

FRA ANDREA DEI SERVI ORGANISTA E COMPOSITORE DEL TRECENTO (?-1415)

P. RAFFAELE TAUCCI



La storia della musica del trecento è rimasta la più indietro di tutte nel risveglio degli studi storici dei nostri tempi; e se si mette a confronto, non dico della storia delle altre Belle Arti, al paragone della quale è poco più che bambina, ma anche a quella della musica stessa di altri periodi, sebbene più remoti, che è stata illustrata con maggior cura e maggior successo di questo, si vede quanto sia maggiormente piena di incognite e di lacune.

Erano secoli che si era perduto la chiave per interpretare quei segni enigmatici; e chi era curioso di penetrarne il segreto, era costretto a rassegnarsi a far la parte di colui che non sa leggere, e che «videt litteras in codice optime scripto, et laudat quidam apicum pulcritudinem, sed quid sibi velint, quid indicent illi apices, nescit, et est oculis laudator, mente non cognitor».

L'oblio infatti che aveva ricoperto quei canti annunziatori del Rinascimento italiano era incominciato poco dopo che se n'era spenta l'eco, e che s'erano dileguati gli applausi appassionati dell'entusiasmo suscitato fra i contemporanei, come ce ne attestano numerosi scritti dell'epoca: ed era stato tanto profondo che perfino il più illustre fra essi, Francesco Landini, il cieco, che nel 1364 durante le feste fatte a Venezia per il riacquisto di Candia, presente Francesco Tetrarca e il doge Lorenzo Celsi, fu incoronato dal re di Cipro, Pietro il Grande, di una corona d'alloro, come il massimo degli organisti, e che fu anche celebrato negli scritti del Villani e nei versi del suo pronipote Cristoforo, il celebre commentatore di Dante, non fu rispettato poi neppure nel silenzio del sepolcro, che i suoi contemporanei gli avevano onorevolmente scavato: poiché meno di un secolo dacché vi era disceso, violato l'avello e rimossone il coperchio scolpito colla sua effigie, e portatolo lontano da Firenze, fino a Prato nella chiesa di san Domenico, e là rovesciatolo, e riscrittavi di dietro un'altra epigrafe, e fattolo servire ad altrui tomba, rimase negletto e oscuro fino ai nostri giorni in cui fu riscoperto e riconosciuto, e riportato al suo posto in san Lorenzo.

Per fra Andrea le cose andarono anche peggio, perché trascurate le sue musiche e vendute, neppure gli storici di casa ne fecero più menzione: perfino il p. Giani, che più e meglio di ognuno era versato nelle memorie domestiche, non dice di lui di più che il nome, e non accenna ad alcuna sua composizione musicale; e ricordandolo, lo stima piuttosto per le sue cariche e per gli uffici tenuti, che non per la musica.

Gli estranei poi che si sono imbattuti nelle sue composizioni conservate nei vari codici, e hanno letto i versi da lui intonati, come allora si diceva, e che l'hanno preso a considerare, quando ne hanno voluto dire qualche cosa, non ci hanno saputo levare alcun costrutto: il canonico Bandini nel Catalogo della Biblioteca Laurenziana confessa di non saperne nulla, il Carducci, nell'interessante studio sulla Musica e la Poesia nel secolo XIV, ripete più volte il suo nome e pubblica qualcuna delle sue poesie, ma non sa altro se non che egli era un frate; e il Wolf stesso che meglio di ogni altro ci ha mostrato l'importanza delle sue musiche e i caratteri della sua notazione, l'ha separato in due: un fra Andrea di Giovanni e l'altro fra Andrea de' Servi.

In tanta deficienza di notizie ci sembra utile non solo per la storia dell'Ordine, ma anche per la storia stessa della musica del trecento, raccogliere qui più che ci sia possibile di memorie e documenti riferentisi alla vita e alle musiche di questo buon religioso, che fu uno tra quelli che resero illustre il Convento di Firenze sul cadere del secolo decimoquarto e l'aprirsi del decimoquinto, e fra coloro che più efficacemente diedero impulso a quella che fu detta l'Ars nova fiorentina.

Fra Andrea è detto nei registri del tempo costantemente « di Giovanni » senz'altra aggiunta; il che ci pone in imbarazzo, per identificarne la discendenza: essendoché il nome di Giovanni era frequentissimo allora in Firenze e nel contado, e nel convento stesso della ss. Annunziata, insieme a lui, vi dimoravano altri cinque religiosi tutti egualmente contraddistinti col nome paterno di Giovanni: fra Angelo di Giovanni, fra Giovanni di Giovanni, talvolta questi detto anche Giovannini, fra Domenico di Giovanni, fra Antonio di Giovanni, e poi anche un altro fra Antonio di Giovanni che, per non confonderlo addirittura col precedente, lo distinguevano coll'aggiunta anche del nome di famiglia: fra Antonio di Giovanni degli Ammannati.

