, nel quale si presentano, appunto, tre varianti – peraltro alquanto grossolanamente vergate – del Ruggiero, datate e firmate: «Johannes Amigonus Mantuanus Scribebat Romæ Anno Domini 1613»); tempo in 2 (tutti, tranne le variazioni di Santino Garsi, su cui si tornerà a breve, e la seconda delle varianti del manoscritto Q.34 che, come suggerisce il titolo, *Rogiero in gagliarda*, è un basso di gagliarda – dunque in 3 – armonicamente e melodicamente ispirato al Ruggiero); scansione in 8 misure ripetute o 16 misure con cesura a metà (tutti, tranne il basso di gagliarda di cui sopra e un *contrafactum*, una sacra canzone modellata sul disegno melodico del Ruggiero, a opera di Matteo Coferati.[47] Come si è detto, il manoscritto AA.360 della stessa biblioteca – anch'esso un quaderno d'appunti grossolanamente vergati da un suonatore – riporta alcune versioni di Ruggiero. Una di esse è incompleta, ma si tratta con evidenza di un abbozzo di diminuzione della versione precedente, che è di 8 battute.

Il *Ruggieri* del liutista Santino Garsi, da una raccolta manoscritta d'intavolature proveniente da Parma e datata 1590,[48] nonostante sia del tutto atipico sul piano metrico, con una strana alternanza di sezioni binarie e sezioni ternarie, melodicamente aderisce in pieno, col profilo della voce di mezzo, alla formula melodica di Ruggiero. Helmuth Osthoff lo descrive come una serie di variazioni su una forma di danza, mettendolo in relazione con le danze dell'Appennino bolognese documentate nell'Ottocento da Gaspare Ungarelli.[49]

Il nome. Dai manoscritti alla tradizione orale

Non si possono, con gli elementi oggi in nostro possesso, formulare teorie fondate circa l'origine del nome *Rogiero* o *Ruggiero*, che viene attribuito a questa danza a partire da una prima attestazione del 1557, poi, regolarmente, dagli ultimi decenni del Cinquecento.[50] Né ci si può pronunciare

[47] Cfr. M. COFERATI, *Corona di sacre canzoni o laude spirituali di più divoti autori*, «Ruggieri, o aria dell'ortolano, ovvero Donne mi chiamo il maturo», Firenze, Cesare Bindi, 1710.

[48] Si veda H. OSTHOFF, *Der Lautenist Santino Garsi da Parma: ein Beitrag zur Geschichte der oberitalienischen Lautenmusik am Ausgang der Spätrenaissance*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1973, pp. 51-54.

[49] *Ivi*, pp. 109-110, e UNGARELLI, *Le vecchie danze* cit. Quanto alla struttura, Osthoff scrive (p. 110): «Der ganzen Faktur nach (kontrapunktisch-stimmiger Stil wie bei den Gagliarden) ist ein idealisierten Tanz in freier Rondoform, dessen sechs Phasen durch besondere Striche in der Vorlage kenntlich gemacht sind».

[50] La prima attestazione è il *Ruggier, glosado de Antonio* di Antonio de Cabezón contenuto nel *Libro de cifra nueva* di Luis Venegas de Henestrosa (Alcalà de Henares, Joan de Brocar, 1557). Si veda la tabella in JEANNERET, *Il Ruggiero* cit., p. 229. Nel manoscritto GB-Lbl, Royal Appendix 74, c. 46*v*, si trova una composizione a quattro parti; accanto al tenore è vergata la parola «Ruger». Alla fine della composizione è scritto, da mano diversa, «by me, Rychard Pyttyns» (si veda A. HUGHES-HUGHES, *Catalogue of Manuscript Music in the British Museum*, III, London, British Museum, 1909, p. 201). In JEANNERET, *Il Ruggiero* cit., p. 229, si dà il manoscritto come datato al 1547-48, ma senza fornire alcuna ragione né indicazione bibliografica. Non si tratta in ogni caso di una precoce attestazione del nome *Ruggiero*: la composizione non ha alcuna attinenza con la formula di basso né con i modelli melodici di discanto; l'assonanza della parola vergata accanto al tenore può essere solo casuale. In HAAR, *Arie per cantar stanze* cit., p. 35, si legge: «per l'estensione e la forma si adatta a una coppia di endecasillabi, e quindi potrebbe essere un'aria destinata a stanze di tipo ruggeriano».

con certezza circa la sua provenienza e l'epicentro della sua area di diffusione. Avevo osservato, nel saggio del 1987, che le più antiche attestazioni del Ruggiero provengono da Napoli, e che a Napoli viveva nella seconda metà del Cinquecento quel celebre Mastro Ruggiero, cantore e suonatore, ricordato anche nel *Cunto de li cunti*.[51] Costui, secondo le fonti dell'epoca, si esibiva in piazza in occasione del carnevale come in casa di signori che organizzassero feste con danze e banchetti. Nel 1588 Giambattista Del Tufo ricorda come a carnevale si vedesse

> al suon del pignato o del tagliero
> cantar mastro Roggiero.[52]

Sempre a proposito del carnevale a Napoli, ricorda la Ferrari Barassi,[53] Filippo Sgruttendio scrive:[54]

> Canta po' masto Roggiero
> ch'è vestuto da Ucciali

(cioè mascherato da Ulugh Alì, rinnegato cristiano). Ancora Sgruttendio riferisce che un altro cantore, detto Sbruffapappa, lo immortalò in tal veste con una sua canzone:[55]

> […] mastro Ruggiero dì,
> che pare n'Ucciali.

Scrive Roberto De Simone:[56]
Una […] preziosa testimonianza che documenta il repertorio in voga tra i cantanti girovaghi di Napoli nei primi decenni del 1600 ci è fornita da Giulio Cesare Cortese nel suo poemetto *Micco Passaro 'nnamorato*. La

---

Ma *Roger* è l'intestazione di molte ballate inglesi, su fogli volanti, soprattutto seicenteschi (si veda ad esempio il catalogo *online* dell'Università della California a Santa Barbara, che ne collaziona 225: http://ebba.english.ucsb.edu/search_combined/?ss=roger&p=1; ultima consultazione: 6 settembre 2023): è ben più verosimile che la composizione contenuta nel manoscritto del British Museum sia una versione polifonica di una ballata, che nulla ha a che vedere con la tradizione italiana di cui qui ci si occupa.

