

STUDI MARENZIANI

a cura di

IAIN FENLON e FRANCO PIPERNO



EDIZIONI FONDAZIONE LEVI
VENEZIA 2003

SERIE III: STUDI MUSICOLOGICI
B: Atti di Convegni, 5

© Copyright 2003 by FONDAZIONE LEVI
S. Marco 2893, Venezia
Tutti i diritti riservati per tutti i paesi

Coordinamento editoriale per la Fondazione Levi a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi

PRESENTAZIONE

Le collane editoriali della Fondazione Levi generalmente ospitano titoli che raccolgono materiale già oggetto di studio nei seminari o nei convegni promossi dalla Fondazione. Sono eccezionali i casi in cui, per ragioni motivate e con l'approvazione del Comitato scientifico, furono accettati studi di differente natura e provenienza. Il presente volume costituisce appunto l'eccezione, giustificata da una serie di motivi dei quali ora si dirà.

Per non pochi anni è stata attiva a Brescia una meritoria Associazione guidata dal prof. Meli che aveva lo scopo primario di far conoscere i musicisti bresciani (si veda, ad esempio, l'edizione delle opere di Giovanni Contino). Il Consiglio editoriale di tale Associazione, del quale facevano parte alcuni componenti del Comitato scientifico della Fondazione Levi, approvò un programma di iniziative che si sarebbero dovute realizzare per o nell'anno 1999, quarto centenario della morte di Luca Marenzio. Purtroppo, il programma poté svolgersi soltanto in misura assai ridotta, tanto che, a late-re delle manifestazioni ufficiali, il sindaco di Coccaglio, paese natale di Marenzio, propose che, proprio a Coccaglio, avesse luogo un convegno internazionale di studio dedicato a ricordare il grande concittadino. Inevitabilmente, parte del programma destinato alla celebrazione bresciana andò a costituire l'ossatura del Convegno di Coccaglio. E, sia pure con qualche frangia trasvolata ad altre sedi, i contributi letti a Coccaglio sono confluiti in questo volume.

Perché? Il Comitato scientifico della Levi, come accennato, ritenne che si dovesse dar seguito a questa edizione per motivi che cercherò di esporre nel modo più obiettivo. Il primo è dovuto al complessivo eccellente livello dei saggi, alcuni dei quali – come quelli di Haar, Annibaldi, ecc. – furono ritenuti tali da arricchire in modo determinante la bibliografia marenziana. Già questa poteva essere una ragione sufficiente per l'assunzione in catalogo del volume. Ma a monte vi erano motivazioni più forti. Come ogni disciplina, anche la musicologia storica ha i suoi vuoti, dovuti spesso a imponderabili cause. Luca Marenzio, malgrado l'eccezionale valore da tutti riconosciuto al «più dolce cigno» d'Italia, è uno di questi casi. Andando per vertici, dopo il magistrale saggio dedicatogli nei volumi madrigalistici di Alfred Einstein (1949) e la monografia di Hengel (1956), nessun altro studio significativo per ampiezza o approfondimento vide la luce fino agli ultimi anni '90. Basterebbe, del resto, porre a confronto la quantità di studi dedicati a Palestrina nel medesimo periodo, per riconoscere la sproporzione con le ricerche svolte su Marenzio. Ho accennato sopra a cause talora imponderabili, ma in questo caso non credo di sbagliarmi se mi riferisco in primo luogo alla obiettiva difficoltà delle ricerche marenziane, contro la quale vanno a cozzare gli studiosi. E, si noti, non si tratta

PRESENTAZIONE

soltanto di complesse indagini stilistiche (forse questo è il settore più in salute degli studi marenziani, grazie a rilevanti apporti in anni recenti). Per ricordare i buchi più macroscopici, sono le notizie biografiche a difettare per prime, e – subito dopo – l'itinerario della sua formazione. Ebbene: il materiale qui presentato fornisce molti dati nuovi, altri ne precisa o corregge, altri ancora risultano plausibilmente completati. Naturalmente, anche i rapporti di Marenzio con i suoi contemporanei e, in modo del tutto speciale, la sua committenza ricevono chiarimenti in qualche caso conclusivi. Sotto il profilo dell'analisi stilistica, poi, sono soprattutto i libri ottavo e nono dei madrigali a profittare d'una attenzione salutare e fruttuosa.

Vanno nella stessa direzione anche le altre ragioni che indussero il Comitato scientifico della Levi a includere il volume marenziano tra le proprie pubblicazioni. Una decisione giustificata, che ben merita d'un compositore più ammirato che studiato. Giunga la nostra gratitudine, oltre che agli autori presenti nel volume, anche a coloro che pazientemente ne hanno seguito passo passo la preparazione e la stampa.

Venezia, ottobre 2002

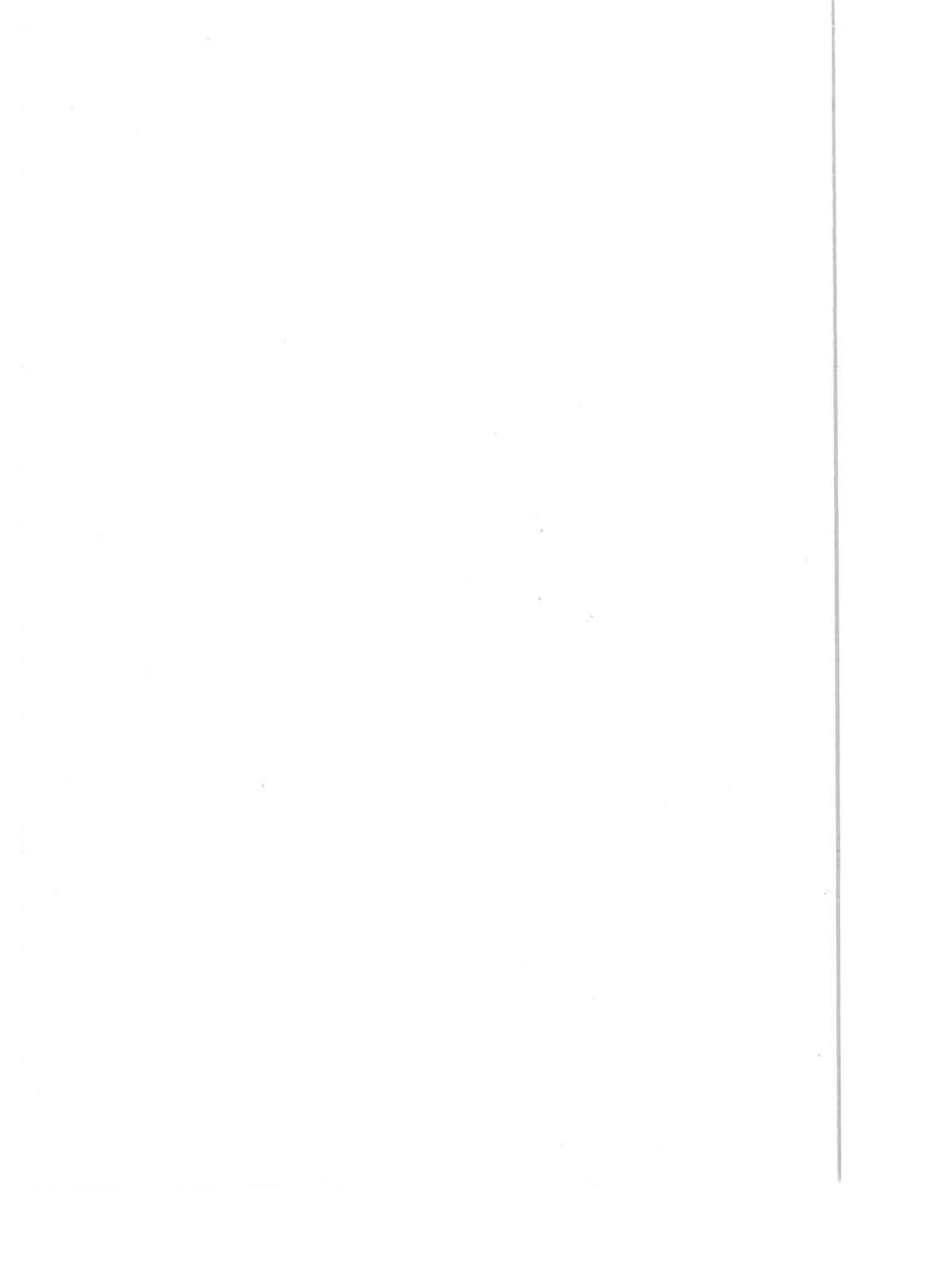
Giulio Cattin

PREMESSA

Questo volume di *Studi marenziani*, voluto dalla Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia, è nato a ridosso dell'anno, il 1999, nel quale è caduto il quarto centenario della morte di Luca Marenzio. Il volume raccoglie talune delle esperienze di studio e di ricerca maturate in occasione delle svariate iniziative celebrative realizzate per la circostanza ed in particolare pubblica alcuni dei contributi che vennero presentati ad un convegno internazionale tenutosi a Coccaglio (Brescia), luogo natale di Luca Marenzio, nel settembre 1999. Detto convegno, scientificamente ideato da Giulio Cattin, Iain Fenlon e Franco Piperno e coordinato da Romano Vettori, si avvale del generoso apporto organizzativo e finanziario del Comune di Coccaglio (che torniamo a ringraziare nella persona dell'assessore Claudio Donghi) e della collaborazione del Centro di Studi Musicali «Luca Marenzio» di Brescia. Delle proficue discussioni di quelle giornate qualche eco resta nel presente volume (la relazione di base di James Haar con le risposte meditate di Paolo Emilio Carapezza, Walther Dürr e Claudio Gallico); alcuni interventi sono stati ampliati o modificati, altri hanno preso altre strade e non compaiono qui. La natura 'aperta' di miscellanea di studi, non univocamente vincolata a quel convegno, ha consentito l'accoglimento di un autonomo scritto di Anthony Newcomb.

Il volume non intende assolvere alle funzioni di strenna celebrativa, bensì proporsi come momento di sintesi e di riflessione sull'odierna fortuna di Luca Marenzio e sulle questioni musicologiche suscitate dalla sua figura e dalla sua opera. Più che fare il 'punto della situazione' la serie di studi qui pubblicata intende dunque sollecitare ulteriori curiosità ed aprire nuovi percorsi di ricerca. Nella convinzione che, al di là delle acquisizioni critiche e storiche consolidate, «il più dolce cigno d'Italia», la sua musica e la sua epoca continuano a rappresentare un campo di studi generoso e fruttifero.

Iain Fenlon
Franco Piperno



JAMES HAAR

MARENZIO AFTER 400 YEARS*

It is a pleasure to open a discussion about one of the greatest musicians of the sixteenth century, on the occasion of the four-hundredth anniversary of the death of «il più dolce cigno d'Italia» – after all the tributes that have been paid to Luca Marenzio still perhaps the most fitting. What I propose to do here is to review, in a necessarily partial and selective way, what we now know of Marenzio's life and work and to suggest avenues of approach for further research.

In 1953, the four-hundredth anniversary of the composer's birth in Coccaglio, Paolo Guerrini reprinted his biographical study of Marenzio, first published early in the century.¹ If this is compared to F. X. Haberl's article on Marenzio, published in 1900,² we can see the importance of Guerrini's work on the composer's early life. What remains conjectural are Marenzio's first introduction to music, the identity of his teacher or teachers, as well as when and where he went after leaving Coccaglio and Brescia. From the earliest account of Marenzio's life, that of Ottavio Rossi, published in 1620, we get the assertion that his teacher was Giovanni Contino (c. 1513-1574), active for periods during Marenzio's early years in his native Brescia and also in Mantua.³ This has been repeated by many scholars; to this day it remains unproved. In his magnificent treatment of Marenzio's madrigals Alfred Einstein suggests that a composer of Contino's modest stature could not have been a significant influence on Marenzio.⁴ I do not see why this should be so. I shall return later to Contino, and indeed to Einstein; here I will simply say that there is no other likely candidate and that there is no reason to reject Contino as Marenzio's teacher and first mentor.⁵

What little was known of Marenzio's life during the century after his death was set down by Brescian writers – Ottavio Rossi (1620), Donato Calvi (1664) and Leonardo

* 1999, the anniversary of Marenzio's death, is also the centennial of the birth of Gustave Reese; I wish to pay homage here to the memory of this great figure in Renaissance studies.

¹ PAOLO GUERRINI (ed.), *Luca Marenzio: il più dolce cigno d'Italia nel IV centenario della nascita*, «Monografie di storia bresciana», XLI, Brescia, 1953; first printed as *Luca Marenzio*, «Santa Cecilia di Torino», VII-VIII, 1907-1908, p. 217.

² FRANZ XAVER HABERL, *Luca Marenzio. Eine bio-bibliographische Skizze*, «Kirchenmusikalisches Jahrbuch», XV, 1900, pp. 93-104.

³ OTTAVIO ROSSI, *Elogi storici di Bresciani illustri teatro*, Brescia, Fontana, 1620, p. 493, a note on Contino. See PAOLO GUERRINI, *Giovanni Contino di Brescia*, «Note d'archivio per la storia musicale», 1, 1924, pp. 130-142.

⁴ ALFRED EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, 3 vols., Princeton, Princeton University Press, 1949, p. 609.

⁵ STEVEN LEDBETTER, *Marenzio's Early Career*, «Journal of the American Musicological Society», XXXII, 1979, pp. 304-320, suggests (p. 309) that Lelio Bertani, a student of Contino, could have told Rossi that Marenzio had also studied with him.

Cozzando (1694), the second two for the most part copying from the first while adding erroneous bits of their own.⁶ The only other seventeenth-century contribution to Marenzio's biography was that of the English writer Henry Peacham, who in addition to mentioning an unverifiable and improbable amorous incident in Marenzio's later life gives a physical description of the composer («of stature and complexion he was a little and black man») which might be accurate; Peacham published his *Compleat Gentleman* in 1622 but seems to have been in Italy c. 1603 and could have spoken to people who had known Marenzio.⁷

All that seems to have been known at this time was the composer's place of birth, his fabled mastery of the madrigal, his residence in Poland, his service to Cardinal Aldobrandini, and the date and place of his death. Attached to these facts were some fictions, including his presumed boyhood study with Andrea Masetto,⁸ a highly unlikely liaison with a female relative of Pope Clement VIII, and his having played the organ in the papal chapel.⁹ As biographical and musical detail began to accumulate in eighteenth-century accounts, so did errors. For example, Adami claimed (1711) that Marenzio had entered the papal chapel as singer; this was picked up later by Matteo Fornari in his account of papal singers.¹⁰ Marenzio is no exception to the rule that biographical errors are stubborn weeds, hard to eradicate. In any event Marenzio was not forgotten; a surprisingly good account of him, for its time, is that of J. G. Walther (1732), the basis for later accounts by Gerber and even Fétis.¹¹

The attention given to Marenzio and his work as madrigalist in Padre Martini's *Esemplare* of 1774 is an important landmark in Marenzio scholarship.¹² So in their way

⁶ LEDBETTER, *Marenzio's Early Career* cit., pp. 306-307.

⁷ CRAIG MONSON, *Peacham*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 20 vols., London, Macmillan, 1980, XIV, p. 318. Peacham's account, as well as those of Rossi and Calvi, may be found in STEVEN LEDBETTER, *Luca Marenzio: New Biographical Findings*, Ph. D. dissertation, New York University, 1971, pp. 238-241.

⁸ Masetto, a parish priest in Coccaglio beginning in 1583, was younger than Marenzio and so could hardly have been his teacher. For an explanation of this error, started by Leonardo Cozzando, see LEDBETTER, *Marenzio's Early Career* cit., p. 307.

⁹ Both of these tales are told by HENRY PEACHAM, *The Compleat Gentleman* (1622); see LEDBETTER, *Luca Marenzio* cit., pp. 239-240.

¹⁰ ANDREA ADAMI, *Osservazioni per ben regolare il coro della Cappella Pontificia*, Rome, Rossi, 1711, p. 185. MATTEO FORNARI, *Narrazione istorica dell'origine, progresso e privilegi della Pontificia Cappella* (1749); see ENRICO CELANI, *I cantori della Cappella Pontificia nei secoli XVI-XVIII*, «Rivista musicale italiana», XIV, 1907, pp. 84-104, 752-790; XVI, 1909, pp. 55-112. The entry on Marenzio is in XIV, p. 765.

¹¹ JOHANN GOTTFRIED WALTHER, *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothec*, Leipzig, Wolfgang Deer, 1732, pp. 383-384. ERNST LUDWIG GERBER, *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler* (1780-92), col. 878; *Neues .. Lexikon* (1812-1814), 11, cols. 318-320; both are edited by Othmar Wessely, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1966-1979. FRANÇOIS-JOSEPH FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 2d ed., 10 vols., Paris, Firmin Didot, 1873-1880; facsimile Brussels, Culture et civilisation, 1972, V, pp. 451-453.

¹² GIOVANNI BATTISTA MARTINI, *Esemplare ossia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato*, 2 vols., Bologna, Lelio dalla Volpe, 1774, II, pp. 78, 82, 88, 95, 165, 229. ALEXANDRE CHORON, *Principes de composition des écoles d'Italie*, Paris, 1808, reprints all of Martini's Marenzio examples.

are the accounts of Marenzio in the histories of Hawkins and Burney. Little biographical information beyond that given in seventeenth-century sources was as yet available, but Hawkins gives a sympathetic resumé and prints a four-voice madrigal not included in Martini's examples.¹³ More of Marenzio's music was becoming accessible to scholars. Burney, who borrows an example from Martini's *Esemplare*, says that he acquired a manuscript score of the nine books of five-voice madrigals during his stay in Rome.¹⁴

Space does not permit a detailed summary of Marenzio's treatment by nineteenth-century scholars; I will mention only that of August Wilhelm Ambros. It is surprising to see that Ambros (apart from the additions made by Leichtentritt in the third edition of the *Geschichte der Musik*) gives a fragmentary and error-ridden account of the composer. He does criticize Marenzio's 'madrigalisms', reflecting an early-nineteenth-century disapproval of musical tone painting that was to linger in Marenzio scholarship up to the time of Einstein.¹⁵ Modern scholarship on the composer begins with Habertl in 1900,¹⁶ followed by the work of Guerrini, Engel, Ledbetter, Chater, and others, including the excellent new book by another Brescian, Marco Bizzarini.¹⁷ Much in Marenzio's life remains to be explored more fully; in particular the years 1570-1574, which may have been spent in Mantua; 1574-1578, when Marenzio appears to have been in Rome in the service of Cardinal Cristoforo Madruzzo, and details of the composer's relationship with Roman musical circles apart from those of his patrons Cardinal Luigi d'Este, Virginio Orsini, and Cardinal Cinzio Aldobrandini.

In giving some attention to early Marenzio scholarship I wish to suggest that a full historiographical survey of the subject, touched on in bits and pieces by several modern scholars, would be interesting to see and would tell us much about changing attitudes toward early music. Marenzio got nothing like the attention lavished by generations of historians on his Roman contemporary Palestrina, but neither was he forgotten.

For Marenzio to continue to be known his music had to survive. Favoured material for printers during his lifetime, Marenzio's sacred and secular volumes continued to be published after his death. Netherlandish and German printers issued collections of his five- and six-voice madrigals and of the villanellas, and publishers' catalogues conti-

¹³ Sir JOHN HAWKINS, *A General History of the Science and Practice of Music* (London, 1776), London, Novello, 1853, 2 vols.; facsimile, New York, Dover, 1963, I, pp. 431-433. It is possible that some compositions of Marenzio were sung at meetings of the Society of Ancient Music, an organization of which Hawkins was an active member. The British Library has a copy of the 1603 reprint of Marenzio's *Primo libro a 4*, perhaps the source from which Hawkins drew his example.

¹⁴ CHARLES BURNEY, *A General History of Music* (1776-1789), ed. Frank Mercer, 2 vols., London, Foulis, 1935, II, 165-170, p. 166. Burney is scornful of Peacham's account of Marenzio.

¹⁵ AUGUST WILHELM AMBROS, *Geschichte der Musik*, 3d ed., 5 vols., Leipzig, Leuckart, 1887-1911, IV, ed. Hugo Leichtentritt, pp. 103-117 (pp. 110-117 are additions by Leichtentritt).

¹⁶ See n. 2 above.

¹⁷ For GUERRINI see n. 1 above; HANS ENGEL, *Luca Marenzio*, Florence, Olschki, 1956; for LEDBETTER see nn. 5, 7 above; JAMES CHATER, *Luca Marenzio and the Italian Madrigal, 1577-1593*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981; MARCO BIZZARINI, *Marenzio. La carriera di un musicista tra rinascimento e controriforma*, Coccaglio, Promozione Franciacorta, 1998.

nued to list his music, up to the middle of the seventeenth century.¹⁸ If Burney could buy, a century later, a manuscript set of Marenzio's five-voice madrigals, there must have been a good deal of his music circulating in manuscript copies; a famous set is that made early in the nineteenth century by Fortunato Santini.¹⁹ Very little of the secular music, or at any rate of music Marenzio cared to have published, seems to be lost. The sacred music has fared less well; Marenzio published only one book of motets during his lifetime, and a volume of early sacred pieces appeared in 1616, but much remained in manuscript and surely not all has survived.²⁰ In any event enough of Marenzio's music was extant from the seventeenth through the nineteenth century to enable us to work on a history of the reception of his music. This also remains to be done in a systematic way, though there are signs that scholars are turning to it.²¹

To modern scholars a complete critical edition of Marenzio's work is of course a necessity. Whether or not Palestrina and Marenzio were rivals in life, Palestrina won the posthumous *Opera Omnia* competition, with two complete editions (neither completely satisfactory) out before a Marenzio edition had advanced past Einstein's pioneering publication of the first six books of five-voice madrigals. In the anniversary year of 1953 this was still the case. Since then things have changed for the better. John Steele published *Libro VII a 5*, accompanied by a facsimile of the first edition, in 1975, a promising beginning unfortunately not continued. In 1976 the American Institute of Musicology's edition, undertaken by Roland Jackson and Bernhard Meier, began with a volume containing the *Sacrae Cantiones* of 1616. Seven volumes, devoted to the sacred music and the six books of six-voice madrigals, have so far appeared.

In 1977 a critical edition of Marenzio's secular works, edited by Steven Ledbetter and Patricia Ann Myers for Broude Brothers in New York, began to appear; seven of a projected seventeen volumes have been issued thus far. Up to 1996 only the crucially important *Libro nono a 5*, along with some individual madrigals originally appearing in anthologies, remained unedited. All of these were published in that year, though in a practical rather than a critical edition, by John Steele.²² Book Nine has now appeared in a critical edition, edited by Paolo Fabbri and published by the Centro di Studi Musicali «Luca Marenzio» as part of the series *Opere di antichi musicisti bresciani*. Finally, and

¹⁸ LEDBETTER, *Luca Marenzio* cit., p. 141. For a full list of 17th-century reprints of Marenzio's music see OSCAR MISCHIATI, *Bibliografia delle opere dei musicisti bresciani pubblicate a stampa dal 1497 al 1740. Editio minor*, Brescia, Centro di Studi Musicali «Luca Marenzio», 1982, nos. 543-588.

¹⁹ Now in the Santini collection in Münster, Bibliothek des Bischöflichen Priesterseminars.

²⁰ Vol. VII of the American Institute of Musicology's edition of Marenzio, prepared by Roland Jackson has now appeared (2000); it contains hitherto unpublished sacred music and includes some incompletely preserved works.

²¹ Laura Macy read a paper on *Marenzio's Madrigals, 1610-1929: A Reception History* at the annual meeting of the American Musicological Society on Nov. 4, 1999.

²² *Luca Marenzio. The Complete Four Voice Madrigals for Mixed Voices*, New York, Gaudia Music and Arts, 1995; *The Complete Five Voice Madrigals for Mixed Voices*, 6 vols., New York, Gaudia Music and Arts, 1996. Vol. 6 contains all the (completely surviving) madrigals published in anthologies.

in ironic similarity to the seventeenth-century collected editions issued by competing publishers outside Italy, we will have access to all of Marenzio's work. In fairness I should add that other Italian scholars have also been active as editors of Marenzio's work. I cannot list all of them here, but the pioneering work of Luigi Torchi should be mentioned.²³ Oscar Mischiati, in addition to his important bibliographical book on musicians in Brescia, has edited a volume of Marenzio's sacred music.²⁴ A useful edition of Marenzio's *Libro primo a 4*, by Alberto Iesuè, Francesco Luisi, and Antenore Tecardi, appeared in 1983.²⁵ The complete *villanelle* have recently been edited by Marco Giuliani, the first critical edition of these works.²⁶

With virtually all of Marenzio's surviving music now available for study, we should be able to address ourselves to problems relating to the works themselves, to the development of the composer's very individual style and the changes evident in that style as Marenzio matured. In the event that no important new biographical findings emerge, we should use the music itself, especially its relationship to that of Marenzio's contemporaries, to throw light on the composer's life.

'Problems' in Marenzio's work, I have just written. For much of the music this seems an odd term to choose. What strikes many of us about Marenzio is the almost uncanny perfection of the music, its smoothness of articulation and seemingly effortless change of pace and texture, its setting of text like the virtuoso reading of a master actor-rhetorician. Where, apart from the wellspring of his own creative personality, could he have learned to compose like this, with a mastery fully realized in the *Primo libro a 5* of 1580 and immediately evident to the purchasers and users of this book?

If we assume that Contino was indeed his first real teacher we will have to agree with Einstein that Marenzio did not get all this masterful command from his teacher. Contino was nonetheless a competent musician, aware of at least some of the ways in which major contemporaries such as Lasso and Wert and Gabrieli were reshaping the musical language. With regard to the madrigal, which in the case both of Contino and of Marenzio I know better than I do the sacred music, Contino shows a straightforward logic, some change of pace, and a habit of proceeding to quick and unfussy final cadences that Marenzio could well have observed. He also liked to use few-voice exordia to set the tone of pieces, a device very marked in Marenzio's oeuvre whether or not he got it from Contino.²⁷

²³ The second volume of LUIGI TORCHI (ed.), *L'arte musicale in Italia*, 7 vols., Milan, Ricordi, 1898-1907, contains four madrigals by Marenzio, all from the *Libro nono a 5*.

²⁴ In addition to the volume mentioned above, n. 18, Mischiati has published a two-volume edition under the same title, Florence, 1992. The edition mentioned above is *Luca Marenzio. Messa e motetto "Jubilate Deo"*, Brescia, 1981.

²⁵ *Luca Marenzio. Madrigali a quattro voci, libro primo* (1585), Rome, Pro Musica Studium, 1983.

²⁶ MARCO GIULIANI (ed.), *Luca Marenzio. I cinque libri di canzonette, villanelle et arie alla napolitana a tre voci*, Trento, Quaderni della Nuova Scuola Musicale, 1994.

²⁷ For examples see GIOVANNI CONTINO, *Il primo libro de' madrigali a cinque voci* (1560), ed. Romano Vettori, Milan, Edizioni Suvini Zerboni, 1987, no. 6, *Splendean le stell'in ciel*, no. 14, *Ogni coll'e ogni riva*. In *Giovanni Contino, Madrigali a quattro e cinque voci in antologie e intavolature*, ed. Romano Vettori, Milan, Edizioni Suvini Zerboni, 1994, see no. 4, *De mille gravi affanni*; no. 14, *O chiaro nodo*.

It has been widely supposed that Marenzio, perhaps following Contino there, spent at least some of the years 1570-1574 in Mantua, perhaps the period to which the composer referred when he was quoted by Scipione Gonzaga in 1586 as «having already spent several years» («ricordandosi di haver già speso qualche anno») in Mantua in the service of the Gonzaga. Steven Ledbetter, who drew attention to the importance of this letter, suggests that Marenzio composed a good deal of sacred music, that contained in the *Sacrae Cantiones* of 1616 as well as some motets preserved in a manuscript source, in Mantua during these years, and must have begun to turn his attention to the madrigal as well, perhaps under the influence of Giaches Wert.²⁸ Wert is a composer whom any young musician of the time could have admired and learned much from; a look at his first five books of five-voice madrigals, all available in Mantua during the 1570s, with an attempt at reconstituting the youthful Marenzio's attentive eyes, and ears, might be worth undertaking. There is no doubt that in his mature years Marenzio was deeply affected by Wert's later books of madrigals.

As a young man Marenzio may have been passed from one patron to another, men linked by service or friendship. Giovanni Contino spent a number of years in the service of Cristoforo Madruzzo, Cardinal-Bishop of Trent.²⁹ It could well be that it was through Contino's agency that Marenzio joined the establishment of Madruzzo and went to Rome; there Madruzzo had retired to live out his last years in the grand style to which he had always been accustomed and so with a musical entourage apparently headed, at least for a time, by the young Marenzio.³⁰ The period from 1574, when Contino died, until July of 1578, when Madruzzo died at Luigi d'Este's villa in Tivoli, is not well documented in Marenzio's biography. Some if not all of it was surely spent in Rome, but precisely what his duties were and how he spent his time is not known. Immediately after Madruzzo's death Marenzio entered the service of the Cardinal of Trent's close friend Cardinal Luigi d'Este, brother of Alfonso II of Ferrara.

The years 1574-1578 must be considered to be especially important in Marenzio's development as a composer. During this period he published only a single madrigal, in an anthology of 1577.³¹ But the contents of his first, enormously successful collections, the *libri primi a 5* and 6 of 1580-1581, were presumably taking shape at this time. As yet there is no evidence to show what he did while in Cardinal Madruzzo's service. It

²⁸ LEDBETTER, *Marenzio's Early Career* cit., pp. 311-313, 317-318. A copy of the 1573 reprint of Lasso's *Primo libro a 5* with Marenzio's signature on the Cantus partbook survives (in Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale); this was already reported by HABERL, *Luca Marenzio* cit., p. 104. On the *Sacrae Cantiones* see the remarks of Jackson in the introduction to his edition of this collection, *American Institute of Musicology. Corpus Mensurabilis Musicae* 72, vol. 1, 1976. On some manuscript motets attributable to Marenzio see ROLAND JACKSON, *Two Newly-Found Motets by Marenzio (?)*, «*Journal of the American Musicological Society*», XXIV, 1971, pp. 103-112.

²⁹ GUERRINI, *Giovanni Contino di Brescia* cit.; ROMANO VETTORI, *Note storiche sul patronato musicale di Cristoforo Madruzzo Cardinale di Trento (1512-1578)*, «*Rivista italiana di musicologia*», XX, 1985, pp. 3-43.

³⁰ See LEDBETTER, *Luca Marenzio* cit., document 13, p. 154, a letter of 1580 in which Marenzio is said to have been «maestro di capella del Cardinale di Trento di stravagante memoria».

³¹ RISM 1577⁷, *Il primo libro della ghirlanda musicale a 5*, a print of which only two partbooks survive.

should be kept in mind that through most of his Roman years Marenzio was valued as a singer as well as composer; he must have performed and perhaps directed performances for the Cardinal while also composing new music for this great music lover's pleasure.

During these years, and into the next decade, Marenzio was presumably becoming known in Roman circles beyond that of Madruzzo and Luigi d'Este. Scholars have placed a lot of emphasis on the composer's principal patrons – Madruzzo, Luigi d'Este, Ferdinando de' Medici, Virgino Orsini, Cinzio Aldobrandini – who supported him and in whose residences he lived. They are indeed important, and in a variety of ways. For example, Marco Bizzarini suggests, very plausibly, that the dedications of several of Marenzio's early madrigal books, which established his fame by the time of Luigi d'Este's death at the end of 1586, were decided on not by the composer but by his patron. Thus in aiding Marenzio to publish his music Cardinal d'Este used these volumes as gifts furthering his own diplomatic aims.³²

The role of these patrons in Marenzio's career should of course not be underestimated. The composer doubtless fulfilled their every request, and was present whenever his attendance was required. The consequences of such attendance could be important, as in the period of Cardinal d'Este's North-Italian "exile" of 1580-1581, when Marenzio was specifically asked to join the Cardinal's entourage in travels that included a stay of several months at the Ferrarese court, Marenzio's only known visit there. But along with further investigation of his relationship with aristocratic and ecclesiastical grandees we should look more closely at Marenzio's activities in the many-faceted religious and secular culture of Rome. We know that Cardinal d'Este usually allowed Marenzio freedom to sing at, and presumably to compose for, events and meetings of groups totally unconnected with him; the composer's presence and participation could only add to Luigi d'Este's reputation for generosity and discernment.³³

Marenzio was a frequent contributor to anthologies, responding to individual commissions, throughout his career. And scattered through the madrigal books are occasional pieces, written for local weddings and plays, in praise of aristocratic Roman ladies, and for events now difficult to identify precisely.³⁴ Like many of his contemporaries Marenzio mixed these pieces with more serious madrigals, perhaps themselves commis-

³² BIZZARINI, *Marenzio* cit., p. 132 *et passim*.

³³ In response to a request that Luigi d'Este allow Marenzio to participate in services at the SS. Trinità, the Cardinal replied (25 December 1582): «Non essendo mai stato solito di comandar' al Marentio che vadi à cantar più in un luogo che in un' altro, non mi rissolverei ne ancho adesso di farlo, et però lasciandolo in libertà sua, come ho fatto per il passato» see LEDBETTER, *Luca Marenzio* cit., doc. 28, p. 166. Only when the Cardinal had other plans for Marenzio, such as sending him to the French court, did he assert his rights over the composer; see LEDBETTER, *Luca Marenzio* cit., doc. 32, p. 170.

³⁴ Not all of these occasional pieces were published, at least by Marenzio himself. For an example, a comic dialect-madrigal presumably written for a *commedia dell'arte* performance, see WARREN KIRKENDALE, *Franceschina, Girometta, and their Companions in a Madrigal 'a diversi linguaggi' by Luca Marenzio and Orazio Vecchi*, «Acta Musicologica», XLIV, 1972, 181-235; see also WARREN KIRKENDALE (ed.), *Madrigali a diversi linguaggi von Luca Marenzio-Orazio Vecchi, Johann Eccard und Michele Varotto*, Das Chorwerk, 125, Wolfenbüttel, Mösel, 1975.

sioned but for more rarefied musical events at the houses of his patrons or their friends. Not until late in his career did he begin to produce books of madrigals unified in theme and style, whether or not their contents were individually commissioned.

Some of the Roman institutions in whose activities Marenzio participated can be identified. He took part in services at, and presumably wrote music for the Arciconfraternita della Trinità as early as 1582 and was a member in 1584.³⁵ Among the officers of this confraternity was Girolamo Ruis, dedicatee of Marenzio's *Libro Quarto a 5* of 1584. There was a Brescian confraternity in Rome to which Marenzio may have belonged and contributed, though for this there is as yet no proof.³⁶ In general we need to know more about Marenzio as composer of sacred music. Of course he wrote music for the chapel of Sigismund III of Poland when in the latter's employ in the mid-1590s; but what is the background of the *Motecta festorum totius anni* of 1585, and indeed of the early *Sacrae Cantiones*? And, ghost editions apart, there must have been a good deal more sacred music by Marenzio, perhaps never published and now lost. The continuing work of Roland Jackson and Noel O'Regan is clarifying the picture of Marenzio as composer of sacred music; we can only wish every success to them and other interested scholars.³⁷

During Marenzio's residence in Rome the Compagnia dei musici di Roma, the beginnings of which may go back to the 1560s, was active and indeed enjoyed (from 1583) papal approval.³⁸ Most of the members of this group were church musicians (though not, in early years, members of the papal chapel who at first held themselves aloof), but their social activity as «company members,» judging from their surviving anthologies of printed music, inclined strongly in the direction of the madrigal.

The history of the madrigal in Rome ca. 1555-1575 is unclear, but at least a few local composers, including Palestrina, Giovanni Animuccia, Antonio Barré, and Annibale Stabile contributed to the genre during this rather severely reformist period.³⁹ That their number was growing larger is shown by the contents of Gardano's *Quarto*

³⁵ BIZZARINI, *Marenzio* cit., ch. 9, pp. 59-65; NOEL O'REGAN, *Institutional Patronage in Post-Tridentine Rome: Music at Santissima Trinità dei Pellegrini, 1550-1650*, London, Royal Musical Association, 1995.

³⁶ BIZZARINI, *Marenzio* cit., ch. 10, esp. pp. 66-67.

³⁷ Curiously, Marenzio's service to a succession of princely Cardinals does not seem very closely connected to his output of sacred music.

³⁸ See BIZZARINI, ch. 11, pp. 78-86, and the bibliographical references given there, particularly important among which is NINO PIRROTTA, "Dolci affetti": *I musici di Roma e il madrigale*, «Studi musicali», XIV, 1985, pp. 59-104. A papal bull of 1585 calls the group (the ancestor of the Accademia di Santa Cecilia) «Congregazione dei musici di Roma posta sotto l'invocazione della Beata Vergine, di Gregorio Magno e di Santa Cecilia»; see NINO PIRROTTA (ed.), *I musici di Roma e il madrigale*, Rome, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 1993, p. XI.

³⁹ A sketch of the Roman madrigal in the third quarter of the 16th century is given by PIRROTTA, "Dolci affetti" cit., and ID., *I musici di Roma*, pp. IX-XI. For the early years of this period see STEFANO CAMPAGNOLO, *La "Danza delle Muse": il libro primo delle muse, madrigale ariosi di Antonio Barré (1555), e il madrigale a Roma (1527-1559)*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Pavia, Dipartimento di Scienze musicologiche e paleografico-filologiche, 1998, ch. 3. I am grateful to Dr. Campagnolo for providing me with a copy of his excellent dissertation.

libro delle muse a 5 (1574⁴), published in Venice but containing the work of twelve Rome-based composers. These musicians probably formed a group, as members of what was to become the Compagnia dei musici; many of them contributed to two later anthologies of five-voice madrigals certainly to be connected with that group, *Dolci affetti* (1582⁴) and *Le Gioie* (1589⁷). Anthony Newcomb is convinced of the importance of the *Quarto libro delle muse* as indicator of the state of Roman secular music in the 1570s and as the first monument of the Roman madrigal school which was soon to achieve such distinction and prominence in the work of Marenzio, Giovanelli, and their contemporaries.⁴⁰ I agree, but will leave a full account of this volume to Professor Newcomb, observing only that Marenzio, who if he was in Rome in 1574 had not yet established himself among Roman musicians and is not included among: the «benigni spiriti» of the *Quarto libro delle muse*,⁴¹ must have known these madrigals just as he was soon to become acquainted with their composers in the Compagnia di Roma. Marenzio was trained in the North of Italy but he was now to become a Roman composer, and I think he paid close heed to what his fellow Romans were doing. In the madrigals of this book he could see use of short motives, much change of texture with chordal writing given a good deal of prominence, and many clear cadences, some of them harmonically coloured.⁴² Here, in other words, was the beginning of the change of style noted by Vincenzo Giustiniani, a change associated by him with the «nuovo diletto» furnished by Marenzio and Giovanelli by means of «una nuova aria et grata all'orecchie, con alcune fughe facili e senza straordinario artefice».⁴³ Giustiniani, writing in retrospect, named the two most famous composers of his youth; but his remarks, which I consider very astute, may have been referring to a general stylistic shift in which Marenzio and Giovanelli took part.

Marenzio, established as a composer by his madrigal volumes of 1580-1581, soon entered the circles of the Compagnia di Roma. He must have been one of the planners of the 1582 anthology *Dolci affetti* since he contributed a stanza to the composite "sestina" *Mentre ti fui sì grato*, its mode and clefs and even some musical material predetermined, which opens the volume.⁴⁴ Eight of the twelve contributors to the *Quarto libro*

⁴⁰ I am grateful to Professor Newcomb for sharing his transcriptions of this volume with me. The surviving copies of RISM 1574⁴ lack the Bass partbook; the slightly abridged reprint of 1582⁶ survives complete.

⁴¹ The full title of the print is *IL QUARTO LIBRO DELLE MUSE A CINQUE VOCI Composto da diversi Eccellentissimi Musici. Insieme Dui Mad. à sei. Novamente stampati et dati in Luce. Intitolati BENIGNI SPIRITI.*

⁴² A madrigal of Zoilo (no. 9, *Qui caddi al lascio*, and of Nicolo Pervue, nos. 12, *Vassen' il chiaro sole* and 16, *Se tutto fuoco ardente*, are specially relevant in this regard. Pervue [=Perouet], a French musician, was at San Luigi dei Francesi in Rome. See HERMAN-WALTHER FREY, *Die Kapellmeister an der französischen Nationalkirche San Luigi dei Francesi in Rom im 16. Jarhundert*, «Archiv für Musikwissenschaft», XIII, 1966, pp. 32-33.

⁴³ VINCENZO GIUSTINIANI, *Discorso sopra la musica*, in *Discorso sulla arte e sui mestieri*, ed. Anna Banti, Florence, Olschki, 1981; for an English translation see CAROL MACCLINTOCK, transl., *Hercole Bottrigari, Il Desiderio: Vincenzo Giustiniani, Discorso sopra la musica*, American Institute of Musicology, 1962.

⁴⁴ The last line of No. 3, Marenzio's *Or pien d'altro desio*, «S'a lei cresce di vita il morir mio», and no. 4, Macque's «Sa lui cresce di vita il morir mio», use the same melodic phrase, clearly the result of musical collaboration. This is noted by PIRROTTA (ed.), *I musici di Roma* cit., p. XVI.

delle Muse reappear in *Dolci affetti*; eleven of the fourteen composers of the latter are included in another Compagnia anthology, *Le Gioie* (1589).⁴⁵ This was clearly a body of musicians who knew one another personally.

Certainly Marenzio tried to fit into the group, to be as «Roman» as anyone. How well did he succeed? With two madrigals in *Dolci affetti*, one in *Le Gioie*, his is not a dominating presence. His madrigals are similar in general style to those around them; but even after allowing for partiality on my part I cannot help but find them superior in rhythmic and melodic grace and above all in harmonic solidity, variety, and 'rightness', reminding me less of his contemporaries than of an older erstwhile Roman, Orlando di Lasso. Nevertheless he must have learned a good deal from his fellow madrigalists in Rome, and it would be worth the effort to examine their work, especially that of relatively prolific madrigal composers such as Giovan' Andrea Dragoni and Giovanni Battista Moscaglia, in relation to that of Marenzio. Moscaglia in particular interests me; his music – what I have seen of it – is no match for that of Marenzio, but his career offers suggestive parallels. Like Marenzio he contributed to *Dolci affetti* and to the Ferrarese *Lauro* anthologies of 1582-1583, and his own *Secondo libro a 4* of 1585 is itself an anthology. In its dedication he says that he wrote all the texts but to save time got the «eccellenti musici di Roma» to set some of them; indeed, fourteen of the twenty-five pieces in the book are by Moscaglia's friends, among them Marenzio and Dragoni. Moscaglia could have furnished ideas about career decisions if not musical ideas to Marenzio; in 1575 he published a *Primo libro a 4, 5, e 6*, and in 1585 he dedicated his *Terzo libro a 5* to Count Mario Bevilacqua in Verona. Marenzio's local contacts, apart from those with his princely patrons, were of real importance. Among other things they evidently furnished him with enough ready income to make him unwilling to leave Rome for ducal service in Mantua in 1586-1587.⁴⁶ Further study of the sacred and secular music he wrote for various Roman associates and patrons, as well as of the music of his contemporaries among the «musici di Roma», seems clearly called for.

I will briefly mention a few other topics for research. First, and almost unnecessary to say here, is closer study of Marenzio's style in general. James Chater made a brave beginning on such a study; he was the first to try to supply the kind of musical detail lacking in Einstein's pages on Marenzio.⁴⁷ I cannot here say what I think such a study should consist of, other than to hope that it would be informed by comparative study of the music of Marenzio's Roman contemporaries. And I will add, with some regret, that a certain amount of what Einstein writes about Marenzio must now be placed in historical

⁴⁵ A number of these Roman composers, including Marenzio, Macque, Moscaglia, Giovannelli, Stabile, le Roy, Locatello, and Zoilo, contributed to *Il lauro secco* (1582⁵) and *Il lauro verde* (1583¹⁰), collections printed in Ferrara. A real Rome-Ferrara axis of madrigal composition, with Marenzio at its center, had developed. Whether Ferrarese developments in the madrigal in the 1590s directly affected Marenzio's final style is a question in need of further study.

⁴⁶ See LEDBETTER, *Luca Marenzio* cit., p. 102.

⁴⁷ CHATER, *Luca Marenzio* cit. See also the essays in *Luca Marenzio. Poetica, stile e tecnica dell'opera profana e sacra*, Gorizia, Tipografica la Goriziana, 1980.

perspective, even in part disregarded. In particular Einstein's views of musical tone-painting are far too influenced by Romantic idealism and notions of musical autonomy to be directly useful today. Monteverdi clearly had notions of decorum which led him to distinguish between superficial and more thoughtful matching of word and tone, but they did not cause him to abandon completely what we have unhappily come to call 'madrigalisms'; a new investigation of this side of his musical personality ought to be made. Less broad is the question of the stylistic relationship between Monteverdi's sacred and secular music. A good beginning on this topic was made by Giovanni Acciai in a comparison of the books of four-voice motets and madrigals both published in 1585.⁴⁸ Another possible topic would be that of madrigal genre: are four-, five- and six-voice madrigals distinguishable by compositional style as well as by number of voices? The *Primo libro a 4*, technically and musically less difficult than most of the five-voice works, would suggest conceptual distinction; but I am less sure about five- vs six-voice works, and the *Madrigali a 4, 5, e 6* of 1588 is still more difficult in this regard.

Although I think the influence of the villanella on Monteverdi's madrigals has been exaggerated, more study of his *villanelle* and their place in the repertory would be most desirable. Here the bibliographical work of Concetta Assenza and of Marco Giuliani is of value, and now Assenza and at least one other scholar, Ruth DeFord, are currently, and to good effect, making a new study of Monteverdi's highly successful and musically rich contribution to this genre.⁴⁹

Some of Monteverdi's madrigal volumes, among them the seventh and ninth books *a 5*, approach being real 'books' in the sense of being almost completely planned for coherent if not truly narrative effect. In others, blocks of pieces have such a quality but are interrupted by works that may owe their place to editorial concerns for orderly clef-signature arrangement or even to the composer's need to fill out a volume.⁵⁰ How unified are these books, and do their dates of publication reflect the dates of composition of all the pieces in them? Study of individual books is important here; so is concentration on Monteverdi's settings of individual poets.⁵¹

⁴⁸ GIOVANNI ACCIAI, "Luca Marentii Motecta festorum totius anni quaterni vocibus" e "Madrigali a quattro voci" (1585), in *Luca Monteverdi, musicista europeo*, ed. Maria Teresa Rosa Barezzi and Mariella Sala, Brescia, Edizioni di storia bresciana, 1990, pp. 237-255. See also W. W. WADE, *The Sacred Style of Luca Monteverdi as Represented in his Four-Part Motets*, Ph. D. dissertation, Northwestern University, 1958; ROLAND JACKSON, *I primi motetti di Monteverdi (trattamento del testo e mutamento di stile)*, in *Luca Monteverdi. Poetica, stile e tecnica* cit., pp. 23-49.

⁴⁹ CONCETTA ASSENZA, *La canzonetta dal 1570 al 1615*, Lucca, Libreria musicale italiana, 1997; MARCO GIULIANI, *Catalogo-repertorio delle villanelle alla napoletana, canzonette e forme affini e minori in ordine alfabetico*, Trento, Nuova Scuola Musicale, 1996; RUTH DEFORD, *Monteverdi and the Villanella alla Romana*, «Early Music», XXVII, 1999, pp. 535-552. See also ROSA CAFIERO, *Canzonette spirituali e profane; alcune considerazioni*, in *Luca Monteverdi, musicista europeo* cit., pp. 91-113; M. T. ROSA BAREZZANI, *Le villanelle e la loro diffusione in Italia e all'estero*, *ivi*, pp. 115-163.

⁵⁰ See BIZZARINI, *Monteverdi* cit., ch. 25, pp. 296-304.

⁵¹ See, for example, MARIA CARACI VELA, *Osservazioni intorno al "Secondo libro dei madrigali a cinque voci"*, in *Luca Monteverdi, musicista europeo* cit., pp. 9-48; BERNHARD JANZ, *Die Petrarca-Vertonungen von Luca Monteverdi*, Tutzing, Hans Schneider, 1992.

In the end one has to study individual pieces, hoping to be able to shed light on Marenzio's creative personality as we do so.⁵² In this spirit I want to conclude by discussing a single Marenzio composition, a setting of an anonymous madrigal text, *Se voi sete cor mio*, published in Marenzio's *Quinto libro* of 1585. I turned to this piece because a setting of the same text was made by Giovanni Contino, Marenzio's putative teacher; I believe it is the only secular text shared by the two men.⁵³ Contino's four-voice setting, published in the retrospective anthology *La eletta di tutta la musica intitolata Corona .. libro primo* of 1569, must have been written in the mid-1550s and may have been included in the composer's lost *Primo libro a 4*.⁵⁴

My hope of finding that Marenzio cited Contino or in some way based his madrigal on the earlier work was dashed. The only similarity I can see between the two is Contino's use of a descending fourth to set the final line, «Di non morir in questo dipartire», but Marenzio's descending line is not at all close to that of Contino – and even I could have thought of a descending fourth without resorting to a model. Worse still, the texts are not quite identical (see the Appendix to this article). In line five Marenzio replaces «da voi» with «giamai». ⁵⁵ The enjambment with «allontanarmi» in the next line is observed by both composers, but it would seem that Marenzio considers this word to belong to the preceding line, making syntactical sense but spoiling the metric and rhythmic scheme of the poem. If Marenzio got this text from Contino's setting he altered it, then composed a very different piece.⁵⁶ End of story.

No, not quite. Another setting of *Se voi sete cor mio*, hitherto I think unnoticed, survives, the last of a group of four anonymous five-voice madrigals near the end of 1586,¹⁹ *Fiamma ardente de canzoni a 5*, a volume devoted chiefly to *napoletane a 5* by Giuseppe Caimo together with a group of madrigals by Michele Varotto. The book was assembled by the Novarese musician Giovanni Battista Portio, who describes himself in the dedication as a student of Varotto, adding that Caimo's *napoletane* were partly given him by the composer himself «mentre viveva» (Caimo died in 1584) and partly collec-

⁵² An example is MASSIMO PRIVITERA, *Malinconia e acedia. Intorno a "Solo e pensoso" di Luca Marenzio*, «Studi musicali», XXIII, 1994, pp. 29-71. Detailed analyses of individual Petrarchan settings by Marenzio may be found in JANZ, *Die Petrarca-Vertonungen* cit.

⁵³ The two composers have at least nine sacred texts in common; see BIZZARINI, *Marenzio* cit., p. 75n.

⁵⁴ On the *Corona* anthology, readied for publication in 1556-1557 but its printing delayed for ten years by Prince Alfonso d'Este because of its inclusion of the four-voice madrigals of Willaert's *Musica nova* (the property of Prince Alfonso), see RICHARD AGEE and JESSIE ANN OWENS, *La stampa della Musica nova di Willaert*, «Rivista italiana di musicologia», XXIV, 1989, pp. 219-305; MARTHA FELDMAN, *City Culture and the Madrigal at Venice*, Berkeley, University of California Press, 1995, pp. 68-73.

⁵⁵ This is noted by VETTORI (ed.), *Contino, Madrigali a 4 e 5 voci* cit., p. XXXII. But see below and n. 62. I agree with Paolo Emilio Carapezza that something may be wrong with this poetic text, in either of its versions, but I am not sure that his proposed emendation helps very much.

⁵⁶ G. M. Trabaci's setting, in *Il secondo libro de madrigali a 5* (1611), uses the text as found in Marenzio's setting. Trabaci clearly knew Marenzio's piece, though his setting shows no direct allusion to the earlier madrigal.

ted by «altri amici» and copied by Caimo.⁵⁷ Whether this could include the four pieces marked «d'Incerto» is not clear. *Fiamma ardente* was published the year after Marenzio's *Quinto libro*; the anonymous piece must be, I concluded before looking at it, be based – providing that it uses the same text – on Marenzio's setting, possibly even alluding to it musically.

As I scored the anonymous madrigal I found, first, that it is not just based on Marenzio's piece but is so close to it, either quoting it exactly or providing different but related music when it does not, that it seems not so much parody as piracy, an unacknowledged theft. That Marenzio influenced other composers is hardly a new discovery but has long been abundantly clear. As long ago as the mid-seventeenth century Severo Bonini said that a musician who wants to delight others should imitate Marenzio, above all other composers, as best he can.⁵⁸ Nonetheless a copy this close is extraordinary. Who could have written this version of *Se voi sete cor mio* and then hid his authorship, perhaps hoping that no one would notice?⁵⁹ It seems unlikely that either Varotto or Caimo (who in any case was dead before Marenzio's volume was published) would have contributed anonymous pieces to a collection in which both figure prominently by name; and no music by Giovanni Battista Portio is known to me to survive.⁶⁰

An additional, and puzzling, surprise awaited me; the anonymous piece uses Contino's version of the text, not that of Marenzio. As yet I know of no independent source for this poem, and can only assume that «Incerto» had access to Contino's setting as well as that of Marenzio. What can we conclude from this genuinely odd combination of textual and musical evidence? Romano Vettori has speculated that Contino may have passed along the text of *Se voi sete cor mio* to his presumed student Marenzio.⁶¹ This could have taken place soon after the publication of the Corona volume, in which this piece and seven others by Contino were reprinted, in 1569. If so, did Marenzio wait for nearly fifteen years before composing his version? This is possible but seems rather unlikely.

At this point I can only speculate about what happened. Here are some possibilities.

⁵⁷ Caimo's pieces are edited in LETA MILLER (ed.), *Giuseppe Caimo. Madrigali and Canzoni for Four and Five Voices*, Madison, A-R Editions, 1990 (Recent Researches in the Music of the Renaissance, vols. 84-85). I am grateful to Professor Miller for giving me xerox copies of the anonymous pieces in *Fiamma ardente*. Note that the last piece in Caimo's *Primo libro a 4* of 1564 is a dialogue opening «Donna l'ardente fiamma»/«Signor la vostra fiamma».

⁵⁸ See MARY ANN TERESA BONINO, *Don Severo Bonini (1582-1663). his Discorsi e Regole*, 2 vols., Ph.D. dissertation, University of Southern California, 1971, II, p. 610: «Chi hà voluto dilettere gl'è convenuto imitarlo [=Marenzio] per quanto à saputo».

⁵⁹ BIZZARINI, *Marenzio* cit., p. 77n, notes that Adriano Banchieri includes, in the second edition of *Barca di Venezia per Padova* (1623), a madrigal, *Hoggi nacqui ben mio*, indicated as in the «stile del Marenzio romano».

⁶⁰ It is a surprise to find that Caimo's *Libro quarto a 5* (1585) contains a setting of *Se voi sete il mio cuor* (no. 13); but after its opening this is a different text. No. 14, *Che fa hoggi il mio sole*, however, sets a text that is a close variant of one found in Marenzio's *Primo libro a 5* of 1580.

⁶¹ VETTORI (ed.), *Contino, Madrigali a 4 e 5 voci* cit., p. XIV.

(1) After studying the text, presumably some years after Contino gave it to him, Marenzio altered it, preferring the smoothness of «giamai allontanarmi» and being willing to alter the poem's structure in order to use this version. This seems likely enough, although the possibility that he knew the text from a different source cannot be dismissed. (2) «Incerto» borrowed Marenzio's setting for his own use but collated the text with that used by Contino. This strikes me as improbable though not impossible, since Contino's madrigal existed in printed form. (3) The anonymous composer knew an earlier version of Marenzio's piece, one in which the change of poetic text had not yet been made.⁶² If this were true, could the anonymous madrigal actually be Marenzio's work, discarded by the composer when he made his final version?⁶³ Possibly; but how then did the piece come into the hands of the compiler or the publisher of the *Fiamma ardente* anthology? (5) Could the anonymous composer, if not Marenzio, somehow have come upon this piece without knowing who its composer was, have liked it well enough to publish it but in enough of a quandary, after the publication of Marenzio's *Quinto libro*, to refrain from signing it as his own (and he could hardly have signed it «Marenzio»)? This begins to strain credulity.⁶⁴

A more adventurous explanation is (6): Contino gave the text to two of his students, perhaps accompanied by suggestions for how to begin and end a setting of it. Marenzio and «Incerto» (my only name for this hypothetical student) made settings, possibly for four voices, of it; at some later point Marenzio (?) showed his revised version to «Incerto» who accepted the opening phrase note-for-note and the last line almost so, but varied the internal phrases, which he may already have revised on his own, and kept Contino's version of the text. As I reread this it sounds far-fetched; but if Marenzio did not write both versions there must have been some sort of collusion between him and «Incerto». Einstein describes *Se voi sete cor mio* as illustrative of Marenzio's new, more homophonic style; he evidently accepted the piece as newly written when it was published.⁶⁵ I find the madrigal a rather unenterprising one, perhaps used as a «filler» in the

⁶² STEELE, *Luca Marenzio. The Complete Five Voice Madrigals*, III, p. 177, says that the 1585 edition of the *Quinto libro a 5* has «da voi» instead of «giamai» in the Quinto, Alto, and Tenor partbooks. This is confirmed by examination of a film of the partbooks; my thanks to Giuseppe Gerbino for undertaking this examination. Perhaps the composer made the text change at a late moment in the compositional process and neglected to correct all the parts.

⁶³ This was suggested to me by my colleague Professor Sean Gallagher. Not having thought of it myself, I initially rejected it; but it is at least as plausible as any of my own speculations, and it was preferred by several of the participants in the Coccaglio conference.

⁶⁴ The question arises as to whether Marenzio could have seen the *Fiamma ardente* anthology. The final composition of that volume is Varotto's *Dialogo a dieci, A signor hermano*, a dialect piece which may have influenced Marenzio's *Diversi linguaggi* madrigal (see above, n. 18); Varotto's piece is published in KIRKENDALE, *Madrigali a diversi linguaggi* cit., p. 26. Marenzio may have seen Varotto's piece in another source (none other than the *Fiamma ardente* anthology is now known); if he did see the printed version, he could hardly not have noticed the presence in the volume of the anonymous *Se voi sete cor mio*. This, I fear, adds another layer of complication to the problem under discussion here.

⁶⁵ EINSTEIN, *The Italian Madrigal* cit., p. 644.

Quinto libro, and can quite easily imagine it as a reworking of a four-voice original (note that «Incerto» reverses Marenzio's Canto and Quinto parts, suggesting uncertainty about the scoring). If *Se voi sete cor mio* was in some indirect way a bow towards the memory of Giovanni Contino, it would fit well into the *Quinto libro*, in which Palestrina and Andrea Gabrieli are musically acknowledged.⁶⁶

Enough of hypotheses – although I would gladly entertain other explanations. I include *Se voi sete cor mio* here, in both versions, with Marenzio's published madrigal placed above that of «Incerto»; the reader is encouraged to form opinions about their relationship. I hope this example shows at any rate that the contents of Marenzio's madrigal books can pose problems not yet investigated. These pieces are not always uniform in style and may not necessarily be close in date of composition to their year of publication. Study of individual madrigals may reveal further surprises from the sweetest, but perhaps not most straightforward, of swans.

⁶⁶ EINSTEIN, *The Italian Madrigal* cit., pp. 643-644: *La rete fu di questa fila* contains a musical citation of Palestrina at the words «Io son ferito», and *Due rose fresche* is a parody of Gabrieli's setting (*Primo libro a 5*, 1566) of the Petrarchan text.

APPENDIX

Se voi sete cor mio
Quanto ben quanta gioia haver poss'io,
E da vostr'occhi viene
Quella virtù che vivo mi mantiene.
Come potrò da voi
Allontanarmi e 'n vita restar poi.
Veramente non so come fuggire,
Di non morir in questo dipartire.

(Marenzio, 1585)

Se voi sete cor mio
Quanto ben quanta gioia haver poss'io,
E da vostr'occhi viene
Quella virtù che vivo mi mantiene.
Come potrò *giamai allontanarmi*
E 'n vita restar poi.
Veramente non so come fuggire,
Di non morir in questo dipartire.

(Incerto, 1586)

MARENZIO AFTER 400 YEARS

L. Marenzio, V a 5, 1585

C
Se voi se - te cor mi - o

Q
Se voi se - te cor mi - o, Se voi se - te cor mi -

A
Se voi se - te cor mi - o, Se voi se - te cor mi -

T
Se voi se - te cor mi - o, se voi se - te cor mi -

B
Se voi se - te cor mi - o, se - te cor mi -

Autore Incerto, *Fiamma ardente*, 1586

Q
Se voi se - te cor mi - o, se - te cor mi -

C
Se voi se - te cor mi - o, Se voi se - te cor mi -

A
Se voi se - te cor mi - o, Se voi se - te cor mi -

T
Se voi se - te cor mi - o, se voi se - te cor

B
Se voi se - te cor mi - o, se - te cor mi -

JAMES HAAR

L. Marenzio

10

o Quan-to ben, quan - ta gio - - - ia ha - ver pos - s'i - o
o Quan-to ben, quan - ta gio - ia ha - ver pos - s'i - o
o Quan-to ben, quan - ta gio - - - ia ha - ver pos - s'i - - - o
o Quan-to ben, quan - ta gio - ia ha - ver pos - s'i - o
o Quan-to ben, quan - ta gio - - - ia ha - ver pos - s'i - - - o

Autore Incerto

10

o Quan-to ben, quan - ta gio - - - ia ha - ver pos - s'i - o E
o Quan-to ben, quan - ta gio - - - ia ha - ver pos - s'i - o E
o Quan-to ben, quan - ta gio - - - ia ha - ver pos - s'i - o
mi - o Quan-to ben, quan - ta gio - - - ia ha - ver pos - s'i - o
o E

MARENZIO AFTER 400 YEARS

L. Marenzio

15

E da vo - str'oe - chi vie - - - - - ne
 E da vo - str'oe - chi vie - - - - - ne
 E da vo - str'oe - chi vie - - - - - ne
 E da vo - str'oe - chi vie - - - - - ne
 E da vo - str'oe - chi vie - - - - - ne

Quel - la vir -
 Quel - la vir -
 Quel - la vir -
 Quel - la vir -
 Quel - la vir -

Autore Incerto

15

da vo - str'oe - chi vie - - - - ne, vie - - - - ne
 da vo - str'oe - chi vie - - - - ne, vie - - - - ne Quel -
 E da vo - str'oe - chi vie - - - - ne, e da vo - str'oe - chi vie -
 E da vo - str'oe - chi vie - ne, vie - - - - ne Quel -
 da vo - str'oe - chi vie - - - - ne, e da vo - str'oe - chi vie - - - - ne

JAMES HAAR

L. Marenzio

20

Quel - la vir - tù che vi - vo mi man - tie - ne.
tù che vi - vo mi man - tie - ne, che vi - vo mi man - tie -
tù che vi - vo mi man - tie - ne, che vi - vo mi man - tie -
8 tù che vi - vo mi man - tie - ne, che vi - vo mi man - tie -
tù che vi - vo mi man - tie - ne, che vi - vo mi man - tie -

Autore Incerto

20

Quel - la vir - tù che vi - vo mi man - tie - ne, che vi - vo mi man -
la vir - tù (quel - la vir - tù) che vi - vo mi man -
ne Quel - la vir - tù che vi - vo mi man - tie - ne,
8 la vir - tù che vi - vo mi man - tie - ne, che
Quel - la vir - tù che vi - vo mi man - tie - ne,

MARENZIO AFTER 400 YEARS

L. Marenzio

25

Co - me po - trò giam - mai

ne.

Co - me po - trò giam - mai

ne.

Co - me po - trò giam - mai

ne.

Co - me po - trò giam - mai

ne.

Co - me po - trò giam - mai

ne.

Autore Incerto

25

30

tie - ne, mi man - tie - ne. Co - me po - trò

tie - - - - - ne. Co - me po -

che vi - vo mi man - tie - ne. Co - me po - trò (co - me po -

vi - vo mi man - tie - - - - - ne. Co - me po - trò (co - me po -

che vi - vo mi man - tie - - - - - ne. Co - me po - trò

JAMES HAAR

L. Marenzio

al-lon - ta - nar - mi E'n

al-lon - ta - nar - mi E'n

al-lon - ta - nar - mi E'n

al-lon - ta - nar - mi E'n

al-lon - ta - nar - mi E'n

Autore Incerto

35

da voi, da voi Al-lon-ta-nar - mi, al-lon-ta -

trò da voi Al-lon-ta-nar - mi, (al-lon-ta - nar - mi,

trò) da voi Al-lon-ta-nar - mi,

trò) da voi Al-lon-ta-nar - mi, al-lon-ta-nar -

da voi, da voi Al-lon-ta-nar - mi, al-lon-ta-nar - mi, (al-

MARENZIO AFTER 400 YEARS

L. Marenzio

30

vi - ta re - star po - - - i

vi - ta re - star po - - - i

vi - ta re - star po - - - i

vi - ta re - star po - - - i

Autore Incerto

40

nar - mi (al - lon - ta - nar - - - - mi) e'n vi - ta

al - lon - ta - nar - - - - mi) e'n vi - - - - ta re -

al - lon - ta - nar - mi (al - lon - ta - nar - mi) e'n

mi (al - lon - ta - nar - mi) e'n vi - ta re - star,

lon - ta - nar - - mi) e'n vi - ta re - star po -

L. Marenzio

Ve-ra-men -
Ve-ra-men -
Ve-ra-men -
Ve-ra-men -
Ve-ra-men -

Autore Incerto

45 re - star po - - - i, po - - - - i Ve - ra -
star po - i (e'n vi - ta re - star po - i) Ve
vi - ta re - - - - star po - - - - - i Ve - ra -
e'n vi - ta re - star po - - - - - i Ve - ra -
i Ve - ra-men -

MARENZIO AFTER 400 YEARS

L. Marenzio

35

te non so co - me fug - gi - re, non so co-me fug - gi - - - re,
 te non so co - me fug - gi - re, non so co-me fug - gi - - - re,
 te non so co - me fug - gi - re, non so co - me fug - gi - re,
 8 te non so, non so co - me fug - gi - - - re,
 te non so co - me fug - gi - re,

Autore Incerto

55

men - te non so co - me fug - gi - re, non so co - me fug - gi - - -
 ra-men-te non so co - me fug - gi - re, co - me fug - gi - re, Di
 men - te non so co - me fug - gi - re, non so co - me fug - gi - re,
 8 men - te non so, non so co - me fug - gi - re, Di
 te non so co - me fug - gi - re,

L. Marenzio

40 45

Di non mo - rir in que - - - sto

Di non mo - rir in que -

Di non mo - rir in que - sto di -

Di non mo - rir in que - - - - sto

Di non mo - rir in que - sto di -

Autore Incerto

60 65

- - re, Di non mo - rir in que - - - sto

non mo - rir in que - - - - sto, di non mo - rir in

Di non mo - rir in que -

non mo - rir in que - sto, in que -

Di non mo - rir in que - - - - - sto

MARENZIO AFTER 400 YEARS

L. Marenzio

50

di - - - par - ti - - re, ve-ra-men - te non so

sto di - par - ti - - re, ve-ra-men - te non so

par - ti - - - - re, ve-ra - men - te non so

di - - - par - ti - - re, ve-ra - men - te non so

par - ti - - - - re, ve-ra - men - te non so

Autore Incerto

70

di - par - ti - - - re, di - par - ti - - - re, ve - ra - men -

que - - - sto di - - - par - ti - - - re, ve - ra - men -

sto, in que - sto di - par - ti - - - - re, ve - ra - men -

sto di - - - par - ti - - - re, ve - ra - men -

di - - - par - ti - - re, ve - ra - men -

L. Marenzio

55

co-me fug-gi-re, non so co-me fug-gi-re,
 co-me fug-gi-re, non so co-me fug-gi-re, Di
 co-me fug-gi-re, non so co-me fug-gi-re, Di non
 non so co-me fug-gi-re, Di non mo-
 co-me fug-gi-re, Di non

Autore Incerto

75

te non so co-me fug-gi-re, co-me fug-gi-re, Di non mo-
 te non so co-me fug-gi-re, (non so co-me fug-gi-
 te non so co-me fug-gi-re, non so co-me fug-gi-re,
 te non so, non so co-me fug-gi-re, Di non mo-
 te non so co-me fug-gi-re, Di

MARENZIO AFTER 400 YEARS

L. Marenzio

60

Di non mo - rir in
non mo - rir in que - - -
mo - rir in que - - - sto
rir in que - - - - -
mo - rir in que - - - - - sto

Autore Incerto

80 85

rir in que - - - - - sto (di non mo - rir in
re) Di non mo - rir in que - - - - -
Di non mo - rir in que - - - - -
rir in que - - - - - sto, in que - - - - - sto
non mo - rir in que - - - - - sto

L. Marenzio

65

que - sto di - par - ti - - re.
sto di - - par - ti - - re.
di - - par - ti - - re.
sto di - - par - ti - - re.
di - - par - ti - - re.

Autore Incerto

90

que - - - sto) di - par - ti - - re.
sto di - par - ti - - re.
sto, in que - sto di - par - ti - - re.
di - - par - ti - - re.
di - - par - ti - - re.

MARENZIO TRA VINCI E MOZART
Risposta di Paolo Emilio Carapezza a James Haar

Nella storia della musica la posizione di Marenzio alla fine del Cinquecento somiglia a quella di Mozart alla fine del Settecento. Entrambi godono de «gli effetti armoniali» d'un momento di «stabilità e consolidazione»: ¹ Marenzio prima della trasformazione monteverdiana della grammatica musicale in retorica drammaturgica, Mozart prima del passaggio beethoveniano dalla retorica alla dialettica. Se consideriamo le costituzioni della musica in una prospettiva evolucionistica vichiana, o specificamente einsteiniana, ciascuna d'esse, come «la natura dei popoli, prima è cruda, dipoi severa, quindi benigna, appresso delicata, finalmente dissoluta»: ² sia Marenzio che Mozart sono certo «diligati».

I due si somigliano anche nel trascendere le collocazioni geografiche: Mozart non è riducibile a compositore viennese, né Marenzio a compositore romano. Quando cercai di schematizzare la storia secolare del madrigale polifonico, Marenzio fu l'unico compositore che non riuscii a collocare in uno dei sette centri allora preminenti. ³ Peraltro, mentre Mozart è compositore di tutti i generi musicali, Marenzio è quasi esclusivamente compositore di madrigali: ma i suoi madrigali sono polifonia e monodia, quartetti e sinfonie. Si somigliano anche per struttura fisica: pallido l'uno, l'altro olivastro, fanno entrambi parte d'una costellazione di 'piccoli' grandi compositori. ⁴

Nella graduatoria quantitativa dei madrigalisti, Marenzio risulta al terzo posto per numero assoluto di libri pubblicati, ma al primo per densità nel periodo creativo:

Filippo de Monte (1521-1603)	33 (1554-1600)
Antonio Il Verso (1560c.-1621)	23 (1590-1621)
Luca Marenzio (1553/4-1599)	18 (1580-1599)
Jacques de Wert (1535-1596)	13 (1558-1608)
Pietro Vinci (1525c.-1584)	11 (1561-1584)
Giovanni Domenico Montella (1570c.-1617)	10 (1595-1607)

¹ LUDOVICO ZACCONI, *Prattica di musica*, Venezia, Girolamo Polo, 1592, c. 11v.

² GIAMBATTISTA VICO, *Principi di scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni*, secondo l'edizione del 1744, Milano, Rizzoli-BUR, 1963, I, p. 134, libro I, cap. II, assioma LXVII.

³ PAOLO EMILIO CARAPEZZA, «*Quel frutto stramaturato e succoso*»: il madrigale napoletano del primo Seicento, in *La musica a Napoli durante il Seicento* (atti del convegno, Napoli, 1985), a cura di Domenico Antonio D'Alessandro e Agostino Ziino, Roma, Torre d'Orfeo, 1987, pp. 17-27.

⁴ Per Marenzio vedi la testimonianza di Henry Peacham, qui sopra riportata nel saggio di James Haar; per Willaert la lettera indirizzatagli da Andrea Calmo: ANDREA CALMO, *Le lettere*, a cura di Vittore Rossi, Torino, 1888; per Vinci la lettera del barone Sfondrate al duca di Parma: NICOLÒ PELICELLI, *Musicisti in Parma nei secoli XV-XVI*, «Note d'archivio per la storia musicale», IX, 1932, p. 45; per D'India l'informativa al duca di Modena: FEDERICO MOMPOLLIO, introduzione a SIGISMONDO D'INDIA, *Il primo libro delle Musiche da cantar solo (1609)*, Cremona, Atheneum cremonense, 1970, p. 21. Monteverdi minuto ed asciutto ce lo mostrano i ritratti.

Ecco che proprio allora, nel 1592, Lodovico Zacconi,⁵ come Giosuè a Gerico, vorrebbe fermare il tempo, per godere il più a lungo possibile del culmine e della perfezione della musica,

della cui stabilità e consolidatione ne godiamo noi tutti gli effetti harmoniali, e ne godono gli antecessori nostri, e gli posterì ancora ne goderanno a lor piacere tutto quello che loro ne voranno godere [...].

Si viene a cantar di Musica, e far in compagnia d'altri quelle soavi harmonie che sogliono tanto dilettare, e piacere: cosa che molti tanto se ne delectano che quasi se ne nutriscano e vivano.

Se queste «soavi harmonie» sono il paradiso terrestre nello spazio sonoro, l'ottimismo di Zacconi sarà presto deluso: con spada fiammeggiante ce ne cacerà presto l'angelo della storia. Dopo neppure mezzo secolo infatti Domenico Mazzocchi riconosce sì che

Il più ingegnoso studio, che habbia la musica [...] è quello de' madrigali; ma pochi oggi di se ne componono, e meno se ne cantano, vedendosi per loro disavventura dall'accademie poco men che banditi.⁶

Ma in quell'Eden Marenzio, come «ogni scriba dotto del regno dei cieli è simile a un padron di casa che trae fuori dal suo tesoro cose nuove e cose antiche».⁷ Cioè, come dice Einstein: «When a work by a new composer enjoys the immediate success of Marenzio's Opus 1, it must necessarily contain something familiar and at the same time something new».⁸

Si confrontino le misure iniziali di *Usciam, ninphe, homai fuor* di Pietro Vinci⁹ con quelle di *Liquide perle* di Luca Marenzio.¹⁰ Vinci e Marenzio: i più ariosi, rispettivamente nella fase iniziale e in quella centrale della *seconda pratica*. Vinci placido ritmicamente, ondulatorio e cullante melicamente, armonicamente oscillante (ionio trasposto, dorio trasposto, ionio, ionio trasposto); Marenzio ritmicamente irruente, melicamente diretto ed anzi fulminante, tonalmente deciso (missolidio, cioè Sol maggiore splendente).

L'ideale vicinanza tra i due ci risulta mediata alla corte estense¹¹ da Tarquinia Molza e Francesco Patrizi, che in uno dei dialoghi de *L'amorosa filosofia*, per bocca dell'eccel-

⁵ ZACCONI, *Prattica di musica* cit., cc. 11v e 50v.

⁶ DOMENICO MAZZOCCHI, *Madrigali a cinque voci, et altri varii concerti*, Roma, Francesco Zannetti, 1638, dedica.

⁷ Matteo, 13,52.

⁸ ALFRED EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, Princeton, Princeton University Press, 1949, p. 615.

⁹ PIETRO VINCI, *Il terzo libro de madrigali a cinque voci*, Venezia, Girolamo Scotto, 1571: *Usciam, ninphe* si trova in partitura in FEDERICO MOMPPELLIO, *Pietro Vinci, madrigalista siciliano*, Milano, Ulrico Hoepli, 1937, pp. 131-137.

¹⁰ LUCA MARENZIO, *Il primo libro de madrigali a cinque voci*, in LUCA MARENZIO, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Alfred Einstein, Hildesheim, Georg Olms - Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1967, pp. 1-2.

¹¹ MARCO BIZZARINI, *Marenzio: la carriera di un musicista tra Rinascimento e Controriforma*, Rodengo Saiano, Promozione Franciacorta, 1998, p. 55.

lente musico napoletano Fabrizio Dentice, mitizza Pietro Vinci e Tarquinia Molza.¹² Peraltro Pietro Vinci era universalmente considerato imprescindibile maestro durante il periodo creativo di Marenzio: lo celebrano, oltre il Patrizi (1577), Giovanni Monino (1579), Giuliano Goselini (1581), Vincenzo Galilei (1584 e 1587), Pietro Ponzio (1588) e infine Pietro Cerone (1613): «inventor de las diversidades de los contrapuntos [...] musico singular [...] madrigalista moderno da imitar seguramente i sin peligro». ¹³ Fu onorato dagli Este, che lo ospitarono; ed ancor oggi quasi tutti i suoi numerosi libri di madrigali si conservano nella Biblioteca Estense di Modena. Anch'egli – come farà Marenzio nel 1588 – aveva interrotto nel 1580 la serie dei suoi libri con uno di «Madrigali [...] composti con maniera assai differente [...] havendo [...] atteso ad una (dirò così) mesta gravità»: ¹⁴ si tratta dei *Quattordici sonetti spirituali della illustrissima et eccellentissima divina Vittoria Colonna d'Avalos de Aquino marchesa di Pescara*, che Vinci contò tacitamente come quinto dei suoi sette libri di madrigali a cinque voci.

È impossibile che Marenzio non abbia ascoltato (e dalla voce forse, tra l'altre, di Tarquinia) e cantato i madrigali del *Primo libro a cinque* di Vinci, più volte ristampato durante la sua breve vita.¹⁵ Già Einstein¹⁶ ha rilevato la congruenza tra i duo iniziali di *Due rose fresche e colte in paradiso* di Marenzio (1585)¹⁷ e di Andrea Gabrieli (1566):¹⁸ mi sembra che entrambi derivino obliquamente dal duo iniziale di Vinci (1561),¹⁹ che intonò però soltanto la seconda parte, *Non vide un simil par d'amanti il sole*, di quel sonetto del Petrarca. E proprio nel libro che contiene quel suo madrigale, il *Quinto a cinque*, Marenzio sembra render omaggio ai suoi maestri, reali o elettivi: Haar²⁰ ha già elencato Giovanni Contino, il Palestrina ed Andrea Gabrieli; io aggiungerei Pietro Vinci, maestro di cappella a Bergamo (non lungi da Coccaglio) dal 1568 al 1581. Ma a questo maggior omaggio rese Marenzio nel suo canto del cigno,²¹ laddove

¹² FRANCESCO PATRIZI, *L'amorosa filosofia* (1577), a cura di J. Ch. Nelson, Firenze, Olschki, 1963, cit. in ELIO DURANTE – ANNA MARTELOTTI, *Cronistoria del concerto delle dame principalissime di Margherita Gonzaga d'Este*, Firenze, Studio per edizioni scelte, 1979, pp. 133-135.

¹³ PEDRO CERONE, *El melopeo y maestro*, Napoli, Giovan Battista Gargano, 1613, pp. 2, 89, 688.

¹⁴ LUCA MARENZIO, dedica dei *Madrigali a quattro, cinque e sei voci, libro primo*, Venezia, Giacomo Vincenzi, 1588; ed. moderna di Steven Ledbetter e Patricia Myers, New York, Broude Brothers, 1977, p. XV.

¹⁵ PIETRO VINCI, *Il primo libro de madrigali a cinque voci*, Venezia, Girolamo Scotto, 1561; ed. moderna di Maria Rosaria Adamo e Paolo Emilio Carapezza Firenze, Olschki, 1985, («Musiche rinascimentali siciliane», V).

¹⁶ EINSTEIN, *The Italian Madrigal* cit., pp. 643-644.

¹⁷ LUCA MARENZIO, *Il quinto libro de madrigali a cinque voci*, Venezia, heredi di Girolamo Scotto 1585; ed. moderna di Alfred Einstein: MARENZIO, *Sämtliche Werke* cit., II, 1967, pp. 90-92.

¹⁸ ANDREA GABRIELI, *Il primo libro de madrigali a cinque voci*, Venezia, figliuoli di Antonio Gardano, 1572; ed. moderna di EINSTEIN, *The Italian Madrigal* cit., III, pp. 182-189.

¹⁹ VINCI, *Il primo libro*, cit., ed. moderna cit., pp. 19-20.

²⁰ Vedi sopra: p. 12.

²¹ LUCA MARENZIO, *Il nono libro de madrigali a cinque voci*, Venezia, Angelo Gardano, 1599, ed. moderna a cura di Paolo Fabbri, Milano, Suvini Zerboni, 2000.

attacca il sonetto petrarchesco *L'aura che'l verde lauro* con il soggetto usato trentott'anni prima dal Vinci (il primo peraltro ad intonarlo)²² ma ingigantito, enfattizzato per aumentazione ritmica, come ricordando la voce bella e sicura di Tarquinia.

L. Marenzio, *L'aura che'l verde lauro*

IX a 5, 1599, 1-8

²² VINCI, *Il primo libro*, ed. moderna cit., pp. 66 sgg.

MARENZIO TRA VINCI E MOZART

P. Vinci, *L'aura che'l verde lauro*

I a 5, 1561, 1-9

C
A
T
Q
B

L'au - ra che'l ver-de lau-ro e l'au - ra che'l ver-de.
L'au - ra che'l ver-de lau-ro e l'au-reo cri - ne. L'au-ra che'l ver-de.
L'au - ra che'l ver-de lau-ro e l'au-reo cri - ne. L'au - ra che'l ver-de.

- reo cri - ne So - a - ve - men - te
- lau - ro e l'au-reo cri - ne, e l'au - reo cri - - ne So -
ra che'l ver - de lau - ro e l'au - reo cri - ne, So - a - ve -
L'au - ra che'l ver-de lau - ro e l'au - reo cri - ne So - a - ve -
lau - ro e l'au - reo cri - ne, e l'au - reo cri - ne So -

so - spi-ran-do mo - ve, so - spi-ran - do mo - - - ve,
a - - - ve - men - - - te l'a con suc
men - - - te so - spi-ran-do mo - - - - - ve,
men - te so - spi-ran-do mo - - - - - ve, l'a
a - ve - men - te so - spi-ran-do mo - ve, so - spi -

In quello stesso *Quinto libro a cinque* del 1585 Marenzio pubblica il «madrigale alla napoletana» *Se voi sete cor mio*:²³ di questo e d'un suo enigmatico sosia Haar ci racconta una storia piena d'intrigante suspense. Non sono certo capace di risolverla. Voglio solo rilevare che il testo letterario (intonato anche da Contino nel 1569²⁴ e da Trabaci nel 1611²⁵) è così corrotto da risultare insensato. Ma è facilissimo emendarlo (in corsivo):

Se voi sete *il* cor mio,
 Quanto ben, quanta gioia haver poss'io?
 Se dai vostri occhi viene
 Quella virtù che vivo mi mantiene,
 Come potrò giammai
 Allontanarmi e in vita restar poi?
 Veramente non so come fuggire
 Di non morir in questo dipartire.

Contino 1569,	Marenzio 1585,	Trabaci 1611:
1: sete cor mio	2 e 6: manca il ?	3: E da' vostr'occhi

Contino 1569: 5: potrò da voi	Trabaci 1611: 2: quanta gratia
-------------------------------	--------------------------------

Einstein²⁶ considera questo madrigale un esempio del «new experimental style» (basato sulla «rapid and homophonic manner of reciting», desunto da «the lighter forms» e già adottato da Wert); ma per Haar²⁷ è invece un vecchio pezzo di scorta, «a reworking of a four-voice original [...] a rather unenterprising one, perhaps used as a filler». Egli pensa infatti²⁸ che «the influence of the villanella on Marenzio's madrigals has been exaggerated». Il problema, io penso, è assai più ampio e profondo: si tratta d'una possente forza armonica, che ha per effetto la preminenza della concatenazione accordale su ogni altro parametro della composizione e che si manifesta dapprima nel modo più semplice e immediato nella *villanesca* e nel *falsobordone*, e sfocia quindi nella *seconda pratica*, quando al magnetismo tonale delle triadi concatenate s'aggiunge, come elemento non più accidentale ma sostanziale e costitutivo, la tensione delle dissonanze. La concatenazione armonica diventa allora linguistica, con le triadi e le

²³ MARENZIO, *Il quinto libro*, ed. moderna cit., pp. 83-84.

²⁴ Giovanni Contino, ne *La eletta di tutta la musica intitolata Corona de diversi, libro primo*, Venezia (Zuan Giacomo de Zorzi) all'insegna del cagnuolo, 1569 (a quattro), ed. moderna di Romano Vettori in GIOVANNI CONTINO, *Madrigali a quattro e cinque voci in antologie e intavolature*, Milano, Suvini Zerboni, 1994, pp. 32-36.

²⁵ GIOVANNI MARIA TRABACI, *Il secondo libro de madrigali a cinque voci*, Venezia, Angelo Gardano e fratelli, 1611.