Non è quindi possibile, senz'altri elementi di raccapezzarci a quale famiglia potesse appartenere, come neppur di sapere con sicurezza se egli avesse appreso l'arte dei suoni dimorando in convento nella vita religiosa, o non piuttosto quando era ancora nel secolo: il che ci sembra più credibile, dato che, come vedremo, appena un tre anni dopo il suo noviziato, dava di già lezioni di musica ai secolari e ai novizi, ed era preposto alla costruzione di un organo nuovo che si faceva fare per maggior decoro della chiesa e devozione del culto, giacché, Qualunque melodia più dolce suona Quaggiù, e più a se l'anima tira.

Suoi allievi dovettero essere quei religiosi che nella prima metà del secolo seguente si distinsero nel suonare l'organo e vennero ricercati come organisti in varie chiese a Firenze, a Roma, a Venezia, a Siena, a Orvieto: fra Antonio, fra Biagio, fra Gabriele. Sappiamo incidentalmente anche il nome di un secolare suo discepolo, perché gli aveva prestato cinque fiorini d'oro per le spese dell'organo, che fra Andrea scontò come suo stipendio di più mesi di lezioni, « in docendo ipsum » [95, 16; 96, 10], ed era Bonaiuto Corsini, che, senza paura di sbagliare, riconosciamo in quel Bonavita Corsini pittore, fiorentino senza dubbio, di cui rimangono alcune composizioni musicali. Il tardo codice londinese che le conserva, forse scritto da un bolognese, dice Bonavita, e così ripetono coloro che ne parlano, ma è evidente che il vero nome è Bonaiuto.

Avendo quindi fra Andrea conosciuto di già la musica quando stava nel secolo, ci vien fatto di supporre che fosse figliuolo di quel maestro Giovanni da Cascia o da Firenze, poiché è lo stesso, organista, compositore e notaio che fiorì verso la metà di quel secolo, e che al dir del Villani e degli storici, fu il primo a coltivare e introdurre la Nuova Musica in Firenze, aprendo la serie di quei maestri che lasciarono tanta copia di canti. Ma passando dalle ipotesi ai documenti, questi ci fanno sapere che fra Andrea fece il suo

noviziato nel 1375 in Firenze, ed in quell'anno anche la professione religiosa; nel qual tempo non era un giovanetto, ma uomo di una certa età, giacché, tre anni dopo, nel 1378, veniva scelto come camarlingo della camera del Comune di Firenze.

Presso gli uomini pratici, che reggevano la Repubblica fiorentina, i religiosi godevano più ampia fiducia di ben trattare il tesoro del Comune, che non qualsiasi altri, e perciò venivano ricercati e preferiti per l'ufficio delicato di camarlinghi. I Servi vi furono chiamati sovente: prima sull'inizio del trecento con incarichi straordinari, come di camarlinghi per la costruzione delle mura o dei ponti, o per l'acquisto del grano e delle biade, poi, dopo gli sviluppi dati alla camera del Comune, con incarico permanente a quell'ufficio, alternativamente coi Carmelitani e coi Silvestrini di s. Marco. Ogni diciotto mesi due dei padri, non fratelli laici, entravano in quell'ufficio e lo tenevano per sei mesi, sospendendolo poi per altri dodici, e poi riprendendolo di nuovo, dopo che erano terminati i turni spettanti agli altri due conventi.

Era ovvio che, sia per la responsabilità delle ingenti somme da maneggiare, sia per la delicatezza ed abilità richiesta a tal carica, si preferissero sempre quelli che avrebbero fatto onore alla Religione. Ora fra Andrea di Giovanni fu eletto a questo ben sette volte: nel 1378 insieme a fra Filippo Pieri, nel 1385 con fra Bartolomeo Cini, nel 1387 con fra Benedetto Fini, nel 1392 con fra Antonio Fini, nel 1394 di nuovo con fra Bartolomeo Cini, nel 1399 con fra Francesco Mattei e nel 1413 con fra Domenico Bartoli. Nessun altro ebbe così tante volte quell'incarico.

Altri uffici non meno importanti tenne fra Andrea nell'Ordine: e cioè, quello di maestro dei novizi nel 1379, quello di priore del convento di Firenze nel 1380, nel 1387-8, nel 1390-92, nel 1395-97, e di vicario dello stesso convento nel 1406, dopo la morte del priore fra Bartolomeo Lapini. Fu priore inoltre del convento di Pistola nel 1393, quindi provinciale della provincia di Toscana dal 1407 al 1410, e più ancora socio del p. Generale, diremmo oggi consultore, dal 1402 al 1403.

