

PAOLO FABBRI

Ferrara

ACCOPIAMENTI GIUDIZIOSI DI MUSICA E POESIA:
IL CASO DEL MADRIGALE

Molte ragioni suggeriscono di rivolgersi anche (soprattutto, in molti casi) all'esperienza musicale per illustrare nodi cruciali della storia culturale europea. Per l'area italiana, poi, e in particolare per le sue vicende letterarie – cioè per una direttrice di studio condivisa da ogni livello e segmento scolastico – è impossibile non incrociare la musica in almeno due circostanze: parlando di teatro, dal Sei al Novecento (mi riferisco naturalmente all'apporto determinante dell'opera in musica, del melodramma); e trattando di poesia nel Cinque-Seicento.

Altri daranno qui esemplificazione dei temi teatrali e di come affrontarli. Da parte mia, propongo un percorso didattico relativo al secondo ambito: in sostanza, imperniato sul madrigale musicale.

Riepilogo per comodità alcuni dati. Elaborato in area fiorentina e romana tra il 1520 e il '30, esso inizia a circolare tra il 1520 e il '40: dapprima manoscritto, poi – dal 1530 – anche a stampa (il periodo editorialmente più produttivo si situa suppergiù tra il 1560 e il 1620). Polifonico (mediamente a quattro, cinque voci), non strofico, si può dire l'equivalente profano del mottetto, con cui condivide la veste musicale alta, impostata su tecniche e soluzioni radicate nella scuola fiammingo-borgognona. Fattezze simili si appaiano a scelte letterarie egualmente elevate, nell'ambito della scrittura poetica in volgare illustre, rispecchianti l'impennata petrarchistica del primo '500. Facendo leva su articolazione, espressività ed elementi fono-simbolici, nel madrigale la musica stabilisce un intenso rapporto col testo letterario: tutti aspetti e obiettivi che ben ne misurano la distanza dalla precedente frottola e dalla rimeria cortigiana lì intonata.

Credo opportuno mettere preliminarmente a fuoco alcuni aspetti generalissimi di questa esperienza poetico-musicale. Possiamo dire che il madrigale:

(a) rifletta l'acquisita consapevolezza di sé di una letteratura in volgare che si pone obiettivi stilistici alti – non indegni di quella in latino – e che, accanto ai contemporanei, vanta già i suoi “classici” (il Petrarca, ad esempio);

(b) dia veste musicale a scritture versificate non nate per l'intonazione (sonetti, ottave, stanze di canzone, versi sciolti, ecc.), a un certo punto – in forza del suo successo – sollecitandone altre più duttili (il madrigale poetico) o addirittura pensate per la musica (la melica anacreontica di Cinque-Seicento);

(c) dialoghi con la Poesia e con le sue strutture;

(d) faccia del compositore un lettore e interprete di poesia (un “critico letterario”, per così dire) che, delle scritture da lui manipolate, estrapola ed enfatizza concetti, figure, andamenti;

(e) esiga di essere esaminato col medesimo sguardo ravvicinato e attento ai più minuti particolari che riserviamo alle miniature: non la lontananza e la visione globale imposte dall'affresco o dalla grande pala d'altare, e neppure la contemplazione a media distanza con cui si gode di un ritratto, di una scena, di un paesaggio, bensì proprio l'occhio e quasi la lente dell'entomologo.

Tre brani, situati in fasi diverse lungo la parabola cronologica del madrigale musicale, serviranno come esempi.

Inizio con uno celeberrimo, «Il bianco e dolce cigno», tolto dal Primo libro di madrigali a quattro voci (1539) di Jacques Archadelt (1504-1568), compositore fiammingo attivo in Italia dal 1520 al '52. Anche quando l'avvicinarsi delle mode farà preferire soluzioni diverse, il volume in questione non sarà dimenticato: la quarantina di ristampe che può vantare, l'ultima delle quali nel 1654, mostra egregiamente come fosse assunto alla categoria di un classico e, come tale, anche a testo di studio.