²⁶ EINSTEIN, *The Italian Madrigal* cit., II, p. 644.

²⁷ Vedi sopra, p. 14.

²⁸ Vedi sopra, p. 11.

consonanze perfette che funzionano come vocali, mentre le dissonanze e le consonanze imperfette funzionano come consonanti.²⁹

In *Se voi sete il cor mio* il ritmo della concatenazione accordale coincide con quello della recitazione verbale; non è quindi necessario (sarebbe anzi un appesantimento pleonastico) differenziare la qualità funzionale degli accordi concatenati: sono infatti quasi tutti triadi perfette. Ma se la recitazione non è simultanea in tutte le voci, e quindi il ritmo della concatenazione accordale non coincide con quello verbale, come per esempio in *Liquide perle*, il primo e più fortunato dei madrigali di Marenzio, allora è necessaria la differenziazione funzionale degli accordi, affinché vengano concatenati secondo le regole di successione dei relativi fonemi nella lingua italiana.³⁰

La musicologia moderna ha tardato a trattare adeguatamente Marenzio: vero è che la sua stella non è mai tramontata, ma il primo studio profondo e complessivo su di lui, quello di Einstein, è apparso solo nel 1949.³¹ E non solo un compositore altrettanto importante della sua epoca, Palestrina, «won the posthumous *Opera Omnia* competition»³² con lui; ma anche un compositore decisamente di lui minore, come il principe di Venosa. E dell'opera di questo esistono già da decenni diverse incisioni discografiche, mentre solo nel 1986 è uscito il primo disco dedicato interamente a Marenzio.³³ Ma finalmente è disponibile l'intera sua opera stampata in partitura. È solo l'indispensabile premessa; la musica, per vivere, deve adeguatamente risonare, ed esser esaudita: dev'esser profondamente compresa nella prospettiva della sua epoca ed avere una funzione incisiva nella nostra.

Nel caso di Marenzio ciò è specialmente importante, dato che oggi la musica antica funziona come nuova musica, e dato ch'egli sta al culmine della musica antica: al culmine del «rinascimento», propriamente inteso come «rinascimento dell'antichità classica».³⁴ Si è quasi esclusivamente dedicato infatti al madrigale polifonico, cioè al genere artistico specifico dell'intero rinascimento, e proprio mentre tal genere giungeva a perfetta maturazione.

²⁹ PAOLO EMILIO CARAPEZZA, *Costituzioni musicali, strutture compositive, prassi esecutive: il concerto di voci e strumenti nel rinascimento*, «Analisi – rivista di teoria e pedagogia musicale», n. 26, 1998, pp. 2-14: 8; trad. francese in *Le concert des voix et des instruments à la renaissance*, Jean Michel Vaccaro ed., Paris, CNRS, 1995, pp. 83-95: 90; trad. tedesca in «Musik-Konzepte», n. 83-84, 1994, pp. 14-30: 23.

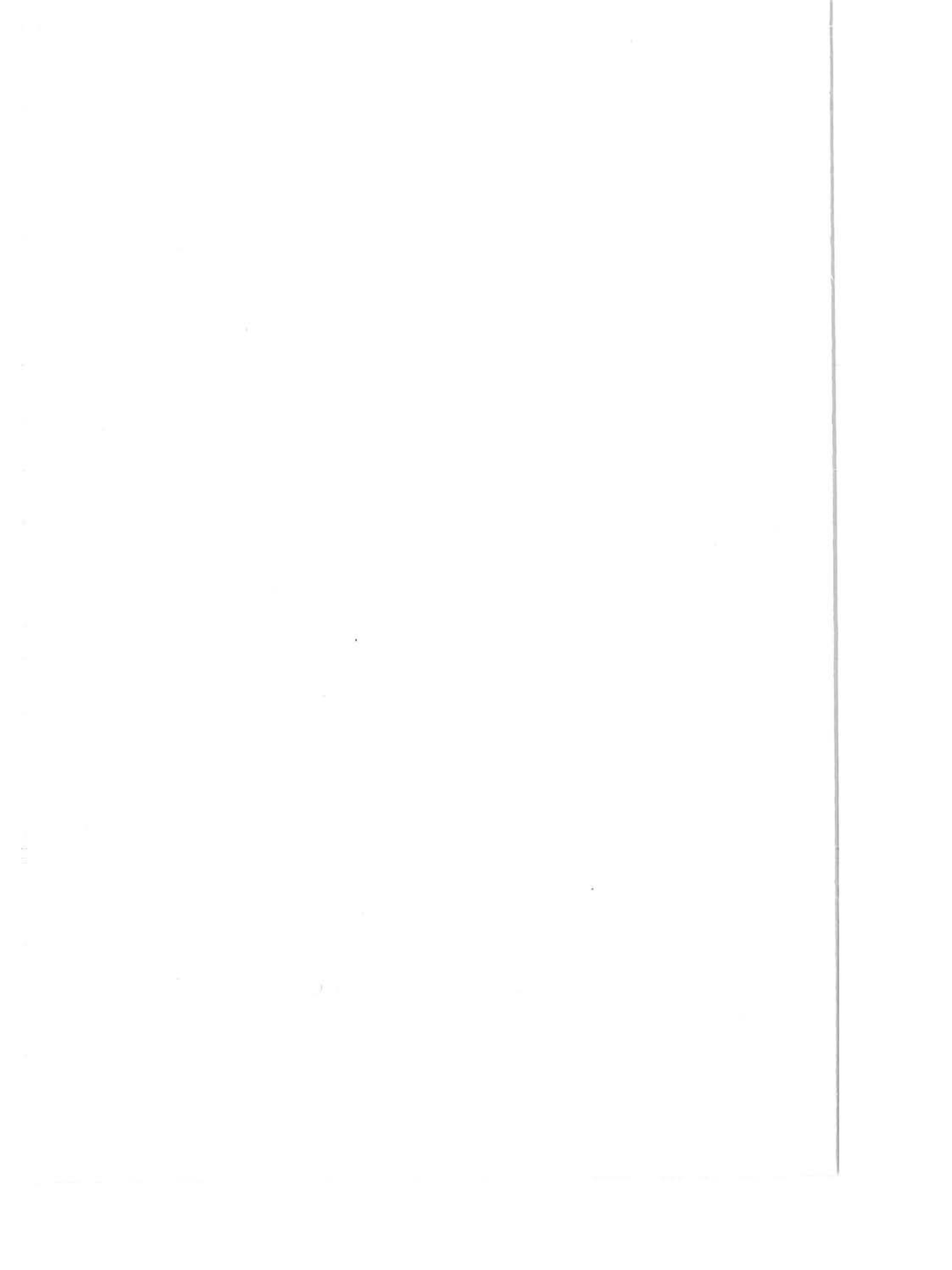
³⁰ *Ibid.*

³¹ EINSTEIN, *The Italian Madrigal* cit., pp. 608-688.

³² HAAR, vedi sopra, p. 4.

³³ ROBERTO GIULIANI, *Luca Marenzio: discografia*, Coccaglio, Fondazione «Civiltà Bresciana», s.d. (1987).

³⁴ PAOLO EMILIO CARAPEZZA, *Poetiche della musica nell'antichità e nel rinascimento*, «Avidi lumi», n. 0, 1997, pp. 20-24; con trad. inglese, pp. 78-80, ed araba, pp. 123-121.



ACCENTO E DECLAMAZIONE NEL MADRIGALE DI MARENZIO

Vorrei portare l'attenzione su di un concetto estetico che mi pare particolarmente importante per Marenzio e che nell'affascinante panorama che James Haar ci ha offerto non è stato toccato. Intendo quindi non dare una risposta a quanto è stato detto, ma un'aggiunta, anche se mi riferisco ad accenni fatti a Contino e Giaches de Wert da una parte, ed a Marenzio «becoming a Roman composer» dall'altra. Dell'argomento di cui vorrei brevemente riferire mi sono occupato da molti anni: è quello della 'declamazione'. Declamazione nel senso più vasto della parola è più o meno identico a ciò che – per la musica del Cinquecento – si suole chiamare «imitazione della parola».¹ Qui però vorrei trascurare tutto il complesso semantico, le figure poetiche, retoriche e pittoriche, e limitarmi alla discussione di ciò che è determinato dai tradizionali mezzi di declamazione: accento e cadenza. Parlando di accenti intendo però – più esattamente – sia gli «accenti retorici» che Zarlino contrappone, per il latino, agli «accenti grammatici», e che regolano la declamazione delle parole, sia gli «accenti musicali» che regolano la declamazione della frase.²

Sembra – come recentemente ha potuto dimostrare Hartmut Schick³ – che verso la fine del Cinquecento nel madrigale italiano si possa osservare, direi, non un movimento ma una leggera inclinazione verso una declamazione che si distacca dall'incondizionata «imitazione della parola», introducendo nel madrigale (forse non da ultimo sotto l'influenza della *chanson* francese) autonome formule ritmiche, alle quali le parole sembrano adeguarsi. Sono formule scelte seguendo un interesse formale musicale piuttosto che poetico. Se Palestrina – per dare un esempio che ha già riportato Alfred Einstein – inizia il suo madrigale *Vestiva i colli* con una formula ritmica dattilica -xx -x⁴ tipica della *chanson* francese,⁵ lo inizia anche con un barbarismo, cioè con un 'accento retorico' sulla prima sillaba di «Vestiva» invece che sulla seconda. È vero che un barbarismo all'inizio di una composizione è sanzionato dalla prassi musicale perchè l'ordine metrico della battuta, fin verso la fine del secolo, non conosce l'anacrusi. Qui però sembra

¹ Vedi ultimamente: WALTHER DÜRR, *Sprache und Musik, Geschichte - Gattungen - Analysemodelle*, Kassel, Bärenreiter, 1994 (= Studienbücher Musik, 7), p. 53 sgg.; Id., *Imitar la poesia. Luca Marenzio ed il madrigale "Amatemi ben mio"*, in *Il madrigale oltre il madrigale. Dal Barocco al Novecento: destino di una forma e problemi di analisi*, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 1994, p. 227-254.

² GIOSEFFO ZARLINO, *Sopplementi musicali*, Venezia, Francesco de Franceschi, 1588, p. 323.

³ HARTMUT SCHICK, *Musikalische Einheit im italienischen Madrigal von Rore bis Monteverdi*, diss. Università di Tübingen, 1996.

⁴ Qui e in seguito «-» significa un valore ritmico lungo, «x» uno breve, «v» uno ancora più corto.

⁵ ALFRED EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, Princeton, Princeton University Press, 1949, p. 483; cfr. SCHICK, *Musikalische Einheit* cit., I.c., p. 50 sg.: «Das Exordium von Palestrinas Madrigal zeigt nun so mustergiltig den Stil 'alla francese', als wäre es direkt nach einer anekdotischen Chanson von Thomas Créquillon oder Clemens non Papa modelliert».

che sia il fascino della tanto diffusa formula ritmica a indurre Palestrina alla scelta del motivo iniziale e che proprio questo fascino, agli occhi suoi e certamente anche dei contemporanei, renda legittimo il barbarismo. Per ragioni metriche infatti il compositore è costretto alla declamazione di -xx -x invece di x'xx -x solo all'entrata del Cantus, mentre per le successive entrate avrebbe potuto cambiare il motivo. Palestrina però ci teneva all'integrità del motivo iniziale proprio nel suo aspetto ritmico (mentre in quello melodico lo variava). Questo mi sembra un chiaro segno che era il modello ritmico che l'interessava, forse – come Einstein sosteneva – a causa del carattere narrativo del madrigale. Era quello che l'avvicinava alla *chanson*.

Marenzio, in un madrigale che sembra un omaggio a quello di Palestrina,⁶ *Ecco l'aurora con l'aurata fronde* dal quarto libro a 5 voci, va un passo oltre: riprende la formula di Palestrina, questa volta senza barbarismo perché il testo comincia con una sillaba accentuata, ma poi la ripete varie volte, con le parole «Ecco che spunta», «che va fuggendo» e «C'homai d'intorno», strutturando così l'intero madrigale con un motivo ritmico. Per Marenzio questo però era un esperimento, un caso eccezionale. Altri compositori suoi contemporanei, partendo da simili esperimenti, arrivavano a strutture quasi strumentali, soprattutto, come ha dimostrato Schick, Giaches de Wert e Marc'Antonio Ingegneri, per non parlare di Monteverdi, che perfeziona la tecnica. Lo dimostrano riprese 'alla lettera' di vari motivi musicali con testo differente fino alle riprese di intere parti composte a varie voci, ancora con testo differente.

Marenzio in questo campo rimane un 'conservatore', mantiene una maniera di declamazione elaborata e perfezionata dai suoi predecessori, da Cipriano de Rore per esempio. Credo che sia una maniera che rifletta – nel contesto musicale – chiari ideali poetici. Anche questo però, all'epoca di Marenzio, è un atteggiamento tradizionale: è il tener fermo un concetto preciso della «imitazione della parola», così come si è sviluppata e formulata verso la fine del Quattrocento⁷ ed è contemporaneamente il tener fermi specifici concetti petrarcheschi. Caratteristica della poesia di Petrarca – e dopo in maniera ancora più decisa – è l'orrore davanti alle ripetizioni ritmiche. Non davanti a quelle metriche, intendiamoci (l'endecasillabo, naturalmente, è per Petrarca il verso fondamentale), ma appunto davanti alle ritmiche, al susseguirsi di accenti regolari, di sillabe lunghe, come si sarebbe detto allora.

Ciò non è affatto un atteggiamento generale nella poesia italiana, come si può leggere ogni tanto. La frottola, come è noto, è in genere ritmicamente uniforme; spesso lo sono anche i testi delle canzonette (perché la poesia strofica come quella in versi corti per natura tende alle regolarità ritmiche) – e le arie nei melodrammi settecenteschi lo sono pure (contrariamente ai recitativi). Si ricordino per esempio l'inizio del *Don Giovanni* di Lorenzo Da Ponte: «Nótte e giòrno fáticár / Pér chi nùlla sá gradír; / Pióva e vénto sópportár, / Mángiar mále e mál dormír...» Infatti, riferendosi a tali opere, si parlava allora di versi trocaici a

⁶ SCHICK, *Musikalische Einheit* cit., I. c., p. 52 sg.

⁷ Vedi per esempio DON HARRÁN, *Word-Tone Relations in Musical Thought. From Antiquity to the Seventeenth Century*, Neuhausen – Stuttgart, Hänssler Verlag, 1986 «Musical Studies and Documents», 40, pp. 130-160.

accentuata. E Marenzio nel suo settimo libro dei madrigali a cinque voci, ancor più che nel suo ottavo, è come si sa senz'altro incline ad una tale procedura. Qui invece rompe la declamazione regolare in due modi:

1. introduce semiminime nella successione regolare di minime (vedi Canto e Quinto):
Così – mentre le regole declamatorie sono sempre rispettate – nasce un ritmo a tre unità con due accenti soli (x 'xxv' 'xx), e «l'accento musicale» viene portato sulla cadenza del verso, su «selve»;
2. contrappone variazioni declamatorie nelle altre voci, una sincope nei movimenti opposti (Alto e Basso) ed un prolungamento nel Tenore che rendono ancora meno regolare l'andamento ritmico. Inoltre sposta – tramite la sincope nel basso all'inizio della terza misura – l'accento musicale dal 'battere' al 'levare' perché solo così la parola «selve» nel Tenore ottiene il dovuto «accento musicale».

Il secondo esempio viene dalla prima parte del madrigale *Se tu dolce mio ben* dell'ottavo libro a 5 voci: «Non hai creduto il sangue», ancora un settenario con un regolare alternarsi di accenti, di apparenza giambico. Marenzio lo compone in maniera omofona (es. n. 2), evitando però un andamento troppo regolare (che, in questo libro e altrove, egli accetta soltanto in successioni di ritmi ternari): dà, con un prolungamento da minima a semibreve, «l'accento musicale» dovuto alla prima parola, «non», poi in maniera crescente a «creduto» (minime) e «sangue» (ancora semibrevi). Il risultato è una declamazione enfatica, non scandita.

Per concludere: mi sembra che Marenzio, sotto l'influenza forse di poeti così sensibili come il Tasso ed il Guarini, abbia conservato i valori estetici del verso sciolto madrigalesco contro ogni tentazione che poteva venire dalla danza e dalla musica strumentale – e ciò vale, sebbene in modo minore, anche per le sue canzonette. In questo senso credo che sia stato un vero «Cortigiano».

Es. 2 L. Marenzio, *Se tu dolce mio ben*

VIII a 5, 1598, 39-43

40

C Non hai cre - du - to il san - gue ch'io ver - sa - va da-gl'oc - chi

A Non hai cre - du - to il san - gue ch'io ver - sa - va da-gl'oc - chi

T ch'io ver - sa - va da-gl'oc - chi

Q Non hai cre - du - to il san - gue ch'io ver - sa - va da-gl'oc - chi

B Non hai cre - du - to il san - gue ch'io ver - sa - va da-gl'oc - chi

CLAUDIO GALICO

INTERVENTO

Intervengo su alcuni aspetti toccati nella apprezzabile esposizione dell'eminente collega James Haar. In premessa dichiaro la mia contrizione per non essere stato uno specialista degli studi su Marenzio (e invece un fruitore spesso incantato di quella musica): difatti nell'elenco dei miei lavori non ve ne sono di specifici sul maestro di Coccaglio, che ho altrimenti affrontato con finalità storiografiche di stampo manualistico. Perciò mi allaccio alle proposizioni di Haar con una breve scia di estensioni di campo e di ulteriori ipotesi di lavoro.

La vita. Si riconosce che la ricerca documentale rimane da perseguire ulteriormente. E una volta che siano fissati infallibilmente i caposaldi cronistici, ci si chiederà se le evenienze della vita di Marenzio costituiscano un percorso di circostanze solo sue, o se ricalchino modalità comuni alla media alta dei compositori contemporanei. Quindi oltre a identificare i passaggi soltanto suoi, si giudicherà se la biografia di Marenzio possa fornire un modello della condizione di tanti, a valere per la storia della società musicale cinquecentesca e dei suoi comportamenti.

In quest'ordine di ricerche, due esempi disparati. Vi includerei nuove indagini sugli anni di presunto soggiorno formativo a Mantova (dai quali può discendere qualche chiarimento sull'eventuale influenza dell'arte di Wert). E porrei anche nuova attenzione alla molteplice costellazione delle corti cardinalizie romane. I rispettivi atteggiamenti nei confronti dei musicisti condizionano da un lato le variabili nell'operosità e nella vita dei compositori, da un altro lato qualificano la posizione culturale propria dei committenti.

Allargando poi oltre i limiti convenzionali gli ambiti dell'indagine, vorrei invitare i cultori italiani della disciplina musicologica a uno sforzo culturale che si espanda dilatato al di là del pure scrupoloso ma algido accertamento documentale, muovendo da questo in direzione di ricognizioni trasversali, sia all'interno stesso della storia della nostra arte, sia volgendo sguardi attenti ai percorsi e ai sensi di altre discipline.¹ Per dirne una, vorremmo sapere quanto la nitidissima scrittura polivoca marenziana partecipi consapevolmente o inconsapevolmente alla nozione di un universo ordinato numericamente, come è dichiarato in certe utopie della disciplina architettonica; o se ne sia in qualche modo condizionata, in un intento di appropriazione conoscitiva o di coerenza globalizzante.

Sono considerazioni stimulate dall'eccellenza di quell'arte.

¹ Ho tentato questa via per il madrigale italiano in una lezione tenuta il 5 marzo 1998 presso l'Istituto Lombardo - Accademia di Scienze e Lettere di Milano, per il ciclo «Italia: origini, aspetti e problemi di una identità nazionale», e ora edita in volume a cura del medesimo Istituto, Milano 1999, pp. 153-164. E in questi giorni s'è letta nei quotidiani una dichiarazione persino eccessiva, in occasione della presentazione di una mostra milanese: non si comprenderebbero pienamente *I promessi sposi* di Alessandro Manzoni senza una partecipe conoscenza dei pittori lombardi del Seicento.

Di conseguenza si affaccia la questione dello stile di Marenzio. Vigè un criterio interpretativo che può essere sintetizzato così: la equilibrata perfezione dei parametri compositivi in Marenzio tramuta l'esattezza strutturale in poesia musicale. La sua scrittura adamantina forma il segno irriducibile della classicità della polifonia profana rinascimentale (qualcosa di analogo avviene per Palestrina nel sacro).

Si vuole, si può scalfire quella visione che appare in fondo, sotto il profilo ermeneutico, rinunciataria? Si dovrà procedere non soltanto mediante definizioni scaturite dal confronto graduato con altri compositori contemporanei, ma anche e soprattutto dall'osservazione di quell'arte compositiva in divenire.

Per questo aspetto viene avanti prepotente l'esigenza di calarsi anche nell'esame, finora alquanto negletto, della produzione sacra e spirituale. La presenza del sacro è incumbente, potente nella vita cortese italiana ed europea. La composizione musicale ad esso ispirata è costretta dentro l'ambigua tensione che viene creandosi naturalmente nell'arte sacra tra forma e funzione, tra invenzione sonora e necessità dell'uso determinato dalla cerimonialità del culto. Ciò vale anche per Marenzio. Una critica corretta dello stile scorrerà quindi su vari piani. E da quelli procederà all'articolazione dei modelli musicali devoti dentro la quotidianità del vivere.

Devoto o mondano: si sta affermando in ogni caso l'ambizione di riconoscere la condizione dell'ascoltatore, in un ramificarsi di posizioni disparate. Riguardo al dominio sacro oso ricordare una tesi che ho enunciata la prima volta nei miei scritti monteverdiani: la chiesa – come luogo, spazio, contenitore – è il tramite mediante il quale il grande bene musicale proposto dalla corte o dal capitolo ecclesiastico è offerto alla fruizione dei più, dissolvendosi la riservatezza gelosa che spesso relegava l'evento musicale nelle stanze del principe.

Infine l'editoria. Nella riproposizione dei monumenti cinquecenteschi l'editoria musicale ha statuti ben collaudati e provvisti di ogni attenzione e cautela, non senza disparità di metodi. Gli esempi sono in vista e apprezzabili. Invece in molti casi lo stesso giudizio non può essere dato sulla maniera di restituire graficamente le parole e i versi delle poesie intonate: cristallizzati quelli religiosi; rinnovati ed elasticamente varianti quelli profani. Eppure i maestri ci insegnano che la parola poetica è suono e accenti, e misura di sillabe, e organismo legato ad altri in metri coordinati, e infine sostanza della comunicazione affettuosa. E gli antichi del Rinascimento appoggiano su quei parametri verbali la costruzione canora e polivoca. L'esercizio ecdotico e l'intervento editoriale non possono non tener conto della poetica e della prassi rispettiva dei maestri che affrontano e interpretano.

CLAUDIO ANNIBALDI

CANTORE, MUSICO, MAESTRO DI CAPPELLA, DIVINO COMPOSITORE:
LA COLLOCAZIONE DI MARENZIO NEL SISTEMA DELLA COMMITTENZA
MUSICALE DEL SUO TEMPO

I quattro appellativi *en titre* corrispondono alle qualifiche professionali via via attribuite a Marenzio nelle fonti documentarie acquisite sin qui dai suoi biografi. O, meglio, corrispondono alle qualifiche via via attribuitegli in fonti sincrone, giacché una testimonianza postuma – il paragrafo che gli fu dedicato a ventitré anni dalla morte in *The Compleat Gentleman* di Peacham – ne suggerirebbe una quinta: «organist in the Pope's chapel».¹

Cinque qualifiche professionali non sono poche per un musicista scomparso intorno al quarantaseiesimo anno d'età. Nondimeno solo le biografie maggiori s'interrogano su come esse abbiano potuto riflettere l'attività effettivamente svolta da Marenzio nel corso della sua carriera, affrontando così, in modo più o meno esplicito, il problema della sua collocazione nel sistema della committenza musicale del secolo XVI.

Nella prima parte di questo mio contributo passerò in rassegna le acquisizioni di Hans Engel, Steven Ledbetter, Laura Macy e Marco Bizzarini relativamente ai rapporti di Marenzio con la committenza nobiliare ed ecclesiastica coeva (che d'ora innanzi dirò, *tout court*, 'aulica'). Nella seconda parte estenderò la discussione ai rapporti di Marenzio con l'altro versante del sistema della committenza musicale alla fine del Cinquecento: la committenza 'imprenditoriale', che, essendo l'impresariato operistico ancora di là da venire, era rappresentata all'epoca soprattutto dagli stampatori di musica.

Questa proposta potrà suscitare qualche sconcerto, data l'inveterata abitudine di identificare la committenza rinascimentale e postrinascimentale della musica con la protezione delle arti promanante dai vertici della piramide sociale. Si tratta però d'una proposta la cui legittimità scaturisce da un dato biografico incontestabile: la stretta concomitanza fra i riconoscimenti tributati a Marenzio dai suoi committenti aulici e i successi che gli arrisero sui mercati editoriali di tutta Europa. Per cui i vantaggi che può ripromettersi uno studio sia pur limitato della posizione di questo musicista nel complesso della committenza musicale tardocinquecentesca sono i vantaggi stessi di una visione panoramica dei suoi rapporti con il proprio tempo.

Venendo dunque alle ricostruzioni biografiche di Engel, Ledbetter, Macy e Bizzarini, appare subito evidente la loro tendenza ad attribuire alla carriera artistica di Marenzio un decorso corrispondente all'ordine in cui il titolo del presente contributo allinea gli appellativi di 'cantore', 'musicista', 'maestro di cappella' e 'compositore' (tralascio per

¹ Per tutte le mie citazioni dal paragrafo suddetto si veda l'estratto di *The Compleat Gentleman* incluso in *Source readings in music history*, a cura di Oliver Strunk, London, Faber, 1981, II, pp. 141-147: 145; edizione riveduta, a cura di Leo Treitler, New York-London, Norton, 1998, III, pp. 68-73: 71-72.

ora la questione dell'aggettivo 'divino'). Benché con varie sfumature, infatti, esse danno per scontato che egli si sia subito emancipato dalle modeste mansioni esecutive verosimilmente ricoperte ai suoi esordi per dedicarsi all'attività creativa. Tale tendenza è bene illustrata dal modo in cui i quattro studiosi rievocano la partecipazione del musicista ai festeggiamenti per le nozze di Ferdinando I de' Medici con Cristina di Lorena, svoltisi a Firenze nel maggio del 1589.

Engel precisa che Marenzio collaborò ai sei intermedii messi in scena con *La pellegrina* di Girolamo Bargagli nella doppia veste di compositore e di cantante. Ma tiene ad aggiungere:

Come cantore [egli si produsse] solo in una parte modesta (nella parte di Saturno); e da ciò possiamo dedurre che il canto non era più il suo campo preferito, altrimenti egli avrebbe sicuramente brillato in tale occasione; non appare neppure come strumentista. Deve dunque essere stato, come il Malvezzi, direttore della rappresentazione o di parte di essa.²

Nelle ricostruzioni biografiche di Ledbetter, Macy e Bizzarini la prestazione canora di Marenzio non compare più, sebbene si tratti di lavori successivi al libro di Engel e l'ultimo tenga conto anche del lessico dei musicisti medicei pubblicato nel 1993 da Warren Kirkendale. Rifacendosi a uno studio ottocentesco di Aby Warburg sui costumi degli intermedii del 1589, utilizzato anche da Engel, Kirkendale fornisce un elenco completo dei musicisti in scena nel corso dello spettacolo, consentendoci così di appurare che Marenzio ricoprì due ruoli distinti: quello di Saturno già segnalato da Engel e un ruolo, alquanto inopinato, di 'donna delfica'.³ Dal che si deduce che egli prese parte attiva, oltre che al primo intermedio, a uno dei due da lui stesso composti. Più esattamente al terzo intermedio della serie, incentrato sulla lotta di Apollo con il serpente Pitone e introdotto per l'appunto da un 'coro' formato da varie «coppie tra uomini e donne, in abito quasi alla greca».⁴

² HANS ENGEL, *Luca Marenzio*, Firenze, Olschki, 1956, p. 58. La parte di Saturno si riferisce al primo intermedio, musicato a più mani da Antonio Archilei e Cristofano Malvezzi, tra i quarantuno personaggi del quale erano otto pianeti.

³ WARREN KIRKENDALE, *The court musicians in Florence during the Principate of the Medici*, Firenze, Olschki, 1993, p. 50, dove però non è chiaro come mai il ruolo di *Delphic female* sia associato a cantori dal timbro sicuramente virile, come Jacopo Peri o (vedi sotto) Marenzio, mentre il ruolo di *Delphic male* lo è a soprani naturali o artificiali, come Lucia Caccini e Onofrio Gualfreducci. Inoltre Kirkendale (*ibid.*, p. 52) ricava da Warburg anche un secondo dato sfuggito a Engel – l'inclusione di Marenzio in una *Nota di quanti hanno a havere scarpe d'oro o di argento, quali se li ha a pigliare la misura* datata 9 aprile 1589 – ma ignora al pari di lui una *Nota di un ordine lasciato da M. Benedetto Tornaquinci di quante maschere s'a far fare per il primo intermedio e di che sorte* datata 11 dicembre 1588, che abbina al costume di Saturno una «Maschera da huomo di anni 60 con barba rabufata», autorizzando appunto a pensare che Marenzio cantasse da tenore o da basso (il documento è citato in ABY WARBURG, *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589: i disegni di Bernardo Buontalenti e il libro di conti di Emilio de' Cavalieri (1895)*, in *Id.*, *Gesammelte Schriften*, Leipzig-Berlin, Teubner, 1932, I, pp. 259-300 e 394-438: 398).

⁴ Così Bastiano de' Rossi, nella più nota delle testimonianze oculari sugli intermedii del 1589, ripresa in ENGEL, *Luca Marenzio* cit., p. 47.

È noto come Alfred Einstein vedesse in Marenzio «the embodiment of artistry in its purest form» e come ciò gli impedisse di immaginarselo in veste d'organista o di *magister chori*.⁵ La difficoltà, sicuramente maggiore, di pensarlo nelle vesti di coreuta *en travesti* può dunque aver avuto il suo peso nell'indurre le biografie più recenti a circoscriverne il contributo alle feste fiorentine del 1589 alla confezione delle partiture dell'intermedio testé citato e di quello precedente (il secondo dei sei, ispirato alla mitica rivalità fra le Muse e le Pieridi). Certo è che la delimitazione delle prestazioni di Marenzio al lavoro compositivo si configura come un vero e proprio 'crescendo'. Avviata da Engel, con la riduzione delle due prestazioni vocali di Marenzio a una sola, essa si rafforza con il silenzio di Ledbetter anche su quell'unica prestazione (silenzio appena temperato dall'affermazione che Marenzio «had also to take part in the rehearsal for the complex production»)⁶ e culmina nell'affondo portato da Laura Macy, definitivamente dimentica dei due ruoli scenici ricoperti dal musicista, all'ipotesi stessa che egli avesse agito, in tutto o in parte, come «direttore della rappresentazione».⁷ In realtà, se al tempo della sua formulazione da parte di Engel quell'ipotesi era tutt'al più coerente con la qualifica di maestro di cappella graduale attribuita a Marenzio in un documento coevo,⁸ ora che egli risulta aver calcato le scene in un intermedio di propria composizione essa suona anche come un'ipotesi assai realistica. Quale musicista di corte con responsabilità di maestro di cappella avrebbe mai lasciato ad altri la direzione di propri pezzi inediti, destinati a un ricco *ensemble* di voci e strumenti e connessi per di più a una situazione scenica altamente drammatica, una volta che si fosse trovato a partecipare alla loro esecuzione pubblica?⁹ Ne sarebbe stata compromessa la sua stessa reputazione.¹⁰

⁵ ALFRED EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, Princeton, Princeton University Press, 1949; reprint 1971, II, p. 612.

⁶ STEVEN J. LEDBETTER, *Luca Marenzio: new biographical findings*, dissertazione inedita, New York University, 1971, p. 127.

⁷ «If he had a performing role it was insignificant enough to escape notice; and he cannot have prominent duties in artistic direction, or he would certainly have been mentioned in the voluminous reports and letters that documents the day-to-day progress of the preparations» (LAURA W. MACY, *The late madrigals of Luca Marenzio: studies in the interactions of music, literature, and patronage at the end of the sixteenth century*, dissertazione inedita, The University of North Carolina at Chapel Hill, 1991, p. 8).

⁸ Si veda la lettera di Alessandro Milleville a Girolamo Galeazzi trascritta in LEDBETTER, *Luca Marenzio* cit., p. 219 (documento 84 del maggio 1589).

⁹ Non sarà inutile ricordare che i tre pezzi composti da Marenzio per il terzo intermedio danno via via voce allo sgomento dei Delfi per il mostro che li terrorizzava e alla loro esultanza per la vittoria finale di Apollo. L'entità degli *ensembles* vocali e strumentali impegnati nell'esecuzione di tali pezzi ci è nota dall'edizione che ne curò nel 1591 Cristofano Malvezzi, dove si elencano «un'Arpa, due Lire, due Bassi di Viola, quattro Leuti, un Basso di Trombone, un Cornetto, un violino, e dodici voci» per il coro iniziale, e «quattro voci, al suono d' un'Arpa, e d'una Lira», per il madrigale successivo. Cfr. *Musiques des Intermèdes de "La pellegrina"*, a cura di Daniel P. Walker, Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1963, pp. XLIV-XLV.

¹⁰ Che Marenzio fosse assai geloso della propria è attestato nel 1586 da una lettera di Scipione Gonzaga, in cui si precisa che il musicista – «come quegli, che mira molto all'honorevole», «mostra spiriti molto nobili,

Naturalmente Macy sa benissimo che il tardo Cinquecento non conosceva il mestiere di compositore separato da prestazioni finalizzate all'esecuzione musicale. Così, per sostenere tale anacronistica separazione nei riguardi di Marenzio, ipotizza che egli non abbia avuto a che fare con la committenza musicale ordinaria, basata sullo scambio di specifiche prestazioni musicali contro compensi in denaro o in natura. Egli avrebbe bensì beneficiato di una forma di committenza *sui generis*, assimilabile al patronato intellettuale dei grandi signori rinascimentali nei confronti degli uomini di cultura a cui si compiacevano di assicurare l'*otium* indispensabile ai loro studi.

Marenzio was patronized for his compositional skills, rather than paid for practical services. Such a notion seems incongruous with the pragmatic world of the Renaissance. Yet I would like to propose that this is just what sets Marenzio apart, what makes his career so unsettling in terms of traditional Renaissance studies: he was a composer, recognized and patronized by men and women who, by the nature of their own interest in music within the broader context of the humanities, were in a position to appreciate him as such.¹¹

Ora, è certamente vero che nella dedicatoria del *Terzo libro de Madrigali a sei voci* Marenzio accenna all'«ocio tranquillo» assicuratosi per oltre otto anni da Luigi d'Este. Ed è assai probabile che egli abbia sempre cercato di ritrovare, presso i suoi protettori successivi, la condizione privilegiata goduta presso quel cardinale.¹² Però è anche vero che i suoi rapporti con i due porporati da lui serviti all'inizio della carriera – Cristoforo Madruzzo e, appunto, Luigi d'Este – furono interrotti entrambe le volte dalla morte del committente, rientrando così nella norma di una servitù stabile prevedibilmente destinata a durare tutta la vita di una delle controparti, laddove è ben noto che tutti gli altri rapporti di servitù accettati dal musicista non durarono più di due o tre anni.¹³

Il granduca di Toscana Ferdinando I de' Medici, lo assunse nel febbraio 1588 e, venute meno le speciali esigenze connesse ai festeggiamenti nuziali di cui s'è detto, lo licenziò nel novembre dell'anno dopo. Marenzio passò allora al servizio di un nipote del granduca – il duca di Bracciano Virginio Orsini – che però nel 1592 si attivava per cederlo al cardinale Montalto, suo cognato e 'cardinal nipote' del defunto Sisto V. L'ingresso del musicista al servizio del maggior musicofilo della Roma del tempo non è

et non facilmente s'abassa ad ogni cosa» – non «servirebbe dove avesse [un collega a lui] superiore nella sua professione» (LEDBETTER, *Luca Marenzio* cit., p. 185, documento 52 del maggio 1586).

¹¹ MACY, *The late madrigals* cit., p. 41.

¹² Peraltro è difficile non collegare le resistenze da lui opposte alle offerte di impiego giuntegli dalla corte di Mantova dopo la morte del cardinale d'Este (cfr. LEDBETTER, *Luca Marenzio* cit., pp. 193-198: documenti 59, 61-63 e 65 del gennaio-maggio 1587) alle ingrate condizioni di lavoro dei musicisti operanti nelle corti minori dell'Italia del tempo, quali emergono da una lettera coeva di Giovan Battista Jacomelli riportata in ENGEL, *Luca Marenzio* cit., p. 14.

¹³ Che ciò non dipendesse dal musicista sembra dimostrato da lettere risalenti ai mesi che precedettero e seguirono la morte del cardinale d'Este, dalle quali risulta la tenace aspirazione di Marenzio a un rapporto di servitù capace di durare sino alla fine dei suoi giorni. Cfr. il documento 65 citato nella precedente nota 12, e i documenti 52 e 54, del maggio 1586, parimenti pubblicati in LEDBETTER, *Luca Marenzio* cit., pp. 188-190).

sicuro (in caso positivo gli avrebbe certo dedicato un volume a stampa),¹⁴ ma, anche se si verificò, nel 1594 egli era già alle dipendenze di un altro principe della Chiesa, Cinzio Passeri Aldobrandini, assolvendo inoltre a incarichi venutigli direttamente da papa Clemente VIII, zio del suo nuovo protettore. È probabile che questi avesse assunto Marenzio sin dal settembre 1593, epoca della propria creazione cardinalizia,¹⁵ tuttavia un biennio più tardi sarebbe stato lui stesso a propiziare il passaggio al servizio del re di Polonia, Sigismondo III Wasa. Dopodiché, a circa tre anni dacché ne era partito, nel 1598 Marenzio tornò in Italia e tentò di reinserirsi nell'ambiente musicale romano. Ma i risultati non dovettero corrispondere alle sue aspettative, se il *Nono libro de madrigali a cinque voci*, pubblicato a Venezia a pochi mesi dalla morte, fu da lui dedicato non già a qualche prestigioso musicofilo della città papale bensì al duca di Mantova, Vincenzo Gonzaga.

¹⁴ Il trasferimento di Marenzio al servizio del cardinale Montalto è dato per certo, fra gli altri, da James Chater (*Musical patronage in Rome at the turn of the seventeenth century: the case of Cardinal Montalto*, «Studi musicali», XVI/2, 1987, pp. 179-227: 194). A questo proposito va precisato che il documento riguardato da molti come la prova principe della presenza di Marenzio in casa di questo porporato – la dedicatoria del *Primo libro di madrigali a cinque voci* di Sebastián Raval, su cui tornerò più oltre – attesta soltanto che il musicista frequentava la casa del fratello di lui, principe Michele Peretti. E a Roma i due fratelli risiedevano, sì, nello stesso edificio – il Palazzo della Cancelleria assegnato al cardinale in virtù della sua carica di Vicecancelliere di Santa Romana Chiesa – ma erano perfettamente autonomi nelle loro iniziative di committenti musicali. Su questo punto – decisivo non soltanto per la biografia di Marenzio – cfr. CLAUDIO ANNIBALDI, [recensione a] John W. Hill, *Roman monody: cantata and opera from the circles around Cardinal Montalto*, Oxford, Clarendon Press, 1997, «Early Music History», 18, 1999, pp. 365-398: 391-392.

¹⁵ La tempestività dell'assunzione del musicista fra i famigli di Cinzio Aldobrandini sembra comprovata – più che dalla generica dedicatoria del *Sesto libro de madrigali a cinque voci*, indirizzata a questo cardinale il 1° gennaio 1594 – dal fatto che Marenzio espletò al servizio di colui funzioni analoghe a quelle che il cardinale Pietro Aldobrandini affidava nello stesso periodo a Felice Anerio, musicista da cui era stato servito sin dall'inizio della carriera ecclesiastica. Così nel febbraio 1594 i cantori della Cappella papale, andati a cantare nella chiesa titolare di Cinzio, furono da lui invitati a pranzo per bocca di Marenzio (MARCO BIZZARINI, *Marenzio: la carriera di un musicista tra Rinascimento e Controriforma*, Rodengo Saiano, Comune di Coccaglio/Promozione Franciacorta, p. 234 nota 35) non diversamente da come, nel dicembre successivo, Anerio andò a invitare gli stessi cantori a nome del cardinale Pietro Aldobrandini, che desiderava servirsi di loro nella sua chiesa titolare (cfr. CLAUDIO ANNIBALDI, *Il mecenate 'politico': ancora sul patronato musicale del cardinale Pietro Aldobrandini (1571-1621)*, «Studi musicali», XVI/1, 1987, pp. 33-93: 76, documento 1594/13). E lo stesso può dirsi per i riconoscimenti che Marenzio e Anerio ottennero da Clemente VIII come protetti dei suoi due 'cardinali nipoti'. Infatti, alla morte del Palestrina Marenzio fu aggregato alla commissione preposta alla revisione del canto liturgico di cui il maestro scomparso aveva fatto parte sin'allora (BIZZARINI, *Marenzio* cit., p. 220), mentre Anerio ne prese il posto di compositore nella Cappella pontificia (ANNIBALDI, *Il mecenate 'politico'* cit., p. 76, documento 1594/6). Va notato, infine, che esistono due redazioni diverse del *Rolo dell'appartamenti et stantie del Palazzo di san Pietro in Vaticano* citato da tutti i biografi di Marenzio come documento della sua residenza alla corte di Clemente VIII in quanto famiglio di uno dei suoi cardinali nipoti. La prima e la più nota è conservata nel volume 64 del Fondo Confalonieri dell'Archivio Segreto Vaticano (peraltro l'estratto che se ne propone in KIRKENDALE, *Court musicians* cit., p. 245, non riguarda affatto Marenzio bensì un suo omonimo, probabilmente Luca Cavalcanti). La seconda versione si trova nel Fondo Borghese dello stesso Archivio (serie III, vol. 114 b.c., cc. 42v-65v) e presenta rispetto all'altra numerose varianti, fra cui la qualifica di Marenzio come «Gentiluomo dell'III.mo San Giorgio» (c. 53v);

Sono vicende, queste, capaci di adombrare un tipo di committenza privilegiato, pro-nante da personaggi educati a rispettare il lavoro intellettuale come tale nonché modernamente pronti a estendere codesto rispetto al lavoro compositivo? A me non sembra. Anche perché, volendo intenderle così, dovremmo dimenticare che manca più d'un secolo ai primi segni di disponibilità della cultura italiana all'equiparazione della creatività musicale a quella letteraria (si ricordi la significativa avvisaglia rappresentata nel 1706 dall'ammissione in Arcadia di Corelli, Bernardo Pasquini e Alessandro Scarlatti). Una collocazione *sui generis* di Marenzio nel sistema della committenza musicale tardocinquecentesca è, dunque, scarsamente convincente. Né è difficile capire come la sua inaffidabilità dipenda innanzitutto dalla visione di quel sistema da cui è sottesa. Che è una visione limitata a quanto di tale sistema può cogliersi attraverso la carriera di Marenzio stesso, e che infatti basta rovesciare – partendo dal sistema nella sua globalità anziché dalla singola carriera artistica – perché anche quella del nostro musicista rientri nella norma. Come suggeriscono, del resto, tutte le fonti biografiche note appena le si consideri senza l'ansia di aggiungere agli incontestabili primati compositivi di lui qualche speciale primato sociologico.

Si pensi, per esempio, all'apparente incoerenza con cui esse informano sulle qualifiche professionali attribuitegli via via dai contemporanei. Il primo documento in cui Marenzio viene definito 'cantore' risale all'inizio del suo servizio presso il cardinale d'Este,¹⁶ mentre l'ultimo è la lapidaria annotazione riserbatagli nel *Liber mortuorum* di San Lorenzo in Lucina, la chiesa romana dove egli fu sepolto.¹⁷ Se il primo documento segue di qualche anno la cessazione dell'attività del musicista come maestro di cappella del cardinale Madruzzo, il secondo è successivo di ben sei anni alla dedicatoria del *Primo libro de*

'San Giorgio' era il cognome assunto da Cinzio Aldobrandini dopo l'elevazione alla porpora). Orbene, questa seconda versione accresce le analogie fra le posizioni di Marenzio e Anerio alla corte clementina, giacché mostra che Anerio alloggiò nei palazzi vaticani nello stesso periodo di Marenzio, benché non come famiglia del cardinale Pietro Aldobrandini ma come «Cam[er]ie extra muros di N[ostro] S[igno]re», ovvero del papa regnante (c. 48r).

¹⁶ LEDBETTER, *Luca Marenzio* cit., p. 145 (documento 4, del 1579-1580, stralcio del 15 gennaio 1579).

¹⁷ La trascrizione di questo documento proposta a suo tempo da James Chater (*Luca Marenzio: new documents, new observations*, «Music & Letters», LXIV, 1983/1, pp. 2-11: 8) e ripresa da Bizzarini (*Marenzio* cit., p. 229) solleva un dubbio che non sembra aver sfiorato i due studiosi. Per renderlo evidente ritrascrivo il documento sul modello dell'unico atto di morte che la fonte riporti senza abbreviature di sorta (Archivio Storico del Vicariato di Roma, *S. Lorenzo in Lucina. I. Morti I (1588-1610)*, c.1r, sotto la data del 1° gennaio 1588): «Luca Marentio Cantore di N[ostro] Sig[no]re morse al Giardino de Medici [fu] s[epolto] in S[an] L[orenzo] ad i d[ett]o». Come si vede, non ci si può non chiedere se la data del 22 agosto 1599 – che l'atto di morte del musicista condivide con i due che lo precedono – corrisponda davvero al decesso di lui, come si è sempre ritenuto, o non piuttosto alla sua tumulazione. Circa l'attribuzione a Marenzio della qualifica di cantore papale, è interessante notare come il *Liber mortuorum* testé citato registri poco più oltre la morte del cantore pontificio Antonio Manni, menzionandolo con un titolo diverso da quello usato per Marenzio: non «cantore di Nostro Signore» ma «Cantore della Capp[ell]ja di N[ostro] S[ignore]» (*ibid.*, c.114v, sotto la data del 9 settembre 1599). In ogni caso la qualifica di 'cantore' (senza ulteriori specificazioni) è attribuita a Marenzio anche nella rubricella della fonte in questione (Archivio storico del Vicariato di Roma, *S. Lorenzo in Lucina. I. Ind. Morti I (1588-1610)*, rubrica dei nomi di battesimo iniziati per L, *sub mense et anno*).

madrigali a cinque voci di Sebastián Raval, la cui esaltazione di Marenzio come «divino compositore» ha incoraggiato più d'un musicologo a concludere che gli stessi contemporanei ne identificavano l'attività professionale con il lavoro compositivo.¹⁸

Al di là del fatto che i due documenti citati furono stesi da persone diverse e con una diversa cognizione dell'attività professionale di Marenzio, vedremo fra breve che la duplice retrocessione a 'cantore' in essi registrata è del tutto coerente con una nozione antropologica della committenza aulica della musica e che quindi potrebbe già considerarsi indicativa della normalità della carriera artistica del musicista. Ma prima vorrei notare come addurre la locuzione 'divino compositore' a riprova che nell'arco della sua vita Marenzio finì per dedicarsi esclusivamente alla composizione significhi trascurare l'elementare esigenza critica di rapportare la locuzione predetta alle convenzioni lessicali del tempo, al personaggio che di tali convenzioni si è valso, e alla sede in cui lo ha fatto. Gioverà dunque ricordare tre dati di fatto. Primo: ai tempi e nella Roma di Marenzio l'aggettivo 'divino' era usualmente riferito a cose e persone ritenute superiori a ogni elogio ('divino', ad esempio, fu detto un predicatore che furoreggiò nelle chiese romane nella quaresima del 1584 e che molto probabilmente anche Marenzio accorse ad ascoltare).¹⁹ Secondo: Raval fu un maestro di cappella spagnolo, passato dalla carriera militare a quella musicale e transitato baldanzosamente nell'ambiente musicale romano senza riuscire a inserirvisi, checché facesse fra il 1592 e il 1595 per conquistarsi la protezione dei musicofili più in vista della città papale.²⁰ Terzo: la sede in cui tale personaggio nominò Marenzio, abbinando l'aggettivo 'divino' e la qualifica di compositore, fu la dedicatoria d'un proprio libro di madrigali pubblicato, subito dopo l'arrivo a Roma, insieme a un libro di canzonette non meno incauto dell'altro nell'inoltrarsi in territori compositivi in cui Marenzio era davvero divino.²¹

Si tirino le somme delle considerazioni precedenti e ci si renderà conto che è impensabile parificare a una sorta di *vox populi* una locuzione che attesta unicamente le spro-

¹⁸ MACY, *The late madrigals* cit., p. 42. Analogamente si è espresso Chater nella relazione *Luca Marenzio divino compositore*, da lui presentata durante la giornata di studio *Luca Marenzio nel quarto centenario della morte*, svoltasi a Roma il 29 maggio 1999 sotto l'egida dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, del Pontificio Consiglio della Cultura, del Pontificio Istituto di Musica Sacra e della Perinsigne Basilica di S. Lorenzo in Lucina. La dedicatoria di Raval è parzialmente trascritta in EMIL VOGEL – ALFRED EINSTEIN – FRANÇOIS LESURE – CLAUDIO SARTORI, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, Pomezia, Staderini-Minkoff, 1977, II, p. 1435 (n. 2323).

¹⁹ «Q[ues]ta mat[tin]a il divino P[ad]re Panicarola ha dato principio alle sue Prediche in San Pietro con tanto concorso di ascoltanti, che a lui seriano necessarie più voci, poiché più tempj [sic] non bastano a capirle». Cfr. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. lat. 1052, c. 57r (avviso del 15 febbraio 1584).

²⁰ Su tutto ciò si veda la brillante scheda critica dedicata a questo personaggio in RUTH I. DEFORD, *Ruggero Giovannelli and the madrigal in Rome, 1572-1599*, dissertazione inedita, Harvard University, 1975, I, pp. 218-223.

²¹ Stampati a Venezia da Giacomo Vincenti nel 1593, i due volumi furono dedicati l'uno a Marc'Antonio Colonna e l'altro al principe Michele Peretti. Il quale ultimo è apostrofato da Raval – con *gaffe* del tutto in linea col personaggio – come «don Michele Montalto». Non con il suo cognome, cioè, ma con quello che il cardinale suo fratello aveva assunto dopo l'elevazione al cardinalato, sull'esempio di quanto fatto *in minori-bus* da Sisto V.

positate ambizioni professionali di Raval, da un lato iscrivendosi in una serqua di espressioni adulatorie da lui rivolte ai rinomati musicisti presenti in Roma che avrebbero ascoltato o eseguito i suoi madrigali,²² e dall'altro esibendo la più alta stima per un maestro la cui produzione madrigalistica rappresentava l'inevitabile pietra di paragone della propria. In breve, adulare Marenzio come compositore inimitabile era il minimo che Raval potesse fare per non apparire del tutto uno spaccone irresponsabile.

Ma vediamo finalmente in qual modo l'apparente disordine con cui le fonti d'epoca c'informano sulle qualifiche professionali di Marenzio sia coerente con una nozione antropologica di committenza aulica della musica, e quindi rappresenti il punto di partenza per asseverare non l'atipicità ma l'assoluta normalità della carriera professionale di lui.

Come vado sostenendo da tempo sulla scorta della funzione di contrassegno di classe o di gruppo che gli antropologi della musica attribuiscono a quest'arte, è possibile definire il patrocinio elargitole dai vertici della società rinascimentale e tardorinascimentale come patrocinio di eventi sonori atti a significare il rango sociale del committente per mezzo degli stili musicali con cui tali eventi perseguivano via via le loro finalità edificanti, cerimoniali o ricreative.²³ Ciò consente di identificare l'oggetto della singola commissione musicale non già nella stesura *ad hoc* di una partitura musicale ma nella realizzazione di un evento sonoro vivo, non importa se guidato da una traccia scritta o se totalmente improvvisato. Ai nostri fini questa precisazione è essenziale, perché significa che l'attività di un musicista di professione aveva sempre un esito esecutivo, indipendentemente dalla qualifica a lui attribuita nei ruoli della corte d'appartenenza, dalla rinomanza della sua produzione compositiva o dalla quota di ozio creativo concessagli dal padrone di turno. Il caso di Marenzio consente anzi di affermare che quanto maggiori erano le responsabilità di quel musicista verso il momento esecutivo tanto più varie potevano essere le prestazioni richiestegli in vista della sua realizzazione: la più ordinaria consulenza tecnica in occasione dell'acquisto d'uno strumento musicale valendo, sotto questo aspetto, quanto la partecipazione in vesti muliebri a un 'intermedio apparente' ambientato nell'antica Grecia.²⁴

²² È appena il caso di rammentare come, insieme a Marenzio, la dedicatoria di Raval menzioni il Cavalier del Liuto, Scipione Dentice e Scipione Stella, definendoli rispettivamente «universal nel Mondo», «rarissimo nel Cimbalo» e «virtuosissimo in differenti Virtù».

²³ Ho messo a punto tale definizione nell'introduzione all'antologia critica *La musica e il mondo: mecenatismo e committenza musicale in Italia fra Quattro e Settecento*, a cura di Claudio Annibaldi, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 9-42; nonché nei saggi *Per una teoria della committenza musicale all'epoca di Monteverdi*, in *Claudio Monteverdi: studi e prospettive. Atti del convegno (Mantova, 21-24 ottobre 1993)*, a cura di Paola Besutti, Teresa M. Gialdroni e Rodolfo Baroncini, Firenze, Olschki, 1998, pp. 459-475, e *Towards a theory of musical patronage in the Renaissance and Baroque: the perspective from anthropology and semiotics*, «Recercare», X, 1998, pp. 173-182.

²⁴ Il nome di Marenzio, in quanto possibile consulente nell'acquisto di un liuto, ricorre in una lettera del 1581 pubblicata in BIZZARINI, *Marenzio* cit., p. 40. In realtà, contrariamente a quanto ritiene lo studioso che l'ha reso noto, il documento non autorizza ad attribuire al musicista particolari competenze liutistiche, ed è solo un'ulteriore testimonianza di quanto fosse normale, all'epoca, attribuire a un musicista di professione ogni sorta di competenza tecnica afferente al momento esecutivo.

La problematica che vado delineando consente non solo di ridimensionare la qualifica di 'compositore' tanto enfatizzata, *et pour cause*, da tutti i biografi di Marenzio, ma anche di rivalutare titoli professionali che essi collocano fra i meno attendibili attribuitigli dalle fonti documentarie. Mi riferisco ovviamente alla qualifica di cantore papale e di organista della Cappella del papa, la prima delle quali è confermata da una tradizione interna alla Cappella pontificia protrattasi fino al primo Settecento ma priva di riscontri nei documenti cinquecenteschi della Cappella stessa,²⁵ mentre la seconda è considerata con diffidenza ancora maggiore dato che l'organigramma della Cappella predetta non ha mai previsto il posto di organista.

Il fatto è che sappiamo pochissimo sulla committenza musicale dei tre pontefici – Gregorio XIII Buoncompagni, Sisto V Peretti e Clemente VIII Aldobrandini – con cui Marenzio ebbe contatti ora diretti, ora mediati da dignitari di corte come Ludovico Bianchetti o Diego de Campo.²⁶ E quel poco ci porta a identificare le attività musicali promosse da quei papi con le esibizioni ufficiali del Collegio dei cantori pontifici. In realtà, ho documentato da tempo come l'ultimo dei tre fosse solito prendere «ricreazione di musica» sin dall'inizio del suo pontificato (il pontificato durante il quale Marenzio fu qualificato «cantore di Nostro Signore»)²⁷ Così come è ben documentata l'attività di una sua cappella 'segreta', o 'messa segreta', composta da un soprannista, un contraltista, un tenore e un basso della Cappella pontificia (un'organico vocale a cui nessuno avrebbe potuto impedire di associare, purché Clemente VIII l'avesse voluto, un organo portatile).²⁸

Anche limitandoci a questi pochi dati, è evidente come essi ci mettano a disposizione due figure non protocollari di cantore e di organista del papa compatibili tanto con l'organico, i regolamenti e le prerogative del Collegio dei cantori pontifici quanto con i tempi di permanenza di Marenzio presso la corte clementina. Infatti le 'ricreazioni di musica' del papa Aldobrandini sono documentabili dal 1592 al 1602, ovvero da due anni prima della comparsa del musicista fra i residenti dei palazzi vaticani a tre anni dopo la sua morte, mentre l'attività della cappella privata dello stesso pontefice è attestata dal 1596 al 1605: un arco di tempo in cui rientra per intero l'ultimo soggiorno romano di Marenzio.²⁹

²⁵ Si ricordino le puntuali affermazioni di ANDREA ADAMI, *Osservazioni per ben regolare il coro della Cappella Pontificia tanto nelle funzioni ordinarie che straordinarie*, Roma, Antonio de' Rossi, 1711, p. 185, secondo cui Marenzio sarebbe stato ammesso fra i cantori papali al suo ritorno dalla Polonia.

²⁶ Ai tre papi citati va probabilmente aggiunto Gregorio XIV Sfondrati, durante il cui regno (dicembre 1590 – ottobre 1591) l'archivio musicale della Cappella pontificia si arricchì della copia calligrafica d'un *Magnificat octavi toni octonis vocibus Lucae Marentij* (Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Sistina, codice 29, cc. 187v-191r).

²⁷ Si veda l' 'avviso di Roma' del 4 aprile 1592 citato in ANNIBALDI, *Il mecenate 'politico'* cit., p. 43.

²⁸ Alcuni documenti relativi all'attività di codesta cappella privata (giacché altro non significa, in questo contesto, il termine 'segreta') sono segnalati nella seguente nota 29.

²⁹ La possibilità di estendere fino al 1602 le ricreazioni musicali, di cui il papa Aldobrandini si compiace sin dall'inizio del suo pontificato, ci viene da una lettera del basso Paolo Facconi, assiduo componente della cappella 'segreta' clementina. Il 9 novembre 1602, infatti, Facconi accenna a una sospensione delle

La definizione antropologica di committenza aulica come patrocinio di eventi sonori vivi consente quindi di collocare il musicista su questo specifico versante della committenza artistica tardocinquecentesca diversamente da come propongono Engel, Ledbetter e Bizzarini con l'ipotesi di una carriera musicale evolutasi irreversibilmente dall'ambito esecutivo verso l'ambito creativo, o da come sostiene Laura Macy con la tesi di un'attività compositiva propiziata da un'eletta schiera di committenti in anticipo sul proprio tempo. Volendo ora considerare la collocazione di Marenzio sul versante contiguo della committenza imprenditoriale – rappresentata nel suo caso dagli stampatori che resero tecnicamente possibile l'ampia diffusione e popolarità della sua musica – dobbiamo prendere le mosse da un altro aspetto della definizione suddetta. Ossia dal fatto che essa attribuisce agli eventi musicali patrocinati dalla committenza aulica la finalità precipua di simbolizzare lo *status* sociale del committente.

Una volta circoscrivere le finalità ultime a tutt'altra sfera che quella economica (non a caso ciò che più si ammirava nei grandi musicofili aristocratici erano le ingenti spese in perdita da loro sostenute per patrocinare spettacoli, mantenere musicisti propri, e simili), la committenza aulica può essere distinta da quella imprenditoriale in maniera assolutamente oggettiva. I fini di lucro che connotano per definizione la figura del committente imprenditoriale rappresentano, infatti, un discrimine ben più efficace che non il generico antagonismo socioculturale a cui solitamente ci si richiama nel contrapporre, ad esempio, l'opera di corte seicentesca alla coeva opera impresariale, o nell'esaltare l'editoria cinquecentesca come fautrice di valori musicali alternativi a quelli promossi dalla committenza aulica. Così è possibile distinguere esattamente i due versanti della committenza musicale tardocinquecentesca nonostante che essa si presenti come un sistema integrato tuttora caratterizzato dalla netta subordinazione della componente imprenditoriale a quella aulica.³⁰

La figura di Marenzio s'innesta di forza in questa problematica in virtù di una diffusione delle sue opere a stampa, che definire ampia, come abbiamo fatto dianzi, è ancora poco a fronte delle dimensioni quantitative attribuitele in un recente saggio di Paolo Cecchi. Confrontando la produzione madrigalistica marenziana con quella di altri quat-

«recreazioni solite di musica che si sogliono fare doi volte la settimana» imposta da una temporanea indisposizione del papa (cfr. KIRKENDALE, *Court musicians* cit., p. 570, dove però si cita la lettera di Facconi omettendone il cenno allo stato di salute di Clemente VIII). Quanto alla 'messa segreta', la sua attività può essere ricostruita attraverso i 'libri dei punti' della Cappella pontificia conservati nel fondo Cappella Sistina della Biblioteca Apostolica Vaticana. Si vedano al riguardo il Diario 20 (cc. 12v-14r, 13, 14, 22 e 23 febbraio 1596); i codici 675 (c. 63r, 21 giugno 1602) e 690 (c. 20v, 30 aprile 1604; c. 21v, 7 maggio 1604; c. 22v, 17 maggio 1604); e i Diari 24 e 25, (rispettivamente alle cc. 5r e 5v, 24 gennaio 1605).

³⁰ In relazione al teatro musicale seicentesco questo modello interpretativo ha trovato una brillante applicazione in LORENZO BIANCONI – THOMAS WALKER, *Production, consumption and political function of seventeenth-century Italian opera*, «Early Music History», 4, 1985, pp. 215-243 (trad. it. parziale: *Forme di produzione del teatro d'opera italiano nel Seicento*, in *La musica e il mondo* cit., pp. 221-252). Per un analogo approccio ai problemi dell'editoria musicale tra Cinque e Seicento si veda il mio saggio *Tipologia della committenza musicale nella Venezia seicentesca*, in *Musica, scienza e idee nella Seicentesima durante il Seicento*, a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 1996, pp. 63-77.

tro autori favoriti del tardo Cinquecento e del primo Seicento italiano (Philippe De Monte, Ruggero Giovannelli, Claudio Monteverdi e Benedetto Pallavicino), Cecchi è arrivato addirittura a definire Marenzio «il mattatore assoluto della produzione del trentennio 1580-1610 e di tutta la storia del madrigale». E infatti le diciassette prime edizioni e le settanta ristampe totalizzate in quei trent'anni dai suoi volumi implicano proporzioni e rapporti percentuali – ad esempio, fra numero delle raccolte ed edizioni ovvero fra ristampe e totale delle edizioni stesse – che non hanno confronti fra le pubblicazioni degli altri compositori presi in esame.³¹

Che questo *record* marenziano sia segnalato in uno studio sulle pubblicazioni profane di Ruggero Giovannelli non torna certo ad onore del tradizionale approccio dei biografi di Marenzio ai suoi successi editoriali. Non a caso essi hanno sempre riservato loro apprezzamenti generici, quando non anche retoricamente enfatici, come ha fatto Macy nel prospettare quei successi come testimonianza dell'ammirazione universale che circondava l'autore,³² o Ledbetter nel parlarne come di un onore eccezionalmente tributato a Marenzio dalla contemporaneità. Donde l'ennesima variazione sul tema della singolarità della sua figura nel panorama musicale del tardo Cinquecento:

In 1609 the Antwerp printer Phalèse brought out [...] the collected madrigals for five voices; the following year he added to them the five books of villanelle, the six books of six-voice madrigals, and the Madrigali spirituali, resulting in a virtually complete edition of the composer's work, a unique honor in the Renaissance.³³

Codesta sostituzione di un primato quantitativo verificabile da chiunque con un primato ideale del tutto opinabile (come dimenticare che per la ditta Phalèse l'onore reso a Marenzio fu anche un affare vantaggioso?) fornisce una prima eloquente misura dell'approccio 'nobilitante' dei biografi di Marenzio alle fortune commerciali della sua musica. Una misura ancora più eloquente viene, per contrasto, dall'impegno ermeneutico che

³¹ Cfr. PAOLO CECCHI, *La diffusione e la circolazione della produzione profana di Ruggero Giovannelli e il mercato editoriale musicale di fine Cinquecento*, in *Ruggero Giovannelli "musico eccellentissimo e forse il primo del suo tempo"*. Atti del convegno internazionale di studi (Palestrina e Velletri, 12-14 giugno 1992), a cura di Carmela Bongiovanni e Giancarlo Rostirolla, Palestrina, Fondazione G. Pierluigi da Palestrina, 1998, pp. 641-694: 655.

³² Cfr. MACY, *The late madrigals* cit., p. 6.

³³ LEDBETTER, *Luca Marenzio* cit., pp. 140-141. L'idealizzazione del successo di mercato dei volumi marenziani ha ripetutamente preso la mano ai suoi fautori. Ad esempio Ledbetter (*ibid.*, p. 140) ha sintomaticamente frainteso un 'avviso di Roma' relativo alla morte di Marenzio, traducendo l'accenno al «dolore di questi Musici, che si facevano onore delle sue compositioni» come se si riferisse al dolore di colleghi «who did him honor for his compositions». Quanto a Laura Macy, il disinteresse per le fortune commerciali di Marenzio l'ha indotta a una considerazione così distratta dei suoi volumi a stampa, da riferire al *Primo libro de madrigali a cinque voci* il celebre frontespizio del *Primo libro de madrigali a sei voci* in cui Marenzio viene indicato come maestro di cappella del cardinale d'Este (MACY, *The late madrigals* cit., pp. 43-44). Va da sé che tale scambio priva d'ogni credibilità le successive illazioni di Macy circa l'emblematicità del titolo professionale di cui Marenzio si sarebbe intenzionalmente fregiato nel pubblicare il suo primo volume uninominale.

essi sogliono approfondire intorno alle sibilline asserzioni di *The Compleat Gentleman* sul deterioramento dei rapporti fra il musicista e Clemente VIII «for overmuch familiarity with a kinswoman of his». Giacché l'ingegnosità con cui le maggiori biografie marenziane cercano di venire a capo di un aneddoto al quale non si è mai riusciti a trovare un riscontro documentario purchessia rende ancor più evidente il trattamento elusivo che esse riservano contestualmente ai rapporti fra Marenzio e i suoi stampatori, sebbene si tratti di rapporti, non che documentati da decine di volumi conservati nelle biblioteche di mezza Europa, qualificati dall'identità delle controparti del musicista. Tutti personaggi ben noti, diversamente della fantomatica figura femminile evocata da Peacham, in quanto fra i battistrada dell'editoria musicale moderna.

Si ripresenta qui, se non erro, una situazione analoga a quella intravista più sopra, a proposito del 'crescendo' di rimozioni reticenze anacronismi che ha portato i maggiori biografi di Marenzio a escludere dal proprio campo visivo quanto poteva ostacolare una sua collocazione da compositore 'puro' nell'ambito della committenza aulica del suo tempo. La differenza è che stavolta non si tratta di espungere dalla ricostruzione della sua carriera musicale un paio di prestazioni sceniche probabilmente passate inosservate agli stessi spettatori degli intermedi fiorentini del 1589. Si tratta bensì di relazioni di affari che hanno inciso per quasi due decenni sulla creatività e la quotidianità di lui, e che hanno contribuito per un tempo tre volte maggiore ai buoni affari dei suoi *partner*.³⁴ C'è dunque da sospettare che un qualche meccanismo censorio faccia parte *ab ovo* dell'approccio tradizionale alla vita e all'opera di Marenzio: come se il fascino di questa ispirasse ai biografi un'idea così sublime della personalità storica che l'ha creata, da indurli a filtrare la documentazione disponibile a seconda della sua maggiore o minore conformità a quell'idea. Donde, appunto, la persistente attrazione esercitata su di loro da un legame sentimentale osteggiato dalle convenzioni sociali (vicenda tanto inverificabile quanto conforme all'idea in questione, grazie alle sue assonanze con la coeva storia d'amore di Giaches Wert e Tarquinia Molza), nonché il cronico disinteresse che essi riservano ai ventennali rapporti di Marenzio con i suoi stampatori, tangibili quanto si voglia ma impossibilitati a conformarsi a quell'idea medesima dalla loro intrinseca prosaicità. Termine, quest'ultimo, che non uso a caso, bensì pensando alla disarmante schiettezza con cui uno di quegli stampatori, Giacomo Vincenti, sosteneva come «dui condizioni di compositori gli [capitassero] alle stampe di Musica, l'una dal fanno & la seconda dal vanno». Giacché, spiegava, libri

dal fanno son quelli che fanno utile all'impressore, & honore al compositore per l'esito curioso dell'opre. Quelli poi dal vanno son quelli, che vanno per bottega dall'una scantia

³⁴ È noto che ancora nel 1662 il catalogo dello stampatore veneziano Alessandro Vincenti comprendeva, di Marenzio, i cinque libri di villanelle, tutti i libri di madrigali a cinque e a sei voci, e una raccolta di canzonette arrangiate per liuto. Cfr. OSCAR MISCHIATI, *Indici, cataloghi e avvisi degli editori e librai musicali italiani dal 1591 al 1798*, Firenze, Olschki, 1984, pp. 214 (scheda 16), 219 (schede 206-7) e 238 (scheda 801).

all'altra, poi vanno nel magazzino, né venendo da gli professori [richiesti], in fine vanno in tanti invogli, o cartozzi da spetiali.³⁵

Anche considerata a sé, del resto, la storia d'amore che pare sia costata a Marenzio il favore di Clemente VIII è un esempio fra i più eclatanti della selezione – una selezione talora assimilabile a una censura inconscia – che anche i maggiori biografi del musicista sembrano aver operato sulla documentazione disponibile onde renderla funzionale a un'idea pregiudizialmente sublime della sua individualità storica. La verità è che essi hanno sempre riferito il passo in cui Peacham evoca quella storia a un'impossibile relazione fra Marenzio e una Aldobrandini perché hanno sempre evitato di leggere quel passo in un modo che, ancorché legittimo, avrebbe aperto uno spiraglio moralisticamente riprovevole sulla vita privata di lui. La frase che allude allo sdegno del papa Aldobrandini per l'«overmuch familiarity» del musicista «with a kinswoman of his» è, infatti, grammaticalmente ambigua, in quanto l'aggettivo pronominale *his* può riferirsi tanto a Clemente VIII quanto a Marenzio. Ciononostante tutti i biografi l'hanno sempre riferito al primo e mai al secondo, ostinandosi così a cercare il personaggio femminile in questione fra i famigliari del papa Aldobrandini (o tra i suoi famigli, visto che Peacham parla di colei come d'una musicista provetta) laddove esso andava cercato, quanto meno, anche fra i famigliari di Marenzio.³⁶

Ma c'è di più. Imboccare la pista di una relazione sentimentale di natura incestuosa significa disporre anche del riscontro documentario che è sempre mancato alla pista alternativa comunemente battuta. Giacché tutte le biografie marenziane concordano nell'escludere che Clemente VIII avesse parenti musiciste atte a candidarsi a *partner* amoroze del musicista quarantenne, ma tutte parlano anche, in un punto o nell'altro, di un fratello minore di quest'ultimo: un personaggio variamente menzionato nelle fonti come «Marentio Marentij» o «Marentio di Marentij», che un documento bresciano del 1588 definisce musico e servitore del granduca di Toscana, una coeva fonte fiorentina annovera fra i famigli del granduca «stanti in Roma», e il medesimo *Liber mortuorum* in cui è annotato il decesso del fratello registra come deceduto (o sepolto) l'8 dicembre 1600.³⁷ Cosa significa tutto questo? Intanto che è estremamente probabile che

³⁵ Cfr. ADRIANO BANCHIERI, *Cartella musicale nel canto figurato, fermo, & contrapunto*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1614 (ed. anastatica, Bologna, Forni, 1968), p. 102.

³⁶ Ringrazio Noel O'Regan per avere convalidato questa mia interpretazione del passo di Peacham, che egli ritiene suffragata anche dalla frase successiva – «[Marenzio] found the affection of the Pope so estranged from his that hereupon he took a conceit and died» – dove Peacham fa nuovamente uso dell'aggettivo pronominale in questione riferendolo senz'altro a Marenzio.

³⁷ Il documento bresciano è la ben nota *Poliza de beni, crediti et teste* compilata nel 1588 dal padre di Luca Marenzio, donde si è potuti risalire all'anno di nascita di quest'ultimo. Il documento fiorentino è un *Ruolo della Casa* del granduca Ferdinando I de' Medici segnalato in LEDBETTER, *Luca Marenzio* cit., p. 134 nota 7. Il documento romano, che non mi risulta essere stato segnalato prima d'ora, consta di un'annotazione del tutto simile all'atto di morte del fratello maggiore: «Marentio di Marentij fiorentino morse nel Palazzo del Gran Duca [fu] s[epolto] in s[an] L[orenzo] in Lucina a di 8 [dicembre 1600]» (Archivio storico del Vicariato

«Marentio di Marentij» sia rimasto a Roma, insieme a un suo eventuale nucleo familiare, per tutta la durata dell'equivoca storia d'amore del fratello (secondo Peacham, com'è noto, essa risalirebbe alla vigilia del soggiorno di quest'ultimo in Polonia, tant'è che la donna amata sarebbe stata fatta chiamare da lui al servizio di quella regina). In secondo luogo significa che Luca Marenzio poté avere in Roma una cognata, o forse una nipote musicista, e che anche solo la voce di una sua eccessiva frequentazione di costei avrebbe potuto metterlo in cattiva luce presso un papa *prude* come Clemente VIII. Se poniamo mente agli incarichi artistici che colui gli assegnò dopo la morte del Palestrina, e se consideriamo che forse proprio questi portarono il musicista ad alloggiare nei palazzi vaticani, possiamo concludere che, nel periodo antecedente la sua partenza per la Polonia, Marenzio fu come non mai tenuto alla massima irreprensibilità del comportamento personale ed esposto a controlli rigorosi in tal senso.³⁸

A questo punto dovrebbe essere chiaro perché, all'inizio del presente contributo, io abbia paventato qualche reazione di sconcerto alla mia proposta di estendere dal versante aulico a quello imprenditoriale la discussione sui rapporti di Marenzio con la coeva committenza musicale. Se anche i biografi più autorevoli risultano negativamente condizionati dall'aspirazione a ricostruire le sue vicende personali su un piano tanto elevato quanto l'idea che essi hanno dell'arte sua, quale non sarà la diffidenza dei comuni estimatori di quest'ultima verso la proposta di considerarla da un punto di vista dichiaratamente prosaico? Posto che qualcuno di costoro mi abbia seguito sin qui, egli starà ormai guardando a un siffatto punto di vista come alla matrice di esiti tutt'al più 'scandalistici', incapaci di aggiungere o togliere nulla alla grandezza artistica del maestro. Se così fosse, vorrei suggerirgli di pazientare ancora un poco prima di confermarsì in tale opinione negativa. Dar seguito a quella proposta iniziale – come ora farò – promette infatti esiti di tutt'altro segno, tra cui, forse, un motivo finalmente fondato per attribuire a Marenzio una posizione storica tutt'affatto speciale.

di Roma, *S. Lorenzo in Lucina. I. Libro dei morti I (1588-1610)*, c. 123v). In KIRKENDALE, *Court musicians* cit., questo fratello di Luca Marenzio è citato due volte: la prima a p. 246, dov'è nominato come Marenzi Marenzio e qualificato (senza alcun riscontro documentario) come giardiniere della villa sul Pincio ove morì il fratello; la seconda a p. 628, dov'è menzionato come Marenzio Marenzi, senza più riferimento al fratello e nell'ambito della scheda nominativa di un suo 'aiutante' dalle mansioni indefinite. Visto che ne tace in entrambi i casi, Kirkendale è evidentemente all'oscuro della qualifica di musico granducale attribuita nel 1588 al Marenzio in questione.

³⁸ Oltre all'incarico relativo alla revisione del canto liturgico, di cui s'è detto nella precedente nota 15, verso la fine del 1594 Marenzio ebbe anche il compito ufficiale «di ridurre gli mottetti, et hinni con altre cose che si cantano musicalm[en]te in note et sillabe concertate di modo che faciliss[imamen]te si possono intendere da gli auditori» (BIZZARINI, *Marenzio* cit., 219-220, citando un 'avviso di Roma' del 21 dicembre 1594). La frase successiva dell' 'avviso' predetto – «al che havendo dato principio si va quotidianam[en]te provando come gli rieschino» – basterebbe da sola a spiegare la contemporanea presenza di Marenzio fra gli inquilini del palazzo papale. Circa le severe regole di comportamento a cui egli si trovò sottoposto alloggiando colà, basterà ricordare che Clemente VIII esigeva dai suoi famigli che «La notte no[n] vada alc[un]o a dormire fuori di Palazzo» e che pretendeva da loro, «pena la forca, [che] no[n] vadino a don[n]e» (Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. lat. 1060, cc. 79v e 88v, 'avvisi di Roma' del 5 e dell'8 febbraio 1592).

Esaminiamone dunque la collocazione sul versante imprenditoriale della committenza tardocinquecentesca della musica, a partire dal meno nobile dei punti di vista: i fini di lucro dei cinque stampatori veneziani che curarono le prime edizioni dei volumi uninominali firmati da lui fra il 1580 e il 1599. Dai frontespizi dei volumi superstiti sono agevolmente desumibili i dati relativi alla cronologia delle edizioni medesime, ai titolari delle stamperie che le produssero e alle opere curate da ciascuna stamperia. Si tratta certo di informazioni bibliografiche elementari, ma coordinarle nella forma tabulare che ho riportato in appendice consente di evincerne considerazioni dall'inaspettata ricaduta biografica.³⁹

Cominciamo dai dati di fatto. Nel quadriennio 1580-1583 le prime edizioni dei volumi uninominali firmati all'epoca da Marenzio e le ristampe relative sono pubblicate in Venezia da Angelo Gardano, titolare d'una stamperia colà fondata quarant'anni prima da suo padre, il famoso Antoine Gardane. Nel 1584 a questa ditta rinomata se ne affiancano altre due, entrambe in attività da un anno soltanto: la stamperia romana di Alessandro Gardano, fratello ed ex-socio di Angelo, e quella veneziana di Ricciardo Amadino e Giacomo Vincenti. Nel 1585, Angelo Gardano esce di scena a vantaggio delle due stamperie affiancateglisi l'anno prima e della più che centenaria stamperia Scotto, all'epoca gestita dall'ultimo esponente della dinastia, Melchiorre. Nel 1586 esce di scena anche Alessandro Gardano ma Amadino e Vincenti si scindono in due ditte autonome, talché Marenzio continua ad essere pubblicato simultaneamente da tre stampatori, tutti operanti a Venezia: Scotto, Amadino e Vincenti.

È bensì vero che nel 1587 Angelo Gardano cura una ristampa del *Primo libro de madrigali a cinque voci*, ma l'equidistanza di questa pubblicazione dai volumi uninominali da lui editi nel 1584 e nel 1591 impedisce di reinserirlo nel novero degli stampatori marenziani. Tra cui, invece, egli rientra con ogni evidenza quattro anni dopo, quando la prima edizione del *Quinto libro de madrigali a sei voci* ripristina l'esclusiva della sua ditta sulle novità di Marenzio, senza altri concorrenti che Scotto e Vincenti, peraltro da tre anni interessati solo a ristampe o riedizioni di volumi marenziani di successo.⁴⁰ Ma ora anche Angelo Gardano è interessato in tal senso, e a poco a poco annette al suo catalogo tutti i volumi uninominali pubblicati da Marenzio presso altri stampatori tranne i *Madrigali spirituali*, usciti presso Alessandro Gardano nel 1584 e riediti da Melchiorre Scotto nel 1588, e i *Madrigali a quattro, cinque e sei voci*, usciti presso Vincenti nel 1588 e mai più ripubblicati sino ai nostri giorni.⁴¹

Proviamo ora a valerci di questi dati per venire a capo di due momenti cruciali delle

³⁹ La sinossi pubblicata in Appendice si basa su schede bibliografiche contenute in OSCAR MISCHIATI, *Bibliografia delle opere dei musicisti bresciani pubblicate a stampa dal 1497 al 1740. Editio minor*, Brescia, Centro di Studi musicali «Luca Marenzio», 1982, pp. 72-138.

⁴⁰ Negli anni Novanta l'esclusiva di Gardano sulle novità marenziane risulta formalizzata anche dal 'privilegio' dichiarato nel frontespizio del *Sesto libro de madrigali a cinque voci*, uscito nel 1594.

⁴¹ Per quanto riguarda le riedizioni di volumi marenziani curate da Angelo Gardano dopo la *rentrée* del 1591, a quelle segnalate nella sinossi in appendice vanno aggiunte le riedizioni dei cinque libri di villanelle e dei *Motecta festorum totius anni*, pubblicate rispettivamente nel 1600 e nel 1606.

fortune editoriali di Marenzio fra il 1580 e il 1599: l'impennata quantitativa del triennio 1584-1586 – quando in un anno escono fino a cinque prime edizioni di suoi volumi unimodali – e la flessione verificatasi dopo il 1588, quando fra due prime edizioni di tal tipo trascorrono anche due anni. Questa crisi ha trovato nelle biografie di Ledbetter e Bizzarini spiegazioni assai diverse, ma egualmente coerenti con l'approccio biografico 'nobilitante' condiviso dai due studiosi. Per Ledbetter essa si legherebbe alle scelte stilistiche controcorrente operate da Marenzio nei *Madrigali a quattro, cinque e sei voci* testé menzionati, con cui il musicista avrebbe perso il favore del grande pubblico.⁴² Per Bizzarini la flessione successiva al 1588 dipenderebbe, invece, dalla morte del cardinale Luigi d'Este, con cui sarebbe venuto meno nel dicembre 1586 un personaggio interessantissimo a promuovere le pubblicazioni del proprio maestro di cappella, onde valersene per gratificare esponenti del gran mondo diplomatico e politico.⁴³ Entrambe le spiegazioni esibiscono il loro taglio 'nobilitante' tanto al negativo quanto al positivo, visto che ignorano entrambe come la crisi predetta abbia interessato due stampatori fra i più noti della Venezia tardocinquecentesca, attribuendo nel contempo a Marenzio, l'una, una coerenza artistica superiore coniugante fedeltà alle proprie scelte creative e disprezzo per il successo di mercato, e, l'altra, sotterranei collegamenti con la 'grande storia' contemporanea. Si consideri, a questo proposito, come la tesi della 'regia occulta' del cardinale d'Este consenta addirittura di scorgere, dietro le dedicatorie marenziane degli anni 1584-1587, la politica interna di Enrico III e quella estera di Sisto V.⁴⁴

⁴² LEDBETTER, *Luca Marenzio* cit., pp. 126-127.

⁴³ Cfr. MARCO BIZZARINI, *Luca Marenzio e la Francia*, «Rivista italiana di musicologia», XXXII, 1997/2, pp. 223-240 (saggio ripreso in *Id.*, *Marenzio* cit., pp. 119-134).

