

Pietro Bembo e le origini letterarie del madrigale italiano

di Dean T. Mace

Nel suo fondamentale lavoro sul madrigale italiano, Alfred Einstein ammetteva che la comparsa stessa di questo nuovo genere negli anni '30 del Cinquecento gli sembrava avere del misterioso: non riusciva a spiegarsi perché i compositori italiani, che dal tempo di Lorenzo il Magnifico a Firenze e di Isabella d'Este a Ferrara e a Mantova erano andati coltivando uno stile di canzonettistica essenzialità nei canti carnascialeschi, nelle frottole e nelle odi, avessero abbandonato il loro originale stile monodico per la polifonia degli oltramontani. Una simile evoluzione la riteneva tanto lontana dalla via monodica che la storia aveva "naturalmente" tracciato allo sviluppo della musica nel Cinquecento, da spingersi a descrivere il madrigale come un traviamiento¹.

La sua spiegazione in merito è la seguente: verso il 1520 si manifestò un «nuovo impulso in direzione espressiva»² scaturito da Petrarca e dal neo-platonismo che finì per sgretolare la semplicità ariosa, inespressiva e "formalistica" della frottola. Inoltre, l'irregolarità strutturale della stanza di canzone petrarchesca – il tipo metrico ora più amato dai compositori – creava non poche difficoltà ai frottolisti come Cara e Tromboncino, al cui stile musicale meglio si adattavano le forme più o meno periodiche della poesia frottolistica³. Dato che il canto accompagnato non riusciva ancora ad esprimere *pathos*, non ci si poteva che rivolgere alla polifonia. Questa situazione andò avanti fino alla fine del secolo, quando la monodia fu finalmente all'altezza delle esigenze espressive: a quel punto il madrigale, già più che maturo, cominciò a declinare.

Questa storia dell'ascesa e caduta del madrigale, pur sorretta doviziosamente dalla vastità di conoscenze di un così grande stu-

¹ A. Einstein, *The Italian Madrigal*, Princeton, 1949, I, p. 153.

² *Ibidem*, pp. 119 e 152.

³ *Ibidem*, pp. 105-106.

dioso, non è del tutto credibile. Essa si basa ad esempio su di una poco accettabile teoria evoluzionistica della storia musicale, una teoria che fa di tonalità, autonomia melodica ed "espressività" quale la s'intese nel Seicento le mete verso cui la musica andava tendendo nel Cinquecento. Qualsiasi cosa che svii o procrastini questo decoroso "naturale" è considerato un traviamiento. Più che una ricostruzione storica, questa è l'obsoleta visione propria di un'estetica di tradizione positivista. Confidando in questi principi, comunque, Einstein crede che tutto cooperi a provarli: di qui quello che lui chiama il nuovo «impulso in direzione espressiva» del 1520 circa, originato dagli *Asolani* di Pietro Bembo e dalle diffuse idee neo-platoniche sull'amore che vi si esprimevano.

Questa finzione dialogica condotta da tre giovani nobili veneziani in presenza di tre dame sotto la guida di Caterina Cornaro, sullo sfondo del suo giardino nel palazzo di Asolo, mutò completamente le concezioni correnti sull'amore nella letteratura del Cinquecento. Esso è tutto il contrario di quello cantato nella frottola: quanto questo è gaio, sensuale, ironico e tendenzialmente parodistico perfino nelle espressioni di dolore, tanto l'altro è pieno di sentimento, elevato, "platonizzante", o per dir meglio "petrarchizzante".⁴

La questione presenta difficoltà di non poco conto. Per dirne una, lungo tutto il Cinquecento in musica e in poesia l'amore continuò ad essere trattato con tanta gaiezza, sensualità ed ironia come mai si era visto nella frottola: perfino il secondo libro degli *Asolani* è colmo di derisione e sarcasmo nei confronti dell'amore. E d'altra parte i temi amorosi erano stati trattati con serietà anche per tutto il periodo della frottola: Lorenzo de' Medici, ad esempio, scrisse sonetti, canzoni e perfino un trattato sull'amore del tutto seri al pari di quelli di Bembo. Di fatto, non ci fu nessun «cambiamento totale» nelle concezioni dell'amore diffuse nel Cinquecento: il mutamento ci fu nel fatto che Petrarca fu idoleggiato ed imitato come mai prima di allora. Ma questa è un'altra cosa.

Secondo Einstein, le difficoltà che i compositori italiani incontravano affrontando la lirica petrarchesca discendevano dalla natura schematica del loro modo di musicare i testi poetici e dalla "irregolarità" metrica della canzone. Tuttavia le prime intonazioni di canzoni come «*Si è debile il filo a cui s'atiene*» e «*S'i'l dissi mai ch'i' venga in odio a quella*» non inducono a credere che Tromboncino fosse posto in imbarazzo dalla mancanza d'isometria o dalle rime sciolte: se il compositore evidenziò anche musicalmente

⁴ *Ibidem*, pp. 109-110.

gli schemi di rima, fu solo perché – pare ovvio – desiderò farlo. Ciò fu semplicemente un riflesso del vecchio modo di leggere la canzone, che ne evidenziava la struttura formale piuttosto che il flusso logico, del resto non diversamente dal modo in cui Dante la tratta nel *De vulgari eloquentia*. Non è che la musica di Tromboncino manchi di "espressività"; questa però si trova nel tono generale, non nel trattamento particolare della parola, della frase o del periodo. Parlando di Marchetto Cara, Castiglione scrive che le sue composizioni vocali le si sentivano colme di «fiebile dolcezza», e non esiste testimonianza coeva che induca a pensare che la stanza di canzone fosse reputata fonte d'imbarazzo o scarsamente soddisfacente⁵. Eppure l'idea di Einstein era che proprio il fallimento di personaggi come Cara e Tromboncino nel campo della canzone avesse mostrato «la necessità di un nuovo rapporto fra testo e musica che oltrepassasse i limiti del puro formalismo, venendo a mancare il quale, l'arte profana italiana era condannata a spegnersi nell'autocompiacimento»⁶. Secondo lui il nuovo «impulso venne da fuori», dalla presenza di un'«arte polifonica d'insuperabile grandezza e maestria, un'arte rappresentata in Italia dai grandi musicisti transalpini».

