

Introduzione

di Paolo Fabbri

Non è copioso il ricavato di chi investighi le fonti teoriche contemporanee al madrigale cinque-secentesco per verificarvi quelle indicazioni di poetica che gli studî in merito hanno finora più che altro lasciato intendere di riflesso, e induttivamente ricostruito attraverso indagini in vivisezione: cioè sulla produzione madrigalistica stessa che di quell'apparato concettuale è ad un tempo il risultato e il presupposto.

Un ausilio ben scarso ci si attende anzitutto dalla sua componente verbale, dato che come è noto la tipologia metrica e formale dei testi musicati non si esauriva affatto nel madrigale poetico, su cui per di più la trattatistica letteraria del resto neppure troppo si soffermò¹.

Resta finora in attesa di una convincente soluzione perfino la questione del termine prescelto per designare il nuovo genere. L'interesse manifestato dai letterati primo-cinquecenteschi per il recupero anche di quella struttura trecentesca², suggerisce al massimo la rivitalizzazione e la rimessa in circolo di un lemma, senza però poter spiegare i motivi della sua assunzione a compendiaro emblema terminologico di quel particolare rivestimento sonoro ora

¹ Cfr.: U. Schulz-Buschhaus, *Das Madrigal. Zur Stilgeschichte der italienischen Lyrik zwischen Renaissance und Barock*, Bad Homburg vor der Höhe, Gehlen, 1969; O. Besomi, *Ricerche intorno alla «Lira» di G. B. Marino*, Padova, Antenore, 1969; G. Capovilla, *Materiali per la morfologia e la storia del madrigale «antico», dal ms. Vaticano Rossi 215 al Novecento*, in «Metrica», III (1982), pp. 159-252; A. Martini, *Ritratto del madrigale poetico fra Cinque e Seicento*, in «Lettere italiane», XXXIII (1981), pp. 529-548; A. Daniele, *Teoria e prassi del madrigale libero nel Cinquecento (con alcune note sui madrigali musicati da Andrea Gabrieli)*, in *Andrea Gabrieli e il suo tempo. Atti del convegno internazionale (Venezia, 16-18 settembre 1985)*, a cura di F. Degrada, Firenze, Olschki, 1987, pp. 75-169.

² Se ne colgono i riflessi nelle *Prose della volgar lingua* di Bembo (1525) e nella *Poetica* di Trissino (1529), ma anche nella stampa (1509) della *Summa artis rhythici vulgaris dictaminis* di Antonio da Tempo (finita nel 1332).

applicato anche ai testi poetici in volgare italiano. Ancora negli anni '20 del Cinquecento per Bartolomeo Tromboncino i madrigali contribuivano semplicemente ad arricchire la variopinta tipologia metrica di cui si avvaleva la frottola, cosicché egli in una supplica del 1521 poteva definirsi autore di «molti canti de canzone, madrigali, soneti, capitoli et stramboti, versi latini et ode latine, et vulgar barzelete, frottole et dialogi»³. Del pari, trattando nel 1525 di questioni modali, Pietro Aaron confezionava *en passant* un analogo, eterogeneo fascio di «messe, motetti, canzone, frottole, strambotti, madrigali, sonetti e capitoli»⁴. Ancora nel 1619 Praetorius inclinava a far coincidere assetto metrico e genere musicale, indugiando «trecentescamente» sulle ipotesi etimologiche («Quasi madre della gala, mater de sententia [. . .], Quasi madre della gaia [. . .] quod est laetitiae, laetus [. . .] Quasi mandri-gale, hoc est carmen pastorale»)⁵:

Die Madrigalia, wie auch nechstfolgende als Dialogi, Stanza, Sestini, Sonetti, Canzoni, Canzonette, haben ihren Namen nicht von der Melodey des Gesanges, sondern a textu & versibus. Dann Madrigale ist ein Nomen Poematis, und nicht Cantionis, welcher Text meistentheils aus dem Francisco Petrarca, Bocatío, Petro Bembo und Dante genommen Seyn⁶.

Pur senza giungere a simili ripartizioni e sminuzzamenti che in realtà l'uso non giustificava appieno, vale la pena di registrare come l'impiego maggioritario – totalitario, quasi – del termine «madrigale» non escludesse però qualche deviazione e l'occasionale ricorso a soluzioni particolari. *Chori in musica* intitolò i madrigali di Andrea Gabrieli «sopra li chori della tragedia di Edippo tiranno» chi ne curò l'edizione nel 1588, e più genericamente *Musiche* in-

³ K. Jeppesen, *La frottola. Bemerkungen zur Bibliographie der ältesten weltlichen Notendrucke in Italien*, I, København, Universitetsforlaget Aarhus Einar Munksgaard, 1968, p. 147.

⁴ P. Aaron, *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato*, Venezia, Bernardino de Vitali, 1525, s.n.p.

⁵ M. Praetorius, *Syntagma musicum*, III, Wolfenbüttel, 1619: *Termini musici*, p. 12 (ed. anastatica a cura di W. Gurlitt, Kassel, Bärenreiter, 1958). Si veda invece T. H. Morley, *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*, London, Peter Short, 1597, p. 180: «Madrigal, a word for the etymologie of which I can give no reason» («madrigale, un termine di cui non so spiegare in alcun modo l'etimologia»).

⁶ M. Praetorius, *op. cit.*, pp. 11-12: «I madrigali, così come pure i dialoghi, le stanze, le sestine, i sonetti, le canzoni, le canzonette, di cui parlerò subito dopo, non traggono il nome dalla melodia del canto, ma dal testo e dai versi. Infatti il termine madrigale indica un tipo di poesia, non di musica, il cui testo è perlopiù preso da Francesco Petrarca, Boccaccio, Pietro Bembo e Dante».

ce colui che nel 1539 si occupò di raccogliere gli analoghi madrigali-intermedi di Corteccia inseriti nel volume musicale celebrativo delle feste per le nozze tra Cosimo de' Medici e Leonora da Toledo. *Greghesche* fu ad esempio l'epiteto scelto nel 1564 per designare una monografica collezione di «madrigali gregghi» su testi del Burchiella, e *Dialoghi musicali* quei madrigali di autori vari, editi nel 1590, cantati da sette a dodici voci articolate in gruppetti dialoganti.

Volgendo poi al più internazionale latino il titolo del *Primo libro de madrigali a tre voci* di Costanzo Festa (Venezia, Antonio Gardano 1541), chi in quel medesimo anno ne curò la ristampa – l'editore Iohan Petreius di Norimberga – propose in pratica l'equivalenza di “madrigale” e “cantio” (*Trium vocum cantiones centum*), così come nel 1588 colui che apprestò quella *Gemma musicalis* il cui frontespizio dichiarava appunto «selectissimas varii stili cantiones (vulgo italis madrigali et napolitane dicuntur)». Del resto anche per Zarlino «canzone» (eventualmente nella versione diminutiva) poteva fungere da sinonimo efficace del ben più vulgato “madrigale”, come si legge ad esempio nelle *Istitutioni harmoniche*: «perché veramente possono muovere poco l'animo quelle canzoni nelle quali si racconta con breve parole una materia breve, come si costuma hoggidì in alcune canzonette dette madrigali»⁷. Bottrigari preferisce un analogo «cantilena», da distinguere caso mai in sacra e profana (il che tradiva un'evidente considerazione d'affinità tra la produzione madrigalistica e quella mottettistica): le «cantilene che hoggidì sono in uso, volgarmente nominate madrigali o motetti [. . .] le cantilene d'hoggidì, siano esse madrigali, come si dicono, o motetti»⁸. Tanto Pietro Pontio che Lodovico Zacconi mostrano invece una tendenza a dissimilare i termini di “madrigale” e “canzone”, dando a vedere che non per tutti di sinonimi si trattava: «L'imitatione sarà questa, che imiterà un motetto, madrigale o canzone con gli istessi movimenti, ma non servirà il valore delle figure del motetto o madrigale o altra cosa che sia, né tampoco alle volte gli stessi tuoni e semituoni»⁹.

Le musiche ordinariamente si sogliano ridurre a tre generi di cantilene,

⁷ G. Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, Venezia, Francesco de' Franceschi, 1573, p. 89.

⁸ E. Bottrigari, *Il Melone. Discorso armonico*, Ferrara, Vittorio Baldini, 1602, pp. 1 e 24: v. anche *ibidem*, *Il Melone secondo*, p. 4.

⁹ P. Pontio, *Dialogo [. . .] ove si tratta della theorica e pratica di musica*, Parma, Erasmo Viothi, 1595, p. 106.

cioè a canzone, madrigali e vilanelle; a cose ecclesiastiche che sono messe, vesperi, magnificat, moteti e letanie; et a contrapunti, che si fanno soli o vero in compagnie. Le prime vanno con maniere allegre tanto nel principio quanto nel fine. Le seconde debbano andar con maniere gravi et artificiose, con alquanto d'allegria nel fine; ma i contrapunti vanno con artificiosi e spessi movimenti sino al fine, e per loro ornamento quando che si può debbano sempre haver un certo finale artificioso e grave. [. . .] Io dico la prima cosa, che il comporre compositioni musicali soglia riuscir difficultoso secondo le materie che si compongano, perché alcuni riescano bene in madrigali, canzone et altro, che non riescano poi così bene in motetti e messe. E così, con altro tanta fatica comporanno dette messe e motetti che con manco pur assai comporanno dette canzone e madrigali¹⁰.

Ma al di là di sempre possibili soluzioni di circostanza o di ricambio, l'ampiezza dell'adozione del termine "madrigale" nelle edizioni pervenuteci non consente di incrinarne l'egemonia. E un ruolo fondamentale in una così compatta affermazione dovette giocarlo proprio la diffusione a stampa, di cui il madrigale cinquecentesco fu il primo genere musicale a giovarsi fin dall'atto stesso della sua nascita, sancita da quei *Madrigali de diversi musici. Libro primo de la Serena* pubblicati a Roma nel 1530 che notoriamente rappresentano la prima testimonianza del nuovo impiego lessicale. La più ampia circolazione e il carattere di modello normativo da emulare che al nuovo sistema di riproduzione erano connessi, può in qualche modo contribuire a spiegare il suo rapido imporsi: come ben documenta il fatto che già nel 1550 Antonfrancesco Doni era in grado di mettere insieme una bibliografia di quasi una settantina di edizioni di «madrigali» a 4-6 voci, più una decina di «terzi et duo»¹¹. In un clima di diffuso interesse per la polifonia in genere da un lato, e di una cultura dell'*imitatio* e dell'uniformazione regolarizzante dall'altro, la stampa probabilmente propiziò il successo di un termine forse pensato in origine in opposizione alla frottola e un po' casualmente preferito per via dei legami che già in passato avevano collegato il madrigale al canto.