⁴⁴ All'una rinvierebbe la dedica al cardinale di Guise del *Secondo libro de madrigali a sei voci*, all'altra la dedica al marchese di Pisany del *Quarto libro dei madrigali* per lo stesso numero di voci (BIZZARINI, *Marenzio* cit., pp. 122-123 e 128-130). Evidentemente una tesi siffatta può persuadere nella misura in cui sia abbinata alla più scrupolosa contestualizzazione cronistorica delle opere esaminate ma questa risulta vistosamente fallace in almeno due casi. Il primo riguarda l'episodio che Bizzarini pone a monte della dedicatoria di Marenzio al cardinale di Guise: un viaggio in Italia che il fratello del celebre duca omonimo avrebbe compiuto nel 1584, conformemente a quanto preannunciato da un 'avviso di Roma' del 18 gennaio di quell'anno (*ibid.*, p. 122). A parte il fatto che l'avviso citato non proviene da Roma ma da Parigi e che non risale al gennaio 1584 ma alla fine del dicembre 1583, ciò che vanifica l'assunto del biografo è l'assenza di riscontri fra gli autentici 'avvisi di Roma' del 1584 e quello da lui segnalato come tale. Dalla quale assenza discende che il preannuncio del viaggio italiano del cardinale di Guise – in base alla quale Bizzarini dà per certo che nel 1584 colui sia stato ospitato in Roma da Luigi d'Este – dev'essere considerato alla stregua delle tante voci infondate messe in circolazione dai 'novellanti' dell'epoca. L'altro caso riguarda il dedicatario del *Terzo libro delle villanelle* marenziane, marchese di Piennes, che nel 1586 sarebbe stato costretto a lasciare Roma perché incappato nell'ira di Sisto V a causa d'una relazione amorosa con una «zitella artista» (*ibid.*, p. 115). Bizzarini motiva l'incidente con l'esuberanza di un «temperamento sensuale immediatamente contrastato dall'austero pontefice», e, sviato forse dal termine 'artista' (riferibile esclusivamente al mestiere artigianale praticato da lei o dai suoi parenti), suggerisce d'identificare la 'zitella' in questione con l'anonima musicista cantata da Marenzio in una villanella del volume predetto (*ibid.*, p. 115 nota 24). Qui la 'grande storia' c'entra poco, ma la contestualizzazione del volume in parola non è meno carente di quella dei madrigali dedicati al cardinale di Guise (fra l'altro, trascrivendo un 'avviso di Roma' concernente il marchese di Piennes, Bizzarini trasforma «Questo Maffoi», metoni-

Ben diversa spiegazione delle fortune e dei rovesci commerciali di cui si parla può ricavarsi dalla sinossi cronologico-bibliografica riportata in appendice, ove se ne analizzino i dati sulla scorta di quegli storici dell'editoria musicale per i quali, fra Cinque e Seicento, gli stampatori italiani investivano solo in antologie, opere didattiche e riedizioni di volumi uninominali di successo, mentre le prime edizioni di quest'ultimo tipo di pubblicazione erano finanziate prevalentemente da altri (autori, curatori, dedicatari, librai, eccetera) con la conseguenza che uno stesso stampatore poteva figurare, a seconda dei casi, come committente o come commissionario.⁴⁵

È subito evidente che una simile chiave di lettura non basta a spiegare il proliferare degli stampatori di prime edizioni marenziane negli anni 1584-1586. Perché l'autore o i suoi finanziatori avrebbero dovuto rivolgersi a più ditte concorrenti se le spese di stampa non gravavano su nessuna di esse? Non potevano continuare a servirsi della sola stamperia di Angelo Gardano, come negli anni 1580-83? Né è pensabile che il gettito dei volumi prodotti da Marenzio si fosse improvvisamente fatto tanto impetuoso da travalicare le capacità di produzione di una delle più importanti stamperie musicali della Venezia cinquecentesca. Tant'è vero che, dopo l'ingresso in scena del fratello Alessandro, di Melchiorre Scotto e della ditta Amadino e Vincenti, in sei anni la ditta di Angelo Gardano risulta aver pubblicato solo l'isolata ristampa del *Primo libro de madrigali a cinque voci* citata più sopra.

Certo, si potrebbe tentare di spiegare il coinvolgimento di più stampatori concorrenti con la necessità di abbassare i costi di stampa. Ma, per rinunciare anche a quest'ipotesi, è sufficiente considerare come nel 1591 – ossia nel pieno della crisi successiva al 1588 – la *rentrée* di Angelo Gardano abbia rimesso in gioco proprio la stamperia che l'ipotesi di una tendenza al risparmio prospetterebbe come la più costosa, data la rapidità con cui essa era

mia francofoba derivata dall'esclamazione «Ma foi!», in un anodino «Questo Messer»). Stavolta, infatti, il biografo non s'è accorto che il volume di 'avvisi' da lui consultato torna altre tre volte sulla disavventura del marchese predetto, rivelandone i retroscena in un turpe episodio di prostituzione minorile alle cui conseguenze penali il nobiluomo poté sottrarsi – grazie al suo rango e alla nazionalità francese – semplicemente facendo i bagagli, mentre la madre della ragazza con cui egli aveva avuto commercio fu condannata a morte «per ruffianamento, ratto e stupro», e impiccata sotto gli occhi della figlia (Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. lat. 1054, cc. 240r, 242r e 247v, avvisi del 4 e del 7 giugno 1586).

⁴⁵ Su tutto ciò, e sulla bibliografia relativa, cfr. ANNIBALDI, *Tipologia della committenza* cit., pp. 72-73. Per una preziosa testimonianza sul ventaglio di prestazioni offerte dagli stampatori italiani del tardo Cinquecento, si veda quanto scriveva il 28 febbraio 1578 un nipote del famoso filologo Piero Vettori a mons. Ippolito Aldobrandini, il futuro papa Clemente VIII, onde informarlo sulla possibilità di pubblicare in Firenze una traduzione delle *Vite* di Diogene Laerzio firmata da un fratello del monsignore. Ecco il passo della lettera – per quanto ne so, ancora inedita – nel quale Francesco Vettori dà conto delle sue trattative con lo stampatore Jacopo Guidi, a cui aveva pensato di affidare la realizzazione del volume: «Quanto al pigliarlo a stampare sopra di sé, senza spese n[ost]re, egli assolutam[ent]e non vuol pensare. Così come egli sta anche inrisolto quando gli dimando, se cof[n] qualche n[ost]ra spesa egli ci mettesi mano... mi offerisce voluntariam[ent]e solo questo partito, di servirci come semplice stampatore et noi pensassimo al pagare la carta e lui della sua fatica» (Archivio Segreto Vaticano, Roma, Fondo Borghese, serie I, vol. 976 A-S, interno S, c. 1r-v).

stata soppiantata dalle stamperie affiancatelesì nel 1584. E poi, come spiegare la concomitanza di tale *rentrée* e del conseguente ripristino dell'esclusiva della ditta Gardano sulle novità marenziane? Come la vittoria di una ditta solida ed affermata su ditte più antiche ma al tramonto, come quella di Melchiorre Scotto, ovvero più giovani ma meno solide, come quella di Amadino e Vincenti o le due a cui essi dettero vita nel separarsi? Anche questa risposta suona poco convincente, visto che Angelo Gardano cessò praticamente di pubblicare musiche di Marenzio dal 1585 al 1590 e che, dunque, per sei anni tutto fece meno che cercare di battere la concorrenza degli altri stampatori marenziani.

A mio parere, c'è solo una spiegazione che può sciogliere tutti questi interrogativi. E che può farlo tenendo conto tanto delle indicazioni degli storici dell'editoria musicale quanto delle spiegazioni proposte da Ledbetter e Bizzarini: dunque in armonia con un modello interpretativo della committenza musicale rinascimentale e postrinascimentale postulante l'integrazione del versante aulico con quello imprenditoriale, e con la conseguente esigenza di adottare chiavi di lettura compatibili con le più varie modalità di realizzazione di quell'integrazione o con le molte possibilità di analizzarle. Tale spiegazione consiste nell'ipotizzare che i primi volumi marenziani siano stati pubblicati da Angelo Gardano in qualità di prestatore d'opera, ma che il loro successo, attestato con ogni evidenza dalla loro immediata ristampa, abbia spinto tre ditte particolarmente disponibili a imprese capaci di lanciarle o rilanciarle – da un lato, cioè, le stamperie emergenti di Alessandro Gardano e della coppia Amadino-Vincenti, dall'altro la stamperia gloriosa ma in declino degli eredi di Girolamo Scotto – ad assumere un ruolo imprenditoriale e a finanziare in tutto o in parte i volumi uninominali successivamente prodotti dal musicista. In questo modo tanto la repentina uscita di scena di Angelo Gardano dopo il 1584 quanto la sua decisa *rentrée* del 1591 troverebbero una spiegazione coerente nelle aspettative di guadagno degli altri stampatori: prima sollecitate dal successo delle novità marenziane degli anni 1580-1583, e poi depresse dall'insuccesso dei *Madrigali a quattro, cinque e sei voci*, pubblicati da Vincenti nel 1588. Senza dire che la medesima spiegazione potrebbe valere anche per il conseguente ripiegamento dei due stampatori/imprenditori rimasti in lizza dopo quell'anno (Giacomo Vincenti, appunto, e Melchiorre Scotto) su una produzione di ristampe e riedizioni scevra da rischi economici.⁴⁶

Per comportare la riduzione di Angelo Gardano al ruolo di prestatore d'opera, tutto questo non può non lasciare perplessi, trattandosi di uno stampatore di cui Marenzio si servì per circa un quindicennio, affidandogli per giunta numerosi volumi dedicati a personaggi di alto o altissimo rango, come i cardinali d'Este e Aldobrandini, o i duchi di Ferrara e di Mantova. Ma i dati a nostra disposizione non sembrano consentire alternative. A suggerire che Angelo Gardano agì da prestatore d'opera tanto nei primi anni

⁴⁶ È evidente che dopo il 1588 anche Scotto o Vincenti avrebbero potuto servire Marenzio in veste di prestatori d'opera e sarebbe importante scoprire perché ciò non sia avvenuto. Tuttavia, chiederselo nell'ambito di una ricostruzione totalmente ipotetica come la presente non servirebbe che a inflazionare quella pratica dell'ipotesi biografica gratuita – utile solo a mascherare l'incompletezza oggettiva della documentazione prodotta o l'incapacità soggettiva di valersene – da cui le ricerche sulla vita di Marenzio hanno sempre tratto più danni che vantaggi.

Ottanta quanto nel corso degli anni Novanta è, oltre alla rapidità con cui egli fu messo da parte dagli stampatori/imprenditori affiancatigli nel 1584, la frequenza stessa delle novità marenziane da lui pubblicate fra il 1591 e il 1599. La media di uno/due volumi l'anno che si riscontra in questo periodo, infatti, ricorda più quella delle prime edizioni curate da Gardano nel 1580-1584 che la media elevatissima degli anni 1584-1586, quando i nuovi volumi composti dal musicista furono pubblicati da quattro diverse stamperie. Ciò che cambia, nel ritmo di pubblicazione dei volumi curati da Gardano nei periodi in esame, è la distanza fra due prime edizioni consecutive: nel quinquennio 1580-1584 un anno, nel novennio 1591-1599 anche due. Si deve però tener conto della diversa gittata degli archi temporali posti a confronto, il secondo dei quali è quasi il doppio dell'altro e comprende per giunta i tre anni circa che Marenzio trascorse in Polonia.

Mi rendo conto che, a tutta prima, queste mie 'prosaiche' congetture intorno alle alterne fortune commerciali della sua opera rischiano di valere quanto le ipotesi 'nobili' avanzate al riguardo da Ledbetter e Bizzarini. E forse ancor meno, dato che quelle hanno almeno l'attrattiva di ruotare intorno alla musica da lui composta, prospettandola appunto sullo sfondo della grande storia contemporanea ovvero esaltandone la coerenza dei propositi creativi. D'altro canto, per decidere della fondatezza o dell'infondatezza delle mie ipotesi, occorrerebbe confrontarle con le politiche editoriali perseguite dagli stampatori marenziani nel decennio 1580-1599: operazione che allo stato degli studi è del tutto inattuabile, presupponendo essa che si conosca, come non è, un congruo numero di contratti da loro stipulati in quel decennio con autori curatori committenti di volumi uninominali di musica pratica.⁴⁷ Né possiamo pensare di sostituire le indicazioni che ci verrebbero da tale documentazione di prima mano con i risultati statistici a cui si è pervenuti qualche anno fa ricostruendo i cataloghi delle stamperie veneziane operanti fra Cinque e Seicento.⁴⁸ I quali risultati, peraltro, confermano l'importanza della flessibilità operativa degli stampatori di musica del tempo, in quanto delineano la contrapposizione di due strategie editoriali – basate rispettivamente sulla promozione di compositori affermati o di compositori emergenti – che verosimilmente comportarono ruoli operativi diversi per gli stampatori che le praticavano: da imprenditori nell'un caso, da prestatori d'opera nell'altro.

Tuttavia la mia proposta di lettura delle vicende editoriali di Marenzio rientra pur sempre in uno studio sulla sua collocazione nel sistema della committenza musicale tardocinquecentesca. Se quindi, come proposta a se stante, può solo aspirare a una benevo-

⁴⁷ Per un interessante spiraglio sulla varia casistica che potrebbe emergere da tale documentazione, ove venisse mai raccolta, si vedano gli atti notarili relativi all'attività romana di Alessandro Gardano fra il 1585 e il 1589 raccolti in VERA VITA SPAGNUOLO, *Gli atti notarili dell'Archivio di Stato di Roma. Saggio di spoglio sistematico: l'anno 1590*, in *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio. Atti del convegno internazionale. Roma 4-7 giugno 1992*, a cura di Bianca Maria Antolini et al., Lucca, LIM, 1994, pp. 19-65: 53-55 (registri 202-204, 209 e 212).

⁴⁸ ANGELO POMPILIO, *Strategie editoriali delle stamperie veneziane tra il 1570 e il 1630*, in *Atti del XVI Congresso della Società Internazionale di Musicologia. Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale*, a cura di Angelo Pompilio et al., Torino, EDT, 1990, I, pp. 254-271.

la sospensione del giudizio da parte di chi legge, alla luce del percorso di cui ha rappresentato il tratto terminale essa assume un rilievo particolare, che ridimensiona fortemente la questione della sua corrispondenza all'effettivo svolgimento dei fatti a cui fa riferimento.

Si consideri, per convincersene, come la precedente disamina dell'approccio biografico 'nobilitante' che sottende le correnti ricostruzioni della vita e dell'opera di Marenzio non ci abbia consentito soltanto di prospettare l'assoluta normalità dei rapporti del musicista con la committenza aulica, contrariamente a quanto sostengono i fautori di un'idealizzazione anacronistica della figura storica di lui in termini di 'compositore puro'. Quella disamina ci ha anche consentito di individuare, nel concomitante disinteresse di coloro per le eccezionali dimensioni quantitative dei successi marenziani sul versante della committenza imprenditoriale, una carenza che delimita pesantemente, oltre al contenuto immediato, anche l'orizzonte storico delle loro ricostruzioni biografiche. Infatti, la rimozione più o meno consapevole dei rapporti d'affari che hanno fatto da costante controcanto alla carriera professionale del musicista, comporta l'impossibilità stessa di prospettarsi la committenza musicale del suo tempo come il sistema integrato che verosimilmente fu: un sistema il cui baricentro, pur gravitando ancora sul versante aulico, stava già spostandosi verso il versante imprenditoriale, seppure non così vistosamente come sarebbe accaduto dopo l'avvento dell'impresariato operistico.

In realtà, l'intreccio senza meno singolare dei rapporti di Marenzio con gli stampatori che curarono le prime edizioni dei suoi volumi uninominali sembra effettivamente rispecchiare la dinamica di tale fase della storia della committenza e dell'editoria musicali nel corso del secolo XVI. Non a caso d'altro canto è bastato analizzare la più semplice sinossi cronologico-bibliografica di detti rapporti – chiedendosi altrettanto semplicemente in quale misura quegli stampatori avessero agito da imprenditori o da prestatori d'opera – per cogliere nella palese diversificazione dei loro ruoli un tratto saliente della coeva editoria musicale, e per intravedere nel loro alterno proporsi come committenti e commissionari il più significativo punto di contatto fra il versante aulico e il versante imprenditoriale del sistema della committenza musicale dell'epoca. Se però ciò è corretto, la questione della verisimiglianza delle congetture da me formulate su ruoli e iniziative degli stampatori marenziani fra il 1580 e il 1599 non si pone più. O meglio, essa serba la sua centralità per il biografo che intenda puntualizzare quei ruoli e quelle iniziative, ma rappresenta una questione affatto marginale per lo storico interessato a quelle congetture grazie all'orizzonte problematico che dischiudono, a ciò che riescono a far intravedere – sull'unica base dei rapporti intercorsi tra un compositore e cinque stampatori di musica – di una dinamica culturale ed economica d'importanza epocale.

In tal modo il risultato ultimo del percorso compiuto nelle pagine precedenti sulla scorta del problema della collocazione di Marenzio nel sistema della committenza musicale del suo tempo è, *sic et simpliciter*, la riqualificazione concettuale del problema da cui un tale percorso ha preso le mosse. Ciò che all'inizio si prospettava come un problema biografico del tutto specifico, in quanto legato all'apparente incoerenza delle qualifiche professionali attribuite in vita a un grande musicista del passato, si pone da ultimo come una questione storiografica di vasta portata, che tocca anche le più prosaiche con-

gettare sui fini di lucro appuntatisi sull'opera creativa del musicista in questione. In quanto tramite della riqualificazione del problema da cui abbiamo preso le mosse, dette congetture finiscono infatti per porsi non come ipotesi biografiche impossibili da verificare ma come un'ipotesi di lavoro afferente alla storia dell'editoria musicale e della committenza della musica in età rinascimentale e postrinascimentale.

Se, fra quanti mi hanno seguito sin qui, c'è ancora qualcuno persuaso che un approccio biografico 'basso' riesca a esiti tutt'al più 'scandalistici', forse egli sta cominciando a capire che guardare ai successi commerciali di Marenzio dal meno 'nobile' dei punti di vista può dar conto del suo porsi al crocevia della cultura coeva meglio di tanti discorsi infiammati.

APPENDICE

Prime edizioni e riedizioni o ristampe italiane dei volumi uninominali firmati da Marenzio fra il 1580 e il 1599

	Angelo Gardano	Amadino & Vincenti	Erede di G. Scotto	Ricciardo Amadino	Giacomo Vincenti	Alessandro Gardano
1580	I M 5					
1581	I M 6 II M 5					
1582	III M 5 I M 5					
1583	II M 5 I M 6					
1584	II M 6 I M 6	IV M 5 I V 3				Ms 5
1585		II V 3 I V 3	V M 5 III M 6			M 4 Mo 4 III V 3
1586		I M 5			I V 3	
1587	I M 5		V V 3	IV M 6 M 4	IV M 6 IV V 3 II M 5 M 4 II-III V 3 M 4-5-6 I M 5	
1588			V M 5 Ms 5 Mo 4			
1589			III M 6		IV M 5 I V 3	
1590						
1591	V M 6		V V 3		III M 5 IV V 3 II-III V 3	
1592	M 4					
1593	II M 5 IV M 6					
1594	VI M 5 IV-5 M 5 III M 6					
1595	VII M 5 VI M 6 V M 6	5 M 6			III M 5 I V 3	
1596		I-II M 6			IV V 3 II-III V 3	
1597						
1598	VIII M 5					
1599	IX M 5					

LEGENDA

M	Madrigali
Mo	<i>Motecta festorum totius anni</i>
Ms	<i>Madrigali spirituali</i>
V	Villanelle o canzonette
I,II...IX	<i>Primo libro di, Secondo libro di...Nono libro di</i>
3,4,5,6	a tre voci, a quattro voci, a cinque voci, a sei voci

Il carattere neretto contrassegna le prime edizioni, il carattere chiaro le ristampe e le riedizioni.

L'ULTIMO MARENZIO: TIPOLOGIE DI COMMITTENZA E DI RECEZIONE*

L'ultimo anno di vita di Luca Marenzio racchiude ancora molti segreti. Più che sulle rare testimonianze biografico-documentarie occorre puntare l'attenzione sui postremi libri di madrigali a cinque voci, l'*Ottavo* (1598) e il *Nono* (1599), da ascrivere fra le creazioni più mature, sorprendenti e originali dell'autore.¹ Molti elementi inducono a credere che queste raccolte rientrino in una particolare tipologia di raccolte monografiche (o quasi monografiche), a carattere tematico: l'adozione quasi sistematica di testi poetici e di stilemi musicali – omoritmia e stile recitativo nell'*Ottavo libro*, ritorno al contrappunto e cromatismi nel *Nono* – sono tali da conferire un 'tono' inconfondibile alla sequenza dei brani.² I due libri furono dedicati rispettivamente a Ferrante Gonzaga, signore di Guastalla, ed a Vincenzo Gonzaga, duca di Mantova. Quale ruolo attribuire alle corti dell'Italia settentrionale nella formazione di esiti stilistici tanto diversi? Fino a che punto il gusto dei committenti³ orientò le decisioni artistiche di Marenzio?

* Abbreviazioni: ASP = Archivio di Stato di Parma; BAV = Biblioteca Apostolica Vaticana; BBV = Biblioteca Bertoliana di Vicenza; NV = EMIL VOGEL – ALFRED EINSTEIN – FRANÇOIS LESURE – CLAUDIO SARTORI, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, 3 voll., Genève – Pomezia, Minkoff – Staderini, 1977. Ringrazio Carla Bino, James Chater e Giuseppe Gerbino per le utili indicazioni bibliografiche.

¹ Cfr. *Di Luca Marenzio l'ottavo libro de madrigali a cinque voci* [...], Venezia, Angelo Gardano, 1598; edizione critica a cura di Patricia Ann Myers, New York, The Broude Trust, vol. 15, 1986. *Di Luca Marenzio il nono libro de madrigali a cinque voci* [...], Venezia, Angelo Gardano, 1599; edizione critica a cura di Paolo Fabbri, Milano, Suvini Zerboni, 2000.

² Per avere un'idea di come non si presenta una raccolta a carattere tematico è sufficiente pensare al celebrato *Primo libro de' madrigali a cinque voci* (1580), in cui l'esordiente autore, per dar prova della sua versatilità tecnica ed espressiva, passa dall'epigramma concettoso (*Liquide perle*) al dialogo erotico (*Tirsi morir volea*), dalla sofferenza più cruda (*Dolorosi martir*) allo scherzo più leggero (*Spuntavan già*), dal genere della «partenza» (*Partirò dunque*) all'artificio del dialogo in eco a otto voci (*O tu che fra le selve*).

³ Lo studio storico dell'attività professionale di Marenzio dimostra che non necessariamente il committente si identifica nel dedicatario. Quando Marenzio dedicò il *Primo libro de' madrigali a sei voci* al duca di Ferrara Alfonso II d'Este, non fece altro che indirizzargli una raccolta di brani preesistenti, i cui testi, oltre tutto, alludevano a personaggi o a situazioni estranei al duca: si pensi al madrigale d'apertura con l'acrostico della gentildonna romana Cleria Cesarini. In questo caso, il più probabile committente va identificato nel cardinale Luigi d'Este, che era ad un tempo signore di Marenzio, amico della Cesarini e personalmente interessato a stemperare le proprie tensioni con il fratello Alfonso. Il caso dei rapporti tra Marenzio e Alfonso II d'Este è particolarmente istruttivo: virtualmente il duca di Ferrara era un committente 'entusiasta', tale cioè da influenzare le scelte poetiche e lo stile musicale di una raccolta, ma nel caso del *I a 6* egli svolse – a quanto sembra – la mera funzione di un dedicatario 'politico', ossia di un soggetto passivo riguardo al fatto musicale. Occorre sempre considerare con grande attenzione il contesto storico prima di attribuire a un dedicatario un ruolo che non gli appartiene. Si deve poi distinguere tra committente e committente. Per Marenzio il cardinale Luigi d'Este incarnò per lo più un committente 'politico', tale da lasciare ampi margini di libertà artistica al compositore, limitandosi più che altro a intervenire nella scelta dei dedicatari di turno, cioè nell'atto pubblico

Il presente contributo si propone di evidenziare relazioni e nessi poco indagati. Purtroppo lo stato attuale delle conoscenze offre pochi elementi certi e indubitabili: le considerazioni che seguiranno hanno quindi la funzione primaria di sollecitare nuovi scavi archivistici, finalizzati non solo allo specifico ambito madrigalesco, ma più in generale a quegli incroci culturali, o anche socio-politici, che vedono nella committenza aulica e nell'allestimento di spettacoli musico-teatrali uno snodo decisivo nel passaggio tra Cinque e Seicento.

RIFERIMENTI BIOGRAFICI PER L'ANNO 1598

Per cercare di ricostruire i fatti biografici del 1598-99, di cui, malgrado recenti studi, pochissimo è noto,⁴ non si può prescindere dalla nota testimonianza dell'erudito bresciano Ottavio Rossi:

[Marenzio] singularissimi doni riportò dal Rè di Polonia allhora che fù chiamato da quella Maestà con provisione di mille scudi all'anno, et con opinione, ch'egli di là dovesse riportarne tesori. Ma quell'aria straniera non secondando gli elementi della sua complessione delicata, si levò in breve ma honoratissimamente da quel servitio, ritornandolo in Roma dove continuamente poi se ne visse caro à tutta la Corte et sopra modo carissimo, et familiarissimo del Cardinal Cintio Aldobrandino nipote di Papa Clemente VIII. Morì giovane, et fù sepolto in San Lorenzo in Lucina.⁵

Sappiamo che per tutto il 1596 – e, verosimilmente, sino al marzo del 1597 – Marenzio si fermò a Varsavia alla corte di re Sigismondo III.⁶ Ottavio Rossi, tuttavia, scrive che egli «si levò in breve da quel servitio». Se ne potrebbe dedurre che il soggiorno polacco non durò più di due anni. Sfortunatamente mancano documenti decisivi per stabilire una dettagliata cronologia, ma si può procedere per induzioni. Sappiamo che tra i musicisti italiani in servizio alla corte polacca c'era il cantante aretino Francesco Rasi, allievo di Caccini e primo protagonista dell'*Orfeo* monteverdiano.⁷ Rasi, dopo un avventuroso viaggio di ritorno, nel novembre del 1597 era

più rilevante sotto l'aspetto politico-diplomatico. D'altra parte non si può negare l'esistenza di committenti sinceramente interessati all'arte musicale. Ricorderò a titolo di esempio il conte Mario Bevilacqua, dedicatario dei famosi madrigali marenziani a quattro, cinque e sei voci. Anche Vincenzo Gonzaga e soprattutto Ferrante Gonzaga, come vedremo, sembrano appartenere a questa categoria. Per un quadro d'insieme sui dedicatari marenziani cfr. MARCO BIZZARINI, *Marenzio: la carriera di un musicista tra Rinascimento e Controriforma*, Rodengo Saiano, Comune di Coccaglio – Promozione Franciacorta, 1998, *passim*; Id., *Marenzio and Cardinal Luigi d'Este*, «Early Music», XXVII/4, 1999, pp. 519-532.

⁴ Cfr. LAURA W. MACY, *The Late Madrigals of Luca Marenzio: Studies in the Interactions of Music, Literature, and Patronage at the End of the Sixteenth Century*, Ph. D. Diss., University of North Carolina at Chapel Hill, 1991, pp. 12-15 e 29-35; BIZZARINI, *Marenzio* cit., pp. 227-235.

⁵ OTTAVIO ROSSI, *Elogi storici di Bresciani illustri*, Brescia, Bartolomeo Fontana, 1620, pp. 490 sg.

⁶ BIZZARINI, *Marenzio* cit., p. 217.

⁷ *Ibid.*, p. 214.

già in Italia, a Venezia.⁸ Potrebbe essere un segnale del fatto che anche Marenzio si sia «levato» dal servizio polacco in quello stesso periodo.⁹

Ritengo molto probabile che Marenzio – come afferma Ottavio Rossi – abbia ripreso contatto con il cardinale Cinzio Aldobrandini, nipote di papa Clemente VIII, suo patrono all'indomani del soggiorno polacco. Se il servizio presso Sigismondo III era stato espressamente voluto dagli Aldobrandini quale grazioso omaggio a un cattolicissimo sovrano appassionato di musica,¹⁰ è evidente che – una volta cessato esso servizio (per motivi a noi sconosciuti) – il musicista non poteva far altro che rientrare, quanto meno formalmente, nella *famiglia* del suo precedente signore.

Lo stringato profilo biografico del Rossi, tuttavia, omette un particolare di grande importanza: nel maggio del 1598 il papa e l'intera corte pontificia (inclusi i due nepoti rivali, l'emergente Pietro e il declinante Cinzio) si erano trasferiti a Ferrara.¹¹ Come noto, la città era stata devoluta allo Stato della Chiesa dopo la morte senza eredi legittimi del duca Alfonso II d'Este. Pertanto Marenzio, dopo il soggiorno polacco, non poté certo tornare a Roma vivendo «continuamente» alla corte di Cinzio Aldobrandini, come scrive Ottavio Rossi.

Se il compositore, com'è ipotizzabile, visse in Italia nella primavera-estate del 1598, dovette necessariamente fermarsi a Ferrara per raggiungere la corte pontificia. Le condizioni sanitarie della città emiliana erano pessime, tanto che i locali *Avvisi* accennano a molte *famiglie* cardinalizie decimate «da gran malattie».¹² È chiaro che la cagionevole salute di Marenzio, già provata dall'«aria straniera» di Polonia, non dovette trarne un gran beneficio. L'ipotetico soggiorno ferrarese subì comunque una brusca interruzione a causa di un episodio occorso il 13 ottobre 1598. Scrivono gli *Avvisi*:

[...] la mattina delli 13 sendo stato fatto un gravissimo affronto di bastonate da un staffiere del Vicelegato Centurione al Cocchiere del Cardinale San Giorgio [Cinzio Aldobrandini], entrato in sospetto, che tal atto fusse stato fomentato dal Cardinal Aldobrandino [Pietro] s'era partito di Ferrara per Venetia, Padova et Vicenza con Monsignor Montorio seguito da esso vicelegato per sincerarlo, come seguì con la pregonia del staffiere, che sarria severamente castigato [...]¹³

⁸ Cfr. WARREN KIRKENDALE, *The Court Musicians in Florence during the Principate of the Medici*, Firenze, Olschki, 1993, p. 564.

⁹ La nomina ufficiale di un nuovo maestro di cappella alla corte di Varsavia – il polacco Krzystof Klabon – avvenne il 12 giugno 1598; cfr. PATRICIA ANN MYERS, *Introduction* in LUCA MARENZIO, *L'Ottavo Libro de' Madrigali a Cinque Voci*, edizione critica a cura di Patricia Ann Myers, New York, The Broude Trust, vol. 15, 1986, p. XIII. Tuttavia non è da escludere che tale carica sia rimasta vacante per alcuni mesi.

¹⁰ BIZZARINI, *Marenzio* cit., pp. 203-221.

¹¹ Riguardo alla conseguenze sulla biografia marenziana cfr. MACY, *The Late Madrigals* cit., pp. 12-15; BIZZARINI, *Marenzio* cit., p. 231-233.

¹² BAV, *Avvisi di Roma*, Urb. Lat. 1066, c. 617 (Ferrara, 18 agosto 1598): «in quella città regnavano gran malattie, trovandosi ammalate molte famiglie de Cardinali, Ambasciatori et altri Principi, morendone molti».

¹³ BAV, *Avvisi di Roma*, Urb. Lat. 1066, c. 41v (Ferrara, 14 ottobre 1598). Una testimonianza complementare si legge in ANGELO PERSONENI, *Notizie genealogiche storiche critiche e letterarie del cardinale*

I dissapori fra i due cardinali nepoti, Cinzio e Pietro, erano giunti al culmine, al punto da originare, con un banale pretesto, l'autoesilio volontario di Cinzio dalla città di Ferrara. Se assumiamo che Cinzio abbia portato a Venezia i propri cortigiani e servitori (Marenzio incluso) avremo una spiegazione plausibile riguardo alla dedicatoria dell'*Ottavo libro*, firmata proprio nella città lagunare il 20 ottobre 1598.

FERRANTE GONZAGA, DEDICATARIO DELL'*OTTAVO LIBRO*

Marenzio dedicò *L'Ottavo libro* a Ferrante II Gonzaga, principe di Guastalla e Molfetta:

Non prima ho dato fine alla compositione di questi nuovi miei Madrigali, che m'è venuto inanzi un pensiero di dedicargli al nobilissimo nome di V.E. Et s'io devo dire il vero, è grande il contento, che s'ha nel nascimento d'un proprio parto; ma divien grandissimo (et io lo provo pur hora) quando si destina al patrocinio d'un'oggetto virtuosissimo, come è V.E. la quale in ogni nobile professione è ammirata come singolare essemplio di nostra etade; et di questa della Musica in particolare, può, et suole discretissimamente, et con sanissimo ingegno et discorrere, et giudicare. La devotion, et osservanza mia verso l'E.V. le deve esser per molte cagioni assai nota, et massime per le segnalate gratie, ch'io ricevei da lei, quando presentialmente me le dedicai per vero, et affettionatissimo servitore[...].¹⁴

Per prima cosa cercheremo di verificare le affermazioni del compositore. Nell'*Istoria di Guastalla* l'erudito Ireneo Affò accenna brevemente alle inclinazioni musicali di Ferrante Gonzaga:

Fu [...] molto amante della Musica, e teneva presso di se egregj Cantori, all'armonia de' quali far soleva egli sovente dolce accordo col Gravicembalo, che valorosamente toccava.¹⁵

Sempre a detta dell'Affò, Ferrante era amico di Angelo Grillo, del Tasso e del Guarini; si interessava di poesia drammatica, soprattutto di favole pastorali.¹⁶

Cinzio Personeni da Ca Passero Aldobrandini nipote di Clemente VIII S. P., Bergamo, fratelli Locatelli, 1786, p. 45: «Dopo il mese di Luglio del 1598 (poiché fra le citate Lettere all'Albani se ne trovano del Card. Cinzio da quella Città [Ferrara], ma degli 11 e l'altra dei 27 di detto mese) era egli di là partito segretamente per non so quale motivo, e datone poi avviso al Papa, se ne andò a Padova, indi a Vicenza, a Milano, ed in altri luoghi».

¹⁴ L'epistola dedicatoria è interamente trascritta in OSCAR MISCHIATI, *Bibliografia delle opere dei musicisti bresciani pubblicate a stampa dal 1497 al 1740. Opere di singoli autori*, a cura di Mariella Sala ed Ernesto Meli, 2 voll., Firenze, Olschki, 1992, II, p. 542.

¹⁵ IRENEO AFFÒ, *Istoria della città e ducato di Guastalla*, 4 voll., Guastalla, Salvatore Costa, 1785-87, III, p. 73.

¹⁶ Sulla voga delle pastorali alla fine del Cinquecento cfr. ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, a cura di Maria Luisa Doglio, Modena, Istituto di Studi

[II] Cavalier Batista Guarini [...] qui [alla corte di Guastalla] sentir fece prima d'espolarla alla pubblica luce la sua Tragicomedia del *Pastor fido*.¹⁷ E in vero se della Teatral Poesia si parla, niuno erane miglior giudice di Don Ferrante, che una Favola Pastorale intitolata *Enone* diedesi poi a scrivere.¹⁸

La stessa *Enone*, oggi perduta, fu sommamente elogiata dal famoso *corago* Angelo Ingegneri, per diversi anni al servizio del Gonzaga.¹⁹ Anche il filosofo Francesco Patrizi, in una dedica al Guastallese, ne aveva elogiato lo spiccato talento letterario:

Genio celeste [...]: e di XV anni a Poesia vi spinse, nella quale solo ricreandovi, havete in così verde età, e me, e molti altri empiuti di stupore, e con Liriche d'ogni sorte Compositioni, e con Egloghe, e con Drammatiche Pastorali, che a' molti de' più famosi Poeti date alta cagione di sospirarvi dietro.²⁰

I testi poetici intonati da Marenzio nell'*Ottavo libro* (cfr. Tavola 1) sono in perfetta sintonia con le predilezioni letterarie di Ferrante.²¹ Sette brani presentano un testo del Grillo, cinque del Tasso e quattro del Guarini. Su sedici madrigali, ben sette intonano versi di egloghe o drammi pastorali, tra i quali si riconoscono il *Pastor fido* del Guarini; il *Convito* e l'*Arezia ninfa* attribuiti – con qualche dubbio – al Tasso. In realtà, alcune di queste fonti poetiche – per esempio il *Convito*, le rime del Grillo raccolte dal Licino e soprattutto il *Pastor fido* – erano già attestate nel *Sesto libro de' madrigali a cinque voci* (1594) dedicato a Cinzio Aldobrandini, ma nell'*Ottavo libro* la tecnica musicale impiegata da Marenzio è differente: predomina infatti, con la sola eccezione del madrigale conclusivo (lo straordinario *Laura se pur sei l'aura*), una scrittura omoritmica programmaticamente priva di imitazioni, quasi una sorta di monodia con veste armonica a cinque voci.²² È questo il vero tratto distintivo del libro, ciò che lo caratterizza come una

Rinascimentali di Ferrara – Panini, 1989, p. 6: «[...] sarà per avventura a proposito il dire alcune poche cose in favore delle pastorali [...] perché, almeno dal beneficio che siam tenuti di riconoscere dalla loro o nova invenzione o rinnovata introduzione, le abbiamo in maggior pregio e le leggiamo più volentieri. Chiara cosa è che, se le pastorali non fossero, si potrà dire poco men che perduto a fatto l'uso del palco e 'n conseguenza reso disperato il fine dei poeti scenici, il quale deve essere che i loro componimenti vengano rappresentati».

¹⁷ Tale recita ebbe luogo nel 1583. Cfr. VITTORIO ROSSI, *Battista Guarini ed Il pastor fido: studio bibliografico-critico con documenti inediti*, Torino, Loescher, 1886, p. 179.

¹⁸ AFFÒ, *Istoria della città* cit., III, p. 72.

¹⁹ Cfr. INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa* cit., p. 4: «ammirerassi, più che a sufficienza commendarla, quando che sia, la già famosissima *Enone* dell'illustrissimo ed eccellentissimo principe, il signor don Ferrando Gonzaga».

²⁰ Citato in AFFÒ, *Istoria della città* cit., III, p. 69.

²¹ Condivido pienamente la conclusione di Patricia Ann Myers, *Introduction. L'Ottavo Libro* cit., p. XVII: «Although we cannot tell from the dedication of VIII a 5 whether or not Ferrante Gonzaga formally commissioned Marenzio's penultimate collection, there can be no doubt that both the texts and the music reflect Ferrante's tastes».

²² ALFRED EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, 3 voll., Princeton, Princeton University Press, 1949, II, p. 681, instaura uno stimolante raffronto con l'intonazione di un dialogo dall'*Aminta* del Tasso ad opera di Simone

raccolta 'a tema', facendone un *unicum* nella produzione madrigalesca marenziana.

Possiamo attribuire a Ferrante Gonzaga una richiesta stilistica così specifica? Certamente la scrittura omoritmica del libro era tale da favorire un'esecuzione accompagnata dai «dolci accordi» del clavicembalo, strumento caro al dedicatario. Ma contro questa spiegazione si levano le parole stesse del compositore: «Non prima ho dato fine alla composizione di questi nuovi miei Madrigali, che m'è venuto inanzi un pensiero di dedicargli al nobilissimo nome di V. E.». C'è qualcosa di strano, come se Marenzio volesse negare la committenza del libro. Mi sembra un caso piuttosto evidente di *committenza dissimulata*. Le possibilità si riducono a tre: o Ferrante commissionò il libro in segreto; o un amico del Gonzaga, presumibilmente un uomo di lettere, consigliò a Marenzio di preparare una raccolta adatta ai gusti poetico-musicali del Guastallese, magari suggerendogli anche il testo della dedica; oppure il musicista compose davvero i madrigali seguendo unicamente l'impulso della sua vena creativa, e solo al momento di pubblicarli pensò che Ferrante Gonzaga, principe dai gusti raffinati, avrebbe potuto accoglierli favorevolmente. Proprio quest'ultima ipotesi, formulata in base a un'interpretazione letterale dell'epistola dedicatoria, appare fra tutte la meno persuasiva. No: l'unicità dell'*Ottavo libro* nell'*œuvre* marenziana sembra piuttosto dipendere da un progetto ideologico esterno all'autore.

MARENZIO ACCADEMICO OLIMPICO

Rileggiamo ancora una volta un passo della dedica: «La devotion, et osservanza mia verso l'E.V. le deve esser per molte cagioni assai nota, et massime per le segnalate gratie, ch'io ricevei da lei, quando presentialmente me le dedicai per vero, et affectionatissimo servitore». Qui il testo sembra affidabile, non v'è ragione di dubitare della sua veridicità. Ma in quali occasioni Marenzio poté venire a contatto con Ferrante Gonzaga? Una rilettura dei dati storici in nostro possesso può spiegare parecchie cose. È utile chiarire che durante gli anni '90 del Cinquecento il cardinale Cinzio Aldobrandini e Ferrante Gonzaga mantennero intensi scambi epistolari.²³ Anche se questa corrispondenza verte prevalentemente su temi privati o politici,²⁴ i

Balsamino (1594), in cui compare la didascalia «canto da cantarsi senza battuta e pause». Sul Balsamino cfr. ANDREA CHEGAI, *Le novelle a sei voci di Simone Balsamino. Prime musiche su Aminta di Torquato Tasso (1594)*, Firenze, Olschki, 1993.

²³ ASP, *Archivio Gonzaga di Guastalla*, b. 52' e 52'' (registri di lettere), *passim*. Cfr. le lettere indirizzate da Ferrante Gonzaga (o dalla moglie) al «Cardinal San Giorgio» (o al «signor Cinthio»), dal settembre 1593 in poi. Un ulteriore collegamento tra i due uomini è rappresentato dai comuni rapporti con la famiglia genovese Doria. Ferrante era sposato a Vittoria Doria, mentre Cinzio, nell'agosto del 1598, «era stato à Genova incognito [...] et haveva alloggiato fuori della Città all'Osteria Reale, dove il Principe Doria gli aveva mandato à dire di volerlo andar à visitare [...]» (cfr. BAV, *Avvisi di Roma*, Urb. Lat. 1066, c. 645 [Roma, 29 agosto 1598]).

²⁴ In una lettera da Guastalla del 7 marzo 1598 Ferrante si congratula con Cinzio per la «dovuta restituzione di Ferrara» (ASP, *Archivio Gonzaga di Guastalla*, b. 62'').

due uomini condividevano uno spiccato interesse per le lettere e per le arti.²⁵

Prendiamo nota del fatto che nella primavera del 1598 Ferrante si fermò per qualche tempo a Ferrara con l'intento di rendere omaggio al papa nella città devoluta. In una lettera a Pietro Aldobrandini dell'8 agosto egli scrisse: «furono tali, i favori, che in Ferrara vi ricevevi dalla benignità di V. S. Ill.ma che accompagnati con tante offerte che mi fece, mi sforzavano a confidare nella sua amorevolezza».²⁶ In quest'occasione, indicativamente nei mesi di maggio/giugno potrebbe essere avvenuto un personale incontro tra Marenzio e Ferrante. In realtà, la frequentazione tra i due uomini sembrerebbe rimontare a qualche anno addietro, come attesta un elenco a stampa degli «Academici Olimpici» di Vicenza riferito al 1596,²⁷ anno in cui Marenzio si trovava in Polonia. Fra i trentuno «academici absenti» sono ricordati: l'«Illustrissimo et Eccellentissimo Don Ferrando Gonzaga Principe di Vastalla, & Molfetta», il «Signor Battista Guarini Cavaliere», il «Signor Mutio Manfredi», il «Signor Angelo Ingegneri», il «Signor Christoforo Ferrari» ed il «Signor Luca Marentio Bresciano».²⁸ Torneremo fra breve su questi personaggi. Per

²⁵ L'accademia di Cinzio Aldobrandini in Roma aveva accolto, fra gli altri, il Tasso, il Guarini, il Grillo, l'Ingegneri, il Bardi, il Patrizi (cfr. PERSONENI, *Notizie genealogiche* cit., pp. 112-127). Tutti costoro furono in contatto anche con Ferrante Gonzaga.

²⁶ ASP, Archivio Gonzaga di Guastalla, b. 52", lettera di Ferrante Gonzaga (Guastalla, 8 agosto 1598) al «signor Cardinal Aldobrandino». Cfr. anche AFFÒ, *Istoria della città* cit., III, pp. 93 sgg.: «recautosi personalmente il Pontefice [a Ferrara], fu da varj Principj visitato, ed anche da Don Ferrante, che dal regno di Napoli avea fatto ritorno».

²⁷ Cfr. BIZZARINI, *Marenzio* cit., p. 194. Questo documento, che mi fu cortesemente segnalato da James Chater, è incorniciato ed appeso nell'ufficio di Presidenza dell'Accademia Olimpica di Vicenza. Sulla base di due seriori annotazioni manoscritte (BBV, *Archivio storico dell'Accademia Olimpica*, fasc. 10, c. 73r; fasc. 11, c. 95r) l'aggregazione di Marenzio agli Olimpici era già stata precedentemente annotata in: VITTORIO BOLCATO, *L'ambiente musicale a Vicenza e Verona ai tempi del Palladio*, in *Palladio e Verona*, catalogo della mostra a cura di Paola Marini, [Verona], Neri Pozza, 1980, p. 26; PAOLA PIGATO, *La musica e i musicisti dell'Accademia Olimpica secondo i documenti dell'archivio storico (secoli XVI-XIX)*, tesi di laurea, 2 voll., Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1990-1991, I, pp. 97 sgg. Aggiungo che dal medesimo foglio a stampa derivano due ulteriori citazioni manoscritte presenti in BBV, *Archivio storico Accademia Olimpica*, fasc. 13, cc. 103r e 108v, in cui il copista precisa che la sua fonte d'informazione è un «foglio stampato» presso di lui. Nonostante le svariate ricerche compiute, nessun altro documento fornisce notizie più precise sull'aggregazione di Marenzio all'accademia vicentina.

²⁸ Ecco l'elenco completo nell'ordine originale. «Presenti»: Pompeo Trissino dal Vello d'Oro (Principe), Giulio Merzari, Paulo Emilio Saracino, Marco Ghelino, Fabritio Losco (Consiglieri), Iseppo Porto (Consigliere delle Leggi), Guido Arnaldo (Contradicente), Valerio Barbarano (Tesoriere), Giacomo Brogia (Segretario), Lunardo Valmarana, Pietro Conte, Paul'Antonio Valmarana, Sforza Bissaro, Gio. Battista Imperiale, Mutio Monza, Fausto Malchiavello, Vincenzo Garzadore, Annibale Bonagente, Gio. Battista Titoni, Horatio Velo, Francesco Floriano, Giacomo Bissaro, Lelio Pogliana, Benedetto Sesso, Fabio Trissino, Alfonso Ragona, Paulo Gualdo, Giambattista Piovone, Ottavio Picoferro, Bernardino Porto, Antonio Porto, Vespasian Zogliano, Silla Palladio, Bernardin Valle, Decio Calderari, Girolamo Valmarana, Torquato Monza, Adriano Zogliano, Hortensio Losco, Francesco Todeschi, Enea Thiene q. Horatio, Livio Pagello, Fabio Pace, Carlo Camozzo, Enea Thiene q. Antonio, Augusto Trissino, Marcantonio Gualdo, Girolamo Porto. «Padri»: Pietro Francesco Trissino Cav., Pietropaulo Bissaro Cav.

«Absenti»: Gregorio Petrochino Montelbaro Cardinale, Ferrando Gonzaga Principe di Vastalla et

ora osserviamo che la prestigiosa aggregazione di Marenzio (si noti: l'unico compositore nell'elenco del 1596) era stata sicuramente caldeggiata da illustri personalità qualche anno prima. Forse in ciò consistono le «segnalate gratie» di Ferrante Gonzaga cui il musicista accenna nella dedicatoria dell'*Ottavo libro*. Il principe di Guastalla era accademico Olimpico sin dal 1584, come si legge nelle *Memorie* dell'Accademia:

Il aprile 1584

In questi giorni venne ad onorar con la sua presenza l'Accademia signor d. Ferrando Gonzaga, principe di Guastalla e Molfetta, per il quale fu pubblica accademia con musica, e ricercò d'esser a detta Accademia ascritto; e fu aggregato.²⁹

È stato suggerito che Marenzio potrebbe essersi fermato a Vicenza durante il suo viaggio del 1587, quando andò a Verona per ossequiare il conte Mario Bevilacqua e gli Accademici Filarmonici. Lo stesso Bevilacqua, membro dell'istituzione vicentina, potrebbe aver propiziato l'elezione del musicista.³⁰ Ritengo questa ipotesi molto ragionevole anche alla luce di un'approfondita lettura del foglio a stampa del 1596. L'elenco degli «absenti» non è strutturato in modo casuale: vi compaiono dapprima gli «illustrissimi» (aristocratici e cardinali, tra cui Ferrante Gonzaga), poi i «reverendi padri», infine i semplici «signori» (tra cui Guarini e Marenzio). Questi sembrano disposti secondo la cronologia delle aggregazioni. Sofferamiamoci sugli ultimi nomi:

Girolamo Vida (aggregato nel giugno del 1585)

Luca Marenzio

Alvise Zorzi (giugno 1592)

Christoforo Ferrari

Gio. Alvise Valmarana (giugno 1592)

Eustachio Rudio (febbraio 1596)

Francesco Rinaldi (febbraio 1596).³¹

Molfetta, Alderano Cibò Marchese di Carrara, Giulio Thiene Marchese di Scandiano, Conte Girolamo Pepoli, Bartolamio Marchese Malaspina, Orsato Giustiniani, Battista Guarini Cavaliere, Fra Camillo da Venetia Regente in Padova, Fra Gerardo Belinzona, Fra Aurelio Mancini dalla Pergola, Fra Francesco Como, Fra Attilio Caprioli Ferrarese, Fra Lodovico Masitti, Pietro Porto, Honorio Bellis, Angelo Ingegneri, Paulo Tegia Modonese, Camillo Camilli, Mutio Manfredi, Pietro Airolto Marcellini, Antonio Costantini da Macerata, Fabio Patricio Napolitano, Cesare Simonetti da Fano, Girolamo Vida Giustinopolitano, Luca Marentio Bresciano, Alvise Zorzi, Christoforo Ferrari, Gio. Alvise Valmarana, Eustachio Rudio, Francesco Rinaldi Trivigiano.

²⁹ BBV, *Archivio storico dell'Accademia Olimpica*, fasc. 11, cc. 32v-33r; trascritto in PIGATO, *La musica e i musicisti dell'accademia Olimpica* cit., II, documento 47. L'organizzazione di pubbliche accademie con musica era di prammatica per le visite di personaggi illustri. I rapporti di Ferrante con l'istituzione vicentina proseguirono anche negli anni successivi: nell'indice dei libri accademici (fasc. 1, c. 70: «luglio Ag.to sett. ott. 1586») si accenna ad una «pastorale del Principe di Guastalla».

³⁰ Cfr. PIGATO, *La musica e i musicisti dell'accademia Olimpica* cit., I, p. 98.

³¹ Cfr. ANTONIO RANZOLIN, *L'archivio storico dell'accademia Olimpica conservato presso la Biblioteca Civica Bertoliana sec. XVI-XIX*, Vicenza, Accademia Olimpica, 1989, pp. 35 (Vida), 36 (Valmarana e Zorzi),

Proprio per quanto riguarda gli anni 1587-90 le memorie accademiche tacciono: ciò spiegherebbe il motivo per cui non vi sono altre tracce del nome di Marenzio. L'elenco a stampa del 1596 fu invece realizzato in seguito a una specifica delibera:

11 feb^o 1596

Fu preso parte che in Agosto ogn'anno il Prencipe debba far stampar sopra un foglio li Nomi, e cognomi degli *Accademici presenti, et absenti* secondo i loro ufficj.³²

Concludiamo questo rapido *excursus* sull'Accademia di Vicenza col dire che il 30 ottobre 1598, dieci giorni dopo la dedica dell'*Ottavo libro*, vi fu aggregato un ulteriore personaggio a diretto contatto con Luca Marenzio: il cardinale Cinzio Aldobrandini.³³

'TEATRALITÀ' DELL'*OTTAVO LIBRO*

Negli anni '80 Ferrante Gonzaga aveva radunato alla sua corte di Guastalla alcuni dei migliori autori drammatici italiani: Muzio Manfredi, il Guarini, l'Ingegneri. Gli stessi uomini cooperarono nell'ambito dell'Accademia Olimpica e di varie corti affiancati da insigni madrigalisti. Angelo Ingegneri aveva curato la messa in scena dell'*Edipo tiranno* di Sofocle per la storica inaugurazione del teatro Olimpico (1585). Sappiamo che gli accademici vicentini, dopo un primo contatto con Filippo de Monte,³⁴ avevano affidato ad Andrea Gabrieli l'incarico di mettere in musica i *Chori* della tragedia. Anche Battista Guarini partecipò allo storico allestimento offrendo un'autorevole consulenza

39 (Rudio e Rinaldi).

³² BBV, *Archivio storico dell'Accademia Olimpica*, fasc. 13, c. 105v.

³³ *Ibid.*, c. 112v. Allo stesso Cinzio, nell'anno successivo, gli Olimpici dedicarono quattro sonetti. Vedili *ibid.*, fasc. 7, cc. 24r-26v.

³⁴ È *communis opinio* musicologica che Filippo de Monte non avrebbe accettato di musicare i cori dell'*Edipo* per una scarsa propensione allo stile omoritmico e non imitativo; cfr. NINO PIRROTTA, *I cori per l'«Edipo tiranno»*, in *Andrea Gabrieli e il suo tempo*, Atti del convegno internazionale (Venezia, 16-18 settembre 1985), a cura di Francesco Degradà, Firenze, Olschki, 1987, pp. 280 sg. In realtà nelle memorie dell'accademia olimpica il nome del madrigalista oltremontano compare con una frequenza così elevata da farci seriamente dubitare del fatto che egli non abbia svolto alcun ruolo. Nel fasc. 11, c. 37v, così si legge: «S'attrovarono adunque ne' primi dell'anno 1585, in Vicenza, li riferiti soggetti signor Pasi, il signor Verato comico con la moglie, il signor Grotto, li signori Riccobono e Mercuriali, professori in Padova il primo di belle lettere et il secondo di medicina, il signor Ferrari recitante, il signore Filippo Monte musico degli chori e tre compositori di musica alloggiati dal signor co. Pietro Porto, ove si provarono poi i concerti, e molti altri soggetti i quali dovevano agire nella rappresentazione o sovrintendere alla medesima» (trascritto in PIGATO, *La musica e i musicisti dell'accademia Olimpica* cit., II, doc. 63). Sulla presenza fisica di Monte a Vicenza è comunque lecito nutrire qualche dubbio; cfr. LIONELLO PUPPI, *I costumi per la recita inaugurale del teatro Olimpico a Vicenza (e altre questioni)*, «Storia dell'Arte», LXI, 1987, p. 195. STEFANO MAZZONI (*L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua «perpetua memoria»*, Firenze, Le Lettere, 1998, p. 136) mette in relazione Filippo de Monte, musico di Rodolfo II, con la posizione filoimperiale degli Olimpici. Aggiungiamo che il musicista oltremontano potrebbe essere stato scelto su consiglio del conte veronese Mario Bevilacqua, noto

sulla scelta degli attori e su altri aspetti tecnici.³⁵ Tra i recitanti era presente il letterato veronese Cristoforo Ferrari, forse la stessa persona – a meno che non si tratti di un'omonimia – che alla fine dello stesso anno avrebbe curato la pubblicazione del *Terzo libro delle villanelle* di Marenzio.³⁶

Le biografie dell'Ingegneri e del Guarini si intrecciano strettamente con quella marenziana. Nel 1586 Angelo Ingegneri passò alla corte guastallese di Ferrante Gonzaga, mentre nell'estate del 1592 entrò al servizio del cardinale Cinzio Aldobrandini presso il quale coprì l'incarico di segretario personale. Quivi reincontrò il Guarini e si diede a trascrivere in bella copia l'autografo della *Gerusalemme conquistata* del Tasso.³⁷ Dopo la scomparsa del Tasso (1595), l'Aldobrandini gli affidò missioni diplomatiche a Venezia, durante le quali ebbe nuovamente occasione di sostare alla corte di Guastalla.³⁸ In questo complicato intreccio, che attraverso le errabonde personalità di musicisti e letterati, mette in relazione gli Olimpici di Vicenza, l'accademia romana di Cinzio Aldobrandini e l'illuminata corte di Guastalla, si può identificare lo sfondo culturale, estetico e ideologico da cui germinò l'*Ottavo libro* marenziano. Come giustificare, infatti, un'adozione così sistematica della scrittura omoritmica senza presupporre un influsso delle più diffuse teorie sulla poesia rappresentativa?

Nel fondamentale trattato *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* (pubblicato nel 1598, ma ideato dopo l'esperienza registica al teatro Olimpico) Angelo Ingegneri si sofferma sulla musica, intesa come «terza e ultima parte della rappresentazione» dopo l'«apparato» e l'«azione». In una *favola* rappresentativa – tragedia, commedia o pastorale – si possono prevedere vari interventi musicali classificabili in cori, intermedi o «altre musiche». Il «concerto degli istromenti colle voci» deve recare «piacere agli orecchi degli ascoltanti», mentre il concerto «di voci umane solamente» (adatto alla tragedia) sarà «il più soave di tutti gli altri, purché le parole vengano bene intese, né se ne perda sillaba nelle fughe e nelle tante diminuzioni che s'usano al giorno d'oggi». Ingegneri, poi, teorizza uno stile particolarmente semplice per i cori, quando nella *favola* vi sono anche gli intermedi: «basterà – egli prescrive – che i detti cori sieno cantati semplicissimamente e tanto che paiano solo differenti dal parlare ordinario».³⁹

Nell'intonazione dei *Chori per l'Edippo tiranno* Andrea Gabrieli rispettò le prescrizioni dell'Ingegneri impiegando una scrittura accordale-omoritmica priva di «fughe» e

culture di musica madrigalesca.

³⁵ Cfr. MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza* cit., p. 142: «un team tecnico collaudatosi proprio all'Olimpico quello Ingegneri-Guarini: affiatatosi durante la vicenda della scelta del testo; misuratosi sull'illuminotecnica; confrontatosi, infine, sulla fondamentale questione dei 'recitanti' e nelle prove».

³⁶ Cfr. ALBERTO GALLO, *La prima rappresentazione al teatro Olimpico, con i progetti e le relazioni dei contemporanei*, Milano, Il Polifilo, 1973, pp. XLII-XLIII; sui rapporti tra Ferrari e Marenzio cfr. BIZZARINI, *Marenzio* cit., p. 124.

³⁷ Cfr. MARIA LUISA DOGLIO, *Nota biografica*, p. XXVI in INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa* cit., 1989.

³⁸ *Ibid.*, p. XXVII.

«diminuzioni» al fine di ottenere il massimo grado di intelligibilità testuale. La stessa esigenza, si noti, era avvertita anche nelle musiche destinate a rappresentazioni non tragiche. Nel 1591 Muzio Manfredi inviò al duca Vincenzo Gonzaga una sua favola boscareccia, *La Semiramis*,⁴⁰ in vista di una rappresentazione teatrale alla corte di Mantova. Il poeta, che in quegli anni viveva in Francia, a Nancy, si dichiarò disponibile a coordinare personalmente la messa in scena.⁴¹ A tal scopo indirizzò tre missive preliminari, rispettivamente a «Leone di Somma hebreo» (corago), a «Isacchino hebreo, maestro di ballare» ed infine a «Giaches Duvert» (ossia Wert, maestro di cappella).⁴² Riportiamo integralmente quest'ultima:

Al signor Giaches Duvert, a Mantova.

Per quel ch'io possa raccogliere da tre lettere del signor Cizzuoli, con le quali egli mi ha domandato per lo Signor Duca [Vincenzo Gonzaga] vostro Signore un mio Poema boscareccio, e l'ho già mandato, credo che S.A. vorrà farlo rappresentare. E so per certo che a V.S. darà il carico o di comporre o di far comporre le musiche, che in esso bisognano. Laonde, come scrivo a messer Leone e a messer Isacchino, dando all'uno alcuno avvertimento intorno a gli abiti, e all'altro circa i balli, così priego V.S. *che i canti delle quattro canzonette del choro seguano gli affetti loro, e siano tanto sinceri d'artificio fugato, che parola non se ne perda per la intelligenza, avvertendo che tutto il choro ha da cantare, hora insieme, hora in due parti corrispondentisi per le stanze e per le riprese, e sempre ballando, e con più strumenti. Il ballo d'Himeneo, ancora che gran romore di voci e di strumenti debba havere, è di gratia che le sue parole anche s'intendano; e s'intendano benissimo ancora quelle del Madrigale in laude della Dea, se ben per dovere essere senza strumento alcuno, potrà havere alcuna brieve fughetta per la sua allegria.* E a V.S. affetionatamente mi raccomando.

Di Nansì, a' 20 di novembre 1591.⁴³

Questo documento è molto importante perché ci conferma che i poeti drammatici, quando assumevano incarichi di regia, impartivano dettagliate istruzioni anche ai compositori madrigalisti, assumendo loro stessi il ruolo di committenti.

Negli anni 1593-94, alla corte romana del cardinale Cinzio Aldobrandini, a diretto contatto con l'Ingegneri e col Guarini, Marenzio ebbe la possibilità teorica di entrare in

³⁹ INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa* cit., p. 31. Nostri i corsivi.

⁴⁰ MUZIO MANFREDI, *La Semiramis. Boscareccia di Mutio Manfredi il Fermo, Accademico Innominato, Invaghito, et Olimpico*, Bergamo, Comino Ventura, 1593.

⁴¹ *Ibid.*, epistola dedicatoria al duca di Parma Ranuccio Farnese: «Scrissi [al duca Vincenzo Gonzaga] che s'egli avesse voluto farla rappresentare, io mi offeria di venire à posta in Italia per esserne il chorago, si come l'Autore ne sono». La ventilata rappresentazione mantovana, tuttavia, non ebbe luogo. Amareggiato da questo episodio, Manfredi indirizzò la sua boscareccia al duca di Parma.

⁴² Cfr. MUZIO MANFREDI, *Lettere brevissime*, Venezia, Meglietti, 1606, pp. 228 sg. Vedile ripubblicate in ALESSANDRO D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, Torino, Loescher, 1991², pp. 424 sg. Per un commento cfr. ANTHONY NEWCOMB, *The Madrigal at Ferrara 1597-1597*, 2 voll., Princeton, Princeton University Press, 1980, I, p. 45; IAIN FENLON, *Musicisti e mecenati a Mantova nel '500*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 55.

un' *équipe* perfettamente attrezzata per allestire uno spettacolo teatrale. Si sa, del resto, che già in precedenza il musicista aveva contribuito agli intermedî per le commedie *Le stravaganze d'amore* di Castelletti (Roma, 1585) e, soprattutto, *La pellegrina* di Bargagli (Firenze, 1589). Attribuire ai madrigali 'drammatici' del *Sesto* e del *Settimo libro a cinque voci* una natura rappresentativa è forse eccessivo e, in assenza di specifici documenti, immotivato: eppure, il loro stile così diverso dal passato, oltre che seguire una linea di tendenza generale, sembra entrare in sintonia soprattutto con l'apparato ideologico degli uomini di teatro. Nell'*Ottavo libro*, la cui 'virtualità teatrale' è propriamente finalizzata all'*entourage* di Ferrante Gonzaga, questo processo si fa ancor più evidente. Pur non essendo necessariamente destinato alle scene, l'*Ottavo libro* si addiceva comunque alle accademie con musica frequentate da letterati e cultori di teatro.⁴⁴

Rispetto all'austerità dei *Chori* di Andrea Gabrieli, già rilevata in termini poco lusinghieri dai contemporanei meno compiacenti,⁴⁵ in Marenzio prevale un declamato assai più incline ad aperture ariose e melodiche,⁴⁶ dovuto forse alla natura «mezzana», non tragica, bensì gentile e pastorale dei testi poetici. Fungono poi da vivaci 'intermedi' le tre canzonette *Provate la mia fiamma*, *Quand'io miro le rose* e *La mia Clori è brunetta* (cfr. Tavola 1). L'alternanza di *madrigali* (in stile declamato) e di canzonette o *arie* (strofiche, ritmicamente vivaci, perfino ballabili) avrà notevole fortuna in molte raccolte vocali del primo Seicento, per tacere degli sviluppi che tale principio dialettico assumerà nelle prime opere in musica. Le tre canzonette dell'*Ottavo libro* meritano una particolare attenzione. Due di esse – *Provate la mia fiamma* e *La mia Clori è brunetta* – furono riedite nel 1599 all'interno della raccolta *Canzonette arie e madrigali a tre e a quattro voci* di Ottavio Bargnani da Brescia.⁴⁷ Sfortunatamente l'unico esemplare

⁴³ *Ibid.* Nostri i corsivi.

⁴⁴ Da varie testimonianze, dirette o indirette (alcune delle quali discusse in questo saggio), sappiamo che incontri di tal fatta potevano svolgersi alla fine del Cinquecento in diversi centri dell'Italia settentrionale: per esempio a Vicenza (accademia Olimpica), a Guastalla (corte di Ferrante Gonzaga), a Mantova (accademia degli Invaghiti), a Ferrara.

⁴⁵ L'ostile Riccoboni, per esempio, affermò che il «canto sempre uniforme, che non lasciava intender le parole, rasembrava frati o preti che cantassero le lamentazioni di Ieremia» (la 'recensione' del Riccoboni fu scritta in forma di lettera al podestà di Vicenza Benedetto Zorzi. È riportata in *Tragoedia vicentina intitolata l'Edipo di Sofocle*, Biblioteca Ambrosiana di Milano, codice R 123 sup., 310r-315v; trascritta in GALLO, *La prima rappresentazione* cit., pp. 39-51). Malgrado la sua capziosità, il Riccoboni colse nel segno apparentando la tecnica dei Cori di Gabrieli a quella del falsobordone italiano. Non meno critico sarà Giovan Battista Doni (*De' trattati di musica di Gio. Battista Doni patrizio fiorentino. Tomo secondo*, raccolti e pubblicati per opera di Anton Francesco Gori, Firenze, Stamperia imperiale, 1763. *Trattato della musica scenica*, cap. XXXIV: *Della Melodia, e Concerto de' Cori*, p. 97): «Poiché la melodia de' canti scenici ha degenerato per la maggior parte in ariette o canzonette, così come quella de' cori si vede essersi tramutata in balletti [...] la qual maniera è però molto più tollerabile di quella de' cori dell'*Edipo tiranno*, rappresentato in nostra lingua dall'Accademia di Vicenza nel 1505 [recte: 1585], che sono disposti a guisa de' madrigali, e poco buona riuscita dovettero fare ancorché, siccome io credo, fossero cantati semplicemente, e non ballati [...]».

⁴⁶ Cfr. MARIA TERESA ROSA BAREZZANI, *Rilievi melodici e tendenze monodiche nei madrigali di Luca Marenzio*, in *Varietà d'armonia et d'affetto. Studi in onore di Giovanni Marzi per il suo LXX compleanno*, a cura di Antonio Delfino, Lucca, LIM, 1995, pp. 133-174.

superstite di questa raccolta comprende solo le parti superiori di Canto e Alto. I due brani marenziani sono classificati nella tavola come «Canzonette a quattro», mentre alle pagine corrispondenti sono designati ciascuno come «Aria a 4. Del Marenzio». Le differenze musicali nelle due fonti sono piccole, ma rivelatrici: in Bargnani, per esempio, compaiono chiari indizi di stroficità⁴⁸ e sono espressamente indicati i segni di ritornello tipici delle villanelle marenziane.⁴⁹ Tutti elementi assenti nell'*Ottavo libro*. Di primo acchito la riduzione dell'organico vocale – dalle cinque voci nell'*Ottavo libro* alle quattro nella fonte recenziore – farebbe pensare a uno specifico «arrangiamento», ma difficilmente il bresciano Bargnani, concittadino di Marenzio, si sarebbe preso tale libertà vivente l'autore. Suggestivo invece che il testo pubblicato nel 1599 costituisca una variante autentica. Di più: penso che esso rappresenti la *versione originaria* delle due canzonette. Solo per uniformarle agli altri brani dell'*Ottavo libro*, Marenzio avrebbe aggiunto la parte del Quinto, sopprimendo nel *camouflage* madrigalesco gli elementi grafici propri delle villanelle, quali la stroficità e i ritornelli. Resta il fatto che una canzonetta-balletto come *La mia Clori è brunetta*, per quanto defunzionalizzata e ricondotta nell'alveo del madrigale, mantiene intatta la sua 'virtualità coreografica' di danza con il suo caratteristico tempo ternario prescritto dal *color* (evidente pittura sonora per evocare la brunetta Clori) e dalla *proportio tripla* (C3). Dietro la forma neutra della stampa madrigalesca, pertanto, si intravede un ampio ventaglio di realizzazioni e di contesti esecutivi.

IL MILIEU MANTOVANO

Nulla si conosce della vita di Marenzio nell'intervallo di tempo che separa la dedica dell'*Ottavo libro* (Venezia, 20 ottobre 1598) da quella del *Nono* (Roma, 10 maggio 1599). L'unico indizio di continuità fra i due termini cronologici ci viene offerto dal prolungato rapporto con la famiglia Gonzaga: dal ramo guastallese di Ferrante si passa a quello mantovano del duca Vincenzo. Su questa base Steven Ledbetter, seguito da Patricia Myers, ha ipotizzato un soggiorno del compositore a Mantova nell'autunno del 1598.⁵⁰ Per colmare il *gap* successivo, Laura Macy ha proposto di seguire la pista dei

⁴⁷ NV 248.

⁴⁸ In *Provate la mia fiamma* compare il testo di una seconda strofa assente nell'*Ottavo libro*: «Mirate la mia vita / Vita de la mia vita / E vederete all' hora / Com' impossibil sia / Che vivendo non mora / E strano poi non fia / Finir la vostra vita con la mia».

⁴⁹ *Provate la mia fiamma* nell'*Ottavo libro* presenta una sola strofa con forma musicale ABCC'. In Bargnani essa ha forma musicale AABCC con espressa indicazione di ritornelli e la parte dell'Alto differisce nella sezione C. *La mia Clori è brunetta* nell'*Ottavo libro* ha forma musicale ABC; la nota finale del Canto è un Si naturale (terza maggiore rispetto al basso). In Bargnani la forma musicale diviene AABCC con la consueta indicazione di ritornelli; la parte dell'Alto diverge nelle sezioni BC e la nota finale del Canto è Re (quinta vuota rispetto al basso).

⁵⁰ STEVEN LEDBETTER, *Luca Marenzio: New Biographical Findings*, Ph.D. dissertation, New York

viaggi di Cinzio Aldobrandini, il quale si fermò a Milano per qualche tempo. Nella città lombarda, tra la fine del novembre 1598 ed il gennaio 1599, dimorò anche Margherita d'Austria, nuova regina di Spagna, cui resero omaggio i maggiori principi italiani.⁵¹

La pista mantovana, benché non supportata da documenti sicuri, offre interessanti motivi di riflessione. Alla città era indubbiamente legato Ferrante Gonzaga, non solo per i motivi di parentela con il ramo ducale dei Gonzaga, ma anche per l'accademia degli Invaghiti, a proposito della quale così annota l'Affò:

Saria cosa lunga, e fuor del nostro proposito il dire quanto uomini di lettere venissero all'ombra di questo dotto, e liberalissimo Signore [Ferrante], e quanti secolui carteggiassero continuamente; e però basterà solo ricordare Muzio Manfredi, Angelo Ingegneri, Diomede Borghesi, e tutti coloro che concorsero a tener vegeta, e fiorente l'Accademia degli Invaghiti, cui ad imitazione del Padre proseguì a dar luogo nel suo Palazzo di Mantova, sostenendone anche il Principato.⁵²

Se gli Olimpici di Vicenza erano legati a un'illustre rappresentazione teatrale del passato, quella dell'*Edipo tiranno*, gli Invaghiti di Mantova ci conducono direttamente al futuro con la storica rappresentazione dell'*Orfeo* di Monteverdi (1607), in un significativo intreccio di poesia, teatro e musica che meriterebbe sicuramente ulteriori ricerche.⁵³

Nell'*Ottavo libro* allignano stilemi di possibile assonanza mantovana: le tre canzonette, per esempio, richiamano la musicalità leggera dei *Balletti* di Gastoldi. È interessante notare che l'ultimo madrigale della raccolta, l'audacissimo *Perfida, pur potesti* (seconda parte di *Laura, se pur sei l'aura*) era già stato intonato, sempre con sfoggio di arditezze, da Benedetto Pallavicino nel *Quarto libro de' madrigali a cinque voci* (1588). Per quanto riguarda i brani su testi guariniani, sarebbe forte la tentazione di cercare un nesso con le tre storiche rappresentazioni del *Pastor fido* promosse dal duca Vincenzo Gonzaga. Esse ebbero luogo rispettivamente il 24 giugno (sorta di prova aperta, con pochi ospiti), l'8 settembre in presenza del Governatore di Milano, e infine il 22 novem-

University, 1971, p. 139; MYERS, *Introduction. L'Ottavo Libro* cit., p. XVI sg.

⁵¹ MACY, *The Late Madrigals* cit., p. 14. La studiosa cita due lettere di Cinzio scritte da Milano in data 25 gennaio e 9 marzo 1599 (Roma, Archivio Doria Pamphili, fondo Aldobrandini, busta 29) e aggiunge che «the circumstances would have been ideal for a musician, especially one who may have been looking for employment». Cfr. inoltre LAURA MACY, recensione a Bizzarini (*Marenzio*, cit.), «Early Music», XXVII/4, 1999, p. 655 sg. Non è privo di interesse osservare che anche Ferrante Gonzaga si stabilì a Milano in quel periodo: «Ivi [a Ferrara] si contrasse alla presenza del Papa il solenne maritaggio tra l'Arciduchessa Margherita d'Austria, personalmente venuta d'Alemagna, e Filippo III, Monarca delle Spagne, che avea spedito per tal affare il Duca di Sessa suo procuratore. E perché i tempi sfavorevoli non permettevano alla novella Regina di tosto imbarcarsi, prese consiglio di fermarsi in Milano, e di lasciar passare tutto il verno. Intanto il nostro Principe [Ferrante Gonzaga] allestendosi per farle compagnia, diede il primo giorno di Febbrajo del novell'anno [1599] ampia procura alla Moglie di governare i suoi popoli»; cfr. AFFÒ, *Istoria della città* cit., III, p. 94.

⁵² *Ibid.*, p. 70.

bre in presenza di Margherita d'Austria di passaggio a Mantova.⁵⁴ Sappiamo che la musica vi ebbe un ruolo importante,⁵⁵ ma purtroppo non è ancora emerso nessun documento in grado di chiarire definitivamente se Marenzio poté assistere, o magari contribuire, a tali spettacoli.⁵⁶

IL CANTO DEL CIGNO

Richiamato a più riprese dallo zio pontefice, il cardinale Cinzio Aldobrandini fece ritorno a Roma il 6 maggio 1599.⁵⁷ Pochi giorni dopo – e la coincidenza è biograficamente significativa – Marenzio scrisse la dedica del *Nono libro* al duca di Mantova:

Il sentirmi sopranamente honorato dall'Altezza vostra Serenissima, mentre alli mesi passati si compiacque comandarmi, ch'io dovessi mandarle alcune delle mie compositioni, ha destato in me qualche opinione, che li frutti del mio basso ingegno, non sieno forsi da sprezzarsi in tutto, già che vengono pregiati da Prencipe non meno di stato, che d'intelletto sublime, com'è l'A.V. et da ciò rincorata la mia povera Musa, ha dato fuori, solo a

⁵³ Sull'accademia mantovana degli Invaghiti cfr. FENLON, *Musicisti e mecenati* cit., pp. 50 sgg.

⁵⁴ Cfr. D'ANCONA, *Origini* cit., pp. 566-575; FENLON, *Musicisti e mecenati* cit., pp. 198 sgg., con relativa bibliografia; MYERS, *Introduction. L'Ottavo Libro* cit., p. XIX.

⁵⁵ Nell'ultima recita furono eseguiti sei sontuosi intermedii di cui, però, non conosciamo gli autori; cfr. ACHILLE NERI, *Gli "Intermezzi" del "Pastor fido"*, «Giornale storico della letteratura italiana», IX, 1888, pp. 405-415. A quanto sembra, le musiche per la seconda scena del terzo atto (il famoso *Ballo della cieca*) furono composte da Gastoldi e pubblicate nel suo *Quarto libro de' madrigali a cinque voci* (1602): «Il Gioco de la cieca rappresentato alla Regina di Spagna nel Pastor fido», cfr. ADRIANO CAVICCHI, *Teatro monteverdiano e tradizione teatrale ferrarese*, in *Claudio Monteverdi e il suo tempo*, atti del congresso internazionale (1968), a cura di Raffaello Monterosso, Verona, Valdonega, 1969, pp. 143-151. I primi due brani di Gastoldi sono editi in NEWCOMB, *The Madrigal at Ferrara* cit., II, pp. 22-30. Sulla concreta possibilità che nelle rappresentazioni mantovane del '98 siano stati eseguiti i madrigali sul *Pastor fido* di Monteverdi (o di Marenzio, Pallavicino, e via discorrendo) ha espresso fondati dubbi GARY TOMLINSON, *Monteverdi and the End of the Renaissance*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1987, pp. 114-118, anche se lo studioso conclude che «the distancing of Monteverdi's madrigals from the ducal stage in 1598 need not entail their dissociation from the stage in general».

Per la prevista (ma non realizzata) rappresentazione mantovana del 1591/92 la coreografia era stata affidata a «Isachino hebreo», le musiche erano invece commissionate a Wert e Francesco Rovigo: ritroviamo così lo stesso *team* che nello stesso periodo avrebbe dovuto mettere in scena *La Semiramis* di Muzio Manfredi, cfr. la lettera di Annibale Chieppio al duca Vincenzo Gonzaga del 26 novembre 1591, pubblicata in D'ANCONA, *Origini* cit., p. 542 sg.

⁵⁶ Può essere utile osservare che gli accademici olimpici Angelo Ingegneri e Cristoforo Ferrari presenziarono allo spettacolo dell'8 settembre. Cfr. D'ANCONA, *Origini* cit., p. 569, ove è trascritta una lettera del Guarini al «dottor Ferrari», in cui l'autore del *Pastor fido* si rammarica di non aver potuto assistere alle prime due recite. È ancora da chiarire se il cardinale Cinzio Aldobrandini, in cammino verso Milano, si sia fermato a Mantova in quei giorni.

⁵⁷ BAV, *Avvisi di Roma*, Urb. Lat. 1067, c. 287v (Roma, 8 maggio 1599): «Il Cardinal S. Giorgio [Cinzio Aldobrandini] il giovedì [6 maggio 1599] dopo il suo arrivo [in Roma] fu visitato da quasi tutto il sacro Collegio [...]».

divotione di Lei, alcune poche note, le quali se ben per se stesse humili, aggrandite nondimeno dallo splendore del suo nome Serenissimo non temerano andar in luce alla presenza d'ognuno, sicure, che sendo dall'alto suo giuditio approvate, non sarà chi ardischi malignamente riprovarle. La supplico a voler gradire non tanto esse, quanto l'ubidienza, et l'affetto mio: il che ottenendo, come spero dalla singolare sua benignità, forse avverrà, che 'l debole intelletto mio fomentato dalla gratia sua, produchi per l'avvenire parti più degni dell'A.S. Sereniss. a cui m'inchino humile pregandole per fine ogni prosperità maggiore. Di Roma li 10. Maggio 1599.

La genesi del *Nono libro* presenta caratteristiche opposte a quella dell'*Ottavo*. In questo caso Marenzio proclama il suo committente ad alta voce: «l'Altezza vostra Serenissima – egli scrive – alli mesi passati si compiacque comandarmi ch'io dovessi mandarle alcune delle mie compositioni». Si tratta dunque di una *committenza conclamata*, anche se manca la certezza che il «comando» del duca faccia proprio riferimento ai madrigali raccolti nel *Nono libro*. Ma assumiamo, come prima ipotesi di lavoro, che sia avvenuto così. Da varie testimonianze apprendiamo che Vincenzo Gonzaga soleva commissionare creazioni letterarie e musicali. Il documento più significativo in ambito madrigalesco è la seguente lettera del duca a Giaches de Wert (6 novembre 1584):

Mio carissimo mi farete servitio gratissimo mandandomi quanto prima una copia della musica fatta da voi sopra le stanze del Tasso che cominciano, *Qual musico gentil ch'al canto snodi*, et anco qualche madrigale novo de' vostri se ne havete et quanto maggior sarà il numero delle compositioni vostre che m'invierete, più ve ne resterò obligato per mostrarmevi grato in qual si voglia nostra occasione.⁵⁸

Anche il *Nono libro* di Marenzio potrebbe essere nato da una richiesta siffatta. Si spiegherebbe così la natura 'parzialmente monografica' della raccolta, nella quale troviamo sì un nucleo-base di intonazioni petrarchesche, ma anche componimenti accostati con maggiore libertà (cfr. Tavola 2). «Mandatemi la musica sopra la sestina doppia del Petrarca – avrebbe potuto scrivere il duca – et anco qualche madrigale novo de' vostri». I testi del libro si possono infatti classificare in sei livelli, di cui i primi cinque rientrano nell'espressione della «mesta gravità» con immagini lacrimose e presagi di morte, mentre l'ultimo funge da complemento tematico più lieve:

- stanze petrarchesche tratte dalla sestina doppia *Mia benigna fortuna* (nn. 2, 4, 5 e 13);
- altri testi del Petrarca (nn. 3, 6);
- testo programmatico di Dante *Così nel mio parlar voglio esser aspro* (n.1);

⁵⁸ Cit. in ANTONINO BERTELOTTI, *Musici alla corte dei Gonzaga in Mantova dal secolo XV al XVIII. Notizie e documenti raccolti negli archivi mantovani*. Milano, Giulio Ricordi, 1890, p. 167. Si noti che il sonetto petrarchesco *Solo e pensoso* (n. 8 nel *Nono libro* marenziano) era già stato intonato nel *Settimo libro de' madrigali a cinque voci* (1581) di Wert dedicato a Margherita Farnese, sfortunata prima moglie di Vincenzo Gonzaga.

- madrigali ‘malinconici’ del Guarini (nn. 11 e 12);
- madrigale conclusivo del Guarini *La bella man vi stringo* (n. 14);⁵⁹
- altri brani su testi di Antonio Ongaro e Angelo Grillo (nn. 7, 9, 10).⁶⁰

Intonando i madrigali del *Nono libro* Marenzio mette ripetutamente in evidenza due parole-chiave: *stile* e *morte*. Sono due delle parole-rime che compaiono ossessivamente nella sestina doppia del Petrarca, ma è significativo che esse proiettino la loro ombra sinistra pure sugli altri brani, anche quando non vengono esplicitamente pronunciate. Per esempio, al concetto di *stile* – uno stile volutamente artificioso – rimanda il testo in apertura di Dante, *Così nel mio parlar voglio esser aspro*. E nei due madrigaletti guariniani – *Parto o non parto?* (n. 11) e *Credete voi ch' i' viva* (n. 12) – si leggono versi quali «come *moro* s' a la pena i' vivo?» e «*moro* del cibo onde mi pasco e vivo».

Per tornare al problema della committenza, a chi attribuire l'ideazione di questo progetto programmatico? A Marenzio oppure al Gonzaga? Uno sguardo complessivo sull'opera madrigalistica marenziana rende più plausibile la prima delle due ipotesi. C'è infatti un evidente legame ‘poetico’ (se non propriamente stilistico) che ricollega il *Nono libro* alla raccolta dei *Madrigali a quattro, cinque e sei voci* (1588) per il conte Mario Bevilacqua, come se Marenzio volesse riprendere un cammino interrotto.⁶¹ Entrambe le sillogi accolgono diverse stanze della sestina doppia petrarchesca; entrambe si aprono con un brano programmatico che allude ad un mutamento di stile.⁶² Con una differenza importante: nel *Nono libro*, contrariamente al precedente, fra i due termini *stile* e *morte*, prevale il secondo.⁶³ E proprio sulla parola *moro*, nell'undicesimo madrigale, troviamo una modulazione improvvisa, dal primo rivolto di do minore a quello di la maggiore, che per un attimo apparenta lo stile armonico di Marenzio a quello più spericolato e visionario di Gesualdo.⁶⁴ Si fa dunque strada una possibilità interessante. Mentre nell'*Ottavo libro* è possibile che Marenzio abbia svolto un tema assegnatogli da altri (intonazione di poesia rappresentativa in stile omoritmico), nel *Nono* il programma di base sarebbe determinato dall'autore stesso. Come ha osservato Alfred

⁵⁹ In questo madrigale non è il testo, sibbene la tecnica musicale del canone alla quarta inferiore tra le due voci acute a ricreare un tono struggente, quasi spirituale e mistico: non a caso l'incipit del madrigale ricorda l'antifona *Salve regina* ed il brano include numerose *clausole fuggite* tipiche del mottetto.

⁶⁰ In queste tre intonazioni, e soprattutto nell'assai pregevole *Fiume ch' a l'onde tue ninfe e pastori, c'è una significativa distensione musicale rispetto all'assunto programmatico* «nel mio parlar voglio esser aspro». Un inatteso ritorno nella *dulcedo* si nota anche nella chiusa di *Solo e pensoso* (forse in omaggio all'*ethos* più proprio del settimo modo). Particolarmente ‘arioso’ è l'incipit in crome di *Laura che 'l verde lauro*.

⁶¹ Al medesimo percorso si può ricondurre anche il *Sesto libro de' madrigali a sei voci* (1595) con il grande affresco *Se quel dolor*.

⁶² Il primo madrigale della raccolta Bevilacqua si intitola *Ov'è condotto il mio amoroso stile?*

⁶³ Si osservi, per esempio, che mentre la raccolta Bevilacqua si apre con *Ov'è condotto il mio amoroso stile?*, il *Nono libro* pone in penultima sede (n. 13) *Crudele acerba inesorabil morte* (nostre le sottolineature).

⁶⁴ Cfr. LUCA MARENZIO, *Il Nono libro de madrigali a cinque voci*, edizione critica a cura di Paolo Fabbri cit., p. 93, battute 13-15.