Ciò che in questa ricostruzione rende perplessi è che tale presenza non era una novità nel 1530, essendoci già all'epoca della

⁵ Al contrario, Nicolò da Correggio reputa proprio l'irregolarità metrica della canzone ciò che la rende particolarmente idonea alla messa in musica. Di un testo petrarchesco da musicare scrive: «Circha la cantione che Vostra Ex^{ma} mi dimanda ch'io voglia ellegere del Petrarca, perché la vole fargli fare sopra un canto, io ho ellecta una di quelle che più mi piace, che comincia "Si è debile il filo a cui s'atiene", parendomi che anche se gli possa componere sopra bene, essendo versi che vanno crescendo, et sminuendo» (A. Einstein, *op. cit.*, p. 104). Ciò fa pensare che l'irregolarità non costituisse certo un problema per i compositori nel 1503, l'anno della lettera. Di Cara infine si parla nel *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione (I, 37).

⁶ *Ibidem*, p. 114. «*Si è debile il filo*» (nel settimo libro petrarchesco) è ristampato da W. H. Rubsamen, *Literary Sources of secular Music in Italy (ca. 1500)*, Berkeley-Los Angeles, 1943, p. 53, che a p. 60 presenta «*S'i' l' dissi mai*», proveniente dalla stessa fonte. Gli storici della musica hanno dato molta importanza all'irregolarità metrica della canzone, definendola ad esempio «la marea che dovette portare i musicisti al madrigale» (A. Einstein, *op. cit.*, I, p. 105). Rubsamen la trova un tratto di ricercatezza che richiese una forma musicale più elegante (polifonica) rispetto alle arie frottolistiche (W. Rubsamen, *op. cit.*, pp. 3-8). Anche Einstein pensava che la canzone, grazie alla sua maggior finezza, necessitasse della più nobile veste della polifonia (A. Einstein, *op. cit.*, I, pp. 171-172). Cesari vede il madrigale originarsi direttamente dall'irregolarità metrica dei versi della canzone: quando un endecasillabo seguiva un settenario, il compositore lasciava il verso lungo dissolversi musicalmente in melismi e contrappunti (G. Cesari, *Le origini del madrigale musicale cinquecentesco*, in «*Rivista musicale italiana*», XIX, 1912, pp. 31-32).

nascita della frottola polifonica e quando Tromboncino e Cara andavano scrivendo le loro composizioni piene di «flebile dolcezza»: del resto la frottola e i suoi precursori sarebbero stati essi stessi una «reazione» degli italiani contro gli oltramontani.

Considerando la questione dal punto di vista storico-letterario, questo «impulso» verso la polifonia dopo tutto potrebbe invece essere venuto dall'interno, da una nuova estetica esclusivamente italiana scaturita non dalle imperfezioni dell'arte dei vari Tromboncino, Cara e degli altri frottolisti che avevano intonato canzoni, ma da un nuovo modo di leggere la poesia creato e diffuso da Bembo, tale da modificare la sensibilità dei lettori nei confronti delle relazioni tra suono, ritmo e significato verbale. Il mutamento consistette essenzialmente nell'ignorare la struttura «formale» esteriore – vale a dire gli schemi puramente «formali» di rima e metro – ed esaltare la funzione «espressiva» di ritmo e sonorità. Il cambiamento finì con lo stabilire che la forma tipica della frottola, coi suoi balzanti ottonari, riusciva utile solo per le materie leggere, e che nella canzone l'attenzione doveva essere distolta del tutto dagli schemi esteriori di rima così attentamente sottolineati da Cara e Tromboncino. Fu Bembo negli anni '20 del Cinquecento a delineare questa nuova *ars poetica*, e credo che più di ogni altra cosa sia stata questa a far sì che gli italiani si rivolgessero ai compositori oltramontani per le loro intonazioni di poesia profana, per via musicale cercando di individuare nel testo quegli stessi valori che i lettori contemporanei vi trovavano. Nella nuova poetica bembesca si può poi indicare una fonte importante di tutta quella tendenza cinquecentesca che permise alla musica di unirsi alla lirica e al dramma, e vedere perché ciò accadde più rapidamente e radicalmente in Italia che altrove: la poesia italiana preparò la via all'assorbimento del significato della parola da parte della musica.

Le pagine destinate ad esercitare un'influenza sul madrigale si trovano nel secondo libro delle *Prose della volgar lingua* (1525), laddove Bembo pone la sua teoria sul giusto impiego del suono e del ritmo in poesia. Il suo intento principale fu di definire e difendere la lingua volgare come linguaggio letterario pienamente idoneo. Dal tempo di Dante molte città, regioni e perfino alcune corti si erano contese l'onore di dare all'Italia una lingua volgare: la soluzione fornita da Bembo, in quell'età di raffinata cultura giudicata la migliore, stette nel non basarsi sul toscano parlato, in continua evoluzione, ma piuttosto sulla sua versione scritta come l'avevano fissata Petrarca e Boccaccio. Questi autori furono sottoposti ad un ampio riesame attraverso il quale Bembo sviluppò le sue

idee sulla giusta relazione di suono, ritmo e significato nel linguaggio poetico, che differivano notevolmente dalla teoria retorica classica della «proprietà» e sulle quali edificò tutta la sua *ars poetica*.

