

Il madrigale italiano del XVI secolo

di Alfred Einstein

L'esigenza di un'interpretazione espressiva del testo la troviamo chiaramente formulata per la prima volta in un sorprendente passo dei *Marmi* di Antonfrancesco Doni (ed. E. Chiorboli, I, 126). Nel *ragionamento settimo*, uno dei cinque interlocutori, Visino, presenta un madrigale:

Viva fiamma del core
Sento con gran dolore;
Rivo d'un'acqua viva
Da ciascuno occhio mio ogn'or deriva;
Non può tal foco ardente
Seccar la fredda vena,
Che gli dà noia e pena.
Ne tal passion cocente
Spegner la pioggia chiara.
Questo d'amor s'impara:
Unir due gran contrarii (o vita umana!)
Ch'un uom sia fatto fornace e fontana.

E un altro, Stradino (Giovanni Mazzuoli), osserva al riguardo: « Come vi si farebbe sopra il bizzarro componimento di musica e far con le note combatter quell'acqua e quel fuoco, e poi unire quei due contrarii! Adriano, Cipriano, e il Ruffo vorrei che me la spolverizzassino. Oh che bella musica s'udrebbe egli! » Stampato da Francesco Marcolini nel 1552, è questo uno dei rari luoghi in cui le richieste dell'estetica anticipano di gran lunga la realizzazione musicale: solo trenta o quarant'anni più tardi Marenzio, Monteverdi ed altri musicisti riuscirono effettivamente ad esprimere musicalmente contrasti di quel genere. Solo tre anni dopo i *Marmi* di Doni, ecco un trattato di Don Nicola Vicentino, allievo di Willaert a Venezia, compositore e teorico, sostenitore in entrambe le vesti dei generi cromatico ed enarmonico dell'antica Grecia, e costruttore di un archicembalo in cui si potevano distinguere i toni enar-

monici. Il suo trattato, *L'antica musica ridotta alla moderna pratica* (1555), mostra ancora tracce di una concezione estetica puramente edonistica: « Il fine della musica è dilettere agl'orecchi con l'Armonia »; « la natura s'allegra della varietà, et della aspettazione nuova ». Tutto ciò non gl'impedisce però di attaccare musiche di danza, napolitane, villote, « et altre cose ridicolose » (IV, cap. 26), sebbene queste suonassero oltremodo gradevoli alle orecchie dei suoi contemporanei. Ma c'è anche un capitolo (il 29) intitolato: *Modo di pronuntiare le sillabe lunghe et brevi sotto le note; et come si de' imitare la natura di quelle; con altri ricordi utili*, che non va inteso in senso puramente metrico o formale. Come Vicentino sostiene orgogliosamente, il suo sistema rende possibile rispettare ogni espressione « perché la musica fatta sopra parole, non è fatta altro se non per esprimere il concetto, et le passioni et gli effetti [affetti?] di quelle con l'armonia; et se le parole parleranno di modestia, nella compositione si procederà modestamente, et non infuriato; et d'allegrezza, non si faccia la musica mesta; e se di mestizia, non si componga allegra; et quando saranno d'asprezza, non si farà dolce; et quando soave, non s'accompagni in altro modo, perché pareranno difforni dal suo concetto, et quando di velocità, non sarà pigro et lento: et quando di star fermo, non si correrà; et quando dimostreranno di andare insieme, si farà che tutte le parti si congiugneranno con una breve, perché quella più si sentirà che con una semi-breve, o con una minima; e quando il Compositore vorrà comporre mesto, il moto tardo et le consonanze minori serviranno à quello; et quando allegro, le consonanze maggiori et il moto veloce saranno in proposito molto; et anchora che le consonanze minori saranno meste, nondimeno il moto veloce farà parere quelle quasi allegre, perché gl'orecchi non capissero la sua mestizia e debolezza per cagione della velocità del moto ... ».