[51] Si veda R. DE SIMONE, *Appunti per una disordinata storia della canzone napoletana*, «Culture musicali», II, n. 3, gennaio-giugno 1983, pp. 3-40: 13, e FERRARI BARASSI, *A proposito di alcuni bassi ostinati* cit., pp. 352-353. Si legge ancora in D. FABRIS, *Strumenti di corde musici e congregazioni a Napoli alla metà del Seicento*, «Note d'Archivio per la Storia musicale», n.s., I, 1983, pp. 63-110: 71 nota 30: «È possibile che questo musico popolare (vissuto realmente a Napoli nella metà del Cinquecento e ricordato da Del Tufo, Basile e Cortese) abbia dato il nome a quell'aria di Ruggiero che invece la musicologia interpreta solitamente come l'incipit musicato della celebre ottava ariostesca».

[52] DEL TUFO, *Ritratto o modello delle grandezze* cit., c. 77. 'Pignato' e 'tagliero', cioè pentola e tagliere, sono «strumenti temporanei» (secondo la definizione proposta in GUIZZI, *Gli strumenti della musica popolare* cit., p. 343) impiegati in periodo di carnevale con funzione di beffa e di rovesciamento.

[53] Cfr. FERRARI BARASSI, *A proposito di alcuni bassi ostinati* cit., p. 352.

[54] F. SGRUTTENDIO, *La tiorba a taccone*, Napoli, Camillo Cavallo, 1646, *corda IX*.

[55] *Ivi*, *corda VII*.

[56] DE SIMONE, *Appunti* cit., p. 13, che cita G. C. CORTESE, *Micco Passaro innamorato*, Napoli, Domenico Maccarano, 1638, p. 12.

scena è ambientata al Cerriglio (famosa taverna napoletana di quel tempo), dove, alla fine di un banchetto, giunge un famoso cantatore chiamato Mastro Rogiero (o Ruggiero) che allegra i commensali con il suo concertino:

> Ma 'nnante che scompettero venette
> Mastro Rogiero co li sonature,
> e na musica bella se facette
> commo se face 'nnante a li segnure.

Ma queste testimonianze sono un po' tarde rispetto all'attribuzione del nome *Ruggiero* alla forma di danza attestata per la prima volta (ma senza il nome) in Ortiz. Certo, va anche osservato che le testimonianze su Mastro Ruggiero si dispiegano anch'esse in un arco di tempo piuttosto ampio: dal 1588 (anno di redazione dello scritto di Giambattista Del Tufo) al 1646 (anno di pubblicazione dell'opera di Sgruttendio). Non è possibile che Mastro Ruggiero abbia animato i carnevali napoletani per quasi sessant'anni: è piuttosto da ritenersi che la sua figura sia diventata leggendaria al punto da costituire un riferimento obbligato per la letteratura locale, ed è possibile che egli fosse attivo già a metà Cinquecento. E una tale origine del nome della danza *Ruggiero* sarebbe tutt'altro che insolita.

Si deve però rilevare che la figurazione coreutica del Ruggiero prevede un movimento circolare dei danzatori; sia nella tradizione dell'Appennino bolognese sia in quella siciliana il nome, si vedrà, si vuole sia riferito al movimento delle lancette dell'orologio.

A giudicare dalla distribuzione geografica delle fonti, Napoli sembra esser stato il primo e il principale centro d'irradiazione del Ruggiero, che poi conoscerà una consistente presenza soprattutto in Emilia, ma anche altrove. Sigismondo d'India nel 1609 scrive a Palermo una «musica sopra il basso dell'aria di Ruggiero di Napoli».[57] Fuori d'Italia il Ruggiero era conosciuto in Spagna, cioè nella nazione che più di ogni altra, nel Seicento, aveva rapporti diretti e costanti con Napoli; Calderón de la Barca cita la danza Ruggiero nei drammi *El pintor de su deshonra* e *El jardin de Falerina*.[58] E verosimilmente da Napoli il Ruggiero si è rapidamente diffuso in tutta Italia. Danze intitolare *Ruggiero*, *Rugiero*, *Rogiero*, *Rugieri*, tutte sostanzialmente uguali tra loro, si è detto, sono annotate in manoscritti databili alla prima metà del Seicento dalla Lombardia alla Sicilia. Si tratta di quaderni, fogli d'appunti di musicisti di vario genere ed estrazione; per lo più anonimi violinisti od organisti di paese, ambulanti e mestieranti di basso livello, che annotavano su queste pagine, spesso frettolosamente e sommariamente, i brani d'uso acquisiti al loro repertorio. Tecniche di conservazione e di trasmissione che dovevano conoscere un'area sfumata di transizione verso l'oralità, man mano che si passava dai livelli più alti dell'esercizio dell'attività musicale a quelli più bassi, o che ci si spostava dai centri urbani alle campagne. Come scriveva Francesco Balilla Pratella ancora nel 1919:[59]

> qui in Romagna esisteva un vero semenzaio di suonatori ambulanti, i quali si dividevano in due categorie: quella dei *buoni* e quella dei *strapazzöun* = *suonatori da strapazzo*. La categoria dei *buoni* esercitava la nobile

[57] Con le parole «Vostro fui, vostro son e sarò vostro», contenute nel libro primo delle *Musiche […] da cantar solo*, Milano, Simone Tini & Filippo Lomazzo, 1609.

[58] Cfr. C. DE LA BARCA, *Obras*, IV e II, Madrid, Atlas 1945 («Biblioteca de autores españoles», XIV e IX), risp. pp. 78 e 297, cit. in FERRARI BARASSI, *A proposito di alcuni bassi ostinati* cit., p. 349.