In ogni caso, il cadere della scelta su quest'etichetta di genere per una formula d'intonazione diversa da quella frottolistica più tradizionale e così deliberatamente mirante all'artificiosa elevatezza di una lingua musicale "alta", faceva perdere del tutto al vocabolo quelle connotazioni villerecce e quei sentori di rusticità

¹⁰ L. Zacconi, *Prattica di musica*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1622, pp. 88 e 278.

¹¹ A. Doni, *La libreria*, Venezia, Giolito de' Ferrari, 1550: cfr. J. Haar, *La «Libreria» di Antonfrancesco Doni*, in «Musica Disciplina», XXIV (1970), pp. 101-123.

che ancora deteneva, come testimoniano le esecuzioni di «canzoni et madrigali alla pavana» ad opera di «Ruzante et cinque compagni et due femine» durante un banchetto ferrarese del 1529¹², e di «cose villanesche [...] o cose de madrigali» a Napoli nel carnevale 1536¹³.

Di tale tensione verso i livelli stilistici superiori resta un'eco presso i teorici musicali nell'analogia tra madrigale e mottetto, come già si è accennato a proposito di Bottrigari, e nella concezione che voleva quello modellato su questo, come al riguardo scrive ad esempio anche Morley: «As for the musick, it is next unto the motet, the most artificiall and to men of understanding most delightfull»¹⁴. L'idea che quel genere di nobile lirica letteraria perlopiù rivestita di musica dai madrigalisti potesse costituire un equivalente profano del mottetto, non può non far pensare alla contemporanea teorizzazione della pari dignità di una certa letteratura in volgare con quella in latino quale si poteva leggere nelle *Prose della volgar lingua* di Bembo (1525): oltre alle scelte poetiche prelette, neanche la loro reinvenzione in musica pare sottrarsi ad atteggiamenti che verrebbe da definire complessivamente "petrar-chisti".

È proprio in riferimento al mottetto che s'incontrano i primi accenni ad una poetica del madrigale. Nel clima controriformistico susseguente al concilio tridentino, infatti, la contiguità tra i due generi alimentò tentativi di reciproca dissimilazione ispirati al proposito di ben distinguere tra sacro e profano: una necessità morale che irresponsabilmente i contemporanei sempre più tendevano a trascurare, se Cerone poteva deprecare che non facessero ormai «otra differencia mas entre las missas, Magnificat, hymnos, motetes, madrigales, canciones, chanzonetas, villancicos,

¹² La testimonianza, di Cristoforo da Messisbugo, si può leggere in H. Mayer Brown, *A Cook's Tour of Ferrara in 1529*, in «Rivista italiana di musicologia», X (1975), pp. 240: v. anche A. Benelli [E. Bottrigari], *Il Desiderio*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1594, p. 45.

¹³ Si veda il contributo di Donna Cardamone, nelle pagine che seguono, quasi in esordio.

¹⁴ Th. Morley, *op. cit.*, p. 180: «Quanto alla musica, esso [il madrigale] è quanto mai prossimo al mottetto, il genere più artificioso e amato dagli intenditori». «Madrigali & mottetti» figurano ad esempio regolarmente appaiati in A. Benelli, *op. cit.*, pp. 24, 25 e 33; e si veda anche (del medesimo) E. Bottrigari, *Il trimerone de' fondamenti armonici, ovvero Lo essercitio musicale*, ms. a Bologna, Civico museo bibliografico musicale B. 44, p. 65: «i madrigali son pur stati imitationi de' mottetti».

frotolas y estrambotes, si no a quella poca diversidad de la palabra que se canta»¹⁵.

Voi dovete sapere (come già vi dissi) che da questo contrapunto florido ovvero deminuito vengano variate compositioni come messe, motetti, salmi, re-nantie e dissonantie che nel contrapunto si truovano, ma non già nell'istesso modo o stille che dir vogliamo. [...] Che gli principii così de motetti come debbono esser simili di figure, e questo è stato osservato da musici eccellenti [...] e quest'ordine si deve servare perché sentendosi una parte che comincia con gravità, e poi un'altra che comincia con moto veloce, anzi velocissimo, rispetto al principio, senza dubbio pare difforme, eccetto se non fosse una parte che cominciasse con parole significanti correre over fuggire over combattere, come si truova nel madrigale fatto da Vicentio Ruffo «*Deh porgi mano alla mia fragil barca*» ove dice «che combattuta va», dove si vede cominciare quella parte con moto velocissimo rispetto al principio di esso madrigale. Dico tal modo convenirsi e star bene et esser fatto con giudicio, e questo si osserva nelli madrigali, ma nelli mottetti et altre cose ecclesiastiche non si permette per la gravità della compositione, come chiaramente de motetti parlando intenderete. Il modo o stile che dir vogliamo, volendo far un motetto, è grave e quieto, dove si vede le parti muoversi con gravità, et in particolar la parte bassa, et il compositore deve servare tal ordine con le parti dal principio fin all'ultimo. E parimenti le inventioni debbono esser gravi, ancora c'hoggi di in alcuni compositori fra suoi motetti e cose ecclesiastiche non servano tal ordine, ma talmente pongono le parti insieme con moto veloce e velocissimo, che paiono madrigali e canzoni, e valersi in luogo della semibreve sincopata, della minima sincopata, qual non conviene alla gravità del motetto, et ancora si servino della pausa di semiminima, et ancora della chroma, e questo non dirò una sol volta (che sarebbe nulla), ma vanno continuando in questo modo sin al fine, talché per mio giudicio è stile da madrigale e non da motetto, perché non serva in sè gravità alcuna [...]¹⁶.

¹⁵ P. Cerone, *El melopeo y maestro. Tractado de musica theorica y practica*, Napoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613, p. 675: «più altra differenza fra messe, Magnificat, inni, mottetti, madrigali, canzoni, canzonette, villanelle, frottole e strambotti, all'infuori di quella minima diversità del testo cantato». Si veda anche S. Cerreto, *Della prattica musica vocale e strumentale*, Napoli, Giovan Iacomo Carlino 1601, p. 218: «Vi sono ancora le fughe, cioè arie, le quali sono usate da compositori ad imitatione del canto fermo ecclesiastico, che sono diverse di quelle che s'usano nei madrigali o in altre canzone».

¹⁶ P. Pontio, *Ragionamento di musica*, Parma, Erasmo Viotto, 1588, pp. 123, 140 e 154. Già più di un trentennio prima in N. Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Roma, Antonio Barre, 1555, c. 84v, si poteva leggere: «hora il comporre a quattro voci sopra messe et sopra parole latine dè esser grave et non molto furiato, perché le messe et psalmi essendo ecclesiastici, è pur il dovere che il proceder di quelle sia differente da quello delle canzoni franzese et da madrigali et da villotte, avenga che alcuni compositori compongano alla riversa del soggetto della messa, perché quella vuole il proceder con gravità et più pieno di divotione che di lascivia; et alcuni comporranno una messa sopra un madrigale et sopra una canzone franzese o

Ma al di là di queste preoccupazioni censorie, la più estesa trattazione in qualche modo sistematica del madrigale cinquecentesco, dal punto di vista teorico, è probabilmente quella fornita da Pietro Cerone nel dodicesimo libro del suo trattato *El melopeo y maestro*: un apposito capitolo – il XVIII – è dedicato a *La manera de componer madrigales*¹⁷, e in esso furono incorporati di peso anche passi di trattatisti precedenti evidentemente giudicati utili allo scopo¹⁸.

Las invenciones de los madrigales han da ser breves, no mas largas del valor de dos semibreves o de tres siendo a compas menor: y es, porque si las invenciones fuessen largas, no serian para madrigales, mas fueran proprias de los motetes y missas. Su proprio es tener su compostura muchas semiminimas, y tambien de las minimas, y semibreves sincopadas (las quales ya deximos no tener lugar en las composiciones ecclesiasticas) y con la palabra debaxo casi de cada nota, semibreve, minima o semiminima que sea, por no vocalizar con tantos puntos como se haze en los motetes. Hazense en ellos algunas corcheas y algunas vezes (para florear mas la obra) algunas semicorcheas, pero muy pocas, y no en todas las partes juntamente, sino en algunas dellas, que de otra manera saldrá de su orden, y podriase llamar obra glosada; y han de ser ordenadas, sin llevar sylaba particular, y sin saltos: pues estas aussí ordenadas, se reservan para las chanzonetas y para los estrambotes y frótoles. Verdad es que algunos modernos (y en particular los musicos napolitanos) en lugar de poner en obra las quatro figuras breve, semibreve, minima y semiminima con palabras, ponen la semibreve, minima, semiminima y corchea, y para cantarlas bien, alargan de tal manera el compas, que passara comodamente un carro con sus bueyes. Digo mucho mas largo y mas espacioso del compas ordinario, puesto en arte de los antiguos philosophos (como somos por dezir en el libro que sigue) a imitacion del pulso humano. Con que, en lugar de dar un poco de biveza y espíritu a la música, la vienen a quitar toda suerte de lindeza y gracia, haziendola melanconica y triste, y en tanto grado pesada, que parece musica de Semana Santa. Que serviendose del compas verdadero (en lo que es cantidad de tiempo) vienen a causar el

sopra la battaglia, che quando nelle chiese s'odeno tali compositioni, inducono ogniuno al ridere, che pare quasi che il tempio di Dio sia diventato luogo da recitare cose lascive et ridicolose, come se 'l si fusse in una scena, ove è lecito recitar ogni sorte di musica da buffoni, ridicolosa et lasciva. Non è da maravigliarsi s'a questi tempi la musica non è in pretio, perché è stata applicata a cose basse, come sono a balli, a napolitane et a villotte et altre cose ridicolose, contra l'oppenione degli antiqui, li quali osservavano quella solamente per cantare gli hymni degli dei et i gran fatti degli huomini. Certamente molto rispetto si dè havere, et gran differenza si farà a comporre una compositione da cantare in chiesa, a quella che si ha da cantare in camera, et il compositore dè havere il suo giuditio limato, et comporre le sue compositioni secondo il soggetto et il proposito delle parole».

