

Congresso internazionale
sul tema

CLAUDIO MONTEVERDI
E IL SUO TEMPO

★

*RELAZIONI
E COMUNICAZIONI*

*a cura di
Raffaello Monterosso*

[n.b.: la partitura del madrigale
non è presente nell'edizione degli atti]

VENEZIA · MANTOVA · CREMONA
3-7 maggio 1968

[S.l., s.n., 1969]

LORENZO BIANCONI

STRUTTURA POETICA E STRUTTURA MUSICALE
NEI MADRIGALI DI MONTEVERDI

Nel 1603, nel suo *Quarto Libro*, Claudio Monteverdi pubblica il madrigale anonimo «Luci serene e chiare»,¹ che nel 1596, sette anni prima, era apparso nel quarto libro dei madrigali del principe di Venosa:² delle due composizioni si può utilmente confrontare, sulla comune base del testo, almeno un aspetto di centrale importanza, ossia il rapporto di testo e musica, di struttura poetica e struttura musicale.³ Piuttosto semplice la struttura poetica del madrigale: le tre strofe di tre versi, del tutto analoghe, s'aprono ciascuna con un settenario vocativo, seguito da due endecasillabi che sviluppano un concetto di tipo manieristico: nelle prime due strofe, rigorosamente parallele, sguardi e parole amoroze provocano un diletto incendio, un fermento gradito:

Luci serene e chiare,
voi m'incendete voi, ma prov' il core
nell'incendio diletto, e non dolore.

1. G. FR. MALPIERO, *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, Asolo, 1926-42, vol. IV, p. 35. Sulla singolare forma del madrigale, e soprattutto della sua prima parte, si sofferma già H. LECHENTRITT, *C. Monteverdi als Madrigal-Komponist*, SIMG XI (1910), pp. 255-291, pp. 279 seg.; e, ultimamente, il PANNAIN in *C. Monteverdi nel quarto centenario della nascita*, Torino 1967, pp. 286 seg.

2. C. GESUALDO DA VENOSA, *Sämtliche Madrigale für fünf Stimmen*, ed. W. Weismann, Hamburg 1957-62, vol. IV, p. 13. Al Weismann si rifanno in parte alcune delle considerazioni che si riportano qui (*Die Madrigale des Carlo Gesualdo Principe di Venosa*, Jb. Peters LI (1960) 7-36, Leipzig 1961). Una acuta analisi del cromatismo gesualdiano fornisce CARL DAHLHAUS, *Zur chromatischen Technik Carlo Gesualdos*, «Analecta Musicologica» IV (1967), pp. 77-96: l'indagine rigorosa della struttura musicale arriva a conclusioni non dissimili da quelle qui proposte, soprattutto in merito alla artificiosa, manieristica frammentarietà del linguaggio del Gesualdo, e anche alla sua sonorità singolarmente «espressiva». Il Dahlhaus ha il merito di documentare la tradizione anteriore del cromatismo gesualdiano e di indicarne la natura umanisticamente anticheggiante, nella fusione di seconda pratica e stile antico (pp. 88 segg.).

3. S'intende qui «struttura» nel senso più lato di «funzionamento» linguistico e stilistico, di organico ordinamento dei procedimenti linguistici e formali e retorici che attuano il senso poetico del poema, il senso musicale della composizione; e non «struttura» metrica o prosodica o formale soltanto, cui aderisce senza particolare problematicità la musica di gran parte dei madrigali del tardo '500 e del primo '600. Nel presente scritto questa struttura viene indicata sommariamente: l'esempio «Luci serene e chiare», per la sua chiarezza formale, è un caso ideale ma, anche, eccezionale di un rapporto di struttura poetica e struttura musicale che andrebbe chiarito anche su esempi meno appariscenti. È inoltre uno dei pochi che consentano un utile seppur arbitrario confronto tra il Gesualdo e Monteverdi.

Dolci parole e care,
 voi mi ferite voi, ma prov' il petto
 non dolor nella piaga, ma diletto.

Meccanicamente, una disposizione chiasmica fa rimare *diletto* e *dolore* con *core* prima, con *petto* poi.

La terza strofa somma questi due concetti, dopo che il vocativo iniziale ha dichiarata la causa del mirifico controsenso:

O miracol d'amore,
 alma ch'è tutta foco e tutta sangue
 si strugg'e e non si duol, mor'e non langue.

Monteverdi e Gesualdo adottano entrambi la disposizione formale del poema: una prima sezione musicale per la prima strofa ripresa poi sul testo della strofa parallela, e una seconda sezione per la strofa finale ripetuta come di solito nei madrigali tardocinquecenteschi. La prima di queste due ripetizioni corrisponde a un parallelismo concettuale, la seconda è invece di natura esclusivamente compositiva: esse richiedono quindi una differenziata realizzazione musicale. Gesualdo ripete entrambe le sezioni nella stessa tonalità, lascia intatte le sonorità ampie dei vocativi iniziali: ma all'interno delle due prime strofe prende partito dal chiasmo per capovolgere la tessitura e scambiare acutezze di soprani e gravità baritonali: è un procedimento preso arbitrariamente in prestito alla struttura poetica, una intellettualistica trasposizione di una figura linguistica (il chiasmo) nella forma musicale. La ripetizione della seconda sezione è invece del tutto neutra e avviene normalmente, per estensione e ampliamento ma senza notevoli alterazioni di struttura. Le quattro sezioni del madrigale di Gesualdo, coordinate a due a due, non hanno necessario legame formale: solo interessano musicalmente i «sussulti» concettuali all'interno delle due strofe parallele. Diversamente, Monteverdi ricava dal parallelismo delle due strofe iniziali un principio formale che articola tutta la prima parte del madrigale: trascura l'alchimia verbale del chiasmo, ma ripete tale e quale la stessa musica un tono più sopra: una sorta di progressione armonica estesa su due strofe, che per via di tonalità ricostruisce musicalmente il parallelismo poetico. La ripetizione della terza strofa, data la sua neutralità concettuale, il suo valore puramente compositivo, avviene invece senza modificazioni tonali.