[59] F. B. PRATELLA, *Saggio di gridi, canzoni, cori e danze del popolo italiano*, Bologna, Bongiovanni, 1919, pp. 83-84.

professione nei paesi, nelle piccole città ed anche, in certe stagioni, nelle stazioni balnearie e climatiche di poca importanza. Agli *strapazzöun* erano riservate le osterie e le feste della campagna. Il suonatore ambulante della categoria dei *buoni* conosceva talvolta i primi elementi dell'armonia ed era anche compositore di ballabili e di canzonette popolari. Non gli mancavano né una certa disposizione naturale, né un certo buon gusto musicale, ed egli spesso giungeva perfino a ridurre a suo modo e per la sua piccola orchestra i grandi ballabili in voga e pezzi ed intere sinfonie di vecchie opere teatrali, godenti il favore di tutti i pubblici. Il suonatore ambulante *da strapazzo*, in cambio, perché completamente digiuno di cognizioni musicali, si accontentava di eseguire fedelmente sul suo strumento e ad orecchio le danze tradizionali e le canzoni a ballo del popolo romagnolo, tramandate da chissà quanto tempo e sempre ad orecchio di generazione in generazione.

A dar conto dello scambio tra ambiente rurale e suonatori "buoni", come scrive Pratella (ma i suonatori di tradizione orale erano tutt'altro che "da strapazzo": valga per tutti l'esempio di Melchiade Benni, grande violinista di Monghidoro, nella valle del Savena),[60] giova il racconto trasmesso nel 1974 a Stefano Cammelli dal violinista della valle del Savena Amedeo Guerrieri:[61]

In una famiglia di violinisti la scomparsa del padre aveva privato i figli della prima e più importante guida nell'apprendimento dello strumento. Furono così costretti ad andare in un vicino paese, dopo cena, a prendere lezioni da quello che il raccontatore definisce un "professore" di violino. Per raggiungere il paese occorrevano, se la neve non ci si metteva a peggiorare le cose, almeno tre ore a piedi. Al ritorno da una di queste lezioni, che avevano scadenze quindicinali, il terzetto di fratelli cantò per tutto il tragitto di ritorno il nuovo ballo appreso. Non fu sufficiente: arrivati a casa il ricordo della musica del ballo se ne era irrimediabilmente andato. Delusi i familiari, che attendevano di conoscere ansiosi la nuova danza, delusi i tre fratelli che si domandarono angosciati che cosa avrebbero suonato per le prossime due settimane. A notte fonda, mentre tutti riposano, ad uno dei tre ritornò in mente il ballo, sveglia i fratelli e prende gli strumenti. L'arrivo dell'alba sorprenderà i tre fratelli stanchi ma felici mentre suonano la danza "ritrovata".

Tracce dell'ambiente dei violinisti di paese, dei mestieranti da strada permangono nell'ambiente dei suonatori di ballo saltato, soprattutto in Emilia e in Romagna: quell'ambiente musicale dal quale nel Novecento, con figure quali Carlo Brighi e Secondo Casadei, scaturiranno i nuovi linguaggi della musica da danza moderna: il repertorio "liscio" (cioè non saltato) di valzer, mazurche, quadriglie, poi anche tanghi o *one-step*, che dapprima affiancherà poi sostituirà quasi del tutto Ruggeri Monferrine Tresche Bergamasche Saltarelli.[62]

---

[60] Sul quale si veda R. LEYDI, "voce" *Melchiade Benni*, in *Canti e musiche popolari*, a cura di R. Leydi, Milano, Electa, 1990, pp. 175-176.

[61] S. CAMMELLI, *Musiche e suonatori della montagna bolognese*, in *Musiche da ballo* cit., pp. 13-66: 27.

[62] Sull'ambiente del ballo saltato, oltre alla bibliografia citata qui alla nota 3, si vedano UNGARELLI, *Le vecchie danze* cit.; PRATELLA, *Saggio di gridi* cit.; E. CECCARELLI, *Usi e costumi romagnoli: il ballo popolare*, «La Riviera romagnola», XXXVI, 1922, pp. 35-38, G. PECCI, *Saltarèl' e una ballata della campagna riminese*, «La Piê», n. 6, 1923, pp. 125-126; N. MASSAROLI, *Antiche danze romagnole. Brevi cenni da servire a uno studio sulle antiche danze romagnole*, «Il Folklore italiano», VIII, 1930, pp. 1-2; A. F. FANTUCCI, *Danze popolari romagnole*, «Lares», II, 1931, pp. 24-30; L. MALUSI, *Il ballo popolare romagnolo. I Galvén*, «La Piê», n. 3, 1975, pp. 108-111; P. STARO, *Musica per danzare. Congruenza fra cultura musicale e cultura coreutica nella prassi esecutiva del violinista Melchiade Benni di Monghidoro*, «Culture musicali», IV, 1983, pp. 57-69. Sulle origini del "liscio", su Carlo Brighi e Secondo Casadei la letteratura non è ampia, ed è di discontinua qualità. Si veda D. MAZZOTTI, *Gente di Romagna. Carlo Brighi (e' Zaclèin) nel primo cinquantenario della morte, 1915-1965*, «La Piê», n. 1, 1966, pp. 13-14; *Il ballo liscio. Alle*

I Ruggiero di tradizione orale della montagna bolognese, documentati dalla fine dell'Ottocento ad oggi, sono in stretta relazione con la danza del Cinque-Seicento, e ne posseggono tutte le caratteristiche strutturali: inizio in levare, 8+8 battute con cesura al centro, tempo pari. La melodia ha un'estensione maggiore della maggior parte degli antecedenti seicenteschi, ed è molto ornata: mostra più affinità con l'elaborazione organistica documentata dal ms. Collina o addirittura con le variazioni di Frescobaldi che non con le crude melodie annotate sulla maggior parte dei quaderni seicenteschi. Alle campagne, ai violinisti contadini sono arrivati modelli musicali verosimilmente sviluppatisi in ambiente popolare urbano e rielaborati in sede scritta: i Ruggiero (e con essi le Giromette, le Monferrine, le Bergamasche, le pastorali natalizie) ancor oggi suonati da contadini, pastori, artigiani, sono tornati dai palazzi, in cui i violinisti li hanno condotti e gli organisti li hanno elaborati, alle piazze in cui i discendenti di quei violinisti li hanno rieseguiti; dai mercati, dalle fiere, dai carnevali nel corso dei quali queste piazze si popolavano sono tornati ai bottegai, ai falegnami, ma anche ai contadini, ai pastori che, perché venuti in città a vendere le uova o a portare il latte o perché hanno ascoltato le esecuzioni di ambulanti girovaghi cantastorie, hanno tradotto e adattato queste musiche alla cultura delle campagne.