¹⁷ P. Cerone, *op. cit.*, pp. 692-693.

¹⁸ Ad esempio cfr. P. Pontio, *Ragionamento cit.*, p. 160.

mesmo effeto como si usaran la longa, breve, semibreve y minima. Y todo esto hazen para dar a entender que hazen cosas milagrosas y de mucho primor. No mas, bolvamos a nuestra casa.

Las partes han de cantar diversas vezes juntamente; quiero dezir sin invenciones si no a nota contro nota: empero ha de ser con movimiento ligero y diminuydo de minimas y semiminimas & c. quedando de quando en quando (siendo a cinco) en tercio o en quarto, haziendo pausar las otras partes. Aqui se han de usar frequentemente las fugas dobladas, los contrapuntos a la quinta, dezena y dozena & c., las imitaciones contrarias, con sus respuestas a la segunda, tercera, sexta y septima. Destas fugas y contrapuntos va tractado en el catorzeno libro. Hase de tener cuydado particular de corresponder con la solfa al sentido de la letra, como si tractare de cosas duras y asperas, usarsean passos duros y asperos, compuestos con intervalos dissonantes, y si de cosas alegres y dulces, hazersean tambien passos regozijados y armoniosos servriendose de la naturaleza de las consonancias ayrosas y de sus loçanas posturas. Si las palabras hablaren de correr o de bolar, tambien conviene que la musica sea mas veloz y mas presta respecto a la musica de las otras palabras. Y al contrario, para explicar algunas palabras tardas y amodorradas, tambien la composición haurá de ser amodorrada y tarda, usando de breves, semibreves y minimas hasta a tanto que duraren las dichas palabras, y no mas. Mas si hablaren de caer, de saltar, de yr en cielo o à lo infierno, tambien las partes de la composición, la una empues de otra con salto de octava o alomenos de quinta, hauran de caer o de alçar. Quando hablaren de baxar ò de subir, sin saltar, podrase subir y abaxar con movimientos de grado. Advertiendo que en los madrigales, mas que en otro genero de composición, es tenido el compositor de explicar el sentido de la letra, y para esto se tenga cuenta con los avisos particulares que se dieron en el V cap. passado: pues ay se muestran en exemplo diversas imitaciones hermosas, y muy apropiadas. Las clausulas se ordenan de la mesma manera que en los motet, pero con figuras menores y mas diminuydas, y avezes pueden terminar en la cuerda confinal del tono¹⁹.

¹⁹ «Le invenzioni dei madrigali devono essere brevi, non più lunghe di due o tre semibrevi in caso si usi il tempo ordinario, e ciò perché se le invenzioni fossero lunghe, non sarebbero da madrigali, ma peculiari dei mottetti e delle messe. È loro particolarità quella di impiegare molte semiminime ed anche minime, e semibrevi sincopate – le quali, come si è detto, non trovano posto nelle composizioni ecclesiastiche –, e con una sillaba quasi per ogni nota, semibreve minima o semiminima che sia, senza tante vocalizzazioni come si fa nei mottetti. Per fiorire di più la composizione vi si pongono alcune crome e talvolta alcune semicrome, ma molto poche e non in tutte le parti contemporaneamente ma solo in alcune, altrimenti essa travalicherebbe gli schemi del proprio genere divenendo piuttosto una diminuzione: esse poi debbono essere ordinate, senza portare particolare sillaba, e senza far salti, poiché quelle siffatte si riservano per le canzonette e per gli strambotti e frottole. È vero che alcuni moderni, e specialmente i musicisti napoletani, invece di usare nella musica vocale le quattro figure, cioè breve semibreve minima semiminima, ricorrono alla semibreve minima semiminima e croma, e per cantarle con agio allargano a tal punto la battuta che ci passerebbe comodamente un carro coi buoi: intendo una battuta molto più larga e spaziata del tempo ordinario, dagli antichi filosofi suggerito ad imitazione del polso umano. Con il che, invece di dare un po' di vivacità e spirito alla musica, le vengono a togliere ogni sorta di bellezza

Raccogliendo dunque anche idee di corso comune, Cerone individuava alcune peculiarità del madrigale. Anzitutto segnalava l'articolazione in episodi su soggetti brevilinei tendenti a bilanciare note e sillabe, piuttosto che ad aprirsi in slarghi melismatici. L'abbondante ricorso alla scrittura "a note nere" garantiva quel carattere «hilaris, alacer, plenus gratia et suavitate» che qualche decennio più tardi gli riconoscerà Athanasius Kircher²⁰, secondo il quale «madrigalescus stylus [. . .] tarditatem, nisi ubi verborum ratio requirit, omnibus modis fugit»²¹.

Ma il nodo centrale restava la disposizione espressiva da imporre alla musica, il cui compito precipuo era la resa significativa del testo: «il corpo della musica son le note, e le parole son l'anima, e sì come l'anima per esser più degna del corpo deve da quello esser seguita ed imitata, così anco le note devono seguire ed imitare le parole», scriveva Marc'Antonio Mazzone nella dedicato-

e di grazia, rendendola malinconica e triste, e pesante a tal punto che pare musica da settimana santa. Servendosi della battuta giusta in riferimento ai valori, finiscono con l'ottenere lo stesso effetto come se usassero lunga breve semibreve minima: e fanno tutto questo per dare ad intendere che producono cose miracolose e di grande maestria. Ma basta così: torniamo al nostro assunto. Le parti debbono cantare spesso insieme, cioè senza invenzioni che non siano a nota contro nota, e con movimento leggero e diminuito di minime semiminime etc., restando di quando in quando in tre o quattro voci - se si è in cinque - e facendo far pausa alle altre parti. Qui si debbono usare frequentemente le fughe raddoppiate, i contrappunti alla quinta, decima e dodicesima etc., le imitazioni contrarie con le loro risposte alla seconda, terza, sesta e settima. Di queste fughe e contrappunti si tratterà nel quattordicesimo libro. Si deve avere cura particolare di corrispondere con la melodia al senso letterale del testo, e quando si trattasse di cose dure ed aspre, si devono usare passi duri ed aspri, formati da intervalli dissonanti, e se si tratta di cose allegre e dolci, si facciano anche passi allegri ed armoniosi, servendosi della natura delle consonanze ariose e delle loro leggiadre posizioni. Se il testo parlasse di correre o di volare, pure è opportuno che la musica sia più veloce e più svelta rispetto a quella delle altre parole. E al contrario, per illustrare alcuni termini tardi e torpidi, anche la musica dovrà essere intorpidita e tarda, usando brevi semibrevi e minime per la durata di queste parole, e non di più. Ma se parlassero di cadere, saltare, andare in cielo o all'inferno, anche le parti della composizione dovranno cadere o alzarsi una dopo l'altra con un salto di ottava o almeno di quinta. Quando parlassero di scendere o di salire, il corrispondente movimento sarà per grado, senza salti. Nei madrigali più che in altro genere di composizione il musicista è tenuto a esplicitare il senso letterale, e per questo si tenga conto degli avvertimenti particolari che si sono dati nel capitolo quinto, dato che vi si indicano ad esempio diverse imitazioni belle e molto appropriate. Le clausole si dispongono allo stesso modo dei mottetti, ma con figure di valore minore e più diminuite, e talvolta possono terminare sulla finale del tono».

²⁰ A. Kircher, *Musurgia universalis*, I, Romae, ex typographia haeredum Francisci Corbelletti, 1650, p. 313.

²¹ *Ibidem*.

ria del suo *Primo libro de' madrigali a quattro voci* (1569)²². E un cinquantennio dopo Zacconi: «Di maniera che quel riguardo che si ha nel cantar madrigali o altro, di pronunciar le parole con accenti, così anco doverà fare il sudetto contrapuntista, avvertendo col contrapunto di accompagnar le parole al loro significato»²³. Il sistema di tropi retorico-musicali di cui parla Cerone²⁴ avevano iniziato a tracciarlo già Vicentino e Zarlino, individuando corrispondenze semantico-foniche per così dire di primo grado (quelle che ponevano in parallelo senza altre mediazioni significati e significanti musicali: la gravità della tessitura e la dilatazione mensurale per le «cose gravi», e viceversa l'acutezza e la rapidità metrica per quelle in qualche modo connesse con altezza o vivacità), ed altre che implicavano schemi convenzionali d'intermediazione (ad esempio, gli andamenti melodici e gli intervalli tradizionalmente avvertiti come duri o dissonanti per concetti appartenenti ai domini della sentimentalità patetica):

perché la musica fatta sopra parole, non è fatta altro se non per esprimere il concetto et le passioni et gli effetti di quelle con l'armonia; et se le parole parleranno di modestia, nella compositione si procederà modestamente, et non infuriato; et d'alegrezza, non si facci la musica mesta; e se di mestitia, 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 semibreve o con una minima; e quando il compositore vorrà comporre mesto, il moto tardo et le consonanze minori serviranno a 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 [...]²⁵.

ZARLINO Li compositori moderni hanno per costume (il che non è da biasimare) che quando le parole dinotano cose gravi, basse, profonde, discesa, timore, pianti, lagrime et altre cose simili, fanno continuare alquanto le loro modulationi nel grave, e quando significano altezza, acutezza, ascensione, allegrezza, riso et altre simili cose, le fanno modulare nell'acuto. [...] Perciò se non è lecito tra i poeti comporre una comedia con versi tragici, non sarà anco lecito

²² Cit. in A. Einstein, *The Italian Madrigal*, Princeton, Princeton University Press, 1949, p. 223.

²³ L. Zacconi, *op. cit.*, p. 90.

²⁴ E in aggiunta a quanto riportato, si vedano ancora le pp. 670-671 del *Melopeo*.

