

La trasformazione del rapporto musica-poesia dal madrigale cinquecentesco agli esordi del melodramma

di Daniela Muzzu

studiosa indipendente

(danielamuzzu22@gmail.com)

Abstract

Questo saggio ricostruisce le trasformazioni del rapporto musica-poesia nella transizione dal madrigale cinquecentesco al nascente melodramma. Dalle riflessioni linguistiche e metriche di Bembo e dalle teorie musicali di Zarlino e Vicentino nasce una nuova sensibilità per il legame tra parola e suono, che prepara la svolta teorizzata da Galilei e dalla Camerata, con l'affermazione della monodia e del principio del «recitar cantando». Tra Umanesimo e Barocco, con Peri e Caccini (Euridice), la parola orienta senza soggiogare la musica: recitativo e aria modulano affetti e azione, mentre il pubblico diventa referente decisivo e il melodramma si configura come sintesi di linguaggi capaci di rinnovare l'eredità della polifonia rinascimentale.

Musica e poesia accompagnano da sempre l'esistenza dell'uomo come forme di espressione irrinunciabili: la specializzazione delle discipline ha contribuito ad affermare e definire l'autonomia e i peculiari caratteri di ognuna, senza però inibire quella naturale forza di attrazione che, agevolata da evidenti fattori comuni, induce parola e suono a interagire variamente. Nella consapevolezza di analogie e differenze, ammettere un simile rapporto non significa dover rinunciare alle specifiche proprietà del

mezzo musicale o di quello verbale: il superamento dei rispettivi confini, lungi dal provocare uno snaturamento, potenzia reciprocamente i relativi caratteri identitari, che continuano a evolvere in modo speciale e simultaneo, e arricchisce di un valore polifunzionale gli ambiti nei quali questo incontro si realizza.

Lo spettro delle combinazioni tra i due linguaggi è ricco di sfumature e le modalità di relazione reciproca non si esauriscono né in una perfetta e indifferenziata fusione dei due sistemi né in un asettico, ancorché variabile, dosaggio matematico: musica e poesia risentono, infatti, ontologicamente del dinamismo della Storia, della molteplicità di trame sociali e culturali, degli echi e dei risvolti che esse portano con sé. Non c'è stata epoca che abbia potuto prescindere dall'interrogarsi sulla natura di questo rapporto attrattivo-repulsivo: gli aspetti comuni a entrambi i linguaggi lo rendono inevitabile, mentre le differenze ne determinano le innumerevoli possibilità combinatorie. Invero, è la stessa etimologia della parola «musica» a rinnovare l'idea di un intimo legame con la poesia e, addirittura, di una matrice comune: dal gr. *μουσική* (sottint. *τέχνη*), essa allude a tutta l'arte ispirata dalle Muse e, in particolare, a una totalità espressiva di parola e suono nel verso¹. Indagare il binomio musica-poesia implica così il ripercorrere la storia stessa della cultura e la vastità dell'operazione scoraggia qualsiasi tentativo di trovare una definizione assoluta:

¹ Che il pensiero greco si esplichi attraverso la musica è evidente dalla trasposizione del nesso oppositivo *lógos-páthos* in quello *lyra-aulós*: essi non sono semplicemente due emblemi della pratica musicale greca ma, ricondotti rispettivamente ad Apollo e Dioniso, esprimono la contrapposizione tra la natura razionale della psiche umana e la potenza irrazionale. Nel caso della *lyra*, strumento a corde, il flusso delle parole non viene interrotto per eseguire la melodia, ma si fonde e completa nel canto stesso; l'*aulós*, invece, impedisce all'esecutore, impegnato a soffiare, di pronunciare contemporaneamente un testo. Il mito riconduceva l'invenzione dello strumento alla dea Atena, per simulare il grido terrificante di Medusa. Il suono inquietante, unito alla deformazione del volto per lo sforzo di generarlo, l'avevano presto indotta a liberarsene sdegnata. Raccolto dal satiro Marsia, immune dal rischio di imbruttirsi ulteriormente, l'*aulós* era stato usato per sfidare, inevitabilmente senza successo, il dio Apollo e la sua *lyra*. Di qui, la chiosa aristotelica (*Politica*, VIII, 1341b): «Lo studio dell'auletica non ha alcun effetto sull'intelligenza: attribuendo noi ad Atena la scienza e l'arte». L'*aulós* era strettamente connesso con il culto dionisiaco perché confacente all'invasamento estatico di quei riti, inoltre, l'utilizzo militare di *auletái* dimostra la considerazione del potere dello strumento non solo nell'incoraggiare i soldati ma anche nell'intimorire lo schieramento nemico, evocando le pulsioni più profonde dell'animo umano. Per un approfondimento sul concetto di *μουσική* in Grecia si segnala E. Rocconi, *Mousike techne: la musica nel mondo greco*, EDUCatt, Milano 2004; e *Music and the Muses: the Culture of Mousike in the Classical Athenian City*, a cura di P. Murray e P. Wilson, Oxford University Press, Oxford e New York 2004.

La relazione tra musica e poesia non è codificabile né risolvibile perché è un problema che è stato e rimarrà sempre aperto, definibile solamente in termini di linee tendenziali all'interno di determinati momenti storici².

Uno di questi è senz'altro il periodo tra il Cinque e Seicento, con la transizione dal Rinascimento al Barocco e la nascita del melodramma. Data l'importanza riconosciuta come canali espressivi e comunicativi essenziali, non stupisce il coinvolgimento di poesia e musica in una simile rivoluzione storica, culturale e sociale: a partire dal XVI sec. entrambe vanno incontro a un rinnovamento della loro struttura interna, l'una affrontando la cosiddetta questione della lingua e l'altra, grazie ai vantaggi della stampa musicale, potenziando lo sviluppo di un proprio linguaggio autonomo. Se adeguate revisioni del loro rapporto si erano sempre rese necessarie, secondo la realtà storica e culturale, ciò che distingue quest'ultimo riequilibrio e giustifica la maggiore attenzione riconosciutagli è la risonanza a livello sociale, tale da proiettare la propria influenza sull'intera storia della cultura occidentale sino alla contemporaneità.

L'avvento del melodramma è ricco di fascino non solo per il musicologo e coinvolge in un singolare intreccio anche altri ambiti del sapere, come la letteratura, le arti figurative e la riflessione filosofica: la travagliata gestazione teorica assimila difatti gli stimoli più originali dell'Umanesimo e del Rinascimento classicheggiante, e risente inevitabilmente degli esiti delle discussioni relative all'impiego del madrigale cinquecentesco. La parabola del madrigale mette a fuoco le profonde trasformazioni culturali maturate dalla fine del Quattrocento come reazione alla crisi religiosa: se il vacillare della speculazione cristiana aveva indotto gli intellettuali italiani a cercare risposte altrove, incentivando il movimento umanistico di riscoperta dei classici e una loro rilettura più critica e attenta, le conseguenze in musica consistono nell'allentare gli artifici della tradizione polifonica erudita a favore di una maggiore spontaneità. Le considerazioni sul rapporto tra poesia e musica, dunque, non emergono inaspettatamente con i creatori del «recitar cantando», ma già i polifonisti ragionavano sulle possibilità pratiche di un'interpretazione profonda del significato del testo.

Un genere così raffinato e originale ben risponde, dunque, alle aspirazioni artistiche del suo tempo: nelle *Prose della volgar lingua* (1525), Pietro Bembo riconosce l'interrelazione tra suono e significato e, di conseguenza, l'impossibilità di sostituire una parola con un'altra senza riper-

² E. Fubini, *Musica e pubblico dal Rinascimento al Barocco*, Einaudi, Torino 1984, p. 3.

cussioni sull’armonia e l’equilibrio della frase. Aver individuato l’inscindibilità dell’aspetto fonico da quello semantico induce il letterato veneziano a valorizzare la varietà delle soluzioni metriche adottate da Petrarca rispetto alla fissità della terzina dantesca, in quanto ogni disposizione ripetitiva indebolisce il legame espressivo tra il ritmo della frase (costante nei dati schemi metrici) e il suo significato (chiaramente mutevole). Posti come criteri di giudizio la gravità e la piacevolezza, Bembo chiarisce il concetto proponendo un esempio concreto:

Volle il Boccaccio servar gravità in questo cominciamento delle sue novelle: *Umana cosa è l'avere compassione agli afflitti*; perché egli prese voci di qualità, che avesse-
ro gli accenti nella penultima per lo più, la qual cosa fece il detto principio tutto grave e riposato. Che se egli avesse preso voci che avessero gli accenti nella innanzi penultima, sí come sarebbe stato il dire: *Debita cosa è l'essere compassionevole a' miseri*, il numero di quella sentenza tutta sarebbe stato men grave, e non avrebbe compiutamente quello adoperato, che si cercava. [...] La qual cosa se nelle prose tanto può, quanto si vede potere, molto più è da dire che ella possa nel verso; nel qual verso il suono e l’armonia vie più naturale e proprio e conveniente luogo hanno sempre, che nelle prose³.