Einstein, il *Nono libro* è a tutti gli effetti un'opera conclusiva,⁶⁵ il «testamento» dell'autore. Marenzio ne era forse consapevole? Le parole della dedicatoria – pur con un dubbio significativo⁶⁶ – sembrano negarlo, ma la natura stessa della musica parrebbe ammetterlo.

Al di là di queste valutazioni, che pertengono più ad una recezione critica che non ad una pura ricostruzione storica, rimane il fatto che il *Nono libro*, pur condividendo con l'*Ottavo* una destinazione d'area mantovana (o comunque rivolta alle corti e alle accademie dell'Italia settentrionale), segue una direzione affatto diversa sul piano dell'intonazione musicale, delle presenze poetiche, del 'tono' complessivo. Non si tratta di una frattura stilistica, bensì dell'adozione di due distinti registri tecnico-espressivi, fra loro complementari: il registro pastorale e virtualmente rappresentativo dell'*Ottavo libro*, il registro lirico, malinconico ed incline all'espressione artificiosa del *Nono*.⁶⁷ Funge da *trait d'union* fra due mondi così remoti il madrigale *Laura se pur sei l'aura*: conclusione eccezionale dell'*Ottavo*, ma anche anticipazione espressiva del *Nono*.⁶⁸

«LE ULTIME FATICHE DEL SIGNOR LUCA MARENZO» E LA LORO RECEZIONE

Nel Cinquecento, come nelle epoche successive, dare alle stampe una raccolta musicale significava renderla pubblica. Dobbiamo scartare a priori l'idea che un madrigalista di professione mettesse insieme una collezione a stampa esclusivamente per se stesso: sarebbe una contraddizione in termini. Si possono individuare tre finalità fondamentali che spingono un autore a «dare in luce» le sue opere:

1. soddisfare l'*orizzonte d'attesa* dei contemporanei (intesi come *general public*),
2. mirare ad un *orizzonte d'attesa* più elevato (pensando ai posteri),
3. soddisfare l'*orizzonte d'attesa* di un committente specifico.

Le tre finalità – è sin troppo ovvio – non sono rigidamente disgiunte l'una dall'altra, ma si possono integrare a vicenda. In certi casi è relativamente facile localizzare il baricentro. Nella raccolta Bevilacqua del 1588 l'assenza di ristampe – un dato storico ogget-

⁶⁵ EINSTEIN, *The Italian Madrigal* cit., II, p. 688.

⁶⁶ «Come spero [...], *forsi* avverrà, che 'l debole intelletto mio [...], produchi per l'avvenire parti più degni». Nostro il corsivo.

⁶⁷ Un altro interessante esempio di complementarità d'espressione è rappresentato da una coppia di raccolte dedicate al conte Mario Bevilacqua: il più volte citato *Primo libro de' madrigali a quattro, cinque e sei voci* di Marenzio, ove prevale la «mesta gravità», e l'*Undicesimo libro de' madrigali a cinque voci* di Monte, composto nel più «vivace et allegro stile».

⁶⁸ *Laura, se pur sei l'aura*, su testo di Angelo Grillo, trova un riscontro almeno parziale in *L'aura che 'l verde Lauro* (n. 6 del *Nono libro*, testo petrarchesco): comune è l'artificio di intonare il nome «Laura» con le sillabe della solmisazione *la-re* (intervallo di quinta discendente); cfr. JAMES CHATER, *Fonti poetiche per i madrigali di Luca Marenzio*, «Rivista italiana di musicologia», XIII, 1978, p. 80.

tivo – ci suggerisce l'idea che Marenzio, con quest'opera, non intendesse compiacere il pubblico generico dei suoi tempi; diversamente dovremmo ritenere fallimentare la sua impresa, cosa poco probabile alla luce della sua esperienza e della sua elevata professionalità. No: i destinatari della raccolta, in questo caso specifico, si possono individuare sia nel conte Mario Bevilacqua, sia in un'idealistica posterità.⁶⁹

A differenza dei *Madrigali a quattro, cinque e sei voci*, l'*Ottavo* e il *Nono libro* conobbero un significativo numero di ristampe.⁷⁰ Per quanto l'indicazione puramente statistica delle ristampe costituisca un elemento di per sé insidioso e ben poco significativo se arbitrariamente estrapolato dal contesto della storia economica, tuttavia ci rivela che gli ultimi madrigali marenziani non passarono inosservati. Sulla soddisfazione dei rispettivi committenti possiamo solo avanzare ipotesi, ma è chiaro che il 'pubblico' del primo Seicento, sospinto dalla fama dell'autore, prese seriamente in considerazione ambedue le raccolte. Probabilmente l'*orizzonte d'attesa* si era ormai allineato sulla poetica (o, meglio, sulle poetiche) della «seconda prattica». Angelo Grillo, letterato assai caro all'ultimo Marenzio, ci offre una rara testimonianza riferibile alla ricezione coeva dell'*Ottavo libro*:

Questi giorni adietro mi capitarono a caso le ultime fatiche del Signor Luca Marenzo, degnissima memoria, quasi tutte piene di miei versi: ma versi giovinetti sotto canuta Musica: sendo fatti in quel tempo, che non solo la Poesia, ma anco il Poeta erano immaturi assai. Tanto più ne son debitore a quell'immortal Cigno, che per così dire, volle cantar l'estreme sue essequie co' versi d'un Grillo, raddolciti, et immortalati nella sua melodia soavissima. Simili huomini non doverian mai morire.⁷¹

Anche se l'*Ottavo libro*, come sappiamo, non costituì affatto «l'estreme essequie» del compositore, la «melodia soavissima» evidenziata dal Grillo, malgrado la genericità del *topos*, emerge comunque fra le pagine della raccolta.

Il *Nono libro*, a differenza del precedente, suscitò non poco scalpore in sede di ortodossia teorica. Pietro Cerone scrisse che alcuni passi erano condotti «sin dulçura, y sin perfeta harmonia». ⁷² Lo stesso Artusi, forse, avrebbe stigmatizzato questa raccolta se Marenzio, consapevole dell'artificiosità dell'opera, non avesse confidato nell'alta protezione del duca di Mantova (dove le ragioni di una *committenza conclamata* nella dedicatoria).

⁶⁹ Eloquente l'ultimo madrigale della raccolta, su testo del Sannazaro: «Hor mi vorrei levar con altri panni / Per potermi di lauro ornar le chiome / E con più saldo nome / Lasciar di noi qua giù memoria eterna».

⁷⁰ L'*Ottavo libro* ebbe due ristampe italiane: Angelo Gardano 1605, erede di Girolamo Scotto 1609. Per il *Nono libro* si contano ben quattro ristampe italiane: Angelo Gardano 1601, Alessandro Raveri 1608, Angelo Gardano e fratelli 1609, erede di Girolamo Scotto 1609. Cfr. MISCHIATI, *Bibliografia delle opere dei musicisti bresciani* cit., pp. 541-550.

⁷¹ Cfr. ANGELO GRILLO, *Lettere*, Venezia, Giovanni Battista Ciotti, 1612, p. 890 (lettera a padre Massimiliano Gabbiani, Subiaco, s.d., ma ca. 1600). Su questo documento si legga l'illuminante esegesi di JAMES CHATER, *Luca Marenzo: New Documents, New Observations*, «Music and Letters», LXIV, 1983, p. 11.

⁷² PIETRO CERONE, *El Melopeo y Maestro*, Napoli, Gargano e Nucci, 1613, pp. 669 sg. Cfr. BIZZARINI, *Marenzio* cit., p. 311, oltre al contributo di Piero Gargiulo in questo volume.

Di grande interesse, nel medio Seicento, è la testimonianza riassuntiva di Severo Bonini secondo cui Marenzio «era stato il più universale Compositore di cantilene di tutti gl'altri, poiché hà composto negli ambidui Stili del secondo e del terzo». ⁷³ «Secondo stile» era quello praticato da Cipriano, Palestrina, Orlando di Lasso, Monte, fino al Marenzio delle prime raccolte. Il «terzo stile», invece, richiama alla mente la «seconda prattica» monteverdiana e come tale annovera l'ultimo Marenzio accanto a Gesualdo e al divino Claudio. Secondo Bonini, tale stile si riconosce:

in quelli [madrigali] à cinque voci, *S'io parto io moro* [VI a 5], in quelli della nona Muta, *Così nel mio cantar voglio esser aspro* [IX a 5], tanto artificiososi, in quelli à sei voci, *Se bramate ch'io mora* [IV a 6] e in quelli, *Lucida perla* [VI a 6]. Si odono in queste dette opere concetti doppi, crudesse bene intese, e ben risolte, e dolcezze divine, havendo usato gl'affetti secondo le parole, et insomma in tutte l'opere sue è stato eccellente portando la palma sopra quanti Maestri de nostri tempi sono stati con pace loro, che chi hà voluto dilettere gl'è convenuto imitarlo per quanto à saputo. ⁷⁴

In queste parole si compendia anche la straordinaria versatilità artistica di cui Marenzio diede prova nelle sue ultime due raccolte.

⁷³ SEVERO BONINI, *Discorsi e regole sopra la musica*, edizione critica a cura di Mary Ann Bonino, Provo (Utah), 1979, p. 165.

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 165 sg. Più avanti (p. 177) il teorico specifica: «Ma nello stile del terzo ordine imiterete ne' detti madrigali il principe di Venosa, il Marenzio in quelli a cinque della muta nona *Così nel mio cantar*, il Monteverdi in quella particolare opera che comincia *Ahi dolente partita*, il Nenna, il Pecci, il Gagliani, l'Orlandi, il Nebbio, il Vitali, il cavalier Del Turco, tutti e cinque fiorentini».

Tavola 1. L'ottavo libro de' madrigali a cinque voci.⁷⁵

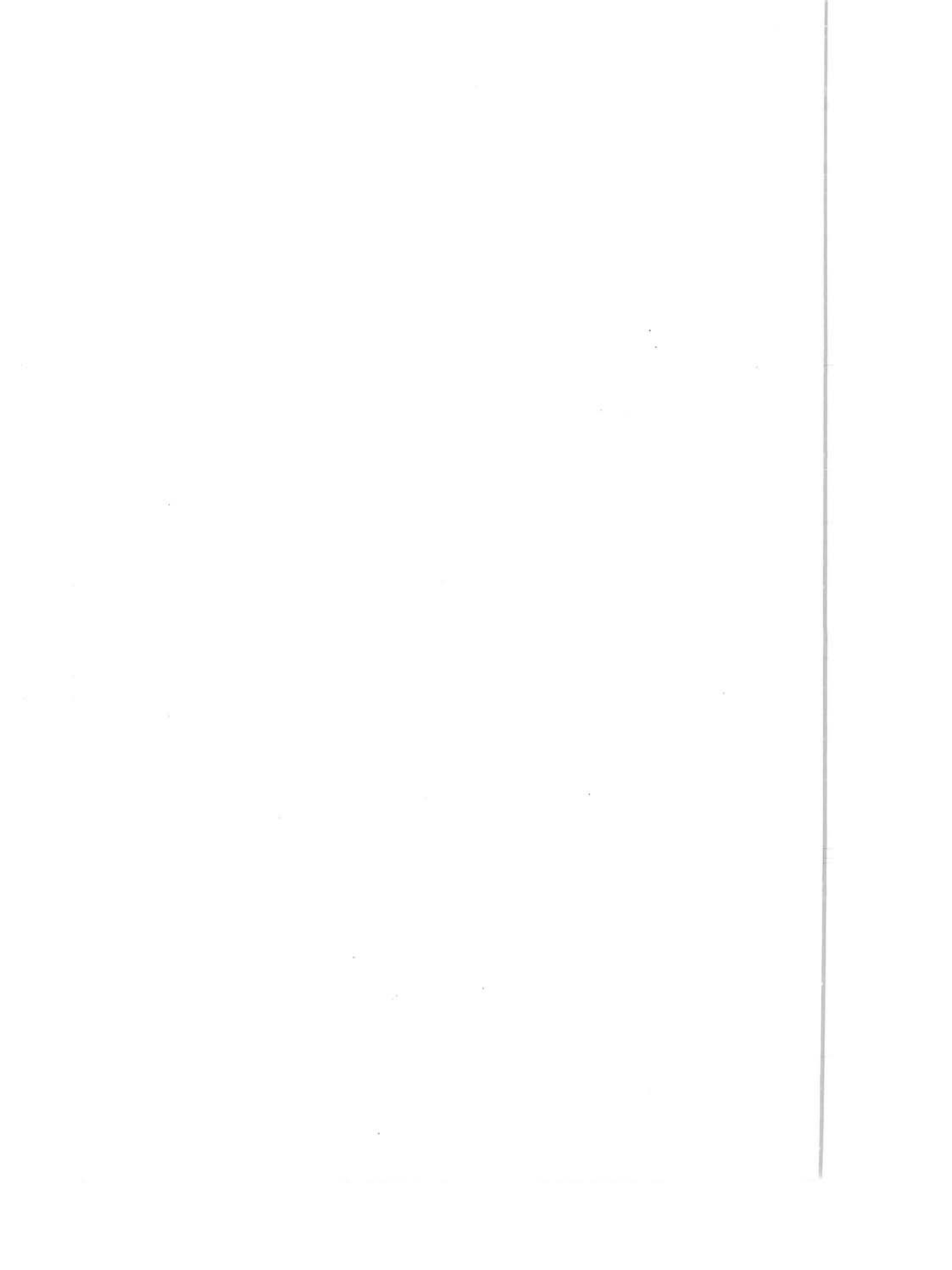
(I titoli in neretto si riferiscono alle intonazioni nello stile di canzonetta):

1. O occhi del mio core.	Tasso, <i>Convito</i> , vv. 210-229
2. Dunque romper la fè?	Tasso, <i>Convito</i> , vv. 111-123
3. Filli, volgendo i lumi	Tasso, <i>Convito</i> , vv. 78-87
4. Vita soave e di dolcezza piena	Tasso, <i>Convito</i> , vv. 189-200
5. Provate la mia fiamma	Grillo, dall'antologia Licino (1587), p. 131
6. Ahi, chi t'insidia al boscareccio nido?	Grillo, dall'antologia Licino (1587), p. 127
7. Ite amari sospiri	Guarini, <i>Rime</i> (1598), p. 79
8. Pur venisti, cor mio	Guarini, <i>Rime</i> (1598), p. 100
9. Quando io miro le rose	Grillo, dall'antologia Licino (1587), p. 75
10. Deh Tirsi mio gentil	Guarini, <i>Pastor fido</i> , II/6
11. Questi leggiadri, odorosetti fiori	Grillo, dall'antologia Licino (1587), p. 116
12. Care lagrime mie	Grillo, dall'antologia Licino (1587), p. 129
13. La mia Clori è brunetta	Grillo, dall'antologia Licino (1587), p. 141
14. Non sol, dissi, tu poi anima fera	Tasso, <i>Arezia, ninfa</i> , 118-133.
15. Se tu dolce ben mio	Guarini, <i>Pastor fido</i> , IV/9
16. Laura, se pur sei l'aura	Grillo, dall'antologia Licino (1587), p. 125

Tavola 2. Il nono libro de' madrigali a cinque voci.

1. Così nel mio parlar voglio esser aspro	Dante, <i>Rime "petrose"</i> , n. 3, vv.1-13
2. Amor, i' ho molti e molt'anni pianto	Petrarca, <i>Canzoniere</i> , n. 332, vv. 55-60
3. Dura legge d'Amor, ma benché obliqua	Petrarca, <i>Trionfo d'Amore</i> , III, vv. 148-159
4. Chiaro segno Amor pose alle mie rime	Petrarca, <i>Canzoniere</i> , n. 332, vv. 25-30
5. Se s'è alto pon gir mie stanche rime	Petrarca, <i>Canzoniere</i> , n. 332, vv. 61-66
6. L'aura, ch'el verde lauro e l'aureo crine	Petrarca, <i>Canzoniere</i> , n. 246
7. Il vago e bello Armillo	Grillo, dall'antologia Licino (1587), p. 131
8. Solo e pensoso i più deserti campi	Petrarca, <i>Canzoniere</i> , n. 35
9. Vivo in guerra mendico, e son dolente	Ongaro, <i>Rime</i> (1600), p. 5
10. Fiume, ch' a l'onde tue ninf'e pastori	Ongaro, <i>Rime</i> (1600), p. 13
11. Parto o non parto? Ahi, come	Guarini, <i>Rime</i> (1598), p. 102v
12. Credete voi ch'io viva	Guarini, <i>Rime</i> (1598), p. 102v
13. Crudele, acerba, inesorabil morte	Petrarca, <i>Canzoniere</i> , n. 332, vv. 7-12
14. La bella man vi stringo	Guarini, dall'antologia Licino (1587), p. 202

⁷⁵ Sulle fonti poetiche cfr. i fondamentali CHATER, *Fonti poetiche cit.*, pp. 60-103; Id. *Luca Marenzio and the Italian Madrigal 1577-1593*, 2 voll., Ann Arbor (Mich.), UMI, 1981, I, pp. 213-216.



MARENZIO «MODERNO AUTORE»
FORTUNA E RECEZIONE NEI TRATTATI DEL SEICENTO

Lo spoglio di oltre un centinaio di trattati, che associano alla preminente area italiana (72) il numero complessivo delle fonti tedesche, francesi, inglesi, spagnole, fiamminghe (45), ha consentito di selezionare le testimonianze dei teorici che citano Marenzio tra il 1597 e la fine del Seicento. Il prospetto – che riunisce 34 titoli per 27 autori, indicando l'argomento oggetto di citazione e i relativi richiami alla produzione madrigalistica – privilegia quasi esclusivamente la qualifica di trattatisti, ma concede spazio anche a compositori, a coloro che associano entrambe le qualifiche, a ben note figure di eruditi e musicografi e infine anche a letterati.

AUTORE	FONTE	ANNO	OGGETTO CITAZIONE	MADRIGALI CITATI
T. Morley	<i>Plaine and easie</i>	1597	Madrigali e Canzonette	-
A. Banchieri	<i>La nobilissima</i>	1597	Madrigali «da camera»	-
O. Vecchi	<i>Mostra di tutti li tuoni</i>	pre-1599	Abbellim. e dissonanze nelle cadenze	<i>Venuta era Madonna, Spuntavan già (Primo a 5, 1580)</i>
Ottuso Accad.	<i>Lettera ad Artusi</i>	1599-1600 [1603]	Impiego della settima; alterazioni	<i>Dura legge d'Amor, Così nel mio parlar (Nono a 5, 1599); S'io parto [recte Parto o non parto?] (Nono a 5, 1599)</i>
A. Banchieri	<i>Lettere armoniche</i>	1601 ca. [1628]	'Stile da camera'; buone regole del comporre	-
G. M. Artusi	<i>Sec. parte Imperfett.</i>	1603	Intervalli 'sgarbatissimi'	<i>Falsa credenza (I lieti amanti, RISM 1586¹⁰)</i>
G.C. Monteverdi	<i>Dichiaratione</i>	1607	Seconda pratica	-
A. Banchieri	<i>Conclusioni sul suono dell'organo</i>	1609	'Proporzioni di equalità'	<i>Venuta era Madonna, Partirò dunque (Primo a 5, 1580)</i>
A. Guarini	<i>Il Farnetico Savio</i>	1610	Accostam. a Petrarca	-
A. Pisa	<i>Breve dichiarazione</i>	1611	Scansione tactus	<i>O tu che tra le selve (Primo a 5, 1580); Io partirò, ma il core (II p. di Deggio dunque partire, Secondo a 5, 1581)</i>
A. Pisa	<i>Battuta della musica</i>	1611	"	"
J. Lippius	<i>Synopsis mus. novae</i>	1612	Cadenze; imitazione	-
P. Cerone	<i>Èl Melopeo y Maestro</i>	1613	Passi cromatici; uso sincope; unione testomus.; salti intervallari	<i>Chiaro segno Amor, Se si alto pòn gir, Amor, i' ho molti, Dura legge d'amor, Così nel mio parlar (Nono a 5, 1599)</i>
A. Banchieri	<i>Cartella musicale</i>	1614	Sesta 'Schola' di compos.; uso di cromabianca; imitazione; uso di tempi perfetti; proporzioni	<i>Partirò dunque (Primo a 5, 1580); Intanto il sonno (II p. di Venuta era Madonna, Primo a 5, 1580)</i>
S. de Caus	<i>Institution Harmon.</i>	1615	'Mus. chromatique'; 'modernes compositeurs'	-
G. B. Magone	<i>Ghirlanda musicale</i>	1615	'Tavola compositori	-
G. B. Rossi	<i>Organo de' Cantori</i>	1618	Prolazione	<i>Basciami, basciami (Quinto a 5, 1585)</i>
M. Praetorius	<i>Syntagma Musicum, II</i>	1618-19	Genere cromatico	-
J. Magirus	<i>Musicae rudimenta</i>	1619	'De scala anomala'	<i>Solo e pensoso (Nono a 5, 1599)</i>

L. Zacconi	<i>Prattica di Musica II</i>	1622	Uso di croma bianca	-
H. Peacham	<i>Complete gentleman</i>	1622	Madrigali; consistenza di produzione	<i>Io partirò, ma il core</i> (II p. di <i>Deggio dunque partire</i> (Secondo a 5, 1581); <i>Tirsi morir volea, Che fa oggi il mio sole, Cantava la più vaga pastorella</i> (Primo a 5, 1580); <i>Veggio dolce mio bene</i> (Madrigali a 4, 1585)
V. Giustiniani	<i>Disc. sopra la musica</i>	1628	Evoluzione gusto musicale	<i>Vestiva i colli</i> [recte di <i>Palestrina</i>], (<i>Il Desiderio II</i> , RISM 1566')
S. Landi	<i>Introduitione harmon.</i>	1628-34	Compositori eccellenti	-
G. B. Doni	<i>Trattato mus. scenica</i>	1630 ca. [1763]	Comprensibilità testi in volgare nel rapporto versi-musica; effetti «soavi»	-
G. B. Doni	<i>Compendio</i>	1635	'Mescolanza' di toni; conf. con musici 'stranieri'	<i>O voi che sospirate</i> (Secondo a 5, 1581)
G. B. Doni	<i>Progymnastica mus.</i>	1635 ca. [1763]	Complessità esecutiva	-
M. Mersenne	<i>Harmonie universelle</i>	1637	Eccellenti compositori	-
P. Della Valle	<i>Della musica</i>	1640 [1763]	Madrigali 'buoni' di 'età passata'	<i>Liquide perle</i> (Primo a 5, 1580)
J. A. Ban	<i>Zang-Bloemzel</i>	1642	Influssi su Monteverdi	-
A. Kircher	<i>Musurgia Universalis</i>	1650	'Stylus madrigalescus'	-
S. Bonini	<i>Discorsi e regole</i>	1653 ca.	Stile del 'secondo e terzo ordine'; madrigali non concertati; 'cantar con affetti'; 'crudesse' e 'dolcezza'	<i>Liquide perle, Tirsi morir volea</i> (Primo a 5, 1580); <i>S'io parto, i' moro</i> (Sesto a 5, 1594); <i>Così nel mio parlar</i> (Nono a 5, 1599); <i>Se bramate ch'io mora</i> (Quarto a 6, 1587); <i>Lucida perla</i> (Sesto a 6, 1595)
A. Berardi	<i>Ragionamenti mus.</i>	1681	'Madrigali da tavolino'	-
A. Berardi	<i>Miscellanea musicale</i>	1689	Uso intervalli dissonanti; impiego della settima	<i>Dura legge d'Amor, Così nel mio parlar</i> (Nono a 5, 1599)
G. O. Pitoni	<i>Guida Armonica</i>	1694-1708	'Terzo stile'; trattamento e movimenti intervallari	<i>Non può Filli</i> (Quarto a 6, 1587); <i>Con la sua man la mia</i> (Quinto a 6, 1591); <i>O voi che sospirate</i> (Secondo a 5, 1581); <i>Giunto a la tomba, Mentre il ciel è sereno</i> (Quarto a 5, 1584); <i>L'aura che 'l verde lauro, Chiaro segno Amor pose, E gl'occhi al cielo, Crudel acerba, Sì ch'io non veggia, Sì ch'io mi cred'homai, Se si alto pon gir</i> (Nono a 5, 1599); <i>Chi vuol udir</i> (Madrigali a 4, 1585)

DALL'OTTUSO ACCADEMICO A PRAETORIUS (1600-1619)

Ricordando come già lo spagnolo Sebastián Raval nella dedica a Michele Montalto preposta ai suoi *Madrigali* del 1593 associ a Marenzio l'epiteto di «divino compositore» (elogiando con lui i napoletani Scipione Dentice e Stella),¹ la cronologia non poteva prescindere da tre testimonianze di fine Cinquecento, già indicative del consenso tributato all'autore già prima della sua morte.

Thomas Morley lo cita nel 1597 «for good air and fine invention» (assieme a Ferrabosco for «good skill») e lo propone come modello sia per il madrigale sia per la canzonetta (assieme a Giovanni Ferretti);² Adriano Banchieri, in uno dei suoi scritti più fortunati (edito anch'esso nel 1597) gli attribuisce l'indiscussa preminenza nell'ambito dei «Madrigai [sic] da camera»;³ Orazio Vecchi, in un passo del suo unico scritto teorico pervenuto (pre-1599 ca.), ne sottolinea i requisiti di autore tra i «più moderni», a proposito della risoluzione di certe cadenze (quelle «regolari e irregolari del primo tuono») con l'uso di abbellimenti:

[...] ma molti adornamenti si possono ben fare, col mescolarvi in qualche parte qualche dissonanza, all'udito molto grate, le quali si potranno poi osservare in Cipriano e ne' più moderni, come nel *Marenzio* et nel Nanino [Giovanni Maria] et altri che oggi fioriscono ad arricchire la professione della musica.⁴

Il bresciano è poi nuovamente citato da Vecchi per l'impiego del «quinto tuono» (che «a molti par duro, ma però è atto alla modestia et alla sollevatione degl'animo noio-

¹ SEBASTIÁN RAVAL, *Il Primo Libro di Madrigali a cinque voci*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1593, p. 3. La silloge è ricordata in HANS ENGEL, *Luca Marenzio*, Firenze, Olschki, 1956, p. 80, nota 3; un estratto della dedica è riportato in MARCO BIZZARINI, *Marenzio. La carriera di un musicista tra Rinascimento e Controriforma*, Comune di Coccaglio, Promozione Franciacorta, 1998, p.190.

² MORLEY, pp. 294-295. A Marenzio e A. Ferrabosco si accostano Vecchi, Giovannelli e il fiorentino Venturi Del Nibbio. Certo anche valutando l'influsso delle ben note antologie di *Musica transalpina* (RISM 1588²⁹ e 1597²⁴) e di «italian madrigalls englished» (RISM 1590²⁹) edite a Londra, Morley assegna a Marenzio (protagonista delle citate raccolte) una collocazione tra gli «Authors whose authorities be either cited or used in this booke», in particolare tra i «Practicioners, the moste parte of whose works we have diligently perused, for finding the true use of the Moods» (p. 218). L'elenco annovera, tra gli altri, fiamminghi di varie generazioni (Desprez, Obrecht, Janequin, A. Brumel, Rore, Lasso, Monte) e insigni italiani (Vecchi, Striggio, Palestrina). La *Plaine and easie introduction* è ricordata anche in ENGEL, *Luca Marenzio* cit., p. 80; un estratto del passo di Morley è riportato in BIZZARINI, *Marenzio* cit. p. 136. Per i dati editoriali completi di tutte le fonti teoriche cfr. il prospetto (*Cronologia e abbreviazioni*) riportato in appendice al presente saggio.

³ BANCHIERI Nob, s.n.p. Ringrazio Marco Bizzarini per questa segnalazione (riportata in *Marenzio* cit., p. 4, nota 2). Accanto a Marenzio sono eletti Merulo nel «toccar cromatico» e Zarlino «in teorica». Catalogata tra gli *Scritti letterari* (cfr. OSCAR MISCHIATI, *Adriano Banchieri. Profilo biografico e bibliografico delle opere*, in *Annuario 1965-1970* [Conservatorio G. B. Martini], Bologna, Patron, 1971, pp.139-44), la *Nobiltà* di Banchieri assomma sei ristampe.

⁴ VECCHI, p. 5. È la citazione stessa (includendo Marenzio tra i compositori «che oggi fioriscono») a far presumere per la redazione del trattato una data anteriore alla morte del bresciano. L'edizione moderna del trattato di Vecchi non fornisce in merito alcuna indicazione.

si, come si vede nel madrigale di *Luca Marentio Venuta era Madonna*) e del «settimo tuono» («molto atto a i componimenti lascivi, come si può vedere nel madrigale del *Marentio Spuntavan già*»)⁵.

Opportunamente preceduta da tali attestazioni, la seconda lettera che l'Ottuso Accademico indirizza ad Artusi (quasi certamente redatta tra il 1599 e il 1600, ma pubblicata nel 1603), elegge Marenzio tra i compositori che hanno saputo valorizzare uno specifico procedimento (l'uso del cromatismo), senza farsi condizionare dalle cosiddette «tradizioni proibite», ma anzi mostrandone sapientemente «l'arte di adoprarle»:

Et che ciò da ottimi moderni Autori sii stato usato, appòrtone l'esempio del Signor *Luca Marentio* nell'ultimo suo libro a cinque nel Madrigale, che incomincia *Dura legge*, nel principio; et nel medesimo libro nel Madrigale che incomincia *S'io parto* [recte *Parto o non parto?*] [...] Et quanto alli moti delle corde diatoniche alle cromatiche appresso gli soprannotati essemjij aggiungasi questi dal signor *Luca Marentio* nel già detto libro nel Madrigale "E sò come" del b molle, poi taccione gli essemjij come di cosa, che per se è notissima.⁶

⁵ *Ivi*, rispettivamente pp. 21-22 e 24. Ringrazio Massimo Privitera per avermi segnalato le citazioni marenziane del trattato (cfr. anche BIZZARINI, *Marenzio* cit., pp. 302-303), in cui si richiamano anche Palestrina (*Vestiva i colli*), Striggio (*Partirò dunque e All'acqua sacra*) e ancora Rore (*Alme gentili* e la sestina *Alla dol'ombra degli ameni faggi*). Tutte le menzioni dei madrigali esemplificati (marenziani e altrui) non sono accompagnate dalla riproduzione musicale. Anteriore alle tre testimonianze di fine secolo (Morley, Banchieri, Vecchi) è la definizione di «Compositor Moderno et Vago», riferita a Marenzio in un manoscritto francese databile agli anni '80-'90 del Cinquecento (il Codice Bourdenay conservato in F-Pn), come segnala Bizzarini (*Marenzio* cit., p. 307, nota 8) citando un contributo di Mischiati sulla fonte in oggetto. Una verifica dell'articolo (OSCAR MISCHIATI, *Un'antologia manoscritta in partitura del secolo XVI*, «Rivista Italiana di Musicologia», X, 1975, pp. 265-328) mi consente qui di aggiungere che nel corposo testimone (ricco di oltre cinquecento brani polifonici da repertorio sacro e profano dei più illustri compositori fiamminghi e italiani) la definizione, redatta accanto al nome del bresciano, appare come didascalia di accompagnamento al madrigale [*In un bel bosco*] di *leggiadre fronde*, incluso nel *Secondo Libro a sei* del 1584 (p. 319). Marenzio è presente nel manoscritto anche con il mottetto a 4 *O rex glorie domine* dai *Motecta Festorum* del 1585 (p. 300).

⁶ OTTUSO, pp. 18-19. Sulla datazione della lettera, contenuta in ARTUSI^{Sec}, cfr. quanto esposto in PAOLO FABBRI, *Monteverdi*, Torino, EDT, 1985, pp. 48 e 54 (ove si afferma che «lo scambio di lettere con l'Ottuso era avvenuto a Ferrara a partire dal 1599, parallelamente alla stesura del primo Artusi») e 55-56 ove si espongono fondati dubbi sull'identità dell'Ottuso con Monteverdi. Tenendo fede all'indicazione di Artusi («nell'ultimo suo libro a cinque») pare plausibile correggere l'incipit citato (*S'io parto*) con quello dell'undecimo madrigale del *Nono Libro*, appunto il guariniano *Parto o non parto? Ah! come* anche verificandone l'effettiva rispondenza al cromatismo segnalato dal teorico bolognese (miss. 21-22, rispettivamente secondo e primo *tactus*), come precisato in PAOLO FABBRI (a cura di), *Il Nono Libro de Madrigali a cinque voci (1599) di Luca Marenzio*, Milano, Suvini Zerboni, 2000, p. XI, in cui si riporta un lungo estratto dalla lettera dell'Ottuso (cfr. anche *infra* alla nota 95), escludendo però il passo relativo «alli moti delle corde diatoniche». Aggiungo qui che l'incipit *S'io parto, i' moro e pur partir conviene* intitola il primo madrigale del *Sesto Libro a cinque* del 1594. Per i dati completi relativi alla produzione marenziana nelle fonti teoriche (incipit integrale, organico, silloge di appartenenza) cfr. la lista *Madrigali citati* in appendice al presente saggio). Nel riportare le varie citazioni, ai fini di un più immediato risalto grafico, preferisco corsivizzare il nome di Marenzio e gli incipit madrigalistici, virgolettando gli incisi dei testi poetici e normalizzandone sempre l'iniziale maiuscola.

Corredato dalla riproduzione dell'esempio musicale e preceduto da altro passo, in cui si esalta l'abilità dello stesso Marenzio nell'uso della «settima radolcita» (conforme alla «grandezza del vivacissimo suo intelletto»),⁷ il giudizio commenta con prontezza le peculiarità dell'ultima produzione (il *Nono Libro a cinque* del 1599), apre la sequenza delle citazioni secentesche dedicate a Marenzio e si fa emblematico vettore di una linea di valutazione di vistosa ricorrenza nei documenti teorici che riguardano il compositore bresciano: quella che lo ascriverà (spesso insieme a Wert, Gesualdo e Monteverdi) nel novero di «ottimi moderni autori», alternandosi a quella che lo affiancherà a indiscussi capiscuola (Palestrina, Lasso, Monte) e comunque contrastando l'opinione di coloro che, pur non disconoscendone l'autorità, ne contesteranno la mancata conformità all'osservanza delle «buone regole» del comporre.

Nella *Seconda parte dell'Artusi* (1603) la controrisposta del teorico bolognese all'Ottuso non include Marenzio tra i «musicisti eccellenti» (Striggio, A. Gabrieli, Porta, Merulo, Palestrina, G. M. Nanino, Vecchi, Gastoldi, Virchi, Stivori),⁸ ma un passo successivo (nella nona delle *Considerazioni musicali*) riserva al bresciano una specifica citazione a proposito di alcuni intervalli «per cantare falsi» e «sgarbatissimi da modular», pur ammettendone il lecito utilizzo a fini strumentali:

Quanto al primo intervallo, dico che non è cosa nova perché fu usato da *Luca Marenzio* nel principio d'un suo madrigale, le parole di cui dicono: *Falsa credenza*, per dimostrar appunto un'intervallo falso nelle voci et nella modulatione, ma non è falso nel lauto et nel chitarrone, instrumenti da cui questo et molti altri intervalli sono levati.⁹

Alla citazione, che chiama in causa Marenzio come autorevole testimone della sgradevolezza sonora generata dall'ambiguità di un intervallo «che non è né sesta, né settima», si associa un esempio musicale che riproduce parzialmente l'inciso d'apertura (della parte di Canto) del madrigale *Falsa credenza avete* (edito nella raccolta collettiva *I lieti amanti*) e che si rivelerà *unicum* tra i richiami specifici alla produzione marenziana.¹⁰

Con il suo intervento Artusi mostra certamente di aver valutato in giusta misura la risposta che Banchieri gli aveva inviato (in una lettera databile al 1601), grato per la copia ricevuta del trattato delle *Imperfetioni*. Nella missiva di ringraziamento (pubblicata nel 1628) il monaco olivetano elogiava Artusi per aver difeso le buone regole, uni-

⁷ OTTUSO, p. 16.

⁸ Cfr. ARTUSI^{Sec}, p. 26. Si tratta degli stessi «musicisti valenti» (con Luzzaschi e Giovannelli al posto di Virchi e Stivori) già menzionati in GIOVANNI MARIA ARTUSI, *L'Artusi ovvero delle Imperfetioni della moderna musica*, Venezia, Giacomo Vincenti, p. 42, ove ugualmente non si annoverava Marenzio.

⁹ ARTUSI^{Sec}, pp. 30-31.

¹⁰ Senza riprodurre i versi sotto le note, l'esempio di Artusi si limita a sovrapporre la prima misura del Canto con la seconda del Tenore, proprio per evidenziare l'incrocio di sesta/settima. Il madrigale, ottavo dei venti raggruppati nella ben nota silloge ferrarese (RISM 1586¹⁰), è trascritto in MARCO GIULIANI, *I Lieti amanti. Madrigali di venti musicisti ferraresi e non*, Firenze, Olschki, pp. 71-74.

che consentano di apprezzare l'opera dei moderni imitatori della scuola romana, vivamente sollecitati – esorta Banchieri – ad attingere a due modelli specifici:

[...] ed in particolare nello stile da chiesa il sig. Gio. Pietro Palestina e nello stile da camera il sig. *Luca Marenzio*, l'uno devotissimo e l'altro soavissimo ed ambiduo celebri compositori, sì come esemplari di perfetta armonia; elettori di vaghe parole, studiosi ne' contrappunti doppi, grati nelle modulazioni; copiosi nelle inventioni e quello che sempre gli renderà riguardevoli, l'esser egli zelanti delle buone regole.¹¹

Certo notando che proprio Artusi nel 1600 citava Palestrina e non Marenzio, l'attestazione di Banchieri, per il momento estranea a qualsiasi commento su dissonanze o procedimenti irregolari, apre la via ad un certo indirizzo di valutazione: quello che affianca Marenzio al «princeps musicae», elevandone il modello di repertorio profano accanto alla grande produzione sacra di scuola romana e che, pur non sistematicamente ribadito nel corso del Seicento, troverà ulteriori illustri fautori.

La cronologia serra e quasi comprime il succedersi delle testimonianze in questo primo decennio del Seicento, come rivelano tre documenti diversamente concepiti che offrono un segnale preciso della notorietà raggiunta da Marenzio. Il «madrigale artificioso» pubblicato nel 1606 da Gioseffo Biffi e in parte costruito su uno spunto motivico di *Liquide perle, Amor*;¹² la *Dichiarazione* di Giulio Cesare Monteverdi, edita nel 1607, che nomina Marenzio tra «li spiriti più elevati et intendenti de la vera

¹¹ BANCHIERI Let, p. 94. Sul 1601 quale anno quasi certamente presumibile per la redazione della *Lettera* cfr. PIERO GARGIULO, *Da Banchieri a Berardi. La recezione di Palestrina nei trattati di scuola bolognese (1609-1690)*, in *La recezione di Palestrina in Europa fino all'Ottocento*, a cura di Rodobaldo Tibaldi, Lucca, Libreria Musicale Italiana («Strumenti della ricerca musicale», 6), 1999, pp. 55-65: 55, nota 1. La citazione di Banchieri è riportata anche in BIZZARINI, *Marenzio* cit., p. 136. Da segnalarsi, ancora come testimonianza databile ai primissimi anni del Seicento, è un'altra celebre missiva indirizzata da Don Angelo Grillo (dalle sue *Lettere* edite nel 1612) al bresciano Don Massimiliano Gabbiani (riportata sempre in BIZZARINI, *Marenzio* cit., pp. 246-247): il poeta genovese, noto anche sotto lo pseudonimo di Livio Celiano e autore di svariati testi musicati da insigni madrigalisti, elogia Marenzio già scomparso («degnissima memoria») riservando una menzione particolare alle «ultime fatiche [...] quasi tutte piene di miei versi [l'*Ottavo Libro* del 1598, che include sette madrigali su versi del padre benedettino]» e dichiarandosi «debitore a quell'immortal cigno, che per così dire volle cantare l'estreme sue essequie co' versi d'un Grillo, raddolciti et immortalati nella sua melodia soavissima».

¹² Cfr. GIOSEFFO BIFFI, *Della recreatione di Posillipo a 3, 4 et 5. Con un Madrigale a 6*, Napoli, Giovan Battista Sottile, 1606. Nell'unico brano a sei voci – appunto un *quodlibet* – il compositore cesenate cita il madrigale marenziano assieme a *Il bianco e dolce cigno* di Arcadelt e *Io son ferito ahi lasso* di Palestrina. Cfr. ENGEL, *Luca Marenzio* cit., p. 90. Sulla fortuna di *Liquide perle* in adattamenti liutistici, citazioni, parodie tra Cinque e Seicento cfr. JAMES CHATER, *Luca Marenzio and the Italian Madrigal 1577-1593*, Ann Arbor, Michigan, 1983, I, p. 171 e sgg., e BIZZARINI, *Marenzio* cit., pp. 137-138, ove si ricordano in particolare la parodia di Banchieri (in *Il metamorfosi musicale. Il quarto libro delle canzonette a tre voci*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1601, p. 23), il *quodlibet* di Biffi e quello di Zacconi (*Prattica di Musica. Libro secondo*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1622, p. 113 e sgg.).

arte»;¹³ la menzione che Monteverdi gli riserva in una celebre lettera del 1608, in cui lamenta la scarsa considerazione del duca Vincenzo Gonzaga e soprattutto l'inconsistente misura economica di compenso al suo impegno, citando appunto i ben più cospicui introiti accumulati da celebri musicisti.¹⁴

Ancora accanto a Palestrina, indicato come fonte privilegiata di studio, è nuovamente Banchieri a riaffermare l'eccellere di Marenzio in uno specifico aspetto tecnico (il corretto impiego delle proporzioni). Così infatti due passi delle *Conclusioni sul suono dell'organo* (1609):

[...] laonde sotto questi tali segni componevano diverse proportioni sotto variati generi [...]; di questi chi ne vuole contezza et desideri scapricciarsi [...] spartisca le Messe a 4 di Iusquino, Pallestina et altre musiche antiche, che ne resterà pago.
[...] Chi vuol vedere in pratica le proportioni di equalità hoggidì, usate sotto gli dui tempi perfetto et imperfetto, vegga il primo libro a cinque di *Luca Marentio*, gli dui madrigali: *Ma in tanto il sonno* [recte *Intanto il sonno*] et *Partirò dunque*.¹⁵

Il gruppo di autori nominati nel capitolo conclusivo («Parere delle musiche già in uso a quelle che modernamente vengono praticate») non include Marenzio, negandogli l'accostamento a Pecci, Fattorini, Gesualdo, Fontanelli, Cavalieri, B. Pallavicino, Monteverdi (il «soavissimo compositore di musiche» nei cui «artefiziosi componimenti» si ravvisa «ogni affettuosa parte di perfetta oratione [...], industremente spiegati et imitati d'armonia equivalente»),¹⁶ e dunque lasciando solo presumere per il bresciano

¹³ Cfr. *Dichiaratione*: «Seconda prattica, della quale è stato il primo rinovatore ne nostri caratteri il divino Cipriano Rore, come ben farà vedere mio fratello, seguitata et ampliata non solamente da li signori detti, ma dal Ingegneri, dal *Marenzo*, da Giaches Wert, dal Luzzasco e parimenti da Giacoppo Peri, da Giulio Caccini [...], da, intende che sia quella che versa intorno alla perfetione della melodia, cioè che considera l'harmonia comandata e non comandante, e per signora del armonia pone l'oratione».

¹⁴ Cfr. CLAUDIO MONTEVERDI, *Lettere*, a cura di Éva Lax, Firenze, Olschki, 1994, pp. 22-23 (L. 6, 2 dicembre 1608 ad Annibale Chieppio, Mantova): «Averia potuto affaticarsi assai in avanzare cinquecento scudi l'anno d'entrata senza la provigione ordinaria Oratio della Viola se altro non avesse hauto che li detti al mese, averia parimente potuto affaticarsi bene *Luca Marenzo*, in avanzarsene altre tanti, parimente Filippo di Monte, il Palestina che lasciò a filioli suoi per mille scudi e passa d'entrata, averia potuto affaticarsi bene il Luzzasco et il Fiorini, ad avanzarsi per trecento scudi d'entrata per uno poi lasciati a filioli loro: et finalmente per non dir di più, averia potuto affaticarsi per avanzare Franceschino Rovighi sette mila scudi come ha fatto se altro non avesse hauto che li detti, i quali apena bastano in far le spese ad un patrone et servitore et vestirlo, non so poi io ad avere duoi filioli agionti come mi trovo.[...] Che vole V.S.III.ma di più chiaro! dare duecento scudi a ms. Marco da Galiani che si può dire che nulla fece, et a me che feci quello che feci, niente?».

¹⁵ BANCHIERI *Concl.*, p. 37. Il passo è tratto dalla «Quartadecima conclusione dilucidata». Il secondo madrigale citato (*Intanto il sonno se ne già pian piano*) costituisce la seconda parte di *Venuta era Madonna*, già menzionato da Vecchi.

¹⁶ *Ivi*, p. 60. Gli apprezzamenti di Banchieri rivelano la sua adesione ai principi della «seconda prattica» anteposti da Giulio Cesare Monteverdi all'edizione degli *Scherzi* del fratello (1607) e seguono di appena un anno i rilievi negativi che un ben noto seguace di Artusi non aveva esitato a riaffermare nei confronti del cremonese: «Et il dichiaratore non vorrebbe che si vedessero l'opre del Monteverde se non melodicamente, cioè

l'opportunità di figurare tra «altri moderni et allevati ingegni», nel cui novero lo stesso Banchieri non esiterà comunque qualche anno più tardi (nella *Cartella musicale*) a testimoniare la presenza.

L'inclusione tra i «moderni» è ancora ribadita dalla notissima citazione di Alessandro Guarini nel 1610 (dal *Farnetico Savio*), utile a stabilire un livello di alta distinzione qualitativa, che premia il valore di Marenzio come intonatore di specifici testi. Così il letterato fa parlare Tasso:

Dico che il Petrarca è somigliante a quel Musico, il quale ne' suoi figurati componimenti con la dolcezza e con la leggiadria va spargendo il diletto studiandosi sovra ogn'altra cosa di non offender l'orechie, con isquisita soavità lusingandolo; [...] Diremo dunque, secondo la nostra sembianza, che il *Marenzio* (per parlar de' moderni) in Musica sia un altro Petrarca [...] ¹⁷

A riconfermare la plausibile fondatezza dell'accostamento a Palestrina concorre poi il romano Agostino Pisa, ben noto per i due trattati sulla battuta musicale, entrambi editi nel 1611. Pur con differenti finalità (rivolte a dimostrare la consistenza delle proprie opinioni sul corretto andamento del *tactus*), ¹⁸ Pisa annovera Marenzio tra i «molti valenti compositori» citati a sostegno delle sue tesi e ne riporta due esempi musicali (con rispettive riproduzioni), nel sesto capitolo del suo primo trattato («Che tutte le Cantilene devono finire all'insù»):

Il secondo essemplio et authorità è dell'eccellentissimo musico *Luca Marentio* nel I. Lib. de suoi madrigali a cinque nel fine dell'Eccho a otto, in quelle parole *Fra gli tronchi scrivi* [corsivo originale].

Il terzo è del medesimo *Luca Marentio* nel secondo [libro] delli suoi Madrigali a cinque nel fine della seconda parte del primo madrigale in quelle parole *Di vita spento*. ¹⁹ [corsivo originale]

Estimatore di Banchieri (e da questi ricambiato), ²⁰ Pisa non esita a definire

che si cantassero, senza vedere con studio esattamente ciò che di brutto vi si cuopre per entro» (ANTONIO BRACCINO DA TODI, *Discorso secondo musicale*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1608, p. 8).

¹⁷ GUARINI, pp. 13-14. Sulla «particolare attenzione dedicata al Marenzio» nel dialogo guariniano cfr. ELIO DURANTE – ANNA MARTELOTTI, *Tasso, Luzzaschi e il principe di Venosa*, in *Tasso, la musica e i musicisti*, a cura di Maria Antonella Balsano e Thomas Walker, Firenze, Olschki, 1988, pp. 17-44: 26-27 e BIZZARINI, *Marenzio* cit., pp. 241-242, anche con richiamo ad altra citazione marenziana dal *Farnetico*.

¹⁸ Cfr. PIERO GARGIULO (a cura di), *Breve Dichiaratione della battuta musicale. Con alcuni estratti da Battuta della musica*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1996 («Musurgiana», 26), pp. VII-XVI, ove si commentano le appassionante argomentazioni con cui Pisa sostiene «la validità del moto iniziale 'descendente' della mano», contestando l'opinione di «coloro che dicono che il spatio che va dalla mano posta in alto sin'al battere non serve alla battuta».

¹⁹ PISABr, p. 14 e PISABat, p. 125. I due incisi testuali sono estratti rispettivamente dai madrigali *O tu che tra le selve occulta vivi* e *Deggio dunque partire* (seconda parte di *Io partirò, ma il core*).

²⁰ Il teorico bolognese (BANCHIERI)Let, p. 109) giudica «dottissimo» il contributo di Pisa, ringraziandolo

Marenzio «eccellentissimo musico» accanto a Palestrina («luce et splendore della musica»), cui è dedicato il primo dei nove esempi musicali (riproposti, tranne uno, anche nel secondo trattato), che accomunano autori di scuola romana (Felice Anerio e Cifra) a Vecchi, Raval, Biffi e allo stesso Banchieri.²¹

La prima testimonianza di area non italiana, successiva al primo decennio del Seicento, trova nella *Synopsis* (1612) del tedesco Johannes Lippius (coetaneo di Calvisius e anche filosofo e teologo) un importante documento.²² Nella premessa al trattato – un'approfondita disamina degli elementi essenziali alla conduzione melodica, armonica e contrappuntistica delle composizioni – Lippius affianca a Marenzio soltanto il tedesco Walliser, quando cita entrambi come esemplari modelli per l'approccio alla disciplina musicale e per la propria formazione:

I learned various instruments and listened to very enjoyable artful pieces, some written by *Marenzio*, some written and performed by Cristoph Thomas Walliser, our excellent composer.²³

[*Ho imparato diversi strumenti e ascoltato brani di complessa e gradevole fattura, alcuni scritti da Marenzio, altri scritti ed eseguiti da Christoph Thomas Walliser; il nostro illustre compositore.*]

Più avanti Marenzio viene per la prima volta accostato in modo esclusivo a Lasso, con elogiative e lusinghiere valutazioni, rivolte ad attestare la loro abilità nella scrittura imitativa:

Practice in fugal writing should begin with only one harmonic triad. In this way other forms and species of fugues will eventually be learned more easily according to the examples of those heroes of *musica practica* [corsivo originale], Orlandus and *Marenzio*. The former, with his motets, and the latter with his madrigals, both seem to have brought the art of composition to its peak in the last generation. Prior to this, people composed rather simple and plain music. Thus Orlandus and *Marenzio* banished the neglect and ignorance of the true foundations of blessed music, although even today in this region of the world one still encounters many faddists who merely ape the style of these two men.²⁴

in una lettera (databile al 1612) per la copia ricevuta del trattato (la *Battuta della musica*) e valutando «l'Opre stampate di simili materie» come «sentenze aprobate». Cfr. GARGIULO (a c. di), *Breve Dichiaratione* cit., p. XIV. Cfr. anche BANCHIERI/CART, p. 33, ove si cita la *Battuta* e ancora come «dottissimo trattato musicale [...], opera del Reverendo et Eccellentissimo sig. D. Agostino Pisa».

²¹ Cfr. GARGIULO (a c. di), *Breve Dichiaratione* cit., p. IX, nota 5 e XIII, nota 16. Altri compositori citati sono Gesualdo e Nenna, indicati al lettore come modelli per una corretta esecuzione di crome e semicrome (PISA/Br, p. 13). Con il richiamo «*Luca Marentio* mostra che il Canto finisce in su», il bresciano è elencato anche nella «Tavola» che conclude il secondo trattato (PISA/Bat, p. 140).

²² Nato a Strasburgo nel 1585, fu *magister* e *doctor* nelle arti liberali, oltre che in stretto contatto con Calvisius a Lipsia. La *Synopsis* (pubblicata nel 1612, anno della morte) segue le più note *Disputationes* (1609-1611), in cui Lippius enuncia una teoria dell'armonia che ha come fondamento il concetto moderno di accordo e che fu accolta come riferimento da numerosi teorici tedeschi del Sei e del Settecento.

²³ LIPPIUS, p. 3. L'edizione moderna riproduce il trattato nella traduzione inglese.

²⁴ *Ivi*, p. 52.

[La prassi nella fuga dovrebbe iniziare con un'unica triade armonica. In tal modo altre forme e specie di fughe potrebbero essere assimilate più facilmente, secondo gli esempi di questi due eroi della musica pratica, Orlando e Marenzio. Il primo con i suoi mottetti e il secondo con i suoi madrigali sembrano aver condotto l'arte compositiva al vertice nell'ultima generazione. Prima di loro tutti componevano musica piuttosto semplice e lineare. Così Orlando e Marenzio scacciarono l'ignoranza e la trascuratezza in cui giacevano i veri fondamenti della musica felice, sebbene ancora oggi in questa parte di mondo si possano incontrare molti millantatori che scimmiettano lo stile di questi due uomini].

Pur nella specifica distinzione di repertorio, la citazione individua in Lasso (mottetti) e in Marenzio (madrigali) il comune merito di aver sancito l'apice dell'arte compositiva: un autentico primato, che Lippius non esita a valorizzare in altro passo del suo trattato (a proposito delle cadenze), ove menziona i due autori quali «two leading composers».²⁵

Dopo Lippius (unico, nella produzione teorica di area tedesca del primo Seicento, a citare Marenzio madrigalista),²⁶ è la volta del bergamasco Pietro Cerone. Nel suo monumentale trattato edito nel 1613 (*El Mellopeo y Maestro*), destinato a costituire ancora oggi un vero e proprio vanto per la trattatistica e la cultura musicale spagnola (area in cui l'opera guadagnò prevalente diffusione), Marenzio è segnalato innanzitutto come modello «en los madrigales [...]» (insieme a Crecquillon, Willaert e Rore) e tra i «los mas modernos» con uno stuolo di valenti musicisti,²⁷ poi ulteriormente suddivisi e

²⁵ *Ivi*, p. 50: «Cadences are so necessary and pleasing, that oftentimes they receive the same privileged treatment as the dimension of pitch. One learns everyday from examples, especially from the works of two leading composers, Orlandus and Marenzio». [*Le cadenze sono così necessarie e gradevoli che spesso vengono privilegiate come il tono. Lo si può apprendere ogni giorno dagli esempi, in particolare dalle opere di due compositori preminenti, Orlando e Marenzio*]. Un accenno alla *Synopsis* di Lippius è dato in ENGEL, *Luca Marenzio cit.*, p. 103, nota 4.

²⁶ A precederlo, ma con una menzione dedicata ad un celebre mottetto marenziano, era stato proprio Sethus Calvisius (1556-1615) nelle sue *Exercitationes musicae Duae* (Leipzig, Jacob Apel [Franz Schnellboltz], 1600, Nachdruck der Ausgaben, Hildesheim-New York, Georg Olms Verlag, 1971). Il grande teorico ed erudito, artefice della diffusione dell'opera zarliniana in area tedesca, riserva infatti nel capitolo «De modis musicis» una citazione a «Jubilare Deo a 8 *Lucae Marentij*», includendolo tra gli «hypomixolydij exempla in regulari systemate» (p. 56). Del brano – diffuso dalle due raccolte collettive edite a Norimberga da Kauffmann (RISM 1600¹ e 1600²) e dedicate a vario repertorio sacro di vari «eccelesimissimi» compositori italiani – si riproduce l'incipit, insieme ad altri esempi mottettistici di Lasso, Lechner, Clemens non Papa, Lindner, Handl (altri italiani segnalati nel trattato sono A. Ferrabosco, Padovano, A. e G. Gabrieli, Merulo). Come emerso dal relativo spoglio, riferimenti a Marenzio sono invece esclusi dalle principali fonti coeve di area fiammingo-tedesca, quali i trattati di Gumpelzhaimer (*Compendium musicae*, 1591), Crusius (*Compendiolum musices*, 1595), Puteanus (*Modulata Pallas*, 1599), Orgosinus (*Musica nova*, 1603), Eichmann (*Praecepta musicae practicae*, 1604), Kretzschmar (*Musica latina germanica*, 1605), Burmeister (*Musica poetica* 1606), Crappius (*Musicae artis Elementia*, sec. ediz. 1608), Harnish (*Artis musicae delineatio*, 1608), Gesius (*Synopsis musicae practicae*, 1609), Beringer (*Musicae*, 1610), Walliser (*Musica figuralis*, 1611) Baryphonus (*Pleiades Musicae*, 1615).

²⁷ Cfr. CERONE, p. 89 (Libro I, cap. XXXIII). In ordine di citazione: Vinci, Monte, Lasso, Maque, Porta, Ruffo, Asola, Ingegneri, Guerrero, Victoria, Stabile, Giovannelli, Cavaccio, Luzzaschi, Bertani, B. Pallavicino, Mosto, F. Anerio, Vecchi, Dragoni, Ferretti, Conversi.

raggruppati da Cerone per repertorio e stile: alcuni per eccellere in «una Musica llana, grave y muy devota»; altri per le «diversidades de los Contrapuntos» (in una «musica que no agrada a todos, si no a los profesores»); altri ancora per il «lindo y harmonioso ayre en componer madrigales» o per «componer canciones ayrosas de alegria». ²⁸ Isolando Lasso come «muy diferente de todos [...] pues tiene compuesto en todas las sobredichas maneras» e Palestrina come «fuente de la musica» («eclipsò la fama de los passados, espantò los presentes»), ²⁹ così Cerone osserva sul bresciano:

Philippe de Monte y *Lucas Marenzio* tienen hecho muy lindos y muy suaves passos chromaticos, o por dezirlo mas propriamente, passos molles, lascivos y affeminados. ³⁰
 [*Philippe de Monte* e *Luca Marenzio* hanno utilizzato passi cromatici molto leggiadri e soavi o, per definirli più propriamente, molli, lascivi ed effeminati].

L'egregio accostamento a Monte (il terzo a carattere elettivo, dopo quelli a Palestrina e Lasso già attestati da altre fonti) e il rilievo concesso al cromatismo marenziano (con i suoi «passos dulces, suaves») non impediscono a Cerone di pronunciarsi criticamente a proposito dell'uso della sincope. Pur avendo associato Marenzio «a quales Compositores praticos podremos imitar seguramente y sin peligro», il teorico non manca di rilevarne l'improprietà di procedimento nei confronti di una precisa regola («toda Figura subjeta à Sincopa puede ser sincopada de su parte propinca y remota; mas à remotiori et remotissima fuera muy trabajoso y muy difficil»): ³¹

Lib. de Mad. muy licencioso. Sincopas usadas da *L. Marenzio* en el 5 y 3 Madrigal del 9 Libro.

Con todo esto, por su dificultad y fealdad el uso moderno dexa tambien de poner en obra la sincopa causada de su parte remota. No obstante que *Lucas Marenzio*, se aya servido della en la parte del Tenor del 3 y en la [parte] del Baxo del 5 Madrigal, que van impresos entre los Madrigales suyos del noveno libro [...] por agora pongo el exemplo destas dos Sincopas suyas improprias. ³²

[Nonostante la sua [della sincope] difficoltà e la non eleganza, l'uso moderno concede talora di applicare la sincope derivata dalla sua parte remota. Sebbene *Luca Marenzio* l'abbia utilizzata nelle parti di Tenore e Basso, rispettivamente nel terzo e nel quinto Madrigale del suo Nono Libro [...] per ora propongo l'esempio di queste sue due sincopi non corrette].

La citazione del *Nono Libro* (con i madrigali *Se s'alto pon gir mie stanche rime e Dura legge d'amor; ma benché obliqua*, dei cui rispettivi passi si riproduce l'esempio

²⁸ Per tutte le espressioni (riportate nelle didascalie a margine o presenti direttamente nel testo) cfr. CERONE, pp. 89-90.

²⁹ CERONE, p. 90.

³⁰ *Ivi*, p. 89. Il passo è riportato anche in FABBRI, *Monteverdi* cit., p. 24 e BIZZARINI, *Marenzio* cit., p. 311.

³¹ *Ivi*, p. 529 (Libro VII, cap. XV).

³² *Ivi*, p. 529. Il passo è riportato anche in FABBRI, (a c. di), *Il Nono Libro* cit., p. XI.

musicale) rimarca, dopo l'Ottuso, la valenza di modello (in questo caso però deprecabile) che tale silloge offre all'intervento dei vari trattatisti. Sempre dal *Nono Libro*, Cerone cita infatti due incisi testuali: «in doloroso stile» e «si muor'e langue» (rispettivi emistichi del secondo verso di *Amor, i' ho molti et molti anni pianto* e del dodicesimo verso di *Dura legge d'amor*)³³ che a suo avviso «*tienen del incantable y en algunas partes del licenzioso*» [corsivo originale], anche se – osserva Cerone – sono «*mas suffribles*» rispetto ad altri due esempi riprodotti ancora da *Dura legge d'amor* (incipit) e da *Così nel mio parlar voglio essere aspro* (gli incisi «colpi mortali» dal decimo verso e «maggior durezza» dal quarto verso). Di qui la didascalia e il relativo commento:

Passos muy licenziosos y contra las buenas reglas.

[...] porquanto ay en ellos passos sin regla ordenados [corsivo originale], y por esso son sin dulcura, y sin perfecta harmonia: solo acerca de unos sensuales, parecen buenos, por opinion y afficion que tienen al 9 Lib. de los Mad. de *Lucas Marenzio*.³⁴

[[...] nonostante quei passi siano disordinati, e dunque senza dolcezza e senza perfetta armonia: si mostrano gradevoli solo in quanto a sensualità, per stima e affetto che devono tributarsi al *Nono Libro di Madrigali di Luca Marenzio*].

Anche sull'andamento di alcuni intervalli si registra un'ulteriore osservazione negativa, come ancora il *Nono Libro* dimostra in un altro madrigale. Se già è difficile utilizzarli 'per salto' in una sola parte vocale – sostiene Cerone – improponibile è servirsene simultaneamente in più voci:

Marenzio en el 3 [recte 4] Madr del 9 Lib.

Y si no es licito el servirse de uno destes saltos [Sesta Maggiore, Settima, Nona, Decima], puesto en una sola parte, quanto menos lo será el servirse de muchos, y en mas partes de una Composicion? Con todo esto (sea dicho con la devida reverencia) *Lucas Marenzio* hizo estos vituperacantores, con la occasion de las palabras que dizen: *Che mi sottraghi à si penose notti* [corsivo originale]; cantando con todas cinco partes muy escabroso, y mas con el tenor y Baxo, que son estos.[...] ³⁵

[E se non è lecito impiegare uno di questi salti in un'unica voce, quanto meno lo sarà il servirsene di molti e in più voci di una composizione? Con tutto ciò (sia detto con il dovu-

³³ Rispettivamente i versi 56 della sestina *Mia benigna fortuna* e 159 del *Triumphus Cupidinis* dal *Canzoniere* di Petrarca.

³⁴ CERONE, p. 670 (Lib XII, cap. V). Il passo è riportato anche in BIZZARINI, *Marenzio* cit., p. 311 e FABBRI (a c. di), *Il Nono Libro* cit., p. XII. La 'sensualità' dei madrigali marenziani (non soltanto specificamente nel *Nono Libro*) sarà ulteriormente attestata da vari agiografi del secondo Seicento, come testimoniato ad esempio in DONATO CALVI, *Scena letteraria de gli scrittori bergamaschi* [...], Bergamo, per li Figliuoli di Marc' Antonio Rossi, 1664, pp. 372-373: «[...] attribuendosi a *Luca Marenzio* l'invenzione della moderna musica de' Madrigali che con l'allettamento de' sensi eccitano la lingua al celebrarne l'inventore. Volò la sua Fama oltre i confini d'Italia».

³⁵ *Ivi*, p. 678. L'inciso citato è l'ultimo verso del madrigale *Chiaro segno Amor pose alle mie rime* (ovvero il verso 30 della sestina *Mia benigna fortuna*). Cerone aggiunge in proposito: «Lo mesmo digo de aquel otro canto de Jacques Vuert, que dize: *Solo e pensoso i più deserti campi* [corsivo originale]». Il passo di Cerone, comprensivo del richiamo a Wert, è riportato anche in FABBRI (a c. di), *Il Nono Libro* cit., p. XII.

to rispetto) Luca Marenzio applicò questo modo offensivo per chi canta, lì dove le parole dicono Che mi sottragli a sì penose notti, con le cinque voci che cantano in modo molto sconveniente e in particolare con il tenore e il basso].

Corredando la riproduzione musicale con un'ulteriore chiosa critica («Ben considerato, questo canto è più adatto a farsi guardare e accantonarsi, più che a eseguirsi e gustarsi»), Cerone conclude la sua disamina sul *Nono Libro*, da cui egli esemplifica procedimenti scorretti e criticabili, in parte giustificati dall'esigenza di esprimere una «Musica tambien dura, aspera y triste», ma difformi dal principio che la stessa sia «regoladamente ordenada» e non, al contrario, «sin regla, sin dulcura, sin perfecta harmonia». La stima e l'affetto che il teorico manifesta per la silloge di Marenzio attenuano tuttavia la sua censura e confermano la «devida reverencia» espressa al compositore, d'altronde già debitamente classificato tra «los mas modernos».

Spetta invece ancora a Banchieri rivalorizzare il profilo artistico di Marenzio, con la copiosa gamma di positive osservazioni a lui dedicate nella *Cartella musicale* (1614). Nel trattato, costituito da varie sezioni (titolate con frontespizio autonomo) e destinato a perenne fortuna per i contenuti didattico-tecnici, è possibile incontrare sette citazioni, di cui cinque selezionano Marenzio come protagonista esclusivo.

Così la sequenza dei passi:

Sesta schola fu del *Marenzio*, inventando nuove vaghezze di portar bene le parole sotto le note, ne lasciò memoria della cinque schole antecessori.³⁶

Usasi modernamente un'alteratione di Crome bianche sotto il tempo perfetto minore, delle quali ne vanno tre a battuta [...] Et ciò basti in materia de gli dui tempi et propotioni modernamente praticate da gli Musici e Compositioni intelligenti. Veggasi *Luca Marenzio* ne gli suoi Madrigali, che così le pratica et così senza altre sofistichezze d'antichità si devono distinguere da gli compositori et Cantori.³⁷

Dissemi [Orazio Vecchi] che volendo dilettere altrui ricercasi prima dilettere a se stesso in componendo qualche gratiosa inventione di gusto et spasso, sì come ha fatt'egli ne gli di lui novelli studi con le sue variate et dotte galanterie. Simile osservazione doppo lui hanno havuta il *Marentio*, il Romano, Chiozzotto, Castoldi, Belli, Mortaro, Viadana et altri appresso [...] e in tutte le di loro opere seguitando con studio maggiore non solo hanno dilettrato a se stessi, ma universalmente a tutti gli professori, con molta lode et credito loro.³⁸

³⁶ BANCHIERI Cart, s.n.p., in «Narrativo dell'Autore a gli studiosi figlioli». Il passo è riportato anche in BIZZARINI, *Marenzio* cit., p. 136.

³⁷ *Ivi*, p. 32, in «Brevi Documenti musicali» (ottavo documento). Sull'argomento Banchieri si era già espresso nelle *Conclusioni*, con analogo consenso a Marenzio (cfr. la nota 15).

³⁸ *Ivi*, p. 147 [recte 139], in «Utili et osservabili documenti a gli studiosi contrapuntisti».

Così parimente volendo il giovinetto Contrapuntista moderno apprendere buoni fondamenti di vaghezze, sonorità, et polite osservazioni, deve pigliare per schedula ovvero essemplio una voce cantabile et quella spartire in cartella, di Cipriano, Orlando, Palestina, *Marentio* et altri simili compositori aprobati et sottovi o sopravi cercare la sua imitatione (se sia possibile) senza vedere le altre parti. Et quanto più l'esempio sarà imitato tanto più farassi il compositore sufficiente potendo con fondamenti tali ascendere a gli più moderni.

[...] si come vediamo alla moderna nelle compositioni variate novità di biscrome legature cadenze, note accentuate, osservazioni d'armonia corrispondente all'Oratione et mille stravaganze et varietà, è però lecito ancora et devesi praticare regole equivalenti, non già prodotte di mio capo, ma dalle osservazioni nelle compositioni d'ingegnossissimi compositori moderni. et in particolare quando ho detto degli tempi sono dua, cioè perfetto maggiore et perfetto minore, questa moderna novità confronta con le compositione del Soavissimo *Luca Marentio*. [...]

Il celebre compositore *Luca Marenzio* ha praticato secondo i tempi le ultime proportioni segnando gli dua numeri 3 et 2. Veggansi gli suoi Madrigali che così pratica et molti virtuosi ciò osservano modernamente.³⁹

A fronte di tale consistenza e varietà di argomenti (rapporto testo-musica, impiego delle biscrome, arte del saper «dilettare», modelli di «vaghezze» contrappuntistiche, sapiente utilizzo di due uniche scansioni ritmiche, uso della *sesquialtera* in luogo della *tripla*), Banchieri limita la citazione 'musicale' a due brani (gli stessi segnalati nelle *Conclusioni*), di cui per altro non fornisce le rispettive riproduzioni. Dopo aver presentato alcuni esempi sulla *tripla* e sulla *sesquialtera* (tratti dalla produzione di G. F. Anerio, Radesca, Finetti e da «altri» che «inavertentemente così abusano»), una didascalia avverte:

Questi ultimi [esempi] non vengono così intesi da *Luca Marentio*. Veggansi gli suoi due Madrigali a cinque voci, l'uno dei quali principia *Partirò dunque* et il secondo *Ma intanto il sonno se ne già pian piano*.⁴⁰

Pur non rimarcando alcun aspetto inerente l'uso del cromatismo⁴¹ e dunque escludendo il *Nono Libro* dalle eventuali fonti di disamina, Banchieri ribadisce a piena voce la specificità di Marenzio, di cui accoglie non solo l'ormai attestata modernità (quale inventore di «nuove vaghezze»), ma anche il coerente rispetto delle regole (come Rore, Lasso e Palestrina), al punto da elogiarlo quale musico che ha saputo rendere pratiche e funzionali la lettura e l'interpretazione dei propri madrigali.

Il primo quindicennio del Seicento si chiude con due documenti, entrambi indicativi

³⁹ *Ivi*, pp. 166-168, in «Discorso sopra la moderna pratica musicale».

⁴⁰ *Ivi*, p. 169, in «Discorso» cit.

⁴¹ Unico richiamo all'argomento è quello dedicato al «celebratissimo Cipriano Rore», per i suoi madrigali cromatici (BANCHIERI, *Cart.*, p. 210) e a Vicentino, Lusitano e Artusi, di cui si ricorda l'indiscusso contributo teorico (p. 213).

del costante e autorevole ricorso di citazioni dedicate a Marenzio. Il pavese Giovan Battista Magone, noto per aver tentato di mediare la polemica tra Artusi e Monteverdi,⁴² propone nella sua *Ghirlanda musicale* (1615) un'esauriente lista di teorici e compositori, che, rivolgendosi al lettore («Abbraccierai quegli quali verissimamente hann'in simil professioni detto e scritto»), egli esorta a considerare. Nell'elenco (che si estende a matematici, astronomi, filosofi, umanisti e che prescinde sia da ordine alfabetico, sia cronologico) figura appunto «Luca Marenzo», insieme ad esponenti di scuola romana e veneziana, madrigalisti, monodisti e compositori di musica strumentale.⁴³

L'altra testimonianza è fornita dal francese Salomon de Caus, convinto estimatore zarliniano, architetto, ingegnere (oltre che matematico, musicografo, organologo). Così nella sua *Institution harmonique* (1615) egli afferma, a proposito del genere cromatico:

Il ne doute pas que Zarlín et plusieurs autres modernes Autheurs (lequels ont entendu la theorique et pratique de la Musique) n'on sçeu que ce genre de Musique Chromatique ne se pouvoit chanter pour plusieurs raisons [...] les intervalles sont fort peu de correspondance harmoniques les unes avec les autres, qui empesche que quand lon voudroit faire une composition de plusieurs vois ensemble, il seroit impossible [...] tellement que nous concluons que ledit genre chromatique est du tout inutile pour le present. [...]

Mais lon pourroit repliquer icy que plusieurs modernes compositeurs, et entre autres *Lucas Marenzio* et *Claudin le ieune*, ont usé da ladite Chromatique en leurs compositions de vois, à cela ie respons que ce n'est nullement Chromatique, que lesdites compositions, d'autant que si on veut examiner toutes leurs intervalles, on les trouvera estres contenutes au Monochorde generale, [...] mais à cause que lesdites compositions sont fort extraordinaires, pour la quantité de semi tons, l'on leur a aposé ce nom de Chromatique.⁴⁴

[Non dubito che Zarlino e molti autori moderni (i quali s'intendono di teoria e pratica di musica) sanno benissimo che questo genere di Musica Cromatica non si può vedere (applicato) al canto delle voci per diverse ragioni. [...] gli intervalli adoperati per il monocordo cromatico non possono offrìre una corrispondenza armonica corretta, quando si voglia applicarli al canto simultaneo delle voci, [...] al punto che noi concludiamo che il genere cromatico è del tutto inutile per il presente. [...] Ma qualcuno potrebbe replicare qui che molti moderni compositori, tra cui Luca Marenzio e Claudin Le Jeune hanno usato il detto genere nelle loro composizioni vocali: a questi io rispondo che non c'è niente di cromatico che nelle dette composizioni, una volta che si voglia esaminare tutti i loro intervalli, possa trovarsi, specie per quanto attiene al Monocordo generale [...]; ma pro-

⁴² Cfr. FABBRI, *Monteverdi* cit., p. 65, in cui, citando un passo dal trattato (MAGONE, p. 23), l'autore attribuisce al teorico pavese «una funzione conciliatoria» tra le «opposte ragioni» dei due antagonisti.

⁴³ Cfr. MAGONE, p. 73. Tra i musicisti si menzionano Willaert, A. e G. Gabrieli, Palestrina, Monteverdi, Gesualdo, Wert, D'India, Caccini, Rore, Porta, Striggio, Luzzaschi, Merulo, Gastoldi, Ingegneri, Viadana, Lasso, Vecchi, Gero. Nel trattato Magone elegge comunque «le composizioni di Adriano [Willaert], Rore, Porta, Palestrina, Wert» quali inestimabili modelli di riferimento, anche se «non più di questi tempi o di rado s'adoprono» (p. 27).

⁴⁴ CAUS, c. 20v (*Première Partie*, Proposition XXXXI: «L'antique Musique Chromatique ne se peut composer pour chanter avec les vois»).

prio perché le dette composizioni sono forse non ordinarie per la quantità dei semitoni, sono state definite Cromatiche.]

La consueta iscrizione di Marenzio tra i «modernes compositeurs», il suo inedito accostamento a Le Jeune e la valutazione di un repertorio connotato da esplicito andamento semitonale (comunque ben distinto dall'applicazione del genere cromatico, secondo la teoria greca) qualificano l'intervento di Caus e fanno presumere che anch'egli possa aver attinto al *Nono Libro*, quale fonte privilegiata di indagine sul bresciano.⁴⁵

Assai più tradizionalista è invece il genovese Giovan Battista Rossi, ben convinto di certi valori da difendere e dunque poco propenso ad approvare o almeno motivare la diversità e l'arditezza di certe scelte compositive. Lo dimostra il puntiglio con cui nel suo *Organo de' Cantori* (1618) contesta decisamente Marenzio di aver segnato in alcuni suoi madrigali l'indicazione numerica della prolatione (la «zifra ternaria»), quando essa si rivelava superflua, visto che la detta prolatione già prevede una scansione di «tre minime a battuta»:

Si disse poi che quando tutte le parti cantano in prolatione, che all'ora la cantilena va cantata sotto il tatto o battuta ineguale, senz'altra zifra: però mal fece il Marenzio nel quinto libro de' madrigali a cinque, in quel Madrigale che dice *Basciami mille volte*, a metter il circolo puntato con la zifra ternaria: la qual zifra è di superfluo portando il punto tre minime alla battuta, essendo che tutte le parti cantino in prolationi. Di simili errori ne sono pieni i moderni nelle loro cantilene.⁴⁶

L'intransigenza di Rossi (anche se rivolta a evidenziare la natura formale dell'«errore» che egli rimprovera a Marenzio) è pari tuttavia all'immediato interesse che gli suscita la produzione del bresciano: lo rivela la citazione del *Quinto Libro a cinque*, edito nel 1585 e dunque nello stesso anno della redazione del trattato, anteriore di oltre un trentennio – come precisa lo stesso Rossi a conclusione della prima parte di «questo nostr'Organo» – dalla stampa del 1618. La distanza dall'edizione chiarisce anche la composizione del conciso elenco di «musicisti moderni» (cioè attivi nell'ultimo quarto del secolo), che annovera esclusivamente esponenti della scuola romana, da cui comunque è escluso Marenzio.⁴⁷

⁴⁵ Cfr. anche l'epilogo del *Proème* alla *Deuxième partie* del trattato (s.n.p.), in cui Caus non esita a rimenzionare Marenzio (insieme a Lasso, Du Caurroy e ancora a Le Jeune) tra quei compositori «modernes» che «ont emporté tant d'honneur de ceste science, qu'il semble qu'ils n'ont rien laissé à ceux qui viendront par cy apres» («hanno conquistato tanto onore da questa disciplina, al punto da non lasciare niente a quelli che verranno dopo di loro»). Il passo è riportato in WOLFGANG BOETTICHER, *Orlando di Lasso und seine Zeit (1532-1594)*, Kassel und Basel, Bärenreiter, 1958, I, p. 840 (*Textkritischer Anhang*), relativamente alle fonti teoriche che nell'arco del Seicento citano Lasso. Su Caus segnalato tra i primi teorici francesi a pronunciarsi sull'«art de bien chanter» nella costante dialettica tra Italia e Francia cfr. PIERO GARGIULO, *Da Mersenne a Ménestrier: testimonianze sul teatro musicale tra «goût italien» ed «esprit français»*, «Studi musicali», XXV, 1996, nn. 1-2, pp. 41-51: 42, note 3-4.

⁴⁶ Rossi, p. 35.

⁴⁷ Cfr. Rossi, p. 9, in cui classificando «tre sorti di musicisti», l'autore considera i primi «li antichi», i

Il primo ventennio si chiude all'insegna di due testimonianze di area tedesca, entrambe apparse del 1619 e certamente anche debentrici alla fortuna che in quel periodo il repertorio profano di Marenzio guadagna in alcune sillogi collettive edite in Germania.⁴⁸ La prima proviene dai *Musicae rudimenta* del tedesco Johannes Magirus (1558-1631), allievo di Calvisius (e con lui citato tra le «authorities» di Morley)⁴⁹ Autore anche di altri due trattati (editi nel 1596 e nel 1611)⁵⁰ che ripercorrono l'indagine sulla materia musicale, fornendo un vasto campione di richiami a fonti soprattutto di area tedesca tra Cinque e Seicento, Magirus offre stimolanti aperture al dibattito sul passaggio dallo stile contrappuntistico a quello armonico. La citazione che egli riserva a Marenzio è strettamente correlata all'argomento del XVIII capitolo dei *Rudimenta* («De scala anomala»), in cui si riproduce (limitatamente alla voce di Canto) l'incipit di *Solo e pensoso i più deserti campi*, caratterizzato appunto dalla lancinante sonorità della ben nota scala cromatica ascendente. La citazione dell'ottavo madrigale del *Nono libro* si rivelerà un singolare *unicum* nell'intero repertorio delle testimonianze teoriche secentesche:

Scala anomala est quae voces sonosque alienos clavibus accinunt. [...]

In Systemate notantur et sese sequuntur hoc modo: In *Solo e pensoso Marentii*.⁵¹ [corsivo originale]

secondi «quelli [...] come Iusquino, Gio. Moutone, Verdelotto, Adriano, Cipriano» (precisando che «altri poi si chiameranno Musici vecchi, come Iachet, Morales, Palestina, Rocco Rodio et simili»), i terzi «li moderni [...] Vittoria, Rugier Giovannelli, Felice Anerio, Gio. Maria Nanino. Gio. Gabrieli, Gio. Macque et simili». Sugli esempi musicali riprodotti, che privilegiano il repertorio sacro di Palestrina, cfr. GARGIULO, *Da Banchieri a Berardi* cit., p. 65.

⁴⁸ Cfr. RISM 1608²², 1612¹³, 1613¹³, 1624¹⁶ in cui, nella traduzione tedesca, si ospitano canzonette e madrigali di Marenzio e di vari autori italiani.

⁴⁹ Cfr. MORLEY, p. 319, ove appunto il teorico è citato tra i «late writers», con un richiamo a due dei suoi tre trattati. In ECKHARD NOLTE, *Johannes Magirus (1558-1631) und seine Musiktraktate*, «Studien zur hessischen Musikgeschichte», Marburg, Görlich & Weiershäuser, 1971, si registrano un'ampia documentazione biografica e un'altrettanto esauriente disamina sui tre trattati di Magirus, nato a Kassel e apprezzato *kantor* nella Katherinen-Schule di Braunschweig.

⁵⁰ *Artis musicae [...] ad totum musices artificum et rationem componendi valde accomodi*, Frankfurt, Johann Spiess, 1596 e *Artis musicae [...] modorumque musicorum fundamentum*, Braunschweig, der Autor, 1611. Il primo trattato (la cui riproduzione anastatica è inclusa nel volume curato da Nolte) presenta ben 124 estratti di opere da compositori soprattutto fiamminghi, tra cui primeggia per consistenza di esempi (37) Orlando di Lasso (seguendo l'indirizzo già delineato da Calvisius e Lippius); tra gli italiani sono citati Palestrina, Porta, Ingegneri, Ruffo e Merulo. Nell'*Ars Musica* del 1611 è ancora Lasso a emergere (con 28 esempi), in un panorama più ridotto di richiami e testimonianze. I due trattati sono citati in BOETTICHER, *Orlando di Lasso* cit., p. 840.

⁵¹ MAGIRUS, [p. 27]. Gli esempi accostati al celebre madrigale marenziano sono il mottetto *Anna, mihi dilecta veni* di Lasso (dal *Terzo Libro a quattro* del 1579) e *O vos omnes* di H. Praetorius. Nel trattato Magirus riproduce anche incipit di brani di Wert, Monte, Vulpius, Meiland, Otto (che ebbe Schütz tra gli allievi), mentre una specifica menzione (nel capitolo «De scala dura semplice») viene riservata alla produzione sacra del mantovano Nicola Parma (maestro di cappella a Lodi e a Novara, morto dopo il 1613), con il mottetto *Suscipiens Jesus*. Ringrazio vivamente Kathryn Bosi (Villa «I Tatti», Firenze) per aver richiesto il microfilm della copia dei *Rudimenta* conservata in GB-Lbm, da cui ho estratto i dati relativi alla citazione di Marenzio,

[La scala è anomala quando il canto si avvale di suoni estranei alle chiavi. [...]
 Nel pentagramma si notano e si susseguono in questo modo: (seguono esempi musicali)].

La seconda testimonianza, assai più eclatante, è affidata a Michael Praetorius, che nel tomo secondo del *Syntagma Musicum (De Organographia, parte seconda)*, pur impostato sull'imponente e pressoché monografica descrizione degli strumenti, riserva a Marenzio una menzione nel capitolo XL («Clavicymbalum Universale, seu perfectum»), quando, indicando un modo più semplice di esemplificare l'impostazione cromatica della tastiera, egli afferma:

Und darmit sich ein jeder desto leichter doraus finden /aus den Notten / (wie dann der sehr vortreffliche und fleißige Componist, H. Lucas Marentius etliche Madrigalia in genere Chromatico sehr wol und schön gesetzt) [...] ⁵²
 [Sarà più semplice per i lettori capirlo se si mostra con le note su un rigo musicale (quell'eccellente e studioso compositore, Luca Marenzio ha in tal modo egregiamente intonato alcuni madrigali nel genere cromatico)].

Pur se di passaggio (cioè in ambito di trattazione propriamente estraneo alla musica vocale), la citazione si mostra estremamente significativa, sia perché fa emergere ancora una volta il contributo di Marenzio al cromatismo, sia perché nel ristretto «Verzeichnis» di autori «angezogen werden», il bresciano occupa un posto di rilievo tra i «Melopoëtae» con Lasso, Luython (il fiammingo costruttore di un clavicembalo enarmonico) e Diruta.⁵³

DA ZACCONI A BAN (1622-1642)

Più diradata e soprattutto intervallata da un maggior numero di anni si presenta la sequenza di testimonianze di questo ventennio. Aumenta infatti il numero di teorici che non citano Marenzio sia per specifica connotazione dei loro trattati, sia per estraneità di interessi a certi aspetti della materia musicale.⁵⁴

Contestando Banchieri sull'uso della croma bianca (dopo averlo inserito con Artusi, Tigrini, Cerreto tra «gl'Auttori più celebri c'hanno scritto nella Musica» e in particolare

soltanto menzionato da Nolte (cfr. p. 153, senza rimando al passo specifico del trattato di Magirus).