Giuseppe Pitrè include una *Ruggera* in un elenco di balli siciliani (eseguiti da «uno o più suonatori di violino, di violoncello, o di friscalettu [zufolo], o di chitarra»), senza però descriverne la struttura musicale. Di seguito cita «un canto […] dei ballerini contro questi furbi di ciechi [*scil.*, gli orbi], che ad ogni sonata esigono il prezzo dovuto».[63] Ma la prima menzione di una danza *Ruggeri* si ha già nel 1826: Giacomo Meyerbeer, nel corso del suo viaggio in Sicilia, ascoltò e trascrisse questa danza che, come annotò in testa al pentagramma, «si esegue soltanto sulle montagne».[64] Il *Ruggeri* di Meyerbeer può senz'altro ricondursi, persino con maggior evidenza di quelli dell'Appennino bolognese, al gruppo dei Ruggiero manoscritti del Seicento. È in 2/4, con inizio in levare, e si compone di 16 battute con cesura a metà. L'andamento melodico è affine a quello di molti Ruggiero seicenteschi. Meyerbeer trascrisse il suo *Ruggeri* su due pentagrammi; quello inferiore, che è graffato al superiore e reca le indicazioni di chiave, di tempo e le alterazioni in chiave, è lasciato in bianco. È verosimile che avesse ascoltato questa danza da una coppia di ambulanti ciechi, che la eseguivano con violino e bassetto a tre corde: e avrebbe trascurato di scrivere l'accompagnamento del bassetto, ripromettendosi di aggiungerlo in seguito.[65] L'accompagnamento è invece trascritto nei brani che, sul manoscritto, precedono e seguono il *Ruggeri*: *I cinque passi*, di cui annota «danza contadina

origini di un fenomeno musicale e di costume, a cura di M. Turci, Rimini, Maggioli, 1989; L. CASTELLANI, *Lo Strauss della Romagna. Le avventure di Secondo Casadei*, Milano, Camunia, 1989; F. DELL'AMORE, *"Taca, Zaclèn". Le origini del ballo popolare in Romagna (1870-1915) nel repertorio di Carlo Brighi detto Zaclèn*, Bologna, Forni, 1990; ID., *I bagni di valzer. La musica da ballo negli stabilimenti balneari della Romagna (1870-1920)*, «Studi romagnoli», XLV, 1994, pp. 350-373; A. IMOLESI POZZI - E. RIGHINI - P. SOBRERO, *Carlo Brighi. Suoni e immagini della Romagna fra Ottocento e Novecento*, Verucchio, Pazzini, 2008.

[63] G. PITRÈ, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, I, Palermo, Clausen, 1889, pp. 349-356: 349 e 351.

[64] G. MEYERBEER, *Sizilianische Volkslieder*, a cura di Fr. Bose, Berlin, de Gruyter, 1970, p. 78, n. 31. Si veda anche l'edizione italiana: FR. BOSE, *Musiche popolari siciliane raccolte da Giacomo Meyerbeer*, a cura di S. Bonanzinga, Palermo, Sellerio, 1993, p. 131.

[65] Fritz Bose scrive: «La notazione lascia supporre che il brano fosse per violino e Meyerbeer, a quanto sembra, intendeva trascrivere anche l'accompagnamento, poi invece tralasciato» (BOSE, *Musiche popolari siciliane* cit., p. 131).

eseguita da due persone che vengono interrotte da altre due. Molto antica, viene ancora ballata nell'interno», e *La castagnetta*.[66] Orbene, Sergio Bonanzinga ha ritrovato un manuale d'intavolature per chitarra, del sacerdote di Tusa Antonino Di Micheli, pubblicato a Palermo nel 1680.[67] Vi sono contenuti *Rogierio*, *Cinque passi* e *Castagnetta*, assieme a una *Spagnoletta* e una *Tarantella*. E Bonanzinga nota:[68]

Meyerbeer aveva intenzione di trascrivere una *Spagnoletta* che però non figura fra i brani della collezione, anche se viene menzionata nell'intestazione del foglio della *Pacchianella* (n. 18).

Il *Rogiero* intavolato da Di Micheli non differisce da quelli compresi in altre intavolature seicentesche, sopra menzionate:[69]

Tale successione armonica – dove la seconda frase si apre con una modulazione sulla dominante per concludersi nella tonalità d'impianto attraverso il passaggio all'accordo di sottodominante – si riscontra anche nel *Ruggeri* raccolto da Meyerbeer.

Del resto, rileva Bonanzinga, anche il *Cinque passi* e la *Castagnetta* trascritte da Meyerbeer rivelano concordanze significative con le intavolature di Di Micheli:[70] queste danze, a detta di Meyerbeer antiche e conservatesi sulle montagne o nell'interno, perpetuano in effetti una tradizione passata, per il tramite degli orbi, da ambienti letterati o semiletterati urbani del Seicento alle tradizioni contadine delle campagne più remote.

La menzione successiva di un brano denominato *Ruggero*, nel 1868, è ad opera di Lionardo Vigo, che conosce una *Ruggiera* per il tramite di un suo corrispondente, Michele Bertolami:[71]

Alcuna volta alla musica, al canto accoppiano la danza, e di questo genere è la *Ruggiera*, che usasi in Galati, paese locato sulle creste de' Nettunii in quel di Messina, canzone che serba il nome del benefico fondatore della nostra monarchia, né v'ha chi l'origine o il perché ne conosca. Essa non è canzone particolare […], ma intonazione con cui si cantano ad ora ad ora delle arie o meglio strambotti a piacere, da quattro persone di vario sesso, che unisconsi a cantare e a ballare con grande accompagnamento di gesti […] La *Ruggiera* può definirsi ballo-canto-pantomima […] Dopo aver preso posto le due coppie rimpetto l'una dell'altra, incomincia la musica; cessata appena la sinfonia, intrecciasi il ballo mimico, e tutti cambiano luogo per la prima volta; il che ripetesi altre tre volte. Dopo la prima danza, la musica cambia accompagnamento, e la donna n. 1 canta una canzone conveniente alla festa, e per lo più di amore; alla seconda danza canta l'uomo n. 2; alla terza la donna n. 3, e alla quarta il di lei compagno. Le musiche usitate sono di due maniere, cioè una atta al

[66] MEYERBEER, *Sizilianische Volkslieder* cit., pp. 76-77 e 79, nn. 30 e 32.

