

QUADERNI INTERNAZIONALI

POESIA

III-IV

Alamanni - Anonimi - Tupi - Caragià - Bororo - Sertanegio - Antoni - Apollinaire - Aragón - Bandeira - Bargellini - Barilli - Barker - Bartolini - Bartolozzi - Beccari - Berti - Betocchi - Boccaccio - Rodini - Bréton - Brucioli - Cecchi - Crashaw - De Anchieta - De Andrade - De Libero - De Moraes - De Rossi - Dias - Diodati - Donne - Falqui - Gabrieli - Garofale - Goethe - Gonzaga - Grande - Guidacci - Heidegger - G. Herbert - H. Herbert - Hölderlin - Jarri - King - Li Gotti - Luzi - Marvell - Michaux - Michelangelo - Milósz - Montale - Monteverdi - Mucci - Orlando - Ortolani - Praz - Quasimodo - Rèbora - Roncaglia - Rosati - Rousseaux - Saba - Sandburg - San Girolamo - Santilli - Schmidt - Sharran - Silipo - Sinisgalli - Solmi - Spender - Tecchi - Thomas - Ungaretti - Vaccari - Valéry - Vasari - Vaughan - Vigolo.



ALL' INSEGNA DELLA MEDUSA

IL MADRIGALE NEL TRECENTO

Incominciamo dall'etimologia del nome « madrigale ». Non è certamente dall'espressione latina coniata da Francesco da Barberino (« matricale ») che bisogna prender le mosse per costruire su di essa un fantasioso castello semasiologico, come fa il Biadene. Il da Barberino era, come il da Tempo, altrettanto orecchiante di musica quanto incline, per mostra accademica di dottrina, alle latinizzazioni e alle verniciature latineggianti del suo volgare; a parte quindi il fatto che sarebbe stato strano il supporre appartenente al latino letterario e non alla terminologia musico-chiesastica un'espressione che serviva a designare un componimento poetico-musicale, cioè non nato propriamente per finalità di « tragiche » rappresentazioni d'arte, è lecito immaginare che gli sia rimasto oscuro proprio l'originario significato che aveva avuto la parola, e ch'egli si sia attenuto a ciò che poteva ancora derivare dal significato corrente, interpretandolo (si capisce) a suo modo. Nessuno infatti (ch'io sappia) ha pensato alle origini propriamente auliche delle parole « strambotto », « rispetto », « ballata » o « caccia », e persino dei nomi « sonetto », « canzone » e « serventese »: questa sarà stata anche la sorte del « madrigale ». Voglio dire che la parola originaria sarà stata « materiale », e sarà stata coniata da gente di mezza cultura (uomini di lettere o musicisti: non importa gran che specificarlo) allorché il componimento viveva nel limbo delle forme non ancora letterarizzate. Doppia mente strano sarebbe stato infatti il caso che i dotti (o i musicisti) si fossero accordati nel chiamar « matricale » un componimento sol perché scritto in lingua « materna » e cioè grossolana e volgare; laddove, se guardiamo alla musica essa è quanto di più raffinato possa darci la nostra *Ars Nova*; una musica non reperibile nelle piazze, bensì uscita dai conventi e dalle chiese nelle quali per essa si esercitavano i frati cantando « *matrialia etiam difficillima* ».

Comunque, l'accordo dei trattatisti sul punto della « materialità » e rozzezza del carne, se da una parte mi ha indotto a sostenere che è « materiale » l'originaria forma del nome, dall'altra vorrà significare che l'espressione, non potendo esser rivolta alla musica, s'indirizzava ai versi che evidentemente, in un primo tempo (prima che se ne impadronissero i poeti), altro non dove-

vano essere se non « verba applicata pluribus cantibus ». L'autore dei *Documenti d'Amore*, oltre a darcene per primo testimonia, nelle sue origini, come una forma aperta di poesia musicale, non « legata » e « chiusa », a somiglianza della canzone. Era indubbiamente un « inordinatum ac rudium concinium », non perché (o non tanto perché) cantava di pecore e di mandre di pastori, bensì perché, letterariamente parlando, di genere « illegittimo »; ed era « materiale » perché « illegittimo », « voluntarium ». Che altro avrebbe potuto significare, nel linguaggio scolastico trecentesco, l'espressione « materiale » se non l'informe, qualcosa che si oppone alla « species », alla forma cioè; e pertanto, nel nostro caso, alla forma eletta, che era quella della canzone? Voler distinguere il madrigale dalle altre forme poetiche sol perché scritto in volgare, o magari perché rappresentava scenari campestri e montanini, mi pare una ingenuità analoga a quella del da Tempo, che immaginò una derivazione da « mandra » con la stessa prosopopea con cui « Fiesole » si faceva derivare da « Fie sola », « Pavia » da « Papa » o da « Papa via » e « Ravenna » da « Ra tibus ven to et na vibus », e così seguitando. Il peggio è che all'ingenuità scoperta del Trecentista s'è aggiunta la romanticheria sottile (ahimè quanto erudita) dei filologi positivisti, che hanno messo in relazione il madrigale con la « pastorella ».