Fin dal secolo decimo terzo il p. Generale era assistito da due, talvolta da tre soci, che avevano grande autorità nell'Ordine, come era stato di nuovo affermato nel Capitolo generale del 1363, nel quale si era decretato che : « Duo Socii patrem Generalem semper comitentur, nec possit aliquid grave sine illis agere ». Dal che risulta chiaramente quanta stima godesse fra Andrea presso i suoi contemporanei e nel convento.

Ma il primo lavoro che ci attesta della sua perizia musicale è la costruzione di un organo nuovo, di cui egli, incaricato a dirigerla, ci ha lasciato una molto interessante descrizione in un registro di spese di quel convento, che ora si trova all'Archivio di Stato di Firenze e che riportiamo quasi per intero in appendice a questo studio. parendoci atta a rispondere a molti desiderata della storia dell'organo italiano nel trecento; poiché trattavasi della costruzione di un organo fisso di dimensioni per allora considerevoli, e fatto secondo il progetto di Francesco Landini stesso, e da lui sorvegliato nella costruzione, e in fine accordato: ond'è da pensare che quell'organo rappresentasse quanto di meglio e di più perfetto si sapesse fare allora in Italia.

Quell'organo elevato circa tre braccia da terra, stava a sinistra dell'altar maggiore, che allora era ben diverso dall'attuale, e in sostituzione di un altro organo che novant'anni prima e cioè nel 1289, vi aveva fatto costruire il p. Generale Lottarigo della Stufa, e che, più volte restaurato e perfezionato, si vendeva ora, costruendosi il nuovo, per dieci fiorini d'oro.

Il p. Generale fra Andrea da Faenza, mente eletta di superiore e di artista, architetto

geniale della chiesa dei Servi di Bologna e di varie altre chiese dell'Ordine, ne aveva ordinato la costruzione, e si era incaricato della spesa; essendoché il convento versava allora in tali strettezza, da non permettergli di affrontare alcuna spesa straordinaria; tanto più che questa non era una spesa indifferente, essendosi trovato alla fin dei conti di averci speso ben centoquaranta fiorini d'oro, assai più di quanto spesero alquanti anni dopo, in quello della Cattedrale di Firenze, che fu detto « organa magna et pulcra», nel quale spesero soltanto cento fiorini.

Il maestro chiamato a costruire fu un fra Domenico « qui fabricat ista organa ad petitionem patris Generalis » [101, 25; 106, 25], le quali parole ci farebbero sospettare essere egli un frate dell'Ordine, tanto più che troviamo nei registri di quei tempi nominato un fra Domenico da Siena, e vari erano dei Servi che in quei tempi esercitavano l'arte organaria; ma poiché sappiamo che un altro fra Domenico da Siena, e questo degli Ermini, armeni, monaci basiliani, fabbricava l'organo della Cattedrale di Siena nel 1373, vien fatto di credere che il costruttore di quest'organo della ss. Annunziata, quantunque diretto da fra Andrea e da Francesco Landini, fosse proprio lui.

Anche altri maestri vi concorsero e principalmente uno, un tal Maso, maestro « in lignis », che attendeva al complicato lavoro della meccanica e della trasmissione, poi un fabbro, un gettatore di stagno, un battistagno, un segatore, ed altri fino al pittore, all'intagliatore in legno e doratore, tutti impegnati per la loro parte alla perfetta riuscita di quello strumento [102, 15].

Dalla descrizione pervenutaci possiamo ricavare che il suddetto organo si componeva:

a) di un somiere fatto di un sol tronco di noce ben saldo, diviso in due sezioni sovrapposte nella sua lunghezza, sì da formare un somiere a doppio scompartimento, della lunghezza di quattro braccia, della larghezza di uno, dell'altezza di uno [96, 20, 30; 97, 6, 18, 23, 29; 99, 3], ricoperto accuratamente all'interno di carta incollata e pelle di camoscio nelle committiture delle valvole e dei fori [96, 30 ; 98, 20] ;

b) di registri detti chiavi o chiavarde, cioè di aste di ferro fisse da un lato ai regoli e alle valvole che regolavano il passaggio dell'aria, e dall'altro alle chiavi davanti al somiere [96, 14, ss.];

c) di tastiera cromatica con mollette ed aghi a ciascun tasto, che erano quarantuno in tutti, e cioè tre ottave e mezzo [96, 31; 98, 25; 100, 8, 10];

d) di una pedaliera di dodici pedali, un'ottava cromatica, unita con fili metallici e uncini ai tasti bassi del manuale [100, 2, 3] ;

e) di diverse centinaia di canne di stagno puro per il peso di 125 kg., (328 libbre), tutte labiali, coll'imboccatura e piede di piombo, fuse prima in piastre e poi battute e saldate, e quindi ancora ribattute e assottigliate su di un cilindro di legno (subbio) e ripulite e lucidate, e poste finalmente sul somiere sul quale venivano mantenute in piedi da un'asse sottile e forata [98, 15, 17; 99, 9, 14, 16, 20, 26, 29, 34];

f) di due mantici di tre braccia e mezzo di lunghezza ciascuno, di pelle di vitello, con funi per alzarli [97, 3, 25, 33 ; 98, 5, 12, 23, ecc];

g) e finalmente di una cassa esterna intagliata e ornata di foglie dorate e di un'arpa scolpita e un telone dipinto, e con sopra un cappello di legno ornato e sospeso ad un trave con quattro grosse campanelle di ferro e quattro canapi [96, 22; 98, 8; 100, 18, 34].