²⁵ N. Vicentino, *op. cit.*, c. 86r.

al musico di accompagnare queste due cose, cioè l'harmonia e le parole insieme, fuori di proposito. Non sarà adunque conveniente che in una materia allegra usiamo l'harmonia mesta et i numeri gravi, né dove si tratta materie funebri e piene di lagrime è lecito usare un'harmonia allegra e numeri leggiere, o veloci che gli vogliamo dire. Per il contrario bisogna usare le harmonie allegre e li numeri veloci nelle materie allegre, e nelle materie meste le harmonie meste e li numeri gravi, accioché ogni cosa sia fatta con proportione. Il che penso che ciascuno lo saprà fare ottimamente quando haverà riguardo a quello che ho scritto nella terza parte, e considerato la natura del modo sopra 'l quale vorrà comporre la cantilena. Et debbe avvertire di accompagnare quanto potrà in tal maniera ogni parola, che dove ella dinoti asprezza, durezza, crudeltà, amaritudine et altre cose simili, l'harmonia sia simile a lei, cioè alquanto dura et aspra, di maniera però che non offendi. Simigliantemente quando alcuna delle parole dimostrerà pianto, dolore, cordoglio, sospiri, lagrime et altre cose simili, che l'harmonia sia piena di mestitia. Il che farà ottimamente, volendo esprimere li primi effetti, quando usará di porre le parti della cantilena che procedino per alcuni movimenti senza il semituono, come sono quelli del tuono e quelli del ditono [= terza maggiore], facendo udire la sesta overo la terzadecima maggiori, che per loro natura sono alquanto aspre sopra la chorda più grave del concerto, accompagnandole anco con la sincopa di quarta o con quella della undecima sopra tal parte; con movimenti alquanto tardi, tra i quali si potrà usare etiamdio la sincopa della settima. Ma quando vorrà esprimere li secondi effetti, allora usará (secondo l'osservanza delle regole date) li movimenti che procedono per il semituono e per quelli del semiditono [= terza minore], et altri simili, usando spesso le seste overo le terzedecime minori sopra la chorda più grave della cantilena, che sono per natura loro dolci e soavi, massimamente quando sono accompagnate con i debiti modi e con discrezione e giudizio. Ma si debbe avvertire che la cagione di esprimere simili effetti non si attribuisce solamente alle predette consonanze poste in tal maniera, ma etiamdio alli movimenti che fanno cantando le parti, li quali movimenti sono di due sorti, naturali et accidentali. Li naturali sono quelli che si fanno tra le chorde naturali della cantilena ove non intraviene alcun segno o chorda accidentale, e questi movimenti hanno più del virile che quelli che si fanno col mezzo delle chorde accidentali segnate con tali segni * e b, i quali sono veramente accidentali et hanno alquanto del languido, dai quali nasce similmente una sorte di intervalli chiamati accidentali, ma dalli primi nascono quelli intervalli che si chiamano naturali. Laonde dobbiamo notare che li primi movimenti fa[nno] la cantilena alquanto più sonora e virile, e li secondi più dolce et alquanto più languida. Per il che li primi potranno servire ad esprimere li primi effetti, e li secondi movimenti potranno servire agli altri, di maniera che accompagnando gli intervalli delle maggiori e delle minori consonanze con li movimenti naturali et accidentali che fanno le parti con qualche giudizio, si verrà ad imitare le parole con la bene intesa harmonia. Quanto poi alla osservanza dei numeri, considerata primieramente la materia contenuta nella oratione, se sarà allegra si dè procedere con movimenti gagliardi e veloci, cioè con figure che portano seco velocità di tempo, come sono le minime e le semiminime, ma quando la materia sarà flebile, si dè procedere con movimenti tardi e lenti, come ne ha insegnato Adriano [Willaert] ad esprimere l'uno e l'altro modo in più cantile-

ne, tra le quali si trova queste: «*I' vidi in terra angelici costumi*», «*Aspro core e selvaggio*», «*Ove ch'i' posi gli occhi*», tutte composte a sei voci, e «*Quando fra l'altre donne*» e «*Giunto m'ha Amor*» a cinque voci, et infiniti altri con infiniti motetti, li quali non nomino per non andare in lungo²⁶.

Altrove Zarlino ribadiva più diffusamente la delicatezza del problema rappresentato dalla scelta del modo su cui impiantare il brano, dato che l'*ethos* connessovi avrebbe dovuto possedere qualità adatte a quelle contenute nel testo intonato.

Qualunque volta adunque che si vorrà comporre alcuno concerto sopra un soggetto ritrovato, o sia canto fermo o figurato, ovvero se 'l si vorrà comporre alcuna canzone, madrigale over motetto, e faccia dibisogno che 'l compositore sia l'inventore del soggetto, debbe prima avvertire di qual modo sarà il soggetto, overamente sopra qual modo vorrà comporre la sua cantilena, acciò conosca le chorde sopra le quali si haveranno da far le cadenze, per poter comporre il concerto in tal maniera che 'l fine non sia dissonante dal mezzo e dal principio. [. . .] Dico adunque che qualunque volta il musico havrà proposto di comporre alcuno motetto o madrigale, ovvero qualunque altra sorte di cantilena, considerato prima bene le parole del soggetto, debbe dappoi eleggere il modo conveniente alla loro natura. Il che fatto, osserverà che 'l suo tenore procedi regolatamente modulando per le chorde di quel modo che si havrà eletto, facendo le cadenze secondo che ricerca la perfettione della oratione et il fine delli suoi periodi. Et sopra il tutto debbe cercare con ogni diligenza di fare che tal tenore sia tanto più regolato et bello, leggiadro e pieno di soavità, quanto più che la cantilena si suol fondare sopra di lui, accioché venga ad essere il nervo et il legame di tutte l'altre parti, le quali debbono essere unite insieme in tal maniera et in tal modo congiunte, che occupando il tenore le chorde di alcun modo autentico o plagale, il basso sia quello che abbraccia le chorde del suo compagno²⁷.

Anche se per farne bersaglio di dubbî e sarcastici interrogativi, proprio questi due aspetti del madrigale musicale – l'effettivo valore significativa di quelle sue sonore figure retoriche, e la reale omogeneità modale (e perciò espressiva) di composizioni che, quando poi non trascorrevano da un tono all'altro lungo l'arco del loro procedere, accostavano istituzionalmente voci simultanee disposte in ambiti diversi e contigui – sono minutamente puntualizzati da Vincenzo Galilei nel *Dialogo* [. . .] *della musica antica e della moderna* (1581). Squalificandolo all'interno della sua polemica anti-polifonica come espediente rudimentale e quindi inefficace, Galilei sottolineava l'attenzione dei madrigalisti verso la singola

²⁶ G. Zarlino, *op. cit.*, pp. 241 e 419-420.

²⁷ *Ibidem*, pp. 282 e 417.

immagine e il concetto isolato, rescissi dal contesto e messi a fuoco individualmente in un'ansia di mimetismo che si spingeva fino a formulazioni musicali di validità più iconica che realmente espressiva, e implicitamente deprecava quell'abitudine notomizzante per cui una volta passato per le mani del madrigalista, il testo riemergeva fatto a brani e polverizzato tra le voci.

Vengo ultimamente a trattar, come ho promesso, della più importante e principal parte che sia nella musica, e questa è l'imitatione de' concetti che si trae dalle parole, della qual cosa speditomi, verrò a discorrervi intorno l'osservationi degli antichi musici. Dicono adunque, anzi tengono per fermo i nostri pratici contrapuntisti, di havere espressi i concetti dell'animo in quella maniera che conviene, e di havere imitato le parole, tutta volta che nel mettere in musica un sonetto, una canzone, un romanzo, un madrigale o altro, nel quale trovando verso che dica per modo d'esempio «Aspro core e selvaggio, e cruda voglia», che è il primo d'uno de' sonetti del Petrarca, haveranno fatto tra le parti nel cantarlo di molte settimane, quarte, seconde e seste maggiori, e cagionato con questi mezzi negli orecchi degli ascoltanti un suono rozzo, aspro e poco grato, non altramente di quello che rendeva la cithara d'Orfeo in mano a Neantio figliuolo di Pittaco tiranno di Lesbo [. . .] Altra volta diranno imitar le parole quando tra quei lor concetti ve ne siano alcune che dichino «fuggire» o «volare», le quali profferiranno con velocità tale e con sì poca gratia, quanto basti ad alcuno immaginarsi, et intorno a quelle che haveranno detto «sparire, venir meno, morire» o veramente «spento», hanno fatto in un instante tacere le parti con violenza tale, che invece d'indurre alcuno di quelli affetti, hanno mosso gli uditori a riso, et altra volta a sdegno, tenendosi perciò d'esser quasi che burlati. Quando poi haveranno detto «solo, due» o «insieme», hanno fatto cantare un solo, due e tutt'insieme con galanteria inusitata. Hanno altri nel cantare questo particolar verso d'una delle sestina del Petrarca, «E col bue zoppo andrà cacciando Laura» profferitolo sotto le note a scosse, a onde e sincopando, non altramente che se eglino havessero havuto il singhiozzo. E facendo menzione il concetto che egli hanno tra mano (come alle volte occorre) del romore del tamburo o del suono delle trombe o d'altro strumento tale, hanno cercato di rappresentare all'udito col canto loro il suono di esso, senza fare stima alcuna d'haver pronunziate tali parole in qualsivoglia maniera inusitata. Quando ne hanno trovate che dinotino diversità di colori, come «brune» o «bianche chiome» e simili, hanno fatto sotto ad esse note bianche e nere per esprimere a detto loro quel sì fatto concetto astutamente e con garbo, sottoponendo in quel mentre il senso dell'udito agli accidenti delle forme e de' colori, i quali oggetti sono particolari della vista e del tatto nel corpo solido. Non sono mancati di quelli che hanno, come più vitiati, cercato di dipignere con le note la voce azzurra e pavonazza secondo il suono delle parole, non altramente che colorischino hoggi le corde d'intestini gli artefici di esse, et altra volta che un verso haverà detto così: «Nell'inferno discese in grembo a Pluto», haveranno perciò fatto discendere talmente alcuna delle parti della cantilena, che il cantore di essa ha più tosto rappresentato all'udito in quel mentre uno che lamentandosi voglia impaurire i fanciulli e spaventargli, 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 qualsivoglia eccessivo dolore interno o esterno non vi aggiunse giamai. Sotto una parola che dirà, come alle volte occorre, «piangere, ridere, cantare, gridare, stridere» o veramente «falsi inganni, aspre catene, duri lacci, monte alpestro, rigido scoglio, cruda donna» o altre sì fatte cose, lasciando da parte quei loro «sospiri, le disusate forme» et altro, le profferiscono per colorire gli impertinenti e vani disegni loro, né più insoliti modi di alcuno remoto barbaro. [. . .] Dico ancora che se ciascuno di essi tuoni loro ha particolar virtù di muovere nell'uditore questo e quello diverso affetto, come loro (se ben contro ogni dovere) affermano, donde nasce che havendo a mettere insieme un sonetto che tratti per modo di favellare di cose meste canteranno i suoi quadernarii nel secondo tuono, e ternarii nel nono o altrimenti? Inoltre, chi è quello così privo di giuditio che non si accorga che in qualsivoglia loro canzone non più che a quattro voci composta, il basso cantando per essemplio tra le corde del diapason che serve al primo tuono, il tenore canterà tra quelle del secondo et il contralto canterà l'hipermixolydio in quel mentre che il basso canta l'hypodorio mediante il cantare sopra esso un'ottava, et il soprano farà l'istesso col tenore? E che tal confusa e contraria mescolanza di note non può muovere alcuno affetto in chi ode, quando bene ciascuna parte per sè avesse, che non l'ha in modo alcuno in questa moderna pratica di contrapunto, particolare proprietà d'indurre questa e quella affettione nell'uditore mediante il confondersi le parti l'una l'altra, e come contrarie impedirsi le naturali operationi?²⁸