Era invece molto più logico prender le mosse dalla musica e supporre che, allorquando gli intonatori dell'*Ars nova* in Italia vollero trovare un genere poetico per la loro musica profana, volgessero gli occhi a elementi formali che, sia per la loro non raggiunta determinatezza e aulicità, sia per la loro facilità e adattabilità musicale, sia ancora per il loro contenuto profano, meglio si prestassero alle loro più immediate esigenze. Ed allora la composizione che ne risultò, in quanto rispettava appena l'impianto melodico e si limitava a tener conto di quelle che erano le caratteristiche generali della metrica corrente; in quanto seguiva il costume delle consuete descrizioncelle amorose col solito contorno di giardini, di boschi e di forosette nuove, cioè il tipo comune a tutta la cosiddetta letteratura provenzaleggiante e « borghese », questa composizione poteva ben sembrare « materiale » nell'atto stesso in cui i musicisti la iniziavano a vita nobile e duratura quanto l'arte loro. Tutto questo però appartiene più alla storia dell'*Ars Nova* che a quella del madrigale propriamente detto. Il madrigale, infatti, musicalmente parlando, non era la stessa cosa di quel che comunemente intendiamo oggi noi.

Esso è il componimento per musica più tipicamente italiano dell'*Ars Nova* e nel suo svolgimento formale ha seguito lo sviluppo dell'*Ars Nova* italiana, tramontando con essa, salvo a rinascere più tardi con la nuova musica in rinnovata veste. Può

darsi benissimo ch'esso abbia avuto qualche correlazione con analoghi componimenti francesi in lingua d'« oïl » che non ebbero questo nome, per es. col mottetto; anzi è quasi certo che contatti vi sono stati, ed è opera dello storico della musica il ricercarli. Ma poiché sta di fatto ch'esso si muove in un'orbita nostrana ben definita (che è quella della musica del '300 in Italia) spetta anche al filologo lumeggiarne le origini ed esaminarne il trapasso; a lui è richiesto il non disprezzabile contributo dell'illustrazione storica e metrico-poetica dei testi; a lui soprattutto incombe il compito di sfatarne la leggenda della derivazione dall'anonimità popolare. Sulla quale anonimità popolare mi conviene indugiare con qualche chiosa.

Non so perché mi venga fatto, ogni qual volta mi ricanta nell'orecchio la frase del Carducci: « il madrigale è plebeo, inevitabilmente plebeo », di figurarmi la faccia ingrugnita e il pugno contratto con cui Giosuè avrebbe pronunziato quelle parole, peccato e aggressivo com'era anche nelle manifestazioni più innocenti della sua cultura; ma in quella mezza sfuriata c'è non solo il Carducci, bensì anche l'immagine ch'egli s'era fatta del madrigale lezioso e gentile. Con lo stesso accento, riaffiora nella conclusione del medesimo discorso, quando il Carducci, dopo avere fissato, con compiaciuta fantasticheria di poeta, i caratteri del componimento poetico-musicale ed averlo definito « un'immagine », ¹ e dopo averne fatto per i lettori « non propriamente eruditi » la storia, sentenziò che una volta perduta la sua caratteristica grazia il madrigale involgarì e non ebbe più ragione di esistere. Ora la storia del madrigale poesiola ammanierata e gentile è tutta qui; la storia « madrigalesca », non quella del madrigale del '300 in Italia. Senza il Carducci essa avrebbe fatto tutt'uno con la storia del madrigale più tardo, e i componimenti del Petrarca, del Boccaccio e del Sacchetti sarebbero rimasti esemplari « arcaici » di ciò che noi di solito indichiamo con quella parola. Invece il Carducci ha complicato le cose, intestandosi a guardare il madrigale, attraverso gli occhiali del '700, con occhi da popolano. Né è ancor tutto.

In questo genere di studi il feticismo per l'arte folkloristica esige che s'avvertisse ovunque l'impronta del « popolo », magari facendola derivare da una analoga latinità plebea arcaica o comunque fuori del segno della cultura classica. La carnevalata dei metri italiani d'origine popolare s'apriva con le « saltatiunculae » più o meno infantili della ballata, che doveva le sue origini ai « ballistea » dei Romani; continuava coi lazzi sorbi dello

1. - In linguaggio trecentesco quelli del madrigale erano chiamati « versetti ». Spero d'aver modo di ritornare in seguito su questo particolare. Il saggio, ormai famoso, del Carducci è quello apparso nella Nuova Antologia del luglio e del settembre 1870 col titolo *Musica e poesia nel mondo elegante italiano del secolo XIV.*

« *strambus mottus* », che avrebbe avuto nella coda zoppa la punta di veleno (in Italia si chiamava anche « dispetto »); si concludeva con la più grave e seria « cantilena », alla quale solo gli anni pareva avessero arrecato un po' di letterario decoro. Non è il caso poi di aggiungere le varietà molteplici venuteci d'oltr'Alpe e rifiorite da noi più o meno incontaminate. La nascita popolare (per es. del sonetto e dell'ottava), a tal punto giungeva l'idiosincrasia verso tutto ciò che puzzasse di elaborazione erudita o di cultura. Il Cesareo, verbigrazia, doveva parere troppo audace e spregiudicato quando ritenne, nell'anno 1894, inventore del sonetto Jacopo da Lentini.²