Un organo perfetto come quelli del secolo posteriore, coi miglioramenti dei registri, della pedaliera, dei tasti agili e celeri, che rendevano per la prima volta possibile l'esecuzione di musiche estese e complicate, lo sviluppo del contrapunto, gli studi di velocità e gli effetti più svariati del suono.

La storia dell'organo italiano è ancora piena d'incertezze, specialmente per quel

periodo di maggior progresso nell'arte organaria che fu il secolo decimo quarto, o più propriamente, quello che va dall'età di Dante, nella quale l'uniformità del pieno dell'organo, non modificato dalla registrazione e soverchiante le voci del coro che accompagnava, faceva uscire il poeta in quel noto ricordo di

Quando a cantar con organi si stea Ch'or sì, or no, s'intendono le parole, (Purg., XI, in fine) fino all'organo della ss. Annunziata del 1379, che aveva numerose canne e registri e pedali, come si è descritto.

Intanto però i documenti che pubblichiamo ci assicurano che l'organo italiano aveva già nel 1379 la pedaliera, sia pure dipendente dal manuale, poiché assai più tardi fu resa indipendente; ed era munito di numerosi registri, sembra diciassette, a riguardo dei quali dobbiamo aggiungere, che fino dal 1332 vi erano di già nell'organo vecchio della chiesa, sebbene quello fosse molto più piccolo e più semplice di questo di cui andiamo parlando. L'organo vecchio era ancora in uso quando si intraprese a costruire il nuovo, ed era ancora buono, fu venduto a Maestro Antonio per dieci fiorini d'oro [95, 15]: il qual maestro Antonio pensiamo non essere altri che il celebre maestro Antonio degli Alberti, il fautore di s. Brigida, che era amico dei padri. Egli scacciato da Firenze nel 1387, come aderente al governo popolare, andò a Bologna, ed insegnò colà le scienze matematiche e la medicina nell'Università dal 1489 al 1405, continuando la sua buona relazione col Generale Andrea, e coi padri di quel convento, per i quali fu insigne benefattore, concorrendo largamente alla costruzione della chiesa de' Servi, nella quale fu sepolto nel 1415, come si legge nel marmo scolpito che ancora vi si conserva.

Alla fine di settembre del 1379 l'organo era in piedi, e Francesco Landini, che aveva sorvegliato la costruzione, stette tre giorni per accordarlo, e venne più volte a pranzo e a cena; ed in una di quelle volte portò a fra Andrea della musica da Chiesa, probabilmente sua, cioè cinque mottetti, che gli vennero pagati [100, 25; 102, 2, 9, 21]. L'organo fu terminato per i Santi, e ci vollero quasi quattro mesi e mezzo a costruirlo.

Ma l'opera musicale che ci è rimasto di fra Andrea è tutta nelle sue composizioni musicali, delle quali ci sono rimaste ben cinquantaquattro: ventinove nel codice Squarcialupi, di cui torneremo a parlare, ventitre nel codice della Biblioteca Nazionale di Parigi, fonds ital., 68, una nel cod. add., 29.987 del Museo Britannico e un'altra, in francese, nel codice L. 568 della Biblioteca Estense a Modena. Tutta musica da camera come le altre musiche contenute nei quattro codici sopraindicati; essendoché della musica da chiesa, che quei maestri scrissero, per quanto si sa, non ci è pervenuto nulla.

Sono madrigali, cacce, ballate, canzoni come portava l'uso del tempo e le condizioni della musica italiana del secolo XIV, che, nata dalla francese, ne portava seco il carattere o, se vogliamo dire, il vizio di origine, che risaliva per secoli ai giullari, ai menestrelli e ai trovatori.

Il madrigale, componimento breve di due o tre strofe di tre versi variamente rimati o anche sciolti, chiuso da due distici, per servire di ripresa del canto alla fine di ogni strofa, era scritto soprattutto per esser messo in musica; giacché riteneva ancora del suo nome di origine, madrigale, mandriale, canto villereccio e rusticale. piuttosto povero e semplice e diverso nella forma, da quella ampia e solenne che raggiunse la più alta grandiosità nelle composizioni del Palestrina, del Monteverde e di Luca Marenzio.