Anche all'interno delle singole sezioni del madrigale Gesualdo e Monteverdi adeguano diversamente musica e struttura poetica: in genere si può dire che Gesualdo rispetti del tutto la forma prosodica del poema, esalta per

esempio a scopo emozionale l'enjambement «Voi m'incendete voi, ma prov' il core // nell'incendio diletto . . .»; mentre Monteverdi scinde i versi secondo la sintassi e li declama liberamente. Mentre Gesualdo *distingue* i membri concettuali del discorso («incendio», «diletto», «dolore») per opposizione di disparati procedimenti musicali (convulsa polifonia, esclamazione perentoria, concatenamento di cadenze), Monteverdi *articola* la sintassi per via di cadenze e di differenti tessiture vocali; mentre Gesualdo accosta immaginosamente frammenti espressivi di linguaggio, Monteverdi dispone agevolmente episodi corsivi di discorso.

Il divario più notevole lo dimostra però la strofa conclusiva. Gesualdo prosegue nella elencazione estenuata di abbaglianti e dense immagini musicali (esclamazioni armoniche, scardinamenti polifonici, cadenze cromatiche, ritardi di seconda, labili armonie rinterzate), laddove la scrittura costante a cinque voci e la carenza d'organizzazione ritmica regolare, tipica di Gesualdo (declamazioni frammentate, convulse pulsazioni polifoniche, lenti processi armonici), conferisce a questa esuberanza immaginativa un aspetto volutamente difforme e disorganico: musica di difficile ascolto, e non senza un sospetto di sofisticazione intellettuale, di compiacimento concettoso, di conturbante necromanzia sonora. Monteverdi invece, nella seconda metà del madrigale, modifica la struttura metrica e ritmica della scrittura madrigalistica: mentre la prima parte s'è svolta in una agiata declamazione armonica, l'esclamazione sonora ed ampia «O miracol d'amore» introduce una struttura ritmica nuova: ogni due battute cambiano regolarmente le armonie, in modo di prevedibile progressione armonica, e all'interno delle due battute s'inseriscono, combinano, sovrappongono variamente tre immagini melodiche e ritmiche cadenzanti, l'«alma» insanguinata ed ustionata in crome sillabiche, struggimento e poi morte in sincopi dolenti. La sovrapposizione di immagini musicali corrispondenti a immagini verbali che nel testo sono collegate da una relazione concettuale attua per via di simultaneità la traduzione compiutamente musicale della relazione concettuale: ed è possibile proprio solo laddove essa assuma (come qui) anche una funzione di principio d'organizzazione formale, e in particolare ritmica, che attribuisca alla scrittura madrigalistica una regolarità eguale e agevole, magari cronometrica, entro cui sintetizzare in linguaggio musicale le relazioni logiche del linguaggio poetico.

L'esame sommario dei rapporti di struttura poetica e musicale nel madrigale «Luci serene e chiare» riesce illuminante per riconoscere la differente

eppur analoga posizione stilistica, a pochi anni di distanza, di Gesualdo e Monteverdi. Il madrigalismo di Gesualdo non traduce in musica la struttura del poema, bensì ne illustra le componenti immaginative o affettive o concettuali¹ per mezzo di una successione aperta di immagini musicali spiccatamente espressive: ma le relazioni che collegano queste immagini non trovano equivalente musicale. La concezione musicale del madrigalismo allo stadio del Gesualdo pare voglia attribuire alla singola immagine musicale un valore significante immediato e irripetibile, investire la materia musicale, il suono stesso magari, di funzioni direttamente espressive o descrittive, senza organizzarle però in una autonoma sintassi e grammatica musicale – insomma, se si può dire, una concezione musicale più filologica che linguistica: la trasposizione mentale della struttura sintattica e concettuale dalla poesia nel dominio straniero della musica (operazione intellettualistica quant'altre mai) acquista così funzione vitale per la comprensione di questo linguaggio musicale letterario e concettoso, filologico e intellettualistico per sua naturale costituzione. (È per questo che Strawinsky ha potuto egregiamente parodiare e *deformare*, senza cambiarne una nota, tre madrigali del principe trascritti per strumenti soli nel suo *Monumentum pro Gesualdo*: mancando la giustificazione formale del testo, ne è riuscita un'opera musicale del tutto nuova e coerente allo stile strawinskiano degli anni '50).

Il *Quarto Libro* di Monteverdi, scritto a Mantova in un ambiente di cultura prebarocca (non è un caso che Mantova sia il pied-à-terre del periodo di formazione italiana di uno degli artefici del barocco, Rubens, dal 1600 al 1608: per citare uno solo dei sintomi mantovani d'una mutazione stilistica decisiva per l'arte italiana, dall'individualistico e arduo intellettualismo del manierismo tardocinquecentesco all'edonismo retorico e vigoroso del barocco degli anni '20), il *Quarto Libro* supera sì la letteraria immaginosità del quarto libro gesualdiano e l'organizza in uno stile musicale agevole, in ritmi «ragionabili», in articolazioni formali ampie e percepibili, premesse necessarie a un'espressività più comunicativa, più sensualmente intelligibile (se si può dire): ma si tratta tuttavia d'una differenza non costitutiva, bensì di gradazione. Entrambi, analogamente seppur diversamente, *adequano* la musica del madrigale al poema. Gesualdo mette in musica le singole immagini letterarie; Monteverdi mette in musica più che le singole immagini le sin-