Nonostante il loro carattere primitivo e puerile, queste osservazioni documentano una svolta fondamentale per la storia della musica. Fra il 1500 e il 1530 la medievale autonomia della musica ha termine: la musica, divenuta schiava, è sottomessa al testo. La ragione di questo fenomeno viene esposta brevemente, e con inconsapevole umorismo, da Coclico, un musicista fiammingo emigrato in Germania, che scrive: « quia Musica multum commertii cum poesi habet ... ». Ma chi più energicamente sostenne la subordinazione della musica al testo fu Marc'Antonio Mazzone da Miglionico, un napoletano che iniziò la sua attività componendo madrigali e villanelle, e la concluse, da autentico musicista della Controriforma, con canti in onore della Beata Vergine. Nella dedica del suo primo libro di madrigali a 4 voci, del 1569, egli si scaglia contro i critici della musica moderna, che richiedono complicati passaggi contrapuntistici nei punti sbagliati, e senza sapere perché: « Sciocchi, et

ignoranti che sono, dovriano pur considerare che il corpo della musica son le note, et le parole son l'anima, e si come l'anima per essere più degna del corpo deve da quello esser seguita, et imitata, così ancho le note devono seguire, et imitare le parole, et il compositore le deve molto bene considerare, e con le note meste, allegre, o severe, come saranno convenienti esprimere il soggetto loro, uscendo alcuna volta di tono, come fa Archadelt per imitar le parole, che dicono 'Amor in altra farmi', talhora non osservando la regola, come il medesimo fa nel suo Madrigale *Così mi guida amore*, dove ha posto due ottave per le parole che dicono 'così di ragion privo', e molte altre cose, quali per brevità le lascio ... ».

« L'oratione sia padrona dell'armonia e non serva »: questa, in fondo, è l'essenza della polemica animata, alla fine del secolo, da Giulio Cesare Monteverdi, portavoce di suo fratello Claudio, contro l'oscurantista e reazionario Artusi di Bologna. È impossibile, sostiene Monteverdi, giudicare una composizione vocale considerandone solo la musica, e non il testo.

Se si separasse la musica dal testo nei madrigali di Cipriano de Rore, per esempio *Dalle belle contrade* (Quinto libro a 5), *Se ben il duol* (Quarto libro a 5), *Poiche m'invita amore* (*Vive fiamme*, 1565), *Et se pur mi mantien amor* (*ibidem*), *Crudel acerba* (Secondo a 4), *Un'altra volta* (*ibidem*), essi apparirebbero come corpi senza anima, e mostrerebbero molti elementi in contrasto con le cosiddette « regole » della composizione (cfr. Emil Vogel, « Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft », III, 337).

La musica è *espressione*, e l'espressione è l'essenza della « seconda pratica », come Monteverdi definisce la musica moderna, in contrapposizione alla musica autonoma della « prima pratica »: per questo motivo, evidentemente, la parola deve essere comprensibile. Vicentino procede, nel capitolo 27, spiegando come risulti poco agevole la comprensione del testo poetico in brani musicali scritti per più di quattro voci: « A quattro voci si può comporre commodamente et fare intendere le parole, che andranno tutte insieme, et anchora che fugheranno, ma à cinque, et à sei à più voci occorrerà molte scommodità, che non si potrà far intendere le parole, et che tutti vadino insieme, perché ò sarà necessario far delle pause sempre in qualche parti, ò ascondere delle voci per le parti ... ».

I termini più rischiosi fra quelli impiegati dall'estetica musicale contemporanea sono « imitativo » e « imitazione ». La musica è destinata a diventare un'arte espressiva, e sembra che vi riesca perfettamente imitando, per quanto possibile, il testo, la parola, arrivando anche ad identificarsi con essa.

I compositori dell'epoca non attuarono una distinzione tra una « pittura » musicale giustificata (come la rappresentazione di « cor-

sa » o « volo » con una rapida successione di note; di « alto » e « basso » con toni acuti e gravi), ed una « pittura » ingiustificata, in cui la relazione fra ciò che si vuole esprimere ed i segni musicali si evince soltanto con un atto di « intelligenza ed arguzia ». Fra le più antiche relazioni di questo genere c'è quella che si stabilisce fra i nomi delle note ut re mi fa sol la e le parole *mi fa sol la*. Questa relazione si riscontra dappertutto, a volte con un intento umoristico, a volte — piuttosto spesso — con un doppio senso osceno, e non solo nella frottola, nella villanella, nella canzonetta, ma anche nel madrigale serio e sentimentale. La parola *sol* viene cantata quasi sempre da una sola voce che intona il Sol; *mi fa* è immancabilmente un semitono. Francesco Corteccia (1547, a 5) impiega, naturalmente, le note corrispondenti alle sillabe quando mette in musica questo testo:

*Sola la donna mia
Mi fa viver contento...*

e nello stesso anno pubblica un madrigale a 4 voci (Libro II, 5), « fatto in su le vocali »: *Se vostr'occhi lucenti ...*, in cui trasferisce l'antica tecnica fiamminga dal regno del mottetto e della messa a quello del madrigale:

Re sol sol mi ut re mi



Questo procedimento viene spinto ai limiti estremi nell'ottava di Giovanni Francesco Bruni, trovata in un manoscritto della Biblioteca Universitaria di Bologna, e pubblicata da L. Frati (*Rime inedite del Cinquecento*, Bologna, 1918), un testo che lascia al compositore ben poche possibilità nell'invenzione melodica:

La mi fa sol la diva mia sospeso
Sol mi fa fa re'l pazzo sua durezza,
Fa re mi sol la mira ch'io sia preso,
Mi fa fa la re sol la sua bellezza,
Re fa re la mi nega il tempo speso,
Ut re mi fa cantando con dolcezza
La mi rimira, sol la mi dà berta
Sol la mi fa stentar la mia diserta.

Ricercatezze di questo tipo non furono accolte senza riserve, e Vicentino le disapprovava già nel 1555 (cap. 29): « ... molte fiate alcuni compositori hanno per una bella maniera di comporre, quando

nelle composizioni loro accompagnano le vocali delle sillabe delle note; quest'ordine dà poco guadagno, et non si ritrova in questa compagnia se non che le parole sono un poco più aggili al Cantante da pronuntiare, ma appresso il buon Cantante non si terrà conto di questa tal compagnia; si che si vede che è di poca importanza... ».

Più tardi, fu soprattutto Vincenzo Galilei che attaccò queste puerilità, sebbene in un primo tempo senza molto effetto. Scrive Galilei: « Dicono adunque, anzi tengono per fermo i nostri pratici Contrapuntisti, di havere espressi i concetti dell'animo in quella maniera che conviene, et di havere imitato le parole, tutta volta che nel mettere in musica un Sonetto, una Canzone, un Romanzo, un Madrigale, ò altro; nel quale trovando verso che dica per modo d'esempio. *Aspro core et selvaggio, et cruda voglia*, che è il primo d'uno de sonetti del Petrarca; haveranno fatto tra le parti nel cantarlo, di molte settimane, quarte, seconde, et seste maggiori; et cagionando con questi mezzi negli orecchi degli ascoltanti, un suono rozzo, aspro, et poco grato ... Altra volta diranno imitar le parole, quando tra quei loro concetti ve ne siano alcune che dichino *fuggire* ò *volare*; le quali proferiranno con velocità tale e con sí poca gratia, quanto basti ad alcuno immaginarsi et intorno a quelle, che averanno detto *sparire*, *venir meno*, *morire* ò veramente *spento*; hanno fatto in un'istante tacere le parti con violenza tale, che in vece d'indurre alcuno di quelli affetti, hanno mosso gli uditori à riso, et altra volta à sdegno; tenendosi per ciò d'esser quasi burlati. Quando poi haveranno detto *solo*, *due*, ò *insieme*; hanno fatto cantare un solo, due e tutt'insieme con galanteria inusitata. Hanno altri nel contare questo particular verso d'una delle sestine del Petrarca *Et con bue zoppo andrà cacciando Laura* proferitolo sotto le note à scosse, à onde et sincopando, non altramente che se eglino havessero avuto il singhiozzo. Et facendo mentione il concetto che egli hanno tra mano (come altre volte occorre) del romore del Tamburo ò del suono delle Trombe ò d'altro strumento tale, hanno cercato di rappresentare all'udito col canto loro il suono di esso, senza fare stima alcuna d'haver pronuntiate tali parole in qual si voglia maniera inusitata... ».

La critica di Galilei è totale, ma la cosa triste e buffa al tempo stesso è che nella veste di compositore di madrigali egli stesso fu incapace di rinunciare a quelle forme espressive che condannava, e all'uso del contrappunto, che censurava non meno severamente.

Può essere interessante, tuttavia, sapere contro chi fosse rivolta questa polemica. Il sonetto di Petrarca era stato messo in musica tante volte che sembra difficile indicare un bersaglio specifico per l'attacco di Galilei: ma la sua freccia è diretta principalmente contro Rore, che fu il primo grande maestro di vigorosa espressività. Lo stesso discorso vale per la sesta stanza della sestina *Là ver l'au-*

Quelle due gratie sono
Et voi Venere istessa.
Vi parrà dunque cosa che non quadre,
Di tre gratie veder Ciprigna madre.