L’impulso espressivo scaturito dalla nuova poetica bembesca induce la poesia a liberarsi dalla rigidità della struttura strofica prediligendo libere combinazioni di settenari ed endecasillabi; al contempo, acuisce la sensibilità nei confronti delle potenzialità significanti della musica. Rispetto allo stile monodico-accordale originario delle forme popolaresche, talvolta distinto come pseudomonodico, l’elemento polifonico viene individuato, per la sua ricchezza, come il mezzo più adatto a comunicare *páthos*. Con gli ultimi decenni del XVI sec. e l’inizio del XVII, il faticoso processo di integrazione tra le parole e la musica raggiunge il suo apice: il mutamento di focalizzazione dalla struttura formale esteriore, individuata da rima e metro, all’espressività particolare della parola, della frase o del periodo è determinato, infatti, dall’evidenza di un maggiore potere persuasivo della poesia quando sottratta alla prevedibilità e ripetitività tipica del genere frottolistico. Il principio cardine della *varietas* è ottenuto così adoperando un nuovo stile armonico: intervalli inconsueti ma funzionali al variare dei sentimenti, sillabazioni recitative su una sola nota o brevi moti accelerati, linee melodiche più duttili, che ormai arricchiscono la tavolozza del linguaggio musicale. Del resto, sonorità e ritmo, nonostante

³ P. Bembo, *Prose della volgar lingua*, lib. II, cap. XV (cit. da *Prose della volgar lingua, gli Asolani, Rime*, a cura di C. Dionisotti, Editori Associati, Milano, 1993 [1966], pp. 162-163, 164).

l'imprescindibile ruolo riconosciuto a livello verbale, rimangono materia prima del compositore e non è un caso che la musica strumentale abbia imparato a “parlare” e comunicare proprio sull'esempio delle modalità discorsive sperimentate a partire dal Cinquecento.

L'elemento comune che giustifica e promuove un simile rapporto simbiotico è la manifestazione o imitazione efficace delle intenzioni emotive: «perché», come afferma a metà del XVI sec. il teorico e compositore Nicola Vicentino, «la musica fatta sopra le parole non è fatta per altro se non per esprimere il concetto e le passioni e gli effetti di quelle con l'armonia»⁴. Nel suo complesso discorso, Vicentino non presume alcuna suditanza della musica alla parola quanto un nuovo tipo di retorica finalizzata alla migliore comunicazione degli affetti, attraverso la ricerca di una musicalità comune a entrambi i linguaggi.

L'Umanesimo fa la sua comparsa in musica proprio in concomitanza con i ragionamenti sui problemi di tecnica compositiva aperti dalle nuove esigenze espressive: la polifonia, infatti, per quanto più sviluppata non era la sola risorsa possibile e parallelamente ad essa altre forme musicali esistevano e progredivano, come la monodia. Così, il pensiero di Vicentino è testimone di un momento di transizione stilistica: da un lato, esso corrisponde pienamente alle dinamiche del Cinquecento e si mantiene al di qua dell'orizzonte monodico; dall'altro, proprio nell'indagine sull'efficace e corretta interrelazione tra testo e musica, emblematicamente polarizzata sull'*aurium iudicium*, sembra anticipare gli indirizzi del primo melodramma:

Senza proposito de imitar la natura delle parole, et senza grata Armonia, induce l'uditore più presto à fastidio che à diletto, et secondo il Filosofo, tutti quelli che fanno, fanno per il fine, adunque il fine della Musica è di satisfare à gl'orecchi⁵.

Vicentino non può e non vuole certo rinnegare *in toto* la tradizione polifonica, ma propone almeno una semplificazione a favore dell'intelligenza del testo e del tono affettivo. Peraltro, il richiamo all'*auctoritas* aristotelica, coerente con gli ideali diffusi di classicità, si coniuga con il tentativo di ripristinare l'uso degli antichi generi della musica greca (diatonico, cromatico, enarmonico), per poter realizzare con maggiore vividezza le più minute inflessioni della poesia. La polifonia non aveva in sé biso-

⁴ N. Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* [...], Roma 1555, lib. IV, cap. XXIX, c. 86r.

⁵ Ivi, cap. XI.

gno di simili artifici e, infatti, proprio la loro adozione massiccia alla fine del Cinquecento segna un momento di crisi e trapasso.

Il motivo dell'*animi permotio* incoraggia anche il confronto con un'altra disciplina, la retorica, e l'approfondimento degli intimi legami tra oratoria e musica: in questa direzione, imprescindibili i trattati di Cicero e Quintiliano che, nel delineare i cinque *officia orationis*, sono costantemente attenti all'efficacia del discorso e alla conquista dell'uditario, argomentazioni valide anche e soprattutto per il campo della musica. Desideroso di rendere i *páthe* e gli *éthe* nuova materia di insegnamento, nella sua *Institutio oratoria* il retore latino Quintiliano raccomandava caldamente all'oratore di studiare musica, in virtù del suo rapporto più immediato con le emozioni (I, 10, 25):

Atqui in orando quoque intentio vocis, remissio, flexus pertinet ad movendos audentium affectus, aliaque et conlocationis et vocis, ut eodem utar verbo, modulatione concitationem iudicis, alia misericordiam petimus, cum etiam organis, quibus sermo exprimi non potest, adfici animos in diversum habitum sentiamus [Eppure anche nel discorso l'innalzamento della voce, l'abbassamento o l'inflessione mira a suscitare sentimenti nell'uditario e una cosa è cercare la concitazione del giudice con la modulazione della disposizione delle parole e della voce, per usare lo stesso termine, un'altra la sua commozione poiché ci accorgiamo che anche dagli strumenti musicali, con i quali non si può esprimere un discorso, gli animi vengono in diverso modo influenzati].

Capovolgendo il suggerimento, Vicentino adotta invece l'oratore come modello di riferimento non solo per l'agogica del decorso verbale, ma anche per l'intonazione dinamica e l'interpretazione, sottolineando in ciò l'importanza della *memoria*:

La esperienza dell'oratore l'insegna, che si vede il modo che tiene nell'oratione, hora dice forte, et hora piano, e più tardo, e più presto, e con questo muove assai gl'oditori, e questo modo di muovere la misura fa effetto assai nell'animo [...]. Il simile dè essere nella musica, perché se l'oratore muove gli oditori con gl'ordini sopradetti, quanto maggiormente la musica recitata con i medesimi ordini accompagnati dall'armonia, ben unita, farà molto più effetto [...] quando la musica sarà cantata alla mente sarà molto più gratiata [...] perché i sguardi con gli accenti musicali muovono assai gli oditori⁶.

Sostenuti dall'evidenza della flessibilità melodica del linguaggio nella prosodia, i trattatisti del Rinascimento, partecipi della nuova mentalità scientifica e umanistica, affrontano così lo studio della retorica musicale indagando i fenomeni acustici e soprattutto le componenti affettive e le

⁶ Ivi, cap. XLII.

reazioni suscite nell'ascoltatore dall'esperienza musicale⁷. Tra loro spicca Gioseffo Zarlino: figura centrale del Cinquecento e punto di riferimento dei teorici fino al secolo successivo, egli fornisce nei suoi trattati indicazioni fondamentali sui diversi aspetti della teoria e della pratica musicale (la «ragione» e il «senso»), viste come due facce della stessa medaglia in quanto sussunte nella verifica audio-percettiva. La sua opera è senza dubbio la più articolata e complessa e ha il merito di sorreggersi su di una forte intelaiatura concettuale che rielabora, per comprenderli, spiegarli e razionalizzarli, i fermenti creativi di quei decenni: ad esempio, nelle *Istitutioni harmoniche*⁸ (1558), seguendo significativamente le orme del Bembo, applica il suo concetto di qualità sonora delle parole ampliandolo in associazione con le proprietà affettive degli intervalli.

Si è visto come la forza propulsiva del rinnovamento culturale di quegli anni, che Zarlino non manca di registrare, trasmetta nell'ambito musicale l'esigenza di un costante riferimento alla filosofia, al pensiero e alla musica dei Greci non come puro ritorno al passato, ma come occasione di riflettere sul progresso presente. Anche la *querelle* ingeneratasi sugli Antichi e i Moderni è trasponibile musicalmente e chiama ancora una volta in causa il rapporto musica-poesia: essa diventa un termine di confronto inevitabile per valutare l'antitesi monodia-polifonia e distinguere i progressisti dai conservatori, i sostenitori della *seconda pratica* da quelli della *prima*. Una classificazione semplificatoria, ma invero troppo sommaria, ha associato alla polifonia un rapporto sbrigativo (ai limiti della noncuranza) con il testo poetico, smentito però proprio alla luce del caso del madrigale; inoltre, ha schematizzato l'aspra contesa sul modo di comporre, incorsa tra Zarlino e il suo allievo Vincenzo Galilei, facendo del primo un avversario delle esigenze monodiche emergenti. Tuttavia, la complessità del modello proposto dal maestro veneziano è dimostrata chiaramente dall'accentuazione del ruolo del testo:

Percioché il parlare da sé senza l'harmonia et il numero ha gran forza di commuover l'animo: conciosia che, se noi haveremo riguardo a cotal cosa, vederemo che al-

⁷ Sempre fondamentale, anche con l'imporsi del paradigma aristotelico, il binomio oraziano *prodesse-delectare*, al quale si unisce il ciceroniano e quintiliano *movere*. Sul tema cfr. G. Wöhrle, *Delectare, Docere, Movere*, in *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, diretto da G. Ueding, Niemeyer, Tübingen 1992-2015, 14 voll., nell'ordine, II (1994), coll. 521-523 (la prima), coll. 894-896 (la seconda), V (2001), coll. 1498-1501 (la terza), nonché, dalla stessa opera, D. Till, *Prodesse-delectare-Doktrin*, VII (2005), coll. 130-140.