⁵² PRAETORIUS, p. 65.

⁵³ *Ivi*, p. 204. Tra i «Musici» citati nell'«Index» (articolato in papi, vescovi, filosofi, medici, teologi, filologi, poeti, storici) figurano Boezio, Guido d'Arezzo, Glareano, Calvisius, Galilei, M. Agricola, Zacconi.

⁵⁴ Oltre a Ponzio, Conforti, Bottrigari, Bovicelli, Bona, Scaletta (con le loro opere edite nell'ultimo decennio del Cinquecento), lo spoglio dei trattati 'non marenziani' tra il 1600 e il 1620 annovera Rodio, Cerreto, Prandi, Brunelli, Agazzari, Bernardi e i teorici tedeschi citati in nota 26. Tra il 1622 e il 1640 non si incontrano citazioni marenziane nei trattati di Angleria, Carretto, Crivellati, Piovesana, Picerli, Cavaliere, degli inglesi Fludd e Butler e del danese Corvinus.

«fra i moderni»),⁵⁵ Ludovico Zacconi non esita a criticare Marenzio, che il teorico bolognese aveva invece lodato proprio per il funzionale impiego della cosiddetta biscroma. Così il passo nella seconda parte della *Prattica di Musica* (1622), che si ricollega direttamente a quanto esposto da Banchieri nella *Cartella*:

Oltre di ciò, il dir anco che dette crome bianche siano (per usar le proprie parole sue) [di Banchieri] state praticate cioè messe in uso modernamente da Musici e compositori intelligenti, con adurvi *Luca Marenzo* per uno, e non mostra a pieno che si debbino così da tutti usare et adoperare, come l'adoprà lui; Con ciò sia che se a lui pare che il detto [Marenzio] facesse bene, io li so dire che Orlando Lasso e Filippo di Monte l'anno 1593, in Ratisbona havendone ragionando dissero: [“] Questi moderni (favellando dell'uso di dette crome bianche) formandosi loro di proprio capriccio, altre volontarie regole dell'antiche, bisognerà a dar di bando a quelle che noi fin qui habbiamo havute. Di qui innanzi quando ne saranno presentati canti di questa sorte, bisognerà adimandare a gl'auttori come si hanno a cantare[“].⁵⁶

Chiamando in causa Lasso e Monte come ‘non moderni’ (e dunque negando un loro possibile accostamento a Marenzio), Zacconi conferma il proprio dissenso dalle scelte del bresciano (pur qui limitate all'impiego di un peculiare aspetto grafico-tecnico), che ovviamente non è menzionato né per gli «affetti cantabili» derivanti dal sapiente uso delle dissonanze (prerogativa di Rore e Monteverdi), né tanto meno tra i «quattro musici singularissimi» (Porta, Wert, Baccusi, Massaino) eletti quali esemplari modelli cui il «Musico Scolare» deve ispirarsi per essere «perfetto Contrappuntista».⁵⁷

Ben diversamente disposto a valutare Marenzio (oltre che in piena sintonia con il giudizio a suo tempo espresso da Morley) si mostra l'inglese Henry Peacham, che nel X capitolo del suo *Complete gentleman* (1622) – sorta di prontuario destinato all'educazione del giovane aristocratico – elogia così il bresciano:

For delicious air and sweet invention in Madrigals, *Luca Marenzio* excelleth all other

⁵⁵ ZACCONI, p. 12. Il teorico pesarese esprime in questi termini le sue divergenze da Banchieri, citando proprio «l'ottavo documento delli suoi Brevi Documenti Musicali» (cfr. la nota 36): «Prima le figure son antiche e non moderne come egli asserisce [...] Secondariamente né quelle né altre figure si dicono alterate [...] Terzo il dirle Biscrome, non sarà mai niuno che [...] attendendo alla ethimologia del termine [...] non intendi ogni tal croma valere due crome ordinarie».

⁵⁶ *Ivi*, p. 13.

⁵⁷ *Ivi*, p. 130. Sull'impiego delle dissonanze semplici (seconda e settima), «se non per alcuni affetti in tutto non cantabili per cantarsi», Zacconi cita Rore e Monteverdi (p. 63). Nella prima parte della *Prattica di Musica* (Venezia, Polo, 1592) Zacconi aveva ben delineato le sue concezioni stilistiche ed estetiche della musica con una nutrita sequenza di richiami dedicati soprattutto all'opera dei fiamminghi. La lista degli autori citati (ad eccezione di Victoria, Palestrina e Isnardi) comprendeva Senfl, Isaac, Obrecht, Desprez, A. Brumel, Clemens non Papa, Morales, La Rue, Susato, A. Lupo, Manchicourt, Payen, Layolle, Mouton, Ockeghem, Gombert, Richafort, Crecquillon, M. Jhan, dalla cui produzione sacra sono riprodotti quasi settanta esempi musicali (cfr. pp. 188-194).

whosoever, having published more sets than any author else whosoever, and to say truth hath not an ill song, though sometime an oversight (which might be the printer's fault) of two eights or fifths escaped him, as between the tenor and bass in the last close of "I must depart all hapless", ending according to the nature of the ditty most artificially with a minim rest. His first, second, and third parts of "Tirsi", "Veggio dolce mio ben", "Che fa hogg' il mio sole", "Cantava" or "Sweet singing Amarillys", are songs the muses themselves might not have been ashamed to have had composed.⁵⁸

[Per la dolcezza del canto e la soave invenzione nei Madrigali, Luca Marenzio supera tutti gli altri, avendo pubblicato più musiche di qualsiasi altro autore senza, a dir il vero, alcuna manchevolezza, sebbene a volte gli siano sfuggite (pur d'altronde imputabili ad un errore dello stampatore) due ottave o quinte, come tra il tenore e il basso nell'ultima cadenza di I must depart all hapless [Io partirò, ma il core], assecondando nel modo più artificioso la natura del testo e della musica, che si conclude con una pausa di minima. La prima, seconda e terza parte di Tirsi [morir volea]; Veggio dolce mio ben[e], Che fa oggi il mio sole, Cantava [la più vaga pastorella] o Sweet singing Amarillys sono brani che avrebbero fatto arrossire e stupire le stesse muse].

Tra i madrigali nominati (e si noti il peculiare rilievo analitico sull'inciso conclusivo di *Io partirò, ma il core*)⁵⁹ figura *Che fa oggi il mio sole*, che ancora Banchieri inserisce nel suo *Principiante fanciullo* (1625), in una lista di «Canti [...] sopra i quali s'ode Contrapunto», raggruppando un repertorio di esempi in base alla modalità d'impianto dei vari brani citati. Il riferimento si segnala per i chiari intenti didattici correlati all'agile opera di Banchieri e conferma la costante attenzione che il teorico bolognese non manca di riservare a Marenzio a quasi un trentennio di distanza dalla prima citazione dedicata al bresciano.⁶⁰

⁵⁸ PEACHAM, p. 335. Vissuto tra il 1576 e il 1643, Peacham dedica alcuni precetti del suo saggio anche a geometria, poesia, pittura, ginnastica e guerra, sempre ai fini dell'istruzione da impartire al giovane aristocratico. Tra le preferenze espresse per altri musicisti, si segnalano (p. 335) Victoria («a most judicious and a sweet composer») e Lasso («a very rare and excellent author»).

⁵⁹ Edito nel *Secondo a cinque* (1581) il brano era stato ospitato tra i «madrigales translated» di Musica transalpina (RISM 1588²⁹), tra cui figurano anche *Tirsi morir volea* e *Che fa oggi il mio sole*; *Sweet singing Amaryllis*, come traduzione di *Cantava la più vaga pastorella* (*Primo a cinque*, 1580) era invece apparso in *The first sett of Italian Madrigalls Englished* (RISM 1590²⁹). Cfr. ENGEL, *Luca Marenzio* cit., pp. 75-76 (ove si citano però solo tre dei cinque madrigali) e BIZZARINI, *Marenzio* cit., pp. 203-205, in cui si riporta tradotto il passo di Peacham (originale inglese a p. 203, nota 1). Nella mia traduzione ho interpretato fedelmente il termine «ditty» come equivalente a «testo e musica».

⁶⁰ ADRIANO BANCHIERI, *Il Principiante Fanciullo. A due voci*. Venezia, Bartolomeo Magni, 1625, p. 2. La citazione privilegia per quantità brani di Arcadelt (sei): con Marenzio si menzionano Monteverdi, Pecci, Lasso, Gesualdo, Ghizzolo, Gastoldi, Finetti, Viadana, Cifra, Agazzari, tutti con un unico brano. Sempre a proposito di utilizzo didattico può citarsi il manoscritto di Giovanni Amigone (*Spartitura generale et particolare di diversi Mottetti et Madrigali con altre Opere belle et di molto studio*, 1613, conservato in I-Bc), in cui l'autore mantovano aggiunge il basso continuo a *Tirsi morir volea* (e alla terza parte *Così moriro i fortunati amanti*), affiancando al madrigale di Marenzio brani di Agazzari, Rore, Arcadelt, Desprez, Palestrina, G. M. Nanino, Wert, Lasso, Striggio. Cfr. GRAHAM DIXON, *Giovanni Amigone, un cantore lombardo del Seicento e il suo metodo didattico*, in *Seicento inesplorato*, Atti del III Convegno internazionale sulla musica in area lom-

Di un altro nobile erudito – il ligure Vincenzo Giustiniani – e dal suo celebre *Discorso* (1628) è giusto qui riproporre il passo relativo a Marenzio, segnalato per un merito quasi esclusivo:

In poco progresso di tempo s'alterò il gusto della musica e comparvero le composizioni di *Luca Marentio* e di Ruggero Giovannelli, con invenzione di nuovo diletto, tanto quelle da cantarsi a più voci, quanto ad una sola sopra alcuno stromento, l'eccellenza delle quali consisteva in una nuova aria e grata all'orecchie, con alcune fughe facili e senza straordinario artificio. E nell'istesso tempo il Pellestrina, il Soriano e Gio. Maria Nanino composero cose da cantarsi in chiesa con facilità di buon contrapunto e sodo, con buon'aria e con decoro concedente.⁶¹

Oltre che per il nuovo accostamento (Marenzio citato per la prima volta assieme a Giovannelli), la lucida osservazione, esposta nell'ambito di una sistematica classificazione di compositori, repertorio e stile, privilegia il bresciano come artefice del rapido e profondo mutamento di tendenze, che trova nell'«invenzione di nuovo diletto» e nella «nuova aria» (locuzioni che possono richiamarsi alla «good air and fine invention» di Morley o alla «delicious air and sweet invention» di Peacham) i tratti più elettivi e qualificanti.⁶²

Databile tra il 1630 e il 1635 è poi un poco noto trattato manoscritto (*l'Introduzione harmonica* del pisano Santo Landi), dedicato alle principali nozioni di grammatica musicale e ad alcune considerazioni specifiche su toni, cadenze, contrappunto. Nel XII capitolo («In quanti modi si possono salvare le dissone»), dopo aver esaltato alcuni tra i più autorevoli organisti (Padovano, Merulo, G. Guami, A. Gabrieli, Malvezzi, Luzzaschi), tra cui emerge l'«intelletto meraviglioso» di Frescobaldi, così Landi si pronuncia:

Ma ora passiamo alli Compositori, che s'io volessi esprimere li meriti d'Adriano Willaert, di Cipriano Rore, Morales, di Filippo di Monte, d'Orlando Lasso, di Costanzo Porta,

bardo-padana del secolo XVII, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 1993, pp. 322-338: 327.

⁶¹ GIUSTINIANI, p. 14. La citazione è riportata anche in TIM CARTER, «Una nuova aria et grata all'orecchie». Il concetto di 'Aria' nel tardo Rinascimento e nel primo Barocco, in *Il madrigale oltre il madrigale. Dal barocco al Novecento. Destino di una forma e problemi di analisi*, Atti del IV Convegno internazionale sulla musica italiana nel secolo XVI, (Lenno-Como, 28-30 giugno 1991), a cura di A. Colzani, A. Luppi, M. Padoan, Como, A.M.I.S., 1994, pp. 269-285: 272 e in BIZZARINI, *Marenzio* cit., pp. 134-135.

⁶² La rassegna di autori citati (pp. 14-20) include una prima generazione (Arcadelt, Lasso, Striggio, Rore, Monte, le cui composizioni erano «stimite per le migliori in quei tempi»), seguita (dopo quella di Marenzio e Giovannelli) dai fautori di «modo diverso da quello di prima» (Vecchi, Wert e Luzzaschi), per poi giungere ai «Madrigali pieni di molto artificio e di contraponto esquisito» (Gesualdo), ai monodisti medicei (Caccini, Rasi) e infine a Monteverdi. Noto è l'errore di Giustiniani quando attribuisce il palestriniano *Vestiva i colli* proprio a Marenzio, rilevando che «l'istesso madrigale ho sentito in Anversa suonare nel campanile della chiesa principale con le campane e quello che suonava aveva il libro davanti e toccava li tasti, come s'usa negli organi [...]».

d'Alessandro Striggio, di *Luca Marenzio*, di Gio. Maria Nanino, del Soriano, e finalmente di quel divino spirto di Gio. Pier Luigi Prenestino, lume della buona musica et specchio dell'honorati costumi, io son sicuro che non troverei il fine et più presto anderei deteriorando la fama della loro virtù che per mia lingua fussero magnificati, poscia che le loro opere posson portare la Corona della meraviglie della musica.⁶³

Non mancando di distanziare adeguatamente Palestrina con un'espressione («lume della buona musica et specchio d'honorati costumi»)⁶⁴ che richiama assai da vicino quella usata da Pisa e da altri estimatori del «princeps», Marenzio è dunque nuovamente inserito tra i compositori di scuola romana, ma accostato anche a Rore, Lasso, Monte, Porta e Striggio, già individuati quali presenze significative in vari altri trattati.

Si giunge così a Giovan Battista Doni e Marin Mersenne, i due autentici dominatori della scena teorica del quarto decennio del Seicento. Il contrasto di certe posizioni, come si evidenzia dai loro scritti e da vari passi delle corrispondenze epistolare tra loro intercorsa (spesso vivacizzata da scambi polemici sulla materia musicale e, ad esempio, su compositori come Frescobaldi), si stempera nei giudizi di entrambi su Marenzio che, pur se fortemente differenziati per tipologia e per consistenza, trovano piena identità di vedute.

Lamentando l'inadeguatezza delle conoscenze latine da parte dei musicisti, Doni sottolinea che almeno però in ambito profano si sono registrati alcuni progressi. Così il passo dal *Trattato* (1630 ca.):

Opinione circa le parole che si cantano e della grandezza de' versi.

[...]

E sebbene i soggetti sacri sono tali quanto alla materia che contengono, ho inteso di quelli che anco nella frase, concetti e metro o struttura numerosa, hanno del poetico e musicale; e quando quelli anco fossero, tali poca perfezione ne acquisterebbe la melodia secondo l'odierno uso di modulare, che tiene così poco conto della favella, del ritmo, e della bella pronunzia, massime nelle cose Latine, che si storpiano stranamente; perché quanto alle volgari si è fatto gran miglioramento nell'espressione, da poiché *Luca Marenzio*, Giulio Romano e simili, hanno cominciato a far cantare con bella grazia le parti, e fare intendere alquanto meglio le parole, che non si faceva prima.⁶⁵

Marenzio è eletto decisamente quale sapiente cultore della nuova ricerca espressiva tra testo e musica, specie per quanto attiene al metro e alla versificazione nel paragone con la trascuratezza in cui versa il repertorio sacro, a causa della difficoltà di intonare il

⁶³ LANDI, p. 31. Sulla datazione del trattato, redatto in forma di dialogo tra discepolo e maestro, valga la citazione di Frescobaldi (che Landi dichiara di non conoscere «altrimenti per presenza») al servizio del «Ser.mo Gran Duca di Toscana [...] con stipendio generosissimo e tenuto con quel decoro che merita» (p. 31): l'assunzione del ferrarese alla corte medicea (novembre 1628) e la fine dell'incarico (primi mesi del 1634) confermerebbero l'ipotesi avanzata.

⁶⁴ *Ivi*, p. 31.

⁶⁵ DONI *Trat.*, II, p. 17. Per un estratto della citazione cfr. CARTER, *Una nuova aria* cit., p. 279 e nota 23.

latino. Spicca inoltre l'accostamento, davvero esclusivo, con Giulio Caccini (e dunque con un monodista), quasi a voler richiamare la *Dichiarazione* di Giulio Cesare Monteverdi, ove però, come ben noto, i due autori erano nominati nel gruppo dei fautori della «seconda prattica».

Ancora nel *Trattato*, Doni non esita ad apprezzare i nuovi e gratificanti effetti «soavi» del comporre marenziano, quando osserva che:

[...] fu il primo nello stile madrigalesco a fare camminare le parti con bell'aria, poiché avanti a lui, purché il concento fosse sonoro e soave, di poco altro si curavano.⁶⁶

La citazione del madrigale *O voi che sospirate*, esempio riuscito di mescolanza di «tuoni», caratterizza poi l'intervento di Doni nel *Compendio* (1635):

E che le divisioni del Monocordo enarmonico secondo il Zarlino e 'l Salina servano per questo (grandissima pratica dell'Instrumento e de gl'intervalli); et di qui è che il madrigale *O voi che sospirate* [corsivo originale] di Luca Marentio, nel quale mette prima in ogni corda separatamente il diesis et poi il bemolle si può chiamar d'un tuono ambulatorio o incerto.⁶⁷

Ancora nel *Compendio*, pur facendo emergere il contributo di Zarlino e di Gesualdo, il trattatista fiorentino rileva il primato post-fiammingo di altri compositori italiani:

Non potendosi forse alcuno straniero paragonare al Zarlino nelle regole, o teorica; né a Luca Marentio, G. L. Prenestino, P. Nenna, T. Pecci e al Principe di Venosa nell'operare.⁶⁸

Infine, con Nenna e Claudin Le Jeune (quest'ultimo già citato da Caus), Doni elegge Marenzio tra i musicisti «più difficili» da assimilare e da eseguire (con sottinteso riferimento all'impiego del cromatismo) e soprattutto da insegnare agli allievi, specie dopo il loro confronto con altri «più facili» autori, come rivela un passo dei *Progymnastica* (1635 ca.):

Postea concentibus polymelis, sed homorhythmis paullisper pueri exerceri poterunt, qua-

⁶⁶ DONI^{Trat}, II, p. 24. Il passo (attribuito però a Della Valle) è riportato anche in ENGEL, *Luca Marenzio* cit., pp. 60-61 (con ambiguo rimando a Doni in nota 1); correttamente invece in BIZZARINI, *Marenzio* cit., p. 136. Ancora su Marenzio 'inventore' del madrigale cfr. ILLUMINATO CALZAVACCA, *Universitas Heroum Urbis Brixiae*, Brescia, 1654, p. 48 («L[uca] M[arenzio] Madrigalium primus fuit inventur»), citato in ENGEL, *Luca Marenzio* cit., p. 61 nota 1 e in BIZZARINI, *Marenzio* cit., p. 70, nota 12, insieme ad alcuni ben noti esponenti di storia locale bresciana.

⁶⁷ DONI^{Comp}, p. 89 («Sommario de' Capi più principali che si contengono nell'Opera Intera», capitolo XV).

⁶⁸ *Ivi*, p. 97 («Discorso sopra la perfezione della melodia»). A p. 110 Doni osserva che «niuno de' Moderni può contendere con il Venosa», di cui cita a p. 16 l'«artificiosissimo» madrigale *Resta di darmi noia* (*Sesto a cinque*, 1611) e a p. 153 *Tu m'uccidi o crudele* (*Quinto a cinque*, 1611) come «esempio di come s'intavoli». Altri autori menzionati sono Caccini, Viadana, A. Gabrieli, Vecchi, Striggio (pp. 100, 116-117).

les sunt Claudini Iunioris Psalmi, ac demum Scoliasmata, seu Madrigalia cetrique eiusmodi concentus Polymeli simul, et Polyrhythmi, initio quidem faciliores, ut Arcadeltii, Cypriani, Iohannis Aloysii, et similes postea difficiliores, ut *Marentii*, Nennae, Claudini aliique, quorum nonnulli utiliter ad nostram Semaecographiam transferri poterunt. Opera enim danda est non modo ut gradatim discentes ad difficiliores, quoque cantus progrediantur.⁶⁹

[Dopo i concerti a più voci, ma omoritmici, i fanciulli poterono esercitarsi per poco tempo in brani come i Salmi di Claudine Le Jeune e finalmente nei madrigali e a un tempo nei concerti a più voci e poliritmici, prima più semplici, come quelli di Arcadelt, Cipriano, Palestrina e simili; poi più complessi come quelli di Marenzio, Nenna, Claudine e altri, dei quali nessuno potè utilmente giovare alla nostra notazione. Il brano infatti deve affrontarsi non soltanto per consentire agli allievi di giungere gradualmente agli aspetti più complessi, ma anche perché essi migliorino nel cantare].

Nell'*Harmonie universelle* (1637) Mersenne dedica a Marenzio un'unica ma significativa citazione che lo annovera insieme a Frescobaldi e Monteverdi, tutti riconducendoli al debito artistico nei confronti del caposcuola Willaert:

Quant aux eloges d'Adrian le Viillard, dont les oeuvres ont en partie seruy d'idee à du Caurroy et à ceux des autres excellens compositeurs, tant d'Allemagne et des Pais-bas, comme de l'Italie, entre lesquels on met *Lucas Marenzio*, Fresco Baldi [sic], Claude Monteverde et plusieurs autres, i en laisse le soin à ceux qui les ont connus.⁷⁰

[Quanto agli elogi di Adriano il Vecchio, le cui opere sono in parte servite di modello a Du Caurroy e a quelle di altri eccellenti compositori tanto di Germania che dei Paesi Bassi come dell'Italia tra i quali si annoverano Luca Marenzio, Frescobaldi, Claudio Monteverdi e parecchi altri, ne lascio la cura a coloro che le hanno conosciute.]

Nella risposta in francese (lettera del 7 luglio 1638) Doni gli contesta l'eccessivo elogio a Frescobaldi:

Touchant ce que vous mettez Frescobaldi au rang des plus estimez musiciens d'Italie, avec *Lucas Marenzio* et Monteverde, il ne faut pas que vous trompiez en cela. Car il y a aujourd'hui à Rome une douzaine des musiciens qui sont plus estimez que luy.⁷¹

⁶⁹ DONIProg, I, p. 261. Nell'«Indice delle Materie» il rimando al bresciano precisa: «*Marenzio Luca* lodato, vedi madrigali» (p. 291), sotto la cui «voce» si accomunano gli altri autori citati (Rore, Lasso, Wert, Monte, F. Anerio, i due Nanino, Agazzari, Pecci, Zoilo, Nenna, Del Mel, Palestrina, Le Jeune).

⁷⁰ MERSENNE, p. 61 [recte 65]. La citazione è inclusa nel «Livre VII» («Des Instruments de percussion»). Nel «Livre V» («De la composition du Musique», p. 217) si citano Zarlino e Cerone; nel «Livre VI» («De l'Art de bien chanter», p. 357) sono nominati Caccini, Peri, Gagliano (per la monodia e l'opera). Cfr. GARGIULO, *Da Mersenne* cit., p. 43, nota 6.

⁷¹ *Correspondance du p. Marin Mersenne religieux minime*, a cura di C. de Waard, VI, Paris, Presses universitaires de France 1960, pp. 17-18. La citazione, con successivi passi della lettera (originale e tradotta), è riportata anche in FABBRI, *Monteverdi* cit., p. 293. La lettera di Doni prosegue con un giudizio negativo su Monteverdi («il n'est pas homme de grandes lettres»), come osserva lo stesso Fabbri: «molto apprezzato come

[*Passando al fatto che voi ponete Frescobaldi al livello dei più stimati musicisti d'Italia insieme con Luca Marenzio e Monteverdi, non bisogna che v'inganniate in questo. Perché al giorno d'oggi a Roma ci sono una dozzina di musicisti più stimati di lui (di Frescobaldi)*].

Ancora una deviazione dal terreno propriamente teorico consente di registrare la testimonianza del romano Pietro della Valle e del suo celebre *Discorso* (1640). Nel rivisitare un'età ormai trascorsa (quella dei grandi polifonisti fiamminghi come Rore, Lasso, Wert, Monte o dei 'romani' Felice Anerio e dei due Nanino),⁷² l'erudito compositore e librettista ricorda quasi nostalgicamente la propria predilezione per alcuni madrigali:

Quando io era giovanetto mi piacevano assai quei del *Marenzio* e particolarmente per certe sue gratie quel tanto cantato *Liquide perle*. Per la dolcezza mi piaceva *I tuoi capelli, Filli, in una cistula* di Ruggier Giovannelli e per affetto pietoso e compassionevole *Resta di darmi noia* del Principe di Venosa, famoso madrigale [corsivi degli incipit madrigalistici originali].⁷³

La citazione segnala *Liquide perle* (ma per la prima volta senza ironici accenni alle notissime parodie), rinnova (dopo Giustiniani) l'accostamento a Giovannelli e nomina Gesualdo non solo per lo stesso madrigale citato da Doni nel *Compendio* ma anche come caposcuola, superiore persino a Monteverdi.⁷⁴

A concludere questo secondo ventennio è il trattato *Zang-Bloenzel* (1642) del fiammingo Joan Albert Ban, di cui è noto il lusinghiero giudizio rivolto a Monteverdi, Nenna e Gesualdo.⁷⁵ Altrettanto fondato è l'influsso di Marenzio che egli rileva sul primo Monteverdi:

Waerlyk Monteverde heeft getoont dat zyne eerfte en twede boek der Madrigalen volgende den styl van *Luca Marenzo* (die een navolger was van Giaches de Weert een Nederlander geboren tot Antwerpen zoo ick hebbe verstaen) minder zyn dan zyn tweede styl int 3.4. ende 5. Boek.⁷⁶

compositore ma assai meno come persona di cultura» (p. 293). Cfr. anche GARGIULO, *Da Mersenne* cit., p. 42, nota 5, per la citazione dei passi elogiativi di Monteverdi.

⁷² DELLA VALLE, p. 170. Nel passo che precede la citazione marenziana, Della Valle include erroneamente Monte tra i «nostri italiani».

⁷³ *Ivi*, pp. 170-171. Il passo è riportato anche in BIZZARINI, *Marenzio* cit., p. 137. La menzione di *Liquide perle* è ricordata anche in ENGEL, *Luca Marenzio* cit., p. 60.

⁷⁴ *Ivi*, p. 153: «I primi che in Italia abbiano seguito lodevolmente questa strada [...] sono stati il Principe di Venosa, che diede forse luce a tutti gli altri nel cantare affettuoso [...]; Claudio Monteverde e Jacopo Peri nelle opere soprannominate [la *Dafne*, l'*Arianna*, l'*Euridice*] [...]; Giulio Caccini [...] Paolo Quagliati».

⁷⁵ Cfr. FABBRI, *Monteverdi* cit., p. 303.

⁷⁶ BAN, s.n.p.

[*Certo Monteverdi ha composto quei suoi primi due libri di madrigali (1587 e 1590) nello stile di Luca Marenzio (a sua volta seguace di Giaches de Wert, un olandese di Anversa per quanto ho saputo), meno personale del suo secondo stile dei libri terzo, quarto e quinto*].

Pur in parte condizionato da certa parzialità di opinione, quando valuta Marenzio come debitore alla lezione del fiammingo Wert, Ban si mostra attento cultore della materia e lucido osservatore della musica italiana tra Cinque e Seicento, riscontrando per primo eventuali influssi del bresciano sul primo Monteverdi, almeno fino all'affermazione di uno stile più autonomo e «più personale».

DA KIRCHER A PITONI (1650-1700)

L'intento di cimentarsi in una retrospettiva storica (con rilievi sullo stile, sulle scuole, sull'evoluzione della musica) e dunque di pronunciarsi sui protagonisti del Cinquecento attrae assai meno i teorici, come dimostrano sia gli argomenti oggetto di indagine, sia l'alto numero di trattatisti (italiani, tedeschi, francesi, inglesi, spagnoli) che nel secondo Seicento non citano Marenzio.⁷⁷

Persino i rispettivi elenchi stilati da Lorenzo Penna e Giovanni Maria Bononcini non annoverano il bresciano tra i «moderni», includendo invece Nenna, Gesualdo e Monteverdi, preferiti come compositori in qualche misura più vicini a certa sperimentazione (il cromatismo, le dissonanze, la nuova ricerca sonora) indagata dai due teorici emiliani.⁷⁸

È invece Athanasius Kircher a proporre alcune interessanti riflessioni nella sua *Musurgia* (1650), nell'ambito della suddivisione di repertori e stili. Giungendo a definire il «madrigalescus stylus», lo scienziato e teorico tedesco non ha dubbi in merito:

⁷⁷ Dallo spoglio delle testimonianze esaminate nel secondo Seicento si rileva il sempre maggiore interesse degli italiani a indagare la materia teorica con intenti fisico-acustici (Lemme Rossi, Mengoli e D. Bartoli, tra il 1666 e il 1679), oppure impegnati nel recupero e nella valorizzazione del canto gregoriano (Croci, G. M. Stella, G. C. Marinelli, Sacchi, Zapata, Erculeo tra il 1642 e il 1686: cfr. GARGIULO, *La ricezione* cit., pp. 57-63); la propensione dei tedeschi al riesame matematico-scientifico (Herbst, Erhard, Bernhard, Schott, I. Voss, Quirsfeld, Speer tra il 1653 e il 1675); la vivace polemica dei francesi con gli italiani sul primato dell'opera e del teatro musicale (in particolare La Voye, Millet, Nivers, Bacilly, Ménestrier, J. Rousseau tra il 1656 e il 1683: cfr. GARGIULO, *Da Mersenne* cit., pp. 44-52). Citazioni marenziane sono assenti anche dai contributi teorici inglesi (Simpson, Holder, Locke e Mace tra il 1665 e il 1676), spagnoli (Caramuel, Lorente e Nassarre tra il 1663 e il 1700) e ancora dai trattati di Micheli, P. P. Sabbatini, D'Avella, Chiavelloni, Furio, Angeli, Andrea da Modena e Bontempi tra il 1650 e il 1695.

⁷⁸ Tra i polifonisti italiani segnalati tra gli «Autori da' quali si sono cavate le regole dell'Opera» (*Li primi Albori Musicali*, Bologna, Giacomo Monti, 1672, s.n.p.) Penna cita Rore, Striggio, Palestrina, G. M. Nanino, Nenna, Gesualdo, Monteverdi; nell'«Indice de i Teorici e Prattici de i quali l'Autore s'è servito nella presente opera» (*Musico Pratico*, Bologna, Giacomo Monti, 1673, s.n.p.). Bononcini ripropone gli stessi, con alcune menzioni aggiuntive per vari fiamminghi (Desprez, La Rue, Mouton, Willaert, Gero) e per Soriano, Porta, Valentini, Cima. Su Penna e Bononcini cultori di Palestrina cfr. GARGIULO, *La ricezione* cit., pp. 58-60.

[...] est processus quidam harmonicus moralium actionum virtutibus, amoribus, aliisque ingeniosis ad fabulas et historias, allusionibus experimentis aptissimum. Vide de hiscae insignia opera *Lucae Marentij*, Aug. Agazzari, Principis de Venosa aliorumque innumerorum.⁷⁹

[[...] è un certo procedimento armonico che si mostra adattissimo a esprimere i valori delle azioni etiche, i sentimenti d'amore, storie e racconti di varia ingegnosa natura, sentimenti allusivi. Si vedano su ciò le eminenti opere di Marenzio, di Agostino Agazzari, del Principe di Venosa e di altri innumerevoli.]

Un quindicennio dopo Doni, la citazione rievolve Marenzio accanto a Gesualdo (di cui in altri passi Kircher aveva rilevato l'«incomparabilis stylus harmonicus» e menzionato due madrigali)⁸⁰ e, pur non segnalando alcun brano del bresciano, rimarca dovutamente il distacco dal nucleo dei «vecchi» musicisti fiamminghi e di scuola romana.⁸¹

Tocca poi al fiorentino Severo Bonini (convinto seguace delle istanze monodiche, allievo ed epigono di Caccini), ripercorrere nei suoi *Discorsi e regole* (1653 ca.) cento anni di evoluzione musicale e di orientamenti stilistici. Questi ultimi, chiamati «ordini», sono così classificati:

Del primo furono quelli che hanno composto cantilene sacre con strascichi di note lunghissime sopra le sillabe e vocali; [...]

I compositori del second'ordine furono il Palestina detto, il quale di arte e di eccellenza nel comporre messe, inni, vesperi e mottetti a cappella non ebbe pari.[...] Fiori Cipriano de Rore [...], Orlando di Lasso [...], Adriano Vuillaert. [...] Furono uomini segnalati in questa professione Filippo di Monte, Pietro Vinci, il Vittoria [...], il Morales, il Nanino, il Soriano, Iaches de Vuert, il Cavaccio, Oratio Vecchi, *Luca Marenzio*, gentiluomo bergamasco [sic] et innumerabili altri di questo secondo ordine: *Luca Marenzio* in alcune opere di madrigali, come in quella "*Liquide perle amore*".[...]

Arrivato dunque a discorrere de' compositori del terzo ordine [...], verrete in cognizione de' compositori moderni e di questo detto terzo ordine, più eccellenti nelle musiche da camera non concertate. [...] i madrigali del signor Principe di Venosa [...] ci sono stati molti altri che hanno cercato d'imitarli et in particolare il signor Cavalier Del Turco.⁸²

⁷⁹ KIRCHER, p. 586.

⁸⁰ *Ivi*, pp. 599 per la «Canzon de' baci» (*Primo a cinque*, 1594) citata come modello di «affetti amorosi» e 608 per *Già piansi nel dolore* (*Sesto a cinque*, 1611), segnalato per le dissonanze.

⁸¹ *Ivi*, p. 547, 563, 581 per le citazioni riservate a Desprez, Rore, Palestrina, Morales, Lasso. Su Monteverdi citato insieme a Caccini e Peri per lo «stylus recitativus [...] ac monodicus» (p. 594) e da solo per lo «stylus dramaticus» (p. 310) cfr. FABBRI, *Monteverdi cit.*, p. 1 e p. 359, nota 5.

⁸² BONINI, pp. 115-116. Come ho a suo tempo dimostrato (PIERO. GARGIULO, *Claudio Monteverdi. Il canto, la scena, gli affetti*, in *Attualità di Monteverdi*, Ciclo di conferenze per le Celebrazioni del 350° Anniversario della morte di Claudio Monteverdi, Ministero per i beni culturali e ambientali, Cremona, 1995, pp. 32 e 35 nota 15), Giovanni Del Turco è il «Cavalier Turchi» nominato, con Gesualdo, De Cavalieri,

Poco più avanti Bonini non esita ad affermare che:

Luca Marenzio [...] era stato il più universale compositore di cantilene di tutti gl'altri, perché ha composto negli ambidui stili del secondo e del terzo: del secondo come in quella muta a cinque voci, dove sono quelle parole "Liquide perle Amore" e "Tirsi morir volea"; del terzo come in quelli mediante a cinque voci "S'io parto io moro", in quelli della nona muta "Così nel mio cantar [*recte* parlar] voglio esser aspro" tanto artificiosi; in quelli a sei voci "Se bramate ch'io mora" e in quelli "Lucida perla".⁸³

Seguendo l'esposizione a dialogo tra maestro e allievo, il teorico affida poi al primo un'ulteriore dichiarazione:

Di nuovo soggiunse il maestro ch'aveva composto ancora lui [Filippo Vitali] in tutti li stili del secondo e terzo ordine con concerti doppi e con crudesse assai ben risolte et usate con i debiti modi quanto *Luca Marenzio* e che li suoi concerti latini e vulgari non si hanno da vergognare da quelli del Grandi [...], né da quelli ancora del Monteverdi.⁸⁴

Riepilogando infine a beneficio del discepolo i vari modelli da assimilare, in base agli stili descritti, Bonini aggiunge:

Se nello stile a cappella del secondo ordine come in comporre messe, vespri, inni motetti, principalmente seguirete il Palestina, poi il Vittoria, Soriano, Morales, Corteccia, Pietro Vinci, Orlando e Claudio Merulo. Se ne' madrigali non concertati del secondo ordine: Palestina, Orlando, Filippo di Monte, Luca Bati, Cipriano, [...] *Luca Marenzio* in quella dove è: "Liquide perle Amore", Felice Anerio, il Nanino.

Ma nello stile del terzo ordine imiterete ne' detti madrigali il Principe di Venosa, il Marenzio in quelli a cinque della muta nona: "Così nel mio cantar" [*recte* "parlar"], il Monteverdi in quella particolare opera che comincia "Ah dolente partita", il Nenna, il Pecci, il Gagliani, l'Orlandi, il Nibbio, il Vitali, il Del Turco.⁸⁵

Molto attento a valutare il rapporto tra testo e musica, oltre che raffinato conoscitore di svariata produzione madrigalistica, Bonini riconosce dunque a Marenzio il merito di

Fontanelli, Branciforte (il «Conte di Camerata») e Pecci nella *Dichiarazione* di G. C. Monteverdi tra i «signori di questa eroica schola», ossia tra i degni seguaci della «seconda pratica».

⁸³ *Ivi*, p. 118. Il passo è riportato anche in BIZZARINI, *Marenzio* cit., p. 306 e in FABBRI (a c. di), *Il Nono Libro* cit., p. XIII, che citano il trattato di Bonini nell'edizione curata da Mary Ann Bonino (Provo, Brigham Young University Press, 1979).

⁸⁴ *Ivi*, p. 120.

⁸⁵ *Ivi*, p. 125. Il passo è riportato anche in BIZZARINI, *Marenzio* cit., p. 307 e in FABBRI (a c. di), *Il Nono Libro* cit., p. XIII. Bonini precisa (pp. 125-126) che «Ne' concerti a due, tre, quattro e cinque voci, tanto vulgari quanto latini sacri per il terzo ordine» devono imitarsi, tra gli altri, Monteverdi, Bernardi, Vitali, Carissimi. Il passo riserva dunque una seconda menzione per il madrigale dantesco *Così nel mio parlar voglio esser'aspro* e per la «muta nona» di Marenzio, citata espressamente anche in altro luogo del trattato (p. 58), ove il teorico raccomandava di non dimenticare quegli autori più meritevoli di qualifica innovativa (G. M. Nanino, Rore, Monte, Lasso, Porta, Merulo, A. Gabrieli, Victoria, Morales, Nenna), sottolineando di qualcuno distinte

aver affrontato entrambi gli stili (del secondo e terzo «ordine») e ne segnala madrigali finora mai citati da altre fonti. Ancora accomunandolo a Palestrina (per i madrigali non concertati del secondo «ordine»), ma affiancandolo (per i madrigali del «terzo ordine») a Gesualdo, Monteverdi e a vari polifonisti fiorentini (tra cui in particolare Vitali), il teorico rileva acutamente i termini di una distinzione tecnico-stilistica ormai più che attestata. Così la domanda del discepolo e la risposta del maestro:

Per qual cagione devo imitare nelle musiche da cappella le messe, mottetti, vespri, etc. del Palestina e d'altri autori del secondo ordine e non l'opere da camera e non concertate del Venosa, *Marentio* o di simili già nomati autori del terzo ordine? Ci è forse alcuna differenza? Senza dubbio non differenza di consonanze, ma di stile, perché quello da cappella si usa spesso con strascichi di note, le quali rendono l'armonia piena, si osservano i tuoni, non s'altera la battuta, si variano poco le figure.⁸⁶

Quasi un ventennio separa poi la prima testimonianza del marchigiano Angelo Berardi, che nella sua produzione (cinque trattati editi tra il 1681 e il 1693), si incarica di rivisitare profondamente l'intera materia: indagine, valutazioni, classificazioni stilistiche, rapporto testo-musica, ruolo degli interpreti, definizione e tipologia di strumenti.⁸⁷ Nel consistente novero di citazioni che i trattati di Berardi riservano ad una folta schiera di autori cinque-secenteschi, Marenzio guadagna una prima importante collocazione, come si evince dal passo dai *Ragionamenti* (1681):

Lo stile da Camera si divide e si considera sotto tre stili differenti. Primo. E de' Madrigali, detto da Tavolino, senza basso continuo, come sono quelli di *Luca Marentio*, Nenna e del dottissimo teorico già Antonio Maria Abbatini etc.⁸⁸

Ancora più analitica è poi una seconda citazione (nella *Miscellanea* del 1689), quando, a proposito di certi intervalli dissonanti, Berardi nomina Marenzio prima insieme ad altri musicisti, per poi decisamente distanziarlo:

peculiarità (Palestrina per «l'arte e la gravità delle sue armonie»; Gesualdo «con il suo nuovo stile di comporre Madrigali»; Monteverdi «con i suoi vaghi concerti»; Luzzaschi «con i suoi Ricercari») e dedicando un rilievo ancora più specifico proprio a Marenzio, «il quale ha composto in tante sorte di maniere come la nona opera a cinque». L'intero passo in oggetto è riportato in BIZZARINI, *Marenzio* cit., p. 305 e in FABBRI (a c. di), *Il Nono Libro* cit., p. XIII.

⁸⁶ *Ivi*, p. 126.

⁸⁷ Per una disamina delle cinque opere berardiane, specificamente correlata all'impiego di certa terminologia musicale, cfr. GARGIULO, *La "Professione Armonica". Il lessico musicale nei trattati di Angelo Berardi*, in *Le parole della musica*, a cura di Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato, Firenze, Olschki, 2000, III, pp. 49-63 (su Marenzio: 54-55).

⁸⁸ BERARDIRag, p. 135. Gli altri due «stili» concernono rispettivamente i «Madrigali concertati con il basso continuo» (Monteverdi) e «quelle Cantate, le quali sono concertate con [p. 136] varij Instrumenti» (Carissimi, Rossi). La divisione è ribadita in BERARDIMisc, p. 41, senza citazioni di compositori.

Il Monteverdi nel principio del lamento d'Arianna: *Lasciatemi morire*, si servì della quinta diminuita in una forma che move a pietà. Il Nenna usò il medesimo intervallo nel primo de' suoi Madrigali a 4, sotto la parola *umiltà*. Cipriano usò il tritono nel suo madrigale *Poiché m'invita Amore*, nella parola: *dolce mia vita*. Giaches nel madrigale *Misera non credea* nell'Ottavo Libro sotto la parola *essangue*; oltre *Luca Marenzio* e tanti altri insigni professori, come si può vedere nelle loro stampe.

Usano i moderni la settima ignuda come per inganno et accento, ovvero come dissonanza sì, ma radolcita dall'accompagnamento delle altre parti, come cosa nova, rende nuovo effetto all'udito, e che sia il vero vedasi il nono libro de Madrigali di *Luca Marenzio*, in quello comincia *E so come in un punto*, nella parola *ascoso langue* et in quell'altro *E così nel mio parlare* sotto la parola *maggior durezza*, e nella seconda parte *da i colpi*.⁸⁹ [corsi- vi originali di incipit e incisi del testo poetico]

L'osservazione assume maggiore rilevanza ove si pensi che proprio Berardi esalta senza limiti il valore di Palestrina, definito «divino» e «principe e padre della musica» (per lo «stile da chiesa») e additato alle generazioni future come modello insostituibile.⁹⁰ Con la medesima convinzione infatti e soprattutto nell'intento di distinguere definitivamente i meriti (anche da Gesualdo e dalla coppia Monteverdi-Peri),⁹¹ il teorico marchigiano elogia Marenzio quale indiscusso protagonista di specifico repertorio profano (i «madrigali da tavolino» equiparabili a quelli «non concertati» del secondo «ordine» di Bonini) e quale accorto cultore dell'impiego di certe dissonanze.

Ultima testimonianza secentesca è quella resa da Giuseppe Ottavio Pitoni nella sua *Guida Armonica*. Il ben noto e studiato volume (redatto a partire dal 1694)⁹² propone una fitta serie di esempi tratti da madrigali di Marenzio (inserito nel «Terzo stile», per i madrigali da tavolino) e utilizzati a fini dimostrativi per illustrare le varie combinazioni di intervalli (semplici e composti) e le transizioni da un intervallo all'altro, secondo

⁸⁹ BERARDIMisc, pp. 39-40. Il passo è riportato anche in KNUD JEPPESEN, *Compendio di una storia della teoria del contrappunto*, traduzione a cura di Giuseppe Massera, Bologna, A.M.I.S., 1972 (estratto da *Kontrapunkt*, I, *Grundriss einer geschichte der Kontrapunkttheorie*, Lipsia, Breitkopf & Härtel, 1956), p. 44. Solo limitatamente al *Lamento* le parole di Berardi sono riportate in FABBRI, *Monteverdi* cit., p. 143.

⁹⁰ Cfr. BERARDIRag, p. 133 (ove al «princeps» si affiancano Morales e Willaert, per «Messe, Salmi e Motetti a più voci») e BERARDIMisc, p. 40, ove, si dichiara che dallo «stile antico» palestriniano «i Musici moderni vanno cercando d'alontanarsi in certo modo [...] per ritrovare una singolare espressione della parola, per maggiormente muovere gl'affetti e passioni dell'animo». In proposito cfr. GARGIULO, *La ricezione* cit., pp. 61-65.

⁹¹ BERARDIRag, p. 136. I due autori sono affiancati (con Cesti) per «lo stile rappresentativo, cioè da Teatro [...]», in cui hanno «fiorito [...] a meraviglia». Un accenno alla classificazione degli stili nei *Ragionamenti* è in FABBRI, *Monteverdi* cit., p. 359, nota 5.

⁹² L'ipotesi di datazione proposta da Francesco Luisi nella sua premessa all'edizione anastatica della *Guida* (PITONI, p. VI) concorda con quella indicata in SERGIO DURANTE, *La "Guida Armonica" di Giuseppe Ottavio Pitoni. Un documento sugli stili musicali a Roma al tempo di Corelli*, in *Nuovissimi Studi Corelliani*, Atti del Terzo Congresso Internazionale (Fusignano, 4-7 settembre 1980), a cura di Sergio Durante e Pierluigi Petrobelli, Firenze, Olschki, 1982, pp. 285-327: 292. Ipotizzati (ma con sufficiente margini di fondatezza)

certe regole e altrettanto determinati «movimenti» e «distinzioni».⁹³ La statistica vede Marenzio (con 13 esempi) il più citato dopo Palestrina (18), prima di Gesualdo (11) e di Lasso (7).

Ma il dato più rilevante concerne la fonte privilegiata dalle citazioni: proprio quel *Nono Libro* (cui è dedicata la metà degli esempi scelti da Pitoni)⁹⁴ che già a inizio secolo, con netto anticipo sui tempi e con straordinaria intuizione, l'Ottuso Accademico aveva elevato a modello di una certa innovatrice «maniera di comporre». Così infatti egli si esprimeva sull'impiego della «settimana radolcita»:

[...] et che cotal maniera di comporre sii usata da moderni, per non empire il foglio eccovene l'esempio del Sig. *Luca Marenzio*, il quale secondo il solito suo, non volendo restare ne confini poco meno che prescritti di tal facultà, come che ciò alla grandezza del vivacissimo suo intelletto fosse poco convenevole, nell'ultimo suo libro a cinque nel madrigale che incomincia *E so come in un punto*, nella parola "Per le guancie"; et nell'istesso madrigale nella parola "ascoso langue" et nell'istesso libro ancora nel madrigale che incomincia *E così nel mio parlare*, sopra la parola "maggior durezza" et nella seconda parte, "dai colpi mortali".⁹⁵

sono anche il luogo (Roma) e la data di stampa (1701-08), non indicati nell'unico esemplare conservato in I-Bc e «appartenuto a Padre Martini» (ovvero quella «piccola parte» della *Guida* «pubblicata ma poi ritirata e non posta in commercio») (come ricordato in FABBRI (a c. di), *Il Nono Libro* cit., p. XIV, nota 45).

⁹³ Cfr. PITONI pp. 11, 19, 47, 49, 62, 64, 68, 71, 73, 76, 89, 103, 105. Per la disamina afferente ai sei stili classificati cfr. DURANTE, *La Guida* cit., pp. 302-15. Per «movimenti» Pitoni intende le varie direzioni del moto (retto, contario, obliquo) nel passaggio da un intervallo all'altro; con il termine «distinzioni» si segnalano invece le eccezioni previste nell'impiego di consonanze e dissonanze.

⁹⁴ Per la lista completa di brani e sillogi di Marenzio (riportata anche in DURANTE, *La "Guida* cit., pp. 322-323, con qualche inesattezza) cfr. nel presente saggio la lista dei *Madrigali citati*. Undici brani del brecciano sono citati per i seguenti «movimenti» intervallari: «dall'Unisono alla Quinta» e «dall'Unisono alla Sesta» (tre brani ciascuno); «dall'Unisono alla Terza» (due); «dall'Unisono all'Ottava» «dall'Unisono alla duodecima», «dall'Unisono alla Decimaterza» (uno ciascuno). Tre madrigali sono invece esemplificati per l'impiego della Sesta («consonanza imperfetta»), dell'Ottava e della Vigesimaseconda («consonanze perfette»). Sui richiami a Pitoni cfr. anche FABBRI (a c. di), *Il Nono Libro* cit., p. XIV. Pitoni è l'unico, come Peacham per *Veggio dolce mio bene*, a citare un brano (*Chi vuol udir i miei sospir in rime*) dalla silloge indubbiamente più trascurata nei trattati secenteschi (i *Madrigali a 4* del 1585): occorrerà attendere l'intervento di Padre Martini (*Esemplare ossia saggio fondamentale pratico di contrappunto*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1774-75, pp. 78, 82, 88-95, 95-103), per registrare una dettagliata analisi di altri brani di questa raccolta (*Zefiro tornalMa per me lasso, Ahi dispietata morte, Vezzosi augelli*), oltre che per una specifica citazione (pp. 164-172) dedicata come «Esempio [...] di Fuga a cinque voci» all'intonazione *Ahi tu mel nieghi: io credea crudi i mari* (seconda parte di *Fiume ch'a l'onde tue ninfe e pastori* (decimo madrigale del *Nono Libro*), come segnalato in FABBRI (a c. di), *Il Nono Libro* cit., p. XIV. Sia per Marenzio che per gli altri autori la *Guida* riproduce gli incisi testuali e musicali dei vari brani presi in esame.

⁹⁵ OTTUSO, p. 16. Limitata alle sole note (senza sillabe sottostanti), la riproduzione musicale dei quattro incisi (p. 17) richiamati dal passo citato mostra nell'ordine le parti di Alto e Basso su «ascoso l'angue» (da *Dura legge d'amor*), quelle di Canto e Basso rispettivamente su «per le guancie» (dallo stesso madrigale), «maggior durezza» e «da i colpi mortali» (entrambi da *Così nel mio parlar*). Cfr. anche FABBRI (a c. di), *Il Nono Libro* cit., p. XI.

Pongasi l'otta
ua in luogo
della settima,
& starà bene,
& quest' è la
demonstratio-
ne da lui fatta

Et che cotal maniera di cōporre sij usata da Moderni, per non empirè il seglia eccauone l'essempio del Sig. Luca Marenzio, il quale secondo il solito suo, non uolendo restare ne confini poco meno, che prescristi di tal facultà, come che ciò alla grã durezza del nuuacissimo suo intelletto fessò poco conuenevole, nell'ultimo suo libro à cinque nel madrigale, che incomincia. E sò come in un punto; nella parola, Per le guancie; & nell'istesso madrigale nella parola, Ascoso languè; & nell'istesso libro ancora nel madrigale che incomincia. E così nel mio parlare; sopra la parola, maggior durezza, et nella seconda parte, da i colpi mortali.

Settima radolcita è di maggior diletto al l'udito della ottaua.

OTTUSO, p. 16

Los dos exemplos primeros son buenos, por fer cantables y con regla: mas los otros dos siguientes, tienen del incantable, y en algunas partes del licencioso, aunque son mas sufribles, que estos siguientes: porquanto ay en ellos passos sin regla ordenados, y por effo son sin du'cura, y sin perfecta harmonia: solo acerca de vnos sensuales, parecen buenos, por opinion y afficion que tienen à l. Lib. de los Mad. de Lucas Marenzio.

Passo muy licencioso y con tralax buenas reglas.

The musical score consists of five staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "Du ra leg ge d'Amore. colpi mortali maggior durezza." Below it are four staves for the basso continuo, labeled "Alto.", "Quin.", "Tenor.", and "Banc." The music is in a complex, chromatic style characteristic of the late Renaissance madrigal.

CERONE, p. 670

Vfano i moderni la settima ignuda come per inganno, & accento, ouero come dissonanza si, mà radolcita dall'accompagnamento dell' altre parti, come cosa noua, rende nuouo effetto all' vdito, e che sia il vero vedasi il nono libro de Madrigali di Luca Marenzio in quello comincia *E sò come in un punto* nella parola *ascoso languè*; & in quell' altro *E così nel mio parlare* sotto la parola *maggior durezza*, e nella seconda parte *da i colpi*. Tralascio per breuità, dinominare molti altri, che hanno usata la settima differentemente dalla prima pratica.

BERARDI, pp. 39-40

Gli stessi madrigali che Cerone avrebbe indicato per mostrare le incongruenze e l'«incantabilità» di Marenzio sono ancora utilizzati da Berardi nella *Miscellanea*, ma con opposta finalità, come può notarsi visualizzando in sequenza le tre relative citazioni (cfr. la pagina precedente).

Mostrando dunque di aver in qualche modo assimilato l'Ottuso, di cui ripropone i medesimi esempi marenziani (da *Dura legge d'amor* e da *Così nel mio parlar*) sull'uso della «settima ignuda, ma radolcita»,⁹⁶ Berardi è pronto a riaffermare un principio fondamentale («dissonanza sì, ma che rende nuovo effetto all'udito»), che ha trovato nell'arco del secolo sagaci precursori (Vecchi), razionali e appassionati difensori (Banchieri), dichiarati censori (Cerone), attenti osservatori (Caus, Magirus, Praetorius, pur più propensi ad un elogio esclusivo del cromatismo), convinti estimatori (Doni e Bonini). Nessun seguito avranno invece le puntigliose osservazioni (sull'uso delle biscrome o di certe proporzioni) di Rossi e Zacconi, meno duttili dello stesso Artusi quanto più legati, per specifici aspetti tecnici, a tradizioni ormai superate.

A Banchieri e Bonini, in particolare, è a mio avviso plausibile richiamarsi per cogliere in misura ancora più esauriente tutta la coerenza di un itinerario che, avviato dall'Ottuso e poi ripercorso a fine secolo da Berardi (e in parte da Pitoni), segna il primo cinquantennio del Seicento quale periodo più decisivo per confrontarsi con l'alta valenza della recezione marenziana e con la fortuna di certo suo repertorio madrigalistico. Provando infatti a riunire idealmente tutte le espressioni elogiative che le citazioni delle *Lettera* (1601) e della *Cartella* (1614) consentono di registrare, emerge l'evidenza con cui Banchieri manifesta a Marenzio i sensi di una chiara e inequivocabile stima, individuando nella sua produzione un armonico coesistere di «stravaganze alla moderna» e di «regole equivalenti»:

Soavissimo, celebre, esemplare di perfetta armonia, elettore di vaghe parole, studioso ne' contrapunti doppi, grato nella modulatione, copioso nelle inventioni, riguardevole, zelante delle buone regole, intelligente, [scevro da] sofistichezze d'antichità, [cultore di] gratiosa inventione di gusto e spasso, [di] variate e dotte galanterie, [oggetto di] molta lode et credito, [modello di] buoni fondamenti di vaghezze, [di] sonorità et polite osservazioni, approbato, [fautore di] variate novità, ingegnosissimo compositore moderno, [modello di] moderna novità.⁹⁷

Allo stesso modo Severo Bonini (1653 ca.), non esitando a pronunciarsi sul carattere moderno e ardito di alcune composizioni (*Così nel mio parlar*, *Se bramate ch'io mora*,

⁹⁶ Ulteriore prova dell'attenta lettura che Berardi dedica all'Ottuso è attestata dalla menzione riservata agli stessi autori (Rore e Wert) e ai medesimi madrigali (rispettivamente *Poiché m'invia Amore* e *Misera non credea*, in cui il teorico marchigiano ravvisa l'uso del tritono) citati in OTTUSO, p. 15, nel lungo passo (riportato anche in FABBRI (a c. di), *Il Nono Libro* cit., p. X) che precede la citazione specifica di Marenzio.

⁹⁷ La citazione è esito di collage dei passi già riportati e richiamati alle note 11, 35, 36, 37, 38.

Lucida perla), eleggeva Marenzio come «il più universale di tutti i compositori», consegnandoci in un contesto talora proteso a inevitabili parzialità di giudizio (come quelle che il monaco vallombrosano non lesina per i prediletti musicisti fiorentini) un profilo di ampio e sostanzioso credito, in cui pare più che lecito riscontrare la piena rispondenza ai requisiti del «gentiluomo» che per due volte egli definisce erroneamente «bergamasco», anziché bresciano:

Si odono in queste dette opere concerti doppi, crudesse bene intese e ben risolte e dolcezze divine, avendo usato gl'affetti secondo le parole; et insomma in tutte l'opere sue è stato eccellente, portando la palma sopra quanti maestri de' nostri tempi sono stati con pace loro, che chi ha voluto dilettere gli è convenuto imitarlo per quanto ha saputo.⁹⁸

⁹⁸ BONINI, p. 119.

Madrigali citati*

Madrigali a 4, 1585

- Veggo dolce mio bene (Peacham)
- Chi vuol udir i miei sospir in rime (Pitoni)

Primo a 5, 1580

- Venuta era Madonna (Vecchi)
- Spuntavan già per far il mondo (Vecchi)
- Partirò dunque, ohimè mi manca il core (Banchieri)
- Intanto il sonno se ne già pian piano [II p. di Venuta era Madonna] (Banchieri)
- O tu che tra le selve occulta vivi (Pisa)
- Tirsi morir volea (Peacham, Bonini)
- Che fa oggi il mio sole (Peacham, Banchieri)
- Cantava la più vaga pastorella (Peacham)
- Liquide perle amor dagli occhi sparse (Della Valle, Bonini)

Secondo a 5, 1581

- Io partirò, ma il core [II p. di Deggio dunque partire] (Pisa, Peacham)
- O voi che sospirate a miglior notti (Doni, Pitoni)

Quarto a 5, 1584

- Giunto a la tomba, ove al suo spirto vivo (Pitoni)
- Mentre il ciel è sereno (Pitoni)

Quinto a 5, 1585

- Basciami basciami mille mille volte (Rossi)

I lieti amanti, 1586¹⁰ (a 5)

- Falsa credenza, avete (Artusi)

Sesto a 5, 1594

- S'io parto, i' moro e pur partir conviene (Bonini)

Nono a 5, 1599

- Parto o non parto? Ahi come (Ottuso)
- Così nel mio parlar voglio esser aspro (Ottuso, Cerone, Bonini, Berardi)
- Dura legge d'Amor, ma benché obliqua E so come in un punto si dilegua [II p.] (Ottuso, Cerone, Berardi)
- Chiaro segno Amor pose alle mie rime (Cerone, Pitoni)
- Se sì alto pòn gir mie stanche rime (Cerone, Pitoni)
- Amor, i' ho molti et molti anni pianto (Cerone)
- Solo e pensoso i più deserti campi (Magirus)
- L'aura che 'l verde lauro e l'aureo crine (Pitoni)
- E gl'occhi al cielo, e a lei fissando il core [II p. di Vivo in guerra mendico] (Pitoni)
- Crudel acerba inesorabil morte (Pitoni)
- Sì ch'io non veggia il gran publico danno [II p. di L'aura che 'l verde lauro] (Pitoni)
- Sì ch'io mi cred'homai che monti e piagge [II p. di Solo e pensoso] (Pitoni)

Quarto a 6, 1587

- Se bramate chi'io mora (Bonini)
- Non può, Filli, più il core II p. di Caro Aminta pur vuoi (Pitoni)

Quinto a 6, 1591

- Con la sua man la mia (Pitoni)

Sesto a 6, 1595

- Lucida perla a cui fu conca il cielo (Bonini)

* Gli incipit e le relative sillogi di appartenenza sono elencati in ordine crescente di organico vocale, seguendo la cronologia della produzione marenziana. Tra parentesi si segnalano i teorici di riferimento, rispettando ugualmente la cronologia dei trattati.

*Cronologia e abbreviazioni delle fonti**

1597

MORLEY = THOMAS MORLEY, *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*, London, Peter Short [ed. anast. Westmead, Farnborough, Gregg International, 1971]

1597

BANCHIERINob = ADRIANO BANCHIERI, *La nobilissima, anzi asinissima compagnia delli briganti della Bastina [...]*, Vicenza, Per gli heredi di Perin libraro, ad istanza di Barezzo Barezzi

pre-1599

VECCHI = ORAZIO VECCHI, *Mostra delli tuoni della Musica*, ms. in I-Bc [introduzione e trascrizione di Mariarosa Pollastri, Modena, Aedes Muratoriana, 1987]

1599-1600 [1603]

OTTUSO = OTTUSO ACCADEMICO, Lettera ad Artusi in GIOVANNI MARIA ARTUSI, *Seconda parte dell'Artusi, ovvero Delle imperfettioni della moderna musica*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1603, pp. 13-21

1601 [1628]

BANCHIERILet = A. BANCHIERI, *Lettere armoniche*, Bologna, Girolamo Mascheroni [ed. anast. Bologna, Forni, 1970]

1603

ARTUSISec = G. M. ARTUSI, *Seconda parte cit.*

1607

Dichiaratione = GIULIO CESARE MONTEVERDI, *Dichiaratione di una lettera [...]*, in CLAUDIO MONTEVERDI, *Scherzi musicali a tre voci*, Venezia, Ricciardo Amadino

1609

BANCHIERIConcl = A. BANCHIERI, *Conclusioni sul suono dell'organo*, Bologna, Eredi di Giovanni Rossi

1610

GUARINI = ALESSANDRO GUARINI, *Il Farnetico Savio*, Ferrara, Vittorio Baldini

1611

PISABr = AGOSTINO PISA, *Breve Dichiaratione della Battuta Musicale*, Roma, Bartolomeo Zannetti

PISABat = A. PISA, *Battuta della musica dichiarata*, Roma, Bartolomeo Zannetti

* Ove segnalati, gli anni tra parentesi quadre si riferiscono alla data di stampa

1612

LIPPIUS = JOHANNES LIPPIUS, *Synopsis musicae novae*, Strassburg, Carl Kieffer (Paul Lederz), [trad. inglese a cura di Benito V. Rivera, Colorado Springs, Music Press, 1977]

1613

CERONE = PEDRO CERONE, *El Melopeo Y Maestro*, Napoli, Giovan Battista Gargano e Lucrezio Nucci [ed. anast. Bologna, Forni, 1969, 2 voll.]

1614

BANCHIERI^{Cart} = A. BANCHIERI, *Cartella Musicale nel canto figurato, fermo e contrapunto*, Venezia, Giacomo Vincenti [ed. anast. Bologna, Forni, 1968]

1615

CAUS = SALOMON DE CAUS, *Institution Harmonique*, Francfort, Jan Norton

MAGONE = GIOVAN BATTISTA MAGONE, *Ghirlanda Musicale*, Pavia, Giovanni Negri

1618

ROSSI = GIOVAN BATTISTA ROSSI, *Organo de' Cantori*, Venezia, Bartolomeo Magni

1618-19

PRAETORIUS = MICHAEL PRAETORIUS, *Syntagma Musicum II, De Organographia*, Wolfenbüttel, Elias Holwein [Faksimile hrsg. von Wilibald Gurlitt, Documenta musicologica, I, Kassel, Bärenreiter, 1958-59]

1619

MAGIRUS = JOHANNES MAGIRUS, *Musicae rudimenta*, [Wolfenbüttel], Elias Holwein

1622

ZACCONI = LUDOVICO ZACCONI, *Prattica di Musica. Secondo Libro*, Venezia, Alessandro Vincenti

PEACHAM = HENRY PEACHAM, *The Complete Gentleman*, London, F. Constable [estratti in OLIVER STRUNK (ed.), *Source Readings in Music History*, New York, Norton & Co., 1950, pp. 331-337]

1628

GIUSTINIANI = VINCENZO GIUSTINIANI, *Discorso sopra la musica de' suoi tempi*, Lucca, Tipografia Giusti, 1878

1628-34 ca.

LANDI = SANTO LANDI, *Introdutione harmonica*, ms. autogr. [in I-Bc]

1630 ca. [1763]

DONI^{Trat} = GIOVAN BATTISTA DONI, *Trattato della musica scenica*, in G. B. DONI, *De' trattati di musica*, a cura di Anton Francesco Gori, II, Firenze, Stamperia Imperiale, pp. 1-152 (ed. anast. Bologna, Forni, 1974)

1635

DONIComp = G. B. DONI, *Compendio del trattato de' generi e de' modi della musica*, Roma
Andrea Fei

1635 ca.

DONIProg = G. B. DONI, *Progymnastica musicae*, in G. B. DONI, *De' trattati cit.*, I, pp. 205-264

1637

MERSENNE = MARIN MERSENNE, *Harmonie Universelle*, II, Paris, Pierre Ballard

1640 [1763]

DELLA VALLE = PIETRO DELLA VALLE, *Della musica dell'età nostra*, in G. B. DONI, *De' trattati cit.*,
II, pp. 249-264

1642

BAN = JOAN ALBERT BAN, *Zang-Bloemzel*, Amsterdam, Louys Elzevier [ed. anast. a cura di Frits
R. Noske, Amsterdam, Knuf, 1969]

1650

KIRCHER = ATHANASIUS KIRCHER, *Musurgia universalis*, Romae, ex typographia haeredum
Francisci Corbelletti

1653 ca.

BONINI = SEVERO BONINI, *Discorsi e regole sopra la musica*, ms. [a cura di Leila Galleni Luisi,
Instituta et monumenta II, 5, Cremona, Fondazione Claudio Monteverdi,
1975]

1681

BERARDIRag = ANGELO BERARDI, *Ragionamenti musicali*, Bologna, Giacomo Monti

1689

BERARDIMisc = A. BERARDI, *Miscellanea musicale*, Bologna, Giacomo Monti (Marino Silvani)

post 1694 [1701-08]

PITONI = GIUSEPPE OTTAVIO PITONI, *Guida Armonica*, s.l., s.d. [Roma] [facsimile dell'*unicum*
appartenuto a Padre Martini, a cura di Francesco Luisi, Musurgiana, 16,
Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1989]

CONCETTA ASSENZA

LE VILLANELLE DI MARENZIO
E IL REPERTORIO LEGGERO DI FINE CINQUECENTO

Affidati alle mani di tre diversi curatori, i cinque libri di villanelle di Luca Marenzio vedono la luce in stretto giro di tempo, al ritmo di una, due uscite all'anno: il *Primo libro*, a cura di Ferrante Franchi, è del 1584, il *Secondo* e il *Terzo* sono pubblicati – rispettivamente da Attilio Gualtieri e Cristoforo Ferrari – tra giugno e novembre del 1585, il *Quarto* e il *Quinto* escono, di nuovo per mano del Gualtieri, nei primissimi mesi del 1587.¹ Un'altra manciata di canzonette fa poi da scia al gruppo compatto dei cinque libri, e si ritrova sparsa in raccolte intestate ad altri autori e in edizioni collettive pubblicate tra il 1587 e il 1592. *Ohimè che novo ardore* compare nel 1587 ne *Il primo libro delle villanelle* di Arcangelo Borsaro;² una terna di canzonette è invece edita in raccolte collettive: *Donna se nel tuo volto* e *Se 'l raggio de' vostri occhi* appaiono tra il 1589 e il 1591 nelle edizioni curate da Simone Verovio;³ *La fiera vista* e *'l velenoso*

¹ *Il Primo Libro delle Villanelle di Luca Marenzio a tre voci, raccolte da Ferrante Franchi et novamente poste in luce. In Venetia presso Giacomo Vincenzi, et Ricciardo Amadino, compagni. 1584.* Cfr. EMIL VOGEL – ALFRED EINSTEIN – FRANÇOIS LESURE – CLAUDIO SARTORI, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, Pomezia – Genève, Staderini – Minkoff, 1977, al n. 1681 (d'ora in poi: NV) e *Répertoire International des Sources Musicales, serie A/I (Einzeldrucke vor 1800)*, Kassel, Bärenreiter, 1971-1981, al n. M 587 (d'ora in poi RISM M e numero d'ordine dell'edizione). *Il Secondo Libro delle Canzonette alla napoletana à tre voci, di Luca Marenzio: raccolte per Attilio Gualtieri et novamente poste in luce. In Venetia presso Giacomo Vincenzi, et Ricciardo Amadino compagni. 1585*, cfr. NV 1689; RISM M 594. *Il Terzo Libro delle Villanelle a tre voci composte dal S. Luca Marentio nel modo che oggidì si usa cantare in Roma. Raccolte da Christoforo Ferrari e di novo date in luce. Con privilegio, et licentia de' Superiori. In Roma appresso Alessandro Gardano. 1585*, cfr. NV 1694; RISM M 599. *Il Quarto Libro delle Villanelle a tre voci. Di Luca Marentio. Raccolte per Attilio Gualtieri novamente poste in luce. In Venetia, presso Giacomo Vincenzi. 1587*, cfr. NV 1699; RISM M 604. *Di Luca Marenzio il Quinto Libro delle Villanelle a tre voci con una a quattro raccolte da Attilio Gualtieri. Nuovamente poste in luce. In Vinegia. Appresso l'herede di Girolamo Scotto. 1587*, cfr. NV 1704; RISM M 608. Descrizione particolarmente accurata delle raccolte (prime edizioni e ristampe) si trova in OSCAR MISCHIATI, *Bibliografia delle opere dei musicisti bresciani pubblicate a stampa dal 1497 al 1740. Opere di singoli autori*, a cura di Mariella Sala ed Ernesto Meli, Firenze, Olschki, 1992 (Biblioteca di Bibliografia Italiana, CXXVI), tomo II, nn. 204-228. Nel corso di questo scritto si tratteranno le villanelle su testi profani, e ci si riferirà pressoché esclusivamente alla produzione marenziana raccolta nei libri monografici.

² *Il primo libro delle villanelle di Archangelo Borsaro da Reggio. A tre voci. Novamente poste in luce. In Venetia, 1587. Appresso Ricciardo Amadino.* Corrisponde a: NV 411; RISM B 3774.

³ Per le pubblicazioni a carattere collettivo si fa riferimento al primo volume della serie B del RISM: *Recueils imprimés. XVIe-XVIIe siècles, I: Liste chronologique*, München-Duisburg, Henle, 1960 (d'ora in poi: RISM, data e numero d'ordine d'edizione), e al rifacimento parziale della vecchia bibliografia del Vogel (1892) a cura di Alfred Einstein, allegato alla ristampa del 1962, ovvero EMIL VOGEL, *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens aus den Jahren 1500-1700 mit Nachträgen von Prof. Alfred Einstein*, II, Hildesheim, Olms, 1962 (d'ora in poi: VE, data e numero d'ordine d'edizione). Per quanto riguarda le edizioni

sguardo si trova in *Novum pratum musicum*, un'antologia pubblicata ad Anversa nel 1592.⁴

Si tratta invero di una produzione cospicua: Marenzio è insieme a Fiorino, Gastoldi, Vecchi e Ferretti, uno dei più prolifici autori di canzonette.⁵ Tuttavia, rispetto ad altri suoi contemporanei, il musicista ha voluto rafforzare l'immagine di una gerarchia dei generi, in base alla quale la composizione di villanelle o canzonette era da ritenersi attività di poco impegno, ozioso passatempo per il colto madrigalista: se Orazio Vecchi non è talvolta riuscito a celare l'attaccamento per quei suoi «scherzi di penna» che giravano l'Italia sotto altrui nome, rivendicandone con forza la paternità,⁶ se altri, pure autorevoli musicisti – Jean de Macque in testa – hanno riposto su un libro di canzonette interesse pari a qualsiasi altra opera, Luca Marenzio ha quasi voluto relegare la sua produzione leggera in una sorta di nicchia cronologicamente chiusa, privata del suo personale interessamento. Nelle lettere dedicatorie i vari curatori insistono fin troppo sulla ritrosia con cui il musicista si è disposto a simile stile di composizione, e si attribuiscono scelte e modalità di confezione delle

in oggetto, si tratta rispettivamente di: *Ghirlanda di Fioretti Musicali Composta da diversi Ecc.ti Musici a 3 voci. Con l'intavolatura del Cimbalo, et Liuto. In Roma 1589*, cfr. RISM 1589-11; VE 1589-6; *Canzonette a quattro voci composte da diversi Ecc.ti Musici, con l'intavolatura del cimbalo et del liuto. In Roma 1591*, cfr. RISM 1591-12; VE 1591-6. Sui brani *Donna se nel tuo volto* e *Su 'l raggio de vostri occhi* si sofferma anche ROSA CAFIERO, *Canzonette spirituali e profane: alcune considerazioni*, in *Luca Marenzio musicista europeo. Atti della giornata di studi marenziani. Brescia, 6 marzo 1988*, Brescia, Edizioni di storia bresciana, 1990 (Fondazione Civiltà Bresciana. Annali, 2, 1989), pp. 91-113.

⁴ *Novum pratum musicum longo amoenissimum, cujus spatiosissimo, eoque iucundissimo ambitu [...] comprehenduntur selectissimi diversorum autorum et idiomatum madrigales, cantiones, & moduli 4. 5. & 6 vocum [...]*, Anversa, Pierre Phalèse et Jean Bellère, 1592. Cfr. RISM 1592-22. La segnalazione è in MARIA TERESA ROSA BAREZZANI, *Le villanelle e la loro diffusione in Italia e all'estero*, in *Luca Marenzio musicista europeo cit.*, pp. 115-163. Si vedano in specie le pp. 141 sgg., laddove sono riportati testo e trascrizione di *La fiera vista*.

⁵ Giovanni Ferretti ha al suo attivo sette raccolte pubblicate tra il 1569 e il 1585 (cinque libri di canzonette a cinque voci e due libri a sei voci): questo musicista detiene il primato della produzione minore, ma è anche vero che il Ferretti, come Gasparo Fiorino, ha pressoché interamente devoluto il suo ingegno compositivo a tale settore della produzione polifonica profana; ingente anche la produzione del Fiorino che è sistemata in tre soli libri a stampa (1571-1574), ma ricchissimi di composizioni (il *Secondo Libro*, supera i 150 brani); anche il catalogo gastoldiano delle canzonette (non si dà conto dei balletti) dovrebbe annoverare sette libri, ovvero quattro libri di canzonette a tre voci (1592-1596), un libro di canzoni a cinque voci (1581) e due libri a quattro voci (1581-1582) dei quali ultimi si hanno però solo notizie da parte di antichi bibliografi quali il Pitoni; il grosso della produzione canzonettistica di Orazio Vecchi è affidata a cinque libri pubblicati tra il 1580 e il 1590 (quattro libri a quattro voci e un libro a sei). I costanti riferimenti che si leggeranno in queste pagine al panorama complessivo della produzione a stampa di canzonette e villanelle del secondo Cinquecento sono ripresi dal mio lavoro *La canzonetta dal 1570 al 1615*, Lucca, LIM, 1997 (Quaderni di Musica/Realtà, 34); per la produzione minore fino alla fine degli anni Sessanta del Cinquecento, è fondamentale lo studio di DONNA GINA CARDAMONE, *The Canzone Villanesca alla Napolitana and Related Forms, 1537-1570*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981.

⁶ Così si esprime il musicista nella dedica del *Primo libro a quattro voci* del 1580 (NV 2796; RISM V 1010): «Essendo sparse per molti luochi d'Italia la maggior parte delle presenti mie canzonette, sotto nome di diversi autori, mi è paruto a proposito, di far sapere al mondo, co 'l mezzo della stampa, che elle sono mie, come in effetto sono [...]».

singole raccolte, presentate per lo più come collezioni di brani estratti da un repertorio che probabilmente il musicista andava accumulando man mano. Valgano ad esempio le parole di Cristoforo Ferrari, che scrive in apertura del *Terzo libro*:

Non poteva [...] lasciar di porre insieme alcune Villanelle fatte per suo diporto, & a miei prieghi dall' eccellente, et giuditiosissimo Signor Luca Marentio. L'ho raccolte dunque, et come avviene a quel che in un bel prato ritrovandosi, tirato dalla vaghezza di molti, et diversi fiori, comincia a corne hor uno, et hora un altro, et coltine alfine molti, et di molte sorti, et fattone un bellissimo mazzo, diviene desideroso di farne dono a chi di quello più le paia degno: Così anch'io vago oggi mai di pur donare a persona meritevole questi pochi concetti da me insieme ragunati et dal sopra detto Signore Luca di dotte, vaghe, et dolcissime note vestiti [...].

Il *Terzo libro* dà alla luce ventidue brani, quando già una cinquantina di villanelle erano uscite con la prima e la seconda raccolta; ma con ciò la scorta delle canzonette di Marenzio non è ancora destinata all'esaurimento: nel volgere di un anno, Attilio Gualtieri avrà ancora in affidò materiale sufficiente – altri quarantanove brani – per allestire, pressoché in contemporanea, gli ultimi due libri. Di fatto, le varie raccolte non nascondono, per alcuni aspetti, il loro carattere antologico; al di là della prevalente omogeneità delle tematiche, che lega in catena tutti i libri, è però predominante la varietà: nelle forme poetiche che si alternano e si affiancano, ora quelle di stampo antico, o tradizionale, ora quelle più moderne; nelle forme musicali aperte a raggiera sugli schemi correnti e tipici del repertorio, e anche nella disposizione dei brani, in qualche caso più accortamente organizzata con l'accorpamento delle composizioni trasposte, ma più spesso libera, o al contrario oltremodo uniforme.⁷

Le parole dei vari curatori, che di volta in volta affermano di portare alla luce gli stralci di un fondo ricco e assortito, non andranno certo prese alla lettera; è da ritenere che Marenzio avrà sorvegliato comunque l'assetto dei vari libri;⁸ però va presa in considerazione la possibilità che oggi possediamo col mezzo della stampa i tasselli, in parte anche ricomposti da altri, di un repertorio che, per genesi e sedimentazione, forse non si rispecchierà del tutto nella sua immagine editoriale.

⁷ Nel *Primo libro* si alternano due gruppi di dieci brani – i primi non trasposti, e i secondi «per bemolle» –, ma in fine sono aggiunti altri tre brani non trasposti; nel *Secondo libro* sono «per bemolle» solo le ultime 9 composizioni (su un totale di 23); il *Terzo libro* e il *Quarto libro* evidenziano in particolare una disposizione meno sistematica: si aprono entrambi con un gruppetto di brani non trasposti (rispettivamente 7 e 6), ma a seguire le composizioni sono sistemate quasi casualmente, in quanto i brani trasposti e non si alternano o singolarmente o a gruppetti di due o di tre (*Terzo libro*), tutt'al più quattro-cinque (*Quarto libro*); il *Quinto libro* mostra infine una patina di uniformità: una lunga serie di sedici villanelle non trasposte, otto brani «per bemolle», e un brano conclusivo non trasposto.

⁸ Ferrante Franchi e Cristoforo Ferrari furono anch'essi *musici* del Cardinale d'Este. Sulla familiarità di Marenzio con i curatori dei suoi libri si tornerà più oltre. Cfr. MARCO BIZZARINI, *Marenzio and Cardinal Luigi d'Este*, «Early Music», XXVII/4, 1999, pp. 518-534; ID., *Marenzio. La carriera di un musicista tra Rinascimento e Controriforma*, Comune di Coccaglio, Brescia, Promozione Franciacorta, 1998.

Di una condizione particolarmente privilegiata può aver goduto Attilio Gualtieri nel licenziare gli ultimi due libri: egli firmò prima la dedica del *Quinto libro* (20 gennaio 1587) e poi quella del *Quarto* (6 marzo 1587)⁹ destinandoli a due diversi stampatori: si può immaginare che l'abbondanza del materiale gli avrà consentito di approntare – e forse senza doversi attenere strettamente a criteri di ordine cronologico di composizione – due raccolte del pari dotate della medesima, strategica varietà sul piano poetico e musicale, tale da consentire a due distinte case tipografiche di disporre di un esempio significativo della produzione marenziana in fatto di canzonette.

Quasi a sancire l'idea di una sistemazione non autorevole delle varie canzonette all'interno delle raccolte, va notato che le ristampe non sempre osservano lo stesso ordine dei brani, o la completezza delle serie edite per la prima volta, o l'originaria collocazione delle composizioni in uno o l'altro dei libri: una ristampa secentesca del *Terzo libro* porta in fine quattro canzonette che appartengono alla *princeps* del *Quarto*,¹⁰ e allo stesso modo la ristampa (1600) di quest'ultimo, manchevole di ben cinque brani rispetto alla prima edizione, aggiunge almeno una canzonetta che era invece apparsa per la prima volta nel *Quinto*.¹¹ Si tratta infine di una produzione che sarà stata motivata per buona parte da esigenze occasionali, per lo più eseguita all'improvviso e pertanto lasciata spesso alla diffusione manoscritta.

La tradizione a stampa di canzonette, è noto, non rappresenta in maniera esaustiva l'effettiva produzione; se accade all'occasione di dover annotare il fatto per altri musicisti¹² è possibile che lo stesso caso vada a incidere anche sull'opera minore di Marenzio: si noti ad esempio la singolarità di *La fiera vista e 'l velenoso sguardo*, brano inedito in Italia, che appare per la prima e unica volta in un'antologia transalpina e diversi anni dopo che il compositore aveva di fatto licenziato il grosso della sua produzione; se questo brano ha superato indenne le traversie di una trasmissione manoscritta magari periferica – processo che, come lamentava Orazio Vecchi, era poco o niente ossequioso della corretta attribuzione delle composizioni – c'è da pensare invece che la stessa fortunata sorte possa non essere toccata ad altri simili lavoretti del Marenzio.¹³ In ogni caso i cin-

⁹ Così si legge nell'esemplare conservato a Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale. Diversa – ma comunque posteriore a quella del *Quinto libro* – è la data notificata da NV1699, che riporta 5 febbraio 1587.

¹⁰ Cfr. NV 1698 e NV 1699.

¹¹ Cfr. NV 1702 e NV 1704.

¹² Le parole appena riportate di Orazio Vecchi, mettono in campo il rischio della dispersione del repertorio; un esempio di opera a stampa non risponso all'effettiva produzione si deve supporre ad esempio nel caso di Giuliano Paratico, cfr. *La canzonetta dal 1570 al 1615* cit., pp. 52-53.

¹³ Patricia Myers ritiene che alcune canzonette anonime del manoscritto *Grimma 52* (conservato a Dresda, Sächsische Bibliothek) possano essere attribuite a Marenzio: si tratta di composizioni da ascrivere al periodo del soggiorno polacco del compositore. Cfr. *Luca Marenzio. L'Ottavo libro de' madrigali a cinque voci (1598). Edited by Patricia Myers*, New York, The Broude Trust, 1986, p. XIV. Un ulteriore spunto di riflessione è offerto dalla presenza, in un inventario (1583) di libri di musica posseduti dal Cardinale d'Este, di manoscritti contenenti canzoni napolitane (cfr. BIZZARINI, *Marenzio and Cardinal Luigi d'Este* cit., p. 522): un tale, seppure vago riferimento, ratifica intanto un interesse per il repertorio poetico-musicale minore in seno alla corte cardinalizia; ma in più va posto l'accento sull'anonimato che grava su tale annotazione (l'inventario indica consistenza dei

que libri di villanelle ci consegnano un *corpus* relevantissimo: con esso Marenzio ha impresso segni distintivi alla vicenda editoriale, alla fisionomia del repertorio poetico, alla scrittura musicale della canzonetta degli ultimi decenni del secolo XVI e non solo di quelli.

Per la storia delle forme cosiddette minori, ovvero tutte quelle forme derivanti dalla canzon villanesca e variamente denominate villanelle, canzonette, napolitane e fioretti, ma che raccoglieremo sotto il nome comprensivo di canzonetta, i decenni terminali del Cinquecento rappresentano il periodo più vitale della produzione a stampa. Dagli anni Settanta in poi, le tipografie veneziane, ma anche quelle milanesi romane napoletane e transalpine mandano fuori libri di canzonette con un ritmo editoriale notevolmente accelerato rispetto a quanto non fosse nei decenni precedenti: fino al 1615, anno che chiude la fase di maggiore ed estrema vigoria per la produzione, si imprimono oltre trecento raccolte, tra edizioni monografiche e collettive. In particolare dal 1584 al 1594 si compie l'epoca di più intensa efflorescenza della storia della canzonetta, allorché, in un decennio circa, vanno in stampa 103 prime edizioni. Il mercato editoriale è qualificato dalla considerazione per le novità, per la decisa tendenza al ricambio della produzione: per molti libri di canzonette va segnalata solo un'unica, mai più ripetuta, impressione; per molti musicisti va ricordato un solo, mai più ripetuto, contributo alla storia del repertorio; l'attività di ristampa infatti segna generalmente il passo rispetto all'andamento vigoroso delle prime edizioni.