Di tutto questo modo di sentire e di giudicare si può dire abbia fatto filosoficamente giustizia il Croce con la sua interpretazione della poesia popolare, che è sempre frutto di creazione individuale ed è « popolare » in quanto elementare, cioè in quanto ha risonanze in una più larga cerchia di intenditori. Nel caso del madrigale c'è qualcos'altro da aggiungere e da rilevare. Siamo all'inizio del '300, in Toscana o in Lombardia, in ambiente in cui la cultura media dei letterati si chiama Brunetto e Guittone, Bonvensin e Giacomino o Marco Polo; è quella dei ripetitori di « *chansons de geste* » e dei romanzi in lingua d'« *oïl* » « *cum Troianorum Romanorumque gestibus* » compilati o narranti « *Arturi regis ambages pulcerrime et quamplures alie ystorie ac doctrine* »: giusto la cultura attestataci dal contenuto dei madrigali.

Gli Stilnovisti non potevano non sdegnare i madrigali, ammesso che fossero già nell'uso poetico, perché troppo acerbi per il loro gusto, appunto perché sdegnavano quella cultura; e i madrigali, d'altra parte, essendo nati per la polifonia, stanti le loro difficoltà musicali, mal s'adattavano al gusto delle « brigate », più proclivi alla facilità e alla semplicità dei canti monodici. Bisognava che quei componimenti uscissero dall'ambito della specializzazione musicale in cui dimostravano il loro orgoglio; e questa fu opera dei letterati.

In verità né la ballata a più voci, né il madrigale, né la « caccia » ebbero mai, in questo torno di tempo, « popolarità » piena e incontestata tra i versificatori; solo acquistarono voga, tra il '50 e l' '80, quando se n'impossessarono alcuni poeti che ne divennero specialisti come Alesso Donati, Nicolò Soldanieri e soprattutto Franco Sacchetti. Il che serve anche a spiegare l'anonimo dei primi e dei più antichi componimenti (irreperibili nei codici di poesie) e della maggior parte dei testi delle poesie musicali; e dimostra altresì che non è il caso di parlare di « popolarità » ma di « moda »; moda alla quale contribuirono efficacemente i poeti

2. - Cfr. la notevole recensione di S. Santangelo al noto libro del Cesareo (nella *Rassegna*, 1926, pagg. 281-90 e particolarmente pagg. 283-86).

e che, come attesta il Sacchetti nel suo prezioso *Libro delle rime*, durò un certo lasso di tempo, sempre dentro l'ambito della nostra cultura « borghese ».³

Or appunto l'esame degli schemi metrici dei madrigali trecenteschi sin'oggi pervenutici (poco più di duecento) mi comprova, letterariamente parlando, il loro carattere trecentesco e precisamente mi conferma che il madrigale ha seguito la « moda » più che un vero e proprio coerente sviluppo.

Era un componimento « volontario » per definizione, vario di accozzamenti e di metri, e difatti molte sono le combinazioni che troviamo adoperate dai poeti nei testi madrigaleschi più antichi, spesso come varianti o modifiche di schemi principali; che potrebbe essere già un giudizio della sua origine non popolare. Ma in qualche caso possiamo fare di più: possiamo sentirci autorizzati a ritenere per sicura l'invenzione di uno schema ad opera di qualche letterato specialista;⁴ in altri casi l'assoluta (o quasi) mancanza di altri esempi di un dato schema tra i componimenti contemporanei e, viceversa, l'imitazione pedissequa che ne troviamo negli scrittori più tardi ci fa pensare che alcuni schemi abbiano avuto vita solo nelle pagine illustri del *Canzoniere* del Petrarca.

In ogni modo possiamo affermare con bastante sicurezza che sono più frequenti, tra i madrigali più antichi, gli schemi più ricchi di versi, probabilmente perché non soltanto la musica non aveva raggiunto il massimo della proporzione e della raffinatezza, ma neppure il genere letterario medesimo la sua più opportuna architettura ritmico-melodica. Nei più antichi madrigali pervenuti (riferibili sempre al ventennio 1330-1350 all'incirca) è nettamente prevalente l'inframmezzarsi di endecasillabi e settenari, la bizzarria delle rime sdrucchiole, delle rimamezzo e degli acrostici, qualche caratteristico collegamento delle terzine col ritornello ed

3. - Il madrigale ebbe come intonatori per lo più i componenti di alcuni ordini monastici, quasi esclusivi depositari della tecnica polifonica e di quella della complessa notazione mensurale che essa implica. Ciò esclude la popolarità, anche se una certa diffusione il madrigale ebbe poi, sempre nell'ambito letteratesco. Tuttavia non esistono madrigali (ch'io sappia) fuori dei codici musicali o dei canzonieri di alcuni poeti specialisti nel genere (Donati, Soldanieri, Sacchetti, etc.). Raro è il caso di madrigali anonimi in codici non musicali: in ogni caso si tratta di madrigali meno antichi.