Ingegneri inizia a tre voci, ed impiega, nei punti salienti, il tempo ternario, con chiara allusione al contenuto del testo.

D'altro canto, l'*imitazione della natura* esercita il suo influsso in altra direzione, e precisamente in quella dell'opera. L'illustrazione del riso e del pianto, del grido o del sospiro è a volte così vivida che necessariamente conduce verso la rappresentazione teatrale. Nei passaggi di questo genere, i cantanti diventano attori, anche se solo per sé, senza pubblico: ma possiamo star certi che non si lasciarono sfuggire questa occasione.

La « musica da vedere », che si rivolge all'occhio e non all'orecchio, costituisce, per la nostra visione estetica, l'estrema, orribile attestazione del naturalismo e dell'*imitazione* nel madrigale.

Questa « musica da vedere » trovava i suoi critici già nel XVI secolo: Vincenzo Galilei, a p. 88 del suo *Dialogo* (1581), ne paragona gli artificiali prodotti a strumenti finemente lavorati ma dalle « voci rozze et incomposte », aggiungendo che « il diletto che da essi si trae, è tutto della vista ».

La « musica visiva » è stata considerata un eccesso, un'aberrazione di pochi compositori di mottetti e madrigali: « Un brano di Massenus, a note nere per indicare l'oscurità è un'eccezione », scrive Ambros (*Geschichte der Musik*, III, 49). Non è esatto: anche la musica sacra del XVI secolo è piena di « musica da vedere »: anche se certamente il suo regno è quello del madrigale. A dire il vero, Ambros avrebbe potuto trovare un bell'esempio di « musica visiva » nel primo esempio del *Saggio* di Padre Martini, l'antifona di Costanzo Porta *Tecum principium*. Qui, infatti, nel passo « in splendoribus sanctorum ex utero ante luciferum genite », il concetto espresso dalle parole « ante luciferum » è stato illustrato da note nere (*hemiolia minore*, nel linguaggio della tecnica mensurale). Anche il notissimo *Tenebrae factae sunt*, attribuito a Palestrina, si apre con una serie di note nere che non lascia dubbi.

Si potrebbe pensare che l'uso della « musica da vedere » fosse inteso in senso umoristico, se non nella musica sacra, almeno nel madrigale: ma non è così. Se così fosse, infatti, si dovrebbe riscontrare con molta più frequenza nella villanella, nella canzonetta e in altre forme del genere: ma è esattamente ciò che non accade. Il fenomeno non si spiega neanche considerando che la prima villanella utilizza di preferenza la notazione nera, dal momento che anche così, la « musica visiva » sarebbe perfettamente realizzabile: note

nere in tempo ternario, nelle villanelle più antiche, sono ricorrenti, ma senza nessuna intenzione « visiva ». La vera spiegazione va cercata altrove.

C'è una categoria di motivi in cui il disegno delle note sostiene e rafforza il suono, o, almeno, produce un'immagine parallela: sono tutti i temi di movimento. Anche questo tipo di procedimento è stato messo in ridicolo, e ancora una volta il primo a farlo è stato Vincenzo Galilei (*Dialogo*, p. 89), che nota con sarcasmo: « Altra volta, che un verso haverà detto così *Nell'inferno disces'in gremio a Pluto*, haveranno per ciò fatto discendere talmente alcune delle parti della cantilena, che il cantore essa ha piuttosto rappresentato all'udito in quel mentre, uno che lamentandosi voglia impaurire i fanciulli et spaventarli, che uno il quale cantando ragioni, dove per il contrario dicendo *Questi aspirò alle stelle*, sono ascisi nel profferirle talmente in alto che ciascuno che strida per qual si voglia eccessivo dolore interno, o d'esterno, non vi aggiunse giamai ».

Invece Cerone, l'anti-Galilei, non trova parole sufficienti per raccomandare questi « accompagnamentos » o « imitazioni » del testo, e scrive, ad esempio: « Non meno giudiziosamente il Rev D. Matteo Asola intonò il versetto che dice "Si ascendero in Coelum ..." che sta tra i salmi del primo libro dei suoi Vesperi a quattro voci, giacché ha accordato perfettamente la musica al testo, con una progressione ascendente sulle parole *Si ascendero* ... ».