La caccia. più che dalla scena silvestre e dalle allegorie di caccia, falchi, cervi, veltri e sparvieri, traeva il nome dal genere musicale a canone che. le due o tre partì in cui era scritto il canto svolgevano e ripetevano consecutivamente coll'intervallo di alcune misure,

ricercandolo e preparandolo come se andassero a caccia l'una dell'altra e si rincorressero, con bell'effetto e graziosità.

La ballata, era anch'essa un canto breve fatto per essere accompagnato dalla danza, come si vede in alcune delle miniature graziose del codice Squarcialupi, e ben lontana dalla ballata narrativa ed epica dei poeti nordici dei secoli di poi. Così era ancora la canzone: più vicina alla chanson dei trovatori che alla canzone complessa nella quale fu esaltata dai nostri poeti.

Tutti canti brevi, freschi, mossi, nervosi nei quali amava sbizzarrirsi la giovane musica italiana, che, rotti gli angusti vincoli del conductus medievale, in breve non solo raggiungeva la perfezione e la tecnica della musica francese, rimasta stazionaria, ma la superava di gran lunga e preparava i grandi progressi della nostra musica dei secoli seguenti.

Il soggetto di quei canti destinati a rallegrare le liete brigate e i ritrovi in case signorili, o anche i ritrovi popolari che i fiorentini sollevano fare la sera, in piazza, al fresco intorno a s. Reparata, era bene spesso amoroso, come lamentava Franco Sacchetti in un suo sonetto:

Cosa sottile in canto poco muda
Agli amorosi versi par che sia
Musica di servir solo
tegnuda.

Amore, o meglio amicizia più spirituale che sensibile, per una donna ideale astratta, personificata, che sarebbe stata ornata di virtù come era ornata di bellezza, donna-mito, quasi una dea, come spesso osano di esprimersi, e della quale il poeta si diceva umile servitore: amore filosoficamente platonico, che avrebbe dovuto esser fonte di "animosa leggiadria", cioè dar animo ad opere leggiadre; e che in fondo non era altro che una cosa tutta esteriore, puramente retorica, semplice materia di immagini e di esercitazioni di stile, che rendeva più libero il poeta di usare certe espressioni e certe figure, che nel modo ordinario di esprimersi potrebbero passare per ardite o passionali.

Questo amore, di cui si è perduto ogni traccia nella letteratura moderna, ma che aveva lunghe e radicate tradizioni nella poesia medievale, in Guinicelli, Cavalcanti e in Dante stesso, fu rinvigorito e reso maggiormente popolare dai versi del Petrarca, che col suo Canzoniere più che colle sue opere latine, dominò la cultura e le lettere del secolo decimoquarto. I suoi versi di una dolcezza non mai superata, le sue immagini limpide e dipinte come un Raffaello, i suoi amori incontaminati apposti ad una donna onesta, non si sa se più reale o fantastica e cantati così altamente, affascinarono la civiltà raffinata di quel periodo, e occuparono talmente le loro menti, che chi voleva far versi o mostrar dottrina e ingegno, non poteva uscire dai luoghi comuni del Petrarca.

Fu questo il petrarchismo, cioè la musica che seguì il Petrarca, come seguì Giotto, Michelangelo, il Manzoni e come segue ogni maestro che si impone a un'epoca: maniera petrarchesca, che consisteva nell'imitare più o meno servilmente i suoi versi, le sue allegorie, le sue personificazioni, l'uso della mitologia classica, la scorrevolezza del suo verso, le sue malinconie, e talvolta anche le sue freddure arcadiche, da cui non rifuggivano neppure i classicisti dei conventi di frati.

Questo abbiamo voluto osservare prima di far noti i versi su cui fra Andrea ha posto la sua musica, giacché leggendoli uno meno preparato a farsene un giusto concetto non abbia a formarsi una opinione non retta di lui, che fu invece un valente religioso.

Né si ha da credere che tutti i versi musicati da fra Andrea vaneggino dietro a queste vuote metafore e fredde allegorie, che invece la maggior parte dei suoi madrigali sono di soggetto morale e taluni di carattere politico; ed anzi anche altri, che sembrano riferirsi ad una donna, sono forse allegorie di cose delle quali ci sfugge il giusto senso. Così

questo madrigale, che risente nella forza e nel colorito i versi di Dante e del Petrarca, e che il Carducci propone come varietà del madrigale politico, si deve intendere allegoricamente di Firenze divisa dalle fazioni dei Bianchi e dei Neri,

Nell'ora ch'a segar la bionda spiga
Si lieva 'l villanell afflitto e stanco
Che sente già della passata briga,
Un cerbio con due corna, un nero, un bianco

Mi pareva che gentil donna assalisse
Or ferendole l'uno or l'altro fianco;
Dipo' ch'un'altra in aiuto venisse.
E la fiera stordir con un suo fischio;
Poi mi pareva eh 'ancor costei perisse.
Io pella meraviglia e pel gran rischio
N'ho poi pel perso e cano il capo mischio.