1. Le tre preminenti categorie stilistiche della lirica manieristica, come le illustra D. ALONSO, *Poesía española, Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid 1962, nel capitolo *Lo imaginativo, lo afectivo y lo conceptual* . . . , pp. 479 segg.

gole relazioni concettuali della struttura poetica (parallelismo, concettismo), la scrittura musicale è più varia di quella di Gesualdo e può articolare sensatamente le ampie sezioni del madrigale: ma l'intima struttura di questo linguaggio resta essenzialmente filologica e intellettualistica quanto quella gesualdiana, è una struttura altrettanto compatta e indifferenziata: anche le sovrapposizioni simultanee dell'ultima sezione, apparente frutto d'una stratificazione, sono un univoco e indifferenziato procedimento espressivo – al di là dello schema ritmico e armonico regolare le combinazioni di immagini musicali non soggiacciono a un percepibile principio d'organizzazione formale. Monteverdi, nel *Quarto Libro*, sintetizza musicalmente i concetti che Gesualdo aveva anatomizzato: la sua musica è illustrazione non più di singole immagini ma di complesse strutture poetiche: ma essa resta pur sempre un veicolo, un tramite che trasmette le strutture poetiche senza però sostituirle con strutture musicali veracemente autonome. È una musica immaginifera più che immaginifica, e trova anch'essa definitiva giustificazione al livello extra-musicale della poesia, del testo: questa pare essere, sommariamente, la costituzione vera del linguaggio musicale di «Sì ch'io vorrei morire», «Ohimè, se tanto amate», «Sfoga con le stelle» e tant'altri miracoli del 1603.²

Una vera e propria sostituzione musicale della struttura poetica, è troppo chiaro, non può avvenire per analogia, per adozione di schemi e procedimenti linguistici. E questo per il motivo semplice che alla musica manca generalmente il valore di comunicazione e di significazione della lingua, la sua potenza semantica è nulla o quanto meno esigua: non esiste in musica il rapporto semantico da concetto a parola, da significato a significante, che sta alla base di ogni figura stilistica della poesia del primo Seicento, metafora, iperbato, antitesi, perifrasi, correlazione, iperbole, tutto l'arsenale retorico insomma della chimica verbale del manierismo letterario.³ Non si può immaginare una perifrasi in musica: perché non esiste in musica l'oggetto di cui evitare e circoscrivere la diretta denominazione; paradossalmen-

¹ 1. Un analogo confronto si potrebbe tentare per esempio tra il madrigale «Sfoga con le stelle» del Rinuccini musicato da Monteverdi a cinque voci (*Quarto Libro*) e dal Caccini monodicamente (*Le Nuove Musiche*, Firenze 1602). Oppure tra il madrigale guariniano «O primavera, gioventù dell'anno» nella versione monteverdiana del *Terzo Libro* e quella monodica del Luzzaschi (*Madrigali per cantare et sonare*, Roma 1601).

² 2. Così come lo ha acutamente e minuziosamente analizzato H. FRIEDRICH in *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt/M. 1964, sia pur valutando negativamente quella che egli chiama la «Ueberfunktion des Stiles» nella lirica manieristica. I passi, citati più oltre, sulla «straordinarietà» dello stile manieristico sono a pp. 546 segg.

te si dirà che in musica esiste appunto solo la denominazione, non il denominato. Sarà quindi impossibile ricreare per analogia simili figure in musica. Oltretutto, se Hugo Friedrich ha ragione di indicare due motivi principali della lirica del primo Seicento nella «straordinarietà» dello stile (ossia nel rapporto esagerato tra argomenti e livelli linguistici sublimi, mediocri e umili) e nella «pluralità» delle figure e dei livelli stilistici (misure di linguaggi, improvvisi mutamenti di gradazione stilistica), si dovrà concludere che anch'essi restano per gran parte preclusi alle possibilità stilistiche musicali: che potranno sì limitatamente accostare a scopo espressivo stili e linguaggi musicali diversi (stili di canzonetta o di madrigale, di polifonia da chiesa o di danza strumentale), ma mai costituire, all'interno della struttura musicale, un rapporto di tipo linguistico tra un livello stilistico elevato e un (inesistente) linguaggio di semplice comunicazione. Si aggiunga infine che, all'epoca che qui interessa, la retorica musicale si limita sostanzialmente alle figure madrigalistiche imitative o descrittive che, s'è visto nel madrigale di Gesualdo, sono (se si può dire) singole metafore musicali di concetti verbali più che veri e propri procedimenti di linguaggio; una vera, autonoma, gesticolante retorica musicale che dia alla musica del Seicento il suo aspetto di linguaggio ostentatamente oratorio e comunicativo dev'essere ancora inventata, nei primi decenni del Seicento: e la si dovrà costituire quindi proprio a partire dalla base extra-musicale del linguaggio e della struttura poetica dei singoli testi musicati, ma non tuttavia per adozione superficiale di convenzionali elementi retorici letterari. Qualche lume all'indagine di questo trapasso decisivo dal madrigalismo letterario alla retorica vocale del barocco lo può forse fornire il rapporto di struttura poetica e struttura musicale di alcuni madrigali del *Settimo Libro*, il *Concerto* del 1619.