A un primo sguardo, la «proprietà» di Bembo non pare per nulla diversa da quella tradizionale: tre erano gli stili – basso, medio ed elevato – da destinare ai generi di soggetto ammessi, e il concetto di «proprietà» in questo senso si doveva semplicemente trapiantare nella lingua volgare⁷. Ma proprio questo implicò un mutamento radicale rispetto alla teoria classica. Nel volgare la «proprietà» si doveva raggiungere non solo con l'uso dell'appropriato livello stilistico, ma anche con quello di due qualità che Bembo chiama la «gravità» e la «piacevolezza» (da Philip Sidney tradotti con «majesty» e «sweetness»), destinati a riecheggiare senza fine nella critica cinquecentesca. Nella «piacevolezza» si trovano «la grazia, la soavità, la vaghezza, la dolcezza, gli scherzi, i giuochi» e simili: nella «gravità» «l'onestà, la dignità, la maestà, la magnificenza, la grandezza» e affini⁸.

A tutta prima questi termini paiono derivare dagli stili alto e basso della retorica classica, ma quando Bembo ne spiega il significato, gradualmente comprendiamo come abbiano diversa provenienza e funzione, nei confronti del linguaggio atteggiandosi in un modo che i seguaci della retorica classica certo non immaginavano.

A fondamento della loro lunga ed onorata esistenza, i tre stili presupponevano una «natura» inerente alle cose, ed un linguaggio convenzionale che offriva le parole «giuste»: il concetto di «proprietà» implicava un'attenta scelta lessicale a seconda della riconosciuta natura di una cosa. Suono e ritmo verbale avevano minor importanza, costituendo dei veicoli semantici più legati ai sensi, l'incarnazione fisica del significato: la parola riceveva il suo grado di dignità dall'uso e dalla convenzione, mentre le sue caratteristiche fisiche erano largamente indifferenti.

Nella nuova dottrina di Bembo della «proprietà» si ha un ribaltamento di tutto ciò: in un verso o in una frase le parole non devono trovar posto per il loro significato prestabilito o per le loro riconosciute capacità semantiche, ma perché attraverso i loro suoni e ritmi in qualche modo misteriosi potevano creare «piacevolezza» e «gravità». Bembo non era interessato tanto alla parola

⁷ Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua*, a cura di C. Dionisotti, Torino, 1931, p. 44.

⁸ *Ibidem*, p. 51.

come semantema, quanto come fonema espressivo: non essendo connaturate alle cose nominate, quanto piuttosto risiedendo nelle intenzioni di chi le nominava, «piacevolezza» e «gravità» erano secondo lui da associarsi principalmente ai soli elementi verbali variabili, cioè ai suoni e ai ritmi.

Senza forse realizzarla pienamente, in questo modo Bembo dava inizio ad una trasformazione radicale nel modo di concepire la funzione di questi due elementi nel linguaggio poetico che ebbe enormi ripercussioni nella poesia italiana del Cinquecento. Essa oltrepassava i confini del linguaggio, per spingersi nei domini della musicalità stessa, dato che una parte più consistente dell'effetto artistico veniva affidato a suoni e ritmi senza significato prestabilito. Apparentemente modesto e appena visibile, nel campo della poesia questo fu un balzo concettuale che può aver determinato la direzione presa dalla musica italiana nel Cinquecento, perché fu qui, e in primo luogo nel madrigale (in seguito anche in quelle sperimentazioni che condussero all'opera) che la musica cessò di costituire più che altro il mellifluisce addobbo del testo, come nella frottola, cercando di essere significativa alla stessa stregua dei fonemi e della loro espressività. Un'evoluzione così straordinaria non avrebbe certo avuto luogo se non si fosse prima stabilito il principio che nel linguaggio i fonemi potevano in pari tempo essere privi di senso prefissato e tuttavia incarnare un significato espressivo. Se si poteva immaginarlo possibile per il solo linguaggio, altrettanto doveva valere per la musica unita al linguaggio, a patto che essa dovesse risultare davvero «espressiva».

Le teorie di Bembo modificarono notevolmente le concezioni del Cinquecento sulla forma poetica. Nelle odi e nelle frottole – e perfino nella solenne canzone, se dobbiamo giudicare da intonazioni musicali come quelle di Tromboncino – il suono e il metro, il ritmo e la rima erano stati sentiti in larga misura come espedienti organizzativi usati per modellare le parole entro schemi eufonici. Bembo, all'opposto, concepì il suono come funzionale, puntando al principio che non c'è contenuto o significato finché esso non prende forma in suono e metro. Sapeva che non c'erano due modi diversi di dire la stessa cosa, dato che un mutamento ritmico o fonico muta il significato: suoni e ritmi hanno «valore sentimentale», una parola è «leggiera e snella» e un'altra «grave» e piena di «dignità»⁹. A Bembo interessavano i contrasti possibili con lievi

⁹ *Ibidem*, p. 48.

modificazioni sonore, e da qui nelle *Prose* prende le mosse per tutta la sua disamina del linguaggio poetico, che analizza uno per uno i tre elementi linguistici ritenuti corresponsabili della «piacevolezza» e della «gravità»: «suono, numero» e «variazione».