Nel brano che prendo in considerazione, Archadelt pone in musica un madrigale letterario del marchese Alfonso d'Avalos. Vi si miscelano con finezza i temi della sofferenza d'amore e dell'erotismo, giocando abilmente sull'ambiguità della parola *morte*, da intendersi anche come esaurimento – momentaneo – del desiderio sessuale (in termini più banalmente fisiologici, l'equivalente di un impoetico orgasmo):

Il bianco e dolce cigno
cantando more, et io
piangendo giungo al fin del viver mio.

Strana e diversa sorte,
 ch'ei more sconsolato,
 et io moro beato.
 Morte che nel morire
 m'empie di gioia tutto e di desire.
 Se nel morir altro dolor non sento,
 di mille morti il dì sarei contento.

Più che sui temi poetici qui elaborati, vorrei soffermarmi sulla resa sonora delle figure retoriche egemonizzanti le tre sezioni in cui questo madrigale musicale può venir suddiviso:

1. le antitesi contenute nella dissimilitudine iniziale (che comprende però anche il parallelismo *more* e «giungo al fin del viver mio») in cui si oppongono il Cigno e l'Io lirico, il *cantando* del primo e il *piangendo* dell'altro;
2. l'intermezzo argomentativo centrale, che però va a parare in un esito paradossale e spiazzante («ei more sconsolato», «et io moro beato»), in chiasmo (*sconsolato/beato*) con la coppia precedente *cantando/piangendo*;
3. il ribadire il paradosso in chiusura, rilanciato ed esplicito nell'iperbole finale.

Se volessimo registrare seppure in maniera stilizzata la trascrizione che il testo letterario subisce nella manipolazione musicale (segmentazione in episodi, insistenza sul medesimo materiale verbale, amplificazione di vocaboli o sintagmi – li si segnala ricorrendo al grassetto), potremmo riformulare quella base poetica come segue:

1. Il **bianco e dolce** cigno cantando more,
 et io **piangendo** giungo al fin del viver mio.
 et io **piangendo** giungo al fin del viver mio.
2. Strana e diversa sorte,
 ch'ei more sconsolato,
 et io moro beato.
3. Morte che nel morire
 m'empie di gioia tutto e di desire.
 Se nel morir altro dolor non sento,
 di **mille morti** il dì sarei contento,
 di **mille morti** il dì sarei contento,
 di **mille morti** il dì sarei contento.

Per restituire quanto segnalato sopra (i punti 1, 2, 3), si noti, tra le due porzioni di 1, l'opposizione coloristica e timbrica fra compagini chiare (Canto, Al-

to, Tenore) e scurite (l'entrata del Basso), la tensione melodica e accordale introdotta dall'alterazione cromatica (il Mi, in un impianto di Fa, quinto modo), la prevalenza della porzione dolente ottenuta dalla sua riproposizione in blocco; in 2, l'inopinata clausola su un Re ancor più peregrino (*beato*), quando sembrava preparata la regolare cadenza a Fa; in 3, l'imitazione fra tutte le voci, che moltiplica a dismisura le già iperboliche *mille morti* auspiccate dall'Io lirico.

Il secondo esempio, tolto dal Nono libro di madrigali a cinque voci (1599) di Luca Marenzio (ca. 1553/4-1599), si appropria invece di uno di quei "classici" della storia della letteratura in volgare di cui dicevo: il Petrarca del *Canzoniere*, e in particolare il celeberrimo sonetto «Solo e pensoso i più deserti campi». Facendo pausa dopo le due quartine, Marenzio ne fa un madrigale musicale in due parti. Richiamo la prima:

Solo e pensoso i più deserti campi
vo misurando a passi tardi e lenti,
e gli occhi porto per fuggir intenti
dove vestigio human l'arena stampi.

Altro schermo non trovo che mi scampi
dal manifesto accorger de le genti,
perché ne gli atti d'allegrezza spenti
di fuor si legge com'io dentr'avampi.