Come Zarlino aveva scritto trattando della collocazione delle cadenze²⁹, il madrigalista regolava infatti il suo procedere compositivo in stretta aderenza con una segmentazione del testo fondamentalmente *ad sensum*. La lettura che di esso il musicista offriva, era di tipo essenzialmente contenutistico, tale da porre in seconda linea o trascurare del tutto le componenti metriche, formali, retoriche o di rima. «Non voglio tacere un'altra saccenteria de' nostri moderni pratici contrapuntisti, i quali mettendo in musica com'essi dicono qual si voglia sorte di versi, o sciolti o legati che siano dalla rima, gli cantano talmente sotto le note loro, che non si discernono dalla prosa, mediante la qual cosa vengono privi della virtù loro naturale, e conseguentemente a perdere la forza d'operare nell'uditore quelli effetti che per lor propria natura opererebbono quando semplicemente fussero letti e profferiti secondo che conviene alla qualità loro e del poema»³⁰. Il compositore di madrigali preferiva appuntare piuttosto il proprio interesse sul ba-

²⁸ V. Galilei, *Dialogo [. . .] della musica antica et della moderna*, Firenze, Giorgio Marescotti, 1581, pp. 88-89 e 77.

²⁹ V. nota 27.

³⁰ V. Galilei, *op. cit.*, p. 90.

lenare di un'immagine, su di un'invenzione metaforica, sulla sensibilità "affettuosa" di un vocabolo o di un sintagma o di una figura retorica: la stessa ripetizione di più o meno estese porzioni testuali, possibile solo in grazia della musica, costituiva uno spicchio ma efficace ribadimento di frammenti letterari reputati significativi. All'opposto degli ironici compatimenti di Galilei, proprio il madrigale musicale offriva in genere ai contemporanei la misura concreta delle qualità espressive cui la polifonia del tempo era stata capace di pervenire. Nei *Ragionamenti accademici* scritti nel 1545 ma editi solo nel 1567, Cosimo Bartoli delle composizioni di Verdelot diceva che «hanno del facile, del grave, del gentile, del compassionevole, del presto, del tardo, del benigno, dello adirato, del fugato, secondo la proprietà delle parole sopra delle quali egli si metteva a comporre»³¹. E Alessandro Guarini scriveva rispettivamente nella dedicatoria del *Sesto libro de madrigali a cinque voci* di Luzzaschi (1596), e poi nel dialogo *Il farnetico savio* (1610) sempre a proposito dell'organista ferrarese:

Ma come a nascere fu prima la poesia, così la musica lei (come sua donna) riverisce ed onora. In tanto che, quasi ombra di lei divenuta, là di mover il piè non ardisce dove la sua maggiore non la preceda. Onde ne siegue che se il poeta inalza lo stile, solleva eziandio il musico il tuono. Piagne, se il verso piagne, ride, se ride, se corre, se resta, se priega, se niega, se grida, se tace, se vive, se muore; tutti questi affetti ed effetti così vivamente da lui vengon espressi, che quella par quasi emulazione, che propriamente rassomiglianza dee dirsi³².

Voi udite ne' dottissimi madriali di quell'eccellentissimo musico [Luzzaschi], quando le parole sopra le quali è composta la sua musica hanno concetto o di pianto, o di riso, o d'allegrezza, o di dolore, o di grido, o di silenzio, o d'aspro, o di dolce, o di alto, o di basso o d'altro simile, che egli si ben addopra colle sue note, che il loro canto piagne, ride, s'allegra, si duole, grida, tace, s'inasprisce, si raddolcisce, s'alza, s'abbassa, e finalmente rappresenta tutti quegli affetti ed effetti come se naturalmente si sentissero o s'operassero³³.

Tali asserzioni costituiscono sì altrettanti inni alla capacità espressiva della musica polifonica, ma insieme ne esaltano la poliedrica duttilità, quell'accondiscendenza polimorfa che le consentiva

³¹ Cit. in A. Einstein, *op. cit.*, p. 156.

³² Cit. in L. Bianconi, *Parole e musica. Il Cinquecento e il Seicento*, in *Letteratura italiana. Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino, Einaudi 1986, p. 319.

³³ *Ibidem*, p. 324.

di articolare con sufficiente varietà un pur non molto esteso componimento poetico. La tavolozza tecnica del polifonista che si cimentava nel madrigale poteva contare su di un discreto corredo di colori puri in alternativa, che si moltiplicavano poi con gli impasti: omoritmia o imitazione (con le varianti ad esempio del canone e del contrappunto doppio), consonanza o dissonanza, fedeltà o divagazione modale, allargamento o compressione dei valori, andamento melodico – e di conseguenza intervallare – “naturale” o alterato, densità o diradamento dell’organico, metamorfosi ritmiche, giuoco di timbri e di tessiture opposte³⁴. Il semplice passaggio da una zona signoreggiata da una singola tecnica ad un’altra, poteva significare il sonoro trapasso da uno dei settori in cui il testo era stato scompartito, al successivo: la *varietas*, tradizionale abbellimento dell’eloquenza classica, qui diveniva anche decisivo elemento strutturante.

The time is almost spent: therefore that you may perceive the maner of composition in sixe partes and the nature of a madrigale both at once. Here is an example of that kind of musicke in sixe partes, so that if you marke this well, yoy shal see that no point is long staid upon, but once or twice driven through all the partes, and sometimes reverted, and so to the close then taking another, and that kind of handling points is most esteemed in madrigals either of five or sixe parts, specially when two parts go one way, and two another way, and most commonly in tenthes or thirdes, as you may see in my former example of five parts, of mantaining two points or more at once. Likewise the more varietie of points bee shewed in one song, the more is the madrigal esteemed, and withall you must bring in fine bindings and strange closes according as the words of your Dittie shal move you, also in these compositions of sixe parts, you must have an especiall care of causing your parts give place one to another, which you cannot do without restings, nor can you (as you shall knowe more at large anon) cause them rest till they have expressed that part of the dittyng which they have begun, and this is the cause that the parts of a madrigal either of five or sixe parts go sometimes full, sometimes very single, sometimes iumping together, and sometime quite contrarie waies, like unto the passion which they expresse, for as you schollers say that love is ful of hopes and feares³⁵, so is the madrigall or lovers musicke full of diversitie of passions and ayres .

³⁴ Se ne veda una sintetica applicazione esemplificativa ad esempio in L. Bianconi, *Storia della musica. Il Seicento*, Torino, EDT, 1982, pp. 7-8, a proposito di un madrigale di Gesualdo.

³⁵ Th. Morley, *op. cit.*, pp. 171-172: «Il tempo è quasi trascorso, per cui il modo di comporre a sei e la natura di un madrigale li puoi apprendere contemporaneamente. Ecco un esempio di quel genere di musica a sei, sicché se tu lo osservi bene, vedrai che su nessun soggetto si insiste a lungo, ma lo si conduce una o due volte da una voce all’altra, talora in inversione, e così fino alla cadenza per poi prenderne un altro, e questo genere di trattamento dei soggetti è apprezzatissimo nei madrigali a cinque o a

Proprio per far fronte in pieno a questi compiti espressivi, in quanto genere musicale deputato per eccellenza alla significazione del testo poetico, il madrigale veniva ad essefe per il compositore una specie di zona parzialmente franca nella quale all'occorrenza le più consolidate leggi del mestiere potevano a sua discrezione conoscere momentanee sospensioni. Raccomandando l'attenta e sensibile aderenza alle «parole» dei versi, così proseguiva il passo di Mazzone sopra citato: «ed 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", talora non osservando la regola, come il medesimo fa nel suo madrigale "*Così mi guida amore*", dove ha posto due otta-ve per le parole che dicono "così di ragion privo", e molte altre cose quali per brevità le lascio»³⁶.

Questo modo di fare, inventivamente irregolare, toccava tutti i parametri compositivi – condotta melodica e contrappuntistica, trama intervallare, impianto modale, suddivisione mensurale e ritmica –, come la sintetica rassegna che segue documenta.

S'avvertirà sopra tutto che nel porre delle pause li membri della oratione siano divisi e la sentenza delle parole si oda interamente, se già per imitatione delle parole alcuna volta non si dividessero, come si è quando le parole dicesero «sospiri, sospira» o «sospirando» o simili, come ha fatto l'eccellentissimo Gioan Pierluigi Palestina nel madr. a quattro voci del suo primo libro quale incomincia «*Queste saranno ben lagrime*» nella parola «sospiri», la quale egli divide facendo che tutte le parti dicano «sospiri». Ma in altro modo non sarà mai lecito dividere la parola³⁷.

sei, specie quando due voci procedono insieme, e altre due fanno altrettanto in diverso modo, e perlopiù in decima o terza, come puoi vedere nel mio esempio precedente di composizione a cinque, riguardo al mantenimento di due o più soggetti contemporaneamente. Inoltre più si dà a vedere varietà di soggetti in una canzone, più il madrigale è apprezzato, e in più devi introdurre bei collegamenti e cadenze singolari secondo che le parole della tua canzone ti toccheranno. Anche in queste composizioni a sei, devi badare soprattutto a fare che le parti si lascino spazio l'un l'altra, la qual cosa non la puoi ottenere senza pause, ma non puoi far far loro pausa – come saprai meglio tra poco – finché non hanno espresso quella porzione del testo che hanno cominciato, e questa è la ragione per cui le parti di un madrigale a cinque o a sei procedono talvolta al completo, talaltra molto isolatamente, o saltellano insieme oppure proprio al contrario, giusto secondo l'affetto che esprimono, perché come voi letterati dite che amore è tutto speranza e timore, così il materiale o la musica da innamorati è tutta una varietà di affetti e di arie».