⁸ L'opera è consultabile digitalmente sul sito del *Thesaurus musicarum italicarum*. Sul *TmiWeb* è inoltre possibile trovare catalogati altri trattati musicali italiani del Rinascimento e del primo Barocco.

cune fiate quando udimo legere o raccontare alcuna Favola overo Historia, siamo costretti ridere o piangere; et alcune volte ci induce all'ira, et alla colera, et alle volte di mestiere ne fa diventare allegri, et così il contrario. Il Parlare adunque né induce alla furia, et né placa, né fa esser crudeli, et né addolcisce⁹.

Zarlino riconduce la potenza travolgente della musica del passato alla qualità dei testi poetici che accompagnavano le melodie, chiarendo come il miglioramento tecnico non comporti automaticamente uno sviluppo nella resa espressiva: la polifonia costituisce sì un ampliamento delle possibilità compositive, ma riscontra al riguardo uno squilibrio tra i mezzi a disposizione del musicista e lo spessore inadeguato della poesia moderna. L'urgenza di riflettere sul binomio linguaggio musicale e verbale deriva dall'evidenza della massima efficacia emotiva che la loro unione è in grado di esercitare sul pubblico:

Quattro sono state le cose le quali sono sempre concorse insieme in simili effetti, delle quali mancandone alcuna, nulla o poco si haverebbe potuto vedere. Era adunque la prima l'harmonia, che nasce dalli suoni o dalle voci; la seconda il numero determinato contenuto nel verso, il qual nominavano metro; la terza la narratione di alcuna cosa, la quale contenesse alcuno costume, et questa era la oratione, overo il parlare; la quarta et ultima poi era un soggetto ben disposto, atto a ricevere alcuna passione¹⁰.

Quanto così postulato da Zarlino non è da intendere come una gerarchia, poiché infatti la piena riuscita di un discorso musicale dipende dal concorso di linguaggi diversi e dotati di caratteristiche specifiche: pur essendo di per sé autonomi, quando sono contemplati in un rapporto organico si potenziano reciprocamente e non sortirebbero lo stesso effetto se considerati distintamente. Perché la relazione tra musica e poesia sia davvero fruttuosa nessuno dei due linguaggi deve sottomettere l'altro, al contrario, ognuno deve badare a conservare le proprie prerogative e a non intralciare quelle dell'altro. Un'imitazione pedissequa del linguaggio parlato e di tutte le sue modulazioni, costretta a trascurare i criteri propri della musica, è, secondo Zarlino, assurda e improduttiva perché rischia di incappare in intervalli irrazionali e fuor di natura che non dilettano l'udito. Il nucleo centrale della sua speculazione è senz'altro influenzato dalla formazione platonico-boeziana: in siffatta prospettiva, la musica sarebbe il *medium* più appropriato ad intervenire sul mondo degli affetti e

⁹ G. Zarlino, *Le Istitutioni Harmoniche* [...], Venezia 1561, parte II, cap. 7, p. 71.

¹⁰ Ivi, p. 72.

delle passioni, in virtù del carattere astratto e di quell'essenza numerica che la accomuna all'animo umano e, precisamente, alla natura.

Seguendo questo modello, l'opposizione Antichi-Moderni perde di significato: la natura, infatti, rimane una fonte inesauribile di risorse, a cambiare sono gli strumenti per usufruirne e l'abilità stessa del musicista. Di qui anche l'insofferenza per gli stili esasperatamente artificiosi (polifonia) e la predilezione per la naturalezza (monodia): Zarlino non intende condannare la polifonia, quanto semplificarla e depurarla di ogni elemento irrazionale, per favorire la migliore cooperazione di musica e poesia. Al contempo, riconosce i pregi della monodia accompagnata, che all'epoca si avviava verso il successo, e nel porre le basi dell'armonia accordale egli stesso invita in questa direzione, tuttavia rifiuta ogni aprioristica subordinazione della componente musicale e ribadisce fermamente l'autonomia espressiva di quest'ultima.

Su questa precisa concezione del linguaggio musicale si impernia la polemica con Vincenzo Galilei e la camerata de' Bardi: per Zarlino, musica e poesia condividono sì il medesimo fine di muovere gli affetti attraverso l'imitazione delle passioni, ma ognuno adopera propri strumenti e segue regole e leggi indipendenti. Ponendosi in netta antitesi con l'idea che il discorso cantato sia una filiazione di quello parlato, il teorico veneziano rifiuta tutti i tentativi di assimilarli al punto da annullare l'identità del linguaggio musicale. Zarlino è consapevole delle potenzialità del mondo dei suoni nel seguire l'«*oratione*», ma è altresì convinto che per questo la musica non debba eccedere: il criterio di giudizio è l'orecchio dell'ascoltatore che non potrà essere soddisfatto se, nel tentativo di immedesimarsi con la parola, la musica rinnegasse la propria essenza naturale e razionale.

Galilei, pienamente imbevuto della tradizione retorica umanistico-rinascimentale, assume invece il linguaggio verbale come modello universale e stima il valore delle altre forme di espressione nella misura in cui esse si adeguano alla parola e al suo sistema. Secondo questa prospettiva, la polifonia è un assurdo perché non è dato pronunciare contemporaneamente parole diverse, e inoltre, la sovrapposizione di più melodie genererebbe un contrasto tra i rispettivi *éthe* o, peggio, l'annullamento di ogni proposta emotiva: come il discorso verbale procede orizzontalmente, così la musica che lo accompagna, essendo priva di una propria fisionomia, deve adeguarsi alla sua logica e rifuggire ogni forma di verticalità accordale. Tali condanne stridono evidentemente con l'impostazione del mae-

stro perché valutano la musica con lo stesso metro del linguaggio verbale, negandone la diversità: l'obiettivo del suo detrattore è quello di far emergere la musicalità insita nella parola stessa, recuperare e valorizzare le proprietà fonico-semantiche dell'unico linguaggio ammissibile, quello verbale; Zarlino, invece, cerca di dimostrare su basi rigorose e razionali l'esistenza di un ulteriore linguaggio dalla musicalità più specifica.

Anche per il fine unanimemente riconosciuto dell'espressione degli affetti si delineano posizioni distinte: poiché per il teorico fiorentino la logica della musica e la sua valenza emotiva dipendono dal linguaggio verbale, ogni espressione musicale alternativa, che si sofferma sul contrappunto e la rappresentazione pittorica della singola parola, più che sul significato complessivo del testo, scade in uno sterile edonismo. Ripetendo un passo della *Politica* aristotelica (VIII 6 1341a 5-17), Galilei sentenzia: «Quella musica la quale non serve al costume dell'animo è veramente da disprezzarsi¹¹». Il piacere uditivo scaturito unicamente dalla musica, infatti, interferisce con l'espressione verbale e ne indebolisce il concetto, portatore di sentimenti: in Zarlino una simile osservazione conferma l'autonomia dell'espressione musicale, d'altronde il diletto non è una semplice *edoné* quanto il frutto di una «proportione di voci o suoni, che tra loro acconsentiscono e consonano¹²».

In linea con le conversazioni di casa Bardi, che indubbiamente privilegiavano la forma letteraria, nel suo *Dialogo* Galilei assume con un sottile *escamotage* la musica dei Greci come emblema di vera naturalità per affermare l'innata superiorità e il pregio artistico della monodia in antiseta alle affettate architetture polifoniche. Viceversa Zarlino, per giunta uno dei pochi teorici a porre in dubbio che la musica greca fosse unicamente monodica, non si conforma al mito umanistico-rinascimentale del vagheggiamento dell'antichità e, pur lodando la musica antica e l'efficacia sull'animo umano del canto accompagnato all'unisono, considera la prassi moderna non in linea di rottura e di opposizione, ma di inevitabile integrazione ed evoluzione dal più semplice al più complesso.

¹¹ V. Galilei, *Dialogo [...] della musica antica et della moderna*, Firenze 1581, p. 84. Il passo appartiene ad un lungo intervento di Giovanni de' Bardi, che è anche il dedicatario del *Dialogo*; si rileva che la frase «serve al costume dell'animo» è ripresa *ad litteram* dal primo volgarizzamento della *Politica* aristotelica, ovvero il *Trattato dei Governi di Aristotile, tradotto di Greco in lingua vulgare Fiorentina da Bernardo Segni, Gentilhuomo et Accademico Fiorentino*, Firenze 1549, lib. VIII, cap. V, p. 404, riga 14; il passo al quale Galilei fa riferimento è cap. VI, p. 410, righe 7-24.