4. - Al Sacchetti, ad es., è da ascrivere lo schema ABB, BAA; CC che ricorre solo quattro volte, appunto in componimenti sacchettiani. Molto probabilmente dallo schema-tipo ABB, CDD; EE egli derivò l'altro ABB, CDD, DEE; FF che ricorre solo in sei testi di cui cinque sacchettiani ed uno anonimo. Quello che a proposito di Sacchetti posso affermare con bastante sicurezza, data l'esistenza dell'autografo *Libro delle rime*, diventa pura congettura negli altri casi, e perciò preferisco non avanzare ipotesi azzardate. Devo tuttavia far notare che gli schemi, diversi l'uno dall'altro, dei quattro madrigali del *Canzoniere* petrarchesco mi sembrano piuttosto un saggio di virtuosismo. Sono infatti schemi assai poco frequenti, che ebbero fortuna alquanto più tardi; poterono suggerire a qualche colto trecentista l'invenzione o la modificazione di qualche altro schema.

altre manifestazioni del bagaglio di scuola; tutto questo, in uno con la mutevolezza degli schemi metrici, potrebbe indicare come il madrigale s'aggirasse allora in un'orbita letteratesca ben definita.

Uno dei più antichi manipolatori di madrigali dovette essere quell'Alesso Donati della cui vita tanto poco sappiamo da poter anzi confessare di non saper nulla; ma certamente è scrittore fiorito durante la metà del sec. XIV, come ricaviamo appunto dall'esame delle composizioni che di lui ci rimangono. Incerta è la figura del Soldanieri, del quale conosciamo misteriosamente — ad opera del Carducci — solo la data di morte (21 settembre 1385). Ma è probabile che Nicolò Soldanieri (o della Tosa, stando ad alcuni codici; ed alcuni fra i Soldanieri, checché ne pensi il Barbi, si chiamarono appunto della Tosa) sia vissuto fuor di Firenze, in qualche tratto dell'Appennino lucchese o magari a S. Miniato, come parrebbe indicarci la simpatia spiccata che ha per i suoi versi il Sercambi nelle *Croniche*. Per fortuna il Sacchetti ci compensa di tanto digiuno di notizie sul conto degli antichi madrigalisti italiani; anche in Sacchetti però la percentuale dei madrigali è scarsa: ventinove composizioni su circa trecento poesie raccolte nel *Libro delle rime*, e di queste soltanto sei sono pervenute a noi con l'intonazione, laddove di altre otto sappiamo solo che furono intonate.

Si trattava dunque, fuori dubbio, d'un genere poetico-musicale che aveva una ristretta cerchia di cultori ed esigeva professionisti così nel campo delle lettere come in quello della musica. Importava infatti il dire con dolcezza ed epigrammatica arguzia — dentro l'arcata metrico-melodica —, quello che in altre composizioni poteva essere affidato vuoi all'eloquenza del dettato, vuoi alla facile cadenza del ritmo. Il madrigale si presentava difficile già nei suoi melismi e vocalizzi iniziali; esso doveva compendiare, così nei versi come nella musica, l'espressione di uno stato d'animo, rappresentato di scorcio e in opposizione, quasi senza trapassi:⁵ era, per usare le parole del Carducci, un « idillio lavorato a piccole immagini, tanto più netto e vivace, quanto più circoscritto lo spazio entro il quale si girava e più semplice il contorno »: un microcosmo poetico, insomma, che accentrava i caratteri più salienti della strofa italiana. La ragione appunto, e della sua brevità e della sua compiutezza, dipendeva dall'essere esso un componimento polifonico che si musicava per disteso con molta bravura; la musica non poteva durare troppo a lungo, a rischio di diventare pesante e fastidiosa. Onde nel madrigale la

5. - « Il bel ritmo che cambia rapidamente e che nel coro presenta le sfumature più diverse è un progresso dell'*Ars nova* italiana », scrive il Wolf - *Die Rossi-Handschrift 215 der Vaticana und das Trecento-Madrigal in Jahrbuch d. Musikbibl. Peters für 1938*, pag. 60. Gli scorci e i rapidi trapassi sono del resto frequenti anche nello stile recitativo, p. es. dei cantàri.

tendenza alla « conclusione » e a stabilire un rapporto breve di parti che i poeti fissarono in una formula divenuta tipica (ABB, CDD; EE), sempre tenendo dietro al perfezionarsi della musica. Anche la ballata, quando diventò polifonica, abbreviò al punto da confondersi spesso col madrigale.

Ma tornando agli schemi metrici, un'osservazione del Neri merita di essere ripresa e suffragata: quella cioè che i più antichi schemi di madrigale offrano una combinazione « concorde » (secondo il linguaggio del da Tempo), vale a dire che le rime siano legate da strofe a strofe, in tutte o in parte. È bensì vero che il suaccennato schema tipico del madrigale, ricorrente in almeno un terzo di tutti i componimenti rimastici, non è schema « concorde », e cotesto schema si trova un po' in tutti gli autori e in tutti i testi così dei più antichi come dei più moderni intonatori, ma d'altra parte sia questo fatto, sia l'ammaestramento che deriviamo dal confronto della testimonianza del da Tempo (1332) con quella di Ghidino (1381-84) — ammaestramento che derivò per conto suo il Biadene, a proposito del collegamento delle parti della stanza di canzone — indica come Ghidino abbia sentito il bisogno, scrivendo a quarant'anni di distanza, di avvicinare gli schemi all'uso corrente, pur senza mutare la varietà dei tipi di madrigali adottati al suo predecessore. Anche il collegamento nella canzone si fissa, lungo il '300, in un tipo assolutamente prevalente e quasi unico; e ad esso si riferisce Ghidino, non il da Tempo, che evidentemente andava in caccia di varietà e di rarità in un'epoca in cui esse potevano essere più di moda.⁶