Per Firenze, vittoriosa nel 1406 dei Pisani, cantava con entusiasmo quest'altro madrigale:

Godi, Firenze, po' che se' si grande
Che batti l'ale per terr'e per mare
Faccendo ogni toscan di te tremare.
Glorioso trionfo di te spande
Per tutto l'universo immortal fama,
Po' che Pisa tuo' serva ornai si chiama
Giove superno e 'l Battista di gloria
Danno di Pisa al tuo popol vittoria.

Ed ancora per Firenze forse, fu costretto a lasciare quando fu mandato all'obbedienza a Pistoia, musicò questo bel madrigale che sta nel primo foglio delle sue musiche del codice Squarcialupi, che abbiamo qui riprodotto, entro alla bella miniatura, che circonda il suo ritratto, mentre siede con ampio abito religioso del trecento a larghe pieghe, e va pasteggiando l'organetto portatile, col quale accompagnava il canto, facendovi la parte del tenor e del contratenor, come è ormai dimostrato.

La graziosa figurina che è in basso rappresenta appunto una donna tra i fiori, che modestamente accennala suo cuore, e un giovane genuflesso che umile e compunto, sembra congedarsi da lei:

Donna bench'í mi parto dal bel viso
Vostro, tenete poi
L'alma che volentier riman con voi.
Ma quel cotanto spirito ch'í porto
Sol per picciol sostegno di mia vita,
Seco vi prega per suo gran conforto.
Serbiate fede ov'è beltà gradita.
Né già pensiate corporal partita
Volga l'alma da voi,
Benché l'andar più che morte mi nòi.

E per non sappiamo quale suo ideale svanito cantava in questa caccia:

Corse per lode già di speme piena
La navicella mia d'aver buon porto
Dietr'alla stella lucid'e serena;
Onde il giovin tempo in suo diporto
Lieto vivea con dolci fiamme accese.
Questi già certo del mio gran conforto.
Ma nuov'uccel per l'aria giù discese,
Che la speme per se tolse e prese.

E questo madrigale che si riferisce forse alla musica:

Era Venus al termin del suo giorno
Quando m'innamorò per dolce canto
Di cui con chi cantai sotto suo manto.
Tal amor isperanza al cor mi mise,
Con te, e s'innamora questa dea,
Tanta beltà in se aver parea.
Poi giunse al cor pensier che mi dicea:
Guarda che pensi a ciò che tu disiri,
C'altro amor te daria che 'l tuo sospiri.

In onor della musica è certo questa ballata:

Non più dogli'ebbe Dido
Che per Enea s'ancise,
Che udir melodie da organ divise.
Da Dio prima creata
Con tutti i ciel fu questa melodia,
Per darci buona rata
Del Paradiso con quest'armonia.
Ma sol nell'alma pia
È posto questo fido
Di melodia e di Paradiso il nido.

Talvolta anche scrisse versi e musica buffa come in questa canzone burchiellesca:

Fuggite Gianni bacco,
Dall'aquila furone,
Più triste d'un moscone,
Gridando: Sacco, sacco,
Dice che Preposito
Di santo Benedetto,
Ben torna a proposito,
Di far tanto dispetto,
Vanne mi ballatella
A que' sacri maestri
Della musica bella,
Di' che stien silvestri.
Di pirrati silvestri

Come questo fellone,
Cacciate via el leccone
Che vuoi empier el sacco.

E frustava poi gli avari :

Voi, non voi l'oro, posseggon'i danari.
O servi vili, o maledetti avari.
Niuna cosa, o ciechi, o non ma' vivi
Fatt'è a diritto se non nel morire;
Ch'avendo el ben, ne siete al tutto privi,
Tanto difforme è 'l vostro disire.
E in ira al mondo e all'eterno Sire,
A voi non ch'a altri siete discari.
Come con dismisura avaro piglia,
Così con dismisura stringe e tene;
Se 'l danar piglia, e quel lui arronciglia
Che dell'un e dell'altro s'ha mai bene;
Se non quando al tristo quello avviene,
Che ne fa 'n questo mondo tutti pari.