Quanto scrive del «numero» ci permette di cogliere assai sinteticamente le sue intenzioni. Bembo lo definisce così: «Altro non è che il tempo che alle sillabe si dà, o lungo o breve, ora per opera delle lettere che fanno le sillabe, ora per cagione degli accenti che si danno alle parole, e tal volta e per l'un conto e per l'altro»¹⁰. Gli accenti sono definiti impulsi tonici che di solito compaiono sull'ultima, penultima o terz'ultima sillaba di una parola, rendendola «ponderosa» e «grave» nel primo caso, «piacevole» nel terzo. «Temperato» è l'accento sulla penultima: esso crea «gravità» quando le parole che lo incorporano «di vocali e di consonanti, a ciò fare acconcie, sono ripiene»¹¹, «piacevolezza» quando le loro vocali e consonanti somministrano tale sensazione. Questi accenti variamente combinati possono creare una molteplicità di ritmi, ciascuno dotato di un proprio «valore sentimentale». Il celebre esordio del *Decameron* risulta «grave» a causa del «suono» e del «numero» degli accenti sulla penultima: «Umana cosa è l'aver compassione agli afflitti»¹². Se questa frase fosse stata rimaneggiata nel modo seguente, continua Bembo, con gli accenti in larga misura sulla terz'ultima, la «gravità» si sarebbe mutata nel suo opposto: «Debita cosa è l'essere compassionevole a' miseri»¹³. Dobbiamo ammettere che le parole di Boccaccio hanno un carattere espressivo completamente diverso – e perciò un diverso significato – rispetto alla versione rifatta: per Bembo la mutazione di senso sta nel ritmo, non nelle parole stesse.

La «gravità» si genera quando dei gruppi di consonanti allungano la sillaba: così la parola «destro» è più «grave» di «vetro», «campo» di «caldo» e via dicendo¹⁴.

Rima («suono») e ritmo giocano un ruolo importante nel creare «piacevolezza» o «gravità»: indipendentemente dallo schema, Bembo pensa che si abbia «piacevolezza» quando le rime sono vicine, e «gravità» quando si dispongono lontane¹⁵.

¹⁰ *Ibidem*, p. 60.

¹¹ *Ibidem*, p. 61.

¹² *Ibidem*, p. 63.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*, p. 67.

¹⁵ *Ibidem*, p. 56.

Egli ci mostra poi concretamente come i «versi rotti» (i settenari) e i «versi interi» (gli endecasillabi) siano pensati per creare effetti contrastanti. Quanto più «dolci», scrive, sono i versi «E non lascia in me dramma Che non sia foco o fiamma» da «*Se l'pensier che mi strugge*» di Petrarca rispetto a quelli di «*Chiare, fresche e dolci acque*» «Date udienza insieme A le dolenti mie parole estreme». La ragione è che ogni lentezza è un naturale indizio di «gravità», e poiché la lentezza è maggiore nell'endecasillabo che nel settenario, il primo provoca assai più «gravità» e meno «piacevolezza» che l'altro¹⁶. Ciò che Bembo vuol dire non è difficile da comprendere: il frequente e regolare ritorno della rima nei settenari produce realmente per l'orecchio una dolcezza eufonica che un occasionale verso lungo è inevitabile spezzi.

Bembo spinse le sue investigazioni sul suono finanche alle vocali e consonanti di cui il fonema è composto. Dato che ogni parola è fatta di questa o quella vocale o consonante, essa è «ora grave, ora leggiera, quando aspera, quando molle, quando d'una guisa e quando d'altra»¹⁷, ogni suono sempre tendendo alla «piacevolezza» o alla «gravità». Bembo sottolinea con forza che nessuna rima, metro, accento o suono dovrebbe essere protratto a lungo senza mutamento: un poeta dovrebbe perseguire tutti i tipi di effetti sonori e ritmici contrastanti, sempre opponendo la «piacevolezza» alla «gravità»¹⁸. Per quanto il concetto di «variazione» sia col «suono» e col «numero» uno dei tre mezzi poetici tramite i quali ottenerle, di fatto essa è il principio che governa l'impiego degli altri due. Né Dante né gli antichi poeti epici vi avevano posto mente, e difatti non avevano potuto evitare i pericoli della forma poetica fissa¹⁹: solo Boccaccio nella prosa e Petrarca nella poesia avevano raggiunto il culmine nell'arte della «varietà»²⁰ (...).

Quanto Bembo dice sullo stile, potrebbe dar l'impressione di un'intenzionale riduzione dell'attività poetica a poco più che l'artificiosa manipolazione di suoni e ritmi²¹. Questo è però lontano dalle sue intenzioni, teoriche e pratiche, perché il suo solo scopo

¹⁶ *Ibidem*, p. 59: «Ogni indugio e ogni dimora nelle cose è naturalmente di gravità indizio; la qual dimora, perciò che è maggiore nel verso intero che nel rotto, alquanto più grave rendendolo, men piacevole la lascia essere di quell'altro».

¹⁷ *Ibidem*, p. 54.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 68-69.

¹⁹ *Ibidem*, p. 69.

²⁰ *Ibidem*, p. 70.

²¹ F. Flamini, *Il Cinquecento*, in *Storia letteraria d'Italia*, Milano, 1902, VI, p. 174.

era persuadere col potere della parola: «Io non dico ora persuasione in generale e in universo, ma dico quella occulta virtù che in ogni voce dimorando, commuove altrui ad assentire a ciò che egli legge»²². Niente di simile alle concezioni di Bembo era mai stato in vigore prima: la poetica o la retorica non avevano mai assegnato un ruolo essenziale al suono e al ritmo.

L'atteggiamento tradizionale nei confronti della sonorità verbale è esposto in quell'assai precoce trattato sulla lingua volgare che è il *De vulgari eloquentia* di Dante:

Era necessario che la specie umana avesse qualche segno nello stesso tempo razionale e sensibile per lo scambio delle idee, perché il segno, dovendo ricevere qualcosa dalla ragione di uno e trasmetterlo alla ragione di un altro, doveva essere razionale. E poiché niente si può trasportare da una ragione a un'altra se non con la mediazione dei sensi, esso doveva essere sensibile: se fosse stato solo razionale, non avrebbe potuto trasmettersi, e se fosse stato solo sensibile, non avrebbe potuto attingere alla ragione di uno, né lasciar depositi in quella di un altro²³.