Bisogna supporre dunque l'opera regolatrice dei letterati. Sintomatica è, al riguardo, la tendenza, concretatasi nello schema tipo già ricordato,⁷ non solo a considerare isolati i terzetti — ciascuno in sé compiuto —, ma anche a concluderli, facendo in modo che il secondo e il terzo verso di ogni terzetto rimanessero a coppia.⁸ Siccome non so trovare specifiche ragioni musicali che pos-

6. - Non mi è stato possibile trovare nei codici esempi di quelli che il da Tempo chiama madrigali « repetiti »; Ghidino poi non ne fa parola. Non so decidermi a considerare tali i madrigali *Quando i oselli canta* e *Dal bel castello de Peschiera*. Allo stesso modo non riesco a dar fede al da Tempo quando parla di madrigali a una voce.

7. - Il quale schema, dunque, riuscì a prevalere appunto perchè presentava quelle tali caratteristiche « conclusive ». In Petrarca tale tendenza è visibile nello schema ABB, ACC, CDD (*Or vedi, Amor, che giovinetta donna*).

8. - Nella stanza di canzone i versi ultimi a rima baciata suonano bene — dice Dante (*De vulg. eloq.* II, XII, 7-8) — « si cum rithimo in silentium cadant ». Forse da questo gusto, aristocratico nell'origine, è venuta al sonetto l'aggiunta un po' tardiva della coda (il caso XI addotto dal Biadene, nel suo saggio tutti trecenteschi *Collegamento delle parti della stanza di canzone*, mostra con esempi il collegamento delle parti della stanza di canzone, mostra con esempi tutti trecenteschi come i versi a rima baciata in fondo alla sirima siano aggiunti), e al madrigale — per riflesso — il collegamento di uno o più distici-ritornello per mezzo di settenari. Cfr., ad es., i madrigali *Vestissi la cornacchia d'altrui penne* e *Di fiori e d'erbe inghirlandata e cinta*.

sano spiegare questo particolare (anzi i rapporti tra musica e poesia nel madrigale, dato il genere melismatico, non mi pare si possano intendere troppo stretti), sono indotto a ritenere che — l'unità vera — del componimento, cioè quella del terzetto; e che sia stata perciò un'esigenza di architettura metrica e ritmica a far prevalere sulla combinazione « concorde » quella dei terzetti slegati tra loro. In altri termini, dalle più lunghe ed esteriori concatenature i poeti volta per volta, più o meno consapevolmente ubbidendo al perfezionarsi generale delle leggi ritmiche, passarono a forme più rifinite e « concluse », complesse ed armoniose nello stesso tempo, pur nella loro breve grazia artefatta, tali da lasciare intravedere la possibilità di una costruzione in primum mezzo, delle rime sdruciole e delle altre molteplici forme di variazioni cedette quindi il posto lentamente a una progressiva cristallizzazione degli schemi metrici, in obbedienza all'evoluzione dei rapporti tra poesia e musica e al reciproco stabilizzarsi e condizionarsi di entrambe; e il madrigale, per quanto « volontario », nel campo delle lettere s'affaticò non solo a servirsi della tecnica metrica e delle forme metriche in uso, bensì, via via, ad elaborarle seguendo talune leggi metrico-musicali che si venivano rilevando e fissando. Questo avvenne non troppo tardi: non troppo tardi cioè il nostro componimento acquistò fisionomia e consistenza di genere definito di poesia musicale.

Potrò ingannarmi, ma ritengo alquanto fallace la speranza di potere un giorno trovare testi poetici di madrigali di parecchi anni anteriori al 1340. Madrigali è molto probabile che siano esistiti prima; madrigali « musicali », come ho già ricordato: cioè « verba applicata pluribus cantibus ». Prima dell'elaborazione che ne fecero i poeti — alcuni poeti — il madrigale letterario viveva nel limbo della preistoria, la quale non ci interessa poi tanto, appunto perché allora il madrigale, come noi lo intendiamo, non era ancor nato.

È necessario tuttavia precisarne fin da ora, magari in via provvisoria, alcuni elementi caratteristici.

A me pare che tre elementi risaltino nella struttura metrica del madrigale: il terzetto (o i terzetti), il sistema di collegamento (« concorde » o « discorde », qual voglia essere) e il ritornello.

Riguardo al primo elemento, non credo si possa dubitare che l'unità-stanza non sia il doppio terzetto (come nella canzone che l'unità-stanza non sia il doppio terzetto solamente.⁹ Qual-
o nella seconda parte del sonetto)

9. - Tanto meno, dunque, il triplo o quadruplo terzetto, che si trova in antichi madrigali. Il terzetto (così come il distico) è insomma iterabile: il doppio terzetto non è un punto di partenza ma una raggiunta, armoniosa conquista. Cfr. gli schemi metrici nel mio lavoro su *L'Ars Nova e il madrigale in Atti della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Palermo*, serie IV, vol. IV.

che madrigale, del resto, pare costruito sulla base di un solo terzetto.