In tale contesto Marenzio contribuisce non poco alla energica ascesa che caratterizza appunto il mercato editoriale fino al 1588 – anno che fa rilevare in assoluto il maggior numero di edizioni nel periodo considerato¹⁴ –, ma la sua produzione si impone nell'ambito delle ristampe, per l'eccezionale distanza cronologica e geografica ricoperta dalle numerose riedizioni dei suoi libri: tra il 1585 e il 1610 essi compaiono ancora nel mercato editoriale italiano e d'oltralpe complessivamente altre ventisei volte, e in due occasioni sono riuniti in un sol corpo. Le otto ristampe raggiunte dal *Primo libro*, stabiliscono un vertice nella storia della canzonetta eguagliato e superato di poco solo dalla fortuna del *Primo libro a quattro* di Orazio Vecchi; ma anche le altre raccolte toccano livelli molto alti, con una media di quattro-cinque ristampe.¹⁵ Che la produzione di Marenzio incida sensibilmente sul contesto di fine secolo, e oltre esso, come quella di

libri e genere musicale, laddove per altri libri sono riportati gli autori – segnatamente francesi – della musica). Marco Bizzarini suppone che i tre libri dovevano essere altrettanti libri-partite, dunque testimoni di piccole composizioni a tre voci. Se essi registrassero materiale marenziano o di altri autori, e quali, è un fatto su cui è impossibile avanzare anche solo ipotesi; in ogni caso un tale fatto incrementa l'idea che, ancora per il repertorio minore del tardo XVI secolo, l'entità delle composizioni disperse non sia inconsistente.

¹⁴ I dati qui rapidamente sunteggiati sono ovviamente tratti da *La canzonetta dal 1570 al 1615* cit., dove, alle pp. 23-102, il lettore interessato troverà una disamina – completa dell'elenco delle fonti sopravvissute e non – della produzione a stampa minore. Una rappresentazione grafica di tale storia editoriale è data invece dalle Tavole di p. 75.

¹⁵ La raccolta di Vecchi ottenne nove ristampe. Il *Secondo*, *Terzo*, *Quarto*, *Quinto libro* di Marenzio hanno goduto rispettivamente cinque, cinque, quattro e tre ristampe. Per i dati relativi, cfr. le Tavole 4, 4/a, 6/a, 8/a in *La canzonetta dal 1570 al 1615* cit.

pochissimi altri musicisti (Vecchi, Conversi, Felice Anerio, Giovannelli) lo si vede in particolare all'altezza del 1600 e del 1610: anni in cui i suoi cinque libri tornano tutti in stampa, e occasioni uniche, nella storia editoriale della canzonetta, in cui il mercato delle ristampe registra una vertiginosa impennata, ben al di sopra della produzione di prime edizioni. Generalmente il Seicento avrà, attraverso le ristampe, un'immagine diretta del repertorio canzonettistico polifonico così come s'è configurato negli anni 1584-1594, e tale immagine è per gran parte affidata alla consistenza dell'opera marenziana – è qui si sta valutando la fortuna delle raccolte complete, senza considerazione per quella di singoli brani che sono stati più volte ristampati in antologie destinate al mercato transalpino.¹⁶

La destinazione impressa ai cinque libri dà una notevole impronta e preciso contorno di scelte poetiche e scrittura musicale alla produzione leggera gradita agli ambienti romani. Marenzio deve aver composto molte delle villanelle durante gli anni trascorsi al servizio del cardinale Luigi d'Este; i primi tre libri escono infatti prima della morte dell'influente prelado, e in particolare il *Terzo libro* sembra quanto mai annodato alla corte cardinalizia: Cristoforo Ferrari, il compilatore, è ricordato in qualità di *famiglio* di Luigi d'Este;¹⁷ il dedicatario, citato come «Marchese di Pienna» è stato identificato con un gentiluomo francese, che probabilmente frequentava la cerchia di Luigi d'Este.¹⁸

Le restanti raccolte sono invece rivolte a personaggi di spicco degli ambienti ecclesiastici e papali: il dedicatario del *Primo libro*, Tiberio Cerasi, nel 1584 era avvocato della Curia; Camillo Caetani – dedicatario del *Secondo libro* – era fratello di Enrico Caetani, elevato al cardinalato giusto nel 1585. Annibale de Paulis e Pomponio de Magistris – cui sono indirizzate le due ultime raccolte – furono particolarmente vicini a Sisto V: il primo fu infatti maestro di camera del Pontefice, il secondo fu segretario di Camilla Peretti, sorella del Papa.

Tradizionalmente effigiate come leggeri passatempi, le brevi canzonette, esenti da punte di ricercatezza e di artificiosità, erano state a lungo ristrette dentro l'immagine di prodotti musicali destinati a persone non esattamente intendenti di musica, o meno avvezze alla cultura, poetica e musicale – nonché quasi estranee all'orbita sociale – del madrigale; ma come emerge dalle finalità imposte ai libri di Marenzio, nel tardo Cinquecento la produzione minore aveva ormai guadagnato lo statuto di strumento efficace per intrattenere legami politici e di protezione anche con personaggi di rango.¹⁹

¹⁶ L'argomento è trattato in particolare da BAREZZANI, *Le villanelle e la loro diffusione* cit.

¹⁷ Cfr. in specie BIZZARINI, *Marenzio. La carriera di un musicista* cit., p. 124, che scrive anche sulla scorta di STEVEN LEDBETTER, *Luca Marenzio: New Biographical Findings*, Ph. D. Diss., New York University, 1971.

¹⁸ Per le notizie relative all'ambiente e personaggi romani con cui Marenzio fu in contatto, nonché per le note sui dedicatari di libri di villanelle si rimanda ancora a BIZZARINI, *Marenzio. La carriera di un musicista* cit. Sul marchese di Pienna, ovvero «Florimont de Hallwin, marquis de Piennes», cfr. le pp.124-125.

¹⁹ I dedicatari delle villanelle del Marenzio non sono certo da raffrontare al nome e al potere di altri suoi committenti, segnatamente quelli dei vari libri di madrigali, tuttavia il loro grado di notabilità va misurato sulla possibilità che essi facessero da tramite con altri, ben più segnalati e influenti personaggi e ambienti. Come osservato anche da RUTH I. DEFORD, *Marenzio and the villanella alla romana*, «Early Music».

Non infrequentemente nel tardo Cinquecento canzonette e villanelle furono presentate come il genere favorito dal pubblico femminile; già negli anni Settanta l'aristocrazia romana era stata celebrata, e principalmente nelle sue rappresentanti femminili, nelle raccolte di Gasparo Fiorino e Pompilio Venturi, due musicisti che confezionarono una ingente quantità di villanelle a carattere encomiastico con lo scopo neanche tanto celato di fare dei loro libri oggetti della facile e immediata diffusione: dato l'alto numero di dedicatorie che erano chiamate in causa nel solo ambito di una pubblicazione, questa doveva essere destinata a passare un po' per tutte le casate.²⁰

È vero che il pubblico femminile sarà da ritenersi una cerchia privilegiata per il consumo di canzonette e villanelle in particolare anche quando prendono ad uscire i libri di Marenzio, ma che il gusto per il repertorio minore facesse presa all'epoca un po' in tutti gli ambienti romani, e segnatamente presso le sfere ecclesiastiche o presso circoli innanzitutto interessati alla produzione sacra o devozionale, lo si vede anche dal fatto che alcuni dei personaggi legati alla produzione minore del Marenzio si devono riferire ai soci della Confraternita della SS. Trinità, per la quale il compositore aveva lavorato come cantore per le cerimonie quaresimali almeno dal 1584: Camillo Caetani era per l'appunto aggregato al pio sodalizio, e ad esso si potrebbe collegare anche Attilio Gualtieri.²¹

È già stato notato che il *Terzo libro* si colora rispetto alle altre raccolte di un maggior 'grado' di romanità,²² esso è infatti l'unico ad uscire dai torchi di una tipografia romana, quella di Alessandro Gardano²³ e a chiamare direttamente in causa una tradizione pro-

XXVII/4, 1999, pp. 535-554: 537, le dediche degli ultimi due libri, pubblicati poco dopo la morte del Cardinale d'Este, sembrano testimoniare la ricerca di una nuova committenza nell'ambito della famiglia Peretti.

²⁰ *La Nobiltà di Roma versi in lode di cento gentildonne romane et le Villanelle a tre voci di Gasparo Fiorino* [...], *In Vinegia appresso Girolamo Scotto. 1571*; cfr. NV 990, RISM F 948; *Il Secondo Libro delle Villanelle a tre voci, di M. Pompilio Venturi da Siena, fatte in lode di molte signore, et gentildonne romane. In Vinegia, appresso Girolamo Scotto. 1571*; cfr. NV 2858 e RISM V 1187. Che l'iniziativa fosse più da attribuire ad una strategia dei compositori, ovvero un tentativo di costruirsi una solida reputazione poetico-musicale e sociale, e non tanto ad un reale, instaurato rapporto con la committenza romana, lo fa pensare il fatto che Gasparo Fiorino rivolgesse poi le sue attenzioni, in breve arco di tempo, all'aristocrazia genovese, questa celebrata pressoché per intero in una raccolta ben più corposa rispetto al libro destinato all'ambiente romano (Cfr: *Libro Secondo delle Canzonelle a tre e quattro voci di Gasparo Fiorino* [...] *In lode et gloria d'alcune signore et gentildonne genovesi*, Venezia, Gardano, 1574; cfr. NV 988 e RISM F 950). E ancora sono significative le parole che Pompilio Venturi premette alla sua raccolta di villanelle: il musicista – nonché autore dei testi poetici – afferma di aver intrapreso una tale attività poetico-musicale «per seguitare la corte», e aggiunge quindi di conoscere le tante gentildonne da lui cantate solo «per vista e per fama». I fili che collegano la produzione delle forme minori a tanta aristocrazia romana sono dunque, almeno all'alba degli anni Settanta, ancora tenui.

²¹ Secondo Bizzarini, *Marenzio. La carriera di un musicista* cit., p. 63, Attilio era parente, se non fratello, di Camillo Gualtieri, notificato tra gli affiliati alla Confraternita. Ci si rifà ovviamente allo studio appena citato (cap. 9) per le notizie su tale istituzione e sull'attività marenziana in seno ad essa.

²² Cfr. MARCO GIULIANI, *Luca Marenzio. I cinque libri di canzonette, villanelle et arie alla napoletana a tre voci*, Trento, Argentarium, 1994-1996, III, p. 9 e BIZZARINI, *Marenzio. La carriera di un musicista* cit., p. 124. All'argomento è in particolare dedicato il saggio di DEFORD, *Marenzio and the villanella alla romana* cit.

²³ Le altre raccolte escono tutte in Venezia, distribuite tra più tipografie. Cfr. nota 1.

priamente romana delle forme minori: il frontespizio annuncia per l'appunto che le canzonette sono composte «nel modo che hoggidi si usa cantare in Roma».

Il decennio che vede l'uscita della produzione di Marenzio è contrassegnato da un crescente interesse per il repertorio della canzonetta da parte dei musicisti attivi in Roma: vediamo di tratteggiarne rapidamente il quadro.

L'avvio era stato dato da Jean de Macque, con la pubblicazione nel 1581 e 1582 di due libri di madrigaletti e napolitane,²⁴ però tra il 1584 e il 1587, quando appunto le sue villanelle escono con passo serrato, Marenzio trova eco solo nei lavori di Giovanni Battista Moscaglia e Felice Anerio: il primo manda fuori nel 1585 un libro di napolitane a tre voci, e il secondo pubblica nel 1586 la sua unica e ben fortunata raccolta di canzonette a quattro voci.²⁵

La scena di questi anni è insomma dominata da Marenzio che impersona praticamente da solo la produzione romana di canzonette; il panorama si fa animato, addirittura esuberante, significativamente solo dopo l'uscita dei suoi ultimi libri: il 1588 vede la pubblicazione delle canzonette di Dragoni, di Giovannelli – altra raccolta fortunatissima –, e di ben due libri di Quagliati;²⁶ nel 1589 Simone Verovio pubblica la *Ghirlanda di fioretti musicali*, una raccolta collettiva che esprime di fatto la voce della Compagnia dei Musicisti in materia di canzonette e villanelle e che fa da contrappeso alle raccolte madrigalesche con cui il consorzio romano di musicisti andava testimoniando la propria attività: gli stessi autori, compreso ovviamente Marenzio, presenti nelle note edizioni *Dolci affetti* (1582) e *Le gioie* (1589) compaiono infatti nella *Ghirlanda* per dare voce variegata al tema della composizione leggera.²⁷

La stagione della piena fioritura romana di canzonette trova un ulteriore riconoscimento nel 1590, allorché Orazio Scaletta – musicista attivo al di fuori degli ambienti

²⁴ *Madrigaletti e napolitane a sei voci di Giovanni De Macque novamente composti, et dati in luce. In Venetia appresso Angelo Gardano. 1581*; cfr. NV 1545 e RISM M 87; *Secondo libro di Madrigaletti et Napolitane a sei voci di Giovanni De Macque novamente composto, et dato in luce. In Venetia appresso Angelo Gardano. 1582*; cfr. NV 1546 e RISM M 88. Sembra opportuno accennare all'inizio di questa breve rassegna ai libri di Jean De Macque, in considerazione del fatto che il secondo di essi è dedicato a Camillo Caetani, cui, come s'è visto, è indirizzato anche il *Secondo libro* di Marenzio.

²⁵ *Di Gio: Battista Moscaglia romano il Primo Libro delle Napolitane a tre voci [...]* In *Vinegia, appresso l'herede di Girolamo Scotto. 1585*; cfr. NV 1975 e RISM M 3787. *Canzonette a quattro voci di Felice Anerio romano [...]* *Libro Primo. In Venetia, presso Giacomo Vincenti et Ricciardo Amadino compagni. 1586*, cfr. NV 54 e RISM A 1085.

²⁶ *Di Gio. Andrea Dragoni [...]* *Il Primo Libro delle Villanelle a cinque voci [...]*. In *Venetia appresso l'herede di Girolamo Scotto. 1588*; cfr. NV 871 e RISM D 3497. *Il Primo Libro delle Villanelle et Arie alla napoletana, a tre voci [...]* In *Venetia, appresso Giacomo Vincenzi. 1588*; cfr. NV 1241 e RISM G 2466. *Canzonette di Paolo Quagliati a tre voci per sonare e cantare [...]* *Libro Primo. [...]* In *Roma appresso Alessandro Gardano. 1588*; cfr. NV 2291 e RISM Q 3. *Canzonette di Paolo Quagliati a tre voci per sonare et cantare [...]* *Libro Secondo. [...]* In *Roma appresso Alessandro Gardano. 1588*; cfr. NV 2292 e RISM Q 4.

²⁷ Sulla pubblicazione *Ghirlanda di fioretti musicali*, e sulla sua storia editoriale, cfr. *La canzonetta dal 1570 al 1615* cit., p. 47 e sgg. Nello stesso lavoro si ritrovano a più riprese annotazioni sulla produzione romana di canzonette. Sulla Compagnia dei Musicisti rimando alla nota bibliografia ivi citata, nonché a Bizzarini, *Marenzio. La carriera di un musicista* cit., cap. 11.

romani – designa col termine di *villanelle alla romana* il suo *Primo* e unico libro dedicato alla composizione minore.²⁸

Nel 1591 un gruppo di musicisti che avevano già contribuito alla *Ghirlanda* si ritrova nelle *Canzonette a quattro voci di diversi eccellenti musici*, ancor queste assemblate per mano del Verovio,²⁹ e presentate al Cardinale di Lorena in qualità di «canzonette romane». Felice Anerio, Dragoni, Giovannelli, lo stesso Marenzio, Gio. Maria Nanino, Palestrina, Quagliati, e Soriano, Annibale Stabile contribuiscono di fatto all'assetto fondamentale della raccolta: sicché c'è da pensare che anche la scrittura di canzonetta a quattro voci rientrasse a pieno diritto tra i modi di espressione leggera cari ai più attivi musicisti romani e, tra essi, in ispecie ai rappresentanti della Compagnia dei Musici.³⁰

Nel proseguo degli anni Novanta la produzione minore in ambito romano sarà ancora illustrata dalle canzonette di Gio. Maria Nanino del 1593³¹ e dalle *Lodi della musica* (1595), ultima raccolta del Verovio, nonché pagina di chiusura del filone romano, all'insegna – significativamente – del canto ricco e fiorito.³²

Vista in prospettiva la situazione, sembra il caso di dover assegnare alla produzione di Marenzio un ruolo vitale, energetico, nella fondazione e nell'incremento di una corrente romana di canzonette,³³ ma, riguardo all'idea di una scrittura peculiarmente romana del

²⁸ *Villanelle alla romana a tre voci, di Oratio Scaletta da Crema. Libro Primo. [...] In Venetia, appresso Ricciardo Amadino. 1590; cfr. NV 2577 e RISM S 1136.*

²⁹ *Canzonette a quattro voci composte da diversi Ecc.ti Musici, con l'intavolatura del cimbalo et del liuto. In Roma. 1591; cfr. RISM 1591-12 e VE 1591-6.*

³⁰ La stessa raccolta, con poche modifiche, appare di nuovo a Venezia nel 1597 a cura dello stampatore Vincenti, il quale ultimo, nel rivolgersi a un dedicatario di ambiente veneziano (Lorenzo Chonzer) omette però ogni riferimento sull'origine dei materiali in questione, preferendo con tutta probabilità dare maggiore spazio ai margini della propria iniziativa; così il tipografo si limita a scrivere: «Questa scielta di Canzonette, che co 'l mezzo delle mie stampe mando in luce, ho determinato che vadino ornate del nome di V. S. [...] perché V. S. da che tende alla musica è stata & è affettionatissima della mia Bottega, dalla quale continuamente & per lei, & per suoi amici son favorito [...]». La ristampa corrisponde a RISM 1597-14 e VE 1597-5.

³¹ *Il Primo Libro delle Canzonette a tre voci di Gio. Maria Nanino, [...] et per Alessandro Nanini raccolte, [...] In Venetia appresso Angelo Gardano. 1593; cfr. NV 1987 e RISM N 32.*

³² *Lodi della Musica*, ca. 1595, esce senza dedica. Su tale raccolta – che corrisponde a RISM 1595-6 – cfr. *La canzonetta dal 1570 al 1615* cit., p. 60 e p. 190 sgg. Le raccolte di Verovio sono trattate da: GARY LEE ANDERSON, *The "Canzonetta" Publications of Simone Verovio: 1586-1595*, University of Illinois, D. M. A., UMI, 1976.

³³ DEFORD, *Marenzio and the villanella alla romana* cit., esamina con notevole perspicacia la scrittura delle villanelle di Marenzio per concentrarsi sul filone della canzonetta a tre voci di ambiente romano e non, ovvero su autori e composizioni (Giovannelli, Quagliati, Nanino, Scaletta e i brani raccolti da Verovio in *Ghirlanda* e *Lodi della Musica*) che mostrano un legame più immediato con le strategie compositive marenziane. Tuttavia sembra il caso di insistere sull'immagine articolata e varia che l'ambiente romano offre in un decennio abbondante – un periodo comunque dominato da Marenzio – di produzione di canzonette. I tratti del repertorio minore 'romano' in generale meriterebbero insomma ulteriori indagini: solo per cenni, nuovi spunti di riflessione possono emergere dall'analisi sui vari modi di scrittura cui si è accennato – e sull'originalità e flessibilità dei vari musicisti nell'adottare gli uni o gli altri; sulla fisionomia del repertorio poetico frequentato (nelle sue punte di originalità e nel rapporto con i testi intonati anche da musicisti lontani o estranei ai circoli

genere, è il caso di guardare all'intero contesto, nel valutare il senso dell'annotazione posta in apertura del *Terzo libro* (tra l'altro, un modo per ratificare l'allineamento al livello della tradizione scritta e stampata di musica gradita e consumata all'occasione).

Di fatto il 'fenomeno' della canzonetta romana ha la caratteristica di insorgere vigoroso, prendendo in breve tempo volto maturo; con l'apertura a raggiera su varie scritture di canzonetta, le forze compositive romane sembrano voler testimoniare la capacità di impegnarsi con competenza nella declinazione di vari stili di scrittura contribuendo pertanto in maniera decisiva ad articolare la fisionomia del repertorio degli anni Ottanta e Novanta del Cinquecento: a Roma Marenzio dà un esempio unico di scrittura elegante, leggiadra e addirittura artificiosa di canzonetta per piccolo *ensemble*,³⁴ ma a Roma si studia nondimeno, collettivamente, un tipo di composizione a quattro voci da cui la canzonetta esce irrobustita nell'impianto e nella concezione contrappuntistico-imitativa, e in più all'occasione lusingata dagli accenti vaghi e affettuosi (si veda la raccolta di Felice Anerio) e si sperimentano ancora scritture ampliate a cinque e sei voci, ovvero modi di composizione attratti dalle risorse del linguaggio madrigalistico; anche nel solo ambito della composizione a tre voci, va annotato che nell'Urbe i musicisti affrontano individualmente modi espressivi flessibili, vuoi con una scrittura predisposta ad arricchirsi della componente strumentale (le canzonette di Quagliati sono per «sonare e cantare»), vuoi con una scrittura rinvigorita (come accade nelle villanelle di Giovannelli) da tratti dalla spiccata incisività ritmica e declamatoria e in più sospinti alla ricerca di una vocalità (si vedano le *Lodi della musica*) di stampo virtuoso.³⁵

Se il contesto romano, sotto specie di destinatari e pubblico, di curatori, committenti e insigni protettori, di musicisti e colleghi, avvolge fittamente la produzione marenziana di canzonette, nondimeno si fanno notare alcuni fili che si riannodano all'ambiente d'origine. Si tratta dei casi di *La fiera vista e 'l velenoso sguardo* e *Se le pene ch'io sento*. La prima di queste canzonette, come s'è visto, è uno dei pochi brani che Marenzio non destina all'ambiente romano, lasciandolo correre lontano, oltralpe, per chissà quali vie, fino alla citata raccolta stampata in Anversa, l'altra figura invece nel *Secondo libro* (1585). Ambo i testi appaiono anche nel *Primo libro di canzonette* di Giuliano Paratico, una raccolta che esce a Brescia, senza data, per i tipi di Marchetti, ma che contiene composizioni di anni precedenti il 1587-88 e singolarmente dedicate vuoi a Marc'Antonio Martinengo, vuoi ad altri esponenti della stessa casata: *La fiera vista* è musicato da Giuliano Paratico, *Se le pene ch'io sento* è invece dovuto alla penna di Lelio Bertani.³⁶

romani); sulla eventuale presenza e modi di partecipazione dei compositori romani in edizioni e antologie riprese in Italia e in ispecie al di fuori dei confini; sul ruolo degli stampatori veneziani, sulle strategie di allestimento dei loro cataloghi in rapporto alla componente romana.

³⁴ Una egregia lettura in tal senso della produzione marenziana si deve già ad ALFRED EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, Princeton, Princeton University Press, 1949, pp. 585-593.

³⁵ Per una descrizione più precisa di tali modi di scrittura, qui giusto accennati, cfr. il saggio *Declinazioni di stile musicale nella canzonetta tra Cinque e Seicento*, in *La canzonetta dal 1570 al 1615* cit.

³⁶ La scheda NV 2137 non riporta i dedicatari delle singole canzonette che sono indirizzate, tra gli altri, a Girolamo Martinengo, Girardo Martinengo, Cesare Martinengo, Camillo Martinengo, Marc'Antonio Martinengo, nonché ad esponenti della famiglia Maggi. Si è consultato l'esemplare di D-MZp. Sulle canzonet-

In questa convergenza dei tre musicisti nati in terra bresciana intorno a un paio di testi poetici per canzonetta, non sembra di dover rilevare solo una fuggevole scelta di gusto.³⁷ Il fatto richiama piuttosto l'attenzione sui possibili snodi di scambio, sui passaggi di mano cui andavano soggetti i testi poetici destinati all'intonazione. Se questi componimenti facessero parte – magari insieme ad altri che non furono poi intonati o che non videro la luce – di un patrimonio raccolto in terra bresciana dal musicista, o se essi giungessero a Marenzio in Roma, grazie all'attività di intermediari legati alla comunità bresciana presente nell'Urbe, o se per lo stesso tramite essi percorressero invece la direttrice Roma-Brescia, se infine alla loro intonazione si debba vuoi il suggerimento, vuoi la committenza del nobile bresciano Martinengo,³⁸ in ogni caso essi testimoniano quanto i modi di diffusione dei testi poetici, in ispecie nel caso del repertorio poetico per canzonetta del secondo Cinquecento, siano da imputare a percorsi locali e periferici, decisamente estranei al canale delle stampe letterarie.

Più d'un interrogativo grava sulle modalità di approvvigionamento dei tanti componimenti assommati con i vari libri: Marenzio, a quanto sembra, non si è trovato quasi mai nella necessità – o forse non si è adeguato all'idea – di intonare componimenti reperiti dal canale più immediato e diffuso, quello delle stampe musicali. Dei 122 testi poetici per canzonetta utilizzati, ben 115 sono inaugurati da Marenzio, e si tratta di scelte poetiche dotate del carattere dell'autorevolezza: non pochi di questi componimenti hanno infatti goduto, a seguire, di una vita musicale fortunata e mutevole.³⁹

Bassano e Villani, Scaletta e Neriti, Moscaglia, Felice Anerio, Hassler, Quinziani, Locatelli, Giovanni Maria Nanino, Tresti, Comanedo, Croce, Dragoni, Giovannelli, Della Porta sono solo alcuni rappresentanti dello stuolo dei musicisti che, avendo fre-

te di Paratico, che devono essere state composte in anni precedenti il 1588, cfr. ELIO DURANTE – ANNA MARTELLOTTI, *Don Angelo Grillo O. S. B. alias Livio Celiano. Poeta per musica del secolo decimosesto*, Firenze, SPES, 1989, in particolare alle pp. 108-109.

³⁷ Il primo brano ha goduto, come altri testi per canzonetta del tardo XVI secolo, di una vita musicale particolarmente mutevole, a partire dall'*incipit*, di cui si tramandano due versioni, ovvero *La fiera vista e 'l velenoso sguardo* e *La velenosa vista e 'l fiero sguardo*. Vediamo di riassumere in breve – e dunque in maniera non impeccabile – la tradizione vivace di un testo che è stato frequentato almeno dieci volte tra il 1581 e il 1601, e che la Tavola in appendice a questo scritto può evidenziare solo per sommi capi: oltre a presentare pressoché in tutte le stampe musicali notevoli varianti di vocaboli, parti di verso e interi versi nel dettato, fondamentalmente il testo si dirama in due lezioni che portano un diverso corredo di strofe successive alla prima; all'interno della linea di *La velenosa vista e 'l fiero sguardo* si registrano inoltre varianti nel numero delle strofe del testo che appare in versione a quattro e tre strofe e in versione monostrofica. Il testo intonato da Marenzio appartiene, per quanto è dato verificare nella prima strofa, alla versione intonata per l'appunto anche da Giuliano Paratico (con Monteverdi e Floriano Canale). *Se le pene ch'io sento* è invece intonato da Marenzio in una versione arricchita di due versi per ogni strofa; cfr. CONCETTA ASSENZA, *La trasmissione dei testi poetici per canzonetta negli ultimi decenni del secolo XVI*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXVIII, 1991, pp. 205-240: 222 sgg.

³⁸ Cfr. BIZZARINI, *Marenzio. La carriera di un musicista* cit., cap. 10, pp. 71 sgg.

³⁹ Cfr. la Tavola allegata a questo scritto. La quarta colonna registra per l'appunto gli autori che hanno musicato i testi poetici per canzonetta inaugurati da Marenzio; le lettere che in qualche caso sono poste accanto alle indicazioni bibliografiche, notificano le varianti – di lingua e di struttura – che caratterizzano le diverse intonazioni.

quentato in maniera ripetuta e variata, e ancora ben dentro gli anni secenteschi, le eleganti canzonette introdotte nell'uso da Marenzio, rendono conto di quale dovette essere la sua influenza presso i colleghi 'romani', ma più in generale presso i musicisti attenti alla produzione canzonettistica.⁴⁰

D'altro canto, i pochi componimenti che il musicista può aver ricavato da una precedente stampa musicale testimoniano da parte sua una conoscenza capillare del repertorio, nell'attenzione riservata ad autori votati al genere minore – *Fra questi sassi e luoghi aspri e selvaggi* sarà ripreso dalle canzonelle del Fiorino, *Se il dolce sguardo del divin tuo volto* dalle napolitane di Ferretti – nonché a componimenti particolari e caratteristici: *Passan madonna come il vento gli anni* rimanda al testo di una canzon villanesca musicata negli anni Quaranta del Cinquecento.

Nel fondo poetico raccolto da Marenzio, si leggono lavori di elegante, rifinita minuteria, che sono spesso esercizi di ripetizione e variazione della scrittura petrarchesca (*Si dolci son li strai le fiamme e'l laccio; Qualor del mio bel sol contemplo 'l lume*) o rievocazioni di ambienti pastorali e boscherecci (*In un boschetto de' bei mirti e allori; Tirsi nel cor si sente; Filli ama Tirsi*), ma in sostanza scelte concentrate sul tema prevalente dell'amore deluso, languente (*Se m'uccidi crudele; Non posso più soffrire; Tu m'occidi crudele; Io son rimasto solo/Pieno d'affanni e duolo; Ahimè qual empia sorte; Di pianti e di sospir nudrisco il core*), solo a volte intenerito e leggiadro (*Chi vuol veder amanti in terra il cielo; Mentre umil Virginella; Dolce mia pastorella; Ad una fresca riva*), più spesso doloroso e dolente (*Mia sorte empia e rubella; Come potrò giamai/Finir tanti miei guai; Non m'è grave il morire*).

Delle svariate tematiche che incidono il repertorio poetico per canzonetta del tardo Cinquecento, l'opera di Marenzio restituisce per lo più una zona poetica privilegiata, di colore unico eppure cangiante, emotivamente intensa, rinforzata nei toni drammatici e tempestosi (*Non è dolor nel mondo/Né nel più oscuro abisso e più profondo; Ardono di Sicilia i monti altieri; Tuoni lampi saette e terremoti; Fan aspra guerra in me sdegno et Amore*) o estenuata nei tormenti amorosi (*Grave dolor mi dà l'aspra partita; Io ardo e se l'ardore/Non mi consuma il core; Donna fuggir vorrei; Dolce mia vita e amara morte mia*).

Lontani e cristallizzati nel corpo di liriche dalle morbide, eleganti movenze, si leggono a tratti i riflessi coloristici, le inflessioni tipiche del rustico repertorio villanesco d'origine (*Il ladro ch'a la strada va a rubare; A la strada a la strada o Dio o Dio; Forz'è sempre ch'io grida; Or gitevi a fidare o lieti Amanti*): annotazioni circostanziate, tradi-

⁴⁰ È il caso, giusto per fare qualche esempio, di *Al primo vostro sguardo* (testo ripreso da Ferretti, Bassano, Scaletta, Neriti), delle eleganti canzonette *Con la fronte fiorita e i crin ardenti*, e *In un boschetto de' bei mirti e allori*, la prima musicata ancora da Ferretti e Villani, la seconda ripresa per più volte fino al 1602; di *O tu che mi dai pene*, musicato a seguire da Moscaglia, Anerio, Hassler, Tresti e Comanedo; e infine di *Le rose, fronde e fiori* e di *Mi parto ali sorte ria*, frequentati secondo lezioni variate da un bel gruppo di musicisti (si citano: Bassano, Costa, Quinziani, Locatelli, Giovanni Maria Nanino, Orologio, Comanedo, Croce, Dragoni, Giovannelli, Wert, Della Porta) e ben dentro gli anni secenteschi (*Mi parto ali sorte ria* è musicato ancora nel 1608 e nel 1613).

zioni oramai antiche archiviate in una sorta di albo storico, e contornate di una letterarietà che ne esalta il sapore.

Fuggevolmente compaiono temi un poco più vivaci e spigliati (*Amor è ritornato/Dal campo, il dispietato; Sen già fatto pittore/Or questa or quella ritraendo Amore; Credo crudel signora*), ma non sono invece toccati gli argomenti umoreschi, ridanciani e addirittura licenziosi, che pure emergono a più riprese nel repertorio poetico per canzonetta di fine secolo e sono accolti con giocondità da vari musicisti.

Visti nel loro complesso, i componimenti musicati da Marenzio, tutti trasmessi rigorosamente adespote nelle stampe musicali, sono insomma da ricondursi a quel vasto corpo di poesia artigianale, frutto dell'attività di uno stuolo di poeti minori, occasionali o improvvisati, che confezionavano poesie impastando liberamente frammenti e interi versi ripresi di sana pianta, o in parte modificati, dalle rime dei più noti, autorevoli, poeti.

Lo statuto di poesia di laboratorio, che per larga parte si basa sulla tecnica della centonizzazione, ma che dà corso in più a procedure sperimentali dotate di propria, ariosa vitalità, caratterizza infatti il ricco repertorio per canzonetta – forte addirittura di tre migliaia abbondanti di componimenti – che si viene accumulando dalla seconda metà del secolo in poi.⁴¹

Quando Cristoforo Ferrari afferma di avere messo insieme quei pochi «concetti» poi dal musico leggiadramente rivestiti di note,⁴² ci offre uno spunto per ragionare su quella che dovette essere tale pratica, sperimentale attività poetica e sui conseguenti modi di trasmissione, di mano in mano, delle poesie in breve confezionate. È infatti verosimile che il Ferrari – letterato e, tra l'altro, membro, con lo stesso Marenzio, dell'Accademia Olimpica di Vicenza – stendesse di propria mano le rime musicate nel *Terzo libro*,⁴³ ma è un fatto che i componimenti di questa raccolta sono affini nelle forme poetiche, nei modi, nei toni e nella lingua, ai componimenti presenti nelle altre raccolte del Marenzio, e si riconoscono più in generale nella coeva produzione poetica per canzonetta.

Nell'affrontare la specifica categoria della poesia per musica minore, la scrittura spicciola delle canzonette, il Ferrari si sarà dunque pienamente immerso in un laboratorio che prevede la ri-composizione per via di tecniche variative di versi e spezzoni di rime, il riversamento di materiali poetici da un componimento all'altro e la loro messa in forma secondo gli schemi tipici della poesia strofica, di impianto modulare e ripetitivo. Si tratta insomma di un'attività poetica volta alla rielaborazione e al continuo rinnovamento di materiali poetici d'autore e non, che trasmette e amplifica i modelli culturali cari al sistema letterario cinquecentesco. Un'attività che in questo caso particolare può in più avere goduto della stessa esperienza del musicista: poesie cioè legate anche alle

⁴¹ Sull'argomento, qui appena accennato, cfr. *Il repertorio poetico per canzonetta*, in *La canzonetta dal 1570 al 1615* cit.

⁴² Si torni a leggere il passo riportato in apertura di questo scritto.

⁴³ Cfr. BIZZARINI, *Marenzio. La carriera di un musicista* cit., p. 194. La dedica del *Terzo libro* si conclude poi con un madrigaletto *Note felici e care* direttamente indirizzato al dedicatario, che significativamente ricalca il formulario di molta poesia per musica.

sue aspettative e predilezioni per determinate tematiche, modi linguistici e modelli poetici rispondenti alla sua idea di canzonetta.

Sulla selezione e costituzione del corpo poetico musicato da Marenzio avranno infatti inciso anche l'ingegno poetico e le inclinazioni di intermediari e curatori,⁴⁴ ma nondimeno saranno da attribuire alla decisione del musicista la predilezione per le tematiche, le scelte rivolte a testi particolari, l'adozione di specifici modelli strutturali: ovvero intendimenti che richiedono una conoscenza – poetica e in specie musicale – della storia del repertorio, dei suoi caratteri tradizionali e innovativi, e rivelano che il musicista dovette riservare una cura intenzionalmente non palesata alla sua produzione minore.

Marenzio dà spazio, come s'è detto, ad un tipo di canzonetta rivivificata nei toni, nei modi e nella lingua. Talvolta egli intona componimenti che coincidono nel capoverso e con parte del dettato di testi di madrigale: *Amatemi ben mio*, *Come potrò già mai*, *Filli ama Tirsi*, *Lasso quand'avran fin tanti sospiri*, *Poi che da voi ben mio*, *Se il dolce sguardo del divin tuo volto* sono casi che permettono di osservare direttamente quel deposito di materiali e di tecniche affini comune nell'ultima parte del secolo a madrigale e canzonetta, sul piano poetico e, non meno, sul piano musicale. Ma si tratta in più di esempi che aiutano a identificare o quanto meno circoscrivere la concezione di canzonetta cara al Marenzio. Sono state a giusta ragione rilevate le affinità e le ricorrenze musicali che Marenzio ha certo voluto instaurare tra l'intonazione di *Amatemi ben mio* presente nel *Quinto libro di madrigali a sei voci* e la sua versione come canzonetta.⁴⁵ Tuttavia sembra il caso di dover attribuire a queste occorrenze il valore unico di citazioni, di un puro gioco di allusioni musicali: nel caso di *Amatemi ben mio*, il musicista avrebbe infatti potuto adottare l'originale madrigale tassiano, semplicemente suddividendolo in tre strofette perfettamente omologhe;⁴⁶ la sua versione per canzonetta è invece un testo che cita solo l'*incipit* e che riprende non senza varianti (si veda il v. 5) la chiusa dell'originale tassiano. Si confrontino il testo del notissimo madrigale – trascritto qui di seguito per comodità del lettore – e la lezione della canzonetta musicata nel *Quarto libro*.

⁴⁴ Per quanto riguarda gli altri curatori, non è immotivato pensare che essi potessero avere quel tanto di pratica letteraria bastevole alla creazione di testi per canzonetta (tale attività fu pure prerogativa di più di un musicista nel tardo XVI secolo), ma è ancor vero che essi si esprimono ancor più laconicamente del Ferrari: né Ferrante Franchi, né Attilio Gualtieri accennano nelle varie dedicatorie a una loro funzione che non fosse nulla più che quella di raccoglitori.

⁴⁵ Si veda l'analisi di JAMES CHATER, *Luca Marenzio and the Italian Madrigal 1577-1593*, 2 voll., Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1981, I, p. 205; l'argomento è quindi ripreso da BIZZARINI, *Marenzio. La carriera di un musicista* cit., p. 269.

⁴⁶ Così si mostra per l'appunto la versione formato canzonetta intonata da PAOLO BOZI, *Canzonette a tre voci*, 1591 (NV 418; RISM B 4203): il musicista segue infatti, con deciso intento, un disegno di sovrapposizione stilistica tra canzonetta e madrigale che prende l'avvio fin dalla scelta e organizzazione del materiale poetico.

Madrigale

Amatemi, ben mio
 Perché sdegnà il mio core
 Ogni altro cibo e vive sol d'amore.
 V'amerò, se m'amate,
 Né men de la mia vita
 L'amor fia lungo e fia con lui finita.
 Ma s'amarmi negate
 Morirò disperato
 Per non amarvi non essendo amato.⁴⁷

Felice la mia vita
 Sarà d'ogn'altra, se del vostro Amore
 Si nutrirà il mio core.
 Ma se voi, ch'io tant'amo,
 Me non amate più, viver non bramo.

Amor tu pur il sai
 Il non amar quanto sia grande errore;
 Dunque quel duro core
 Passerai co 'l tuo strale
 Acciò ch'amando temperi il mio male.

Canzonetta

Amatemi ben mio,
 Che se d'amarmi, dolce vita mia
 Non vi mostrate pia,
 Viverò sconsolato
 Sol per amarvi non essendo amato.

Lume de gl'occhi miei
 Amate chi v'adora, ch'altrimenti
 Fra le dannate genti
 Morirò disperato,
 Sol per amarvi non essendo amato.⁴⁸

È lecito ricondurre, sulla scorta delle ricorrenze di linguaggio musicale, tali casi a esempi – specifici ma non del tutto rappresentativi – del fenomeno di osmosi tra madrigale e canzonetta del tardo Cinquecento,⁴⁹ ma va osservato in più come essi mettano in luce le divisioni, i limiti che Marenzio ha voluto segnare tra i due generi: un madrigale – d'autore – non è per il musicista materia poetica atta ad essere riversata negli stampi formali di canzonetta, e un tale procedimento non è comunque di per sé sufficiente a innescare un processo di rinnovamento della scrittura, poetica e musicale, della canzonetta.

Marenzio lavora piuttosto ad una concezione di canzonetta in cui gli elementi della tradizione non sono sconosciuti o travolti nel confronto col madrigale; essi hanno invece un ruolo portante e paritario rispetto agli elementi di innovazione, stilistica e for-

⁴⁷ TORQUATO TASSO, *Opere I*, a cura di Bruno Maier, Milano, Rizzoli, 1963, p. 399.

⁴⁸ In questo scritto si trascrivono capoversi e interi testi seguendo il criterio di un sobrio ammodernamento dell'ortografia. L'interpunzione è aggiunta di sana pianta.

⁴⁹ Cfr. BIZZARINI, *Marenzio. La carriera di un musicista* cit., p. 269 che stabilisce: «La proficua osmosi tra madrigale e canzonetta trova così un puntuale esempio anche nel Marenzio maturo degli anni '90 [...]». In realtà il processo di intersecazione stilistica tra i due ambiti passa attraverso una serie di tecniche e più facilmente i risultati più vistosi sono attuati grazie ad una loro presenza incrociata nello stesso contesto compositivo; non sono d'accordo sulla parentela testuale che lo studioso ravviserebbe tra la versione di madrigale e quella di canzonetta di *Amatemi ben mio*: come s'è appena visto, la canzonetta mostra materiale poetico affatto nuovo e sovrabbondante appena intarsiato dalle citazioni originali del madrigale. Per una più ampia disamina sui vari modi di intersecazione tra madrigale e canzonetta, cfr. *Il madrigale e le forme poetico-musicali minori negli ultimi decenni del cinquecento*, in *La canzonetta dal 1570 al 1615* cit., ma soprattutto gli studi di Ruth I. DeFord ivi citati.

male. Intanto il repertorio intonato da Marenzio esprime in pieno i canoni della tradizione sul piano della forma poetica. Come è noto, la poesia per canzonetta è dotata di un tratto formale di immediata riconoscibilità: l'articolazione del testo in più strofe uguali nell'impianto, per numero e tipo di versi collegati da rapporti di rima omologhi. Al di là di questo dato che contraddistingue il genere dalle primissime manifestazioni degli anni Trenta del Cinquecento, fin agli ultimi anni del secolo XVI e ancora nella tarda fase secentesca, le forme poetiche assumono nel corso del Cinquecento carattere di varietà e dinamicità per i modelli metrici e di rima.

I componimenti musicati da Marenzio sono pressoché esenti da forzature dell'ambito formale: in una sola occasione il musicista intona un testo monostrofico, è il caso di *Non più gli arabi fumi* che è evidentemente – nella sua struttura di sei settenari con schema AABBBCC – un modulo strofa di canzone mancante delle strofe successive.⁵⁰

Dominante è la rigorosa concezione tradizionale del testo poetico per canzonetta; se ad altri musicisti di ambiente romano come Jean de Macque, se a specialisti della composizione leggera come Ferretti e Conversi, o a consumati conoscitori dello stesso genere come Vecchi, piace perseguire – assiduamente o all'occasione – scelte poetiche che vanno a confliggere formalmente con la più colta poesia di madrigale, e che prescrivono uno sfrangiamento, sul piano musicale, degli stili di canzonetta e madrigale, Marenzio dispone invece di una varietà di modelli storici o tradizionali, di tipi poetici duttili nel metro e screziati nei rapporti di rima: essi restituiscono un quadro mosaicato e mutevole che fa supporre un'esperienza vasta e studiata, una ricognizione condotta a tutto campo sulle possibilità offerte dal repertorio minore.

Figurano ancora come echi coloristici quei modelli formali che si richiamano direttamente al repertorio delle origini, ovvero quelle poesie – per lo più in terzetti di endecasillabi, talvolta in quartine di settenari e endecasillabi – in cui figura in chiusura di tutte o quasi le strofe un verso, o un distico, ripetuto immutabile. Si tratta di un modello poetico di villanesca e napoletana tanto praticato nel repertorio della prima metà del Cinquecento, e che progressivamente perde di incisività a partire dagli anni Sessanta e Settanta del secolo; tra le canzonette di Marenzio se ne possono contare tutt'al più quattro, cinque ricorrenze: non sembra immotivato pensare che il musicista potesse attribuire a tali, in fin dei conti costrittivi, modelli poetici, il senso di veri e propri reperti storici.

La componente maggiore delle poesie in classici terzetti è costituita dal modello quanto mai diffuso in endecasillabi secondo lo schema ABB CDD EFF GHH:⁵¹ è una forma poetica che caratterizza costantemente il repertorio per canzonetta lungo tutti i decenni centrali e terminali del Cinquecento, tanto a lungo frequentata perché coniuga i canoni della tradizione – l'articolazione in una struttura a più strofe simmetriche nel-

⁵⁰ I dati strutturali relativi ai modelli poetici dei singoli testi si leggono nella terza colonna della Tavola in appendice a questo scritto. Va specificato che anche *La fiera vista e 'l velenoso sguardo* è presente in RISM 1592-22 limitatamente alla prima strofa del testo, fatto che va forse attribuito più che altro ad esigenze tipografiche.

⁵¹ 28 testi su 122, cioè il 22,9% del totale. Tale modello è presente anche secondo varianti della rima, e all'occasione del metro: 7,11,11 o 11,7,11.

l'impianto, ma liberate dalla rigidità del verso ritornello fisso – coi criteri della versatilità di contenuto e di accentuazione interna offerta dai lunghi endecasillabi.

Ma, dentro il solco della tradizione, risaltano essenzialmente gli schemi formali agili e versatili, in ispecie i modelli di canzonetta per lo più in distici a rima baciata (AABB CCDD EEFF GGHH e varianti) e metricamente duttili e flessibilissimi per l'alternanza e la mescolanza di endecasillabi e settenari: si tratta dei modelli poetici moderni – il repertorio per canzonetta se ne arricchisce quasi a dismisura dagli anni Ottanta del Cinquecento – la cui tenacia e vitalità musicale saranno soprattutto verificate negli anni secenteschi. Tali modelli dominano in misura davvero consistente il fondo poetico dispiegato da Marenzio;⁵² tra essi vanno notate in particolare quelle poesie in cui al settenario si sostituisce l'ancor più breve, e moderno, quinario, o in cui l'isometria è cangiante per l'alternanza di versi piani e tronchi: sembrano casi atti a testimoniare l'esigenza di disporre di un materiale poetico investito da un soffio di mobilità e varietà ritmica.

È invece contenuta la quota di testi dai moduli strofici più ampi, comprendenti cinque e sei versi, o addirittura sette e otto versi.⁵³ Tra questi ultimi, però, richiamano l'attenzione alcuni esempi di testi intessuti di metri eccezionali rispetto alla pratica generale del periodo. Si veda il testo di *Dolce vaga pastorella*, articolato in quattro strofe di sei ottonari, di cui gli ultimi due sono in forma tronca, e costituiscono una sezione-*refrain*:

Dolce vaga pastorella
Sete cruda e sete bella
E chi v'ama e chi v'adora
Desiate pur che mora.
V'amerò et seguirò
Per voi certo morirò.

Questi boschi e colli sanno
Se per voi vivo in affanno
E gli ardenti miei sospiri
Fanno fe' de miei martiri.
V'amerò et seguirò
Per voi certo morirò.

Gli occhi, il volto, il riso e il canto,
e il parlar soave tanto
son cagion che il miser core
si distempri a tutte l'ore.
V'amerò et seguirò
Per voi certo morirò.

Vita mia omai pietate
E non tanta crudeltate,
E porgete alcuna aita
Al mio cor, dolce mia vita.
V'amerò et seguirò
Per voi certo morirò.

Una simile struttura, dotata della grazia cantilenante dei versi ad accentuazione ricorrente, caratterizza anche *Fra le ninfe e fra pastori* che è articolato in quartine di ottonari; ma in particolare si distingue *Io son amore/Pieno d'ardore* che infila una sequenza quasi ininterrotta di quinari in forma piana e tronca, e richiama con notevole anticipo la forma degli scherzi secenteschi:

⁵² 65 casi su 122, che ammontano dunque al 53,2%.

⁵³ Sono rispettivamente il 7,3 e il 13,1 % del totale, assommando a 9 e 16 casi.

Io son Amore
 Pieno d'ardore
 Con strali e l'arco
 Di lacci carco,
 Ch'a ogn'anima vivente
 In foco ardente
 Martir li dò
 Et invisibil vo.

Mille tormenti
 E tradimenti
 Astuzie e inganni
 Martir e affanni
 A i miseri mortali
 Dò con li strali.
 Privo di fè
 E con poca mercè.

Son cieco e ignudo
 Alato, e crudo
 Picciol garzone
 Senza ragione,
 Che sotto la mia legge
 Ciascun si regge.
 E schiavo sta
 In gran calamità.

Miser amanti
 Ch'ognora in pianti,
 Fiamme e sospiri,
 Lacci e martiri,
 Sete arsi e incatenati,
 Da me piagati
 Soffrite or su
 Né vi dolete più.

Disseminati alla spicciolata, tra le maglie di una produzione quasi lasciata nell'ombra, questi modelli così dotati di un'impronta ritmica, di una struttura declamatoria a esito predeterminato, alimentano in modo decisivo l'idea che il musicista lavorasse con attenzione e sensibile capacità di lungimiranza alla scelta dei testi anche nel caso del repertorio minore. I modelli metrici e le forme poetiche appena descritti non sfuggiranno infatti all'interesse dei musicisti secenteschi: sono questi i tipi poetici che la tradizione cinquecentesca consegnerà al Seicento e che, mescolati ai modelli più innovativi, andranno a costituire il serbatoio delle forme poetiche ad uso dell'aria.⁵⁴

Rispetto alla rigogliosa varietà delle forme poetiche, sembra a prima vista riduttiva l'ottica con cui il musicista si dispone alla composizione su di esse per quanto riguarda il piano formale. Marenzio predilige infatti la notissima forma complessiva ternaria AA B CC in misura determinante sopra quella binaria AA BB⁵⁵ e rispetto a qualsiasi altra possibile architettura formale: una canzonetta è ampliata allo schema di quattro sezioni⁵⁶ e solo *Non più gli arabi fumi* è musicato verso dopo verso.

⁵⁴ SILKE LEOPOLD, *Al modo d'Orfeo. Dichtung und Musik im italienischen Sologesang des frühen 17. Jahrhunderts*, Laaber, Laaber-Verlag, 1995 (Analecta Musicologia, 29/I-II) offre uno studio accurato del repertorio da camera dei primi anni del Seicento. Tra le forme poetiche musicate come ariette e scherzi nei primi decenni del secolo XVII è possibile scorgere modelli che mantengono forti legami con la tradizione poetica minore del tardo XVI secolo. Per alcuni cenni sull'argomento, cfr. la mia recensione al lavoro in questione in «Il Saggiatore Musicale», 1999/1-2, pp. 287-297.

⁵⁵ La prima ricorre per il 71% della sua produzione, mentre l'altra è limitata al 27%.

⁵⁶ Si tratta del brano *Se la speranza allor mi mantenea*.

Intorno agli anni Ottanta – sebbene i due modelli formali condividano valore pressoché paritario nella produzione generale, al di sopra di modelli magari legati a stagioni specifiche o a risacche della storia del repertorio – nella prassi compositiva si registra una crescita di interesse per il modello binario. Marenzio al contrario pratica pressoché estensivamente la composizione tripartita, che aveva caratterizzato la storia e l'immagine del repertorio minore degli anni Sessanta e Settanta del Cinquecento: un atteggiamento che sarebbe fuori luogo considerare solo tradizionalista o retrospettivo, tanto meno criterio atto a stabilire una qualche genesi nel grosso della sua produzione: è vero che i primi due libri raccolgono la maggiore quota di composizioni in forma ternaria,⁵⁷ ma è anche vero che i successivi non mostrano un sensibile aumento delle composizioni in forma binaria.⁵⁸

Sul piano formale a Marenzio interessa poco o niente scardinare i criteri fondanti della composizione in stile leggero, o studiare tratti di innovazione formale, perché il suo interesse è attratto dall'idea di piegare la tradizione a una nuova concezione e disposizione del discorso musicale. Un'idea che si riflette in più nelle scelte relative all'impianto vocale della composizione: Marenzio non presta orecchio a quelle correnti che aprono la scrittura di canzonetta ad un organico spesso ampliato, a quattro voci – e si tratta di un tipo di scrittura in vigore giusto negli anni Ottanta e Novanta – e ancora a cinque e sei voci, una corrente che si profila sul finire degli anni Sessanta e attraversa durevolmente i decenni terminali della storia del repertorio.

Per Marenzio la scrittura di canzonetta si esercita su un organico di tre voci:⁵⁹ una condotta certo dettata dalla convinzione di attenersi alla distinzione tra i cinquecenteschi generi di composizione – fin dalle origini le forme minori sono separate dal madrigale giusto nella struttura ristretta dell'organico, di per sé fattore primario nell'attestazione di criteri di semplicità, di stile facile e dimesso di composizione.

Ma nell'opera del musicista una tale limitazione della compagine sonora non è più la cifra di uno stile basso e colloquiale: essa si trasforma piuttosto, di passo in passo, in una vera e propria risorsa, motivo ed espediente all'esercizio di una varietà calibrata sulla parsimonia dei mezzi. A un tale criterio si accompagna inoltre la scelta – davvero innovativa – di caricare la tavola vocale di toni brillanti e ancor più della trasparente luminosità: o stabilendo una netta separazione tra un duetto di voci chiare sostenuto da una terza grave – almeno cinquantacinque canzonette sono destinate a due voci di soprano,⁶⁰ o di soprano e mezzosoprano, che si sollevano su una parte di basso – o lasciando slittare la tavola vocale ancor più verso una zona chiara con l'innalzamento della terza voce a una parte di baritono, a volte fino a una parte di tenore o di contralto – e così è caratterizzata l'altra metà

⁵⁷ In ambo i casi 20 ricorrenze, di contro a 3 composizioni in schema binario.

⁵⁸ Anzi il *Quinto libro* ne dà meno del *Quarto*, 8 in luogo di 11, di contro a 16 e 14 brani in forma ternaria.

⁵⁹ Nella sua produzione figurano solo due brani a quattro voci: *Non più gli arabi fumi* posto in chiusura del *Quinto libro*, e *Se 'l raggio de' vostri occhi* presente in RISM 1591-12.

⁶⁰ Una delle quali è spesso notata in chiave di violino.

circa della produzione.⁶¹ In un tale contesto insorge inaspettata una vocalità mutevole e pieghevole. Le voci percorrono flessibili arcate melodiche, ma subiscono anche impennate che le sospingono verso i limiti estremi della tessitura – in ispecie il duetto acuto, ma ciò vale non di rado per la parte di baritono – o ricadono, magari con volute e decori a cascata, a esplorare l'ambito vocale nelle sue possibilità espressive; si annodano e si scavalcano in duetto, si divaricano nella tensione di settime tra canto e basso; si fronteggiano, rusticamente, in studiate quinte e ottave parallele; se è il caso i contorni melodici perdono in morbidezza e si fanno spigolosi, se non si appiattiscono in una sequenza martellante di suoni ritmicamente ripercossi; altrove il procedimento vocale si increspa in seducenti cromatismi.

Lo spazio in cui tanta attraente vocalità si manifesta è quello, come s'è detto, di un'architettura formale tagliata e netta: si tratta di un discorso musicale tanto più intenso e ricco proprio perché è concentrato con metodo dentro i contorni di sezioni di breve estensione. La canzonetta è infatti, per Marenzio, composizione compendiosa. Le due, tre arcate – sostenute e segnate da nette cadenze – che ne determinano il percorso, si consumano in media nello spazio di otto, dieci brevi: ciò vale per almeno una settantina delle sue composizioni; una quota non trascurabile si caratterizza poi per doti di ulteriore concisione; fanno ovviamente eccezione solo i brani che si adeguano ad accogliere i modelli poetici dalle strofe più corpose. Ma del materiale poetico le canzonette di Marenzio colgono con spontaneità le immagini dirette, ricercano le eleganti, leggiadre movenze, le atmosfere intensamente emotive, rincorrono le sfumature accentuative più riposte e musicalmente le traspongono in un linguaggio di progettata sonorità, in cui i tratti sostanziali della tradizione di canzonetta – ora incastonati sullo sfondo, ora levigatissimi sulla superficie del discorso musicale – sono continuamente sospinti in un mobilissimo gioco di variazione e innovazione.

Della tradizionale declamazione sillabica e asciutta della scrittura di canzonetta, con le voci impilate l'una sull'altra e procedenti in fascia su schemi ritmici comuni, Marenzio fa esercizio accorto e uso non occasionale. Nei brani che affrontano una tematica spigliata, ad esempio, la dizione si fa svelta: in *Amor è ritornato* le voci attaccano, con il solo scarto iniziale del basso, declamando per semiminime, e, a seguire, si muovono su schemi ritmici ancor più rapidi, sul filo delle semiminime e delle crome (es. 1a e b).

⁶¹ In questa sede si delineano i tratti generali della struttura delle canzonette, e in più si porteranno esempi rappresentativi di alcuni aspetti della scrittura marenziana; i rilievi generali, nonché tutti gli altri passi semplicemente citati si possono misurare e vedere a tutt'oggi nelle seguenti pubblicazioni. I primi quattro libri sono editi in facsimile (si tratta degli esemplari delle ristampe complete conservate a Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale): cfr. Luca Marenzio. *Villanelle et arie alla napolitana a tre voci, libri quattro*, Bologna, Forni, 1979 (Bibliotheca Musica Bononiensis, IV/67). Il *Primo Libro* è edito modernamente a cura di Mario Baroni, Luca Marenzio. *Villanelle a tre voci Libro Primo (1584)*, Milano, AMIS, 1964 (Antiquae Musicae Italicae Monumenta Lombarda, 2). Di recente un'edizione dell'intero corpus marenziano è offerta da MARCO GIULIANI, *Luca Marenzio. I cinque libri di canzonette, villanelle et arie alla napolitana a tre voci* cit.

Es. 1a L. Marenzio, *Amor è ritornato*

III villanelle, 1585, 1-2

C A - mor è ri - tor - na - to

T A - mor è ri - tor - na - to

B A - mor è ri - tor - na - to

Es. 1b L. Marenzio, *Amor è ritornato*

III villanelle, 1585, 3-4

C [dispieta] - to E mi - li - o - ni a - van - ti

T [dispieta] - to E mi - li - o - ni a - van - ti

B [dispieta] - to E mi - li - o - ni a -

Ma la declamazione su una fascia omoritmica e flessibile, magari innervata di cellule ritmiche sobbalzanti, serve anche per simulare, come dette in prima persona, le richieste, le invocazioni, i richiami, le lagnanze e le querele: in *Dolce mia pastorella* al verso *Deh baciarmi ben mio* (es. 2) le voci, dopo aver sostato sull'esclamazione iniziale per una semibreve, rendono pressante la formulazione del desiderio con una sequenza declamata e ripetuta con fare rapido e in breve spazio;⁶² con una fascia vocale compatta e ugualmente elastica – si veda l'es. 3 – si apre il brano *Mi vorria lamentar* (*Quarto libro*).⁶³

⁶² Passi similmente formulati – una fermata di tutte le voci su una nota tenuta, cui segue l'enunciazione rapida e rimica del resto del verso – ricorrono spesso a sottolineare frasi che si aprono su un'esclamazione, sovente lamentosa; si vedano, ad ulteriore esempio, il trattamento di *Ahi, che tutto gioisce* in *Con la fronte fiorita* (*Primo libro*), di *Deh, vengavi pietà d'un che si more* in *Dolce mia vita e amara morte mia* (*Secondo libro*), di *Deh, privami di vita* in *Se brami morto il core* (*Terzo libro*), nonché l'attacco di *Ahimè, ch'io peno et ardo* (*Quinto libro*) che insiste sulla sosta iniziale, con la declamazione dell'esclamazione su due semibrevi.

⁶³ Disegni omoritmico-accordali ricorrono – mostrandosi anche con varianti nella sequenza ritmica recitata dal corpo vocale nel suo insieme – in *Donna da vostri sguardi* (*Primo libro*), *Donna se nel tuo volto* (*RISM*

Es. 2 L. Marenzio, *Dolce mia pastorella*

Il canzonette, 1585, 8-9

C
Deh ba - scia - mi, Deh ba - scia - mi ben mi - o

T
Deh ba - scia - mi, Deh ba - scia - mi ben mi - o

B
Deh ba - scia - mi, Deh ba - scia - mi ben mi - o

Es. 3 L. Marenzio, *Mi vorria lamentar*

IV villanelle, 1587, 1-2

C
Mi vor-ria la-men-tar la not-t'e'l di

T
Mi vor-ria la-men-tar la not-t'e'l di

B
Mi vor-ria la-men-tar la not-t'e'l di

Marenzio lavora con metodo sul corpo delle tre voci che, nella più abituale e semplice scrittura di canzonetta, procedono su schemi ritmici vivaci e franti, ma usualmente snocciolati in parallelo. Nella nuova versione marenziana la fascia vocale assume invece volto mutevole e, per via di tecniche di volta in volta diverse, produce mimeticamente stati e sensi di inusitata tensione.

In *Ahimè qual empia sorte* (*Quinto libro*) il passo *Mi minaccia la morte* (es. 4) è declamato da tutte e tre le voci su una sequenza ritmica rintracciabile a dir poco in dozzine di canzonette dell'epoca: ma qui il dislocamento delle due voci superiori che seguono il basso alla distanza ravvicinata di una semiminima si ripercuote con effetto esplosivo su una dizione di per sé ritmicamente nervosa, sicché ogni sillaba del verso, appena detta, risuona immediatamente nelle altre voci. Se in tal caso l'esito è rinforzato dalla 'geminazione' sillabica con cui si apre il verso (*Mi minaccia*), questo e simili passi

1589-11), *Se 'l raggio de' vostri occhi* (RISM 1591-12), *Io son amore* (*Secondo libro*), *Se le pene ch'io sento* (*Secondo libro*), *Sen già fatto pittore* (*Terzo libro*), *A la mia Clori avanti* (*Terzo libro*), *Si dolci son li strai* (*Quinto libro*).

Es. 4 L. Marenzio, *Ahimè qual empia sorte*

V villanelle, 1587, 3-4

Musical score for Example 4, showing three staves (C, T, B) with lyrics "Mi mi-nac-cia la mor-te". The score is in C major, 3/4 time, and features a triplet of eighth notes in the first measure of each staff. The lyrics are: C: Mi mi-nac-cia la mor-te; T: Mi mi-nac-cia la mor-te; B: Mi mi-nac-cia la mor-te.

si caratterizzano comunque per l'intensità del procedimento, che si annuncia e si conclude in breve spazio (prima e dopo le voci sono composte nell'enunciazione in parallelo del testo).

Anche laddove la vivacità ritmica è sopita, e le voci si muovono con fare apparentemente uniforme e flemmatico, la fascia vocale è resa a un tempo densa e fluida per il contrastante atteggiamento di una parte, in ispecie quella interna, che procede costantemente e per lungo tratto vuoi anticipando, vuoi tenendo dietro alle altre (si vedano i casi, ad esempio, del passo conclusivo di *Or gitevi a fidare* – dal *Quinto libro* – o della sezione centrale di *Amor tien il suo regno*, nonché le battute finali di *Fuggirò tanto Amore* – entrambi brani del *Primo libro*). Altrove le voci sono pressoché immobilizzate in passi abbandonati alla declamazione sillabica su ritmi tardigradi, ma anche in tali occasioni la fascia vocale nel suo complesso è toccata da tecniche inconsuete nell'ordinaria scrittura di canzonetta: in *Seguir una ch'odia e sprezza*, dopo un'introduzione giocata su rapide sequenze ritmiche, la sezione B (dal verso *È pur doglia da morire*) si dilata nella dizione dolente su note lunghe (es. 5) e il costante dislocamento della parte del

Es. 5 L. Marenzio, *Seguir una ch'odia e sprezza*

V villanelle, 1587, 4-8

Musical score for Example 5, showing three staves (C, T, B) with lyrics "È pur do-glia da mo-ri-re". The score is in C major, 3/4 time, and features a fourth note in the first measure of each staff. The lyrics are: C: È pur do-glia da mo-ri-re; T: È pur do-glia da mo-ri-re; B: È pur do-glia da mo-ri-re.

canto – che stavolta segue le altre voci a distanza di una semibreve – si riverbera sul corpo vocale con la tensione di rigide dissonanze.

Nella esplorazione di atmosfere dolenti e tese, la scrittura si arricchisce dell'accostamento dei contrasti, dell'accumulo e sovrapposizione delle tecniche: in *Di pianti e di sospir* è ancora una fascia vocale pressoché ferma, ma innervata di innalzamenti e piegamenti cromatici – al canto e al basso su *pianti* – ad aprire il brano; a seguire le voci superiori sveltano all'acuto e scivolano su rapidi vocalizzi (es. 6a), interi versi sono detti in breve spazio su ritmi vivaci,⁶⁴ tipiche cellule del linguaggio canzonettistico si ripercuotono da una voce all'altra e vanno di pari passo con la spigolosità dei contorni melodici (*Né mi voi vivo*), e a più riprese le esclamazioni di lamento si contorcono su lunghe note, immobilmente tenute e anticipate da pause (es. 6b). Si tratta di un progetto compo-

Es. 6a L. Marenzio, *Di pianti e di sospir*

V villanelle, 1587, 2-4

Example 6a shows three vocal parts (C, T, B) in a 3-part setting. The lyrics are: so - spir nu - dri - sco il co - - - re. The score is in a key with one flat and common time. The vocal lines are closely aligned, with the soprano and tenor parts having a similar melodic contour, while the bass part is lower and more rhythmic.

Es. 6b L. Marenzio, *Di pianti e di sospir*

V villanelle, 1587, 8-11

Example 6b shows three vocal parts (C, T, B) in a 3-part setting. The lyrics are: Né mi voi vi - vo ahi - mè, ahi - mè. The score is in a key with one flat and common time. The vocal lines are more complex, with the soprano and tenor parts having a similar melodic contour, while the bass part is lower and more rhythmic.

⁶⁴ I due settenari *Ahi dispietato Amore/Sì che mi strazi a torto* sono declamati in poco più di due battute – trascritte alla breve – che coincidono in sostanza con la sezione B. Si nota ancora che il primo di questi due versi ripercorre ancora la formulazione poco fa citata aprendosi, dopo una pausa generale in tutte le voci, con l'esclamazione su una nota tenuta, cui fa seguito la rapida enunciazione, su ritmi puntati, del resto del verso.

sitivo che rivede radicalmente le risorse espressive della scrittura di canzonetta e ne riassume le angolature: soluzioni compositive di nuovo conio – e non di rado di derivazione madrigalistica – sono avvinghiate, di brano in brano, con le tecniche tradizionali del linguaggio per canzonetta.

A fronte dei tratti essenzialmente lasciati alla declamazione per sole semibrevis, le cellule ritmiche, tanto tipiche della scrittura canzonettistica, fanno sobbalzare la compagine vocale a sottolineare dettagli lamentosi (*Lasso quando avran fin* – nel *Primo libro*; *Mi parto ahì sorte ria* – nel *Quaro libro*); oppure le voci sostano, anche prolungatamente, su suoni ripetuti nel registro medio-grave: in *Se brami morto il core* il canto recita fissamente sulla corda del Sol₃ e le altre voci si muovono appena per gradi.

Se la classica dizione di canzonetta, sillabica e nervosa, condotta su cellule per lo più dattiliche (semiminima-croma-croma) è voltata a identificare il dolore estenuato (*Tu m'occidi cor mio*, *Quinto libro*, sezione B), le atmosfere irruente e tempestose sono guadagnate con rapide scale ascendenti, con tumultuose arcate melodiche di crome (*Fan aspra guerra in me sdegno ed amore*, *Quarto libro*). I vocalizzi fioriscono d'improvviso, con valore di figura, ora in una voce, ora in un'altra, a rimarcare parole chiave: in *Il vostro divo aspetto*, all'inizio della sezione B, emergono nell'ordine quartine di crome (canto) e rapide volute su coppie di semicrome (canto-tenore-basso) e quindi ancor più estesi melismi ad arco, rinvigoriti da ritmi puntati (tenore e basso), e si tratta in ogni caso di divagazioni melodiche su «strali», «lacci», «fiamme» e «foco».

Queste plaghe fiorite interessano subitaneamente le voci superiori che sovente le recitano in duetto, annodandosi nel ritmo e scavalcandosi l'un l'altra, ma emergono con pari spontaneità anche nella voce più grave: in *Sen già fatto pittore* (*Terzo libro*), all'inizio della sezione C il basso si appropria di flessuosi gruppi di quartine di crome ad arco, di contro all'andamento asciutto e ritmico della voce interna, e ancor più in contrasto con la declamazione per sole semibrevis del canto; altrove è ancora la stessa voce grave a suscitare un leggiadro movimento melodico poi ripreso dalle voci superiori in duetto (si vedano, giusto ad esempio, i brani *Le rose, fronde e fiori* – dal *Primo libro* – al verso *Odor, ardir, ardore* e *Chi vuol veder amanti* – dal *Terzo libro* – sezione A).

Sono in genere melismi misurati su passi del testo votati alle atmosfere intenerite e leggiadre, ma all'occasione, laddove il senso del testo si carica di toni patetici, la stessa tecnica è amplificata ad arte: in *Tirsi nel cor si sente* (*Quarto libro*) il grado di emotività si legge musicalmente in catene di fioriture (su *così ardente*) che interessano tutte le voci e si arricchiscono di ritmi puntati (in ispecie al tenore); in *Tuoni, lampi, saette e terremoti* (*Quarto libro*) ancora vocalizzi a cascata, roteanti, e di inusitata estensione percorrono gran parte della composizione (sezioni A e C) dilatandone le dimensioni, e travolgono il complesso vocale con un impeto che riesce a trasmettersi immutato a tutte le strofe del testo.

I moduli tanto squadrati nella concezione antica di scrittura di canzonetta – perché pensati come sezioni semplicemente accostate e ripetute – sono plasmati di brano in brano in densissime sezioni, caratterizzate a volte da repentina mutevolezza: rapidi scambi imitativi di motivi più ritmici che melodici si rincorrono e in breve tratto infittiscono il tessuto della composizione (un esempio, al verso *Non mi perseguitate*, in *Occhi*

dolci e soavi); melismi nelle zone cadenzali rendono definitivamente sfrangiato l'usuale disegno omoritmico-accordale della villanella e figure di derivazione madrigalistica rianimando di volta in volta dettagli del testo. E ancora le parti vocali si trastullano in un movimento melodico di incantevole leggerezza o si rilanciano rapidamente agili anapesti, che rimbalzano in poco spazio in tutte le voci: in *La farfalla se 'n vola* (*Quinto libro*) due parti di soprano volteggiano e si sollevano all'istante sopra un basso schematico e lineare; in *Amatemi ben mio* e *Fra le ninfe e fra pastori* – presenti nel *Quarto libro* – la stessa cellula (croma-croma-minima) è utilizzata, in ambo le canzonette all'inizio della sezione B, come soggetto in un rapido passaggio imitativo che conferisce levità alla tessitura. Siamo in presenza di soluzioni compositive che fanno insorgere all'improvviso occorrenze leggiadre e impreziosiscono in più l'atmosfera, e sono in genere occasioni – in ispecie in questi ultimi casi, ma non meno in altri già visti – che si oppongono alla dizione scarna dei passi dolenti (si veda, giusto a titolo d'esempio *Non posso più soffrire*, nel *Quinto libro*).

Negli ultimi decenni del secolo XVI, non pochi musicisti hanno condiviso con Marenzio la ricerca sulle forme poetico-musicali minori e con lui hanno contribuito a rinnovare la fisionomia del repertorio e a curvarne in più direzioni la storia. Alcuni musicisti hanno fatto per lo più leva su tecniche specifiche di scrittura: vuoi sull'esplosione di aspetti pertinenti la dizione (ad esempio Giovannelli, con le sue composizioni improntate ad una scrittura eminentemente ritmica), vuoi sull'amplificazione dei tratti formali (Ferretti, Conversi e Gastoldi hanno messo a frutto canzoni in stile di madrigale), vuoi sull'orchestrazione degli effetti timbrici offerti da organici di molto ampliati (come accade nelle napolitane a sei voci di Jean de Macque, nelle canzonette a cinque voci di Dragoni, e in quelle a sei voci di Vecchi). Da Marenzio altri musicisti hanno appreso ad esplorare a pieno raggio l'una o l'altra delle tecniche da lui inaugurate: se ne vede l'impronta nella produzione degli anni Novanta, nelle canzonette in stile leggiadro e riccamente fiorito prodotte con la raccolta *Lodi della Musica* dal gruppo romano, ma anche al di fuori, anzi lontano da tale ambiente se ne coglie l'eco, ad esempio, nelle operette di Ludovico Grossi; se ne nota l'influenza nei lavori di musicisti – almeno un caso rappresentativo in Antonio Mortaro – impegnati a studiare una vocalità vaga e incantevole; se ne vedono le tracce nell'esercizio di un tessuto vocale arricchito di cellule ritmiche lievi e rapide di stampo anapestico – ad esempio nelle canzonette di Paolo Quagliati e non meno in quelle di Antonio Mogavero.⁶⁵ Ma da tutti costoro, e al di là di singole, certo originali e variate, realizzazioni, Marenzio si distingue con lo studio di una scrittura e di un modello di canzonetta in cui ogni elemento, anche il più tradizionale o comune, si diffrange, con perfetto equilibrio, in un nuovo progetto d'insieme.

Al Seicento, in virtù delle ripetute e tardive ristampe, la produzione di Marenzio consegna pertanto un esempio unico di composizione della piccola forma, in cui l'aspetto della tradizione, la rigorosa osservanza del canone è portata ad effetto al massimo

⁶⁵ I casi appena citati si possono vedere in *La canzonetta dal 1570 al 1615* cit, alle pp. 185-193.

grado nello studio di proporzioni e di spazi, nel carico degli effetti, del colore, e delle tecniche. Ma non da ultimo, e con la lungimiranza che lo accomuna a pochi altri sperimentatori del linguaggio di canzonetta, Marenzio lascia sparsi qua e là alcuni tratti di scrittura stimolanti e di notevole avvenire: in *Non so fuggir io più, né più pensare*, il musicista, alle prese con un endecasillabo incredibilmente percussivo – si tratta del verso *Quando t'ascondi mi sdegni mi fuggi* – si dedica alla enunciazione di frasi a ritmo costante, basate sulla ripetizione a oltranza di cellule ritmiche che colgono lo schema accentuativo di base dell'endecasillabo (es. 7). Con tale, sottile, risposta alla struttura dominante del verso – una struttura dattilica, con un accento ogni tre sillabe – Marenzio

Es. 7 L. Marenzio, *Non so fuggir io più, né più pensare*

IV villanelle, 1587, 5-8

C
Igual - i Quan-do t'a-scon-di mi sde-gni mi fug-gi cru-del, cru - del

T
Igual - i Quan-do t'a-scon-di mi sde-gni mi fug-gi cru-del, Quan-do t'a-scon-di mi sde-gni mi fug-gi cru-del

B
Igual - i Quan-do t'a-scon-di mi sde-gni mi fug-gi cru-del, Quan-do t'a-scon-di mi sde-gni mi fug-gi cru-del

si concentra sull'esigenza di un nuovo modo di leggere il testo e fa luce su un motivo di ricerca che riemergerà di bel nuovo, a qualche decennio di distanza, coi primi anni del Seicento, tra le tecniche di composizione interessanti per lo studio e la sperimentazione della declamazione a voce sola.⁶⁶

⁶⁶ LEOPOLD, *Al modo d'Orfeo* cit., richiama per l'appunto l'attenzione sulla tecnica di declamazione del 'piede' del verso, indagata da più d'un musicista nei primi anni del Seicento. E giusto nel repertorio di ariette, scherzi e composizioni ariose da camera di inizio XVII secolo si ritrovano pari pari sequenze ritmiche come quella appena vista, applicate a versi, nonché ad ampie porzioni di testo, dalla medesima struttura accentuativa. Come s'è già rilevato per i modelli poetici di canzonetta, anche sul piano musicale alcune – vistose – novità del primo Seicento sono pertanto da ricollegare alla tradizione del repertorio minore del tardo XVI secolo. Si noti da ultimo che tra le *Canzonette, Arie, et Madrigali a tre, et a quattro voci* di Ottavio Bargnani (Venezia, Ricciardo Amadino, 1599, cfr. NV 248 e RISM B 923) si trovano due brani di Marenzio, *Provate la mia fiamma* e *La mia Clori è brunetta*, su testi di Livio Celiano. Tali brani sono di fatto riduzioni – da cinque a quattro voci – di composizioni già apparse nell'*Ottavo libro di Madrigali*; nella raccolta di Bargnani essi sono indicati col termine di «aria»: un tale caso lascia intravedere dunque più direttrici di incrocio e sovrapposizioni di scrittura tra i generi polifonici, alti e bassi, del tardo Cinquecento e ancora con le forme di declamazione a voce sola del primo XVII secolo.

TAVOLA
 REPERTORIO DELLE VILLANELLE MUSICATE DA LUCA MARENZIO

I testi poetici sono elencati in ordine alfabetico, relativamente ai primi due versi; la seconda colonna rimanda al libro di appartenenza: i numeri romani identificano le cinque raccolte intitolate a Luca Marenzio; i numeri arabi rimandano alle poche altre fonti in cui compaiono canzonette di Marenzio (cfr. la Legenda); nella terza colonna sono riassunti i dati strutturali del testo: la sequenza numerica esprime il tipo di versi che costituiscono la strofa base del testo; la sequenza alfabetica dà invece lo schema delle rime; in conformità con gli schemi presenti in *La canzonetta dal 1570 al 1615* cit., si utilizzano le lettere maiuscole per tutti i tipi di verso, mentre le lettere minuscole indicano il verso-*refrain*. Nella quarta colonna sono registrate le concordanze col generale repertorio per canzonetta del XVI secolo (i pochi testi che rimandano al repertorio madrigalistico sono semplicemente segnalati dall'asterisco posto alla fine del verso 1): le lettere eventualmente poste a lato della concordanza – così come quelle poste tra parentesi vicino al verso 1 del testo intonato da Marenzio, in prima colonna – indicano una lezione variata del testo. Le possibili forme di variante sono sommariamente descritte nella seconda parte della Legenda.

Vv.1-2	Libro	Dati strutturali	Concordanze
Ad una fresca riva Guidommi Amor dov'era la mia Diva	III	7,11,11,11 AABB CCDD EEFF GGHH	NV 1293 Guaitoli, 1604
Ahimè che col fuggire Mi segue più il martire	I	7,7,7,11 AABB AAAA CCAA DDEE	
Ahimè ch'io peno et ardo E se 'l soccorso è tardo	V	7,7,11,11 AABB CCDD EEFF GGHH	
Ahimè qual empia sorte Mi minaccia la morte	V	7,7,7,11 AABB CCDD EEFF GGBB	
Ahimè qual fu l'errore Che s'è v'accese 'l core	II	7,7,7,7,7 AABBCC DDEEFF GGHHII LLMMNN OOPPQQ	
A la mia Clori avanti Spargo io sospir mentr'ella sparge pianti	III	7,11,7,7 AABB CCDD EEFF GGHH	
A la strada a la strada o Dio o Dio Aiut'aiuto ohimè ch'io son tradito	II	11,11,11 ABb CBb DBb EBb	
Alma che fai che pensi ove riposi Quei lumi gloriosi	I	11,7,7,11 AABB CCDD EEFF GGHH	

Vv.1-2	Libro	Dati strutturali	Concordanze
Al primo vostro sguardo Fui d'amoroso dardo	I	7,7,7,7,7 AABCC DDEFF GGHH LLMNN	NV 959 Ferretti, 1585 B NV 283 Bassano, 1587 NV 2577 Scaletta, 1590 NV 2034 Neriti, 1595
Amanti voi ch'amore in preggio avete Venite tutti in piazza Nicosia	III	11,11,11 ABB CDD EFF GHH	
Amatemi ben mio Che se d'amarmi dolce vita mia	IV	7,11,7,7,11 ABBCC DEEFF GHHII LMMCC	
Amor è ritornato Dal campo il dispietato	III	7,7,7,11 AABB CCDD EEFF GGHH	
Amor fa quanto sai Che signor più di me tu non sarai	II	7,11,11,11 AABB CCDD EEFF GGHH	
Amor sciolt'è lo laccio Né più nel foco agghiaccio	II	7,7,7,11 AABB CCDD EEFF GGHH	NV 1293 Guaitoli, 1604
Amor tien il suo regno Nel viso di costei colmo di sdegno	I	7,11,11,11 AABB CCDD EEFF GGHH	
Amor tu vuoi ch'io segua a chi mi fugge E brami di morir amando quella	IV	11,11,11 ABB CDD EFF GHH	
Amor vuol far un gioco di ventura E tutti i servi de la sua gran corte	I	11,11,11 ABB CDD EFF GHH ILL MNN	NV 2298 Quinziani, 1589 †
Andar vidi un fanciull'ignudo e cieco Con l'arco rott'a passi lenti e tardi	II	11,11,11 ABB CDD EFF GHH	
Ard'ognora il cor lasso e mai non more Ahi ch'il foco d'Amor non è mortale	I	11,11,11 ABB ACC ADD AEE	
Ardono di Sicilia i monti altieri Ma non al pari de le fiamme ardenti	IV	11,11,11 ABB CDD EFF GBB	

Vv.1-2	Libro	Dati strutturali	Concordanze
Caro e dolce conforto Ahimè ch'avete torto	V	7,7,7,11 AABB CCDD EEFF GGHH	
Chiudete o muse i limpidi ruscelli Del bel sacrato fonte e Febo intanto	I	11,11,11 ABB CDD EFF GHH	
Chi vuol veder Amanti in terra il cielo Veng 'a veder costei ch'è per me un gielo	III	11,11,7,11 AABB CCDD EEFF GGHH	
Clori che co 'l bel volto Involto avea di lei più d'un amante	IV	7,11,7,11,5 ABCDD EFGHH ILMNN OPQRR	
Come potrò giamai* Finir tanti miei guai	II	7,7,7,7,7,11 AABBCC DDEEFF CCGGHH IILLMM	
Come vuoi ch'abbia 'n te più fede Amore Se mi tradisti sotto fede il core	I	11,11,5,5,7- AABBC DDEEC FFGGC HHIIC	NV 411 Borsaro, 1587
Con la fronte fiorita e i crin ardenti La vaga Aurora sorge	I	11,7,7,11,7,7 ABBACC DEEDFF GHH- GII LMMLNN	NV 959 Ferretti, 1585 B NV 2906 Villani, 1591
Credo crudel Signora Che da me fugg'ognora	III	7,7,11,11,11-,11,11 AABBcdd EEFFcdd GGHHcdd IILLcdd	
Da voi mio ben mia vita Di far lasso partita	IV	7,7,7,11 AABB CCDD EEFF GGAA	
Degli occhi il dolce giro E 'l guardo ond'ardo s'io miro sospiro	III	7,11,11,7 AABB CCDD EEFF GGHH	
De la speranza ond'io nudrisc'il core Spesso mi priva la mia donn'Amore	III	11,11,7,7 AABB CCDD EEFF GGHH	

Vv.1-2	Libro	Dati strutturali	Concordanze
Dicemi la mia stella Con umile favella	I	7,7,7,11 AABB CCDD EEFF GGHH IILL	
Di pianti e di sospir nudrisco il core Ahi dispietato Amore (D)	V	11,7,7,11 AAbb CCbb DDbb EEFF	NV 641 Costa, 1580 NV 2138 Paratico, 1588 D
Dolce mia pastorella Che sì leggiadr'e bella	II	7,7,7,7,7,11 AABBCC DDEEFF GGHHII LLMMNN	
Dolce mia vita e amara morte mia ¹ Che l'un'e l'altra in voi ripos'Amore	II	11,11,11 ABB CDD EFF GHH	
Dolce vaga pastorella Sete cruda e sete bella	II	8,8,8,8,8,- AABBcc DDEEcc FFGGcc HHIIcc	
Donna che con ardente acuto strale De' bei vostr'occhi mi feriste il core	V	11,11,11 ABB CDD EFF GBB	
Donna, da vostri sguardi Escon pungenti dardi	I	7,7,11,11 AABB CCDD EEFF GGHH	
Donna fuggir vorrei Da te che cruda sei	III	7,7,11,11 AABB CCDD EEFF GGHH	
Donna più vaghi mai Non vid'il ciel de' tuoi celesti rai	III	7,11,7,11 AABB CCDD EEFF GGHH	NV 2034 Neriti, 1595 B
Donna se nel tuo volto Quanto ha di bello il mondo oggi è raccolto	2	7,11,7,11 AABB CCDD EEFF GGHH	
Dunque sol per amare Ho sempre da penare	V	7,7,7,7 AABB CCDD EEFF GGBB	

¹ L'incipit di questa canzonetta ricalca un sonetto di Giacomo Zane: *Dolce mia vita e fiera morte mia*. Cfr. GIACOMO ZANE. *Rime*, Venezia, Domenico et Gio. Battista Guerra, 1562, p. 35. Esemplare: Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio.