Nella sua elaborazione teoretica Dante non s'interessa al suono se non come veicolo del senso. Esso poteva avere dolcezza o asprezza, scorrevolezza o scabrosità, e dare o no piacere uditivo, ma non poteva pretendere di essere l'elemento centrale della poesia. Dante lodava il lessico armonioso per gli effetti di dolcezza, ma avrebbe stimato un'insensatezza, un'assurda confusione di *sensus* e *ratio* credere che il suono dovesse avere un qualche ruolo nella realizzazione del significato.

Bembo aveva mutato considerevolmente il modo di concepire la sonorità del linguaggio, da veicolo semantico trasformandolo in ingrediente del significato: «piacevolezza» e «gravità» non erano termini indicanti solo uno stile d'espressione o un tono di voce, ma una quota importante del contenuto di quell'espressione.

Subito dopo la loro diffusione a stampa nel 1525, le teorie stilistiche delle *Prose* penetrarono profondamente il gusto della letteratura colta dell'Italia settentrionale: a dispetto delle critiche di Castelvetro e di altri, Bembo venne quasi universalmente ricono-

²² Pietro Bembo, *op. cit.*, p. 72.

²³ Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia* libro primo, III, 2: «Oportuit ergo genus humanum ad comunicandum inter se conceptiones suas aliquod rationale signum et sensuale habere; quia, cum de ratione accipere habeat et in ratione portare, rationale esse oportuit; cumque de una ratione in aliam nichil deferri possit nisi per medium sensuale, sensuale esse oportuit; quare, si tantum rationale esset, pertransire non posset; si tantum sensuale, nec a ratione accipere, nec in rationem deponere potuisset».

sciuto dai sostenitori del volgare come il maestro nelle questioni linguistiche e la suprema autorità sui problemi petrarcheschi²⁴.

Se la più ampia cerchia di seguaci e imitatori Bembo l'ebbe a Venezia, dove petrarchismo e bembismo godettero ininterrottamente del massimo favore sotto il patrocinio di Domenico Venier e nelle riunioni accademiche ospitate nel suo palazzo²⁵, la moda di scrivere versi petrarcheschi fiorì per tutta Italia, e Bembo fu sentito ovunque come il gran sacerdote di questo culto. I trattatisti presero a discutere i modi per ottenere la «piacevolezza» e la «gravità», mentre Tasso leggeva Petrarca alla luce dell'interpretazione di Bembo²⁶. In una lezione tenuta a Perugia nel 1588 da Filippo Massini, lo stesso madrigale letterario era discusso in termini bembeschi: di più, con le identiche parole di Bembo.

Desidererei poi sopra 'l tutto che 'l madrigale avesse il concetto raro e ingegnoso e l'elocuzione purissima e artificiosa, e che questa e quello, nei madrigali più gravi, fossero tali che producesser l'onestà, la dignità, la maestà, la magnificenza e la grandezza, e nei più piacevoli la grazia, la soavità, la vaghezza, la dolcezza, gli scherzi e i giochi [...]²⁷.

In Italia – come più tardi in Inghilterra – chiunque scrivesse versi mirava a fare lirica petrarchesca: sonetti, canzoni, madrigali. A Venezia i giovani alla moda si portavano appresso edizioni tascabili di Petrarca (i petrarchini), forse per consultarle nei momenti critici quando componevano versi. Si trattò di una moda contagiosa, come Einstein severamente ha indicato, che però ebbe anche salutari conseguenze, e forse in primo luogo proprio per la musica. Come spiegare altrimenti gli inizi del madrigale se non come l'aspirazione dei musicisti ad ottenere in musica i medesimi effetti che Bembo aveva rivelato nella poesia di Petrarca, l'alternare cioè «piacevolezza» e «gravità» se necessario perfino in due termini consecutivi di uno stesso testo? Dato che il madrigale cinquecentesco non si può interpretare come un'evoluzione «naturale» nella storia della musica, e dato che l'uso della polifonia per la lirica d'amore è parso un «traviamento» al più importante storico di questo genere, non pare logico leggerlo come la reazione dei musicisti al nuovo modo d'interpretare Petrarca proposto da Bem-

²⁴ F. Flamini, *op. cit.*, pp. 132 e 176-177.

²⁵ *Ibidem*, p. 180.

²⁶ T. Tasso, *La Cavalletta*, in *I dialoghi*, III, Firenze, 1859, pp. 76-78.

²⁷ Cit. da B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, I, Chicago, 1961, p. 208.

bo? Musicalmente, il madrigale dispiega suoni e ritmi in modo del tutto analogo a quello raccomandato da Bembo per la poesia. Ciò che accadde verso la fine del terzo decennio e durante il quarto del Cinquecento forse fu più o meno questo: per continuare a dilettere, bisognava che la musica trovasse il modo di ottenere attraverso le modalità a lei proprie i tipi d'effetto ritenuti presenti nei suoni e nei ritmi poetici di Petrarca e dei petrarchisti. La «monodia» dei frottolisti non era idonea in quanto incapace di alternare «piacevolezza» e «gravità»: essi potevano sì scrivere musica espressiva, ma non imitare i modi della sonorità verbale e il ritmo dello stile petrarchesco. Con la polifonia, invece, ritmo armonia e melodia potevano far nascere relazioni col significato delle parole dello stesso tipo di quelle generate dal «numero, suono» e «variazione» di Bembo nella poesia.

Era l'aspetto particolare e distintivo della concezione bembesca del «numero» a fornire flessibilità e «irregolarità» al ritmo: le pause fra le parole, l'indugio su certe sillabe, l'affrettarsi su altre, il variare gli schemi d'accento e quantità, erano tutte cose che contribuivano alla «variazione» ritmica, creando tanto «piacevolezza» che «gravità», e che si potevano ottenere senza distruggere la sostanziale struttura metrica idealmente «regolare» degli endecasillabi e settenari.