Il sistema di collegamento, poi, è singolare per le libertà che si concede; ma, in fondo, non presenta diversità notevoli con le altre specie di collegamento in uso nella strofa italiana. Anche i terzetti, sebbene tendano ad assumere la forma conclusa ABB, presentano più spontaneamente la forma ABA dei « versetti », che, in un certo gruppo di madrigali più antichi, si continua identica, in modo da dare l'impressione a chi guardi le cose frettolosamente, che possa essere derivata dall'intreccio delle coppie a rima alternata.¹⁰

Fu facile quindi, nel secolo passato, immaginare una derivazione del madrigale dallo strambotto popolare, tanto più che il Carducci indicò un gruppetto di testi di rispetti musicati come madrigali; ma il principio della varietà e libertà metrica, insieme al carattere essenzialmente letterario del componimento, mise in sospetto anche quelli — come l'Ortolani — che dovevano essere meglio disposti ad accogliere simile ipotesi. Errerebbe, a parer mio, chi volesse fare una storia dello sviluppo del madrigale trecentesco partendo da un « prima » (sia esso lo strambotto o qualsivoglia altro schema iniziale) per arrivare a un « poi » (lo schema tipico); errerebbe anche se si lasciasse suggestionare dalle non poche e notevoli affinità che gli elementi del madrigale offrono con quelli dello strambotto, del sonetto, della stanza di canzone e, con alquanto buona volontà, anche della ballata: con tutti insomma gli elementi della strofe italiana. Ma poiché somigliare a troppi significa non somigliare a nessuno, tornando là donde son mosso aggiungo che se il madrigale preferisce la libertà metrica ciò avviene perché esso presenta una struttura musicale ben definita e adulta allorquando ricerca i contatti con la poesia. Musicalmente parlando, poco interessa al madrigale la forma dei terzetti, purché siano versi corrispondenti dello stesso numero di sillabe. Nulla di strano pertanto ch'esso si sia servito, per assumere veste poetica, degli elementi in voga nel tempo in cui nacque; i quali elementi, nel sec. XIV, non potevano non essere quelli della strofe italiana che aveva già trovato la sua più ingegnosa architettura nella canzone.

Il terzo elemento appariscente (il ritornello) non è sempre reperibile nei testi rimastici, specie nei più antichi. Si dà anzi il caso (non so quanto rilevante perché non ho potuto controllarlo) di codici più recenti che aggiungono uno o più versi al ritornello di un madrigale. Con questo non voglio affermare che tutti i più antichi madrigali fossero senza ritornello e che il ritornello sia

10. - Lo schema ABA, BAB, ABA; CC (*Seguendo un me sparver*) indica che il raggruppamento è fatto per terzetti e non per coppie.

un'aggiunta posteriore, sì bene (come avvenne per le forme di collegamento) che la consuetudine del distico si cristallizzò poi. Sono convinto — e gli schemi raccolti me lo confermano — della libertà anche in questo campo del sistema di « conclusione » musicale. Mi piace anche addurre il caso dei madrigali irregolari: *Passato ha il sol tutti i celesti segni e Piançe la bella Iguana*, nei quali una volta il poeta e una volta il musicista sentono il bisogno di aggiungere un quarto verso per concludere i terzetti: questi due casi (e forse quello di *Nel bel castel se parte de Peschiera*) mi sembra attestino la tendenza della musica a concludere nettamente le arcate del disegno melodico; tendenza tipicamente trecentesca, cui ubbidiscono i versi pur nella loro varietà e « volontarietà » d'intreccio.¹¹

I tre elementi appariscenti del madrigale, pertanto, al fuoco d'una analisi più minuta si trasformano in altrettanti elementi reali, nei quali si rivela, per ovvie ragioni, l'indirizzo dato dalla musica. Essi sono: il terzetto; l'impianto narrativo per cui ogni terzetto è una immagine in sé conclusa, che può avere (o no) legami puramente esterni con gli altri terzetti; e il sistema di opposizione ritmica e melodica strofe-ritornello, sia esso (o no) evidente e spiegato. Basterebbe quest'ultimo elemento a convincere i più increduli circa la nascita non popolare e trecentesca del madrigale.¹² Un secolo dopo l'invenzione del sonetto e alquanto più tardi dalla diffusione della ballata, è evidente che il madrigale doveva conformare la sua struttura sul sistema metrico prevalente nel secolo XIV; su quel sistema narrativo e discorsivo che aveva avuto la consacrazione ufficiale in Dante: la terzina.¹³ Si potrebbe dire celiando che l'impianto del madrigale è gotico, basato sulla regola del tre (pur con le sue inevitabili oscillazioni), così come l'impianto dello strambotto e della ballata è romanico, basato sul distico arcata (AB, AB).

11. - Fuori di discussione mi sembra la questione mossa dal Riemann se il distico finale debba intendersi ripetuto dopo ogni terzetto, come nella ballata si usava ripetere la ripresa accodata alla volta di ogni stanza (ma anche questo è da vedere).