Si veda l'inizio del quartetto per due soprani, tenore e basso:

Al lume delle stelle
Tirsi sott'un alloro
si dolea lagrimando in questi accenti: . . .¹

L'episodio centrale di questa prima scena è il lamento di Tirsi: *stelle e alloro* sono per ora generiche, evasive indicazioni di tempo e di luogo, accidenti atmosferici ed ambientali, anche le lagrime sono una secondaria conseguen-

1. *Tutte le Opere* . . . , vol. VII, p. 129. Recentemente, N. PIRROTTA ha attribuito il testo di questo madrigale al Tasso, e ha inoltre fornito una propria interpretazione della composizione (*Scelte poetiche di Monteverdi*, in «NRMI» II (1968) 10-42, a p. 29).

za dell'avvenimento preminente che Tirsi *si dolea*: avvenimento che domina e articola anche la struttura musicale, grazie all'iterazione di una formula cadenzale di tre note che compare in modo di esclamazione ad ogni cadenza armonica, e interrompe con la sua espressiva sincope ritmica e l'enorme salto melodico di nona discendente l'andamento ritmico regolare e neutro della vocalizzante descrizione ambientale. Questa descrizione scenografica fornisce infatti lo sfondo ritmico quieto e cronometrico contro cui proiettare l'esclamazione lamentosa di Tirsi. Sempre compare la sincope dolorosa, anche laddove la struttura musicale sia più complessa: è proprio la rottura dell'andamento ritmico regolare a procurare l'effetto di «disturbo», di eccitamento emozionale;¹ tutta la scena è insomma misurata dal moto pendolare di cadenze sincopate, di molteplici e salienti esclamazioni: con un effetto di scenica, teatrale cosmicità attuata per sola via di organizzazione ritmica e tonale.

Nelle tre sezioni successive avviene nel poema uno spostamento metaforico: il «lume delle stelle» cessa di essere indicazione atmosferica, Tirsi lo invoca per ben tre volte, «O celesti facelle», «Luci care e serene», «Luci serene e liete»: e ogni invocazione introduce un giuoco concettuale che illustra la somiglianza di aspetti tra le stelle e gli occhi della donna amata e i lagrimevoli effetti di tale somiglianza:

Sento gli affanni ohimè, sento le pene,
. . . Sento le fiamme lor, mentre splendet.

Alle tre invocazioni corrispondono tre diverse sezioni nel madrigale: ma come può avvenire in musica la trasposizione concettuale dalle stelle della scena iniziale a queste metaforiche facelle femminine? Se nella prima scena l'esclamazione dolorosa di Tirsi era il motivo principale, pure essa interveniva solo come elemento disturbatore d'una fattura melodica ordinata e ampia, aperta da un lungo e ritmato vocalizzo sull'accordo di do maggiore che illustrava il «Lume delle stelle». Parallelamente, nelle tre sezioni successive, ciascuna invocazione alle stelle procede volta per volta da un ritmo inerte

1. La regolarità di questo sfondo ritmico e tonale ha essenzialmente una funzione analoga a quella del basso ostinato del *Lamento della Ninfa* e di altri brani del Monteverdi tardivo, quella cioè di consentire una declamazione tanto più libera e «gesticolante» in quanto confrontata a un rigido fondamento: secondo la ampia interpretazione fornita da W. OSTHOFF, *Monteverdistudien I, Das dramatische Spätwerk C. Monteverdis*, Tutzing 1960, pp. 77 segg.

Si noti inoltre come qui, laddove la sincope cadenzale si sovrapponga al ritmo regolare di minime, si originino una cadenza piena, una cesura maestra: così soprattutto alla fine dei vocalizzi di otto battute del tenore e del basso. Dove invece la sincope cancelli il ritmo regolare, si ha una cadenza transitoria.

e da una indefinita tonalità verso una chiara e misuratissima cadenza di Do maggiore, che riconquista, anzi ricostituisce per tre volte di seguito la regolarità di pulsazione ritmica e la limpidezza tonale dell'episodio atmosferico iniziale che i sospiri di Tirsi avevano conturbato: così è attuata musicalmente la struttura metaforica del poema.

V'è in questo madrigale un atteggiamento spiccatamente teatrale che senza forzature espressive dà credibile vitalità e forza comunicativa alla situazione scenica, al pianto di Tirsi, alle sue invocazioni: questo atteggiamento teatrale e la sua suggestione rappresentativa, che superano il livello di bizzarria concettosa del poema in una autonoma verità linguistica e affettiva, è il prodotto di una struttura musicale differenziata, che non s'adegua al testo ma ne ricrea nel proprio intimo le complesse relazioni formali logiche e concettuali.

Ma, allo stadio del *Settimo Libro*, questa struttura disponibile al teatro e alla retorica, alla suggestione dei sensi e alla rappresentazione affettiva, dev'essere ancora volta per volta costituita a partire dalla struttura poetica.¹ Così per esempio nell'altro quartetto del *Settimo Libro*, la sezione iniziale:

Tu dormi, / Ah crudo core,
Tu puoi dormir / poi ch'in te dorme amore.²

Quattro membri sintattici sono ordinati in modo che l'ultimo soltanto istituisca retroattivamente un legame logico tra i primi tre (il sonno del core è provocato dal sonno d'amore, e crudele egli è appunto per la presenza di amore). Con teatrale evidenza Monteverdi assegna ai primi tre membri tre diverse immagini melodiche che possano essere combinate e scambiate in modo da creare, sul fondamento strumentale d'un ritmo di minime, una regolare articolazione accentuativa dei tempi forti e deboli della battuta: ma appena, imprevedutamente, nella sesta battuta viene a mancare una di queste accentuazioni – una pausa, un sospiro, un'esitazione –, compare la frase finale, che porta ipso facto alla prima cadenza, alla prima cesura: cadenza e cesura che assumono in musica la stessa funzione riassuntiva e risolutiva che ha la frase causale nel testo poetico. Il linguaggio musicale ha dato

1. Che questa struttura sorga dalla struttura poetica, e non sia invece creata per analogia alla retorica letteraria, nota giustamente e acutamente seppur fuggacemente anche l'OSTHOFF, *Op. cit.*, p. 71, in merito ad alcuni brani dell'*Incoronazione*. E massimamente in questo nuovo rapporto con la struttura del testo risiede la grande novità del *Settimo Libro*, che per tanti altri versi non parrebbe andare oltre certi atteggiamenti del *Quarto Libro*, secondo quel che dice D. ARNOLD, *Monteverdi*, London 1963.