Vv.1-2	Libro	Dati strutturali	Concordanze
Ecco il dardo col qual mi punse Amore E sparse in un bel collo il puro sangue	V	11,11,11 ABB CDD EFF GHH	
Fan aspra guerra in me sdegno et amore Per espugnar la rocca del mio core	IV	11,11,7,7 AABB CCDD EEFF GGHH	
Filli ama Tirsi et arde e no 'l vuol dire* E si sente morire	IV	11,7,7,11 AABB CCDD EEFF GGHH	NV 2572 Scaletta, 1595
Forz'è che sempre i' grida Che per pietà mi guida	II	7,7,11,11 AABB CCDD EEFF GGHH	
Fra le ninfe e fra pastori Vo cantando o bella Clori	IV	8,8,8,8 AABB CCDD EEAA FFGG	NV 916 Favareo, 1593 F: cfr. Fra li fiumi fonti e linfe NV 1870 Mogavero, 1596
Fra questi sassi e luoghi aspri e selvagg Ove del sol non ponno entrar i raggi (b)	I	11,11,11,5 AABB CCDD EEFF GGHH IILL	NV 988 Fiorino, 1574 (poeta: Fiorino) NV 659 Croce, 1601 b
Fuggirò tanto amore Che scemerà l'ardore	I	7,7,7,11 AABB CCDD EEFF AAGG	
Giovani incauti che seguite Amore Non sia nessun ch'ardischi alzar le ciglia	II	11,11,11 ABB CDD AEE FFF	
Grave dolor mi dà l'aspra partita Ma più pena infinita	II	11,7,7,11 AABB CCDD EEFF GGHH	
I begli occhi sereni e'l viso adorno Se s'aggirano intorno	IV	11,7,11,11 AABB CCDD EEFF GGHH	
Il ladro ch'a la strada v'a rubare Per forza vol danari, panni e poi	I	11,11,11 ABB CDD EFF GHH	
Il vostro div'aspetto Veggio m'ha fatt'a voi donna sugetto	II	7,11,11,11 AABB CCDD EEFF GGHH	

LE VILLANELLE DI MARENZIO E IL REPERTORIO LEGGERO DI FINE CINQUECENTO

Vv.1-2	Libro	Dati strutturali	Concordanze
In un boschetto de' bei mirti e allori Alor che d'erbe e fior vago è 'l terreno	I	11,11,11 ABB CDD EFF GHH Str. 3, v. 3: rima imp.	NV 959 Ferretti, 1585 C NV 283 Bassano, 1587 NV 2298 Quinziani, 1589† NV 603 Comanedo, 1602
Io amo e certo vivo Per tropp'amar de lo mio spirto privo	II	7,11,7,11,7,7 AABBCC DDEEFF GGHHII LLMMNN str. 1, v.3=7-, v.4=11-	
Io ardo e se l'ardore Non mi consuma il core	III	7,7,11,11 AAbB CCbD EEFF GGHH Str.1,2, v.3:rit.	NV 456 Caetano, 1611 b
Io son Amore Pieno d'ardore	II	5,5,5,5,7,5,5-,7- AABBCCDD EEFFGGHH IILLMMNN OOPPQRR	
Io son ferito e chi mi punse il core Ha ne' begli occhi Amore	III	11,7,11,11 AABB CCDD EEFF GGHH	
Io son pur sciolto Amor da l'empio laccio In cui pensando aggiaccio	V	11,7,7,11 AABB CCDD EEFF GGHH	
Io son rimasto solo Pieno d'affanni e duolo	V	7,7,7,11 AABB CCDD EEFF GGHH	
La bella Donna mia anzi mia Dea Dura mia sorte e rea	V	11,7,11,7 AAbB CCbB DDBB EEbB	NV 2063 Orologio, 1594 A
La farfalla sen vol'al lume intorno Fin ch'entro vi s'imerga e si consume	V	11,11,11 ABB CDD EFF GHH	
La fiera vista e 'l velenoso sguardo Del basilisco all'uom toglie la vita (H)	4	11,11,11,11 ABCC	NV 1107 Gastoldi, 1581 B: La velenosa vista NV 640 Costa, 1584 D NV 1898 Monteverdi, 1584 b Rism 1587-1 Renaldi b NV 2137 Paratico, 1588 H NV 660 Croce, 1588 D NV 1292 Grossi, 1590 D

Vv.1-2	Libro	Dati strutturali	Concordanze
Lasso non è cor mio ch'io ti rimiri Che non sospiri	I	11,5,11,5 AABB CCDD EEFF GGHH	NV 1987 Nanino, 1593 D NV 283 Bassano, 1587
Lasso quand'avran fin tanti sospiri* E tanti miei martiri	I	11,7,11,7 AABB CCDD EEFF GGHH	NV 406 Borsaro, 1590 †
Le rose fronde e fiori Che mi porgeste o Clori	I	7,7,11,7 AABb CCDD EEFF GGBb	NV 283 Bassano, 1587 NV 642 Costa, 1588 NV 2298 Quinziani, 1589† NV 1895 Locatelli, 1590 b NV 1987 Nanino, 1593 NV 2063 Orologio, 1594 NV 2034 Neriti, 1595 NV 603 Comanedo, 1602
Le vaghe chiome d'oro Sono cagion ch'io moro	IV	7,7,7,7,11,11 AABBCC DDEEFF GGHHII LLMMNN	
Lungi dal mio bel sole Un tal martir m'assale	V	7,7,7,11,7,11 ABBACC DEEDFF GHH- GII	
Mentre avrà stelle il ciel le stelle lume Li campi prati e prati erbe e fiori	IV	11,11,11,11 ABCC DEFF GHII LMNN	NV 2740 Toscano, 1584
Mentre fra perle frange e fra rubini Gli accenti suoi divini	III	11,7,11,11 AABB CCDD EEFF GGHH	
Mentre umil Virginella Vaga spirav'al ciel dolci parole	III	7,11,7,11,11 ABBCC DDEEFF GHIII LMMNN	
Mia sorte empia e rubella Da voi partir mi forza alma mia stella	II	7,11,11,11 AABB CCDD EEFF GGHH	

LE VILLANELLE DI MARENZIO E IL REPERTORIO LEGGERO DI FINE CINQUECENTO

Vv.1-2	Libro	Dati strutturali	Concordanze
Mi parto ahì sorte ria E 'l cor vi lascio e l'afflitta alma mia	IV	7,11,11,7 AABB CCDD EEFF GGHH	NV 660 Croce, 1588 b NV 871 Dragoni, 1588 E NV 1241 Giovannelli, 1588 E NV 2961 Wert, 1589 b NV 2062 Orologio, 1593E NV 2034 Neriti, 1595 B NV 2187 Pesaro, 1608 B NV 710 Della Porta, 1613E
Mi vorria lamentar la notte e 'l dì Ahimè non so di chi	IV	11-,7-,11,11 AABB CCDD EEFF GGHH	
Molti animai selvaggi Fuggon del sol i sfavillanti raggi	V	7,11,7,11 AABB CCDD EEFF GGHH	
Non è dolor nel mondo Né nel più oscuro abisso e più profondo	I	7,11,11,11 AABB CCDD EEFF GGHH IILL	
Non m'è grave il morire Clori per acquetar vostro desire	IV	7,11,7,11 AABB CCDD EEFF GGCC	NV 2629 Spano, 1607
Non più gli arabi fumi Placan gli irati numi	V	7,7,7,7,7 AABBCC	
Non posso più soffrire Ahimè tanto martire	V	7,7,7,7,7 AABBCC DDEEFF GGHHII CCAAFF	
Non può tanto l'acces'alta facella Del Re del cielo quanto po' la face	II	11,11,11 ABB CDD EFF GHH	
Non so fuggir io più né più pensare Ad altro che penare	IV	11,7,5,5,11,7 AABBCC DDEEFF GGHHII LLMMNN	
Novo Titio son io che in cibo 'l core Dò a una fera crudel più che avoltore	IV	11,11,11,11 AABB CCDD EEFF GGHH	

CONCETTA ASSENZA

Vv.1-2	Libro	Dati strutturali	Concordanze
Occhi dolci e soavi Che avete del mio afflitto cor le chiavi	IV	7,11,7,11 AABB CCDD EEFF GGHH	
Ohimè che novo ardore Tormenta l'alma mia e lo mio core	I	7,11,7,11 AABB CCBB DDBB	NV 283 Bassano, 1587 A
O liete piante erbett'e bianchi fiori Candidi gigli e pallide viole	I	11,11,11 ABB CBB DEE FFF	NV 1513 Lipparini, 1600 NV 602 Comanedo, 1601 A
Or ch'esce fuor l'Aurora E le campagne indora	IV	7,7,7,11 AABB CCBB DDBB EEBB	NV 1870 Mogavero, 1596
Or gitevi a fidare o lieti Amanti Di certe capriciose giovanette	V	11,11,11 ABB CDD EFF GHH	
O sventurati Amanti Ben sciocchi tutti quanti	II	7,7,7,7,7,11 AABBCC DDEEFF GGHHII LLMMNN	
O tu che mi dai pene Dolcissimo mio bene	II	7,7,7,7,7,11 AABBCC DDEECc FFGGCc HHIICc	NV 1975 Moscaglia, 1585 NV 54 Anerio, 1586 B NV 1308 Hassler, 1590 NV 2746 Tresti, 1594 d NV 603 Comanedo, 1602
Passa[n] Madonna com'il vento gli anni Passa la gioventù passa l'ardore	II	11,11,7,11 AAbb AAbb AAbb CCCC	Fontana, 1545 Di Maio, 1546 Barges, 1550
Piangea Filli et amor seco piangea Cogliendo da le guancie vivi umori	IV	11,11,11 ABB ACC ADD ABB	
Poi che da voi ben mio son fatto privo* Son più morto che vivo	V	11,7,11,5 AABB CCDD EEFF GGHH	NV 2033 Neriti, 1593 NV 256 Polato, 1600
Poi che di sù vil foco Tu sei ripiena ingrata (A)	V	7,7,7,11 ABCC DEDD FGHH IDLL	NV 543 Celano, 1582

LE VILLANELLE DI MARENZIO E IL REPERTORIO LEGGERO DI FINE CINQUECENTO

Vv.1-2	Libro	Dati strutturali	Concordanze
Poi ch'io non ho speranza donna omai D'esser più senza guai	III	11,7,11,11 AABB CCDD EEFF GGHH	
Qualor del mio bel sol contemplo 'l lume Che d'ogni grav'affanno il cor ristaura	IV	11,11,11 ABB CDD EFF BBB	
Questa in cui pose Amore D'ogni beltade il fiore	III	7,7,11,11 AABB CCDD EEFF GGHH	
Se brami morto il core Col darmi ognor dolore	III	7,7,7,7 AABBB CCDDD EEEFF GGHHH Str. 4, vv. 4-5: rima imp.	
Seguir'una ch'odia e sprezza E che va altiera sol di sua bellezza	V	8,11,8,8 AABB CCDD EEFF GGHH	
Se il dolce sguardo del divin tuo volto* Non porge a le mie pen'alcun aita	I	11,11,11 ABB ABB ABB CCC	NV 940 Ferretti, 1567 NV 411 Borsaro, 1587 F: cfr. Se gli occhi tuoi m'han quasi spento e morto
Se la speranza allor mi mantenea Ch'altri prigion t'avea	III	11,7,7,11,7,5 AABBCC DDEEFF GGHHII LLMMNN Str. 4:v.5=8-, v.6=6-	NV 2034 Neriti, 1595
Se la vostra partita Dolce Signor mi diede tal martire	V	7,11,7,7,11 ABBCC BDDEE FGGHH ILLMM	NV 2034 Neriti, 1595
Se legete nel viso i miei martiri Perché bramate tanto	II	11,7,11 ABB CDD EFF GHH	
Se le pene ch'io sento Viver mi fan contento	II	7,7,7,7,7,7 AABBCC DDEEFF GGHHII CCLLMM	NV 2137 Bertani, 1588 G

CONCETTA ASSENZA

Vv.1-2	Libro	Dati strutturali	Concordanze
Se 'l raggio de' vostri occhi m'arde il core E voi sola l'ardor scemar potete	3	11,11,11 ABB CDD EFF GHH	
Se m'ami e se non m'ami Soggetto a mille pene	III	7,7,7,7,7 ABBCC DEEFF GHHII LMMNN	
Se m'uccidi crudele Perch'io ti son fedele	V	7,7,7,7,7,11 AABBCC DDEEFF GGHHII LLMMNN	
Sen già fatto pittore Or quest'or quella ritraendo Amore	III	7,11,11,11 AABB CCDD EEFF GGHH	
Se perché non uccida Ligata ognor portate a piè la morte	II	7,11,11 ABB CDD EFF GHH	
Se per servirti ognora Unico del mio cor Idolo e Nume	V	7,11,7,7,7 ABBCC DEECC FGGHH ILLMM	
Sì dolci son li strai le fiamme e 'l laccio Con che mi fere accende e lega Amore	V	11,11,11 ABB BAA CDD EFF	
Stride 'l lauro nel foco e 'l suo bel verde Subito perde	IV	11,5,7,11 AABB CCDD EEFF GGHH	NV 707 Dalla Gostena, 1589 A
Tal è 'l mio stato o Clori Che se dentro ardo agghiaccio ancor di fuori	III	7,11,7,7 AABB CCDD EEFF GGHH	
Tirsi nel cor si sente Un foco così ardente	IV	7,7,11,11 AABB CCDD EEFF GGHH	
Tu m'occidi cor mio Quando mi dici non che non vogl'io	V	7,11,7,11 AABB CCDD EEFF AAGG	NV 2033 Neriti, 1593 NV 1551 De Magri, 1611 NV 840 D'India, 1612 A
Tuoni lampi saette e terremoti Roviose tempeste e crudi venti	IV	11,11,11 ABB CBB DEE FGG	

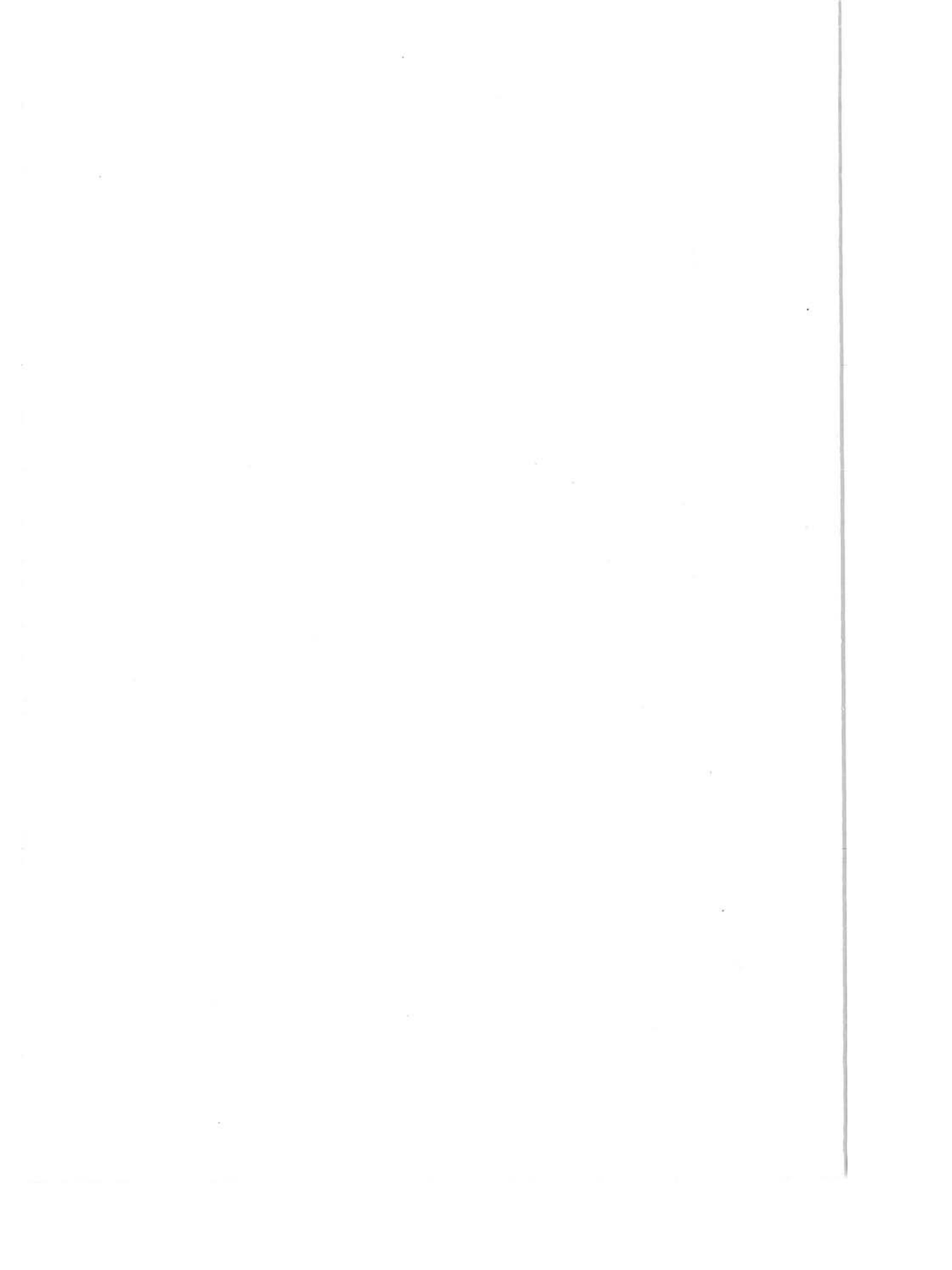
Vv.1-2	Libro	Dati strutturali	Concordanze
Venite amanti a rimirar costei Ch'ascosa tien fra le sue chiome d'oro	I	11,11,11 ABB CDD EFF GHH	NV 959 Ferretti, 1585 B
Viva fiamma d' Amor e vivo foco Mi vien da tuoi begli occhi ognor al core	V	11,11,11 ABb ABb ABb ABb	
Vivea da lacci sciolto Quando pria viddi donna 'l tuo bel volto	IV	7,11,7-,7-,7,11 AABBCC DDEEFF GGHHII LLMMNN	
Voi mi teneste un tempo Madonna avvinto di sì cari modi	IV	7,11,7,11 ABBA CDCD EFEF GHGH ILIL	
Voi sete la mia stella Voi voi Filli mia bella	III	7,7,11,11 AABB CCDD EEFF GGHH	NV 1490 Freddi, 1608 A
Vorria parlare e dire Quant'è grave il martire	I	7,7,7,7 AABB CCDD EEFF GGHH	NV 642 Costa, 1588 NV 2298 Quinziani, 1589† NV 377 Bona, 1599 B NV 603 Comanedo, 1602

LEGENDA

Fonti: 1: NV 411=RISM B 3774; 2: Rism 1589-11= VE 1589-6; 3: RISM 1591-12= VE 1591-6; 4: RISM 1592-22.

Classificazione delle lezioni:

- A** = indica varianti lessicali che possono interessare il singolo vocabolo, un intero verso o più versi, ma non tutta la strofa
- b** = testo polistrofico che presenta un numero diverso di strofe – in più o in meno – rispetto alla lezione intonata in altre fonti
- B** = testo reso monostrofico per omissione delle strofe successive alla prima
- C** = testo reso monostrofico mediante accorpamento di tutte le strofe
- d** = testo polistrofico, con una o più strofe diverse rispetto alla prima intonazione
- D** = testo polistrofico, con corredo diverso di strofe successive alla prima
- E** = le varianti interessano il verso-*refrain*
- F** = diverso ordine nella disposizione delle strofe, compresa la prima.
- G** = materiale poetico comune, ma segnato da notevoli varianti strutturali
- H** = commistione di due precedenti lezioni



MARENZIO E IL MADRIGALE MULTISEZIONALE:
SEGMENTAZIONE DEL TESTO E MODELLI DI ESORDIO

1. Marenzio ha composto duecentonovantasei madrigali di cui ottantanove a due o più parti, per un totale di quattrocentodiciannove *incipit*. Poco meno di un terzo dei suoi madrigali è perciò diviso in sezioni.¹

Quella multisezionale fu in effetti una specie madrigalistica molto praticata, che può ben sollecitare indagini di carattere analitico sulla struttura 'in grande', alla ricerca di eventuali rapporti o intenzionali diversificazioni fra le diverse parti, o quantomeno di una strategia compositiva specifica. Prevale a dire il vero la tendenza ad occuparsi dei madrigali multisezionali più o meno con i medesimi strumenti critici adoperati per i madrigali singoli (considerando le ripartizioni alla stregua delle cadenze interne e come scissioni meramente consuetudinarie o indotte dalla lunghezza del testo):² tendenza legittima, soprattutto nel caso di forme poetiche evidentemente unitarie (sonetti *in primis*); ma troppo sbrigativo sarebbe non porsi neppure il problema di cosa differenzi una prima da una seconda o da una terza parte (e via dicendo) *in quanto tali*, ancorché connesse come testo poetico, ritenendo che la lettura critica di un madrigale produca i risultati più significativi essenzialmente nello studio del diretto e continuativo rapporto fra le parole o gli affetti del testo e la relativa intonazione. C'è il rischio insomma di scavalcare un quesito che i

¹ Per questi conteggi mi avvalgo delle schede messe appunto in FRANCO PIPERNO, *Marenzio, Luca*, nel *Dizionario enciclopedico della musica e dei musicisti*, a cura di Alberto Basso, IV, Torino, Utet, 1986, pp. 647-661: 653-657. Le edizioni moderne consultate, da cui provengono anche gli esempi, sono le seguenti: *Primo Libro de Madrigali a sei voci* [1581], *Secondo Libro de Madrigali a sei voci* [1584], in LUCA MARENZIO, *Opera Omnia*, ediderunt Bernhard Meier & Roland Jackson, American Institute of Musicology, Neuhausen-Stuttgart, Hänssler, 1976-1983, IV, 1978; *Quinto Libro de Madrigali a sei voci* [1591], *Sesto Libro de Madrigali a sei voci* [1595], in *Opera omnia* cit., VI, 1983; *Madrigali a quattro, cinque e sei voci, Libro primo* (1588), in LUCA MARENZIO, *The secular works*, edited by Steven Ledbetter and Patricia Myers, New York, Broude Brothers, VII, [1977]; *Il settimo libro de' madrigali a cinque voci* (1595), in *The secular works* cit., XIV, [1980]; *L'ottavo libro de' madrigali a cinque voci* (1598), in *The secular works* cit., XV, [1986]; *Madrigali a quattro voci, libro primo* (1585), edizione moderna e note critiche a cura di Aldo Iosue, Francesco Luisi, Antenore Tecardi, Roma, Pro musica studium, 1983; *Primo Libro a cinque voci* (1580), in LUCA MARENZIO, *The complete five voice madrigals for mixed voices*, I, edited by John Steele, New York, Gaudia, 1996; *Quarto Libro a cinque voci* (1584), in *The complete five voice madrigals* cit., II, 1996. Ho tenuto presenti anche le seguenti incisioni discografiche: LUCA MARENZIO, *Madrigaux à 5 et 6 voix*, Concerto Vocale dir. da René Jacobs, Harmonia Mundi 1901065, LUCA MARENZIO, *Madrigali a quattro voci. Libro primo*, Concerto Italiano dir. da Rinaldo Alessandrini, Opus 111 OPS 30-117.

² Unico studio specifico sui madrigali multisezionali a me noto quello di PATRICIA ANN MYERS, *An analytical study of the italian cyclic madrigals published by composers working in Rome ca. 1540-1614*, Ph. D. Dissertation (University of Illinois at Urbana-Champaign), Ann Arbor (Michigan), UMI, 1972 (ringrazio Marco Bizzarini per la segnalazione); il lavoro, di taglio storico, conduce una ampia e accurata ricognizione sui madrigali costituiti da tre sezioni in su, con particolare approfondimento per gli anni '60-'80, individuati dall'autrice come quelli di massima espansione del genere ciclico (p. 3).

musicisti certamente si ponevano, vale a dire: come conciliare l'unità dell'oggetto poetico-musicale ultimo con la ripartizione – sia essa consuetudinaria, richiesta dalla lunghezza del passo poetico o semplicemente preferita – in diverse sezioni? Ovvero, dal nostro punto di vista: in che modo il compositore (e nella fattispecie il compositore pre-monteverdiano), impegnato nella soluzione di problemi relativi all'intonazione del testo e intento alla generazione e alla concatenazione di precisi eventi sonori, risolveva i problemi architettonici sollevati dal madrigale multisezionale nella sua intenzione? È realistico ipotizzare una ricerca formale nella scelta dei modelli intonazionali di volta in volta impiegati, e che egli consapevolmente pianificasse riferimenti – differenziazioni o analogie – anche a considerevole distanza? È possibile individuare tipologie compositive 'da prima parte', 'da seconda parte', e via dicendo?

Non si intende in questa sede produrre risposte esaustive ai molteplici interrogativi che tale aspetto della tecnica della composizione madrigalistica può suscitare. Di sicuro è bene cominciare dagli inizi, ovvero dagli incipit delle varie sezioni, eventualmente anche in rapporto agli explicit antecedenti.

2. È noto e ampiamente studiato il ruolo dell'*exordium* a livello di teoria e prassi contrappuntistica: dall'*exordium* e dalle disposizioni intervallari ivi predisposte origina la definizione preliminare del modo.³ Meno indagato invece il comportamento degli incipit a livello di funzione espressiva, dai punti di vista retorico e specificamente sonoro. Se indubbiamente, infatti, l'incipit segue da vicino, così come il madrigale nella sua totalità, i sensi del testo poetico, è certo che a questo preciso momento i compositori assegnavano anche un compito retorico-musicale speciale, e forse, almeno in parte, autonomo dal testo poetico stesso: quello di iniziare il brano con la dovuta proprietà ed enfasi. Da questa particolare funzione, fra l'altro, dipendono consequenzialmente le articolazioni espressive successive, le quali non potranno che differenziarsi dai modelli contrappuntistici e sonori dell'*exordium* stesso (secondo la consueta alternanza imitazioni-omofonia); in altre parole, l'*exordium* effettua una prima mossa cui seguono a catena le altre. La questione torna, accresciuta d'importanza, nei madrigali multisezionali; lì gli *exordia* si moltiplicano, con precise strategie di tipo tonale-cadenzale.⁴ Limitatamente ai brani in due parti, la regola

³ BERNHARD MEIER, *The modes of classical vocal polyphony. Described According to the Sources*, trad. di Ellen S. Beebe, New York, Broude Brothers, 1988 (in particolare cap. 6, *The Characteristics of Modal Melodic Composition*, pp. 171-234). Cfr. anche ID., *Principi tonali dei Madrigali di Luca Marenzio*, in *Luca Marenzio: poetica, stile e tecnica dell'opera profana e sacra*, «X Convegno europeo sul canto corale», Gorizia, s.e., 1980, pp. 81-108; 85: «[...] come l'inizio di una poesia – per esempio l'*Eneide* di Virgilio – indica immediatamente al lettore il tema di tutta l'opera, così anche l'inizio di un'opera musicale deve dare immediatamente all'ascoltatore la descrizione del modo».

⁴ La questione della 'natura tonale' dei madrigali di Marenzio ha costituito a lungo l'ossatura delle diverse letture analitiche, anche a seguito dell'impianto evolutivistico einsteiniano (ALFRED EINSTEIN, *The Italian madrigal*, 3 voll., Princeton, Princeton University Press, 1949, II, pp. 608-688) consolidatosi specificamente in HANS ENGEL, *Luca Marenzio*, Firenze, Olschki, 1956 (pp. 108-127). Tale inquadramento è stato da tempo ridimensionato in MEIER, *Principi tonali* cit. Engel evidentemente eccede parlando di «giro delle quinte» in relazione ai percorsi tonali di Marenzio (p. 108); la sua 'analisi armonica' si occupa comunque più dell'«effe-

(che ha le sue eccezioni) è quella di far terminare la prima sulla *reperussa* (con le dovute ripetizioni cadenzali del testo poetico, due o tre) riconducendosi alla *finalis* nella seconda, oppure, più raramente, di fissare ambedue le chiuse su un'unica *finalis*.⁵ Fra l'explicit primo e l'inizio della seconda parte si predilige invece contiguità armonica (ma non mancano casi di *commixtiones tonorum*), reiniziando dalla medesima situazione accordale proposta nella chiusa antecedente (si prefigura così ciò che in seguito diverrà il consueto schema bipartito tonica-dominante/dominante-tonica). Con alcuni problemi in più. Il secondo, il terzo (e via dicendo) incipit, ben difficilmente potranno essere del tutto autonomi da quanto precede: sono incipit 'in libertà vigilata', almeno qualora il compositore intenda restare più aderente possibile al testo poetico medesimo (aderenza che però, come si vedrà, proprio nei modelli di esordio può momentaneamente allentarsi). In queste evenienze Marenzio (e non lui solo) adotta una molteplicità di soluzioni, tutte meritevoli di rilievo e di analisi. Seguirà l'illustrazione di qualche caso indicativo, procedendo non cronologicamente o per raccolte bensì per modelli o situazioni.

I madrigali su testi poetici non strofici o comunque non prescrittivi in termini di segmentazione, quali i madrigali poetici cinquecenteschi, i testi drammatici, le stanze di canzone o le ottave epiche, lasciano almeno apparentemente il compositore libero nell'opera di estrazione ed eventuale suddivisione del brano prescelto, giacché il principio regolatore di tali procedimenti è in quei casi costituito dal senso narrativo e dagli snodi retorici più o meno palesi del medesimo, e non da strutture poetiche vincolanti. Talvolta è però necessaria un'operazione simile a un 'taglia e cuci'. *O dolcezze amarissime d'amore* (*Settimo libro a 5*, 1595), dal *Pastor fido* di Guarini (III, 1), ha inizio alla seconda invocazione (la prima è *O primavera, gioventù dell'anno*), in occasione dell'ossimoro (le «dolcezze amarissime»).

N.B. Fra quadre le sezioni di testo non intonate.

[I parte] O dolcezze amarissime d'amore,
quanto è più duro perdervi, che mai
non v'aver o provate o possedute!
Come saria l'amar felice stato,
se 'l già goduto ben non si perdesse;

to' dei singoli accordi che dello studio di eventuali schemi tonali d'impianto, ed è affiancata da un paragrafo sul contrappunto (pp. 127 sgg.), per una lettura bidimensionale. A simili ambivalenze perviene anche MYERS, *An analytical study* cit., che relativamente al ciclo petrarchesco *Giovane Donna* (nel *Sesto libro a 6*), pur definito in «natural Mixolydian mode» (p. 145), non si sottrae alle lusinghe dell'analisi schenkeriana (pp. 160-166). Nel caso della presente indagine, senza incorrere in posizioni in qualche modo estreme, non mi pare improprio individuare nel rapporto fra chiuse cadenzali ed *exordia* successivi articolazioni dotate per loro stesse di un preciso senso armonico, data anche la costanza dei rapporti accordali espressi in simili evenienze.

⁵ A titolo d'esempio, ma relativamente a Cipriano de Rore, si vedano le tavole predisposte in HAROLD S. POWERS, in *Tonal Types and Model Categories in Renaissance Polyphony*, «Journal of the American Musicological Society», XXXIV, 1981/III, pp. 428-470: 444 (piano tonale del *Primo libro a 5*, 1542) e Id., *Monteverdi's model for a multimodal madrigal*, in *In cantu et in sermone. For Nino Pirrotta on his 80th birthday*, «Italian Medieval and Renaissance studies», The University of Western Australia, a cura di Fabrizio Della Seta e Franco Piperno, Firenze, Olschki, 1989, pp. 185-219: 193 (piano tonale dei *Mottetti a 5* del 1545).

o, quando egli si perde,
 ogni memoria ancora
 del dileguato ben si dileguasse!
 Ma, se le mie speranze oggi non sono,
 com'è l'usato lor, di fragil vetro,
 [o se maggior del vero
 non fa la speme il desiar soverchio,]
 qui pur vedrò colei
 ch'è 'l sol degli occhi miei;
 [e, s'altri non m'inganna,]
 [II parte] qui pur vedrolla al suon de' miei sospiri
 fermar il piè fugace.
 Qui pur da le dolcezze
 di quel bel volto avrà soave cibo
 nel suo lungo digiun l'avida vista;
 qui pur vedrò quell'empia
 girar inverso me le luci altère,
 se non dolci, almen fere,
 e, se non carche d'amorosa gioia,
 sì crude almen, ch'i' moia.
 Oh lungamente sospirato invano
 avventuroso di, se, dopo tanti
 foschi giorni di pianti,
 tu mi concedi, Amor, di veder oggi
 ne' begli occhi di lei
 girar sereno il sol degli occhi miei!⁶

Sono soppressi tre versi funzionali alla sola narrazione drammatica; in particolare l'eliminazione di «e, s'altri non m'inganna» consente di iniziare la seconda parte in modo speculare all'ultima immagine poetica della prima («qui pur vedrò...» – «Qui pur vedrolla»), riprendendo così l'esposizione in modo lineare e simmetrico (Sol *finalis* della prima parte, prima nota della seconda Re₄ al Canto, indi Sol₃ all'Alto). I due incipit sono nettamente diversificati (accordale e a note lunghe il primo, imitativo il secondo); ma allorché entrambe le sezioni si chiudono a rima baciata, una rima affine («colei»/«occhi miei» – «di lei»/«occhi miei»), interviene un identico salto di quarta nel soprano, in prima e seconda parte, alla parola «sol», intonata, manco a dirlo, con la nota omonima (es. 1a e 1b), sottolineando il parallelismo del testo e confidando nella memoria dell'esecutore o dell'ascoltatore; la rima musicale affianca quella poetica.⁷ Alla differenziazione tecnico-sonora degli incipit fanno quindi fronte precisi rinvii da una sezione all'altra nelle due chiuse (soluzioni possibili a seguito dell'eliminazione di quel verso centrale).

⁶ Normalizzo il testo in base a BATTISTA GUARINI, *Il pastor fido*, a cura di Luigi Fassò, Torino, Einaudi, 1976, pp. 84-85 (il passo è identico ne *Il pastor fido, Tragicomedia pastorale di Battista Guarini*, Venezia, G. B. Bonfadino, 1590, pp. non num.).

⁷ A simile intervallo di quarta è affidato anche lo spunto imitativo con cui inizia la seconda parte.

Es. 1a L. Marenzio, *O dolcezze amarissime d'amore*

VII a 5, 1595, 67-71

67
Ch'è'l sol de - gli oc - chi mie - i.

Es. 1b L. Marenzio, *O dolcezze amarissime d'amore*

VII a 5, 1595, 160-164

160
il sol de - gli oc - chi, de - gli oc - chi mie - i!

Il più celebre madrigale erotico di Guarini, *Tirsi morir volea*, intonato da Marenzio nel suo *Primo libro a 5 voci* (1580), è invece un esempio di come segmentazione e articolazione espressiva possano procedere di pari passo, senza richiedere l'espunzione o la manomissione di segmenti di testo. I tre momenti dell'atto amoroso descritto finiscono per costituire altrettanti incipit fra loro differenziati quanto attinenti al senso del testo intonato: *Tirsi morir volea*, il primo (*finalis* Mi), in cui il nome del protagonista dell'azione amatoria, intensa non men che problematica, viene debitamente sottolineato come i suoi propositi, ribaditi in un languido contrappunto a due (come due sono i protagonisti); *Frenò Tirsi il desio*, il secondo (*finalis* La), in omoritmia, dove la parola «frenò» è intonata con valori che ne rispettano l'accentazione verbale; ed infine la conclusione *Così moriro i fortunati amanti*, terzo incipit, in cui una festosa polifonia sottolinea il compimento lieto dell'evento (*finalis* Mi).⁸

Ma non sempre la segmentazione è, pur in casi poetici sostanzialmente affini, cosa agevole e immediata. Nell'equivalente tassesco del *Tirsi* guariniano, *Nel dolce seno della bella Clori* (*Quinto libro a 6*, 1591), il testo d'origine non è articolato in modo altrettanto palese.

[I parte] Nel dolce seno de la bella Clori
Tirsi, che del suo fine
già languendo sentia l'ore vicine,
Tirsi, levando gli occhi
ne' languidetti rai del suo desio,

⁸ Vedi *The complete five voice madrigals* cit., I, alle pp. 31, 35, 39. Le tre sezioni constano rispettivamente di 58, 59 e 31 battute; la durata dell'ultima deve ritenersi considerevole, giacché il testo intonato è di soli tre versi, e proporzionata alle precedenti due; ciò si deve appunto all'uso delle imitazioni.

«Anima», disse, «omai felice mori»
 quand'ella: «*ahimè! ben mio,*
aspetta,» sospirò dolce anelando.
 «*Ahi! crudo, ir dunque a morte*
senza me pensi? Io teco, e non me 'n pento,
morir promisi, e già moro, e già sento
le mortali mie scorte

[II parte] *perché l'una e l'altr'alma insieme scocchi.»*
 Si stringe egli soave e sol risponde
 con meste voci a le voci gioconde.
 Oh fortunati! l'un'entro spirando
 ne la bocca de l'altro, una dolce ombra
 di morte gli occhi lor tremanti ingombra:
 e si sentian, mancando i rotti accenti,
 agghiacciar tra le labbra i baci ardenti.⁹

Marenzio termina la prima parte nel bel mezzo del discorso diretto di Clori (in corsivo nell'esempio), che cessa, di conseguenza, al termine del primo verso della seconda. Il compositore avrebbe potuto, in teoria, ritardare la segmentazione di un sol verso, ma preferisce invece sfruttare la chiusura a rima incrociata, o forse è indirizzato a questa scelta dall'incisività ritmica della parola «Perché» (rammento il «frenò» del testo guariniano di poc'anzi). Quel primo verso, però, separato com'è dai precedenti, viene a suggerire in questa sua 'forzata' collocazione incipitaria un significato diverso da quello originario: «Perché l'una e l'altr'alma insieme scocchi», auspicio posto a capo della seconda parte del brano, potrebbe intendersi ora, ad un puro ascolto o ad una esecuzione che non badasse alla punteggiatura originale (del resto poco curata nelle stampe madrigalistiche cinquecentesche), come la motivazione della successiva stretta di Tirsi, e non degli amorevoli ammonimenti di Clori a Tirsi medesimo: fra l'altro nessuna pausa è inserita alla fine di b. 89 a dar l'idea della cesura, ossia del passaggio al discorso indiretto, ed il Quinto riprende a b. 90 il Mi lasciatogli immediatamente prima dal Sesto, a segnare casomai continuità (es. 2). Comunque sia quel «perché» introduttivo assume nella musica un rilievo speciale, in omofonia a 4 e valori di semibreve (situazioni, queste, tipicamente iniziali, al di là del senso delle parole), ed è ripetuto due volte a note invariate in alternanza al resto del verso, trattato in valori veloci e anch'essi omofonici. Marenzio mira, o semplicemente vi è costretto dalle sue stesse scelte, ad evidenziare, ma astraendolo dal contesto, il senso generale del concetto (in sostanza le finalità spirituali dell'atto amatorio) e non il fatto che sia Clori a pronunciare quella frase. E quel «perché» sospeso nel senso assume grazie alla musica una valevole autonomia: che sia a

⁹ Ripropongo il testo come figura nell'intonazione marenziana; si nota qualche variante lessicale rispetto a quello edito ne *Le Rime di Torquato Tasso*, a cura di Angelo Solerti, II (*Rime d'amore*), Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1898, p. 413.

Es. 2 L. Marenzio, *Nel dolce seno della bella Clori*

V a 6, 1591, 80-93

80 *Seconda parte* 85



C Per - ché l'u - na e l'al - tr'al - ma in - sie - me scoc - chi."

Q Per -

A Per - ché l'u - na e l'al - tr'al - ma in - sie - me scoc - chi."

VI Per -

T Per - ché Per -

B Per - ché Per -

90



C ché Si strin - g'e -

Q ché

A ché l'u - na e l'al - tr'al - ma in - sie - me scoc - chi."

VI ché l'u - na e l'al - tr'al - ma in - sie - me scoc - chi."

T ché l'u - na e l'al - tr'al - ma in - sie - me scoc - chi."

B ché l'u - na e l'al - tr'al - ma in - sie - me scoc - chi." Si strin -

tutti gli effetti la motivazione di quanto sostenuto da Clori nella prima parte viene a perdere d'importanza.

3. Se in alcuni madrigali multisezionali su testi strofici la schematicità dell'assunto e l'autonomia delle strofe medesime agevolano il compito del compositore (vedi *Sola angioletta starsi in trecce a l'ombra*, in sei parti, nel *Quinto libro a 5*, 1585, su sestine del Sannazzaro, dove ogni sestina ha una sua conclusività, e ben demarcato e differenziato è ogni incipit), in altri casi la pur netta ripartizione poetica del testo induce il poeta a legami, relazioni, prosecuzioni del discorso da una strofa all'altra, e pone il compositore di fronte alla necessità di ovviare ad alcuni inconvenienti e imperfezioni semantiche con un uso accorto della retorica propriamente musicale. Qualcosa di simile avviene in *Giunto a la tomba, ov'al suo spirto vivo*, dalla *Gerusalemme liberata*, canto XII (*Quarto libro a 5*, 1584). L'episodio di Tancredi alla tomba di Clorinda è occasione nel poema di espansione lirica e le relative quattro ottave estratte da Marenzio, per altrettante sezioni, hanno di conseguenza notevole propensione madrigalistica. Il passaggio dalla prima alla seconda ottava, ossia dalla prima alla seconda parte del madrigale, pone però un problema: la sintassi, e quindi il senso, sono accavallati fra le due ottave:

[I parte] Giunto a la tomba, ov'al suo spirto vivo
dolorosa prigion il Ciel prescriste,
di color, di calor, di moto privo

già freddo marmo al marmo il volto affisse.
 Al fin, sgorgando un lagrimoso rivo,
 in un languido «ohimè» proruppe e disse:
 «O sasso amato tanto, amaro tanto,
 che dentr'hai le mie fiamme e fuori il pianto,
 [II parte] non di morte sei tu, ma di vivaci
 ceneri Albergo, ov'è nascosto Amore;
 sento dal freddo tuo l'usate faci,
 men dolci sì, ma non men calde al core.
 Deh! prendi i miei sospiri, e questi baci
 prendi, ch'io bagno di doglioso umore,
 e dalli tu, poi ch'io non posso, almeno
 a l'amate reliquie ch'hai nel seno».¹⁰
 [seguono altre due ottave intonate come terza e quarta parte]

L'accorato sfogo di Tancredi (discorso diretto, in corsivo nell'esempio) termina non prima che al quarto verso della seconda ottava, ma è chiaro che Marenzio in questo caso non può ragionevolmente travalicare nella segmentazione i limiti strofico-metrici del passo letterario, imposti dalla consuetudine e da ragioni, diciamo, di evidenza poetica. Anche in questo caso la soluzione è riposta tutta nell'effetto musicale. L'invocazione al «sasso», «amato» e «amaro», che racchiude le «fiamme» dell'amore e cagiona il «pianto», invocazione che delimita la prima parte lasciandola in sospeso (manca difatti il predicato verbale), è tanto ricca nel patrimonio lessicale ed emotivo da render possibile e al contempo sufficiente l'esteso sviluppo musicale predisposto da Marenzio, che si avvale soprattutto di spunti imitativi a «che dentr'hai le mie fiamme» (protratti per 15 moderne battute).¹¹ La conclusione della prima parte, come pure l'incipit seguente, in cui il significato originale viene deformato, divengono così plausibili a prescindere dalla loro incompletezza sintattica, e funzioni musicali ancor più che semantico-poetiche; il loro senso, in altre parole, viene a recuperarsi ad effetto della musica.¹²

4. La suddivisione bipartita in fronte e sirima della più comune fra le forme poetiche adottate dai madrigalisti, il sonetto, è in genere ribadita pari pari dai compositori, che distribuiscono il testo in prima e seconda parte.¹³ Si tratta però di una consuetudine solo

¹⁰ Il testo intonato da Marenzio presenta alcune varianti rispetto alle principali edizioni moderne (cfr. TORQUATO TASSO, *Poesie*, a cura di Francesco Flora, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952, p. 318 e TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di Bruno Maier, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1988², II, pp. 451-452, edizione condotta su quella a cura di Lanfranco Caretti, Milano, 1957). Le varianti del passo in questione non provengono dalla *Conquistata*, che casomai ne ha di altre (cfr. TORQUATO TASSO, *Gerusalemme conquistata*, a cura di Luigi Bonfigli, Bari, Laterza, 1934, II, p. 75).

¹¹ Vedi *The complete five voice madrigals* cit., II, pp. 125-126.

¹² In JAMES CHATER, *Luca Marenzio and the Italian Madrigal 1577-1593*, 2 voll., Ann Arbor (Michigan), UMI, 1981, I, p. 108, si individua fra prima chiusa e inizio seconda parte un caso di *commixtio tonorum* fra i modi 3 e 6; cfr. anche p. 104.

¹³ In genere, appunto: Franco Piperno mi indica il caso di Costanzo Porta il quale nel *Primo libro a 5* del

apparentemente ovvia: ben pochi sonetti poetici impiegano uno schema semantico-narrativo nettamente articolato in due parti; si preferisce indugiare in sospensioni nella formulazione del concetto conclusivo delle quartine, disponendo nelle due terzine riferimenti essenziali a quanto esposto negli otto versi precedenti, o, talora, ritardando sino al sopraggiungere della sirima la conclusione sintattica del passo antecedente.¹⁴ Frequente la presenza, all'attacco delle terzine, di congiunzioni («E», «E poi»), congiunzioni dal valore consecutivo («Così», «Onde»), avversativo («Ma», «Però»), comparativo («Così»), che, pur nell'eventuale autonomia sintattico-grammaticale della sirima, rinviano a periodi antecedenti ad essa variamente correlati. Riguardo a tali intonazioni sorge spontaneo allora il quesito: la suddivisione deve considerarsi alla stregua d'un semplice taglio di forbici attuato, parallelamente al testo e più o meno pigramente, sulla base della tradizione musicale, oppure una soluzione tradizionale sì, ma 'problematica' o comunque fruttuosa in termini di segmentazione 'emotiva' e incline, quindi, a trasformarsi in vera e propria funzione espressiva?

Accantoniamo per il momento i casi più complessi. Il dato di fatto che balza all'occhio nella maggioranza dei madrigali marenziani su sonetti non particolarmente 'difficili' è che nel secondo incipit, in assenza di precise sollecitazioni da parte del testo, si impiegano tecniche musicali divergenti o opposte a quelle utilizzate nel primo, e perlopiù ben distinte anche dall'ultimo elemento musicale della prima parte (che prima di cadenzare è solita attardarsi più o meno a lungo sull'ultima immagine poetica). Ciò avviene in quei casi, senz'altro, per la svolta retorico-emotiva che contraddistingue in quei sonetti il sopraggiungere delle terzine, svolta che, anche in ottemperanza al sempre valevole principio della *varietas*, suggerisce al compositore effetti diversificati, a mag-

1559 chiude il volume col sonetto petrarchesco n. CLIII *Ite caldi sospiri al freddo core* diviso in due parti corrispondenti rispettivamente alla prima quartina e alla seconda quartina più le restanti due terzine. Probabilmente tale ripartizione gli è suggerita dal parallelismo poetico del primo e del quinto verso (v. 5 – ossia secondo incipit –: «Ite, dolci penser' parlando fore»). Domenico Magiello nel *Primo libro a 5* (1567) pure divide il sonetto CCCXX *Sento l'aura mia antica, e i dolci colli* dopo la prima quartina, ossia al primo punto fermo e in corrispondenza dell'invocazione *O caduche speranze, o penser'folli!* (vedi anche nota successiva).

¹⁴ A dispetto della problematicità di tali sonetti, alcuni di essi hanno conosciuto molteplici e autorevoli intonazioni. Fra gli esempi più evidenti di continuità sintattica fra terzine e quartine nel *Canzoniere* di Petrarca i nn. X (*Gloriosa columna in cui s'appoggia*, intonato da Ambroise Marien), LI (*Poco era ad appressarsi agli occhi miei*), LXIX (*Ben sapeva io che natural consiglio*), LXXIV (*Io son già stanco di pensar sì come*, intonato fra gli altri da Girolamo Scotto e Marc'Antonio Pordenon), CCCXX (*Sento l'aura mia antica, e i dolci colli*, pure messo in musica), CCCXXXIII (*Ite, rime dolenti, al duro sasso*, musicato da Philippe De Monte, Giovanni Nasco, Orazio Vecchi ed altri), CCCXLVIII (*Da' più belli occhi e dal più chiaro viso*, intonato a più riprese), CCCLXIV (*Tennemi Amor anni ventuno ardendo*, pure intonato a più riprese). Nelle schede di EMIL VOGEL – ALFRED EINSTEIN – FRANÇOIS LESURE – CLAUDIO SARTORI, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, 3 voll., Pomezia, Staderini-Minkoff, 1977, questi sonetti compaiono spesso anche al solo primo incipit (è il caso ad es. di *Io son già stanco* di Scotto, di *Sento l'aura mia antica* di Pietro Taglia, di *Ite rime dolenti al duro sasso* nelle intonazioni di Alessandro Merlo e di Vecchi). Occorre chiedersi se ciò significhi una decurtazione del testo (la sola fronte?) oppure, più plausibilmente, se dietro all'indicizzazione del solo *exordium* si celi una intonazione continuativa di fronte e sirima (il che avvalorerebbe l'ipotesi della difficoltà a mettere in musica tali sonetti a seguito della particolare loro compattezza semantica); eventualità, queste, da verificarsi caso per caso.

gior ragione in un momento così memorabile quale l'incipit.

Fra i casi più marcati, e fors'anche scontati, di differenziazione degli incipit ad effetto del testo poetico il pittoresco *Zefiro torna*, Sonetto CCCX del *Canzoniere nel Primo libro a 4* del 1585. Alle imitazioni rapide del primo incipit («Zefiro torna») segue l'accordalità affermativa di «e 'l bel tempo rimena»: tutto il verso è poi ripetuto appena variato (affermando il primo modo trasposto); il secondo incipit mette invece a frutto la preposizione avversativa «ma» di «Ma per me lasso», e si hanno protratte note bianche (brevi e semi-brevi) condotte sul medesimo soggetto melodico della prima parte, in aggravamento dei valori (unità e varietà al contempo: es. 3a e 3b).¹⁵ Ripartizione netta fra prima e seconda parte, indotta dal testo poetico, anche in *Questi vaghi concetti* dal *Settimo libro a 5* del 1595. L'incipit primo accentua il netto profilo dell'espressione poetica d'avvio, che impiega l'aggettivo dimostrativo, col ricorso all'accordalità; nella seconda parte, al momento del passaggio in prima persona, l'intonazione si fa irruenta, imitativa e 'realistica' in quanto a scansione ritmica (lunga breve lunga per «Deh se potessi»).

Nel medesimo raggruppamento, fra i *Madrigali a 4, 5, 6 voci* del 1588, i madrigali della 'svolta', il sonetto di Sannazaro *Ecco ch'un'altra volta o piagge apriche* mette in luce una certa sottigliezza negli incipit: nel primo (che s'apre con «Ecco»), il concetto in via di definizione acquista senso con la leggera sfasatura in cui il tenor anticipa l'accordalità che segue; nel secondo si sfrutta la congiunzione iniziale «e» di «E se di vero amor qualche scintilla» per render logica l'entrata in imitazione delle cinque voci, che danno il senso dell'«aggiunta» progressiva (es. 4a e 4b). Nell'intonazione del sonetto tassesco *In un bel bosco di leggiadre fronde* (*Secondo libro a 6*, 1584) tutta la prima parte

Es. 3a L. Marenzio, *Zefiro torna*

I a 4, 1585, 1-5

C
Ze - - fi-ro tor - na, e'l bel tem-po ri - me - na, Ze -

A
Ze - fi-ro tor - - - na, e'l bel tem-po ri - me -

T
Ze - fi-ro tor - - - na, e'l bel tem-po ri - me - na,

B
E'l bel tem-po ri - me - na, Ze -

¹⁵ Vedi anche l'analisi condotta in BERNHARD JANZ, *Die Petrarca-Vertonungen von Luca Marenzio. Dichtung und Musik in späten Cinquecento-Madrigal*, Tutzing, Schneider, 1992, p. 206.

Es. 3b L. Marenzio, *Zefiro torna*

I a 4, 1585, 74-85

Seconda parte 75

Ma per me, las - - - -

80 85

so, tor - na - no j più gra - vi so -

(le due quartine) è invece impegnata nella descrizione del contesto affettivo per similitudini: il laccio teso da Amore sotto forma di due trecce bionde. La leggiadria dell'assunto, che è restituito per il momento senza particolare coinvolgimento emotivo, fa sì che l'esordio si risolva in una leggerissima polifonia a tre sole voci, dal valore eminentemente narrativo, protratta per i primi due versi; la seconda parte esordisce con la consueta invocazione («O dolce laccio»), e vi è richiesta l'accordalità più piena (es. 5a e 5b). Infine due canzoni per nozze. In *Spiri dolce Favonio* di Troiano, nel *Quinto libro a 6* del 1591, la differenziazione musicale fra primo e secondo incipit è indotta dalla relazione per opposti termini delle due immagini poetiche. Se il vento ponentino, il «dolce Favonio» appunto, apre la prima parte con una ritmica rapida e frastagliata, l'esortazione affinché «Tacciano i venti» con cui inizia la seconda non può dar

Es. 4a L. Marenzio, *Ecco ch'un'altra volta*

I a 4-6, 1588, 1-4

C Ec - - - co ch'un' al - tra vol -

A Ec - - - co ch'un' al - tra vol -

T Ec - - - co ch'un' al - tra vol - - -

Q Ec - - - co ch'un' al - tra vol -

B Ec - - - co ch'un' al - tra vol -

Es. 4b L. Marenzio, *Ecco ch'un'altra volta*

I a 4-6, 1588, 59-62

⁵⁹ Seconda parte

C E se di ve-ro A - mor, E se

A E

T E se di ve-ro A - mor

Q E se di ve-ro A - mor qual - che scin - til - - - la,

B E se di ve-ro A - mor, E

luogo che ad un clima assorto, reso da valori lunghi seguiti da altrettanto significativa pausa (es. 6a e 6b). Altrove è invece l'incremento di enfasi a suggerire un crescendo retorico-emozionale fra i due *exordia*. Nel celebre acrostico *Come inanti de l'alba*, per le nozze di Cleria Cesarini (*Primo libro a 6*, 1581), lo scorrevole «come» comparativo riferito agli elementi naturalistici della prima parte (l'alba

Es. 5a L. Marenzio, *In un bel bosco*
 Il a 6, 1584, 1-13

First system of the musical score. It consists of six staves: C (Cello), Q (Viola), A (Alto), VI (Violin I), T (Tenor), and B (Bass). The music is in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The vocal parts (Q, A, T, B) have lyrics: "In un bel bosco di leg-gia - - - dre". The instrumental parts (C, VI) have lyrics: "In un bel".

Second system of the musical score, starting at measure 5. It consists of six staves: C (Cello), Q (Viola), A (Alto), VI (Violin I), T (Tenor), and B (Bass). The music continues in the same key and time signature. The vocal parts (Q, A, T, B) have lyrics: "bo - - - sco di leg-gia - dre fron - - - de", "fron - - - de Ch'om - bra si fa con le ra -", "gia - - - dre fron - - - de Ch'om - bra si fa, ch'om - bra si". The instrumental parts (C, VI) have lyrics: "bo - - - sco".

lu

Ch'om - bra si fa con le ra - mo - se brac - - - - - cia,
 mo - - - se brac - - - - - cia,
 fa con le ra - mo - - - - se brac - - - - - cia,

Es. 5b L. Marenzio, *In un bel bosco*

II a 6, 1584, 75-80

⁷⁵ *Seconda parte*

C O dol - - - ce lac - - - - -
 Q O dol - - - ce lac - - - - -
 A
 VI O dol - - - ce lac - - - - -
 T
 B O dol - - - ce lac - - - - -

rugiadosa, la luce ed i suoi colori) diviene un «così» affermativo e pieno quando si confrontano quelle bellezze con le virtù della celebrata (seconda parte). In tutti questi casi insomma suddivisione implica differenziazione e talvolta contrapposizione a seguito della natura del testo, evidentemente diversificato nei tratti d'esordio predisposti dal musicista.

5. Ma talora, quando nel testo letterario sussistono riferimenti incrociati, o addirittura analogie, fra l'inizio delle quartine e quello delle terzine, non si manca di valorizzarle con le peculiarità della musica.¹⁶ Nel sonetto di Troiano *Ecco che 'l ciel a noi chiar'e sereno*, intonato nel *Quinto libro a 6* (1591), Marenzio unifica il tutto a seguito della struttura paratattica del testo poetico. La parola-chiave è «Ecco»: «Ecco che 'l Ciel» – «ecco la bella Clori» – «ecco le liete piagge» ed infine, all'attacco delle terzine, «Ecco che mille augei». Naturale quindi un comportamento unitario, al di là di prima e seconda parte, e difatti si impiegano esordi consimili: la parola «ecco» è in entrambi i casi ripetuta una volta a valori lunghi e con lievi rifrazioni polifoniche, e subito dopo reintegrata nel verso di appartenenza a note nere, seguendo attentamente la scansione poetica (es. 7a e 7b).

Il sonetto CCXVI di Petrarca, *Tutto 'l dì piango*, intonato nel *Primo libro a 4* (1585),

Es. 6a L. Marenzio, *Spiri dolce Favonio*

V a 6, 1591, 1-4

The musical score consists of six staves. The top five staves are for voices: C (Cantabile), Q (Quinto), A (Alto), VI (Violino), and T (Tenore). The bottom staff is for the basso continuo (B). The music is in a 6/8 time signature. The lyrics are: Spi - ri dol - dol - dol - Spi - ri dol -

¹⁶ Cfr. anche CHATER, *Luca Marenzio cit.*, I, p. 105: «The *seconda parte* of bipartite compositions often opens with a reminiscence of the opening of the *prima parte*».

Es. 6b L. Marenzio, *Spiri dolce Favonio*

V a 6, 1591, 76-81

76 *Seconda parte*

C
Tac - - - cia - no j ven - - - ti,

Q
Tac - - - cia - no j ven - - - ti,

A
Tac - - - cia - no j ven - - - ti,

VI
8 Tac - - - cia - no j ven - - - ti,

T
8

B
Tac - - - cia - no j ven - - - ti,

ci mette al cospetto di progetti strutturali assai più elaborati. L'incipit primo («Tutto 'l di piango») è condotto in imitazione fra basso e tenore su un languente disegno melodico di modo frigio (trasposto) fino alla fusione testuale con «e poi la notte, quando / prendon riposo i miseri mortali / trovomi in pianto»; non si prende cioè alla lettera la paratassi predisposta da «e poi», evitando una troppo rigida demarcazione fra «Tutto 'l di piango» ed il medesimo «e poi»: i due membri divengono allora sintattici e non più paratattici, due facce d'una medesima condizione, alludendo alla ciclicità imperturbabile dell'esistenza («di»-«notte», «di»-«notte»), nella fattispecie caricata di risvolti tragici (es. 8a). Dopo aver predisposto le attese emotive nella prima parte del brano, il «Lasso» d'apertura di seconda parte non può ch'essere accordale in brevi e semibrevi, differenziandosi così dal primo incipit: ma tale esclamazione, data la capacità di disgregarsi dal resto, diviene elemento ricorrente: è infatti ripetuta in sovrapposizione libera a «che pur da l'un a l'altro sole» (es. 8b). Nei due esordi si concilia così, di nuovo, varietà e unità: varietà nella prima impressione sonora ed emotiva delle due sezioni, unità nel carattere introflesso del testo, le cui analoghe sovrapposizioni riflettono una condizione di intima e tormentata meditazione.

Dai *Madrigali a 4, 5, 6 voci* il petrarchesco *Se la mia vita da l'aspro tormento* manifesta negli incipit evidenti collegamenti a distanza. Il madrigale esordisce con una imitazione a due e poi a tre, in cui si intona per intero il primo verso, approfondendosi successivamente in una ricca analisi del concetto («ch'io veggia» giunge a b. 20); «Pur mi darà tanta baldanza amore», inizio delle terzine della seconda parte e risoluzione del periodo

Es. 7a L. Marenzio, *Ecco che'l ciel*

V a 6, 1591, 1-4

C
Ec - - - co, ec - co che'l ciel a noi chia -

Q
Ec - - - co, ec - co che'l ciel a noi chia -

A
Ec - - - co, ec - co che'l ciel a noi chia -

VI
8

T
Ec - - - co, ec - co che'l ciel a noi chia -

B
8

Es. 7a L. Marenzio, *Ecco che'l ciel*

V a 6, 1591, 65-69

⁶⁵ *Seconda parte*

C
Ec - - - co, ec - co che mil - l'au - gei con dol - ci ac -

Q
Ec - - - co, ec - co che mil - l'au - gei con dol - ci ac -

A
Ec - - - co, ec - co che mil - l'au - gei

VI
8
Ec - - - co, ec - co che mil - l'au - gei con dol - ci ac -

T
8
Ec - - - co, ec - co che mil - l'au - gei

B
8
Ec - - - co, ec - co che mil - l'au - gei con dol - ci ac -

Es. 8a L. Marenzio, *Tutto 'l di piango*

I a 4, 1585, 1-9

C E poi la notte, quan -
 A E poi la
 T Tut - to 'l di pian - go,
 B Tut - to 'l di pian - - - go, tut - to 'l di

5
 do pren - don ri - po - so i mi - se - ri, tut - to 'l di pian -
 not - te, tut - to 'l di pian - go, tut - to 'l di pian - go
 tut - to 'l di pian - go, e poi la not - te, e
 pian - - - go, e poi la not - te,

Es. 8b L. Marenzio, *Tutto 'l di piango*

I a 4, 1585, 61-68

Seconda parte

C Las - - - so, las - -
 A Las - - - so, che pur da l'u - no a l'al - tro so -
 T Las - - - so, che pur da l'u - no a l'al - tro so - -
 B Las - - - so, che pur da l'u - no a l'al - tro so - -

65

so, che pur da l'u-no_a l'al-tro so - -
 le, che pur da l'u-no_a l'al-tro so - -
 le, las - - - so,
 le, las - - - - so,

Es. 9a L. Marenzio, *Se la mia vita*

I a 4-6, 1588, 1-4

C Se la mia vi - - - -
 A Se la mia vi - - - - ta da
 T
 B

Es. 9b L. Marenzio, *Se la mia vita*

I a 4-6, 1588, 56-59

56 *Seconda parte*

C Ch'i
 A Ch'i
 T Pur mi da-rà tan - ta bal - dan - za A - mo - - - re
 B Pur mi da-rà tan - ta bal - dan - za A - mo - - re

ipotetico «Se»/«Pur», è intonato anch'esso facendo ricorso ad un *bicinium*, stavolta delle due voci più gravi. La relazione sintattica di «se» e «pur» trova quindi un equivalente sonoro, che si realizza nella memoria dell'esecutore/ascoltatore (es. 9a e 9b). In *Dolci son le quadrella ond'Amor punge*, sonetto di Giovanni Della Casa intonato nel *Primo libro a 4*, simili rinvii si fanno ancora più complessi. L'accordalità più piena e sonora sancisce l'esposizione del primo concetto. La prima parte termina, in tono solenne, con «et fia fin che la vita al suo fin giunge», dove il finire della vita è reso con figure melodiche a gradi congiunti discendenti, ripetute e sottoposte ad aggravamento dei valori (es. 10a); l'incipit secondo stacca dal primo per la tecnica prescelta, qui l'imitazione, lì l'accordalità, ma si lega all'epilogo della prima sezione. Se in quel caso la fine della vita era caratterizzata da gradi congiunti discendenti, nel secondo incipit lo spunto imitativo è costituito da tetracordi ascendenti e discendenti per moto contrario, a coppie, verso l'acuto: ciò fa sì che esso rinvii, in progressione espressiva, anche alla successiva risoluzione del periodo comparativo «Come doglia fin qui fu meco et pianto» etc. –

Es. 10a L. Marenzio, *Dolci son le quadrella*

I a 4, 1585, 57-75

60

C
fia, et fia fin che la vi - ta al

A
et fia fin che la vi - ta al suo

T
et fia fin che la vi - ta al suo fin giun-ge,

B
fia, et fia fin che la vi - ta al

65

C
suo fin giun - - - ge, et fia, et

A
- fin giun - - - ge, et fia, et fia

T
al suo fin giun - - - ge, et fia, et fia

B
suo fin giun - - - ge, et fia, et fia

70

fia fin che la vi - ta al suo fin giun - - - ge.

75

fin che la vi - ta al suo fin giun - - - ge.

fin che la vi - ta al suo fin giun - ge, al suo fin giun - - - ge.

- fin che la vi - ta al suo fin giun - - - ge.

Es. 10b L. Marenzio, *Dolci son le quadrella*

I a 4, 1585, 76-84

Seconda parte

80

C Co - me do - glia

A Co - - - me do - glia

T Co - - - me do - glia, co - - - me

B Co - me do - glia, co - - - me do -

«così fia sempre et loda havronne et vanto», alla seconda terzina, concetto reso anche stavolta in imitazione, fra sole figure ascendenti (es. 10b e 10c).

Nel petrarchesco *O bella man, che mi restringi 'l core*, pure dal *Primo libro a 4*, la tecnica prevalente consiste nel trattamento accoppiato delle voci, abituale nei madrigali a quattro voci: le due acute, quindi le due gravi, o viceversa. Questo tema formale unifica alcuni spunti poetici che, distanti nelle parole, vengono avvicinati tra loro dalla musica. La «bella man» del primo incipit si ripropone sotto forma di «cinque perle» al v. 5: ed ecco che gli spunti melodico-imitativi, nell'ambito della medesima prima sezione, sono nei due casi tanto affini da richiamarsi con grande evidenza,¹⁷ mentre il basso, con cinque semi-

¹⁷ In JANZ, *Die Petrarca-Vertonungen* cit., pp. 146-152, si evidenzia anche l'inversione del soggetto dell'incipit *O bella man* alle parole «consente or voi» (batt. 88), atta a collegare anche primo ed ultimo verso delle due quartine.

Es. 10c L. Marenzio, *Dolci son le quadrella*

I a 4, 1585, 104-112

105

C
co - sì fia sem - pre et lo - da ha - vron-ne et van -

A
co - - sì - - - fia sem - pre et lo - da ha - vron-ne et

T
co - - sì - - - fia sem - pre, co - sì - - - fia

B
co - - - si

110

to, et lo - da ha - vron-ne et van - to, co -

van - to, et lo - da ha - vron-ne et van - to, co -

- sem - - - - pre et lo - da ha -

fia sem - - - - pre et

brevi consecutive, le «cinque perle» le rappresenta agli occhi (es. 11a e 11b). La «bella man», però, si associa anche col «Candido, leggiadretto e caro guanto» del primo verso delle terzine, ossia del secondo esordio; ecco allora che si impiegano nuovamente voci accoppiate: il segmento melodico di base è qui più esteso per una maggiore enfaticizzazione espressiva, giacché procediamo verso la risoluzione del concetto (es. 11c).

6. Si danno i casi poi di intonazioni marenziane di sonetti in cui il secondo esordio, privo di elementi testuali di forte richiamo o, in certi casi, assolutamente dipendente da quanto precede, si manifesta secondo modalità più strettamente musicali, senza cioè che la musica sia il veicolo di un messaggio poetico quanto non piuttosto un segnale (sonoro) valevole per se stesso. Un primo esempio è suggerito dall'intonazione nel *Primo libro a 6* del Sonetto CXCVI di Petrarca, *L'aura serena che fra verdi fronde*, caratterizzato dalla non rara *liaison* di quartine e terzine: queste ultime si affidano ad una preposi-

Es. 11a L. Marenzio, *O bella man*

I a 4, 1585, 1-7

C O bel - la man, che mi di -

A O bel - la man, che mi di-strin - gi il

T O bel - la man,

B O bel - la man,

C strin - gi il co - re,

A co - - - re,

T o bel -

B o

Es. 11b L. Marenzio, *O bella man*

I a 4, 1585, 49-51

C di cin - que per - le, di cin - que

A di cin - que per - le, di cin - que

T di cin - que per - le,

B di cin - - -

Es. 11c L. Marenzio, *O bella man*

I a 4, 1585, 97-110

Seconda parte

100

Can - di - do leg - gia - dret - to e ca - ro guan -

Can - di - do leg - gia - dret - to e ca - - - - - ro guan -

Che

Detailed description: This system contains the first four staves of the musical score. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a common time signature. The second staff is the lute line, starting with a soprano clef and a common time signature. The third and fourth staves are the basso continuo line, starting with a bass clef and a common time signature. The lyrics are written below the vocal and lute staves. A measure number '100' is placed above the vocal staff. The word 'Seconda parte' is written above the first staff.

105

to,

to,

co - pria net - to a - vo - rio e fre - sche ro - - - - -

Che co - pria net - to a - vo - rio e fre - - - - - sche

Detailed description: This system contains the next four staves of the musical score. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a common time signature. The second staff is the lute line, starting with a soprano clef and a common time signature. The third and fourth staves are the basso continuo line, starting with a bass clef and a common time signature. The lyrics are written below the vocal and lute staves. A measure number '105' is placed above the vocal staff.

110

chi vi - de al mon - do mai, chi vi - de al mon - do

chi vi - de al mon - do mai, chi vi - de al

sc, chi vi - de al mon - do mai

ro - se, chi vi - de al mon - do mai

Detailed description: This system contains the final four staves of the musical score. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a common time signature. The second staff is the lute line, starting with a soprano clef and a common time signature. The third and fourth staves are the basso continuo line, starting with a bass clef and a common time signature. The lyrics are written below the vocal and lute staves. A measure number '110' is placed above the vocal staff.

zione relativa per proseguire il discorso già intrapreso. Il primo esordio, «L'aura serena», è occasione di un'analisi protratta dell'immagine poetica, analisi affidata prevalentemente al moto contrario di coppie di voci parzialmente sovrapposte (es. 12a). Ad

Es. 12a L. Marenzio, *L'aura serena*

I a 6, 1581, 1-7

so

gea sì dol - ce - men - te, el - la spar - gea sì dol - ce -
 - el - la spar - gea sì dol - ce - men - te - - -
 Le qua - - - li el - la spar - gea sì dol - ce -
 te, el - la spar - gea sì dol - ce - men - te
 gea sì dol - ce - men - te, Le qua - li el - la spar - gea sì dol - ce -
 le qua - - - li el - la spar - gea sì dol - ce -

ca saliente è, al momento, «ella spargea sì dolcemente»: e difatti il compositore indugia sul concetto con una ricca trina sonora in imitazione a coppie di voci sempre diverse. L'interesse per questa seconda parte del verso fa sì che l'esordio vero e proprio sia costituito, differenziandolo dal resto, da una semplice affermazione accordale su parole neutre («Le quali»), affermazione che acquista così un significato *solo* musicale, 'segnando' dal punto di vista sonoro l'inizio della seconda parte. Tale procedimento, che altrimenti rischierebbe d'essere banale e puramente funzionale, è però valorizzato da ciò che segue: la ripetizione sciolta de «le quali», qua e là, simultaneamente a «ella spargea sì dolcemente», restituisce senso compiuto al periodo, e l'immagine poetica viene a definirsi con progressiva chiarezza. Il tutto insomma pare nuovamente un compromesso fra le ragioni della musica, o meglio della componente sonora, e quelle della poesia.¹⁸

7. Sussistono anche casi opposti, in sonetti come in altre forme poetiche, ossia situazioni in cui Marenzio rinuncia a dare risalto al secondo incipit, prediligendo sviluppi

¹⁸ Simile punto d'accordo fra testo ed 'effetto d'esordio' si verifica a maggior ragione in corrispondenza delle formule poetiche più consuetudinarie. Nel sonetto di Troiano *Senza il mio vago sol* dai *Madrigali a 4, 5 e 6 voci* si rileva la presenza di un certo numero di invocazioni di pari rilievo («o fere stelle», «o mio malvagio fato», e, alle terzine, «o giorno»); ma, fra tante similarità, solo l'incipit secondo ha risalto speciale, trattato com'è in accordalità e a valori di breve e semibreve (altrove Marenzio integra l'invocazione nel tessuto continuativo polifonico del madrigale). Quindi l'enfaticizzazione di «O giorno» si spiega essenzialmente per la posizione, e va a coincidere pienamente con il senso poetico.

sonori in certo qual modo consequenziali. In *Cruda Amarilli, che col nome ancora*, dal *Pastor fido* (I, 2), intonata nel *Settimo libro a 5* (1595), la suddivisione fra le due parti è ottenuta isolando il primo concetto compiuto, in corrispondenza della prima rima baciata, spunto poetico elaborato in ben 20 battute (*finalis* La), e iniziando al contempo la seconda con un concetto 'forte', il grido, replicato dall'universo intero, dell'amore di Mirtillo.

- [I parte] Cruda Amarilli, che col nome ancora,
d'amar, ah! lasso!, amaramente insegni:
Amarilli, del candido ligustro
più candida e più bella,
ma de l'aspido sordo
e più sorda e più fera e più fugace;
poi che col dir t'offendo,
i' mi morirò tacendo;
- [II parte] ma grideran per me le piagge e i monti
e questa selva, a cui
sì spesso il tuo bel nome
di risonare insegno.
Per me piagnendo i fonti,
e mormorando i venti,
diranno i miei lamenti;
parlerà nel mio volto
La pietate e 'l dolore;
e, se fia muta ogn'altra cosa, al fine
parlerà il mio morire,
e ti dirà la morte il mio martire.¹⁹

La seconda parte inizia con una accelerazione improvvisa rispetto a ciò che precede; dall'intreccio polifonico del verso posto a chiusura, protratto a lungo, si passa all'accordalità declamatoria con ripetizione dell'incipit «Ma grideran per me» a due e poi a tre voci, nel rispetto dell'accentazione verbale (il Do# del Tenore è naturalizzato al Quinto in virtù del percorso imitativo intrapreso da lì in poi). Ciò la rende evidentemente 'seconda' anche come stile musicale oltre che per senso poetico (consequenziale, data l'avversativa); col suo attacco a note rapide sul primo tactus vive a seguito dell'esistenza di una prima parte, e ben difficilmente potremmo immaginare un primo *exordium* sifatto (es. 13b). Inoltre, il nuovo spunto ritmico era stato anticipato dall'intonazione, imitativa, di «Poi che col dir t'offendo», al distico antecedente, in cui ci si avvale di una formula identica (es. 13a): collegamenti dovuti anche alla natura drammatico-rappresentativa del testo d'origine che si intende conservare, pur con i mezzi della polifonia.

Ulteriori esempi di incipit propriamente da seconda parte possono essere individuati in due brani dall'*Ottavo libro a 5* (1598): *O occhi del mio core e d'Amor lumi* (da

¹⁹ *Il pastor fido* cit., p. 21.

Es. 13a L. Marenzio, *Cruda Amarilli*

VII a 5, 1595, 45-47

45

C mi mor-rò ta-cen-do,

A Poi che co'l dir t'of-fen- - -

T - rò Poi che co'l

Q ta-cen- - - - do, l'

B - rò ta-cen- - - do,

Es. 13b L. Marenzio, *Cruda Amarilli*

VII a 5, 1595, 58-60

58 *Seconda parte*

C Ma gri-de-ran per me

A Ma gri-de-ran per me

T Ma gri-de-ran per me le

Q Ma gri-de-ran per me le piag-

B Ma gri-de-ran per me le piag-

Tasso), il cui secondo esordio («Anima bella»), in rapida omofonia sul tempo forte e, come sopra, sul primo tactus, si presta a continuare un discorso più che a iniziarlo, e in *Ahi chi ti insidia al boscareccio nido* (su un testo di Livio Celiano), in cui l'esortazione

«Vieni», ancora sul primo tactus, non è sufficientemente prolungata per potersi adattare ad un primo e più impositivo *exordium* (es. 14a e 14b). Infine, la precipitazione con cui inizia la seconda parte di un altro brano del medesimo *Ottavo libro*, *Laura se pur sei*

Es. 14a L. Marenzio, *O occhi del mio core*

VIII a 5, 1598, 59-60

59 *Seconda parte*

C
A
T
Q
B

A - ni - ma bel - la
A - ni - ma bel - la
A - ni - ma bel - la
A - ni - ma bel - la
A - ni - ma bel - la

Es. 14b L. Marenzio, *Ahi chi t'insidia*

VIII a 5, 1598, 38-39

38 *Seconda parte*

C
A
T
Q
B

Vie - ni
Vie - ni
Vie - ni
Vie - ni
Vie - ni

l'aura (testo del Celiano), su una cellula ritmica palesemente imitativa del ritmo verbale («Perfida»), recuperata più volte in sovrapposizione ad altri elementi testuali e presentata dapprima all'acuto per renderla più straziante, deriva dalla maturazione di una idea poetica sviluppata antecedentemente e finisce per affermarsi come attributo di quella «Laura» con cui il brano, ossia la prima parte, inizia, a valori lunghi (es. 14c).

Es. 14c L. Marenzio, *Laura se pur sei l'aura*

VIII a 5, 1598, 70-73

70 *Seconda parte*

C
A
Q
T
B

Per - fi - da, Per - fi - da pur po - te - sti Ne - gar - mi an -
Per - fi - da, Per - fi - da pur po - te - sti Ne -

È ora possibile tentare qualche conclusione. Il passaggio fra la chiusa di una sezione e l'incipit della successiva è senz'altro una fase critica nella stesura di un madrigale musicale, in cui coagiscono istanze non esattamente convergenti e talora palesemente differenziate. La soluzione cadenzale della prima parte è una 'chiusa' dal punto di vista degli schemi ritmici e retorici ma non lo è né nell'ottica della pianificazione modale (la frequente sosta sulla *repercutta* produce ciò che in ambiente tonale si chiamerà indicativamente cadenza sospesa), né nell'ottica poetica, giacché il concetto, e talora addirittura il senso poetico, può non essere concluso (spesso non lo è). D'altra parte l'incipit secondo è un *exordium* in quanto segue una sosta esecutiva e in quanto è enumerabile nel quadro del progetto editoriale del volume madrigalístico-tipo²⁰ (e difatti capita, nei trattatisti coevi, la menzione di

²⁰ Nella maggioranza dei libri marenziani le seconde ed eventuali altre sezioni di un madrigale concorrono a far raggiungere al volume, con le rispettive prime parti, il totale standard di 21 brani (ma di Marenzio si hanno anche raccolte madrigalistiche di 18, 20, 29 e 37 brani, comprese le parti successive alla prima). Ciò rispecchia la

sole seconde parti),²¹ ma non lo è né per senso poetico (perlopiù consequenziale) né per definizione modale (il percorso è già intrapreso, la definizione del modo è già stabilita), né, talora, per la strutturazione ritmica (che può avvalersi di formule continuative più che introduttive). L'intonazione degli incipit successivi al primo viene quindi a costituire un problema rinnovabile di volta in volta e sempre rilevante. Marenzio, nella fattispecie, ben difficilmente si adagia su procedimenti routinari, anche quando routinaria è la segmentazione del testo (come nel caso dei sonetti o delle ottave). Se in alcuni casi il compositore ovvia alla segmentazione, richiamando con i mezzi della musica l'attenzione dell'esecutore o dell'ascoltatore sullo sviluppo sonoro di sezioni di testo semanticamente affatto secondarie o incomplete, facendo così passare in secondo piano l'interruzione 'violenta' del testo poetico, dovuta o prescelta che sia (*Nel dolce seno della bella Clori, Giunto a la tomba*), altrove egli approfitta della segmentazione e ne trae un utile di natura retorico-formale: con nette differenziazioni negli incipit, che divengono così poli espressivi idealmente non men che fonicamente contrapposti, agenti anche sull'economia generale del brano (*Zefiro torna, Questi vaghi concenti, In un bel bosco di leggiadre fronde*), ma all'occorrenza, in modo evidente talora, in modo pressoché subliminale altrove, anche con concatenazioni, affinità e rinvii (*Tutto 'l di piango, Se la mia vita da l'aspro tormento, O bella man*). Nella totalità dei casi i modelli d'esordio assolvono quindi la funzione di veri e propri cardini formali, che ci inducono a valutare i madrigali multisezionali nella loro complessità ed interezza, ossia tenendo presenti al contempo le diverse parti, e non solo come naturale sequenza o divenire di momenti poetici.

tendenza più generale nella confezione del volume madrigalistico, indicativa anche in sede di valutazione estetica, in quanto nella prassi coeva ad una seconda parte poteva esser tributato valore di brano musicale autonomo, godibile nella sua individualità (ed è da ricondursi anche alla 'indeterminatezza' dei testi poetico-strofici di partenza; cfr. FRANÇOIS LESURE – CLAUDIO SARTORI, *Perché rifare il Vogel?*, in *Nuovo Vogel* cit., I, p. XI: «[...] in qualche opera si possono trovare presentati come due o tre madrigali distinti quelli che invece in altre opere non sono che le due o tre parti di uno stesso madrigale [...]»); viceversa non di rado i compilatori stranieri di antologie madrigalistiche ristampano singole prime parti di componimenti bipartiti. Non mancano d'altra parte raccolte in cui le sezioni successive alla prima non fanno numero: nella «Tavola delli madrigali» de *Il primo libro di madrigali cromatici a cinque voci, nuovamente ristampato* di Cipriano de Rore, Venezia, Gardano, 1593, si legge ad es. l'avvertenza: «Senza le Seconde parte. Numero 21» (38 brani in totale). Infine una curiosità editoriale: nel *Primo libro de Madrigali a 5 voci* di Leonardo Meldert (1578) le seconde parti di brani bipartiti sono dette tali solo nel caso che le esigenze tipografiche impongano allo stampatore di farle iniziare alla pagina successiva: altrimenti, dopo doppia stanghetta, iniziano di seguito alla prima senza nessuna denominazione (debbo a Franco Piperno questa indicazione).

²¹ Massimo Privitera mi segnala il caso della *Cartella musicale nel canto figurato, fermo e contrapunto del P. D. Adriano Banchieri*, Venezia, Vincenti, 1614 (rist. anast. Bologna, Forni, 1968, p. 169) dove di Marenzio si menzionano «gli suoi dua Madrigali a cinque voci l'uno de i quali principia Partirà dunque & il secondo, Ma in tanto il sonno se ne già pian piano». Il riferimento è a due brani del *Primo libro a cinque* (1580), dove *Partirà dunque, ohimè, mi manca il core* è un pezzo isolato, mentre *Intanto il sonno si partia pian piano* (incipit appena diverso in Banchieri) è la seconda parte di *Venuta era Madonna al mio languire*, su testo di Sannazaro.



«E 'L MIO DURO MARTIR VINCE OGNI STILE»
MARENZIO E L'ESPRESSIONE MUSICALE DELL'INESPRIMIBILE
PETRARCHESCO *

Fra i testi poetici di maggior fortuna musicale, oltre che letteraria, dell'intero Cinquecento, un posto davvero speciale è occupato dalla sestina doppia n. 332 di Petrarca, *Mia benigna fortuna e 'l viver lieto*, unica nel suo genere non solo fra le rime "in morte di madonna Laura" ma nell'intero Canzoniere.¹ Dal primo all'ultimo decennio del secolo, con un decisivo incremento a partire dagli anni '50, le sue dodici, gravissime stanze hanno rappresentato una sorta di banco di prova obbligato per qualsiasi compositore che ambisse non solo a dimostrare la propria eccellenza nell'arte del contrappunto, ma anche ad ampliare il vocabolario espressivo del più importante genere musicale profano dell'epoca, il madrigale.² Ripercorrere anche solo le fasi salienti di questa privilegiata tradizione sperimentale equivarrebbe un po' a ricostruire la storia stessa del madrigale, o meglio, dell'espressività polifonica nei suoi esiti più estremi. Per il momento sarà sufficiente concentrare l'attenzione su quella stanza, la seconda, che più di ogni altra sembra aver attratto l'interesse dei maggiori compositori dell'epoca, e che Luca Marenzio si decise ad intonare solo nel 1599, suo ultimo anno di vita.