¹² G. Zarlino, *Sopplimenti musicali*, libro VIII.

Le riflessioni degli autori greci e romani circa il potere esercitato dalla musica sull'animo umano non erano ignote ai trattatisti di musica, già in epoca medievale, essi però avevano privilegiato una dimensione speculativa e filosofica del fatto musicale¹³. Durante il Rinascimento, sulla scia della riscoperta umanistica delle opere di Aristotele¹⁴, si passa a una legittimazione del *delectare*, non più inteso solo come un corollario: per quanto l'ideale di bellezza, secondo la derivazione greca, sia ancora legato a quello di armonia, è proprio quest'ultima ad assumere una connotazione più terrena e psicologica, legata all'ascoltatore e perciò soggettiva. Aumenta la produzione non liturgica, sostenuta in ambito aristocratico dalla nobilitazione della pratica estemporanea. La stampa facilita l'assottigliamento della dicotomia tra produzione alta e bassa con un repertorio colto ma di larga diffusione: la musica diventa un ambito vessillo per l'aristocrazia cittadina desiderosa di elevarsi socialmente al pari dell'oligarchia nobiliare. A ben vedere, il richiamo alla prassi della civiltà classica per eccellenza e alla fortunata dottrina dell'*éthos* musicale non è solo un lascito della cultura umanistico-rinascimentale, un mero ripiegamento nel passato, ma un'illuminante proiezione della rivoluzione alla quale la musica era ormai andata incontro:

¹³ È dal pensiero greco che la civiltà musicale europea ha ereditato la frattura tra la musica puramente pensabile e la musica pratica: la prima è espressione dell'armonia delle sfere, teoria tradizionalmente fatta risalire a Pitagora in quanto fondata sul principio cardine della sua Scuola, il numero; la seconda è intesa come *téchne*, ovvero come arte che produce piacere. Poiché anche il rapporto tra anima e corpo umano è intessuto dal numero e dall'armonia, in ragione di questa affinità costitutiva la musica ha il potere di ristabilire l'equilibrio turbato dell'animo. Di qui lo snodo cruciale del concetto di «catarsi» (lett. «purificazione») da una connotazione medica a un senso spiccatamente etico e pedagogico. Il legame della musica con la medicina è antichissimo e affonda le sue radici sin nella mitologia classica: Apollo, infatti, era il dio della poesia, della musica e della medicina, intesa come dispensatrice di φάρμακα, *remedia*, per la salute anche spirituale del genere umano. A ben vedere, dunque, il valore ceremoniale, didattico e d'intrattenimento accordato alla musica va ricondotto alla sua rilevante influenza, positiva o negativa, sul comportamento morale dell'uomo e i suoi costumi, un influsso fatto oggetto di analisi nella cosiddetta dottrina dell'*éthos*. Platone, convinto che un cambiamento nei modi della musica si rifletta e ripercuota anche nell'ambito politico, propone un modello di catarsi allopatica (una musica appropriata può purificare dai vizi e infondere virtù); Aristotele individua, invece, una catarsi omeopatica (lett. «purificazione per mezzo di elementi simili») che, attraverso l'imitazione dell'*éthos* negativo, ne favorisce l'espulsione dall'animo. Merito dell'aristotelismo è inoltre quello di ammettere la pratica della musica non solo per l'educazione, ma anche per il sollevamento dell'animo: una forma di beneficio più svincolata da propositi moralistici.

¹⁴ Per l'interpretazione del concetto di catarsi in epoca rinascimentale si segnala R. Tesi, *Aristotele in italiano. I grecismi nelle traduzioni rinascimentali della "Poetica"*, Accademia della Crusca, Firenze 1997, pp. 166-167.

La trasformazione del rapporto musica-poesia

Uno spostamento dell'attenzione dal compositore all'ascoltatore, dalla musica come oggetto alla musica come strumento etico, affettivo e concettuale, legato perciò intimamente al linguaggio poetico¹⁵.

La nascita del teatro musicale presuppone, come referente imprescindibile, la presenza di un pubblico che instaura con l'evento sonoro, ora anche spettacolare, un rapporto bidirezionale di influenza reciproca. La nascita del melodramma si colloca alle soglie del XVII sec. e la sua parabola si estende per tutta l'epoca barocca, un'età di intensa sperimentazione, all'instancabile ricerca di nuovi modi per sollecitare l'attenzione e l'immaginazione del pubblico. Un orientamento così innovativo e marcatamente distinto dalla sensibilità rinascimentale rispecchia la complessa temperie storica, segnata dal dominio delle grandi monarchie assolute e da durissimi meccanismi di repressione verso ogni forma di dissenso e alterità sociale:

Un fondo d'amaro stava già sotto il riso dei cinquecentisti ed ora viene sempre più a galla col procedere della Controriforma. L'ilarità si fa sempre più fatua, e contemporaneamente la mestizia viene riconosciuta lo stato naturale dell'uomo. Il senso macabro del decesso succede alla serenità della morte rinascimentale (che era un trapassare in grembo alla fama), e le lettere non sembrano più uno strumento d'immortalità, ma un mezzo per liberarsi dalla mestizia¹⁶.

Nell'imporsi di siffatta visione del mondo, si ricorre alla musica e, in particolare, all'evento spettacolare come antidoto per il senso di angoscia e di inquietudine che ha sconvolto l'armonia dell'universo umanistico-rinascimentale. In verità, il Barocco, pur nella sua sorprendente identità, non si manifesta *ex abrupto*, ma sviluppa e amplifica tendenze già presenti nel Cinquecento: il segno di questa continuità, che non intende certo confondere o negare i caratteri precipui di due periodi ben distinti, è emblematicamente documentato dall'intensificazione del dibattito sulla ricezione musicale, agevolata dal raccordo con i trattati di poetica e retorica. È indubbio che il destinatario dell'opera d'arte e, specificamente, l'uditore assuma una rilevanza decisiva nel Seicento, con il trionfo della spettacolarità¹⁷, ma il suo valore è già sagacemente riconosciuto un seco-

¹⁵ E. Fubini. *Musica e pubblico dal Rinascimento al Barocco* cit., p. 82.

¹⁶ G. Morpurgo-Tagliabue, *Aristotelismo e barocco*, in *Retorica e Barocco*, atti del III Congresso internazionale di studi umanistici, Venezia, 15-18 giugno 1954, a cura di Enrico Castelli, Bocca, Roma 1955, p. 167.

¹⁷ Un contributo sulla connessione fra gli aspetti storici, sociali e spettacolari è J.A. Maravall, *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica*, Mulino, Bologna 1985 [1975], specialmente il cap. *Novità, invenzione, artificio. Ruolo sociale del teatro e delle feste*, pp. 373-410.

lo prima da Zarlino. Oltre tutto, l'intuizione zarliniana non è un'isolata anticipazione di uno statuto esclusivamente barocco, ma risente dei paradigmi del proprio tempo. Lo testimonia il *Cortegiano* (1528) di Baldassare Castiglione, importante modello per l'opera del teorico veneziano, attento alle nuove abitudini di ascolto e ricettivo del grande potere affettivo della musica a tal punto da intravvedere uno stile di canto a metà tra la monodia e il futuro melodramma, di sicuro impatto sull'animo umano: «ma sopra tutto parmi gratissimo il cantare alla viola per recitare [scil. poesie]; il che tanto di venustà ed efficacia aggiunge alle parole, che è gran maraviglia»¹⁸. Anche l'enfasi del Castiglione nel valutare la musica col parametro della commozione dell'ascoltatore non può essere scissa dallo specifico ambiente delle corti rinascimentali e dalla prassi ivi diffusa del madrigale, frutto ed eseguito non da professionisti, ma da gentildonne e gentiluomini dilettanti.

Con la sua affermazione in ambiente aristocratico, la musica rivendica a sé una concreta finalità ricreativa (del resto, già tipica delle forme popolari, ma senza riconoscimento valoriale e di pregio artistico), ulteriore alle manifestazioni religiose, che ne facevano un oggetto sacro volto all'edificazione spirituale dei fedeli. Con un intento non polemico nei riguardi della prassi musicale religiosa, bensì propositivo di un ampliamento secolare e laico, nelle Corti e nelle Accademie non solo si discute di filosofia, poesia, scienza e musica, ma si prende anche attivamente parte alla sua produzione: una tappa fondamentale per il riscatto della funzione sociale e artistica del musicista¹⁹.

Il madrigale cinquecentesco è, per l'appunto, forse il primo genere musicale a considerare esplicitamente l'espressione come fine primo della musica e, conseguentemente, a estendere il proprio sguardo all'udit-

¹⁸ B. Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, libro II, cap. XIII (cit. dall'edizione Garzanti, Milano 1981, con introduzione di A. Quondam e note di N. Longo, p. 137).