2. *Tutte le Opere . . .*, vol. VII, p. 123.

struttura articolata ed organica alla situazione affettiva – una dolente accusa amorosa – contenuta nella struttura poetica. Compare qui nella sua pienezza un rapporto di tensione comunicativa tra il linguaggio «rappresentativo», lucido ed agevole, e la potenza espressiva della realtà affettiva rappresentata: compare, in una parola, la volontà prepotentemente rappresentativa del Barocco, attuabile solo entro limiti formali, o meglio linguistici, chiaramente organizzati e inevitabilmente convenzionali: e questo, beninteso, non per amore gratuito di rigore o di contrasto, ma per la necessità imprescindibile d'un lessico, d'una sintassi, d'una retorica universalmente comprensibili, d'un codificato linguaggio comunicativo, premessa necessaria ad ogni rappresentazione della realtà.¹

In musica linguaggio di convenzione può essere appunto l'inerte, neutra pulsazione ritmica, la ovvietà armonica, la regolarità meccanica d'un basso ostinato, la sonorità uniforme del basso continuo: entro questi limiti sarà possibile suscitare la suggestiva, sensuale rappresentazione d'una inesplorata e insospettata realtà: suscitarla è compito immaginifico della retorica e dell'oratoria musicale: ma il primo grado per la costituzione d'una tal retorica, ove essa come nel *Settimo Libro* non esista ancora, sarà la sintetica riproduzione musicale di strutture linguistiche e poetiche, nel senso indicato dai due quartetti.

La potenza di rappresentazione musicale squisitamente barocca sommata alla nativa relazione con la struttura poetica culmina, per fare un esempio, nella sensualità esaltante del concertato «Con che soavità».² Il testo del madrigale del Guarini consiste essenzialmente di frasi enfatiche, esclamative, ottative, liricamente interrogative, dal legame sintattico quanto mai labile. Monteverdi ne approfitta per scindere il poema nelle singole frasi: ma ricava dal legame concettuale antitetico che percorre tutti i membri del poema (dalla duplice e inconciliabile *soavità* di *baci* e *parole* alla anelante utopia del concetto finale: «baciando i detti, e ragionando i baci») il pretesto formale

1. Si veda, sul carattere eminentemente rappresentativo, oratorio e comunicativo del barocco, il contributo fondamentale e forse decisivo di G. C. ARGAN, soprattutto nella sua relazione *La «Rettorica» e l'arte barocca in Retorica e Barocco*, Roma 1955, pp. 9-14. L'interpretazione dell'Argan si può senz'altro (pur con la necessaria cautela) estendere anche alla storia della musica.

Gli elementi retorici dei manieristi (di Gesualdo per esempio) si riducono essenzialmente a elementi «lessicali» (i madrigalismi) e ad alcuni rudimenti di figure linguistiche (forme avversative, esclamative, eccetera): e comunque la loro arte non possiede né ricerca la potenza di comunicazione e di eloquenza del barocco.

2. *Tutte le Opere . . .*, vol. VII, p. 137.

per sdoppiare ciascuna frase in due opposte o coordinate metà, ripeterne sempre la prima e portare una risoluzione insieme musicale e concettuale con la cadenza e la cesura della seconda metà (per esempio: «e vi bacio, – e vi bacio, e v'ascolto»; oppure: «come i vostri diletta s'ancidono tra lor, se dolcemente vive? – come i vostri diletta s'ancidono tra lor, se dolcemente vive per ambedue l'anima mia?»). Ne viene una successione di provocanti antitesi musicali fatte di esitazioni e ansiose cadenze, di ambiguità e sospensioni insieme musicali ed affettive composte entro piccole e lucide unità formali: tanto più cosmica e visionaria riesce la densa sonorità polifonica della fine dove confluisce – dissidio placato nella trasfigurazione immaginativa del concetto guariniano – tutta la tessitura della triplice orchestra e si distende la forma obliqua ed episodica del costante dissidio (affettivo immaginativo e concettuale a un tempo) che eccita tutta la mirabile partitura.

Esempio altrettanto impressionante e suggestivo di rappresentazione schiettamente musicale della realtà affettiva proposta dal testo, ottenuta in stretta relazione alla struttura poetica, è il terzetto «Perché te n'fuggi, o Fillide?»¹, uno dei più moderni madrigali amorosi dell'*Ottavo Libro* del 1638. A parte il tono singolare delle rime tutte sdruciole, il madrigale assume puntualmente dalla struttura poetica la tripartizione.² In una prima sezione due immagini antitetiche mostrano Filli fugace alle esortazioni dell'amante, poi l'amante stesso non crudele ma languente (in musica: una doppia opposizione di ritmo ternario e recitativo affettuoso). La seconda sezione, declamazione recitativa spiccatamente emozionale a tre voci, è

1. *Tutte le Opere* . . . , vol. VIII, p. 295.

2. In realtà il poema contava originariamente quattro strofe, come si vede nell'aria monodica contenuta nel Cod. 66 Cl. XIX della Biblioteca Nazionale di Firenze, a pag. 41. Monteverdi avrebbe dunque deliberatamente abolito la seconda strofa, e la struttura poetica del madrigale monteverdiano sarebbe così sorta parallelamente a quella musicale. Sulle correzioni portate da Monteverdi ai testi poetici delle sue musiche si vedano gli accenni fatti da Nino Pirrotta e Claudio Gallico negli articoli qui citati alle note 1 (p. 340) e 1 (p. 347).