Dai « motivi di movimento » a quelli puramente visivi, il passo è breve. Luca Marenzio (*Terzo libro a 5*, 1582) descrive una giostra di tori ed arieti come segue:



Il giocoso indietreggiare e l'impetuoso assalto degli arcadici animali vengono comunicati più all'occhio che all'orecchio; e la stessa cosa si può dire della « pendice », illustrata sempre da Marenzio, nel suo *Primo libro a 6* (*Ben mi credetti già*):



L'idea fu ripresa da Vecchi nel suo *Anfiparnasso* (*Col precipitio mio*, cfr. la ristampa di Torchi, *Arte musicale in Italia*, IV, p. 184; cfr. anche p. 219). Aggiungiamo anche alcuni esempi tratti da musiche di Palestrina (*Vergini* [1581], fine della Stanza 5 [*Opere*, XXIX, 25s.]):



E la *Scala Coeli* (*Madr. Spirit. a 5*, 1594, *Opere*, XXIX, 107):



Motivi come quello della *Scala Coeli* e quello della « pendice » si avvicinano ancora di più alla pura « musica visiva », perché non sono concepiti per illustrare un movimento, ma semplicemente per delineare la forma di un oggetto. Fra i temi di questo genere rientra l'acanto del madrigale di Monteverdi *Non si levav'ancor l'alba novella*: in corrispondenza delle parole « come acanto si volge in vari giri », il musicista effettivamente « disegna » la foglia con le note. Marenzio si spinge ancora oltre: nel suo madrigale a 4: *O bella man che mi restringi il core*, egli « infila » le cinque perle del testo su un solo rigo:



Ma il vero regno della « musica visiva » è nel contrasto fra chiarore ed oscurità, fra luce ed ombra, fra giorno e notte, fra bianco e nero. Per evidenziare questi contrasti, il XVI secolo trova nella tecnica mensurale dei mezzi che noi non abbiamo più. Dove ci sono solo poche sillabe da illustrare, usa la breve e la semibreve nere; in passi più lunghi, utilizza la *proportio hemiola*, che, in verità, indica sempre un passaggio dal ritmo binario a quello ternario: quando viene usata, si può sempre ritenere che la stessa scelta del ritmo sia indicativa delle intenzioni del compositore.

Non tutti i musicisti sono sostenitori della « musica visiva », e sarebbe consolante poter affermare, in tutt'onestà, che i più grandi maestri, come Rore e Lasso, le furono contrari. In questo caso è vero; ma sfortunatamente, ci sono altri grandi come Palestrina, Wert, o Marenzio, per i quali è vero esattamente il contrario. Lasso

rappresenta l'oscurità sempre nella maniera « moderna », usando il registro grave. Un esempio fra tanti: la seconda parte della sua composizione sulla sestina di Gabriele Fiamma *Quando il giorno da l'onde* (1585), e in particolare il passo: *Sepolto in tenebrosa notte*: neanche le parole « nera qual notte », nella sesta parte della stessa composizione, possono spingerlo all'uso della « musica visiva ».

Altri musicisti però non mostrano il rigore di Lasso.

Nel *Primo libro a 6* (1574) di Andrea Gabrieli, una canzone inizia così:

Da le Cimerie grotte
L'ombre e i sogni e gl'horror gia tratti havea,
E in silentio rendea
L'aria e la terra e l'attia humida notte;
E in *tenebroso velo*
Stavan taciti involti il mondo e'l cielo.

Il velo tenebroso che avvolge il mondo silente viene rappresentato da note nere. Per citare un altro esempio, sempre da Andrea Gabrieli, consideriamo il sonetto, contenuto nel suo *Secondo libro a 6* (1580) che inizia così:

Donna cinta di ferro et di diamante
Che dando a crudeltà nome d'honore,
Neghi quel che per me ti chied'Amore
Per giusto premio di mie pene tante:
L'esser cortese a un suo fidel amante,
Donar se stessa a chi le dona il core
Opra è d'alma gentile, et non errore

Si come stima il cie-co vol-go-errante

L'ottusa cecità del volgo che non riesce a comprendere il profondo significato dell'amore, è resa anche qui con le note nere. E nel 1554 Giovanni Nasco (Maistre Ihan) musica una stanza di Bernardo Tasso (*Primo libro a 4*), in cui compare questa esclamazione:

Ahi scioc - co mon - do e cie - co

In questo caso si potrebbe anche pensare che sia stata la vivacità dell'esclamazione a determinare il passaggio al tempo ternario e quindi l'uso delle note nere; ma nel 1580 Marenzio mette in musica gli stessi versi, nel *Primo libro a 5*, e questa volta non c'è possibilità di dubbio:

o p p o o ' i
Ahi scioc - co mon - do e cie - co

Fra i madrigali di Marenzio del 1588, un'opera dal tono molto grave e malinconico, un sonetto di Sannazaro contiene l'esclamazione:

(O) ben nati color che avvolti in fasce

· · · · ·
Chi - ser le lu - ci in sempiterno sonno

Ancora nel 1609 la stessa figurazione si trova in un madrigale di Johann Grabbe, un allievo di Gabrieli (... *Ahi son ben folle e cieco* ...). Se non sapessimo che gli uomini del XVI secolo s'immaginavano il diavolo nero, lo potremmo dedurre dalla musica dell'epoca, per esempio da quella di Jacques de Wert, maestro di cappella alla corte di Mantova, al servizio di Guglielmo e poi di Vincenzo Gonzaga. Quando mette in musica il sonetto contro la corrotta corte papale avignonese:

Fiamma dal ciel sulle sue trecce piova ...

arrivato al passo:

Per le camere tue vanno trescando
E *Belzebub* in mezzo ...

lo rende interamente con note nere. Nel suo *Secondo libro a 5*, poi, mette in musica alcuni versi, dai *Trionfi di Petrarca* (III, 149-166), concludendo con la terzina:

So fra lunghi sospiri e breve risa
Stato, voglia, *color cangiare spesso*;
Viver, stando dal cor l'alma divisa ...

L'idea del « cambiamento » viene resa con il passaggio al tempo ternario in corrispondenza del secondo verso, e il concetto di « color » è particolarmente sottolineato dall'uso delle note nere.

Senza dubbio, il musicista che ha fatto più largo uso della « musica visiva » è Marenzio, e l'invettiva di Galilei, probabilmente, è diretta soprattutto contro di lui; e forse sempre a lui si riferisce Galilei anche in un altro passo del *Dialogo* (p. 140), quando parla di madrigalisti molto dotati ma « incolti ». Gli esempi di « musica

visiva » sono già numerosi nel primo libro di Marenzio (1580). I primi versi di un sonetto dicono:

Spuntavan già per fare il mond'adorno
Vaghi fioretti, herbette verdi e belle
Di color mille ...

E con i mille colori dei vaghi « fioretti », anche il colore delle note cambia.

Baini, nel suo notissimo libro su Palestrina, sostiene (*Memorie*, I, 93), che i compositori del XVI secolo « tingevano costantemente le note di quel colore, che si nominasse ». È un'esagerazione, certo, ma appare sospetto un passo del *Secondo libro a 5* di Marenzio, del 1581:

Fillide mia
più che i li - gu - stri bian - ca, più ver - mi - gia che'l prato

Che Marenzio abbia usato l'inchiostro rosso per le vermiglie gotiche della pastorella di Sannazaro? Orribile, ma lecito sospetto: nella sua opera, Marenzio non lascia correre nessun riferimento a « notte », « color » o « discolora » senza passare repentinamente alla notazione nera, e viceversa, traduce rigorosamente in notazione « bianca » qualsiasi riferimento a « luce » o « giorno ».

Nei confronti dei musicisti della seconda metà del XVI secolo, la « musica visiva » agì come una specie di malattia contagiosa: colpì rappresentanti di ogni scuola e regione, e solo una minima parte ne rimase immune. La « musica visiva » non fu semplicemente una stravaganza isolata, ma costituì un carattere distintivo dell'epoca; essa rappresentò l'estrema affermazione della dottrina dell'imitazione (*mimesis*) aristotelica e della massima del sempre più influente Seneca, secondo cui « Omnis ars est imitatio naturae ». L'unità di testo e musica venne sottolineata ancora più energicamente, forse, da Orazio Vecchi, nella prefazione alle *Veglie di Siena* (1609): « ... tanto è poesia la musica quanto l'istessa poesia, non suonando altro questa voce Poesis che imitatio ... non per altro effetto rappresento personaggi con musica drammatica, che per poter meglio imitar le cose al vivo ... ». Così, Vecchi si schiera dalla parte di Galilei: ciò che realmente conta, nel comporre, non è l'illustrazione musicale di singole immagini o parole, ma il nucleo drammatico del testo poetico. Questa è una risposta (*Dialogo*, p. 89) alla

domanda: « Da chi possono i moderni pratici imparare l'imitazione delle parole? ».