¹⁹ Il *Cortegiano*, addirittura, individua la competenza musicale come necessaria al perfetto uomo di corte, in ciò estendendo all'età adulta i precetti appartenenti alla tradizione che fa capo al già ricordato libro VIII della *Politica* aristotelica. Equivalente ecclesiastico del trattato del Castiglione è, invece, la sezione *De musica* nel libro II del *De cardinalatu* di Paolo Cortesi. La sezione è edita modernamente, con la traduzione italiana a fronte, nel volume di N. Pirrotta, *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Einaudi, Torino 1984, appendice II al penultimo cap., *Musica e orientamenti culturali nell'Italia del Quattrocento*, pp. 213-249: pp. 234-243; Commento, pp. 243-249. Su di essa si vedano altresì i contributi di F. Brancacci, *Una fonte aristotelica della sezione «De musica» del De Cardinalatu di Paolo Cortesi*, «Studi musicali», 20 (1991), pp. 69-84, e, della stessa autrice, *Musica classica vs musica moderna nel De cardinalatu di Paolo Cortesi*, «Il Saggiatore musicale», 6 (1999), pp. 5-22, e *Musica, retorica e critica musicale nel De cardinalatu di Paolo Cortesi*, «Rinascimento», II ser., 39 (1999), pp. 409-430.

re-fruitore: i problemi chiave del futuro melodramma sono così anticipati da almeno un secolo, ma il loro approdo nell'universo barocco impone una trasformazione. La cosiddetta crisi della polifonia non può essere spiegata solo in termini musicali e coincide, infatti, con il superamento dei testi poetici della tradizione petrarchesca. Ne consegue uno squilibrio espressivo tra componimenti letterari (ora di autori moderni come Torquato Tasso, Giovan Battista Guarini e, soprattutto, Giovan Battista Marino, in virtù della maggiore attenzione dedicata ai sentimenti e ai loro contrasti) e tecniche musicali eterogenee tra loro, rimodulato a favore della poesia e della sua nuova sensibilità concettuale: è la compiuta realizzazione della “seconda pratica”, cioè di quell’orientamento che convalida il primato della parola sulla musica e, nell’allineamento di quest’ultima ai ritmi e ai modi del discorso poetico, giustifica ogni infrazione alle regole composite consolidate.

Su un altro versante l’esaurirsi del madrigale coincide con la rinuncia alla pratica musicale da parte dei membri dell’aristocrazia, che preferiscono assumere il ruolo di ascoltatori e promotori di musica eseguita da professionisti. Il progresso della tecnica musicale richiede senz’altro un esecutore di buon livello, ma l’abbandono della formazione musicale è anche un’espressione emblematica del contesto sociale di fine Rinascimento, in cui maschera e verità si confondono: per diventare nobile non c’è più bisogno di coltivare le stesse doti, è sufficiente apparire. È inevitabile che, in un mondo che presta sempre maggiore attenzione alla condotta esteriore, il senso della svolta venga suggellato da un maggior rilievo per l’aspetto fattuale dello spettacolo.

La musica vocale e strumentale era presente nelle rappresentazioni sin dal Rinascimento, con una funzione realistica o “paratestuale”; il successivo passo avanti verso l’appropriazione dell’evento teatrale non più in modo accessorio e occasionale, ma autorevole, è costituito dagli intermedi (in particolare quelli fiorentini del maggio 1589, composti per accompagnare la prima rappresentazione, postuma, de *La pellegrina*, commedia di Girolamo Bargagli, e celebrare le nozze di Ferdinando I de’ Medici con Cristina di Lorena²⁰). Come il madrigale aveva dimostrato le capacità

²⁰ Sugli intermedi e i primi spettacoli si veda A. Solerti, *Gli albori del melodramma*, Sandron, Milano-Palermo-Napoli 1904-5, 3 voll., II, pp. 15-42; e W. Kirkendale, *Emilio De’ Cavalieri “Gentiluomo Romano”. His Life and Letters, his Role as Superintendent of All the Arts at the Medici Court, and his Musical Compositions. With Addenda to L’Aria di Firenze and The Court Musicians in Florence*, Olschki, Firenze 2001, specialmente il cap. 4, *Music for Weddings at the Court of the Medici*, pp. 159-184. Un celebre contributo sugli a-

della musica nel valorizzare il testo poetico così gli intermedi iniziano a provare la maggiore incisività di musica e poesia facendole approdare sulla scena: dall'*affectus exprimere* si deve ora arrivare a un più impressivo *afficere*. La disposizione barocca, più vigorosamente vocata al teatro, non si accontenta di ammaliare il pubblico, intende sedurlo.

Il merito di aver indirizzato l’ambiente fiorentino verso la musica scenica è da riconoscere al gentiluomo romano Emilio de’ Cavalieri, attivo fin dall’ultimo decennio del XVI sec. nella composizione di “favole in musica”. *La rappresentazione di Anima et di Corpo* è la prima azione drammatica a essere interamente musicata, inoltre, la prima di tale tipo a essere pubblicata, inaugurando così anche la pratica della “stampa musicale celebrativa”. Allestita a Roma presso l’Oratorio filippino della Vallicella all’inizio del febbraio 1600 (durante il Carnevale), si tratta di uno spettacolo di argomento allegorico-religioso assai vicino alla civiltà teatrale fiorentina tardo-cinquecentesca, a sua volta influenzata dalla pastorale ferrarese. Fra i generi drammatici prevalenti durante il periodo del tardo Rinascimento, essa si dimostra singolarmente consentanea alla nuova sensibilità e, prima che nel melodramma, la musica non poteva trovare accoglienza migliore: l’Opera dei primordi ne sviluppa a tal punto i procedimenti da potersi definire una sua specifica variante musicale.

La letteratura aveva contribuito alla vocazione spettacolare del nuovo secolo con un lungo lavorio di ridefinizione della drammaturgia e codificazione dei generi teatrali: le discussioni sulla tragedia greca stimolano senz’altro la partecipazione della musica al panorama teatrale, ma l’influenza della favola pastorale si rivela ben più feconda e decisiva. Nata dal convergere di diversi modelli e suggestioni, e designata non a caso anche “tragicommedia”, essa agevola la mediazione con i precedenti classici, suoi imprescindibili referenti, e favorisce il trasferimento delle loro componenti più idonee a uno sviluppo musicale.

Le esperienze drammatico-musicali di Cavalieri e l’affermazione del gusto pastorale contribuiscono, dunque, a stabilire un’abitudine al nuovo genere, ma per la definizione del suo stile è l’operato di Giulio Caccini e Jacopo Peri a essere davvero determinante. Prima vera opera in musica di argomento profano è, dunque, l’*Euridice* (Firenze, Palazzo Pitti, 28 maggio 1600, ripresa per le nozze regali il 6 ottobre dello stesso anno) di Ja-

spetti iconografici è inoltre il saggio storico-artistico di A. Warburg, *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589* (1859), che è consultabile nella moderna edizione pubblicata da Abscondita, Milano 2021, con uno scritto di Nicola Badolato.

copo Peri, su testo di Ottavio Rinuccini, che, sebbene omaggio di un privato cittadino, il cavaliere Jacopo Corsi, finisce per offuscare la fastosa solennità del *Rapimento di Cefalo* (musiche per la maggior parte di Caccini, testo di Gabriello Chiabrera), lo spettacolo principale offerto dal Granduca stesso; il maggiore successo artistico dell'*Euridice* induce addirittura Caccini a imitare il rivale, invero pallidamente, con una nuova opera, sul medesimo testo di Rinuccini²¹.

Le lettere dedicatorie e gli avvertimenti ai “lettori”, anteposti alle musiche e ai libretti dei primi melodrammi, se opportunamente riesaminati alla luce di una coscienza storica e filologica volta alla comprensione dei *Realien*, rivelano motivazioni e difficoltà che hanno accompagnato, contribuendo a renderla tale, siffatta rivoluzione musicale e culturale. Il frontespizio dell’opera di Cavalieri, curata dal patrocinatore della stampa Alessandro Guidotti, si avvale per la prima volta della formula del “recitar cantando”, ma in modo descrittivo nel significato di “pronunziare le parole intonandole con la musica” e, com’è ovvio, senza le implicazioni che tanto hanno fatto discutere gli storici e che solo a posteriori, in virtù dell’evoluzione del genere, il concetto avrebbe assunto.

Più consistenti, invece, risultano le riflessioni estetiche di Caccini e Peri sulla «nuova maniera di canto» (significativamente, non vi ricorre mai l’espressione del Cavalieri). Il primo, in apertura della sua *Euridice*, ne rivendica l’esclusiva paternità artistica e, sia per lusingare il destinatario Giovanni Bardi sia soprattutto per dare credito alle sue asserzioni sulla precocità dell’invenzione, amplifica il valore suggestivo delle conversazioni della Camerata²² sul ruolo della musica nel teatro antico, contribuendo intenzionalmente al mito del circolo fiorentino come culla del fortunato teatro d’opera:

Havendo io composto in musica in stile rappresentativo la favola d’Euridice e fatto la stampare, mi è parso parte di mio debito dedicarla a V. S. Illustriss., alla quale io son sempre stato particolar servitore, et a cui mi trovo infinitamente obligato. In essa ella riconoscerà quello stile usato da me altre volte, molti anni sono [...]; e questa è quella maniera altresì la quale, ne gli anni che fioriva la Camerata sua in Firenze, discorrendo ella diceva insieme con molti altri nobili virtuosi essere stata usata da gli

²¹ Si veda la voce procurata da C. Casellato, *Caccini Giulio, detto anche Giulio Romano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, XVI (1973).