L'essenza ritmica del madrigale è dunque l'«irregolarità» e la flessibilità che contrastano con la sotterranea misurazione «regolare» del tempo. In ogni voce valori lunghi e brevi si possono mescolare con libertà quasi illimitata, l'intelaiatura portante essendo costituita non dai ritmi delle singole voci o da un sistema di accenti, ma da un *tactus* che fluisce uniforme mentre tutt'attorno ciascuna voce svolge liberamente la propria vita ritmica, grazie a ciò riuscendo a riprodurre gli schemi ritmici verbali. Questi ultimi non sono mai – o meglio, non devono mai essere – in antagonismo con quelli musicali, né si sottomettono alla loro egemonia.

Questa libertà ritmica poi non esiste solo nelle voci individuali, ma nell'insieme del madrigale. La tecnica contrappuntistica priva di elementi regolari e precostituiti, e l'uso frequente dell'omoritmia permettono alla struttura musicale complessiva di riflettere la varietà ritmica del testo: e quando questa si fonda sul contrasto di «piacevolezza» e «gravità», la musica può rifletterlo. Insomma, i ritmi del madrigale potevano essere totalmente funzionali.

Tutto ciò era impossibile nella frottola, perché il ritmo musicale vi aveva in genere una funzione organizzatrice e puramente «formale», come del resto avveniva nella poesia frottolistica. Il rit-

mo nella frottole serviva principalmente come mezzo di coesione del brano, e il suo fondamento era la regolarità d'accento. Alcuni compositori di frottole svilupparono certo notevolmente la flessibilità ritmica (cfr. il caso di «*Si è debile il filo a cui s'attiene*»), ma con la monodia non erano in grado di ottenere quella libertà ritmica possibile in un madrigale polifonico pur senza rinunciare all'autonomia musicale: per eguagliare i sottili effetti ritmici dei petrarchisti, i compositori avevano bisogno della polifonia.

Nel madrigale musicale l'armonia agisce in modo simile al «suono» di Bembo: vale a dire, non è abitualmente impiegata solo con finalità «costruttive» o eufoniche, né è semplicemente il risultato accidentale del dispiegarsi di voci simultanee ma indipendenti, ma la si può pensare piuttosto come incarnazione di certi termini singoli oppure di certi sintagmi sotto il segno della «piacevolezza» o della «gravità». Ripensiamo agli effetti fonici di contrasto di due versi petrarcheschi come i seguenti (*Canzoniere*, CCCXXXII): «Mia benigna fortuna e 'l viver lieto» («piacevolezza»), «Crudele, acerba, inesorabil morte» («gravità»). Nel madrigale musicale questi effetti erano possibili per via armonica: termini come «crudel, acerba» e «lieto» davano luogo a tutto un vocabolario musicale di dissonanze e consonanze in lotta fra di loro²⁸. Nell'intonazione offertane da Wert, il contrasto fra la «piacevolezza» e la «gravità» di questi versi non potrebbe risaltare più chiaramente (es. mus. 1).

Nel madrigale musicale spesso l'armonia è puramente «costruttiva» – specie nelle sezioni omoritmiche – proprio come nella lirica di Bembo e di Petrarca gran parte dell'aspetto fonico è scarsamente significativo, risultando quello che proviene semplicemente dai vocaboli scelti. All'occorrenza però l'armonia poteva essere modificata a seconda del testo, non dovendo sottostarsi alle esigenze di un fraseggio di ampio respiro come in una composizione tonale, ma solo a quelle della «piacevolezza» e della «gravità». Ancora una volta, un siffatto uso dell'armonia era impossibile nello stile dei frottolisti, dove essa aveva obiettivi semplicemente «musicali»: l'armonia prodotta dalle parti interne e dal basso doveva sostenere e sottolineare la melodia e le funzioni da essa indicate. Anche in una composizione tonale ovviamente l'armonia può essere

²⁸ Dato che «*Crudele, acerba, inesorabil morte*» fu musicato parecchie volte, gli stessi espedienti armonici appaiono sempre ripetuti: *seste*, armonie instabili, false relazioni e ritardi. Su questo testo e le sue varie intonazioni v. A. Einstein, *op. cit.*, II, pp. 558-561.

Es. 1a.

Mia be - ni - gna for - tu - na e' l vi - ver lie - to, e' l
 Mia be - ni - gna for - tu - na e' l vi - ver lie - to,
 Mia be - ni - gna for - tu - na e' l vi - ver lie - to, e' l
 Mia be - ni - gna for - tu - na e' l vi - ver lie - to,
 vi - ver lie - to
 e' l vi - ver lie - to
 vi - ver lie - to
 lie - to
 vi - ver - lie to etc

Es. 1b.

C.

A.
 Cru - de - le, a - cer - ba, i - ne - so - ra - bil, mor - te.
 T.
 Cru - de - le, a - cer - ba, i - ne - so - ra - bil, mor - te.
 V.
 B.
 Cru - de - le, a - cer - ba, i - ne - so - ra - bil, mor - te.
 etc

espressiva, come mostrano le arie dagli inizi del Seicento, ma ricorrendo soprattutto a modulazioni e a progressioni di lunga gittata dirette ai centri tonali o da essi provenienti, non utilizzando un intervallo inaspettato, o una frase la cui maggiore o minor lunghezza è dettata dalla parola singola. Anche nelle arie secentesche ci sono imitazioni di vocaboli isolati, ma i compositori puntavano ad evidenziare i contenuti drammatici del testo, non ad occuparsi della sonorità verbale o delle finzze di «variazione» che affascinavano i petrarchisti.