Secondo il codice fiorentino, la seconda strofa del poema sarebbe:

Fermati Filli, fermati,
Aspetta me che più ch'il mio cor amoti,
Et piangend'ogn'hor chiamoti;
Fermati che dal pett'ogn'hor dividere
Sento che senza te non vuol più vivere.

La monodia fiorentina ristabilisce anche la forma corretta dell'inizio della terza strofa monteverdiana (la quarta cioè), lievemente spostata da Monteverdi:

Mentre spargend'a l'aura
Pianti e lamenti indam'il cor distruggesi, . . .

l'iperbolico lamento e l'accusa dell'amante all'implacabile impassibilità di Filli. Ma l'ultima sezione attua il trapasso decisivo del poema: abolisce cioè, con disorientante effetto di desolazione e irrisione, sia il discorso diretto con Filli inesorabilmente fugace, sia qualsiasi riferimento anche solo pronominale all'amante in pene, esalato in *sospiri* e *voci dolenti*: in musica, assai suggestivamente, vuote e meccaniche progressioni armoniche e melodiche illustrano in quadruplicata alternazione i disarmonici lamenti dell'amante e la irrefrenabile fuga in ritmo ternario dell'ingrata. La struttura musicale, accennata qui sommariamente, è rappresentazione altamente comunicativa della drammatica evoluzione affettiva proposta dalla poesia, rappresentazione crudamente vivace e scenicamente impressionante della struttura stessa del poema.

A questo punto si può considerare momentaneamente conclusa questa che vuole essere non più di una rudimentale, approssimativa indicazione di un modo di indagine stilistica che, basata sul diverso ma sempre cruciale rapporto di strutture poetiche e musicali, può fornire una precisazione attendibile della vera costituzione, delle precise qualità espressive e anche dei limiti del linguaggio musicale monteverdiano nei suoi diversi stadi, una indagine che cerchi di ricavare soltanto dall'osservazione critica del funzionamento linguistico d'un'opera musicale, in relazione con la struttura poetica, una comprensione più intima del linguaggio che la anima. In realtà si è giunti, per mezzo di tale indagine, a designare la natura del linguaggio musicale del *Settimo* e dell'*Ottavo Libro* come una struttura capace di rappresentare in musica la struttura poetica: diversamente dal *Quarto Libro* (o dal madrigale gesualdiano), dove la struttura musicale è illustrazione e veicolo della struttura poetica, capace di intensificarla e accentuarla, non di sostituirla.

Rappresentazione barocca o manieristica traduzione della struttura poetica³ servono entrambe allo stesso scopo psicagogico di *movere gli affetti* del-

3. Nel corso di questo testo s'è deliberatamente rinunciato a dare una definizione o anche solo una giustificazione dei termini «barocco» e «manierismo» e della loro legittimità nel campo storico-musicale, e anche storico-letterario. Personalmente ritengo giustificabile l'estensione di queste categorie storico-stilistiche dal campo della storia dell'arte a quelli paralleli della musica e della letteratura, ove esse siano appunto intese come indicazione di un atteggiamento stilistico storicamente determinato, e non come indicazioni cronologiche e formali (così l'impiego del termine «barocco» quasi a sinonimo del «Generalbasszeitalter» nella musicologia germanica). Se la polemica sul barocco può ritenersi conclusa anche in musica, scarsi finora son stati i tentativi di individuare un manierismo musicale: e persiste la tendenza a far

l'ascoltatore: ma questo scopo realizzano per vie diverse, prima per stimolo intellettuale e per grezza, immediata violenza espressiva, poi per forza di suggestione sensuale e di edonistica eloquenza oratoria. È, se si vuole, il divario che, a livello teatrale, distingue la straziata riproduzione del lamento sconvolto di Arianna dalla spettacolare rappresentazione della gesticolante

confinare il rinascimento con il barocco verso l'anno 1600, il che non poche perplessità suscita proprio nella definizione del rinascimento e del barocco musicale. Un tentativo per introdurre la categoria del manierismo nella storia della musica è stato fatto da ROBERT ERICH WOLF, (*Renaissance, Mannerism, Baroque: Three Styles, Three Periods*, in *Le «Baroque» musical - Les Colloques de Wégimont IV* (1957), Paris 1963, pp. 35-59), che vorrebbe indicare un manierismo musicale dal 1530 circa fin verso il 1635: purtroppo l'analisi del Wolf si basa su analogie non probanti tra elementi formali musicali e storico-artistici, che non riescono a indicare la vera unità spirituale delle due arti nel tardo '500 e nel primo '600.