³⁶ Cit. in A. Einstein, *op. cit.*, p. 223.

³⁷ O. Tigrini, *Il compendio della musica*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1588, p. 125.

Vi dico dunque ch'io pongo questa quarta fra le dissonantie (ancora che d'alcuni antichi e moderni scrittori ella sia posta fra le consonantie) perch'io non ho mai veduto esser posta dai musici pratici nelle loro compositioni come consonantia, come si pone la quinta, la terza e l'ottava, se non da Iosquino nella *Messa dell'huomo armé*, nella parte «Et resurrexit», nel principio. Fu fatta sì anco da Iaches Vuerto nel madrigale «*Ma che non giova haver fedel amante*» sotto queste parole: «Il falso», nel primo libro de' suoi madrigali a quattro voci, ma si vede esser stata fatta artificiosamente, volendo in ciò imitare le parole [. . .] Il qual movimento [«fatta la quarta, venga dietro la quinta»] fu fatto da Cipriano nel madrigale «*Io canterei d'amore*» nel suo primo libro a quattro sotto queste parole «e del suo errore» nel soprano e nel contralto³⁸.

Che diremo de quei salti che fa Jaces Werth in quel madrigale che dice «*Solo pensoso i più deserti campi*» nel quale usa queste distanze [es.] E questo non solo nella parte del basso, ma anco in tutte l'altre parte le va imitando. Similmente l'istesso autore nel motetto «*O altitudo divitiarum*» fa salti difficili et inusitati, i quali con gli altri tutti non sono da biasimarsi, né biasimandosi da rifiutarsi, perché quando sono fatti con tale occasione di parole quale dimostrano le superiori, dimostrano i compositori che hanno inteso e meditato le parole³⁹.

Già si vede chiaramente, lettore, che la parte del tenore cossì nel primo come nel secondo essemplio mentre fa sesta maggiore con la parte del basso, viene a far quinta minore con la parte del soprano, e mentre il soprano batte insieme per quinta minore con quella del tenore, fa un suono molto distonante, qual modo di procedere non si deve usare, et usandosi si deve dare del modo come per inante negli altri essempli habbiamo mostrato, e questo s'intende purché il compositore sia forzato di imitare qualche concetto di parole che parleranno d'asprezza o d'amaro, la qual cosa l'hanno molti periti musici osservato, e da me nel 2° libro a 4 voci nella quinta stanza, in quella parola che dice «ove il fallo abondò». L'ha usata Rocco Rodio nell'ultimo madrigale a 4 voci dove dice «molto amaro appaga», sì come si può vedere in questo poco essemplio⁴⁰.

Non lascerò di avvertire il compositore che in tutte le sue compositioni habbia da osservare il tono con il quale haverà cominciato il suo concerto, e sia a quante si voglia voci, e da quello non uscirne se non sarà forzato da qualche concetto di parole⁴¹.

Nello stile de' madrigali poi sono vietati, particolarmente in quello del terzo ordine, li detti strascichi [= vocalizzazioni, melismi]. Sono però acci-

³⁸ P. Pontio, *Ragionamento* cit., pp. 73 e 75.

³⁹ L. Zacconi, *Prattica di musica*, Venezia, Girolamo Polo, 1592, c. 43v.

⁴⁰ S. Cerreto, *op. cit.*, p. 255.

⁴¹ S. Cerreto, *Dialogo harmonico*, ms. a Bologna, Civico museo bibliografico musicale C. 131, cc. 49v-50r.

dentalmente permessi alcuni di brevi e poche note i quali servono o per dar gratia al canto, o per imitatione delle parole, o dell'oratione e senso di quella. Tra il principio et il mezo, et il mezo e il fine è lecito stonare per esprimere alcuni affetti. Si altera e si sostenta la battuta sopra una nota benché croma⁴².

Non è dubbio alcuna che le theoriche e pratiche impresse da Boetio, Franchino, Zerlino, Artusio et insieme la numerosa schiera di altri musicisti celebri, non sieno da osservarsi omninamente, essendo prodotte con gli reali precetti e fondamenti, sì come ogni studioso musico et organista può a suo bene placito sopra questi far studio particolare. Ma è però vero ancora che quanto hanno prodotto sempre trattano della musica quanto agli intervalli e proportioni, né mai da loro è stato data regola o precetto alcuno che mostri in pratica accomodare con imitati affetti le parole in qual si voglia genere, o sia latino overo volgare, et in particolare alle parole significante dolori, passioni, sospiri, pianto, riso, interrogativo errore o qual si voglia altro simile accidente. Laonde il modo che loro hanno praticato al componere era in tal maniera: empievano una cartella di note e contraponti osservantissimi, e poi sottoponevagli la loro oratione. Quivi al concerto sentivasi una armonia soavissima di concerto, ma detta armonia niuna corrispondenza haveva con l'oratione. Hora mo' la maggior parte degli moderni compositori, meglio considerando cercano nel componere fare in guisa di uno oratore perfetto, e sì come scrive Celio Rodigino lib. 23^o cap. 3^o, et ancora Cicerone parlando di un perfetto oratore: «Optimus orator est vir canorus qui in dicendo animos audientium delectat et permovet», cioè a dire: «ottimo oratore è quello che in voce sonora e soave nel dire diletta e commove», così ricercasi al musico pratico nell'esprimere un madrigale, motetto, sonetto o quali sieno altre poesie e ritmi, deve operare imitando con l'armonia gl'affetti acciò che nel cantare habbino gusto non solo il proprio compositore, ma parimenti gli cantori et audienti. Non è dubbio che la musica in quanto all'armonia deve essere soggetta alle parole, atteso che le parole sono esse che esprimono il concetto, laonde se la parola ricerca dolore, passioni, sospiri, interrogativo errore o altro tale accidente, tali parole debbono essere vestite con equivalente armonia. Non devesi però praticare come alcuni compositori moderni (portando gl'intelligenti e nominati sopra il fronte), gli quali volendo comporre alla moderna senza consideratione di armonia e parole, usano certa vestitura che s'accozzano insieme come la sella e l'asino. E se bene l'intelligente compositore moderno («sapiienti pauca») alle fiato sparsamente per le cantilene esce di tuono et usa cadenze perregrine, non si deve però attribuirgli ch'egli dia un colpo al cerchio e l'altro alla botte, e ciò sia fatto senza consideratione, ma sì bene venghi praticato industremente, sì come ha praticato Tomaso Pecci nel decimo madrigale a cinque voci che comincia «O come sei gentile, caro augellino», il quale canta per B quadro, e gionto «Ma in questo è differente La mia

⁴² Severo Bonini's *Discorsi e Regole*, a cura di M.A. Bonino, Provo, Brigham University Press, 1979, pp. 178-179 (e in ed. italiana: L. Galleni Luisi, *Discorsi e regole sopra la musica di Severo Bonini*, Cremona, Fondazione Claudio Monteverdi 1975 [*Instituta et monumenta*, II, 5]).

sorte dolente» compone differente stile per b molle, ricercando così le parole. Gabrielle Fattorini anch'egli nella sua *Rondinella*, l'ultimo madrigale a cinque qual comincia «O quanto sei simile, Ingrata rondinella» così egli cangia modulatione e le parole «Ed ella cangia piede e muta voglia» et altre considerationi. Insomma le parole «Ed ella cangia piede e muta voglia» et altre considerationi. Insomma ma la musica deve osservarsi con gli buoni precetti senza parole, come sono toccate, recercari e quando le parole nelle compositioni non ricerchino inosservanza, la quale inosservanza devesi usare per imitare la parola, essendo quella (come già s'è detto) la quale esprime gl'affetti di perfettissimo oratore⁴³.

Diversamente da Galilei, scettico sull'effettiva portata significante di quegli emblemi sonori, gli autori qui antologizzati individuavano le virtù espressive di quelli principalmente nel loro processo di formazione, più che nel risultato ultimo e compiuto che ne scaturiva: in quel discostarsi improvviso e impreveduto dalla regola, nell'estemporaneo disorientamento dell'ascoltatore-esecutore, capace di fargli avvertire più intensamente la carica affettiva o visionaria di un luogo poetico. Attraverso la lettura intonata offerta dal musicista, il testo letterario restituiva accresciuta la sua natura di struttura verbale eccedente la norma, di frammento linguistico dotato di superiori capacità di comunicazione: lo scarto dall'usualità convenzionale che il compositore imponeva, ben corrispondeva al dislivello intercorrente tra l'attività verbale quotidiana e quella poetica, manipolata artisticamente.

Caso mai, il problema era di non logorare tali stilemi, e non far ricadere nel campo della prevedibilità ciò che invece per continuare a detenere efficaci qualità di significazione doveva restare inopinato ed eccezionale. «Pues conviene esten advertidos los compositores de no ser tan faciles en hazer passos contra los preceptos musicales, si no usen diligencia de no salir dellos, sojuzgando siempre sus composiciones a las reglas y no la reglas a sus composiciones, que segun dizen los canteros, "la piedra se ha da nivelar conforme la regla y nivel, y no la regla y nivel conforme la piedra"»⁴⁴.

L'esistenza di un'area di sorvegliata licenza istituzionalmente

⁴³ A. Banchieri, *Conclusioni nel suono dell'organo*, Bologna, eredi di Giovanni Rossi, 1609, pp. 57-60.