²² Un interessante e valido approfondimento sul reale contributo delle Camerate alla nascita dell’Opera in musica si può leggere in N. Pirrotta, *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Marsilio, Venezia 1987.

antichi Greci nel rappresentare le loro Tragedie et altre favole adoperando il canto²³.

Naturalmente, Peri non fa attendere la sua risposta citando nell'avviso ai lettori sia Cavalieri, dal quale «prima che da ogni altro ch'io sappia, con maravigliosa invenzione ci fusse fatta udire la nostra Musica su le Scene», sia Caccini, «il cui sommo valore è noto al Mondo». Nondimeno, anch'egli rivendica un'originalità di soluzioni fin dal 1594 con la *Dafne* (testo di Rinuccini, derivato dal III intermedio inserito nella commedia *La pellegrina*):

Onde veduto che si trattava di poesia Dramatica, e che però si doveva imitar col canto chi parla (e senza dubbio non si parlò mai cantando) stimai che gli antichi Greci e Romani (i quali secondo l'openione di molti cantavano su le Scene le Tragedie intere) usassero un'armonia che, avanzando quella del parlare ordinario, scendesse tanto dalla melodia del cantare, che pigliasse forma di cosa mezzana; e questa è la ragione onde veggiamo in quelle Poesie haver havuto luogo il Iambo, che non s'innalza come l'Esametro, ma pure è detto avanzarsi oltr' a confini de' ragionamenti familiari. E per ciò tralasciata qualunque altra maniera di canto udita fin qui, mi diedi tutto a ricercare l'imitazione che si debbe a questi Poemi²⁴.

Il nucleo della questione sta, propriamente, nella distinzione tra il nuovo stile monodico e un uso del canto a solo in forma drammatica: uomo di fiducia di Giovanni de' Bardi, l'entusiasmo per la monodia nasceva in Caccini dalla consumata abilità di cantore; la sua raccolta di madrigali, sotto il titolo orgoglioso di *Nuove Musiche* (poi rafforzato aggiungendo «e nuova maniera di scriverle»), compie un passo decisivo nello svolgimento dal madrigale polifonico a quello monodico,

che migliore effetto farà, e dileggerà più un'aria, o un madrigale in cotale stile composto su 'l gusto del concetto delle parole da tale [scil. 'colui'] che habbia buona maniera di cantare, che non farà un altro con tutta l'arte del contrappunto, di che non si può rendere migliore ragione, che la prova istessa²⁵.

²³ G. Caccini, *L'Euridice composta in musica in stile rappresentativo da Giulio Caccini detto Romano*, Firenze 1600 (la lettera reca la data «Di Firenze li [scil. mercoledì] 20 di dicembre 1600»). Si segnalano le edizioni moderne curate da A. Solerti per *Le origini del melodramma. Testimonianze dei contemporanei*, Bocca, Torino 1903, pp. 50-52, e *Gli albori del melodramma* cit., II, pp. 111-112.

²⁴ J. Peri, *Le musiche [...] sopra l'Euridice del Signor Ottavio Rinuccini, rappresentate nello Sponsalizio della Cristianissima Maria Medici, Regina di Francia e di Navarra*, Firenze 1601. Si segnalano le edizioni moderne curate da A. Solerti per *Le origini del melodramma* cit., pp. 45-49, e *Gli albori del melodramma* cit., II, pp. 108-110.

²⁵ G. Caccini, *Le nuove musiche di Giulio Caccini detto Romano*, Firenze 1601 (per la menzione dei tre madrigali di séguito indicati si veda *infra* e nota successiva). Edizione moderna in A. Solerti, *Le origini del melodramma* cit., p. 61.

Queste composizioni sono di fatto alcune di quelle «in stile rappresentativo» delle quali aveva fatta menzione nella dedicatoria dell'*Euridice*²⁶ e per le quali si era avvalso di un madrigale del Guarini²⁷, di uno indicato come di quest'ultimo letterato oppure del figlio Alessandro²⁸, e di uno del Rinuccini²⁹. La sua polemica contro la polifonia si confonde con la critica a

quella sorte di musica che non lasciando bene intendersi le parole, guasta il concetto et il verso, ora allungando et ora scorciando le sillabe per accomodarsi al contrappunto, laceramento della Poesia [...]. Veduto adunque [...] che tali musiche e musici non davano altro diletto fuori di quello che poteva l'armonia dare all'uditio solo, poi che non potevano esse muovere l'intelletto senza l'intelligenza delle parole, mi venne pensiero introdurre una sorte di musica per cui altri potesse quasi che in armonia favellare, usando in essa [...] una certa nobile sprezzatura di canto [...]; là onde dato principio in quei tempi a questi canti per una voce sola, parendo a me che havessero più forza per dilettare e muovere che le più voci insieme, composi in quei tempi i Madrigali 'Perfidissimo volto', 'Vedrò 'l mio Sol', 'Dovrò dunque morire' e simili, e particolarmente l'aria sopra l'Egloga del Sanazzaro 'Itene a l'ombra de gli ameni faggi', in quello stile proprio che poi mi servì per le favole che in Firenze si sono rappresentate cantando³⁰.

La ricerca di uno stile musicale più efficace dal punto di vista affettivo e, conseguentemente, più affine alla condizione della poesia non può esaurirsi in una secca o, all'opposto, madrigalistica aderenza al testo, piuttosto, essa deve orientarsi all'«imitazione de i concetti delle parole». Nell'assecondare il significato dei versi bisogna, dunque, evitare di sonorizzare ogni dettaglio per non replicare quell'artificiosità tanto criticata. Riprendendo un termine-chiave dell'opera di Castiglione, ove descriveva la spontaneità e disinvoltura che si addicono al perfetto cortigiano³¹, Caccini individua la «sprezzatura», ovvero la libertà agogica lasciata all'ese-

²⁶ Si tratta dell'ecloga II dell'*Arcadia* del Sannazaro, «Itene all'ombra degli ameni faggi» (la cui musica è perduta), e dei madrigali «Perfidissimo volto», «Vedrò 'l mio Sol» e «Dovrò dunque morire», che in G. Caccini, *Le nuove musiche* cit. sono nell'ordine il n. VI, pp. 8-9, il n. VII, pp. 10-11, e il n. XI, p. 16.

²⁷ G.B. Guarini, *Rime* [...], Venezia 1598. Si segnala la recente edizione a cura di L. Piantoni, Pàtron, Bologna 2023.

²⁸ G. Caccini, *Le Nuove Musiche*, a cura di H. Wiley Hitchcock, A-R Editions, Madison WI 1970, pp. 15-29. In una «second edition» dell'edizione critica di Wiley Hitchcock (Middleton WI 2009), pp. xiii-xxiii, viene indicato soltanto quest'ultimo letterato; e così sul sito del RePIM.

²⁹ Cfr. G. Caccini, *Le Nuove Musiche* cit., «second edition», p. xvi, e RePIM.

³⁰ Nell'edizione moderna in A. Solerti, *Le origini del melodramma* cit., pp. 56-59.

³¹ B. Castiglione, *Il Libro del Cortegiano* cit., lib. I, capp. XXVI-XXVIII, XL; lib. II, cap. XI, pp. 59-65, 86-88, 134-136; dalle occorrenze alle pp. 59-60 e 135 è ripreso anche l'aggettivo: «una certa sprezzatura».

cutore, come un elemento espressivo essenziale, immune dal costituire difetto perché,

togliendosi al canto una certa terminata angustia e secchezza, si rende piacevole, licenzioso e arioso, sì come nel parlar comune la eloquenza e la fecondia rende agevoli e dolci le cose di cui si favella. Nella quale eloquenza alle figure e a i colori rettorici assimiglierei i passaggi, i trilli e gli altri simili ornamenti, che sparsamente in ogni affetto si possono talora introdurre³².

Analogamente si era espresso a suo tempo Bembo, individuando nel contrasto sapiente di «gravità» e «piacevolezza» un espediente per evitare il tedium di chi legge o ascolta. Allo stesso scopo, una stesura più lineare dell'accompagnamento (“basso continuo”), e dunque un assottigliamento dell'ordito polifonico, favorendo il libero corso della voce cantante, mirano a realizzare «musiche di quella intera grazia ch'io sento nel mio animo risonare».

La reciproca influenza emulativa tra Peri e Caccini, evidente dai paralleli concettuali e terminologici, è il portato di una consimile educazione musicale ed esperienza professionale, nonché della condivisione del medesimo retroterra teorico-estetico. Consolidata, grazie agli ideali umanistico-rinascimentali e controriformistici, la priorità della monodia, con l'ineludibile spinta teatrale si impongono nuove finalità e obiettivi e, perché il dominio della poesia sulla musica sia davvero efficace, deve ora proiettarsi verso il pubblico con un'azione scenica. Peri e Caccini incarnano di fatto la tensione che, nella prima metà del Seicento, si innesca tra presupposti umanistici e inclinazioni barocche; una tensione che, intendendo ottemperare alla poetica della meraviglia, dello stupore e della persuasione, non può che risolversi nell'ambito della prassi teatrale.