[67] Cfr. A. DI MICHELI, *La nuova chitarra di regole, dichiarazioni e figure, con la regola della scala, con aggiunta d'arie siciliane, e sonate di vari autori*, Palermo, Barbera-Rummolo-Orlando, 1680, cit. nell'Introduzione di S. Bonanzinga a BOSE, *Musiche popolari siciliane* cit., pp. 9-69: 20 e 58-59.

[68] BONANZINGA, Introduzione a BOSE, *Musiche popolari siciliane* cit., p. 58 nota 104.

[69] *Ivi*, p. 59.

[70] *Ivi*, p. 58.

[71] L. VIGO, *Raccolta amplissima di canti popolari siciliani*, Catania, Galatola, 1870-74. La pubblicazione segue di qualche anno la stesura; l'introduzione è datata al 1868.

ballo, una al canto; costumano suonare violini, chitarre, colaschioni, e anticamente i salterii, che accordano insieme.

Gioacchino Crimi - Lo Giudice, siciliano di Naso, in provincia di Messina, un decennio più tardi descrive così la stessa danza:[72]

Si alzano due uomini, e al suono di due o più istrumenti di corda, che d'ordinario sogliono essere un violino e una chitarra, fanno alquanti giri di *fasola* – una specie di tarantella – e poi ciascuno di essi, con un inchino, […] invita una donna a fargli da compagna. Alzate le due donne si collocano in modo che vengano alternati i sessi, come si fa nelle contradanze, e continuano a ballare sino a quando gli strumenti non fanno sentire la musica del *Ruggeri*. A questa si fermano, e l'uomo che si trova più vicino ai sonatori comincia a cantare, coll'accordo dei compagni, i primi due versi della sua canzone, battendo i piedi e movendo il corpo secondo la cadenza del suono; cosa che fanno contemporaneamente anche gli altri. Quando ha terminato di ripetere per due volte la medesima strofe, fanno tutti un movimento di rotazione da sinistra a destra; e in questo modo al posto dell'uomo che cantò va a trovarsi la sua compagna, la quale fa perfettamente quello che egli avea fatto. Così l'un dopo l'altro fan tutti.

Secondo Crimi - Lo Giudice il nome deriva da *roggiu*, cioè orologio, in ragione del movimento rotatorio dell'insieme dei ballerini e dell'oscillazione pendolare del corpo di ciascuno di loro.[73] Dalla sua descrizione, concorde con quella di Vigo, si ricava che la musica veniva eseguita da «due o più istrumenti di corda»: non da contadini con zampogna o flauto a becco di canna, dunque, ma da artigiani o più probabilmente, come scriveranno qualche anno più tardi sia Pitrè sia Meyerbeer, da violinisti ciechi. Del resto la forma coreutica, con figurazioni formalizzate, fa pensare alla derivazione da danze comandate di origine urbana. Se ne ricava anche che, in Sicilia, si trattava di una danza cantata. O meglio, stando a Vigo, che al ballo s'alterna il canto, con cambio di andamento musicale. Gaspare Ungarelli, che ravvisa somiglianze tra lo schema coreutico della danza siciliana e quello in uso nel bolognese, scrive:[74]

Il movimento rotatorio è anche una caratteristica del nostro ballo. Quanto alla canzone, è indubitato che nel secolo XVI nell'Italia continentale si cantava una canzone detta l'*Ortolano* o *Ruggeri*, la quale cominciava: «Donne, mi chiamo il maturo» (A. D'ANCONA, *Storia della poesia pop*., Livorno, 1878, pag. 437), e può darsi che fosse cantata col nostro Ruggero, il quale, secondo quanto ne dice il Croce in più luoghi, pare appunto che in quel tempo fosse un ballo-canto.

Ma se effettivamente in D'Ancona si trova menzione di questa canzone a ballo,[75] non ho trovato riferimenti ad essa nelle opere di Benedetto Croce. Va detto che al metro del Ruggiero si adatta

[72] G. CRIMI - LO GIUDICE, *Il "Ruggeri", ballo popolare siciliano*, «Archivio per lo Studio delle Tradizioni popolari», IV, 1885, pp. 433-435: 434.

[73] *Ivi*, p. 434.

[74] UNGARELLI, *Le vecchie danze* cit., p. 74.

[75] Cfr. A. D'ANCONA, *Poesia popolare italiana*, Livorno, Vigo, 1878, p. 438. Il frammento di testo riportato da D'Ancona fa pensare ad un richiamo da venditore di frutta, perché le donne calassero dalla finestra i panieri. Il grido 'Donne c'è l'ortolano', comune in Toscana, diventa canzone anche nel repertorio di Odoardo Spadaro, un cantante e attore fiorentino (1893-1965).

l'intonazione di un distico di endecasillabi; poi una delle due arie trascritte nel Cinquecento da Francesco Salinas (peraltro quella su cui a suo dire solevano cantare i napoletani) ha anche, nell'incipit della melodia, una certa somiglianza col profilo melodico del Ruggiero. È possibile, anche se nessuna fonte anteriore all'Ottocento ne fa cenno, che il Ruggiero fosse, fin dalle prime attestazioni, una canzone a ballo, di cui si è perso ogni riferimento al testo. Una canzone il cui testo, forse, si riferiva ai verdurai ambulanti (se il nome e il frammento di testo riportati da D'Ancona sono attendibili).[76] In questo caso la vicenda del Ruggiero avrebbe notevoli analogie con quella di un'altra canzone a ballo largamente diffusa nel Cinquecento e nel Seicento, proveniente da repertorii orali e usata anch'essa da compositori di tradizione scritta, e poi tornata, con un fraintendimento del testo, all'oralità, fino ai nostri giorni: la Girometta, il cui nome originariamente non era femminile, come poi in molte attestazioni scritte e orali, ma maschile e si riferiva ai venditori ambulanti.[77]

Alberto Favara pubblica, nel suo *Corpus di musiche popolari siciliane*, la trascrizione di una canzone a ballo detta *Lu Ruggeru*, proveniente da Naso (il luogo d'origine di Gioacchino Crimi - Lo Giudice), per voce e coro accompagnati dal tamburello.[78] Anche in questo caso si tratta di una danza cantata, e anche qui «le musiche usitate sono di due maniere, cioè una atta al ballo, una al canto»; l'accompagnamento però non è fornito da strumenti a corda: forse, se si tratta della danza già osservata da Crimi - Lo Giudice, la versione documentata da Favara ne è un adattamento povero, in assenza di suonatori professionisti.