Una melodia autonoma non può aderire ad un verso parola per parola, né consente di farlo all'armonia e al ritmo: solo nella polifonia la componente melodica attenuava la sua presenza consentendo ad armonia e ritmo di collaborare alla pari con lei nel congegno musicale globale. Per ottenere una «variazione» musicale equivalente a quella che Bembo e i petrarchisti richiedevano alla sonorità verbale, la melodia autonoma doveva essere considerata meno importante, così come nel verso gli autonomi schemi metrici e di rima dovevano contare di meno.

Il concetto di «variazione» offre l'analogia decisiva e compiuta fra lo stile poetico di Petrarca e la sua resa musicale nel madrigale: in entrambi poesia e musica, ritmi e armonie, «numero» e «suono» mutavano incessantemente e riflettevano la continua oscillazione fra «piacevolezza» e «gravità».

In quasi ogni madrigale sono evidenti queste ovvie analogie fra suono e ritmo del petrarchismo e della polifonia. Più interessante è scoprire se certi aspetti delle teorie di Bembo agiscano realmente sulla forma musicale tramite il testo, come in effetti pare. Si esamini un madrigale della *Musica nova* di Willaert, scritto probabilmente verso la fine degli anni '30²⁹. Esso intona un ben noto sonetto petrarchesco che, come tutta la buona poesia secondo Bembo, dal principio alla fine mostra numerosi accostamenti di «piacevolezza» e «gravità». Sonorità e ritmi dei primi due versi le presentano in acuto contrasto («Aspro core e selvaggio, e cruda voglia In dolce, humile, angelica figura»), mentre la musica di Willaert fornisce un puntuale equivalente delle loro caratteristiche di tono e di ritmo. Le consonanze imperfette applicate all'aspro verso iniziale — una concatenazione di accordi di terza e sesta — risolvono in quelle perfette del secondo, e l'andamento grave con cui intona il primo verso passa a suggerire «dolcezza» nella scan-

²⁹ A. Willaert, *Musica nova* (1559), in *Opera omnia*, a cura di H. Zenck e W. Gerstenberg, s.n.t., 1966 (*Corpus mensurabilis musicae*), XIII, pp. 54-55.

sione trocaica del secondo, badando attentamente di trasferire le caratteristiche sonore dal testo alla musica avvalendosi delle risorse della polifonia. La monodia non sarebbe riuscita ad ottenere altrettanto, pur potendo bene essere più «espressiva», e questo rappresenta senza dubbio un esempio di come la «gravità» e la «piacevolezza» di Bembo penetrassero anche il campo musicale.

«Aspro core e selvaggio, e cruda voglia» di Willaert è un po' un caso particolare, come potrebbe suggerire l'attenzione prestatagli da Galilei nel suo *Dialogo della musica antica e della moderna*: non è l'unico, ma non succede spesso di poter vedere in un madrigale una così stretta relazione fra sonorità verbale e resa musicale. Stando a Zarlino, che di Willaert era allievo, i compositori pensavano che la musica dovesse riflettere semplicemente il significato del testo, non rendere la sonorità verbale come succede nel citato brano di Willaert. Egli fa in proposito i nomi di Platone ed Oratio, significativamente tacendo quello di Bembo. In concreto però la pratica, lo stile raccomandato da Zarlino per esprimere la materia piacevole o quella grave, è l'esatto equivalente musicale della «piacevolezza» e «gravità» inventate da Bembo: era il gusto poetico contemporaneo a influenzare la musica, non qualche remota autorità classica. In questo campo però i musicisti erano andati oltre a quanto escogitato da Bembo e dai petrarchisti, in quanto potevano far musica profondamente espressiva. I madrigali di Willaert mostrano che la musica, grazie soltanto al suo specifico linguaggio, andava allora sviluppando risorse armoniche e ritmiche flessibili e armoniose per creare «piacevolezza» e «gravità» ad un grado impensabile in poesia. Un poeta non poteva scegliere un termine semplicemente per la sua sonorità e per il suo aspetto ritmico, mentre per il compositore essi costituiscono i soli materiali primari, su cui ha un controllo totale: fu questo che nel Cinquecento rese possibile il trionfo della musica sopra la parola.

Quanto questo fosse raffinato, possiamo vederlo in un tipico madrigale della *Musica nova*, che intona i primi tre versi di un sonetto di Petrarca: «Liete e pensose, accompagnate e sole, Donne che ragionando ite per via, Ov'è la vita, ov'è la morte mia?»³⁰. Qui manca del tutto ogni effetto fonico del tipo di quelli visti nel caso precedente, mentre vi si trova un'antitesi arguta. Anche stavolta però il compositore ne ha dato un'intonazione attenta a contrastare il significato del testo con l'appropriata sonorità, «dol-

³⁰ *Ibidem*, p. 108.

Es. 3.

alla direzione della cappella marciana (1527)³². Quali questioni musicali Willaert e i suoi colleghi musicisti abbiano potuto dibattere coi poeti petrarchisti forse non si saprà mai, ma che colloqui del genere si siano tenuti è indubbio.

«Chiamare Willaert il creatore del madrigale», scriveva Einstein, «sarebbe altrettanto assurdo che negare l'importanza del suo ruolo nella creazione del nuovo genere»³³. Che dire di compositori precedenti come Festa, Verdelot e Arcadelt? I loro madrigali si possono considerare nati sotto influenze petrarchiste?

Arcadelt, è noto, conosceva bene la cerchia di Bembo a Roma,

³² G. Cesari, *op. cit.*, pp. 395-396: «Il Willaert, che frequentò in Venezia Ca' Venier, ritrovo dei più insigni Bembisti». Egli si fonda su quanto si legge in Girolamo Parabosco, *Rime*, Venezia, 1555, pp. 54-60.