Ovviamente, anche stavolta si potrebbe procedere come sopra, con gli adattamenti e arricchimenti del caso. Mi preme invece segnalare come il sistema di comunicazione musicale non si limiti solo ad amplificare con mezzi propri quanto i versi dicono, ma vi aggiunga ulteriori risorse. Già ne abbiamo incrociato il più semplice, la ripetizione, in musica ben più praticabile di quanto il linguaggio solo verbale non consenta. Ma poi voglio aggiungere la simultaneità, e magari la sua evoluzione dinamica.

Si consideri l'incipit di questo madrigale di Marenzio, che combina una sorta di *cantus firmus* scalare del Canto – un quanto mai inconsueto traliccio sistematicamente cromatico – con gli andamenti sbalzati delle altre voci in imitazione: di contro all'eccitazione motoria ritmico-melodica degli altri, l'implacabile scala di semibreve del Canto rende a un tempo i «passi tardi e lenti», la 'misura' di tutto lo spazio sonoro possibile (il cromatismo totale), la 'solitudine' dell'Io lirico rispetto alle voci restanti. L'explicit sovrappone i due ultimi versi, dando concreta, icastica evidenza alla duplicità del «di **fuor** si legge com'io **dentr'**avampi». Ma, inizialmente affidato com'è quest'ultimo ad una voce per volta e relegato sullo sfondo della dominante, sostanziale omoritmia di tutte le altre («perché ne gli atti d'allegrezza spen-

ti)), s'impone un'immagine sonora di mesta inerzia («gli atti **d'allegrezza spenti**», appunto): salvo poi, rovesciandosi i rapporti, far affiorare imperiosamente la tempesta interiore («com'io dentr'**avampi**»).

Infine un brano dall'Ottavo libro di madrigali di Monteverdi (1638): di nuovo su base petrarchesca (il sonetto «Or che 'l cielo e la terra e 'l vento tace»), ma con violini e basso continuo. Impostato sull'opposizione fra quiete della Natura e travaglio tumultuoso dell'Io, difficilmente l'attacco potrebbe restituirla più evidente di quanto faccia la piatta declamazione a falsobordone che a un certo punto deflagra. Ma colpisce anche il maneggio estremamente disinvolto del testo poetico, destrutturato e ricomposto in blocchi funzionali alla costruzione musicale, all'interno dei quali le parole-chiave possono risuonare replicatamente in maniera perfino ossessiva.

Trasformando quanto si è detto in ipotesi di lavoro, suggerirei alcune direttrici operative:

- un momento più “passivo”, teso ad ascoltare e comprendere (in termini storici ma anche analitici), fatto di ascolto, lettura separata del testo poetico, riascolto, messa in evidenza dei nessi (concettuali, retorici) tra musica e poesia, ulteriore ascolto consapevole; le circoscritte dimensioni dei madrigali agevolano il ripetuto ritorno sull'oggetto;
- interazione con quanto esaminato, ricavandone gli accordi principali (soprattutto quelli in clausola, ma eventualmente anche altri significativi) e intonandoli a sé, intercalati da pause, per assimilare le sonorità fondanti del brano (ma anche per educare alla dinamica silenzio/suono/silenzio): a quel punto, riascolto del madrigale;
- attività “compositiva”: avvalendosi di un falsobordone (e magari rifacendosi a esperienze storicamente documentate quale il madrigale monteverdiano ascoltato, o, dello stesso compositore, «Sfoga con le stelle», dal Quarto libro) o di un'aria per declamare versi, applicarvi un testo poetico e intonarlo, eventualmente movimentando la scrittura con oscillazioni dinamiche e semplici dilazioni d'entrata delle voci.

Alcuni suggerimenti bibliografici: L. BIANCONI, *Il Seicento*, Torino, EDT, 1991, specie le pp. 3-29; *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, a cura di P. Fabbri, Bologna, Il Mulino, 1988; I. FENLON - J. HAAR, *L'invenzione del madrigale italiano*, Torino, Einaudi, 1992; I. MACCHIARELLA, *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta*, Lucca, LIM, s.d.; L. MARENZIO, *Il Nono libro de madrigali a cinque voci (1599)*, a cura di P. Fabbri, Milano, Suvini Zerboni, [2000].