E per gl'invidiosi, che i musici han sempre incontrato:

Mora l'invidia ardendo
Nel suo gran foco e maledetto ardore
E viva carità viva l'amore.
Là dove amor e carità si trova,
Ogni altra gran virtù v'ha a tempo e luogo.
La invidia con inganni fa sua prova,
E di guastar la fé' si cura poco.
Noi in festa e con gioco.
Questo e vago diletto prendendo,
Viver doviam l'amor sempre seguendo.
Non c'è rimasa fé'
L'un l'altro inganna sotto sua mercé,
Per lunga prova già certo ne so,
Che l'amor basta quanto l'utilità
Ma se fortuna ti dice di no,
Ognun ti rifugge se non la viltà,
Non ti vai umiltà
Di porre il capo dove prima el pè.
Per me lo dico come camperò,
Da tradimento sotto lealtà
Chiam'e rid'e a lui ghignerò.
Com'altri a me, io altrui fedeltà,
E non più libertà,
Per non cader alla crudel mercé.
Riguarda Iddio e vedi che si fa
Tanto del mal che non si fa virtù,

Chi è peggiore ciò che vuoi fare e fa,
Senza contrario di giù di su.
Deh! Signor che se' Tu,
Fa grande el buono, e 'l mal dica: Omè.

E saggiamente in questa ballata:

Sia quel ch'esser può ben far si de',
Amar virtù, serbar leanza e fé'.
Secondo che proverbio antico dice:
A più signor servire non si può.
Se a l'un promette e all'altro disdice,
Credi a me, che già provato l'ho,
Che sia tale a me qual inteso ho
Ch'amor perfetto non è senza fé'.

In quest'altra ballata forse si riferisce ad una falsa accusa che gli venne fatta, quando era camarlingo al Comune e dalla quale potè facilmente discolparsi:

Dal traditor non si può l'uom guardare
Che mostri buona faccia
Con sagaci costumi e falsa traccia.
Pessima pestilenza certamente
Familiar nemico,
È sopra tutte l'altr'apsra e mortale.
Questa malvagia torma fradolente
Fe' giù per antico,
A molti buoni non pensate male.
Simile a Giuda un traditor cotale,
Pien d'infinita taccia,
Tradito m'ha con dimostrar bonaccia.

Però si guardi ciascun com'si fida.
E come crede altrui,
Bench'altri il parlar abbia pien di mèle,
Che tal si finge amico e par che rida,
Dicendo i' seno e fui,
E sarò sempre servitor fedele,
Che poi ascoso vento alle sue vele,
E con inganni allaccia
Chi più sicuro dorme in su le sue braccia.

Per i presuntuosi maestrucoli, guastamestieri:

Presunzion da ignoranza preede,
La virtù sotto 'l piè' tener si crede,
Dentr'all'alma gentile.
Virtù sua sedia pone quivi ferma,
Umilmente suo stile,

Dove presunzione rimane inferma.
Ignoranza a virtù mal si conferma,
Non conoscendo qual terreno si crede.

Leggendo questi versi, viene spontaneo di domandarsi chi li abbia scritti, perché non si legge mai nelle notizie, scarse del resto, di fra Andrea che egli poetasse così come egli suonava; e quelle poesie sono tutte anonime, non avendone egli musicata lacuna che si sappia essere scritta da autori conosciuti. Ora è da sapere che, in quegli stessi anni, viveva nel convento con fra Andrea un frate, che nelle laconiche notizie dei libri di spese rimastici, vien detto poeta, e talvolta più assolutamente, il poeta, come per indicare colui che a tutti era noto come compositore di versi. Costui era fra Domenico Bartoli, che fu anche camarlingo della Camera del Comune, procuratore del convento e poi priore nel 1408; niente di più facile e di più naturale che egli scrivesse i versi secondo il bisogno di fra Andrea, e che a lui debbano attribuirsi i madrigali, le cacce e le ballate intonate poi dall'organista.

Più importante sarebbe di analizzare le sue musiche e di porle in relazione colla raccolta delle altre dei suoi contemporanei, per conoscere quanto si distacchino da quelle di altri e quanto ne siano dipendenti, ma a noi è impossibile di farlo. Taluno all'estero ha cercato di riuscirvi per l'insieme di tutti quei maestri, e ne ha tratto delle osservazioni di qualche rilievo; ma soltanto quando se ne potranno udire accurate e fedeli esecuzioni, potremo farci un'idea giusta sul loro valore artistico, che, al dire del Wolf, sarebbe allo stesso livello di quello della letteratura di quel secolo che, come ci diede Petrarca, Boccaccio, Sacchetti, così anche un Giovanni, un Francesco Landini, un fra Andrea.

E se è così, vai ben la pena di toglierle dall'oblio in cui giacciono.

Per quanto si riferisce a fra Andrea, ci è stato assicurato da persona competente in materia, ed ha esaminato la maggior parte delle sue musiche, che le sue composizioni sono ben condotte e più evolute di quelle di altri suoi contemporanei; e che hanno un vero interesse particolare.

Fra Andrea di Giovanni, dopo quarant'anni di vita religiosa passata quasi tutta a Firenze, morì nel 1415, come rilevò il p. Tozzi in un suo spoglio di un registro di uscita del convento a carte 56, che a suo tempo esisteva e che ora non si sa più dove si trovi.