⁴⁴ P. Cerone, *op. cit.*, p. 670: «Poi è opportuno che i compositori sappiano che non devono fare con troppa facilità passi contrari ai precetti musicali, ma badino di non uscirne, sottomettendo sempre le loro compositioni alle regole, e non le regole alle loro compositioni; per dirla con gli scalpellini, "è la pietra a doversi livellare secondo la regola e la livella, e non la regola e la livella secondo la pietra"».

prevista all'interno del comporre madrigalístico, consentiva ai prodotti singoli di questo genere di recare impressi i caratteri di una più decisa individualità stilistica. Questo margine di discrezionalità finiva per investire scelte ed atteggiamenti propri di un autore, a loro volta condizionati da esperienze biografiche e culturali particolari, dai destinatari e dall'ambiente in cui egli si trovava ad operare. Non per nulla, giusto il campo del madrigale alimentò tra Cinque e Seicento polemiche tra musicisti relative in ultima analisi proprio al grado di infrazione fino al quale ci si poteva spingere senza cadere nell'arbitrio totale e nell'oscuramento della regola, sempre necessaria invece almeno in filigrana appunto per rendere avvertibile e dotata di senso quella sua temporanea sospensione. A Muzio Effrem che censurava alcuni passi dei suoi madrigali segnalandone le scorrettezze, Marco da Gagliano obiettava «che tal volta l'uscir di regola cresce non poca bellezza all'opera, sì come mi vien detto esserne molti essempli in architetture eccellenti, e nelle musiche di quei grand'homini che noi più stimiamo son frequentissimi; le quali sregolate bellezze, a chi non s'avanza tropp'oltre nell'esperienza, posson essere tenute grossissime inavvertenze ed errori da principianti»⁴⁵. E ancor più esemplare a questo proposito risulta la polemica che agli albori del Seicento contrappose Artusi e Monteverdi, nonché i relativi seguaci e sostenitori, dove a fronteggiarsi erano da un lato le sofisticate preziosità e le affettazioni di uno stile pensato per le "reservate" raffinatezze di corte (quella gonzaghesca di Mantova presso la quale Monteverdi era impiegato, ma anche quella estense di Ferrara con cui aveva saltuarî rapporti), e dall'altro la cultura musicale tradizionale di un buon professionista operante nell'ambito di un'istituzione non esclusiva o d'élite quale la chiesa cattolica⁴⁶.

Se la sua natura di genere profano quant'altri mai attirò al madrigale nel secondo Cinquecento l'ostilità dei più ferventi fautori

⁴⁵ Cit. in E. Vogel, *Marco da Gagliano. Zur Geschichte des Florentiner Musiklebens von 1570-1650*, in «Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft», V (1889), p. 566: il passo è tolto dalla lettera contenuta nella parte del *Bassus generalis* del *Sacrarum cantionum* [...] *Liber secundus*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1622.

⁴⁶ Per quest'interpretazione e un'analisi complessiva di quella polemica cfr. P. Fabbri, *Monteverdi*, Torino, EDT, 1985, pp. 48 ss. Gli aspetti più rilevanti, ai fini di questo discorso, della disputa Falcone-Raval avvenuta allo scadere del Cinquecento, si possono invece trovare in L. Bianconi, *Sussidi bibliografici per i musicisti siciliani del Cinque e Seicento*, in «Rivista italiana di musicologia», VII (1972), pp. 8 ss.

della riconquista cattolica⁴⁷, nello stesso tempo per la sua intenzionale e fortemente perseguita volontà espressiva esso fu anche il bersaglio favorito di quanti polemizzarono con la polifonia vocale generalmente in nome di un ricupero di classicheggianti ideali monodico-omofoni. Nelle seguenti parole di Bottrigari è agevole ad esempio cogliere il biasimo per il costante prevalere dei dispositivi contrappuntistici, responsabili dell'innescò di forze centrifughe polverizzanti la compattezza del discorso letterario e tali da rendere ogni madrigale poco meno che una involontaria rievocazione della biblica Babilonia delle lingue.

Quella inventione di contrapunto intesa dal Sigonio, la qual è l'artificio del far le imitationi, le fughe, le fughe doppie, le diritte e le riversce di quella con questa e di questa con quell'altra, e di quell'altra con quest'altra parte; di risposte, di antecedentie e di consequentie, di repliche e di artifici tali rendono solamente diletto agli ascoltatori intelligenti di quelli, il particolar numero de' quali, benché a' tempi nostri sia grandissimo e quasi di soverchio per essere homai più il numero de' compositori pratici di musica che de' cantori di quella, nondimeno rispetto all'universale degli ascoltatori della musica e cantilene egli non è quantità se non minore, onde inventione di contrapunto tale non è punto proportionata alla diletatione universale, oltre che col suo così dirò babuinare, cioè del suo trasportare non solamente delle sillabe, ma delle parole e talhora anco delle chiuse e de' versi intieri, e col suo

⁴⁷ Si vedano, per un esempio, le disposizioni personali contenute negli atti della *Visitatio civitatis* di Cremona effettuata nel 1575 da Carlo Borromeo (ms. senza segnatura a Cremona, Archivio storico diocesano: segnalato in *Vita religiosa a Cremona nel Cinquecento. Mostra di documenti e arredi sacri*, Cremona, Archivio di stato - Archivio della curia vescovile 1985, pp. 58 e 62). Al reverendo don Orfeo Mottaro, canonico della cattedrale, si prescriveva: «Non habbia da hora inanti ne' legga libri profani et obsceni, né tampoco libri de canto, ne' quali vi siano canzone medesimam.^{te} profane et obscene, sì come ha constumato fare per il passato, sotto pena de scuti 50» (p. 249); a don Giovanni Pozzolo, forse parroco della chiesa dei SS. Clemente e Maria Maddalena: «Si astengha da hora inanti di havere né di essercitare instrumenti musici eccetto il clavicordo, né tampoco libri di canto di canzoni profane et obscene, sì come si ha fatto per il passato havendo esercitato gli soprascritti instrumenti musici, tenuto libri et cantato canzone profane et obscene, sotto pena de scuti 25» (p. 290); don Francesco Alexio, di S. Giorgio probabilmente: «S'astengha da hora inanti di tenere né essercitare libro alcuno di canto di canzone obscene et profane, sì come ha fatto per il passato, sotto pena de scuti 25» (p. 304); don Giovanni Dolana (o Dolara), curato di S. Maria in Bethalem: «Non tenghi né esserciti instrumenti musici di qual si voglia sorte eccetto pena de scuti 25. Lasci l'obbligo della musica della chiesa cathedrale per esser essercitio incompatibile con la cura par[rocchia]le» (p. 329). È superfluo rammentare il diffondersi in questi decenni della varietà spirituale del madrigale, cui lo stesso Carlo Borromeo partecipò con entusiasmo (cfr. L. Lockwood, *Vincenzo Ruffo and musical Reform after the Council of Trent*, in «The musical Quarterly», XLIII, 1957, p. 350).

così giostrare e contendere delle parti insieme rappresentandoci l'antica torre di Babelle o uno intricatissimo viluppo a guisa del cicalamento delle persone plebee e vili, come il gentilissimo Alessandro Striggio imitando Gianequino nel suo *Cacbe de femmes* volle facilmente dimostrarci con quella sua musica del *Cicalamento delle donne al bucato*, si viene a snervare ed indebilire et a quasi annullare ogni diletto di quell'armonia, dove che il caminare insieme delle parti con la commune et in un instante medesimo concorde espressione delle parole fatte dalle parti nelle cantilene, o madrigali o motetti che li diciamo, si viene a ravvivare, ad accrescere et ad invigorir maggiormente quel dilettevole commovimento universale dagli auditori di essa armonia aspettato. Né vuol già per ciò negare che 'l rompere talhora quel concorde camino delle parti insieme non produca qualche buono effetto, ma ciò vuole essere effettuato con giudizio grandissimo, e soprattutto per non molto tempo, ma per breve e prossimo conseguito dell'una delle parti all'altra⁴⁸.

La mozione a favore dell'intelleggibilità del testo, notoriamente comune anche a certi ambienti ecclesiastici per ragioni di efficacia liturgica ma anche a motivo del perdurare di tradizioni umanistiche, presupponeva la necessità di lasciar trasparire sotto la trama dei suoni quella delle parole che la giustificava (ne era «l'anima», per riprendere le parole di Mazzone), anche per non farne svaporare la vera energia semantica, che in fin dei conti era stimata essere quella conferita dal sistema retorico-verbale. Già si è visto come Galilei biasimasse quel tipo d'intonazione a più voci anche per le sue irrimediabili tendenze destrutturanti, che rendevano evanescenti i contorni formali e smontavano sistematicamente dall'interno le nervature metriche. In più, il breve giro di un sonetto o di una stanza di canzone, per non dire dell'epigrammatica sinteticità di un moderno madrigale letterario, erano l'esatto opposto di quelle declamazioni epiche di lunga durata la cui toccante efficacia si poteva leggere nelle fonti classiche.

Ma quando la musica è recitata con giudizio e più si accosta all'uso degli antichi, cioè ad un semplice modo, cantando al suono della lira, del leuto o di altri simili istrumenti alcune materie che habbiano del comico over del tragico et altre cose simili con lunghe narrationi, allora si vedono li suoi effetti, perché veramente possono muover poco l'animo quelle canzoni nelle quali si racconta con breve parole una materia breve, come si costuma hoggidì in alcune canzonette dette madrigali, le quali benché molto diletтино, non hanno però la sopradetta forza⁴⁹.

⁴⁸ E. Bottrigari, *Il Melone* cit., pp. 3-4: Gandolfo Sigonio, menzionato al principio della citazione, è l'autore di un *Discorso* sull'opera teorica e pratica di Vicentino con cui Bottrigari polemizza.

⁴⁹ G. Zarlino, *op. cit.*, p. 89.

Gran tempo doveva consumare il citharedo nel comporre le sue canzoni e nel metterselo a memoria per recitarle poi avanti al principe o al senato, o dove gli era di mestiero, perché secondo che io ho inteso e letto, non sempre un madrigale o una canzone o una breve napoletana era quella tal cantilena che recitava l'antico musico quando col suo mezzo cercava d'operare alcun effetto di momento nell'uditore, ma il più delle volte un'intera historia o favola, o alcuno fatto heroico o cosa simile, nella quale spendeva bene spesso una e due hore di tempo⁵⁰.