Tutt'altro che chiarezza è la disputa sul manierismo nella storia letteraria: il FRIEDRICH (*Op. cit.*) usa il termine nel senso più vasto di un atteggiamento tipico e ricorrente di decadenza stilistica, paragonabile al «manierismo» della decadenza romana eccetera, e impiega il termine proprio per la lirica, che egli definisce «barocca», dei marinisti; e si rifà così alla definizione di manierismo come fenomeno puramente stilistico data da E. R. CURTIUS (*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern & München 1948). H. HATZFELD, (*Der gegenwärtige Stand der romanistischen Barockforschung*, Bayer. Akad. der Wissenschaften, München 1961) definisce barocchi Michelangelo, il Tasso, Shakespeare e il Marino, e non lascia posto alcuno al manierismo: ma individua così proprio quel periodo che E. RAIMONDI (*Per la nozione di manierismo letterario*, in *Manierismo, Barocco, Rococò - Concetti e termini*, Roma 1962, pp. 57-79), rifacendosi con molta discrezione alle origini critiche del manierismo (nella Scuola di Vienna di storia dell'arte, e principalmente con M. DVORAK e A. HAUSER, che già tengono conto delle parallele vicende di storia letteraria e storia dell'arte nel secondo Cinquecento), rivendica al manierismo, in opposizione all'«impeto vitale» del barocco che scoppierà solo dopo l'inizio del Seicento. E quindi rientra nell'ambito del manierismo, perlomeno in parte, anche la lirica marinistica oltre, beninteso, a tutta la lirica tassese e guariniana: e parallelamente si constata qui come un atteggiamento manieristico assuma la musica madrigalistica allorché si adegua alla più intima struttura di questa lirica (Gesualdo o il primo Monteverdi), per superarla invece in un atteggiamento stilistico nuovo laddove essa la sostituisca con un'autonoma e «rappresentativa» struttura musicale, com'è il caso del *Settimo* e dell'*Ottavo Libro*. Al limpido e documentatissimo saggio del Raimondi, che pare essere il contributo più aggiornato e più perspicace in materia, si rimanda per altri problemi attinenti alla definizione, in letteratura, del manierismo come categoria storica e insieme stilistica.

Qui, si è tentato di individuare atteggiamenti manieristici e barocchi proprio nel momento cruciale del trapasso, che sarà bene considerare compiuto definitivamente verso il 1620-30 (così almeno nella storia dell'arte figurativa e anche della musica; si vedano in particolare, per le arti figurative, i contributi di G. BRIGANTI, riassunti nell'articolo *Barocco* dell'*Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. II, Venezia-Roma 1958, col. 346-359): evitando così di attribuire un valore eccessivo a manifestazioni più «esteriori» e «tecniche» come la «invenzione» del genere dell'opera o del procedimento del basso continuo, in realtà anteriori alla vera e propria fase barocca della musica e ancora intimamente legate all'atteggiamento intellettualisticamente sperimentale e formalistico del manierismo tardo cinquecentesco. Su questo complesso di problemi, si vedano anche le argomentazioni e la bibliografia addotte nel mio articolo *Giulio Caccini e il manierismo musicale*, in *Chigiana N.S. V* (1968), pp. 21-38.

e sensuale affettuosità del *Lamento della Ninfa*.¹ Si potrebbe, in base al rapporto di struttura poetica e musicale, verificare questa mutazione di linguaggio e di atteggiamento estetico, anche al livello più «umile» delle canzonette o degli scherzi strofici: vedere come, nel 1607, un'interruzione ritmica non assuma alcun valore espressivo ma serva soltanto a infrangere e concludere l'indifferenziato e uniforme ritmo accentuativo d'una strofa del Chiabrera o del Sannazaro;² vedere invece come, nelle due canzonette con violini del *Settimo Libro*, l'elemento neutro e fondamentale d'un basso ostinato consenta una scenica combinazione di piani sonori di saliente vivacità;³ oppure come le canzonette postume per tre voci maschili proiettino ironiche e momentanee illuminazioni su un palcoscenico di semiseri drammi sentimentali.⁴

Il trapasso dalla affettività concettosa del madrigalismo manieristico alla affettività retorica e comunicativa del barocco si compie negli anni critici dell'ultimo decennio mantovano, dal *Quarto* al *Sesto Libro*:⁵ ma non sarà fuori del caso attribuire il passo decisivo nel superamento del linguaggio immaginoso del manierismo verso quello altrimenti eloquente del barocco a un'opera di musica sacra, il *Vespro* del 1610, dove per la prima volta Monteverdi può trascurare ogni dipendenza dalla parallela vicenda del linguaggio letterario contemporaneo, e attuare per sola via di musica una sfarzosa ed eccitata sovrapposizione e confrontazione di piani sonori dentro una lucida e luminosa organizzazione formale: un atteggiamento sovranamente declamatorio e insieme rutilante di edonistiche suggestioni, vero manifesto estetico del barocco in musica che animerà la vitalità rappresentativa dei libri di madrigali veneziani: un manifesto che, per situare il linguaggio

1. Si vedano su questi brani i due pregevoli studi recenti di C. GALLICO, *La «Lettera amorosa» di Monteverdi e lo stile rappresentativo*, in *NRMI I* (1967), pp. 287-302, e *I due pianti di Arianna di C. Monteverdi*, in *Chigiana N. S. IV* (1967) pp. 29-42.

2. *Tutte le Opere* . . . , vol. X, p. 41 («La pastorella») e p. 54 («Clori amorosa») ne sono esempi indicativi: si vedano in entrambi i casi le ultime battute della strofa vocale.

3. *Tutte le Opere* . . . , vol. VII, p. 176 («Chiome d'oro») e p. 182 («Amor che degg'io far»).

4. Si vedano per esempio le particolarità ritmiche di «Perché se m'odiavi» o di «Non voglio amare» (*Tutte le Opere* . . . , vol. IX, p. 79 e p. 58).

5. In un tempo più esiguo si possono forse vedere tracce di questo processo nel confronto dell'*Orfeo* al *Ballo dell'Ingrate*, benché di questo si conosca una versione probabilmente riveduta in occasione della pubblicazione nell'*Ottavo Libro* del 1638. D'altra parte, i madrigali concertati del *Sesto Libro*, benché probabilmente posteriori alla mutazione decisiva, sono ancora indecisi tra un decorativismo del più estenuato manierismo e un'eloquenza ancora inerte ma già fondamentalmente barocca: non sarà azzardato mettere in relazione questa ambigua posizione stilistica con i testi dei sonetti del Marino, un tipo di madrigale che ricorrerà poi assai raramente nei *Libri* successivi, superato in una nuova e ben più perentoria «teatralità».

musicale entro la storia più ampia di tutto il linguaggio artistico del primo Seicento, ha l'imponenza e la significazione insieme stilistica e storica del baldacchino berniniano-borrominiano di San Pietro che, una quindicina d'anni dopo, inaugurerà definitivamente la civiltà europea, e insomma universale, del Seicento barocco.