E qui avremmo quasi terminato di raccontare quanto sappiamo di fra Andrea. se non avessimo da aggiungere di esserci imbattuti in una notizia postuma di uno dei soliti registri di spese della casa, dove si dice della vendita di certi libri di canto, appartenuti già a lui. A dì ultimo di febbraio del 1427, dice il libro, si ricevette da Nicolò Buti per due libri di canto che furono di frate Andrea degli orghani, in tutto lire XXXV; la quale notizia ci ha fatto venir l'uzzolo di indagar meglio di che si tratti e di che libri vogliasi qui intendere.

Che siano libri di canto, cioè notati, e di musica di quei tempo, è certe, perché gli antichi distinguevano bene fra musica e canto; e chiamavano musica la teoria, i precetti e le regole della musica speculativa, che faceva parte del quadrivio, riservando il nome di canto a quella pratica, cioè ai libri notati; i quali poi se erano libri di canto liturgico, li chiamavano col loro nome di antifonari o graduali.

Erano quindi due volumi notati di fra Andrea che furono venduti a Nicolò Buti.

Egli era quel ricco setaiuolo figlio di Bonaiuto Boti, che dipoi nel 1453 fondò nella chiesa della ss. Annunziata la cappella di s. Ansano, che è nella crociera di faccia alla sagrestia. Entrando in chiesa dalla parte del chiostro, si vede ancora nell'esterno della pila dell'acqua santa, che è mezzo incassata nel muro, lo stemma dei Buti dal delfino, che Niccolò stesso vi fece scolpire, e che porta un delfino d'oro posto in palo, con banda rossa su campo azzurro. La famiglia Buti era amica del convento e prima ancora che fabbricasse la cappella, vi seppelliva i suoi morti, onde nel 1430 vi fu sepolta la famiglia di Niccolò, e poi lui, e Oretta moglie di suo figlio Bartolomeo, morta di tifico, e tutta la famiglia insomma, che venne meno ai primi del secolo seguente.

Ritornando ai libri di canto di fra Andrea, noi riteniamo che non siano stati distrutti, ma per il loro pregio, siano giunti fino a noi, e si debbano riconoscere fra quelli in cui si conservano le musiche dell'Ars nova fiorentina del secolo XIV; ed aggiungiamo ancora, che in qualcuno, se non in tutti e due quei volumi, si debbano conservare le musiche di fra Andrea, sembrandoci naturale di supporre che in quelli egli tenesse scritte le sue composizioni.

Ora i codici conosciuti che conservano le musiche di lui sono solo i quattro sopra nominati: lo Squarcialupi, il parigino, il britannico e l'estense, fra i quali si avrebbero da ricercare i due codici di fra Andrea. Ma prima di tutto è da escludere il britannico, perché del secolo XVI; onde ne rimangono solo tre, e fra questi tre si ha porre attenzione particolarmente al codice Squarcialupi, che è una copia fatta a Firenze dell'altro codice cartaceo della Biblioteca Nazionale di Firenze, panciatichiano 26, contenendo tutte le musiche di quello, meno le musiche di fra Andrea, segno evidente che chi ebbe e ricopiò quel codice era in possesso delle musiche di fra Andrea, da inserirvi a suo posto, che sembra essere quello cronologico. Ora chi meglio di fra Andrea stesso poté farlo?

Inoltre il codice Squarcialupi è tutto di una sola mano, e di una mano molto bella, del principio del secolo XIV. Anche la mano di fra Andrea, che si vede nei registri, è molta bella: la più bella che si ammiri nei registri del convento di quel tempo: egli quindi ben poté scrivere quel codice. Sfortunatamente essendo i registri, che solo per ora sappiamo esser di sua mano, scritti in corsivo e il codice in lettera minuscola, non possiamo fare un esame troppo concludente sulle due calligrafie; ma pur nondimeno le pochissime parole che si trovano scritte qua e là in corsivo nel codice Squarcialupi reggono al confronto che se ne può fare colla calligrafia sicura di fra Andrea, e ci pare che confermino la nostra supposizione.

Se, in mancanza di testimonianze più esplicite, queste osservazioni avranno forza bastante di persuadere, dovremo da qui innanzi attribuire a lui il merito, non solo di aver coltivato indefessamente la musica in quel suo primo periodo, ma anche quello di averci lasciato il più prezioso cimelio del dolce stil nuovo musicale del genio italiano, quello che è stato detto la bibbia della Nuova Musica.

Fra Andrea dovette scriverlo con lavoro lungo, accurato e intelligente, introducendovi anche qualche perfezionamento di notazione, negli anni immediatamente anteriori alla sua morte, sopraggiuntagli nel 1415, nel qual anno lasciò il volume incompleto come è al presente, non avendo più nessuno osato apporvi una linea. Un ragionamento simile potrebbe portare ad attribuire a fra Andrea anche il codice parigino, che così spesso abbiamo citato.