In tal senso, Jacopo Peri dimostra una visione più consapevole e specificamente drammaturgica: l'espressione cantata viene declinata variamente a seconda degli episodi narrativi, evitando nella scrittura colorature ritenute ridondanti (in quanto appannaggio dei Musicisti chiamati ad eseguire in maniera artisticamente creativa le opere), e ripetizioni periodiche all'insegna dell'aperta continuità, una fluidità temporale scandita *in primis* dagli eventi rappresentati o dagli affetti scaturenti da essi.. Particolare attenzione viene data perciò all'armonia, veicolo ideale del con-

³² G. Caccini, *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle*, Firenze 1614; nell'edizione moderna, in A. Solerti, *Le origini del melodramma* cit., p. 75. La successiva citazione è tratta da G. Caccini, *Le nuove musiche* cit.; nell'edizione moderna, in A. Solerti, *Le origini del melodramma* cit., p. 56.

tenuto affettivo della poesia e altresì disponibile a un'organizzazione formale più serrata; essa esplicita la musicalità insita nei “modi” e negli “accenti” del discorso:

Per esprimere non soltanto la passione ma la dialettica della passione la pura intelligenza del testo non basta; è necessario uno scambio nel quale la musica intensifica il significato e l'accentuazione della parola e ne riceve in cambio una motivazione e una direzione per la sua cieca forza. In questo modo la formulazione ritmica del testo drammatico e i suoi vari gradi di intensità enfatica diventano i criteri di naturalezza e necessità, cioè l'aria, della melodia drammatica³³.

Nonostante l'insistenza sul proposito di conformarsi alla «natural favella», non si deroga mai dalla scrittura versificata: una scelta derivante dalla tradizione letteraria classica e classicistica e, dato il modello della favola pastorale, nel cui genere vanno indubbiamente posti i primi drammi per musica, una scelta ovvia che ribadisce ancora l'indiscutibile affinità della poesia col mondo dei suoni. Non è un caso che, proprio nel secolo del melodramma, questa classica constatazione, quasi un assioma estetico, trovi sublimazione nel celebre verso dell'*Adone* mariniano (1623), emblematicamente nume tutelare del nuovo genere, «Musica e Poesia son due sorelle³⁴» (*VII, Le delizie*, 1, 1).

Agevolata dalle sperimentazioni cinquecentesche del teatro regolare, l'Opera dei primordi adotta come metro ideale del suo «recitar cantando» i “versi sciolti”, endecasillabi e settenari non legati da schemi di rima, efficaci nel trasmettere la continuità comunicativa senza però scivolare nella prosa: tali successioni sono occasionalmente interrotte da serie ritmate e ordinate in modo più regolare (“versi misurati”), approntate per situazioni drammaturgiche particolari. Il loro serrato avvicendarsi è un carattere paradigmatico del melodramma e ognuno a suo modo contribuisce alla creazione dell'opera teatrale: nel primo caso, il recitativo, l'egemonia la detiene il sistema verbale, nel secondo il rapporto è ribaltato a favore dei parametri musicali e si parla di “aria”.

Entrambi i termini preesistono al nuovo genere musicale: se «recitare» allude a una speciale declamazione regolata da particolari schemi rit-

³³ N. Pirrotta, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi; con un saggio critico sulla scenografia di Elena Povoledo*, Einaudi, Torino 1981 [1969], pp. 294-295. La successiva citazione [«natural favella»] è tratta da G. Caccini, *L'Euridice* cit.; nell'edizione moderna, in A. Solti, *Le origini del melodramma* cit., p. 51.

³⁴ G.B. Marino, *Adone*, a cura di Emilio Russo, BUR, Milano 2013: sulla probabile citazione di un verso di Pierre Ronsard, il fondatore e il principale rappresentante della scuola poetica definita *La Pléiade*, si veda ivi, vol. I, p. 681, nota *ad locum*.

mico-accentuativi, parimenti il recitativo implica una dizione alternativa al parlare quotidiano e, nella ricerca di una sintesi di canto e parlato, un'adeguata competenza interpretativa (e compositiva nell'aggiunta di ornamenti vocali) del testo. Il concetto musicale di “aria” compare in Italia e Francia a partire dal Trecento, a denotare taluni stili di esecuzione vocale caratteristici, talvolta individuati dalla loro ispirazione poetica (simile alla pratica dei *nómoi* dell’antica Grecia): il “Ruggiero”, ad esempio, designa uno schema melodico-armonico su basso ostinato debitore, secondo alcuni, di una famosa ottava (XLIV, 61) dell’*Orlando furioso* ariostesco (per altri, di anonime tradizioni musicali popolari precedenti al Rinascimento):

Per la filosofia degli umanisti rinascimentali, l’ispirazione poetica e musicale nel canto e nella danza poteva essere un processo, fisico o metafisico, di origine divina il cui tramite era collocato nell’aria, ossia nell’atmosfera. L’aria era un’esperienza musicale condivisa, ma non già un determinato canto, quanto piuttosto la *rappresentazione* di un certo modo di cantare degno di memoria, il quale poteva incarnarsi in un singolo e concreto atto esecutivo³⁵.

Se il recitativo, ingrediente essenziale dell’azione drammatica, rimane vincolato all’opera della quale fa parte, l’aria, più facilmente separabile, si diffonde anche come brano lirico a sé stante e, in virtù del suo valore intrinseco e non esauribile nella singola occasione drammatica, trova impiego in nuove rappresentazioni trasformata nella funzione, rinnovata nell’intonazione o come parodia e *contrafactum* (attraverso la sostituzione del testo originario). In realtà, come nella pastorale, la differenza stilistica tra un discorso accentuato dalla musica e un’espressione effettivamente cantata non è chiara né netta: infatti in un celebre melodramma la cui favola boschereccia, ispirata al canto XIII, *La prigione*, del poema mariniano, venne composta da Ottavio Tronsarelli per essere musicata da Domenico Mazzocchi «vi sono molt’altre mezz’Arie sparse per l’Opera che rompono il tedium del recitativo»³⁶.

Il frequente richiamo ai modelli classici e la stretta vicinanza con l’universo letterario trasmettono anche al melodramma le problematiche di

³⁵ R. Strohm, *Aria e recitativo. Dalle origini all’Ottocento*, in *Enciclopedia della musica*, a cura di J.-J. Nattiez, Einaudi, Torino 2001-5, 5 voll., IV (2004), p. 418.

³⁶ D. Mazzocchi, *La Catena d’Adone, posta in musica da Domenico Mazzocchi*, Venezia 1626. Sulle sette rappresentazioni dell’opera, patrociniate dagli Aldobrandini e che ebbero luogo nel febbraio del 1626 a Roma presso il palazzo di Evandro Conti, marchese di Gorga, sito nelle vicinanze della Torre delle Milizie, si vedano le indicazioni fornite nella voce procurata da S. Franchi, *Mazzocchi Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, LXII (2008).

una meticolosa osservanza della *Poetica* aristotelica³⁷: così, che si tratti di un dialogo o monologo narrativo oppure di un pezzo chiuso, il principio della verosimiglianza si impone a entrambi. Costante della tradizione teatrale, già la pastorale drammatica si era confrontata con la specifica urgenza di giustificare una modalità comunicativa in versi cantati altrimenti irrealistica e infatti nel *Compendio della poesia tragicomica* (1601) di Giovan Battista Guarini si legge:

Or non è maraviglia se i pastori d'Arcadia massimamente nobili, abbellivano di vaghezze poetiche i loro ragionamenti, essendo essi, più di tutte l'altre nazioni, amicissimi delle muse. [...] Ma oltre il testimonio di Virgilio [scil. *Buc.* VII 4-5, X 31-33 (passi riportati dall'Autore)], che è di tanta importanza, veggasi quello che ne dice Polibio nel quarto libro delle sue dottissime *Storie* [scil. IV 20, 7-8 e 11], luogo in questo proposito molto bello: «Che tutti gli arcadi eran poeti, che 'l principale studio, il principale esercizio loro era quel della musica, [...] che tutta e ne' canti e ne' versi la vita loro, la loro industria spendevano, talché il saper poco dell'altre cose in colui che buon musico fusse non era biasimo alcuno³⁸.

Per lo stesso motivo, i primi autori di melodrammi prediligono al verisimile della tragedia (e tanto più al realismo della commedia) «quella Utopia-Ucronia, non ancora guasta dai bisogni artificiali e dalle leggi del vivere sociale» in cui «uomini e donne, cioè pastori e ninfe, erano non soltanto più felici [...], ma anche dotati di una spontanea sensibilità per l'espressione artistica, per la poesia e la musica»³⁹. Essi ricorrono a miti e figure musicali (Apollo e Dafne, l'uno dio della poesia, della musica e della medicina, l'altra simbolo della gloria poetica: il termine δάφνη significa precisamente 'alloro', dal latino *laurus*; Orfeo, il cantore per eccellen-

³⁷ Dove tra l'altro è affermato che «la melodia è un ornato grandissimo» e che «lo spettacolo è allettante, ma del tutto estraneo all'arte poetica e non le è assolutamente peculiare. Difatti la tragedia possiede una sua capacità anche senza esecuzione e senza attori»: la citazione è tratta da Aristotele, *Dell'arte poetica*, a cura di Carlo Gallavotti, Valla-Mondadori, Roma 1974, p. 27. Sulla prima ricezione della *Poetica* aristotelica si veda inoltre D. Javitch, *The Assimilation of Aristotle's Poetics in Sixteenth-Century Italy*, in *The Cambridge History of Literary Criticism*, Cambridge University Press, Cambridge 1989-2005, 8 voll., III: *The Renaissance* (1999), a cura di G.P. Norton, pp. 53-65.