³³ A. Einstein, *op. cit.*, I, p. 324.

dove le teorie esposte nelle *Prose* furono discusse a lungo prima della loro diffusione a stampa³⁴. Quanto a Festa e Verdelot, non si sa di loro contatti con poeti, per cui si può solo suggerire che le convenzioni essenziali dei loro madrigali, l'alternanza di «piacevolezza» e «gravità», costituiscono l'analogo di quelle regolanti sonorità e ritmo nella lirica petrarchesca. L'influenza di Bembo e dei suoi seguaci si può solo supporre perché diffusissima e in grado di spiegare ciò che altrimenti parrebbe del tutto misterioso, cioè il trionfo di una polifonia espressiva per la lirica d'arte in volgare dopo che il secolo si era aperto sull'onda così vigorosa del canto accompagnato.

In un passo famoso Zarlino riassume i principî che credevano dovessero governare (e l'avessero fin lì effettivamente fatto) il rapporto di parole e musica nella polifonia³⁵.

Queste parole spesso citate sottolineano quanto fosse estesa l' analogia avvertita nella polifonia del Cinquecento fra le tecniche della «proprietà» in musica e nella letteratura petrarchista, attenta alle componenti sonore più minute dai toni sapientemente padroneggiati e studiati parola per parola. Più avanti nel secolo la sonorità del linguaggio poetico cominciò ad essere pensata e trattata in unità più ampie ed estese, con una medesima tinta espressiva che si diffonde su frasi intere e perfino su gruppi di frasi: lo stile «patetico» del lamento di Armida nella *Gerusalemme* tassesca ne è un esempio eccellente. Fu allora che i musicisti cominciarono a sostenere che la musica doveva cercare di esprimere non la parola singola, ma il senso globale di un passo, prendendo a considerare obsoleta la concezione espressa da Zarlino: che era tipica del suo tempo ed un'ulteriore riprova per capire l'inevitabilità della polifonia durante l'imperversare della voga petrarchista.

Secondo Einstein le osservazioni di Zarlino sono «infantili», e le relazioni fra musica e parola da lui prospettate una specie di trovata solo apparentemente ingegnosa:

Quest'epoca non faceva distinzione fra la pittura sonora motivata (ad esempio, rappresentare la corsa ed il volo con una rapida successione di note, l'alto e il basso con altezze sonore maggiori o minori) e quella priva di motivazioni, cioè tra un tipo di illustrazione musicale in cui la relazione fra significato e significante è ottenuta mediante un'ingegnosa trovata³⁶.

³⁴ *Ibidem*, p. 165.

³⁵ G. Zarlino, *Istituzioni harmoniche*, Venezia, s.d.: v. l'Introduzione a questo volume, pp. 18-20.

³⁶ A. Einstein, *op. cit.*, I, pp. 229-231.

Es. 4.

First system of musical notation for 'Es. 4.'. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics: 'a, O - v'è la vi - - - ta,'. The second staff is a vocal line with lyrics: 'a, O - v'è la vi - ta, o - ve la'. The third staff is a vocal line with lyrics: 'a, O - v'è la vi - ta, o -'. The fourth staff is a vocal line with lyrics: 'a, O - v'è la vi - ta, o - ve la mor -'. The fifth staff is a bass line.

Second system of musical notation for 'Es. 4.'. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics: 'o - ve la mor - te mi - a, o - v'è la'. The second staff is a vocal line with lyrics: 'mor - - te mi - - a, o - v'è la vi - -'. The third staff is a vocal line with lyrics: 've la mor - te mi - a, o - v'è la vi - ta,'. The fourth staff is a vocal line with lyrics: '- te mi - a, o - v'è la vi - ta,'. The fifth staff is a bass line.

Curiosamente, se la musica è autonoma, la «pittura» che Einstein considera motivata è proprio quella che non ha motivazioni di sorta, valendo come semplice illustrazione sonora, espediente derivato dalla retorica: era la figura dell'«energia» applicata alla musica.

Al contrario, il tipo di «illustrazione» che Einstein dice privo di motivazione, in cui oltre tutte le possibili stranezze di soluzione andrà incluso anche l'inizio di *«Aspro core e selvaggio, e cruda voglia»* di Willaert (un'unione di suono e significato che rappresenta «un'ingegnosa trovata»), non solo aveva le sue giustificazioni, ma in realtà costituì il mezzo essenziale attraverso cui la musica del Cinquecento si appropriò della poesia lirica e più tardi di quella drammatica, ponendosi al suo stesso livello. Non fu affatto un processo di «illustrazione della parola» nel senso descrittivo, ma di emblemizzazione del suo significato, in primo luogo con equivalenti puramente sonori. Per spiegarsi meglio, è ovvio che non esiste alcuna connessione naturale fra l'idea espressa nelle parole «Aspro core e selvaggio...» e gli intervalli usati da Willaert per intonarle, proprio come non v'è alcun nesso naturale fra sonorità e significato in quelle medesime parole: il rapporto è interamente fondato su convenzioni, e Willaert scelse un intervallo duro per rendere in musica la «gravità» perché lo suggeriva il testo, non una qualche legge naturale. Come ho rilevato, certi tipi di monodia avrebbero potuto essere più «espressivi», ma la questione è che nella scelta dei mezzi espressivi entrò l'intenzionale artificiosità: essa fu «un'ingegnosa trovata» basata sull'assunto che l'aspetto fonico del testo forniva il legame fra il significato razionale articolato ed una sua pura espressione sonora. Senza questo basilare presupposto e senza questa consapevole intenzione, la musica del Cinquecento non avrebbe mai potuto impossessarsi del contenuto della poesia.