Ancora,

> la persistenza di tale intitolazione in riferimento a danze e canzoni a ballo è […] quantomeno segno dell'antico prestigio e della vasta diffusione del Ruggiero in ambito popolare, come dimostra il fatto che ad Alcara Li Fusi (ME) si esegue ancora un canto polivocale di tradizione contadina detto appunto *Ruggeri* e che nel repertorio degli orbi palermitani la *Ruggera* equivaleva al tango.[79]

La canzone a ballo diffusa nel messinese e variamente descritta da Vigo, Crimi - Lo Giudice e Favara, al contrario di quanto accade per il *Ruggeri* di Meyerbeer, si discosta di molto dalle attestazioni scritte seicentesche, come dalle danze di tradizione orale presenti sull'Appennino bolognese e da ogni altra versione conosciuta. Se il *Ruggeri* "delle montagne" si è mantenuto più vicino al modello seicentesco, la danza diffusa nel messinese, si potrebbe ipotizzare, ha subito forti commistioni con altri modelli musicali, se non si tratta addirittura di una danza del tutto diversa, che dal Ruggiero ha mutuato il nome, e soltanto esso. Certo la sua esistenza giova a testimoniare una volta di più la vasta diffusione conosciuta da questa danza, e a rimarcare il legame della denominazione

---

[76] Ma si ricorda pure il contrafactum del fiorentino Matteo Coferati, pubblicato nel 1710, di cui si riferisce qui alla nota 47, intitolato «Ruggieri, o aria dell'Ortolano, ovvero Donne mi chiamo il maturo»: è possibile che il testo « dell'Ortolano» sull'aria del Ruggiero fosse un uso soltanto toscano.

[77] Si veda R. LEYDI, *L'altra musica. Etnomusicologia. Come abbiamo incontrato e come abbiamo creduto di conoscere le musiche delle tradizioni popolari ed etniche* (1991), Milano-Lucca, Ricordi-LIM, 2008, pp. 220-227 (cap. *Come il Girometta divenne la Girometta*).

[78] Cfr. A. FAVARA, *Corpus di musiche popolari siciliane*, a cura di O. Tiby, 2 voll., Palermo, Accademia di Scienze, Lettere e Arti, 1957, II, p. 441, n. 745.

[79] BONANZINGA, Introduzione a BOSE, *Musiche popolari siciliane* cit., p. 60. L'informazione sul repertorio degli orbi sta in E. GUGGINO, *I canti degli orbi. I cantastorie ciechi a Palermo*, I, Palermo, Archivio delle Tradizioni popolari siciliane, 1980, p. 39.

con un fatto coreutico, prima che con un modello melodico.

Le variazioni sopra Ruggiero

La grande popolarità del Ruggiero, la semplicità e la simmetria della sua struttura armonica, la cantabilità della linea di discanto come di quella di basso hanno spinto molti compositori a cimentarsi nell'arte della variazione sulla formula di discanto, mantenendo fissa la struttura del basso a garantire la riconoscibilità del brano. Si apre qui la seconda parte della vicenda del Ruggiero. Da una parte esso resta – nelle attestazioni manoscritte, nelle raccolte a stampa, nelle intavolature per chitarra e nella tradizione orale – la danza che si è fin qui cercato di definire nei suoi caratteri costitutivi. Ma parallela a questa, fin dalla prima attestazione scritta, e ancora prima che si trovi un riferimento scritto al nome *Ruggiero*, fin dalla *Recercada* di Diego Ortiz del 1553, corre la storia delle variazioni sopra Ruggiero, che sfruttano la struttura simmetrica e quadripartita del basso come materiale utile all'esplorazione di una nuova sensibilità tonale. E certo, là dove il Ruggiero perde la propria funzione legata alla danza per diventare pretesto per la costruzione di complessi e raffinati elaborati musicali, esso diviene, secondo la definizione di Haar, un «modello armonico».[80] Tuttavia anche quando il Ruggiero cessa di essere una danza per diventare recercare, partita, capriccio, ottavo tono sopra Ruggiero, o struttura di riferimento per composizioni vocali, o addirittura *Variazioni sulla melodia di fra Jacopino sopra l'aria di Ruggiero*, anche là spesso è possibile individuare come idea nascosta, come percorso ideale e sottaciuto la formula di discanto, più o meno infarcita di fioriture, ampliata o ristretta.