VIII. Luci serene e chiare

5

CANTO
 LU - ci Lu - ci se - re - ne e chia -

QUINTO
 Lu - ci Lu - ci se - re - ne e chia -

ALTO
 Lu - ci Lu - ci se - re - ne e chia -

TENORE
 Lu - ci Lu - ci se - re - ne e chia -

BASSO
 Lu - ci Lu - ci se - re - ne e chia -

B.C.

10

re, Voi m'in-cen-de - te, voi, Voi m'in-cen-

re, Voi m'in-cen-de - te, Voi m'in-cen-de -

re, Voi m'in-cen-de - te, Voi m'in-cen-

re, Voi m'in-cen-de - te, Voi m'in-cen-

re, Voi m'in-cen-de - te, Voi m'in-cen-

15

de - te, voi, ma pro - v'il co - re Nel - l'in - cen - dio, di - let - to,

- te, voi, ma pro - v'il co - re Nel - l'in - cen - dio, di - let - to, non

de - te, voi, ma pro - v'il co - re Nel - l'in - cen - dio, di - let - to, non

de - te, voi, ma pro - v'il co - re Nel - l'in - cen - dio, di - let - to, non

de - te, voi, non

20

non do - lo - re. Dol - ci Dol -

do - lo - re. Dol - ci Dol -

do - lo - re. Dol - ci Dol -

do - lo - re. Dol - ci Dol -

do - lo - re. Dol - ci Dol -

25

- ci pa - ro - le e ca - re, Voi mi fe - ri -

- ci pa - ro - le e ca - re, Voi mi fe - ri -

- ci pa - ro - le e ca - re, Voi mi fe - ri -

- ci pa - ro - le e ca - re, Voi mi fe - ri -

- ci pa - ro - le e ca - re, Voi mi fe - ri -

30

te, voi, Voi mi fe - ri - te, voi, ma pro - vail pet - to Non do - lor

te, Voi mi fe - ri - te, voi, ma pro - vail pet - to Non do - lor -

te, Voi mi fe - ri - te, voi, ma pro - vail pet - to Non do - lor

te, Voi mi fe - ri - te, voi, ma pro - vail pet - to Non do - lor

te, Voi mi fe - ri - te, voi,

35

ne la pia - ga, ma di - let - to. O mi -
 ne la pia - ga, ma di - let - to. O mi -
 ne la pia - ga, ma di - let - to. O mi -
 ne la pia - ga, ma di - let - to. O mi -
 ma di - let - to. O mi -

40

ra - col d'a - mo - re:
 ra - col d'a - mo - re:
 ra - col d'a - mo - re:
 ra - col d'a - mo - re: Al - ma ch'è tut - ta fo - co e tut - ta san - gue
 ra - col d'a - mo - re: Al - ma ch'è tut - ta fo - co e tut - ta

45

Al - ma ch'è tut - ta fo - co e tut - ta san - gue
 Al - ma ch'è tut - ta fo - co e tut - ta san -
 Si strug - g'e non si
 Si strug - g'e non si duol, muor
 san gue

50

Si strug - g'e non si
 (h) Si strug - g'e non si
 gue Si strug - g'e non si
 duol, muor e non lan - gue. Al - ma ch'è tut - ta fo - co e tut - ta san -
 e non lan - gue
 Si strug - g'e non si duol,

55

duol, muor e non lan - gue, muor e non lan -
 duol, muor e non lan - gue. Si strug - g'e non si
 gue Si strug - g'e non si duol,
 muor e non lan - gue

60

gue, muor e non lan - gue. O mi - ra - col d'a -
 duol, muor e non lan - gue. O mi - ra - col d'a -
 muor e non lan - gue. O mi - ra - col d'a -
 muor e non lan - gue. O mi - ra - col d'a -
 muor e non lan - gue. O mi - ra - col d'a -

mo - re: Al - ma ch'è tut - ta fo-co e tut - ta san - gue
 mo - re: Al - ma ch'è tut - ta fo-co e tut - ta san - gue
 mo - re: Al - ma ch'è tut - ta
 mo - re: Al - ma ch'è tut - ta
 mo - re: Al - ma ch'è tut - ta fo-co e tut - ta san -

Si strug - g'e non si duol,
 Al - ma ch'è tut - ta fo-co e tut - ta san - gue
 fo-co e tut - ta san - gue Al - ma ch'è tut - ta
 fo-co e tut - ta san - gue Si strug - g'e
 gue

Al - ma ch'è tut - ta fo-co e tut - ta san - gue
 Al - ma ch'è tut - ta fo-co e tut - ta san - gue
 fo-co e tut - ta san - gue Al - ma ch'è tut - ta
 non si duol, Al - ma ch'è tut - ta fo-co e tut - ta
 Al - ma ch'è tut - ta fo-co e tut - ta

Si strug - g'e non si duol,
 Si strug - g'e non si duol, muor e non lan -
 fo-co e tut - ta san - gue
 san - gue Si strug - g'e non si
 san - gue

Si strug - g'e non si duol, muor e non lan -
 gue muor e non lan -
 Si strug - g'e non si
 duol, muor e non lan - gue
 Si strug - g'e non si duol, muor e non lan -

gue muor e non lan - gue.
 gue muor e non lan - gue.
 duol, muor e non lan - gue.
 muor e non lan - gue, non lan - gue.
 gue muor e non lan - gue.