Così, i musicisti si allontaneranno dai loro puerili tentativi di rappresentazione letterale, e si avvieranno verso la corretta espressione « di qual si voglia ... concetto che venire gli potesse tra mano ». Galilei, in effetti, non riuscì affatto a convincere tutti i suoi contemporanei, e neanche tutti i teorici. Ancora nel 1613, nel suo *Melopeo* (cap. XII, 15, pp. 665 s.), Cerone scrive un lungo capitolo su quello che definisce « acompañar bien la letra y el sentido de la palabra », e fornisce un catalogo completo di quei procedimenti puerili, raccomandandone con insistenza l'uso.

La « musica da vedere » è un'aberrazione, certo, ma proprio questa aberrazione ci fornisce alcune schiette indicazioni circa l'estetica del madrigale. In primo luogo ci fa comprendere chiaramente che il madrigale era concepito per i cantori, e non per eventuali ascoltatori, i quali non avrebbero potuto percepire i disegni della « musica visiva ». Quasi tutti i dipinti del XVI secolo raffiguranti gruppi di esecutori, mostrano soltanto cantori e suonatori, ma non ascoltatori: tutti partecipano all'esecuzione, e se c'è qualcuno che non fa nulla, è qualcuno, in quel momento, in pausa. Il fatto che le dame di Ferrara conoscessero centinaia di composizioni a memoria, costituisce già una rivoluzionaria svolta verso nuovi principi. Cantare madrigali vuol dire sempre cantare da un manoscritto o da una stampa: vuol dire sempre « cantare sul libro ».

Il cantore tiene gli occhi sulla sua parte. Cerone (p. 693) scrive un'osservazione, per noi preziosa, sulle caratteristiche della canzonetta e della villanella: il loro fascino maggiore, secondo lui, consiste nel fatto che son eseguite con grazia, e a memoria (« en cantarlas decoro y *syn libro* »): è questa un'altra delle ragioni per cui non si trova traccia di « musica visiva » in queste due forme.

Ma il madrigalista spera di poter comunicare attraverso gli occhi, soprattutto quando rinuncia a comunicare con i suoni. La maggior parte dei casi in cui *notte* o *oscuro* sono espressi da note nere, sono quelli della più semplice declamazione possibile: semplicemente, l'occhio si sostituisce all'orecchio. Ciò che è essenziale, è che il cantore riceva l'immagine, se non attraverso l'orecchio, per lo meno attraverso l'occhio.

Possiamo presentare anche un esempio, in « negativo », per ribadire che il canto del madrigale si basava sui « libri-parte », e che era significativo per l'esecutore e non per l'ascoltatore. Tutti i madrigali celebrativi rinunciano all'espressione, e quindi anche alla « musica visiva ». Un buon esempio lo troviamo nella composizione sulle tre stanze dell'*Orlando Furioso* di Ariosto (I, 42-44), nel *Libro primo a 5* (1558 e 1561):

La verginella è simile alla rosa ...

Si trattava, molto probabilmente, di musica per nozze, pensata quindi per essere *ascoltata* e non cantata dagli ospiti invitati al banchetto. Di fatto, Wert, sebbene fosse un deciso sostenitore della « musica visiva », questa volta si contenta di costruire un sonoro intreccio di parti, rinunciando completamente alla rappresentazione e all'espressione, che in questo caso sarebbe stata solo uno spreco di energia.

La « musica visiva » ci fornisce anche un'indicazione sul senso della rappresentazione musicale nel madrigale. Si tratta di una rappresentazione ingenua, di un richiamo all'immaginazione che gli uomini del XVI secolo si concedevano, fiduciosi nel fatto che la musica in quanto tale fosse sufficiente a suscitare emozioni. È questo, in realtà, il motivo per cui essi non si stancavano mai di parlare della « dolcezza » e della « suavità » della musica, e della necessità di unire a questa l'arte del compositore. Tutto ciò è sintetizzato nel titolo di una raccolta di madrigali di Vincenzo Ruffo, il successore di Maistre Jhan all'Accademia Filarmonica di Verona (1556): « Opera nuova di musica intitolata *Armonia celeste*, nella quale si contengono 25 Madrigali, pieni d'ogni dolcezza, et soavità musicale. Composti con dotta arte et reservato ordine dallo eccellente musico Vincenzo Ruffo ... ».