Sebbene le tecniche di variazione su una struttura musicale data siano largamente frequentate nella tradizione scritta della musica già da prima, è dalla fine del Cinquecento che esse diventano, soprattutto nell'ambiente della musica da tasto, uno dei terreni privilegiati di elaborazione dei nuovi linguaggi musicali: forse anzi il luogo in cui in maniera più rilevante le forme più saldamente legate all'elaborazione orale del pensiero musicale vengono esplorate a fondo e divengono però motori di un processo di più radicale e definitivo svincolamento delle forme scritte da quelle orali, e del nuovo linguaggio tonale dai costrutti polifonici di vecchia tradizione. Ha scritto Richard Hudson:[81]

the rich harvest toward which all this development was leading occurred in the years just before and after the turn into the seventeenth century. At this time variation form became one of the dominant elements in music and emerged as an important art form in the works of Sweelinck, the works of the Elizabethan composers, and, finally, in the works of Frescobaldi and the other Italian keyboard composers.
In Italy the appearance of *partite* or "variations" began slowly after the turn of the century. In 1603 Giovanni Maria Trabaci published in Naples some *Partite diverse*, including one on the *Ruggiero*. Ascanio Mayone in 1609 published, also in Naples, *17 Partite sopra il tenore antico, o Romanesca*. Frescobaldi in 1615 includes in his *Toccate e partite d'intavolatura* three sets of *partite*: on the *Ruggiero*, the *Romanesca* and the *Monicha*. The 1616 edition of the same work adds *Partite sopra Folia. Il primo libro di capricci fatti sopra diversi soggetti et arie in partitura*, which Frescobaldi published in 1624, included one piece *sopra l'aria di Rugiero*. In 1627 two new titles join the others as subjects for variation. These are Ciaccona and Passacaglio. They appear again in 1637 in a new edition of Frescobaldi's first book of *Toccate d'intavolatura di cimbalo et organo*.

[80] HAAR, *Arie per cantar stanze* cit., p. 32.

[81] R. HUDSON, *Passacaglio and Ciaccona: From Guitar Music to Italian Keyboard Variations in the 17th Century*, Ann Arbor, UMI, 1981, pp. 173-174.

Each of these "tenors" constitutes a musical framework within which variation can occur. The framework consists mainly of a series of harmonies and, thus, could be considered also to be a fixed bass line […] Each variation is 8 to 12 measures long and usually ends with a final cadence, resulting in a series of closed variations. Each one usually concerns itself with a single, short musical motif that has sharp rhythmic and melodic qualities. This reveals the same interest in the tiny patterned rhythms that manifested itself in English virginal music, in the music of Sweelink, and in the music of the Venetian organists, especially that of Giovanni Gabrieli.

Ancora:[82]

Much of the background of Italian variation practice remains hidden in the world of improvisation. The singing of poetic texts is one example; the instrumental music for the dance is another. The bass frameworks often appear coupled with the word *aria*, as in *aria di Ruggiero*, to indicate that the plan of the *Ruggiero* is involved, usually in variations. No doubt much of this variations was improvised long before it was written down. André Maugars, a French musician, visited Rome in 1639 and described the music he heard one Friday during Lent at the Chapel of St. Marcel.

Così Maugars:[83]

sur tout ce grand Friscobaldi fit paroître mille sortes d'inventions sur son clavessin, l'orgue tenant tousiours ferme. Ce n'est pas sans cause que ce fameux organiste de S[t] Pierre a acquis tant de réputation dans l'Europe: car bien que ses œuvres imprimées rendent assez de témoignage de sa suffisance, toutefois pour bien iuger de sa profonde science, il faut l'entendre à l'improviste faire des toccades pleines de recherches et d'inventions admirables.

Frescobaldi, forse più che in ogni altro compositore dell'epoca, ha impiegato ed esplorato a fondo le tecniche, prima che i materiali, di tradizione orale, coniugandole con le tecniche contrappuntistiche di tradizione scritta dei maestri organisti suoi predecessori. E di questa compenetrazione si è servito per elaborare un linguaggio che più radicalmente si distacca dalla tradizione orale, che con maggior forza istituisce uno iato con gli antecedenti scritti: pensando, cioè alle variazioni in termini di successioni armoniche, di gerarchie accordali. A partire dalla paratattica collazione di brevi formule ritmico-melodiche secondo un principio di continuità tematica, come nel repertorio delle *launeddas*,[84] getta le basi di procedimenti opposti a quelli paratattici, e armonicamente strutturati:[85]

Frescobaldi's general style is characterized by a serious contrapuntal texture. The rigor of his counterpoint seems to derive from some source further away in time and distance than the music of the Venetian composers who preceded him […] Within this texture of conservative counterpoint, several modern

[82] *Ivi*, p. 175.

[83] A. MAUGARS, *Response faite à un curieux, sur le sentiment de la musique d'Italie. Escrite à Rome le premier octobre 1639*, a cura di H. W. Hitchcock, Genève, Minkoff, 1993, p. 13. Il passo è riportato anche in A. DOLMETSCH, *Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries*, London, Novello, 1946, p. 468.

[84] Si veda A. FR. W. BENTZON, *The Launeddas: A Sardinian Folk-music Instrument*, 2 voll., Copenhagen, Akademisk Forlag, 1969.

[85] HUDSON, *Passacaglio* cit., p. 176.

seventeenth-century elements are set. The new interest in building form from short sections is seen in his *canzoni* and *ricercari*. Both shown the influence of variation form in the way the short sections are melodically united. The modern spirit is most conspicuous, however, in the *partite*. Here, as in his *toccate*, are short patterned rhythms. Here is an instrument formerly associated with simple, chordal dance music, and here are the bass *arie*, derived from popular practice and leading now to a new form of theme and variations. The typical counterpoint remains as a solid foundation, but in the *partite* these modern elements emerge to lighten the texture.

Ma, se è vero che Frescobaldi ha un ruolo centrale in questo processo di rinnovamento, va osservato che esso prende le mosse, anche qualche decennio prima, nelle opere di altri compositori organisti. E che, anche per costoro, il Ruggiero sembra costituire uno tra i terreni privilegiati di elaborazione. Nelle *Partite sopra Ruggiero* manoscritte del "napoletano" Giovanni de Macque, databili al 1590 circa,[86] le variazioni si dispiegano con procedimenti melodici e armonici affini, ad esempio, a quelli poi contenuti nel Ruggiero attribuito a Frescobaldi dal fondo Chigiano.[87] Ma la composizione si apre con l'esposizione testuale della formula di discanto di Ruggiero, nella forma *a* (cfr. qui l'Es. mus. 2), in 8+8 misure con cesura al centro. La relazione con i modelli melodici originari appare invece attenuata nelle *Partite sopra Rogiere* di Ascanio Mayone, del 1603.[88]

La relazione con la formula di discanto trasluce ancora, con maggiore o minore evidenza, nelle variazioni sopra Ruggiero di molti organisti compositori del Seicento. Nel *Ruggiero* di Tarquinio Merula (1636),[89] ad esempio, l'incipit della voce superiore ricorda molto da vicino quello del *Rogiero* del ms. Q.34 di Bologna, anche se il brano verrà poi esteso a venti battute complessive. Il *Capriccio sopra Ruggiero* di Bernardo Storace, il *Ruggiero* di Ercole Pasquini fanno con tutta evidenza riferimento alla formula *a* o *a′* d'apertura della melodia di danza (come i Ruggiero del fondo S. Barbara, l'intavolatura per violino di Zagabria, i ms. Q.34, Thysius, GB-Cu Dd, Collina, il *contrafactum* di Matteo Coferati). Il *Capriccio* di Storace, più fedele al disegno originale della danza, conserva la struttura in 8 battute, con inizio in levare; il *Ruggiero* di Pasquini è in 16, con la prima cadenza sull'ottava battuta.