³⁸ G.B. Guarini, *Compendio della poesia tragicomica* [...], in G.B. Guarini, *Il Pastor fido e il compendio della poesia tragicomica*, a cura di G. Brognoligo, Laterza, Bari 1914, p. 253 (cit. con tre interventi interpuntivi); un'accreditata edizione con la traduzione italiana a fronte delle ecloghe virgiliane è Virgilio, *Le Bucoliche*, a cura di A. Cucchiarelli, Carocci, Roma 2017; una dell'opera polibiana, Polibio, *Storie. Libri I-XL*, a cura di N. Criniti, Rusconi, Milano 1987. Si fa presente che, con una sola differenza il passo riportato compariva già ne *Il Verato secondo, ovvero Replica dell'Attizzato Accademico Ferrarese* [scil. nome accademico del Guarini] *in difesa del Pastorfido, contra la seconda scrittura di Messer Giason De Nories intitolata Apologia* [...], Firenze 1593, p. 240.

³⁹ N. Pirrotta, *Li due Orfei* cit., p. 304.

lenza) che, ambientati in un universo lontano, hanno il vantaggio di evitare i tratti più prosaici e deprimenti del presente e si dimostrano più appropriate ai divertimenti di corte. Peraltro, la stessa idealizzazione che caratterizza le trame, insieme con il lieto fine, attenua le insidie del teatro tragico, come le tensioni negative e infelice delle vicende⁴⁰, mirando a «purgar con diletto la mestizia degli ascoltanti»⁴¹.

Questi procedimenti, funzionali per salvaguardare la verosimiglianza della monodia recitativa, non sono sufficienti per l'aria che, infatti, non solo dilata il tempo della normale comunicazione verbale, ma ostenta la sua alterità con *refrain*, particolari assetti di rime, moduli strofici. La drammaturgia operistica naturalizza tali forme collocandole in sezioni fisse e riconoscibili, come i prologhi e i cori, o assegnando loro funzioni particolari secondo le varie tipologie di arie o di pezzi chiusi a più di una voce:

Monologhi, serenate sotto il verone, brindisi, canzoni a ballo, tenzoni canore, letture di messaggi, preghiere e oracoli, ma più spesso canzoni o duetti d'amore – possibilmente rispecchianti origini popolari (cioè non operistiche), proprio come le arie precedenti la nascita dell'opera. In tutta l'opera antica e in più d'una tradizione nazionale, le citazioni di proverbi o frammenti di saggezza popolare erano favorite nella forma della cosiddetta “aria sentenziosa”⁴².

Se l'impiego delle forme chiuse nel prologo e nei cori si giova della familiarità maturata col teatro rinascimentale, che per giunta consegna queste “infrazioni” al melodramma con l'accresciuta dignità dei precedenti classici, la disposizione favorevole agli altri interventi cantati arriva solo col consolidarsi del genere (e la loro trasformazione in luoghi topici): ormai assuefatto a una modalità di rappresentazione inverosimile, il pubblico è pronto ad accettarne l'illusione anche in scenari meno irrealistici della pastorale; parallelamente, la giustificazione ontologica del canto sulla scena cede il posto a una giustificazione “etica” delle passioni e dei messaggi che esso veicola.

La maggiore affinità dell'aria con la dimensione musicale non deve ridurla a fattore extradrammaturgico, e l'esaltazione edonistica della voca-

⁴⁰ Aristotele, *Poetica*, 6, 1449b, la tragedia è «adatta a suscitare pietà e paura, producendo di tali sentimenti la purificazione che i patimenti rappresentati comportano». In Aristotele, *Dell'arte poetica* cit., pp. 136-139, si veda il commento al passo.

⁴¹ G.B. Guarini, *Compendio della poesia tragicomica* cit., p. 246. Con due differenze (delle quali una puramente grafica), il passo riportato compariva già in G.B. Guarini, *Il Verrato, ovvero Difesa di quanto ha scritto M. Giason Denores contra le Tragicomedie et le Pastorali in un suo Discorso di Poesia*, Ferrara 1588.

⁴² R. Strohm, *Aria e recitativo* cit., p. 424.

lità in termini di virtuosismo dei cantanti è elemento a sua volta fondamentale; così, il recitativo è dotato di una sua intensità e identità espressiva: esso non solo porta avanti l'azione, ma propone i motivi su cui l'aria, come diretta conseguenza, medita e riflette. Il picco emotivo entro il quale essa (l'aria) si dispiega è altresì funzionale al percorso “narrativo” perché, enfatizzando determinati contenuti della trama, quasi li raffigura attraverso l'astrazione musicale fatta teatrale e assolve una funzione di cattarsi delle passioni emergenti. Insomma, entrambi (aria e recitativo) sono congegni dell'azione drammatica e, nel loro coerente intreccio, costituiscono la sua (effettivamente riferito all'azione drammatica) ragion d'essere.

A ben vedere, le trasformazioni del rapporto musica-poesia si riflettono, con il melodramma, sulle dinamiche collaborative tra poeta e musicista e portano infatti alla nascita di un nuovo genere letterario, il libretto operistico, nel quale, nonostante i dettami della “seconda prattica” («l'oratione padrona de l'armonia e non serva⁴³»), la creazione poetica non può ignorare del tutto le motivazioni di ordine musicale: la musica non è più un artificio pittorico ornamentale, ma contribuisce incisivamente alla massima intensità drammatica, il linguaggio deve perciò favorirne l'espressione.

Del resto, la reazione del pubblico, divenuta ormai il più vulgato criterio di giudizio, dipende più dall'immediatezza e piacevolezza della curva melodica che dall'originalità e raffinatezza del componimento che essa accompagna: nei primi trattati sul teatro per musica, unanime è la considerazione che la scrittura debba calibrarsi su livelli facili e piani

Perché stando l'uditore, quale per lo più non è perfetto musicista, stando dico attento all'arte musicale et istoria, non può porger tanta attenzione al significato della poesia come quando non deve attendere a altro che al senso delle parole⁴⁴.

È evidente che simili accorgimenti si ripercuotano sul tasso di letterarietà, un compromesso dettato non tanto da un ennesimo capovolgimento dei rapporti quanto dalla nuova logica degli affetti che si impone anche al linguaggio musicale: proprio questa comune finalità consente di superare le categorie gerarchiche di sottomissione o supremazia come chiavi

⁴³ G.C. Monteverdi, *Dichiaratione della lettera stampata nel quinto libro de' suoi madrigali*, in *Scherzi musicali a tre voci*, di Claudio Monteverde, raccolti da Giulio Cesare Monteverde suo fratello, et novamente posti in luce [...], Venezia 1607.

⁴⁴ *Il corago, o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, ed. a cura di P. Fabbri e A. Pompilio, Olschki, Firenze 1983, cap. XI, p. 67.

interpretative del binomio musica-poesia nel melodramma. Se «l'oratione», più precoce nel rispondere al nuovo spirito barocco, si offre come modello, la musica ne assorbe il potere espressivo e persuasivo e, proprio ispirandosi a una maggiore, consolidata esperienza nel flettersi al mutare delle tensioni emotive, plasma il suo linguaggio e inizia il suo percorso di emancipazione. Ben presto, la secca aderenza letterale del canto, in bilico tra l'eccesso di semplicità e la monotonia, si dimostra insufficiente alla varietà delle richieste espressive del Barocco: la poesia deve pur sempre chiaramente intendersi, ma si ricerca anche una più densa e piena musicalità.

Da un lato la parola funge da stimolo e guida a rendere meno “astratto” l'artificio creativo, dall'altro la musica, grazie alla maturata capacità comunicativa, non solo sostiene il piano semantico della poesia, ma lo fonde col suo. Insomma, più che dall'imposizione dell'uno sull'altro, il vero successo del melodramma dipende da un'alleanza e cooperazione dei suoi eterogenei componenti, finalizzata alla migliore espressione del loro indubbio valore: solo un'azione sinergica esaudisce efficacemente l'incessante ricerca di commozione del pubblico barocco, perché «musiche solo per note, non per parole [...] è quanto a dire belli corpi, ma corpi senza anima, che, se non saranno cadaveri puzzolenti saranno almeno corpi di figure dipinte, ma non di uomini vivi»⁴⁵

⁴⁵ P. Della Valle, *Della musica dell'età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata [...]*, Firenze 1640; edizione moderna in A. Solerti, *Le origini del melodramma* cit., pp. 151-152.