12. - Cfr. Pirrotta: *Il Sacchetti e la tecnica musicale* (Firenze, Sansoni, 1935), pagg. 42-60. Certo il madrigale letterario non si concepisce avanti il fertile clima di tentativi metrici aulicizzanti della scuola toscana della seconda metà del secolo XIII e degli inizi del XIV, né avanti la riforma del linguaggio poetico operato dallo *stilnovo*. Del resto il da Barberino pone i madrigali tra i componimenti « qui de novo emergunt ».

13. - Anche il Praz (nella voce « Sonetto » dell'*Enciclopedia italiana*), dopo aver notato che la seconda parte del sonetto non trova riscontro nella metrica popolare, e che « la vera e propria origine della nuova forma sembra trovarsi nella tecnica della versificazione quale si sviluppò nell'Italia centro-meridionale sotto lo stimolo di modelli provenzali », molto felicemente scrisse che « fin dall'inizio il sonetto mostrò una tendenza a gravitare verso la seconda parte », cioè verso la terzina, in cui il poeta esprimeva più chiaramente il suo concetto.

Ancora un corollario vorrei derivare dalla proposizione della « volontarietà » costitutiva del madrigale. Una delle caratteristiche più salienti della musica italiana è, secondo il Torrefranca, quella della varietà ritmica. Se esaminiamo la musica italiana delle origini troviamo in essa una tendenza alla opposizione ritmica, che si manifesta variamente attraverso la metrica: in modo più complesso e raffinato nella canzone; nella ballata con il contrasto tra il sistema ripresa-volta e la stanza; nel sonetto con la contrapposizione armonica tra le quartine e le terzine, e tra le due stesse terzine; nello strambotto tra i quaternari ed il distico conclusivo, così come si viene sempre più nettamente delineando nel madrigale e nell'ottava. L'opposizione è evidente, nel madrigale, tra i terzetti e il ritornello; ed essa, come ho accennato, è implicita nella funzione stessa conclusiva del ritornello. Questa tendenza oppositiva si va quindi accentuando (riappare per esempio nella più tardiva ma ancor trecentesca « caccia ») quanto più la metrica diviene meno complicata e sottile, e più incerta e fluttuante la struttura ritmica; laddove, viceversa, si vanno determinando e diversificando i vari tipi poetico-musicali. La varietà e la molteplicità delle voci e dei motivi induce insomma ad incidere più a fondo il segno della scansione, a disegnare più rilevatamente i tratti dell'arcata melodica; così come, in modo analogo, avviene ai pittori e ai frescanti del '300, che gravano la mano sul profilo delle loro oramai più varie e colorite figure; e ai letterati e ai narratori, i quali cercano un'architettura più marcata nelle sue linee in cui inquadrare la varia e affollantesi umanità dei loro personaggi¹⁴. Non foss'altro, quando non riescono più a caratterizzare quell'umanità, si volgono a caricaturarla, come fa il Sacchetti, o a legarla indiscriminata e non distanziata col filo della favola, a guisa di filastrocca, come fa il Pucci. Questo servirebbe a dimostrare perché il commiato della canzone, il distico dello strambotto, la coda del sonetto siano stati aggiunti dopo, per ristabilire l'equilibrio (direbbe il Praz), come il ritornello del madrigale. I componimenti poetico-musicali italiani si vanno cioè assestando nella loro architettura ritmica nel tempo stesso che prendono autonomia e vigore e che il volgare s'irrobustisce ed evita l'intellettualismo dei giochetti verbali dugentistici. La mancanza di varietà metriche, quanto più ci avviamo verso il '300 è spiegata da questo assestarsi, nonché dal predominare della musica nella sua crescente maturità. Il madrigale s'affaccia alla storia delle relazioni tra la musica e il verso quando queste relazioni sono abbastanza evolute e tendono già al ritocco: se esso ubbidisce da un lato alle leggi generali della strofe italiana (e perciò

14. - Mi riferisco ai minori Trecentisti e ai narratori in particolare. Il valore d'arte della « cornice » del *Decameron* è ormai fuor di discussione; in Sacchetti invece è la morale che inquadra (ahimè quanto da vicino) le novelle.

i più antichi terzetti sono « concordi » e a rime alternate), dall'altro decisamente, per ragioni di architettura musicale, sceglie l'impianto melodico dei terzetti, come quello che gli permette un maggior numero di contatti dei versi tra loro e quindi un intreccio più ricco di fioriture. L'impianto dei terzetti non trova eccezione nei madrigali del '300: non conosco, almeno sinora, casi di madrigali composti di due versi, e ne conosco quattro soltanto di quattro versi. Ma, di essi, due s'è visto che si possono considerare come una irregolarità spiegabile con ragioni letterarie e musicali; gli altri due (*Come se' si di dolce fatta rea* e *D'un « ben faremo » son stato servito*), che hanno uno schema quasi del tutto identico, non sono se non l'unione di un quadernario con un terzetto. Ammesso, come pare, che la lezione del testo data dai codici sia esatta e che si tratti di madrigale e non d'altro genere di componimento, potrebbero quei due casi isolati spiegarsi come un tentativo da parte di qualche non indotto versificatore di ripetere quella congiunzione di parti che originò il sonetto. Che è quello che analogamente ha fatto il Sacchetti quando ha scelto per alcuni suoi madrigali lo schema ABB, BAA; CC, cioè quello delle terzine del sonetto. Altri pochissimi casi non ho creduto di poter prendere in considerazione: non offrivano — sia per la difettosità evidente del testo, sia perché non era possibile dare una ragione plausibile del loro difetto — la possibilità di essere ricondotti al sistema.