Il *Ruggiero* attribuito a Frescobaldi, dal fondo Chigiano, anch'esso in 16 misure, è molto ornato, e non è facilmente riferibile a un antecedente preciso; tuttavia l'inizio sul Si corda di recita, l'ascesa al Re superiore con elaborata cadenza melodica in Sol sono perfettamente rispondenti all'idea melodica del Ruggiero. L'attacco in levare alle misure 4, 9, 10, 12 sembra riprendere l'inizio della seconda frase del *Rogiero* del ms. Q.34.

Nelle dodici *Partite sopra Ruggiero* dalla seconda edizione del libro primo delle *Toccate d'intavolatura di cimbalo et organo* (Roma, Nicolò Borbone, 1616) di Girolamo Frescobaldi l'elaborazione del materiale e l'arricchimento dell'ornato sono ben più estesi che nel brano dal fondo Chigiano. Anche

[86] Si veda A. SILBIGER, *Italian Manuscript Sources of 17th Century Keyboard Music*, Ann Arbor, UMI, 1976, p. 169. Le *Partite* di Macque sono contenute nel ms. GB-Lbl, Add. 30491.

[87] Si veda G. FRESCOBALDI, *Keyboard Compositions Preserved in Manuscripts*, a cura di W. R. Shindle, Roma, American Institute of Musicology, 1968.

[88] Cfr. A. MAYONE, *Partite sopra Rogiere*, nel suo *Primo libro di diversi capricci per sonare*, Napoli, Costantino Vitale, 1603.

[89] Cfr. T. MERULA, *Ruggiero*, nelle sue *Canzoni, overo Sonate concertate per chiesa e camera a due e a tre. Libro terzo, opera duodecima*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1637.

qui le misure sono 16, la nota d'attacco è un Si, dal quale si raggiunge la terza superiore attraverso un veloce Do di passaggio. Dopo la cadenza sospesa sull'ottava misura, anche qui v'è un attacco in levare della voce superiore, che verrà poi ripreso, una seconda sopra, alla misura 11. Anche nel *Ricercar ottavo tono sopra Ruggiero, con tre fughe* di Giovanni Maria Trabaci, stampato nel libro primo di *Ricercate, canzone francese, capricci* (Napoli, Costantino Vitale, 1603), nonostante qui la composizione si allontani decisamente da ogni forma di danza, l'enunciazione iniziale della melodia riprende la formula d'apertura *b* del Ruggiero.

Il basso del Ruggiero poi acquista vita autonoma, in ambienti colti del Seicento, come ostinato sul quale incatenare variazioni su altri temi – è il caso delle *Variazioni sulla melodia di fra Jacopino sopra l'aria di Ruggeri* di Frescobaldi, stampata nel *Primo libro di capricci* (Roma, Luca Antonio Soldi, 1624) – o costruire melodie per cantar ottave, quali, dello stesso Frescobaldi, *Ti lascio anima mia "sopra l'Aria di Ruggeri"* (dal *Secondo libro d'arie musicali*, Firenze, Giovanni Battista Landini, 1630) e le due ottave di Sigismondo d'India di cui si è detto.

Conclusioni

Le fonti storiche e i riscontri etnografici concordemente raccontano che il Ruggiero è una forma di danza, che mantiene sostanzialmente inalterate le proprie caratteristiche metriche e coreutiche. La melodia di discanto è spesso accompagnata da una formula di basso, la quale, in ragione della propria struttura simmetrica e quadripartita, dagli ultimi decenni del Cinquecento è stata impiegata, soprattutto da compositori di musica da tasto, per costruire variazioni sull'ostinato.

L'origine sembra legata a Napoli (o, per la mediazione dell'ambiente musicale napoletano, alla Spagna). Da lì si è rapidamente diffusa in ampie zone d'Italia, ove è attestata nella tradizione scritta cinque-seicentesca come nelle tradizioni orali ancora vive o testimoniate nell'Ottocento. I luoghi in cui le fonti scritte cinque-seicentesche ne documentano con maggior frequenza l'esistenza in passato (l'area bolognese e la Sicilia) sono quelle in cui questa forma di danza è sopravvissuta nelle tradizioni orali.

Questa vicenda contribuisce a far luce sui rapporti tra tradizione orale e tradizione scritta nel Cinquecento e nel Seicento, e offre un contributo di metodo alle modalità di intersezione di indagini storiografiche e indagini etnografiche, che è possibile e, credo, necessario compiere su un terreno specialmente fecondo per queste ricerche qual è l'Italia. Metodo che potrebbe essere applicato ad altre "arie", soprattutto da danza, attestate sia dalle tradizioni orali che da documenti scritti. Tra esse la Bergamasca, la Monferrina, l'Aria della Monica (o Monichella), la Puta nera (o Morettina): l'elenco sarebbe lungo. Ci si augura che questo saggio stimoli nuove e approfondite ricerche su ciascuno di questi repertorii, e contribuisca con ciò a approfondire nuove riflessioni su ambienti e modalità di trasmissione dei saperi musicali – città e campagna, musici professionisti e competenze diffuse, tradizione orale e tradizione scritta – che hanno bisogno di affrancarsi da una concezione della storia della musica che affonda le proprie origini in una rigida segmentazione degli àmbiti formulata nella seconda metà dell'Ottocento, e che può ormai dirsi abbondantemente superata.