Così risucchiato nel gorgo delle dispute tra monodia e polifonia, il madrigale finiva per essere presentato come l'antagonista di cui liberarsi per consentire il trionfo della musica nuova, e quasi come un simbolo di conservazione. È noto del resto che un po' proprio le novità tecniche e di stile da essa introdotte a fine Cinquecento, un po' l'affermarsi di un gusto pronunciatamente diverso, avevano fatto avvertire più acutamente il senso degli avvicendamenti cronologici, e per così dire della storicità del presente e di un passato quanto mai prossimo. Se nel *Dialogo della musica* di Doni (1544) Arcadelt lo si qualificava come «troppo vecchio», e Verdelot in opposizione ai musici d'«hoggi di» ed ai «canti [. . .] a note nere»⁵¹, chiosando nel 1607 il pensiero di suo fratello Claudio⁵², Giulio Cesare Monteverdi introduceva una ben più decisa frattura nel naturale succedersi delle generazioni di musicisti e vi riconosceva il tracciato di un processo storico obbediente a precisi vettori di poetica: la «perfetione del armonia» tipica della «prima pratica» culminata in Willaert e – in campo teorico – in Zarlino, quella «de la melodia» che si accompagna ai rinnovamenti iniziati da Cipriano e proseguiti da Ingegneri, Marenzio, Wert e Luzzaschi, per non limitarsi che ai polifonisti («seconda pratica»)⁵³.

Ripensando nel suo *Discorso sopra la musica* le vicende artistiche di cui era stato diretto testimone⁵⁴, nel 1628 Vincenzo Giustiniani le scandiva in più fasi: quella della sua fanciullezza in cui «erano in uso le composizioni dell'Archadelt, di Orlando Lassus, dello Strigio, Cipriano de Rores e di Filippo di Monte, stimate per le migliori di quei tempi»⁵⁵; la successiva, nella quale «comparver

⁵⁰ V. Galilei, *op. cit.*, p. 99.

⁵¹ A. Doni, *op. cit.*, cc. 9v e 15r.

⁵² Nella celebre *Dichiaratione* acclusa agli *Scherzi musicali*.

⁵³ Cit. in P. Fabbri, *Monteverdi cit.*, p. 64.

⁵⁴ Ristampato in *Le origini del melodramma. Testimonianze dei contemporanei* a cura di A. Solerti, Torino, Bocca, 1903, pp. 103 ss.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 106.

le composizioni di Luca Marenzio e di Ruggero Giovannelli» caratterizzate da «una nuova aria et grata all'orecchie, con alcune fughe facili e senza straordinario artificio»⁵⁶; quella iniziata nel 1575 o giù di lì, in cui si collocava anche il canto espressivo delle sofisticate composizioni cortigiane di Wert a Mantova e Luzzaschi a Ferrara; l'imitazione fattane principalmente da Carlo Gesualdo.

Col'esempio di queste corti e delli due napoletani che cantavano di basso nel modo suddetto, si cominciò in Roma a variar modo di componere a più voci sopra il libro e canto figurato, et anche ad una o due al più voci sopra alcuno stromento, e cominciò il prencipe Gesualdo di Venosa, che sonava anche per eccellenza di leuto e di chitarra napoletana, a componere madrigali pieni di molto artificio e di contraponto esquisito, con fughe difficili e vaghe in ciascuna parte, intrecciate fra loro, prese in tale proporzioni che non vi fussero note superflue e fuori della fuga incominciata, la quale sempre anche restava poi messa alla rovescia della prima. E perché questa esquisitezza di regola soleva talvolta render la composizione dura e scabrosa, procurava con ogni sforzo et industria far elezione di fughe che, se ben rendevano difficoltà nel componerle, fossero ariose o riuscissero dolci e correnti a segno che passassero nell'atto del cantare facili da comporsi da ciascuno, ma alla prova poi si trovassero difficili e non da ogni compositore. Et in questa guisa compose lo Stella, il Nenna e Scipione Dentici napoletani, che seguivano il suddetto modo del prencipe di Venosa e del conte Alfonso Fontanella⁵⁷.

Forse contemporaneamente o poco dopo (verso il 1640?), Severo Bonini nei suoi *Discorsi e regole* ritornava a proporre una visione interpretativa meno ferrea e lineare di quella monteverdiana, ma pur sempre criticamente orientata. «I compositori di cantilene i principali sono stati di tre ordini. Del primo furono quelli che hanno composto cantilene sacre con strascichi di note lunghissimi sopra le sillabe e vocali, le quali erano talmente distanti che si perdeva il senso delle parole, e quello che è peggio, le sillabe che dovevano esser lunghe divenivano brevi, et *e converso*, e più presto si può dire che le parole obedissero alle note, che le note alle parole, come è ragionevole»⁵⁸. Ad essi erano seguiti i «compositori del second'ordine» con Palestrina in testa⁵⁹, che avevano restaurato i diritti del testo letterario, e infine quelli «moderni» rappresentanti del «terzo ordine». Alla domanda su «quali autori [...] seguire o imitare», Bonini in sintesi concludeva:

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*, pp. 108-109.

⁵⁸ Severo Bonini's, cit., p. 159.

⁵⁹ *Ibidem*, pp. 161-162.

Se ne' madrigali non concertati del secondo ordine, il Palestina, Orlando [di Lasso], Filippo di Monte, Luca Abati [= Bati] fiorentino, Cipriano [de Rore] particolarmente in quella muta che comincia «*Cantai mentre ch'io arsi*», Luca Marenzio in quella dove è «*Liquide perle Amore*», Felice Anerio, il Nanino.

Ma nello stile del terzo ordine imiterete ne' detti madrigali il principe di Venosa, il Marenzio in quelli a cinque della muta nona «*Così nel mio cantar*», il Monteverdi in quella particolare opera che comincia «*Abi dolente partita*», il Nenna, il Pecci, il Gagliani, l'Orlandi, il Nebbio, il Vitali, il cavalier Del Turco, tutti e cinque fiorentini⁶⁰.

Qualche pagina prima, fra le tante querele sparse nel trattato di Bonini sulla moderna decadenza dell'arte musicale a motivo dello sfaldarsi della tradizione contrappuntistica, se ne poteva leggere una concernente proprio il madrigale. «Non vedete che oggi non si attende se non a comporre ariette a una e due voci concertate per li arpicordi o simili strumenti? I madrigali da cantarsi al tavolino senza concertarsi si sono mandati in oblio, così ancora le musiche a cappella, standosene tutti al composto, e così a poco a poco si andrà perdendo simil arte, poiché la fatica par oggi non troppo sana, havendo dato un calcio alle regole del Zarlino et a quanti libri si trovano di regolisti, governandosi di lor proprio capriccio havendo questa sciocca massima, cioè che chi ha composto le regole è un huomo come gl'altri»⁶¹. Pure lui lamentando che «pochi oggidì se ne componono, e meno se ne cantano», nella sua *Partitura de' madrigali a cinque voci* (1638) Domenico Mazzocchi definiva questo genere di composizione «il più ingegnoso studio che abbia la musica». Di fronte alla moda delle ariette a voce sola e basso continuo, il madrigale tendeva a slittare dal piano dell'intenso e logorante consumo musicale quotidiano, a quello dell'esercizio accademico per principianti o per professionisti provetti. Lo dimostrano le testimonianze biografiche dirette, ma anche iniziative editoriali come le numerose ristampe di fortunati modelli didattici, o le partiture allestite sempre a scopo di studio⁶², nonché le parole di Pietro Della Valle nel saggio *Della musica dell'età nostra*: «Oggi non se ne componono tanti perché si usa poco di cantare madrigali, né ci è occasione in cui si abbiano da cantare, amando più le genti di sentir cantare a mente con gli strumenti in mano con franchezza, che di vedere quattro o cinque compagni

⁶⁰ *Ibidem*, p. 177.

⁶¹ *Ibidem*, pp. 100-101.

⁶² Per tutto ciò cfr. L. Bianconi, *op. cit.*, pp. 6-7.

che cantino ad un tavolino col libro in mano, che ha troppo del scolastico e dello studio»⁶³. Il genere "madrigale" insomma stava già addentrandosi nella galleria dei classici.

Fonti

I saggi qui raccolti, che pubblichiamo qua e là talora snelliti con l'autorizzazione dei rispettivi autori e/o editori, sono tratti dai seguenti volumi e riviste:

James Haar, *The Early Madrigal: A Re-Appraisal of its Sources and its Character*, in *Music in Medieval and Early Modern Europe. Patronage, Sources and Texts*, a cura di I. Fenlon, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, pp. 163-192.

Dean T. Mace, *Pietro Bembo and the Literary Origins of the Italian Madrigal*, in «The Musical Quarterly», LV (1969), pp. 65-86.

Don Harràn, *Verse Types in the Early Madrigal*, in «Journal of American Musicological Society», XXII (1969), pp. 27-53.

Lorenzo Bianconi, Antonio Vassalli, *Circolazione letteraria e circolazione musicale del madrigale: il caso Giovan Battista Strozzi*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*, Firenze, Olschki, 1980, pp. 439-449.

James Haar, *On Musical Games in the 16th Century*, in «Journal of American Musicological Society», XV (1962), pp. 22-34.

Donna G. Cardamone, *The Debut of the «Canzone villanesca alla napolitana»*, in «Studi musicali», IV (1975), pp. 65-96.

Harold S. Powers, *The Modality of «Vestiva i colli»*, in *Festschrift Mendel*, Kassel, Bärenreiter, pp. 31-46.

Carl Dahlhaus, *Zur chromatischen Technik Carlo Gesualdos*, in «Analecta musicologica», IV (1967), pp. 77-96.

James Haar, «*Pace non trovo*»: *A Study in Literary and Musical Parody*, in «Musica Disciplina», XX (1966), pp. 95-149.

Warren Kirkendale, *Franceschina, Girometta and their Companions in a Madrigal «a diversi linguaggi» by Luca Marenzio and Orazio Vecchi*, in «Acta musicologica», XLIV (1972), pp. 181-213.

Reinhold Hammerstein, *Versuch über die Form in Madrigal Monteverdis*, in *Sprache der Lyrik. Festschrift für Hugo Friedrich zum 70. Geburtstag*, a cura di E. Köhler, Frankfurt M., Kloster-

⁶³ Riportato ne *Le origini* cit., p. 171.