Ma allora — e mi par di sentirmi rimordere dalla voce della coscienza per avere rovesciato e involgarito il quadro gentile che dello sviluppo del madrigale trecentesco aveva tracciato non senza arguzia il Carducci —, allora che funzione ha nel madrigale poetico, nascendo adulto e non dallo svolgimento progressivo di una matrice metrica individuata bensì per l'ingegno di qualche rimatore o intonatore, l'elemento « materiale », e cioè boschereccio? Che la « materialità » del carne sia di natura tecnica è facile a immaginare specialmente se ci sforziamo di dimenticare i madrigali di Alesso Donati, di Nicolò Soldanieri e di Franco Sacchetti, e volgiamo l'occhio a quelli di Antonio da Tempo e di Ghidino da Sommacampagna. Più difficile è forse sfuggire all'insidia suadente delle belle fanciulle al bagno o rincorrentisi per l'erba, e magari all'eco soave delle modulazioni di qualche verso dopo la lettura dei madrigali più belli. Qui ha visto bene appunto il Carducci: il madrigale letterario è frutto della poetica del « grazioso » e del « piccolo », del « joli », del « mièvre » e del « tendre »; del « dulcis », « brevis et subtilis »; di un gusto sviluppatosi sulla fine del '200 e gli inizi del '300, di cui sono rappresentanti Folgòre e Cino da Pistoia in due diversi campi ed opposti. Cittadinesco o campagnuolo, vuoi che descriva una leggiadra scena di caccia o una partita a scacchi, esso ci si presenta con una cadenza

leggiadra e stanca, venata di sensualità e di dolcezza, che ne tradisce la funzione musicale. Era un componimento « difficile », e però fu prescelto quando si trattò d'incensare o di ammonire qualche monarca o qualche uomo « discolo e grosso »; usciva dalle riunioni dei mestieranti della cultura, e però si piegò facilmente a cantar matrimoni e liete nascite, e s'impaludamentò di simboli mitologici, araldici e astrologici, più distanti dal nostro gusto moderno; ma è pur vero che bastarono due o tre poeti per riportarlo in una raffinata Arcadia poeticizzante di cui divennero anche gelosi: una specie di « dolce stilnovo », ma senza « stile » o in stile « elegiaco ».

Anche per questo verso il madrigale ci si addimosta dunque frutto di una moda, né riusciamo ad intenderne il significato e (direi quasi) il profumo svellendolo dall'ambiente in cui è nato e in cui ha avuto sviluppo. Un ambiente (giova ripeterlo) di pochi iniziati, un ambiente di chiesa (ma di chiesa « laica » e « profana ») o un ambiente di Corte, secondo che ci troviamo nell'Italia centrale o in Lombardia. Quando il gusto della musica « profana » toccò la ballata, fu la morte del madrigale;¹⁵ che tuttavia sopravvisse, ed ebbe una ripresa, per merito di qualche epigono, verso la fine del '300 e fin sulle soglie del sec. XVI, per es. coi nuovi musicisti fiamminghi, quali il Ciconia. Ma si trattò di una ripresa della tradizione letteraria trecentesca che s'inseriva in quel vasto movimento di riesame e di riadattamento dei valori medievali che operava lo spirito della Rinascita. La voga del madrigale trecentesco era già finita intorno al '70, come dimostra il sacchettiano *Libro delle rime*: gli esemplari che ancora se ne ritrovano, più frequenti nell'Italia del Nord che non in Toscana, erano come gli ultimi soldati d'un esercito in ritirata. Lasciando il posto alla tradizione lirica, e con essa al Petrarca, proponevano l'imitazione (sino a T. Campanella et ultra) di quei pochi fiori che odoravano di morte nel *Canzoniere*.

Del madrigale propriamente detto restava nell'aria lo spirito bizzarro: provi, chi vuole, a leggere il madrigale « cantu dimetro rithmo intercalari » del Boiardo o le « composizionette fuor dell'usata legge » di Jacopo Sannazaro.

ETTORE LI GOTTI

15. - Il madrigale viveva fuori della tradizione lirica, sostenuto com'era dalla musica e dai poeti « borghesi ». Essendo un componimento narrativo (il da Barberino lo fa collimare col genere « prosaico ») inevitabilmente doveva tramontare con la mutazione e il raffinamento del gusto e la ripresa del lirismo petrarcheggiante. Il prevalere di questo nuovo lirismo è già avvertibile in seno stesso al madrigale nella composizione sacchettiana *Nel mezzo già del mar la navicella* (cfr. Pirrotta, *op. cit.*, pag. 72).

Ragioni di spazio ci costringono a rinviare la pubblicazione di una succinta antologia e di una bibliografia essenziale sul madrigale nel Trecento, a cura dello stesso Li Gotti.