Nel presente contributo cercherò soprattutto di illustrare come la specifica lettura musicale di *Crudele, acerba, inesorabil Morte* proposta da Marenzio – ultimissima dell'intera serie cinquecentesca, di gran lunga la più audace e trasgressiva³ – possa essere compresa in profondità solo alla luce dei suoi più evidenti modelli: primo fra tutti

* Parte del presente lavoro si è potuto realizzare grazie a un contributo finanziario dell'Università di Pavia. Si ringrazia Massimo del Vita per aver curato la veste grafica di tavole ed esempi musicali.

¹ Fra le tante edizioni del *Canzoniere* di Petrarca (*Rerum vulgarium fragmenta*), cfr. in particolare quella commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996. Sui peculiari caratteri formali e simbolici della sestina doppia petrarchesca, e sulla sua recezione cinquecentesca – in ambito tanto letterario quanto musicale – rimando all'ampio quadro fornito da Massimo Privitera in questo stesso volume.

² Lo si può già constatare mettendo a confronto i dati bibliografici inclusi nel *Nuovo Vogel* – ossia in EMIL VOGEL – ALFRED EINSTEIN – FRANÇOIS LESURE – CLAUDIO SARTORI, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, Pomezia, Staderini, 1977 – con le riflessioni critiche, corredate da trascrizioni musicali, di ALFRED EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, Princeton, Princeton University Press, 1949, I: pp. 224, 415-416; II: pp. 558-561, 684-685 sgg.; III: pp. 114-116. Nel complesso la tradizione musicale scritta cinquecentesca di *Mia benigna fortuna* si estende dal 1508 (intonazione strofica adespota stampata da Ottaviano Petrucci nel *Nono libro delle frottole* – cfr. EINSTEIN, *The Italian Madrigal* cit., p. 559) al 1599 (le quattro intonazioni madrigalistiche contenute nel *Nono libro* di Marenzio – cfr. più sotto la Tabella I).

³ LUCA MARENZIO, *Il nono libro de' madrigali a cinque voci*, Venezia, Angelo Gardano, 1599, p. 20: *Crudele acerba inesorabil morte* (madrigale n.13). In origine l'analisi è stata condotta sulla base di una personale trascrizione dei libri parte conservati presso il Civico Museo Bibliografico di Bologna; più recentemente ho potuto consultare anche l'edizione inclusa in BERNHARD JANZ, *Die Petrarca-Vertonungen von Luca Marenzio. Dichtung und Musik im späten Cinquecento-Madrigal*, Tutzing, Hans Schneider, 1992, pp. 420-424.

Tabella I

Intonazioni cinquecentesche di [Mia benigna fortuna] / Crudele acerba

compositore	stampatore: anno (n.) (Venezia)	n. voci	solo 2a stanza	1a + 2a stanza	ciclo integrale
J. ARCADELT	Scotto: 1540 ¹⁸ (n. 20) [R: Gardano: 1541, 1549]	5	*		
G. BODEO	Gardano: 1549 (nn.18-29)	4			* (fine raccolta)
O. DI LASSO	Gardano: 1555c (nn. 10, 12) [R: Gardano: 1557, 1566, 1570, 1582; Scotto: 1559, 1562, 1567, 1586; Rampazetto: 1562, 1566]	5		* (separate)	
J. GERO	Gardano: 1556 (nn. 28, 11)	3		* (separate)	
C. DE RORE	Gardano: 1557 ²⁴ (n. 9) [R: Merulo: 1569 ³³ Gardano: 1571 ¹⁰]	4		* (unite: 1a/2a parte)	
PH. DE MONTE	Gardano: 1562 (nn. 1-12) [R: Scotto: 1586]	4			* (inizio raccolta)
M. MATTI	Gardano: 1571 (n.18)	4	*		
V. BASTINI	Scotto: 1578 (n. 3)	5		* (unite)	
C. MALVEZZI	Scotto: 1583 ¹⁶ (n. 16)	5		* (unite)	
G. P. MANENTI	Gardano: 1586 (n. 7)	5		* (unite)	
J. DE WERT	Gardano: 1588 (n. 7)	5		* (unite)	
L. MARENZIO	Gardano: 1599 (n. 13) [R: Gardano: 1601, 1609; Raveri: 1608; Scotto: 1609; Phalèse: 1609, 1632]	5	* (penultimo, separato dalle stanze 5, 10, 11) [= madr. n. 4, 2, 5]		

Cipriano de Rore, in parte anche Orlando di Lasso, Giaches de Wert e il padre fondatore Jacques Arcadelt.⁴

I

La Tabella I fornisce un quadro completo delle intonazioni madrigalesche di *Crudele, acerba, inesorabil Morte*, seconda stanza di *Mia benigna fortuna*.⁵ Un dato salta subito all'occhio: proprio il primo e l'ultimo rappresentante della tradizione, Arcadelt e Marenzio, ad almeno sessant'anni di distanza, si differenziano dagli altri madrigalisti (ad eccezione di un minore quale frà Mauro Matti)⁶ per aver scelto di concentrarsi sulla seconda stanza del ciclo quasi si trattasse di un testo autonomo; nel caso di Marenzio, addirittura, *Crudele, acerba* compare quasi alla fine del suo Nono Libro, in penultima posizione (n.13), ben distanziato da altre tre stanze della stessa sestina, successive nel ciclo poetico ma qui stampate all'inizio della collezione, in ordine apparentemente casuale (madrigali nn. 2, 4, 5 = stanze 10, 5, 11).⁷ All'estremo opposto trovia-

⁴ Cito qui di seguito solo le fonti a stampa più antiche (con sigle RISM) e le rispettive edizioni moderne da me consultate: 1) JACQUES ARCADELT, *Crudel'acerb'inesorabil morte*, in *Le dotte, et eccellente compositioni de i madrigali a cinque voci da diversi perfettissimi musici fatte*, Venezia, Girolamo Scotto, 1540 (1540¹⁸), n. 20; *Jacobi Arcadelt Opera Omnia*, a cura di Albert Seay, CMM 31.VII, American Institute of Musicology, 1969, pp. 7-10. 2) ORLANDO DI LASSO, *Mia benigna fortun' e 'l viver lieto; Crudel acerba inesorabil morte*, in *Id., Il primo libro di madrigali a cinque voci*, Venezia, Antonio Gardano, 1555 (1555c), nn. 10, 12; *Orlando di Lasso. Sämtliche Werke*, a cura di Adolf Sandberger, Band II, Teil I, *Madrigale von Orlando di Lasso*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, s.d. (1894-1926), pp. 37-39, 44-46. 3) CIPRIANO DE RORE, *Mia benigna fortuna e 'l viver lieto / Crudele acerba inesorabil morte*, in *Id., Il secondo libro de madregali a quattro voci, con una Canzon di Giannetto sopra Pace non trovo*, Venezia, Antonio Gardano, 1557 (1557²⁴), n. 9; *Cipriani de Rore Opera Omnia*, a cura di Bernhard Meier CMM 14.IV, American Institute of Musicology, 1969, pp. 79-81. 4) GIACHES DE WERT, *Mia benigna fortuna e 'l viver lieto / Crudele acerba inesorabil morte*, in *Id., Il nono libro de madrigali a cinque et sei voci*, Venezia, Angelo Gardano, 1588, n. 7; *Giaches de Wert, Opera Omnia*, a cura di Carol MacClintock, CMM 24.IX, American Institute of Musicology, 1970, pp. 36-42.

⁵ Le informazioni riassunte nella Tabella I sono in gran parte tratte dal *Nuovo Vogel* cit. (v. nota 2), schede nn. 2883-2886 (Arcadelt), 374 (Bodeo), 1421-1448 (Lasso), 1150 (Gero), 2429-2431 (Rore), 736-737 (Monte), 1758 (Mauro Matti), 285 (Bastini), 1556 (Malvezzi), 1563 (Manenti), 1992 (Wert), 1639-1645 (Marenzio). La lista delle ristampe del *Nono libro* marenziano si rifa anche a DENIS ARNOLD, *Marenzio*, New York-Toronto, Oxford University Press, 1965, pp. 44-45, e a JAMES CHATER, *Luca Marenzio and the Italian Madrigal, 1577-1593*, Ann Arbor (Michigan), UMI Research Press, 1981, p. 216.

⁶ FRA' MAURO MATTI, *Il primo libro de madrigali a quattro voci*, Venezia, figlioli di Antonio Gardano, 1571, n. 6; ed. moderna a c. di Silvio Mariotti, Lucca, LIM, 1999, n. 18.

⁷ Secondo la suggestiva ipotesi di MASSIMO PRIVITERA, *Malinconia e acedia. Intorno a "Solo e pensoso" di Luca Marenzio*, «Studi Musicali», XXIII, 1994, pp. 29-71: 36, 52, il riordino delle quattro stanze sarebbe invece tutt'altro che casuale, e soddisferebbe «una precisa esigenza poetica marenziana»: «sfogliando il libro come se fosse una raccolta poetica si rimane infatti colpiti dalla consequenzialità autobiografica del discorso». Per illustrare il punto, d'altra parte, Privitera si sofferma appena sull'incipit dei primi cinque testi poetici (non sul loro contenuto integrale), per poi cogliere il momento culminante dell'intero percorso poetico-affettivo (o «anatomia della malinconia») nell'«invocazione della morte» e nel «dialogo con essa» (con allusione a

mo Joan Bodeo e Philippe de Monte, unici ad aver intonato tutte e dodici le stanze, rispettandone l'ordine originale, a conclusione e ad inizio delle rispettive collezioni.⁸

Nella maggioranza dei casi tuttavia, sette su dodici, la stessa stampa musicale include solo ed unicamente le due stanze iniziali della sestina – il che non significa necessariamente evidenziarne la mutua connessione. Nel caso di Lasso, almeno in apparenza, le due stanze danno vita a due madrigali distinti (i nn. 10, 12), che vengono perdipiù separati dall'intonazione bipartita (n. 11) di un altro celebre testo petrarchesco, il sonetto 172, *O invidia nemica di virtute*, a quelle stanze totalmente estraneo, e appartenente alla sezione «in vita» del Canzoniere. Il 'cattivo esempio' viene seguito da Jehan Gero, che non solo allontana ancor più le due stanze ma ne inverte l'ordine (madrigali nn. 28, 11).⁹ Eppure lo stesso stampatore di Lasso (1555) e Gero (1556), Antonio Gardano, l'anno successivo non esiterà a riunire *Mia benigna fortuna* e *Crudele acerba* in un singolo madrigale bipartito, il n. 9 del *Secondo libro de madregali a quattro voci* di Cipriano de Rore (1557); significativa è anche la collocazione del madrigale proprio alla fine della silloge monografica, a cui fa da altrettanto autorevole e petrarchesca appendice la *Canzon di Giannetto* [Palestrina] sopra "*Pace non trovo*". Creando uno stacco netto rispetto alla tradizione precedente, il nuovo e più 'umanistico' exemplum ciprianoesco – dopo una pausa quantomai sintomatica – verrà fedelmente seguito negli anni '70 e '80 da musicisti della più varia levatura e provenienza quali Bastini, Malvezzi, Manenti¹⁰ e l'emulo Giaches de Wert.

Crudele acerba). Eppure la morte è ripetutamente invocata («pregata» e «ripregata») già all'interno delle stanze nn. 10 e 5, poste all'inizio della collezione (madrigali nn. 2, 4), in quanto unica via d'uscita dal presente martirio; la «Morte» cui si riferiscono entrambe le stanze nn. 11 e 2 (madrigali nn. 5, 13), invece, è quella reale di Laura, che Petrarca denuncia amaramente come la causa di ogni sua sofferenza. Quale sia precisamente il nesso narrativo e autobiografico che dovrebbe collegare questi versi gravissimi e angosciosi a quelli assai più lievi e pacatamente lamentosi di Celiano, Ongaro e Guarini, rimane ancora tutto da chiarire. Ci si domanda infine se e fino a che punto sia possibile conciliare la «sequenza» poetico-narrativa intravista da Privitera con l'indubbia organizzazione sistemico-tonale del *Nono libro* (ambitus grave e *cantus durus* per i madrigali nn. 1-8, ambitus più acuto e *cantus mollis* per i nn. 9-14).

⁸ GIOVANNI BODEO, *Il primo libro de madrigali a quattro voci*, Venezia, Antonio Gardano, 1549, nn. 18-29; PHILIPPE DE MONTE, *Il primo libro de madrigali a quattro voci*, Venezia, Antonio Gardano, 1562, nn. 1-12. Quest'ultimo ciclo è stato parzialmente studiato da BRIAN MANN, *The Secular Madrigals of Filippo di Monte, 1521-1603*, Ann Arbor (Michigan), UMI Research Press, 1983, pp. 103-104, 110-126.

⁹ JEHAN GERO, *Il secondo libro di madrigali a tre voci*, Venezia, Antonio Gardano, 1556, nn. 11, 28.

¹⁰ VINCENZO BASTINI, *Il secondo libro di madrigali a cinque et sei voci*, Venezia, Girolamo Scotto, 1578, n. 3 (a cinque voci); CRISTOFORO MALVEZZI, *Il primo libro delli madrigali a cinque voci*, Venezia, Girolamo Scotto, 1583, n. 6; GIOVAN PIERO MANENTI, *Madrigali ariosi a quattro, con alcuni capricci sopra a' cinque tempi della gagliarda*, Venezia, Angelo Gardano, 1586, n. 7, edizione moderna e note critiche a cura di Piero Gargiulo, Roma, Pro Musica Studium, 1987, pp. 18-22. Il rispettivo contributo di questi tre compositori alla tradizione di *Mia benigna fortuna* è ancora tutto da stabilire; particolarmente interessante è il caso di Malvezzi e Manenti, se si considera non solo la prossimità delle date di stampa (1583, 1586), ma anche l'appartenenza allo stesso ambiente culturale (Firenze, la corte medicea, già a partire dagli anni '70). In merito a Manenti e ai suoi *Madrigali ariosi*, cfr. l'accurato quadro storico fornito da Gargiulo, *op. cit.*, Introduzione, pp. VII - XVI.

Perché Marenzio si sia voluto sottrarre – almeno in superficie – ad un simile modello di scelta poetica, preferendo ritornare a quello ben più antico di Arcadelt, è questo uno dei quesiti centrali a cui si cercherà di rispondere nelle pagine seguenti. Per poterlo fare bisognerà innanzitutto rivolgersi al testo di Petrarca e chiarire in che senso la soluzione bipartita proposta da Cipriano, e rispettata dal suo editore, sia in assoluto la più logica e illuminata: rispetto non solo a quella indicata da Arcadelt e ripresa da Marenzio, ma anche a quella integrale di Bodeo e Monte.

L'intera sestina doppia petrarchesca – e con essa un po' tutto il *Canzoniere* – ruota attorno ad un unico nucleo concettuale di base, o meglio, ad un'unica contrapposizione affettiva e temporale, drammaticamente espressa sotto forma di 'mutazione di fortuna': il passaggio cioè dalla letizia passata alla presente angoscia, dall'antico «viver lieto» (I.1) al presente desiderio di «morte» (I.6); e dunque il 'cangiare' (V.28) del «dolce» o «amoroso» «stile» (I.3, III.13) «che solea resonare in versi e 'n rime» (I.4) in un «mutato stile» (XI.64), «grave» (II.11), sì, «doloroso» ed «aspro» (X.56, Congedo.74), ma incapace di esprimere, anche nelle più «roche», «lacrimose» ed «angosciose rime» (VI.32, VII.40, Congedo.74) un così «duro martirio» (II.11-12). L'evento tragico che ha scatenato una simile mutazione, naturalmente, è la «Morte» di Laura (II.7, VIII.43, XI.65). In termini aristotelici, tale è l'entità di questa autentica 'catastrofe', o 'evento traumatico' (πρόθoσ), che la conseguente, improvvisa 'mutazione affettiva', o 'peripezia' (περιπέτεια), vissuta dal poeta rimane fatalmente irrisolta: solo la sua stessa «morte» (a partire da I.6) – ideale riflesso di quella reale di Laura – potrebbe placarne le sofferenze, e dunque 'scioglierne' (λύειν) l'intima tensione drammatica.¹¹ La struttura ciclica e seriale di una normale sestina si presterebbe, già di per sé, a rendere l'idea di una peripezia di segno negativo che ruota su se stessa senza posa, immutabile ed ossessiva come il matematico ricorrere delle parole-rima. In questo caso, come ci spiega Petrarca stesso, «doppiando il dolor, doppia lo stile» (VII.39), e dunque il ciclo della *retrogradatio* viene compiuto addirittura due volte,¹² così da protrarre ulteriormente, davvero *ad infinitum*, quella rotazione, così da amplificarne ancor più l'effetto parossistico e devastante.

Di fronte a un testo poetico così straordinariamente esteso e complesso, così estremo nella sua tragica gravità ma anche così ripetitivo nel concetto e nella rima, il compositore esegeta – che sia davvero interessato a comprenderlo in profondità e a proporre un'efficace lettura musicale – non ha molta scelta. Intonare l'intero ciclo significherebbe contravvenire ai principi più elementari su cui si fonda l'estetica stessa del madrigale cinquecentesco: essenzialità, concisione, immediatezza espressiva, varietà nell'unità. Diversamente da quanto accade in altri componimenti poetici di ampio respiro – per fare un solo esempio, la canzone della *Vergine* con cui si chiude il

¹¹ Per una definizione di questi termini, tratti dalla *Poetica*, 1449b-1452a-1455b sgg., e sul relativo dibattito in ambito letterario cinquecentesco (coinvolgente, fra gli altri, Castelvetro, Tasso, Giacomini e Bonciani), cfr. STEFANO LA VIA, *Le Combat retrouvé. Les "passions contraires" du "divin Tasse" dans la représentation musicale de Monteverdi*, in "La Jérusalem délivrée" du Tasse. Poésie, peinture, musique, ballet, Actes du colloque, Musée du Louvre (1996), Paris, Klincksieck-Musée du Louvre, 1999, pp. 111-158: 113 sgg.

¹² Cfr. il commento introduttivo di Santagata al *Canzoniere* cit. (v. nota 1), p. 1283.

Canzoniere¹³ – le stanze di *Mia benigna fortuna* non danno vita ad una sequenza lineare, quanto semmai ad una rotazione circolare di rime e concetti ricorrenti. Se le dieci stanze della *Vergine* (con ampio congedo) possono formare un ciclo unitario di madrigalli, fra loro concatenati ma sempre diversi (come i concetti e affetti devozionali via via espressi), e dunque dotati di una potenziale autonomia strutturale – un po' come, in pittura, i quadri di un polittico, o ancor meglio i tondi di un rosario mariano –, ¹⁴ lo stesso difficilmente può avvenire in *Mia benigna fortuna*, le cui dodici stanze (con più breve congedo) non fanno che ripetere, per quanto in forma mirabilmente variata, sempre lo stesso, gravissimo concetto e le stesse parole-rima.¹⁵ Forse anche per questo la prassi di intonare l'intero ciclo della canzone ebbe così tanta fortuna fra i madrigalisti, proprio a partire da Cipriano,¹⁶ mentre nel caso della sestina doppia l'esempio di Bodeo e Monte rimane un isolato esperimento.¹⁷

Non meno problematica risulta l'operazione opposta, ossia l'isolamento di una singola stanza della sestina, soprattutto se si tratta della seconda. Saltare i primi sei versi, infatti, significa privare i sei successivi della loro premessa concettuale oltre che strutturale e metrico-prosodica, e dunque eliminare l'antitesi stessa, la mutazione affettiva che è alla base della sestina.¹⁸

1A	Mia benigna fortuna e 'l viver lieto,	Crudele, acerba, inexorabil Morte,	7F
2B	i chiari giorni et le tranquille notti	cagion mi dà di mai non esser lieto,	8A
3C	e i soavi sospiri e 'l dolce stile	ma di menar tutta mia vita in pianto,	9E
4D	che solea resonare in versi e 'n rime,	e i giorni oscuri et le dogliose notti.	10B
5E	vòliti subitamente in doglia e 'n pianto,	I miei gravi sospir' non vanno in rime,	11D
6F	odiar vita mi fanno, et bramar morte.	e 'l mio duro martir vince ogni stile.	12C

¹³ A cui si può affiancare l'altrettanta fortunata sestina 142 del *Canzoniere*, *A la dolce ombra de le belle frondi*, anch'essa intonata da Rore nella sua interezza, e caratterizzata – a differenza di *Mia benigna fortuna* – da una rigorosa progressione narrativa che conduce gradualmente dalla prima stanza al congedo.

¹⁴ Un buon esempio potrebbe essere la *Madonna del rosario* di Lorenzo Lotto (1539), Cingoli, San Nicolò, riprodotta in FLAVIO CAROLI, *Lorenzo Lotto e la nascita della psicologia moderna*, Milano, Fabbri, 1980, pp. 218-219. Con analoghi intenti argomentativi, EINSTEIN, *The Italian Madrigal* cit. (v. nota 2), p. 402, aveva definito la canzone petrarchesca «[a] chain of matched pearls», in cui «no one of the stanzas is less profound than any other».

¹⁵ Forse un po' esagera CHATER, *Luca Marenzio* cit. (v. nota 5), p. 21, nel considerare la sestina un «monotonously gloomy poem»; ma la sua spiegazione della scelta poetica marenziana (più che di quella lassiana) rimane in sostanza condivisibile: «There is no variation in mood, only in the way it is expressed; for this reason, Marenzio, like Lassus, sets each stanza as a separate composition rather than risking the monotony of a unified cycle».

¹⁶ Cfr. quanto già osservato in proposito da EINSTEIN, *loc. cit.* (v. nota 14).

¹⁷ Nel caso di Monte, l'estrema incoerenza tonale del ciclo – osservata da MANN, *The Secular Madrigals* cit. (v. nota 8), p. 110 sgg. ed es. 9 –, e la conseguente perdita di coesione formale, può essere derivata proprio dall'ansia di variare musicalmente un concetto poetico così estesamente ripetitivo.

¹⁸ Il testo qui riportato rispecchia la lezione proposta nell'ediz. del *Canzoniere* a cura di Santagata cit., p. 1281, a cui ci si è attenuti in parte anche nelle Tabelle II, III. Nelle specifiche discussioni analitico-musicali, e negli esempi, si tiene conto invece delle varianti poetico-testuali contenute nelle rispettive stampe.

Concentrarsi esclusivamente sul membro negativo dell'antitesi significa anche rinunciare al violento ribaltamento di valori a cui sono sottoposte tanto le prime quattro parole-rima (*lieto*, *notti*, *stile*, *rime*) quanto gli interni *giorni* (da «chiari» a «oscuri») e *sospiri* (da «soavi» a «gravi»):

viver <u>lieto</u> (1A)	- ->	mai non esser <u>lieto</u> (8A)
<i>chiari giorni</i> e tranquille <u>notti</u> (2B)	- ->	<i>giorni oscuri</i> e dogliose <u>notti</u> (10B)
<i>soavi sospir</i> e 'l dolce <u>stile</u> (3C)	- ->	il mio duro martir vince ogni <u>stile</u> (12C)
solea resonar in versi e 'n <u>rime</u> (4D)	- ->	<i>gravi sospir</i> ' non vanno in <u>rime</u> (11D)

Le altre due parole-rima, *pianto* e *morte*, pur mantenendo inevitabilmente un'accezione negativa, svolgono una funzione non meno importante. L'una si rivela subito essenziale, nel quinto verso della prima stanza, per avviare l'improvvisa mutazione d'affetto: «vòlti subitamente in doglia e 'n pianto» (5E); ritornerà nella stanza successiva (9E) a denotare una condizione ormai acquisita e senza via d'uscita («ma di menar tutta mia vita in pianto»). Ancor più indispensabile, infine, è la rima «morte», anello di congiunzione fra le due stanze (versi 6F, 7F), ma anch'essa con duplice accezione: riferendosi dapprima alla morte tutta ideale bramata dal poeta, in seguito alla reale Morte (con la maiuscola) di Laura.

In breve, scegliendo di intonare le prime due stanze petrarchesche come le due parti inscindibili di un unico madrigale, Cipriano ci dimostra di aver lucidamente riconosciuto in esse la 'forma base', l'essenziale nucleo generatore della sestina, che le stanze successive si limitano a riformulare e variare in tutte le possibili combinazioni. Nessun'altra soluzione gli avrebbe permesso di attuare una lettura musicale così mirabilmente sintetica del dramma petrarchesco: breve ed essenziale ma anche esauriente, rappresentativa dell'intera sestina.¹⁹

Pur rinunciando volutamente a questa soluzione, Marenzio non ha inteso certo scavalcare il modello ciprianesco e riaffermare quello ancor più remoto di Arcadelt. Entrambi i compositori, è vero, al contrario di Cipriano, sono interessati a mettere a fuoco il dettaglio a discapito della visione d'insieme, il singolo affetto patetico a discapito del suo dinamico, tragico divenire; la loro preoccupazione è espressiva e stilistico-musicale prima ancora che letteraria ed esegetica. Fra i loro obiettivi vi è soprattutto quello di rispondere all'estrema provocazione che rende questa stanza davvero unica

¹⁹ A simili conclusioni ero pervenuto già in STEFANO LA VIA, *Cipriano de Rore as Reader and as Read: A Literary-Musical Study of Madrigals from Rore's Later Collections (1557-1566)*, Ph.D diss., Princeton University / Ann Arbor (Michigan), UMI, 1991, pp. 187-195 e sgg. È curioso constatare come in precedenza più di uno studioso – forse influenzato anche dalla celebre citazione di Giulio Cesare Monteverdi – abbia considerato il *Crudele acerba* ciprianesco non per quello che è (la seconda parte del madrigale bipartito *Mia benigna fortuna*), ma come se si trattasse di un'intonazione autonoma: fra i casi più autorevoli, cfr. EINSTEIN, *The Italian Madrigal* cit. (v. nota 2), I, pp. 415-416; II, pp. 558-561; III, pp. 114-116 (trascrizione); JESSIE A. OWENS, *Mode in the Madrigals of Cipriano de Rore*, in *Altro Polo. Essays on Italian Music in the Cinquecento*, a cura di Richard Charteris, Sidney, Frederick May Foundation for Italian Studies (University of Sidney), 1990, pp. 1-15: 8-9.

nell'intero ciclo, se non nell'intero *Canzoniere*: l'idea cioè che il martirio causato dalla morte della persona amata «non vada in rime» e «vinca ogni stile», sia cioè «superiore alle capacità espressive» di Petrarca come di ogni altro poeta.²⁰ Può insomma la musica venire incontro alla poesia e aiutarla ad esprimere l'inesprimibile? La via da percorrere, in tal senso, è indicata dagli stessi versi petrarcheschi: agli occhi di un polifonista, infatti, espressioni come «non andare in rime» e «vincere ogni stile» suonano anzitutto come uno stimolo a trasgredire le norme compositive, a superare le convenzioni formali, lo «stile» stesso del madrigale. Ad un'accezione così lata deve aver pensato già l'iniziatore della tradizione musicale di *Crudele acerba*, Arcadelt. Ogni esperimento successivo, e più di tutti quello conclusivo di Marenzio, sembra ambire anche al superamento di un altro e più specifico tipo di «stile»: ossia l'insieme delle personali soluzioni espressive, via via più originali e audaci, proposte da ciascun compositore precedente in risposta alla provocazione estrema dei versi petrarcheschi.

II

In effetti, pur concentrandosi unicamente sulla seconda stanza della sestina, Marenzio mostra di aver assimilato in profondità non solo e non tanto l'archetipo arcadeltiano quanto le tre intermedie letture bipartite di Lasso, Rore e Wert, ben consapevole dell'intimo e progressivo legame di filiazione genetica già stabilitosi fra di esse. Quanto emerge dalle Tabelle II, III e IV – sulle quali avrò modo di ritornare – è proprio la continuità della tradizione musicale di *Crudele acerba*, tanto sul piano della scrittura e dell'orchestrazione vocale (Tabella II),²¹ quanto su quello dei *tonal types*, del complessivo piano tonale-cadenzale (Tabella III),²² e infine delle possibili categorie modali che essi

²⁰ Ampiamente sottoscrivibile è il commento di Santagata, *Canzoniere* cit. (v. nota 1), pp. 1284-1285: «11. [...] NON [VANNI IN] RIME: 'non possono essere espressi in poesia'. 12. VINCE OGNI STILE: 'supera ogni gradazione di stile' (Berra 1991², p. 224, che richiama il «vario stile» del v. 35); «stronca ogni possibilità di eleganza poetica» (Fenzi); ma forse si può anche intendere che è superiore alle capacità espressive di chiunque, non solo di quelle di Petrarca, di per se stesse «debili» (v. 48): cfr. 309, 12-13 «il ver ... / ch'ogni stil vince»; dal punto di vista tematico si può richiamare Dante, *Così nel mio parlar* 20-21 «e 'l peso che m'affonda / è tal che non potrebbe adeguar rima». Quasi inutile rammentare che la canzone petrosa qui menzionata è la stessa (per quanto limitata alla stanza iniziale) che apre il *Nono libro* marenziano.

²¹ In riferimento a ciascuna delle cinque intonazioni (disposte in ordine cronologico da destra verso sinistra, anche per meglio evidenziare la lettura marenziana), la Tabella II riassume rispettivamente: impianto vocale, chiavi assegnate a ciascuna voce e ambito complessivo; orchestrazione vocale (ovvero numero e qualità delle voci via via impiegate) e scrittura, per comodità distinta in «imitativa» e «omofonica». La linea tratteggiata denota una scrittura variamente «quasi-omofonica», in cui la declamazione del testo da parte delle voci è leggermente sfasata, e dunque non perfettamente omoritmica; l'abbreviazione *faux* rimanda a una scrittura di tipo *fauxbourdon*, a tre voci (perlopiù in terze e seste parallele), talora anche a quattro voci (come nel caso di Marenzio, in cui una quarta voce si oppone al moto parallelo delle altre tre).

²² Nello stesso formato della tabella precedente, la Tabella III sintetizza rispettivamente i *tonal types* di ciascuna intonazione (1. sistema: *cantus mollis* o *cantus durus*; 2. ambito: chiavi 'naturali'/'basse' [C1, C4 nel caso di Arcadelt] o 'chiavette'/'alte' [g2]; 3. *pitch class* a cui rimanda la nota più grave della sonorità fina-

potrebbero essere intesi a rappresentare (Tabella IV).²³ Gli esempi musicali, più nello specifico, serviranno ad illustrare – nel capitolo successivo – i più significativi riferimenti marenziani a ciascuna delle quattro intonazioni precedenti. La quantità e qualità di questi riferimenti, il loro carattere per così dire ‘poligenico’, vanno ben oltre i limiti di una normale ‘parodia’: il compositore basa l’intero suo madrigale su moduli strutturali e su materiali musicali preesistenti, derivati non da uno ma da più modelli, più o meno esposti, più o meno integri e facilmente riconoscibili; queste diverse voci del passato vengono via via citate letteralmente, rielaborate, giustapposte, messe a confronto e infine sottoposte a un processo quasi alchemico di trasformazione e personale ricomposizione. Il risultato complessivo è una sorta di ‘parodia poligenica’,²⁴ che d’altra parte si rivela via via sempre più interessata a dimostrare la superiorità del modello cipriano; solo studiandolo a fondo e comprendendone la ferrea logica esegetica – sembra dirci

le del madrigale), nonché il progressivo trattamento del sistema (colonne a sinistra) e delle cadenze (colonne al centro e a destra). Legenda di altre abbreviazioni e simboli rilevanti: b / \flat = *cantus mollis / cantus durus*; Fri / Mc (pla) / Au (p.) = cadenze del tipo «frigio» / «mezzacadenza» (talora «plagale imperfetta») / «autentica» (talora «perfetta» semplice); *fugg.* = «fuggir la cadenza»; NAP = formula di preparazione cadenzale assimilabile alla moderna «sesta napoletana». Per definizioni più dettagliate, cfr. rispettivamente HAROLD S. POWERS, *Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony*, «Journal of the American Musicological Society», XXXIV, 1981, pp. 428-470: 436-442; STEFANO LA VIA, «Natura delle cadenze» e «natura contraria delli modi». *Punti di convergenza fra teoria e prassi nel madrigale cinquecentesco*, «Il Saggiatore Musicale», IV, 1997, pp. 5-51: 22-42.

²³ Nei rispettivi sistemi componenti la Tabella IV (a, b, c, d, e) trova ulteriore applicazione una soluzione grafica già sperimentata in precedenti saggi, a partire da LA VIA, «Natura» cit. (v. nota 22), pp. 14-15 sgg., 42-45 ssg.: gli ambiti di ciascuna voce (disposti in senso discendente come nella prassi di alcuni teorici, fra cui Zarlino) sono allineati in modo da visualizzare sinteticamente tanto le possibili caratteristiche modali riflesse in ciascuna linea melodica («specie d’ottava-quinta-quarta», «corda finale»/«mezzana», «repercutta» o «phrasis», cadenze principali e finale, secondo la simbologia spiegata in testa alla tabella stessa), quanto la loro diversa funzione strutturale e la loro complessiva interrelazione. Sul delicato problema del rapporto fra teoria modale e prassi polifonica, cfr. soprattutto le riflessioni di POWERS, *Tonal Types* cit. (v. nota 22), ancor’oggi pienamente sottoscrivibili.

²⁴ Il termine ‘parodia’ è qui utilizzato in sintonia con l’accurata definizione già proposta da LEWIS LOCKWOOD, *On “Parody” as Term and Concept in 16th-Century Music*, in *Aspects of Medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering to Gustave Reese*, a cura di Jan La Rue, New York, 1966, pp. 560-575: 573-75: non si tratta tanto di mera rielaborazione di un dato modello polifonico, quanto di ‘trasformazione inventiva’ di strutture e materiali ritmico-melodici preesistenti, che vengono non solo citati qua e là, ma anche manipolati e calati in un contesto formale ed espressivo interamente nuovo. In merito ad altri termini-chiave, quali soprattutto ‘imitatio’ ed ‘emulatio’, cfr. anche l’importante contributo di HOWARD M. BROWN, *Emulation, Competition, and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance*, «Journal of the American Musicological Society», XXXV, 1982, pp. 1-48. L’aggettivo ‘poligenico’, – da me usato in via del tutto sperimentale per denotare il carattere altamente poliedrico e intertestuale della parodia marenziana – è invece un termine usato soprattutto in genetica, per definire un sistema costituito da più geni diversi aventi azione additiva: considerando metaforicamente il madrigale di Marenzio come una sorta di ‘sistema’ genetico, si può riconoscere in ciascuna delle sue parti costitutive i ‘geni’ (musicali) già prodotti in precedenza da Arcadelt, Lasso, Rore e Wert in risposta ad un comune stimolo (poetico); questi geni, per quanto ben riconoscibili, vengono variamente manipolati, trasformati, rivitalizzati, così da formare un ‘sistema’ (poetico-musicale) interamente nuovo.

Marenzio – solo imitando, emulando, e forse anche tentando di superare questo modello, sviluppandone ulteriormente ed estremizzandone gli esiti, sarà possibile avvicinarsi realmente al testo petrarchesco ed aiutarlo ad esprimere l'inesprimibile.

Già Wert, a dire il vero, aveva tentato un'impresa simile, arrivando a citare direttamente il suo maestro in ben 11 versi su 12, e a segnalare anche la derivazione arcadeltiana e lassiana di più di una soluzione ciprianea.²⁵ Marenzio mostra di comprendere perfettamente i notevoli risultati ottenuti dal suo predecessore, ma non sembra considerarli esaurienti in rapporto tanto al testo petrarchesco quanto a quello ciprianeo: fra i principali intenti della sua caleidoscopica rivisitazione vi è anche quello di superare i limiti accademici e calligrafici – per non dire 'manieristici' – dell'emulazione wertiana: in un certo senso, di «vincerne» lo «stile» parodistico, e dunque di dimostrare come l'imitazione e trasformazione del modello ciprianeo possa essere motivata anche da precise esigenze espressive.²⁶ Non solo, ma per tradurre in suoni l'inesprimibile dolore

²⁵ La diretta derivazione del madrigale di Wert da quello di Rore può essere in parte già osservata mettendo a confronto le rispettive colonne delle Tabelle II e III: comune non è solo la globale strategia d'ordito/scrittura (a prescindere dal numero di voci impiegate) e di sistema (crescenti attriti fra *mollis* e *durus*, a prescindere dal sistema d'impianto), ma anche la cornice tonale-cadenzale dei due madrigali (esordio in *cantus mollis* e cadenza autentica Do>Fa; chiusa sempre in *mollis*, con mezzacadenza finale sol>Re preceduta da identica formula 'napoletana' e da risoluzione autentica su Re). L'analisi comparativa dettagliata delle due letture musicali – che non mi è stato possibile inserire in questo saggio – mette in luce un esempio altamente virtuosistico di parodia ciprianea, attraversata in lungo e in largo da citazioni, ma animata anche dall'intento di svilupparne più liberamente ed estremizzarne le soluzioni, non sempre però a fini espressivi. Per rendere l'idea della frequenza e precisione delle citazioni, riporto qui di seguito i versi (in corsivo) e le rispettive battute (Rore=Wert): 1A 1-5-8=1-4-7; 2B 11-15=9-12; 3C 16-18=12-15; 4D 20-23=17-25/26; 6F 29/30sgg.=31-32sgg.; 7F 41-45/46; 42-51/52; 8A 53-55=55; 9E 55-60=55-59-62-64; 10B 61-67=65-79; 11D 67-70sgg.=79-82sgg.; 12C 76-79/81-87=97-107. Su quest'ultima citazione, coinvolgente anche Arcadelt, cfr. più sotto l'es.12 e la relativa discussione. L'unico verso in cui Wert si sottrae al magistero ciprianeo (5E) è anche il solo in cui egli cita esclusivamente il modello alternativo di Lasso, mostrando di preferire la sua più incalzante e recitativa resa della peripezia petrarchesca («Vòliti subitamente...»: Lasso, batt. 21/22-24; Wert, batt. 24-26).

²⁶ L'omaggio parodistico rivolto soprattutto a Rore (in parte anche a Lasso ed Arcadelt) va dunque accuratamente distinto dal più competitivo gareggiamento, per quanto 'amichevole', instaurato con Wert (scomparso solo tre anni prima), e ravvisabile anche in altre intonazioni marenziane: da quella del lamento tassiano *Giunto a la tomba* (*Quarto libro a cinque voci*, 1584) all'ancor più celebre *Solo e pensoso* (*Nono libro*). Su questi due casi, cfr. rispettivamente NINO PIRROTTA, *Note su Marenzio e Tasso* (1973), in *Id.*, *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venezia, Marsilio, 1987, pp. 63-79; 73-74; DANIELE SABAINO, "Solo e pensoso i più deserti campi...": *musica e poesia nelle intonazioni di un sonetto petrarchesco tra Cinquecento e Seicento*, in *Luca Marenzio musicista europeo*, Atti della giornata di studi marenziani (Brescia, 6 marzo 1988), a cura di Maria Teresa Rosa Barezzi e Mariella Sala, Brescia, Edizioni di Storia Bresciana, 1990, pp. 49-90: 73-74 sgg.; PRIVITERA, *Malinconia* cit. (v. nota 7), pp. 45-48, 58. Se però quest'ultimo studioso (p. 46) vede in *Solo e pensoso* l'ennesimo «omaggio all'amico e maestro», a conferma della «profonda influenza che Wert esercitò sul Marenzio» (già sostenuta in particolare da STEVEN LEDBETTER, *Marenzio's Early Career*, «Journal of the American Musicological Society», XXXII, 1976, pp. 304-320: 318), i primi due tendono semmai ad affermare il contrario: considerate alcune ovvie «analogie generiche», «nei particolari invece è evidente l'intenzione di Marenzio di distinguersi dal suo predecessore» (PIRROTTA, *Note su Marenzio* cit., p. 73, su *Giunto alla tomba*); «la via infine scelta da Marenzio si pone esattamente agli antipodi delle realizzazioni di Wert e di Lasso» (SABAINO, *Solo e pensoso* cit., p. 74, su *Solo e pensoso*).

Tabella II

	MARENZIO [1599]	WERT [1588]	RORE [1557 ²¹]	LASSO [1555]	ARCADELT [1540 ¹⁸]
	C A T Q B g ² c ² c ³ F ³ La ² = 21	C A Q T B c ¹ c ³ c ⁴ F ⁴ Mj ² = 21(22)	C A T B c ¹ c ³ c ⁴ F ⁴ (Fa)Sol = 19(20)	C A Q T B c ¹ c ² c ³ c ⁴ F ⁴ (Fa)Sol = 19(20)	C A T Q B c ⁴ c ⁴ c ⁴ F ⁴ Sol = 14
	[n. voci - scrittura]	[n. voci - scrittura]	[n. voci - scrittura]	[n. voci - scrittura]	[n. voci - scrittura]
1A. Mia benigna fortuna e 'l viver lieto,	5 omof. 3/4/5 3/4 ⊕/⊖(Q ¹) 5	5 omof. ⊕ [faux] 3/4/5 3/4 ⊕/⊖(Q ¹) 5	4 omof. 2-4 (AB)	5 omof. 4 (AQT) 5 (CAQT) 5 (AQT)	
2B i chiari giorni e le tranquille notti					
3C e i soavi sospir[i] e 'l dolce stile					
4D che solea[n] risonar in versi e 'n rime,					
5E vòlti subitamente in doglia e 'n pianto,					
6F odiar vita mi fanno, e bramar morte.					
7F Crudele, acerba, inexorabil Monte,	5 imit. (omof.) ⊕ [faux] imit. ⊕ (CATB) ⊕ (CAQB)	3 omof. ⊕ (ATB) ⊕ (CAQ) ⊕ (QT) 4 (CATB) (CAQT) (S) imit. (AQT) (omof.) (CAQT) 5 (omof.)	4 imit. (omof.)	5 imit. (omof.) 4 (S) (ATQB) (CATB) (omof.) (CQT) 5 imit. (omof.) > imit. omof.	
8A cagion mi dà di mai non esser lieto,					
9E ma di menar tutta mia vita in pianto,					
10B e i giorni oscuri e le dogliose notti.					
11D I miei gravi sospir non vanno in rime,					
12C e 'l mio duro martir vince ogni stile.					

petrarchesco – sembra ancora dire Marenzio a Wert – basterà concentrarsi sulla seconda stanza della sestina, ossia sul suo fondamentale punto d'arrivo concettuale ed affettivo, anche a costo di rinunciare alla precedente mutazione affettiva, che fra l'altro è stata già resa in modo impeccabile da Rore.

Come si vede, l'atteggiamento è diametralmente opposto a quello di Arcadelt, e gli esiti ultimi – come si vedrà ancor meglio più avanti – smisuratamente più alti. Anche l'adozione pressoché sistematica di una scrittura contrappuntistico-imitativa a cinque voci (cfr. Tabella II), altro apparente punto in comune fra i due estremi della tradizione, acquista in Marenzio un senso ben diverso: non più l'applicazione indifferenziata di una struttura musicale compatta (per quanto insolitamente dissonante e sbilanciata nel registro basso-tenorile) ad un testo poetico così intensamente grave, volta al massimo a rievocarne il tono affettivo complessivo;²⁷ ma, all'opposto, la traduzione integrale, la trasformazione di quel testo in forme e contenuti musicali in grado di rispecchiarne esattamente tanto il pathos globale quanto l'interna varietà delle singole immagini.

È per soddisfare questa necessità espressiva – per non dire 'espressionistica' – che Marenzio, diversamente da Lasso, Rore e Wert, rinuncia quasi interamente alla scrittura omofonica e dunque all'intelligibilità stessa del testo poetico. I suoi tre predecessori – e Rore in modo particolarmente accurato – si erano serviti di una scrittura relativamente limpida e 'recitativa' soprattutto nella prima stanza, per rendere il carattere lieto, chiaro, tranquillo, soave, del dolce stile antico; la Tabella II mostra anche come in ciascun caso il cambiamento di scrittura – da omofonica a imitativa – corrisponda più o meno esattamente all'improvvisa svolta affettiva del verso 5E («vòliti subitamente in doglia e 'n pianto») e al definitivo passaggio, nel verso successivo, alla sfera temporale-emozionale della presente mestizia. Nella seconda stanza le singole soluzioni di Lasso, Rore e Wert appaiono maggiormente differenziate; eppure in ciascun caso l'idioma imitativo tende via via ad imporsi su quello omofonico-accordale, che a sua volta viene privato ora dell'originaria pienezza sonora (si veda, in Rore e Wert, il frequente alleggerimento dell'ordito, fino a 3 e a 2 voci), ora del precedente coordinamento omoritmico (come denotato, in Lasso e Rore, dalla linea verticale tratteggiata).

Marenzio non fa che riprendere questa tendenza e portarla alle estreme conseguenze. Più che ad Arcadelt (si noti soprattutto la quasi perfetta sincronia nel rispettivo impiego delle 5 voci), o anche a Lasso, egli sta guardando a Rore: pressoché identica è la collocazione ed estensione delle rispettive sezioni imitative d'inizio e fine, in entrambi i casi seguite e introdotte da sezione omofonica; d'altra parte, quello che in Cipriano costituiva una sorta di compatto nucleo omofonico centrale (versi 8A-10B), in Marenzio viene rimpiazzato da una terza sezione, imitativa (versi 9E, 10B membro iniziale), incorniciata a sua volta da brevi frammenti omofonici. Cosicché le uniche porzioni testuali che ci è dato percepire con chiarezza sono rispettivamente «di mai non esser lieto» (8A), «e le

²⁷ Su questi ed altri tratti salienti del madrigale di Arcadelt si è già espresso in termini eloquenti EINSTEIN, *The Italian Madrigal* cit. (v. nota 2), pp. 559-560.

Tabella III

	MARENZIO [1599]	WERT [1588]	RORE [1557 ²¹]	LASSO [1555 ^c]	ARCADELT [1540 ^b]
	g2 La Fri Mc(pla) Au(p.)	c1 Re Fri Mc Au	c1 [Sol] Re Fri Mc Au	c1 Sol Fri Mc Au	c4 Sol Fri Mc Au
1A Mia benigna fortuna e 'l viver lieto,		Fa la(2)	Fa Sib(2)	Fa Fu	Fa Sol
2B i chiari giorni e le tranquille notti	la	mi	Re La	(do) Do	Do
3C e i soavi sospir[i] e 'l dolce stile	la	(sol) Do /facc	(re) Sib > Fa /facc	re re	Do/Fa Sol/Do
4D che solean[ri] risonar in versi e 'n rime,		(Fa) Fa	La	Sib Sol	Sib Sol
5E. vòlti subitamente in doglia e 'n pianto,	la	la re /facc	la.... (sol)	Re	
6F odiar vita mi fanno, e bramar morte.					
7F Crudele, acerba, incorribil Morte,	[Fri Mc(pla) Au(p.)] [re] (2)	[Re] (2)	[Sol] (2)	(re) (Sib) + est. [Sol] (2)	[Fri Mc(pla) Au(p.)] re (2)
8F cagion mi dà di mai non esser lieto,	La	La	la	(re) (Sib) + est. [Sol] (2)	re (2)
9E ma di menar tutta mia vita in pianto,	La (La) → (Re) La (3) /Mi	La (La) → (Re) La	la la ^v	(Re) (La) → Re	(fa) re (La) → re ^v re (2)
10B e i giorni oscuri e le dogliose notti.	(Re/sol) (Re/sol) (Re ^b) Fa	Fa (Mi) → La (La) → Re(2)	sol ^v re la ^v	Sib Sib	Sib sol
11D I miei gravi sospir' non vanno in rime,	(re) Sol (mi) /facc	Fa (Mi) → la	la ^v re la ^v	(Sol) Sib Sol (2)	(sol/re) re
12C e 'l mio duro martir vince ogni stile.	[La] (+mi) Do /facc #La	(Mi) → La La [RE]	la la la + est. [RE]	Re (2) [Sol] (...Sib) [Sol]	sol. (re) (re/2) [Sol] + est. [Sol]

dogliose notti. / I miei gravi sospir» (10B/11D). Il significato ultimo di una scelta apparentemente così 'anti-umanistica', così lontana dallo spirito della nascente «seconda prattica»,²⁸ è a un tempo paradossale e perfettamente logico: volendo esprimere ciò che, per ammissione stessa del poeta, è verbalmente inesprimibile – ossia il dolore causato dalla scomparsa dell'amata, e in senso più lato il mistero stesso della Morte – la musica non può far altro che «vincere» e sorpassare la poesia, fin quasi a sostituirsi alle parole stesse che l'hanno originata.

La distanza abissale che separa Marenzio da Arcadelt trova immediato riscontro nella totale estraneità dei rispettivi *tonal types* (v. Tabelle II-III): il gravissimo ambito del primo, con uso esclusivo di chiavi naturali di tenore e basso, viene ora innalzato a dismisura ed ampliato complessivamente di un'ottava, con uso di 'chiavette'; il *cantus mollis* d'impianto (comune in realtà solo nella superficie) viene ora associato alla sonorità finale di *La*, totalmente inedita, e distante tanto dal *Sol* di Arcadelt e Lasso quanto dal *Re* di Rore e Wert. Sembra quasi che Marenzio abbia voluto proseguire e portare a compimento l'ideale progressione ascendente lungo il circolo delle quinte già avviata dalle coppie Arcadelt-Lasso e Rore-Wert: da *Sol*>*Re* a *Re*>*La*.

Non è affatto detto che ciascuno di questi *tonal types* sia inteso a rappresentare una data categoria modale. Un breve raffronto fra le Tabelle III (*tonal types* e rispettive colonne del sistema) e IV (possibili specie modali enfatizzate, reperimento, cadenze) porta alle seguenti, assai caute considerazioni:

(1) Nei casi di Arcadelt e Lasso (*b C4 Sol*; *b C1 Sol*) - illustrati nella Tabella IVa, b - è lecito ipotizzare la rappresentazione più o meno consapevole di un secondo modo, «ipodorio», trasposto (oppure 'trasformato') per bemolle,²⁹ che soddisfi tanto i parame-

²⁸ Sulla ben nota polemica Artusi-Monteverdi, avviata proprio nell'anno di pubblicazione del *Nono libro* marenziano (1599, lettera dell' «Ottuso Academico» edita da Artusi nel 1603), avrà modo di ritornare più avanti (v. note 41-43). Mi limito qui a ricordare come il canonico bolognese, paladino della «prima prattica», abbia contestato anche la scrittura eccessivamente omofonica e recitativa caratteristica di alcuni madrigali monteverdiani da lui ascoltati a Ferrara nel 1598 (in particolare, *Era l'anima mia* e la seconda parte di *Ecco Silvio*, poi raccolti nel quinto Libro): cfr. GIOVANNI MARIA ARTUSI, *Seconda parte dell'Artusi*, Giacomo Vincenti, Venezia 1603, pp. 6-7, 22-23, 25-26, 42-43. Sulla scorta di altri teorici umanisti cinque-seicenteschi, quali soprattutto Giovanni Bardi (1578-79), Ercole Bottrigari (1602) e lo stesso «Ottuso», i fratelli Monteverdi (1605, 1607) cercheranno di far comprendere all'Artusi il senso non certo 'casuale' ma esegetico ed espressivo di quella come delle altre scelte compositive monteverdiane, ispirategli già dal «primo rinnovatore» della «seconda prattica», Cipriano de Rore. In merito, cfr. quanto si è già osservato in STEFANO LA VIA, *Origini del "recitativo corale" monteverdiano: gli ultimi madrigali di Cipriano de Rore*, in *Monteverdi. Recitativo in monodia e polifonia*, Giornata lineca dedicata a Claudio Monteverdi (Roma, 9 marzo 1995), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1996, pp. 23-58: 29-31 sgg.

²⁹ Di certo *b C1 Sol* è il *tonal type* più comunemente adottato da compositori ed editori cinquecenteschi per la rappresentazione del secondo modo tradizionale: cfr., per es., POWERS, *Tonal Types* cit. (v. nota 22), pp. 443-444, 450-451. Sulla differenza fra concezione traspositiva medievale ('trasformazione') e moderna ('trasposizione'), e sul caso particolare di Aaron (v. nota 30), cfr. HAROLD S. POWERS, *Is Mode Real? Pietro Aron, the Octenary System, and Polyphony*, «Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis», XVI, 1992, pp. 9-52: 28-30.

tri tradizionali di un Aaron o di un Lanfranco quanto quelli dodecacordali di Glareanus divulgati da Zarlino; tutti questi teorici, fra l'altro, concordano nell'assegnare a questo modo plagale un ethos gravemente mesto e lamentoso, luttuoso e funereo,³⁰ del tutto appropriato ai contenuti del testo petrarchesco. Se nel caso estremo di Arcadelt (Tabella IV.a) ben quattro tenori si muovono entro la stessa specie d'ottava, in quello di Lasso (Tabella IV.b) il parallelo spostamento verso il grave di tenore ed alto (qui con sintomatico cambio di chiave, da C2 a C3) suggerisce una più dinamica caratterizzazione plagale, dettata dalla progressione affettiva del testo poetico. Allo stesso modo ipodorio, nella forma naturale però, e con un alto tasso di commistione, si potrebbe forse associare anche il *tonal type* wertiano (h *C1 Re*): una graduale transizione dal primo autentico (cui la 'tipologia tonale' rimanda solo in superficie) al secondo plagale potrebbe essere intesa a riflettere la mutazione affettiva delle due stanze petrarchesche (v. Tabella IV.d).

(2) Molto più problematico è il caso cipriano (*b-bb C1 Sol/Re*), caratterizzato da un sintomatico conflitto di alterazioni in chiave; a riguardo si è già espressa in termini eloquenti Jessie Ann Owens – sulla scorta di Alfred Einstein e Edward Lowinsky –, giungendo ad identificare proprio in questa ed altre intonazioni dell'ultimo periodo il definitivo distacco di Rore – e dei suoi editori – dall'organica mentalità modale che aveva caratterizzato le sue precedenti collezioni madrigalistiche.³¹ Volendo a tutti i costi rintracciare una possibile categoria modale di riferimento (impresa a dir poco improba, se non inutile), si sarebbe costretti ad utilizzare i parametri glareanico-zarliniani (v. Tabella IV.c); questi metterebbero in luce una fitta rete di commistioni e mutazioni, coinvolgente i tre modi plagali più gravemente mesti e funebri dell'intero sistema dodecacordale: il Secondo, il Quarto e soprattutto il Decimo, trasposti per bemolle, fra loro strettamente imparentati dallo stesso Zarlino.³²

³⁰ Cfr. PIETRO AARON, *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato*, Venezia, Bernardino de Vitali, 1525, cap. 25 (p. non numerata), ripreso alla lettera da GIOVANNI MARIA LANFRANCO, *Scintille di musica*, Brescia, Lodovico Britannico, 1533, III, p. 108; GIOSEFFO ZARLINO, *Le istituzioni harmoniche*, Venezia, Francesco dei Franceschi, 1558, IV, cap. 19, pp. 322-323.

³¹ Cfr. EINSTEIN, *The Italian Madrigal* cit. (v. nota 2), pp. 415-416; EDWARD LOWINSKY, *The Problem of Mannerism in Music: An Attempt at a Definition*, «Studi Musicali», III, 1974, pp. 131-219: 155-156; OWENS, *Mode* cit. (v. nota 19), pp. 8-9; questi tre punti di vista sono discussi ed ulteriormente sviluppati in LA VIA, *Cipriano de Rore* cit. (v. nota 19), pp. 201-206.

³² Cfr. ZARLINO, *Le istituzioni* cit. (v. nota 30), IV, capp. 19, 21, 27, pp. 322-323, 324-325, 332-333. Riguardo al secondo modo: contiene «una certa gravità severa», «la sua natura» è «lagrimevole, humile, et deprecativa», «è Modo atto alle parole che rappresentano pianto, mestitia, solitudine, cattività, calamità, et ogni genere di miseria», «et sì come il Primo col Nono ha molta convenienza, così questo l'ha veramente col Decimo». Riguardo al quarto modo: «si accomoda maravigliosamente a parole, o materie lamentevoli, che contengono tristezza, ovvero lamentatione supplichevole», «è alquanto più mesto del suo principale [il terzo modo], massimamente quando procede per movimenti contrarii, cioè dall'acuto al grave, con movimenti tardi». Riguardo al decimo modo: la sua «natura» è «non molto lontana da quella del Secondo et del Quarto», anche perché «si serve della Diapente che è commune del Secondo, et della Diatessaron che serve anche il Quarto». In tutti e tre i casi, la forma trasposta per bemolle è considerata di gran lunga preferibile ad ogni altra. Cfr. anche quanto si è già osservato in LA VIA, *Natura* cit. (v. nota 22), pp. 46-47.

Tabella IV

a) Arcadelt, *Crudele acerba*

Musical score for Arcadelt's *Crudele acerba*. The score is written for five voices: Contralto (C), Alto (A), Tenore (T), Quarta (Q), and Bassista (B). The music is in a single system with five staves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

b) Lasso, *Mia benigna fortuna*

Crudele acerba

Musical score for Lasso's *Mia benigna fortuna*, labeled as *Crudele acerba*. The score is written for five voices: Contralto (C), Alto (A), Quarta (Q), Tenore (T), and Bassista (B). The music is in a single system with five staves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

c) Rore, *Mia benigna fortuna*

Crudele acerba

I parte

II parte

Musical score for Rore's *Mia benigna fortuna*, labeled as *Crudele acerba*. The score is written for five voices: Contralto (C), Alto (A), Tenore (T), and Bassista (B). The music is in a single system with four staves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into two parts, I parte and II parte, indicated by a double bar line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

d) Wert, *Mia benigna fortuna*

I parte

Crudele acerba

II parte

Musical score for Wert's 'Mia benigna fortuna' (I parte) and 'Crudele acerba' (II parte). The score is written for five voices: Contralto (C), Alto (A), Quarta (Q), Tenore (T), and Bassista (B). The notation includes vocal lines with lyrics and a basso continuo line with figured bass. The piece is in a minor key and features a complex melodic structure with many accidentals and ornaments.

e) Marenzio, *Crudele acerba*

Musical score for Marenzio's 'Crudele acerba'. The score is written for five voices: Contralto (C), Alto (A), Tenore (T), Quarta (Q), and Bassista (B). The notation includes vocal lines with lyrics and a basso continuo line with figured bass. The piece is in a minor key and features a complex melodic structure with many accidentals and ornaments.

(3) Al decimo modo trasposto – inevitabilmente commisto al quarto ancor più che al terzo³³ – potrebbe far riferimento anche Marenzio (*b g2 La*), e in maniera ben più chia-

³³ Cfr. la precedente nota 32. È curioso constatare come un po' tutti gli studiosi marenziani concordino nell'attribuire, senza esitazione alcuna, *Crudele acerba* al terzo modo trasposto. Cfr. CHATER, *Luca Marenzio* cit. (v. nota 5), p. 218; JANZ, *Die Petrarca-Vertonungen* cit. (v. nota 3), pp. 321-326; e PRIVITERA nel suo contributo in questo stesso volume. Eppure Chater, nel precedente cap. 4 (*Ibid.*, pp. 40-42) – pur rifacendosi non a Zarlino ma alle ben più tarde considerazioni di ORAZIO VECCHI, *Mostra delli tuoni* (I-Bc, MS.C.30, datato 1630) – aveva anche sottolineato l'intimo legame strutturale ed affettivo esistente fra le coppie frigio/ipofrigio – spesso non così facilmente distinguibili – ed eolio/ipoeolio. A mettere seriamente in discussione l'ipotesi attributiva frigia giungono soprattutto

ra rispetto a Rore (v. Tabella IV.e). Tanto l'enfasi crescente sulla specie di quarta nel grave, *Re-La*, e sulla *phrasis* di terza minore *Fa-Re*, quanto le cadenze interne su Re (finalis) e Fa (repercuta), e soprattutto l'insolita messa a fuoco iniziale e conclusiva sulla «corda mezzana» La (e non sulla ordinaria finalis del modo, Re), sembrerebbero rimandare direttamente alla soluzione già sperimentata da Rore in un altro suo capolavoro della maturità, l'altrettanto cupo e saturnino *O sonno, o della queta, humida, ombrosa*.³⁴ Come si vedrà più avanti, il debito di Marenzio nei confronti di questo madrigale, oltre che del *Mia benigna fortuna* ciprianesco, risulta evidente anche al di fuori di qualsiasi considerazione attributiva modale.³⁵

La prima colonna marenziana della Tabella III mette in luce tutta la relatività del sistema d'impianto, denotato solo in superficie dal Si-bemolle in chiave. Più in dettaglio, l'es. I (v. p. seguente) mostra come già nell'incipit un uso strutturale di Si-naturale, *Do#* e *Sol#* porti alla perentoria affermazione del sistema opposto, in *cantus durus*; anche in seguito (versi 9E, 10B, 11D) Marenzio appare interessato soprattutto alla creazione di contrasti quanto mai violenti fra le due controparti sistemiche, fino ad estenderne i rispettivi confini (con uso di due bemolli vs. bequadro e due/tre diesis) e addirittura sovrapporre l'una all'altra (come accade per es. nel verso 10B: «e i giorni oscuri e le dogliose notti»; v. più avanti gli ess. 8a-9). In ciò egli segue l'esempio wertiano forse ancor più di quello ciprianesco (che in tal senso rimane ineguagliato). Nell'esordio del suo *Mia benigna fortuna* Wert aveva 'mollemente' contraddetto la 'durezza' del sistema d'impianto per meglio evidenziare l'iniziale omaggio al maestro, e da questi poi dipartirsi nel modo più drastico (v. Tab. III-sistema). Esattamente la stessa tecnica – seppur con inversione di valori sistemici, ossia *durus* contro *mollis* d'impianto, proprio come nell'incipit del *Crudele acerba* ciprianesco – viene qui ripresa da Marenzio ed applicata, con simili intenti, soprattutto – ma non solo – ai modelli di Lasso e Wert. Per illustrare il complesso procedimento parodistico qui avviato da Marenzio, bisognerà a questo punto entrare nei dettagli della sua lettura musicale, e considerare le specifiche soluzioni da lui via via applicate a ciascuno dei sei versi petrarcheschi.³⁶

to le seguenti considerazioni: 1) la specie di ottava autentica caratteristica del terzo modo trasposto per bemolle, *La-Mi-La*, non ha qui alcun risalto strutturale (la stessa ottava è semmai divisa da Re, acquisendo così status plagale e ipocolio); 2) la specie di quinta 'frigia' - *La-Mi* è, sì, chiaramente enfaticizzata nell'incipit (cfr. Janz), ma nel contesto di un *cantus durus* che contraddice sistematicamente il Si-bemolle in chiave; 3) due fra le cadenze principali del frigio trasposto – su *Mi* (corda mezzana) e su *Do* – sono totalmente assenti.

³⁴ Cfr. LA VIA, "Natura" cit. (v. nota 22), pp. 42-50.

³⁵ A questo proposito va sottolineato che il *tonal type* del *Crudele acerba* marenziano, *b g2 La*, si distingue dagli altri (con l'unica eccezione di Rore) anche per la sua atipicità, confermata dal fatto che di esso non si trova traccia in alcuna collezione modalmente ordinata dell'intero Cinquecento, di genere sacro quanto profano; cfr. POWERS, *Tonal Types* cit. (v. nota 22). Già solo questo dato dovrebbe rendere puramente congetturale ogni tentativo di attribuzione modale.

³⁶ Il carattere comparativo degli esempi musicali ha reso necessario non solo l'allineamento verticale delle rispettive letture di Arcadelt, Lasso, Rore, Wert e Marenzio, ma anche il rigoroso mantenimento della loro notazione originale, rispettata nelle edizioni di Sandberger e Janz, non in quelle – con valori dimezzati – proposte da Seay, Meier e MacClintock; cfr. più sopra, le note 3, 4.

L'ordine delle rispettive entrate vocali, in primo luogo, e l'ordito a cui esse danno vita, sono davvero simili, come anche la conformazione ritmica del soggetto (di cui Marenzio tende ad aumentare i valori). Sul piano melodico, il salto ascendente di sesta minore, qui intonato dall'alto (Do#-La) è lo stesso utilizzato da Lasso, nella stessa voce ma su altezze diverse (Sol-Mib), nelle prime battute del suo *Crudele acerba*. A ben vedere, una prima e più nitida versione di quel salto (Re-Sib) era già comparsa in *Mia benigna fortuna* di Lasso, all'inizio dell'ultimo verso, alla parola «odiar» (batt. 27-28, in imitazione fra basso e alto: v. es. 2b); anche in questo modo, probabilmente, il compositore aveva voluto segnalare la concatenazione metrico-prosodica e semantica dei due versi rimanti in «morte» (6F/ 7F).³⁸

Rore, a sua volta, aveva estremizzato quella soluzione collegando i due versi – le due diverse «morti» – con un ben più dissonante ed antisistemico, ma anche più chiaro ed incisivo, salto di sesta maggiore (v. es. 3b-c: tenore e basso a «odiar»; canto e tenore a «Crudel»),³⁹ già anticipato, fra l'altro, in forma più lieve, nella precedente mutazione affettiva (v. es. 3a: canto, «in doglia...»).

Wert, infine, si era appropriato di entrambe le soluzioni – minore e maggiore – insieme ad altre derivate sempre da Lasso e Rore (soprattutto quinta, ottava e quarta ascendenti), inserendole gradualmente in un'ancor più acce e sincopata scrittura di *fauxbourdon* a tre voci, forse di derivazione willaertiana prima ancora che ciprianesca (es. 4a-b-c);⁴⁰ fra gli esiti di questo virtuosistico esercizio parodistico vi era stata anche, nella seconda intonazione di «Crudele, acerba» (es. 4c, batt. 46-47), la sovrapposizione di due salti ascendenti di quarta: giusta, Mi-La, nel canto, e diminuita, Do#-Fa, nell'alto.

note 21-25, p. 133: in merito al caso particolare di *Crudele acerba*, che Marenzio conoscesse la versione di Lasso sembra confermarlo anche la sopravvivenza di una ristampa (1573) del *Primo libro a cinque voci* di Lasso (I-Bc, S-309) recante la firma «Luca Marenzio», riprodotta e autenticata già in PAOLO GUERRINI, *Luca Marenzio, il più dolce cigno d'Italia nel IV centenario della nascita* (Monografie di storia bresciana, 41), Brescia, 1953, accanto a p. 16.

³⁸ Non solo questo particolare, ma, più in generale, l'evidente legame fra le rispettive intonazioni dei versi 6F e 7F, cosiccome l'identità di *tonal type* e orientamento tonale-cadenziale dei due madrigali, suggeriscono fortemente che in origine essi abbiano formato un'unica intonazione bipartita, successivamente smembrata (per motivi difficilmente comprensibili) dallo stampatore.

³⁹ Questo specifico nesso intervallare (ampliamento della 6a minore lassiana in 6a maggiore da parte di Rore) è già stato osservato da EINSTEIN, *The Italian Madrigal* cit. (v. nota 2), pp. 415-416, anche se esclusivamente in relazione all'incipit di *Crudele acerba* (ivi inteso come madrigale autonomo). Per un'analisi più dettagliata di questo come degli altri passaggi del madrigale ciprianesco, cfr. LA VIA, *Cipriano de Rore* cit. (v. nota 19), pp. 461-487: 469-476.

⁴⁰ Sull'uso pateticamente espressivo del *fauxbourdon* in ambito madrigalesco, e sul particolare ruolo svolto da Rore, cfr. quanto si è già osservato in LA VIA, *Origini* cit. (v. nota 28), pp. 38-40 e nota 23. Nell'incipit del suo *Crudele acerba*, tuttavia, Wert potrebbe essersi ispirato anche al Willaert di *Aspro core e selvaggio, e cruda voglia* (*Musica Nova*, Venezia, Antonio Gardano, 1559, n.14, intonazione bipartita a sei voci del Sonetto 265 di Petrarca; ed. a cura di Hermann Zenck e Walther Gerstenberg, CMM, XIII.3, American Institute of Musicology, 1966, pp. 54 ssg.): il suo esordio – per quanto rigorosamente imitativo e assai meno dissonante – è già caratterizzato dallo sfasamento ritmico delle tre voci (e dunque anche della successione per terze e seste parallele) nonché dalla ripetizione variata della stessa frase in quasi-*fauxbourdon* da

Es. n. 3

Rore, *Mia benigna fortuna / Crudele acerba*

a) I parte, batt. 26-28 (Canto)

Musical notation for example a) showing a single vocal line in G minor with the lyrics: [C] in do-glia e'n pian - to,

b) I parte, batt. 29-32 [=35-38]

Musical notation for example b) showing three vocal parts: [C] o - diar vi - ta mi fan - no, [A] o - diar vi - ta mi fan - no, and [T] o - diar vi - ta mi fan - no. A bass line [B] o - diar vi - ta mi fan - no is also present.

c) II parte, batt. 41-50

Musical notation for example c) showing three vocal parts: [C] Cru - de - le, a - cer - ba, i - ne-so-ra - bil Mor - te, i - ne-so - ra bil Mor - te, [A] Cru - de - le, a - cer - ba, i - ne-so - ra - hil Mor - te, i - ne-so - ra bil Mor - te, [T] Cru - de - le, a - cer - ba, i - ne-so - ra - bil Mor - te, and a bass line [B] Cru - de - le, a - cer - ba, i - ne-so-ra-bil Mor - te.

Ebbene, il risultato di questa sovrapposizione è esattamente la durissima sesta minore Do#-La riproposta da Marenzio (es.1, batt.1-2). La quale, d'altra parte, risulta praticamente impercettibile, e non solo perché affidata internamente all'alto (come anche il Do#-Fa wertiano dell'es. 4c), ma soprattutto in quanto neutralizzata dalla simultanea intonazione, nel tenore, della sua forma invertita (La-Do#), con conseguente incrocio delle parti; sarà poi questa versione discendente del salto ad avere la meglio, rivelando la sua funzione di controsoggetto imitativo (basso, batt. 3-4).

parte di un secondo coro a tre voci di registro più acuto (in Willaert il passaggio è da A-5°-B a C-6°-T, con trasposizione una quarta sopra; nella più varia soluzione di Wert, si passa similmente da A-T-B a C-A-5°). Fra gli esiti espressivi di questo *fauxbourdon* sincopato, vi sono anche «the opening with the sixth-chord» e «the six-four suspensions» già notate da EINSTEIN, *The Italian Madrigal* cit. (v. nota 2), p. 561.

Es. n. 4

Wert, *Mia benigna fortuna / Crudele acerba*

a) I parte, batt. 28-31 (Quinto)



b) I parte, batt. 31-36

Musical notation for example b) showing three staves with lyrics: [C] o - diar, [A] in dog' e 'n pian - to, o - diar, [Q] o - diar, [T] o - diar o - diar, [B] o - diar.

c) II parte, batt. 40-52

Musical notation for example c) showing three staves with lyrics: [A] Cru - de - le, a - cer - ba, i - ne - so - ra - bil Mor - - te, [T] Cru - de - le, a - cer - ba, i - ne - so - ra - bil Mor - - te, [B] Cru - de - le, a - cer - ba, i - ne - so - ra - bil Mor - - te, [C] Cru - de - le, a - cer - ba, i - ne - so - ra - bil Mor - te, [A] Cru - de - le, a - cer - ba, i - ne - so - ra - bil Mor - te, [Q] Cru - de - le, a - cer - ba, i - ne - so - ra - bil Mor - te.

Quel che noi realmente percepiamo nelle prime due battute del madrigale, in definitiva, è il salto ascendente di quinta La-Mi, campeggiante nel canto sulla statica e compatta sonorità delle due voci sottostanti, a formare un blocco accordale di sesta e decima (oppure, in termini moderni, una triade maggiore di La in primo rivolto): di per sé assai più adatto ad avviare la seconda parte, in *fauxbourdon*, di un madrigale bipartito (come accade in Wert) che non a marcare l'effettivo esordio di una composizione.

Nemmeno l'associazione del salto ascendente di quinta con l'incipit «Crudele», d'altra parte, costituisce una novità: seppur su altezze diverse (Sol-Re), la troviamo ancora una volta in Lasso (es. 2a, basso, batt. 3-4) e soprattutto in Rore (es. 3c, alto/basso, batt. 41-42/45). Anche il profilo melodico complessivo dell'intero soggetto-guida marenziano (nel canto, fino a batt.6: v. es. 1), ricorda quello che già Cipriano aveva affidato al canto (es. 3c, batt. 41-45) in un analogo contesto imitativo e 'duramente' antisistemico: salto ascendente iniziale («Crude[-le]»), successiva stasi – con più o meno marcata enfasi sul semitono superiore – («acerba, ine[-sorabil]»), fino al

salto discendente – 8a in Rore, 4a in Marenzio – seguito da finale risalita di terza minore («[ine-]sorabil morte»). Più preciso, ma anche più sottile, è l'ennesimo riferimento a Wert (es. 5a-b):

Es. n. 5

a) Wert, I parte,
batt. 34-39 (Alto)

b) Marenzio,
batt. 1-6 (Canto)

non solo la quinta, La-Mi, ma anche l'esatta conformazione melodica iniziale del soggetto, nonché la sua conclusiva risoluzione cadenzale, sono le stesse già risuonate nella prima chiusa del *Mia benigna fortuna* wertiano (batt. 34-39): ancora una volta nella parte interna dell'alto e in associazione al fatidico verso 6F della prima stanza. Come si vede, il materiale originario viene estratto e dislocato non solo da una voce interna ad una esterna dell'ordito (dall'alto a canto), ma anche – come già nel caso del salto di sesta variamente ricavato da Lasso, Rore e Wert – dalla prima alla seconda stanza della sestina petrarchesca.

Nell'esordio, dunque, Marenzio si serve liberamente dei suoi tre modelli principali anche per gettare un ponte retrospettivo fra il suo *Crudele acerba* e il loro *Mia benigna fortuna*, mostrando così di non ignorare affatto l'intimo legame esistente fra le due stanze petrarchesche, fra la «morte» di Laura e quella bramata dal poeta.

Simili allusioni, citazioni e rielaborazioni combinate, per quanto riconoscibili, finiscono tuttavia per dar vita a un idioma contrappuntistico, armonico, e di conseguenza anche cadenzale, assolutamente personale, in cui è la dissonanza – in senso tanto verticale quanto lineare – ad assumere funzione espressiva preponderante: è soprattutto attraverso il suo uso sistematico – sconosciuto non solo a Rore e a Wert ma anche al Monteverdi della «seconda prattica»,⁴¹ e comparabile forse solo a quello elaborato da

⁴¹ Sul trattamento monteverdiano delle dissonanze nell'ambito della cosiddetta «seconda prattica», cfr. in particolare due contributi analitici di recente pubblicazione, ma entrambi risalenti alle celebrazioni monteverdiane del 1993: TIM CARTER, «Sfogava con le stelle» Reconsidered: Some Thoughts on the Analysis of Monteverdi's Madrigals, in *Claudio Monteverdi. Studi e prospettive*, Atti del convegno (Mantova, 21-24 ottobre 1993), a cura di Paola Besutti, Teresa Maria Gialdroni e Rodolfo Baroncini, Firenze, Olschki, 1998, pp. 147-170: 149-157; STEFANO LA VIA, *Monteverdi esegeta: rilettura di "Cruda Amarilli / O Mirtillo"*, in *Intorno a Monteverdi*, a cura di Maria Caraci Vela e Rodobaldo Tibaldi, Lucca, LIM, 1999, pp. 77-99: 87-88 sgg., e nota 19.

Gesualdo proprio a partire dagli anni '90⁴² – che Marenzio giunge a trasfigurare letteralmente, dopo averle fatte sue, le soluzioni passate, e dunque a «vincere lo stile» di ciascun predecessore, fino a contribuire come nessun altro all'espressione dell'inesprimibile dolore petrarchesco. L'intero madrigale, in effetti, è disseminato soprattutto di dissonanze multiple in libera concatenazione, estranee ad ogni regola di contrappunto osservato anche per la loro frequente qualità scoperta e priva di preparazione, e il più delle volte prodotte semplicemente dal prolungamento, sempre più estremo, della «sincopa» cadenzale; non di rado, tuttavia, esse danno vita ad accordi dissonanti strutturalmente rilevanti – in particolare settime e none, un po' di tutte le qualità, specie e posizioni – che ancor più avrebbero fatto raggelare il sangue ad Artusi,⁴³ e non a lui solo. Già lo stesso incipit ci fornisce alcuni esempi significativi di questa scrittura (v. es. 1).

L'iniziale triade maggiore di La in 1° rivolto, per quanto già dotata di una sua scarna crudezza, è solo il preambolo alla più dissonante delle flessioni cadenzali frigie (batt. 3): in termini contrappuntistici, le due voci strutturali, canto/tenore, producono dapprima una «sincopa» dissonante di quarta diminuita (replicata=11a: Do#/Fa sul battere della misura) per poi accennare ad una cadenza frigia perfetta (10a-min.>8a) caratterizzata dalla risoluzione per semitono discendente (Fa>Mi, in bell'evidenza nel canto) accompagnata dal tono ascendente del tenore (Re>Mi); le altre tre voci tuttavia – anche perché sospinte dall'onda imitativa – si disinteressano totalmente di questa

⁴² A partire cioè almeno dai Libri III e IV (1595, 1596); fra gli studi più recenti, dedicati in particolare al trattamento gesualdiano delle cadenze, cfr. ROLAND JACKSON, *Gesualdo's Cadences: Innovation Set Against Convention*, in *Musicologia Humana. Studies in Honor of Warren and Ursula Kirkendale*, a cura di Siegmund Gmenwieser, David Hiley, Jörg Riedlbauer, Firenze, Olschki, 1994, pp. 275-288.

⁴³ È proprio il caso di dire che solo un madrigale realmente 'dissonante' come *Crudele acerba* di Marenzio, non certo le intonazioni monteeverdiane criticate dall'Artusi (comprese *Cruda Amarilli* e *O Mirtillo*), potrebbe giustificare appieno l'altrimenti infondata preoccupazione espressa in GIOVANNI MARIA ARTUSI, *L'Artusi ovvero delle imperfezioni della moderna musica*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1600, c. 42v: «[...] questi nuovi inventori potrebbero forse tanto affaticarsi col tempo, che ritrovassero questo nuovo modo: che la dissonanza diventasse consonanza, et la dissonanza consonanza». Può darsi che Artusi, al contrario dell'«Ottuso», non conoscesse affatto il *Nono libro* marenziano: infatti, alle puntuali citazioni del misterioso accademico ferrarese (ARTUSI, *Seconda parte* cit. – v. nota 28 – pp. 16, 18: esempi di «settima radolcita», e di «nova modulatione» di 4a o 5a diminuite, in *Così nel mio parlar voglio esser aspro, Dura legge d'Amor/E so come in un punto*, – nn. 1 e 3 del *Nono Libro* – e *S'io parto, i' moro*, n.1 del *Sesto libro*, 1594) fa da debole controparte un'isolata citazione dell'Artusi, rintracciabile solo nelle *Considerazioni musicali* (aggiunte alla *Seconda parte*, con nuova numerazione di pagine: pp. 30-31), e rivolta contro l'«intervallo falso» di 7a diminuita con cui ha inizio il madrigale *Falsa credenza havete*, incluso nell'antologia ferrarese *I lieti amanti. Primo libro de madrigali a cinque voci di diversi eccellentissimi musici*, Venezia, Giacomo Vincenti e Ricciardo Amadino, 1586, n. 8 (ed. moderna a cura di Marco Giuliani, Firenze, Olschki, 1990, pp. 71-74). A parte questa eccezione, Artusi non menziona mai Marenzio (né Wert, e tantomeno Rore, anch'essi chiamati in causa dall'Ottuso) fra i tanto detestati «novi Maestri» della «seconda prattica», come farà invece il loro avvocato difensore GIULIO CESARE MONTEVERDI, *Dichiaratione della lettera stampata nel quinto Libro de' suoi madrigali*, in CLAUDIO MONTEVERDI, *Scherzi musicali a tre voci*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1607, edito in DOMENICO DE PAOLI, *Monteverdi. Lettere, dediche e prefazioni*, Roma, De Santis, 1973, pp. 393-407: 399.

clausula, così da occultarla, pervaderla di dissonanze, deviarne il naturale corso armonico-cadenzale. Il risultato di questa sorta di 'sabotaggio armonico' potrebbe essere sinteticamente descritto solo in termini moderni (cfr. anche i simboli aggiunti in calce all'esempio): dopo la prolungata triade maggiore di La in 1° rivolto (batt. 1-2), una duplice appoggiatura dissonante – formata da accordo alterato di Fa, con quinta innalzata, in 1° rivolto, e da settima di terza specie fondata su Si, in 3° rivolto – conduce alla prima triade maggiore allo stato fondamentale del madrigale, costruita su La (batt. 3), che viene però subito ricondotta allo stato iniziale di 1° rivolto, e proprio in virtù del salto di sesta minore discendente che segna la prima entrata imitativa del basso (batt. 4). Persino la fine del verso, per quanto declamata con estrema chiarezza dal canto, non corrisponde ad una reale cesura cadenzale: la risoluzione per semitono ascendente (Do#>Re, a «morte», batt. 5) è solo inizialmente accompagnata dalle altre voci – incluso il basso, cui è affidata la *clausula tenorizans* – a formare una normale cadenza perfetta, La⁴>Re; subito dopo (batt. 5-6) questa è infatti deviata sulla prima sonorità *mollis* del madrigale, Sib⁶, e infine definitivamente dissolta in una serie di tre dissonanze consecutive su pedale di Sol; una simile sorte toccherà all'imminente clausula frigia in La, affidata ad alto e tenore, ancora una volta fuggita su triade minore di Re e poi deviata verso Sib (batt. 6-8).

2. «Cagion mi dà di mai non esser lieto.» [verso 8A; Esempio 6]

Se nell'intonazione del primo verso il modello ciprianesco – per quanto già presente sulla scena parodica – si era limitato a svolgere un ruolo di comprimario, nel verso successivo esso viene chiamato in causa in modo ancor più palese e diretto. Qui infatti (es. 6a, batt. 8-10) Marenzio riprende la stessa, particolarissima formula melodica cadenzale già introdotta da Rore per sottolineare pateticamente l'impossibilità di «esser lieto» (es. 6b, batt. 52-55).

Rimanendo ben esposta nel canto – per di più trasposta una quinta sopra – la formula può essere percepita, e dunque riconosciuta nella sua derivazione, con estrema facilità; allo stesso tempo, però, essa viene completamente privata delle originali implicazioni armoniche: se la soluzione di Cipriano poteva in qualche modo essere assimilata a quella che noi oggi chiamiamo «sesta napoletana», ovvero «triade maggiore allo stato di primo rivolto fondata sul II° grado abbassato cromaticamente, con forte senso di sotto-dominante», preparatoria ad una cadenza autentica su «tonica minore», ogni funzione armonica di questo tipo (comunque la si voglia definire) scompare del tutto nel caso di Marenzio: all'immutata formula melodica corrisponde semmai una successione infinita di accordi dissonanti (settima minore in 3° rivolto, settima maggiore, e così via) alternati a triadi in primo rivolto, che confluiscono poi in un'altrettanto acce cadenza su Re, puntualmente deviata su triade di Sib in primo rivolto.

Proprio a questo punto (es. 6a, batt. 10-11sgg., ripetizione di «mai non esser lieto»), Marenzio rievoca non tanto il salto di ottava ascendente di Cipriano (es. 6b, batt. 53, basso) quanto la formula cadenzale frigia che già Wert (es. 6c, basso/alto) aveva sottilmente mutuato da Rore (trasfigurazione di L^{ab} -Sol-Fa[#]-Sol in Sib -La-Sol-La) per ribadire in modo ancor più enfatico – con l'ennesimo *fauxbourdon* discendente – l'originaria

Es. n. 6

a) Marenzio, batt. 7-13

[C] ca - gion mi dai di mai non es - ser lie - - - to, di mai non es - ser lie - to,
 [A] ca - gion mi dai di mai non es - ser lie - - - to,
 [B] ca - - - gion mi dai di mai non es - ser lie - to,
 (mi) Si♭ ----- d♯ *sol* Si♭* do] [la] > [sol] re ----- /Si♭-----re Si♭ sol > la / Fa *Do > Fa*

b) Rore, II parte, batt. 50-55

[C] ca - gion mi dai di mai non es - ser lie - to,
 [B] ca - gion mi dai di mai non es - ser lie - to,
 La > Si♭ --- sol-do / La♭/La♭ fa La♭*fa Mi♭-Re > sol [DAP .1]

c) Wert, II parte, batt. 54-55

[C] non es - ser lie - to,
 [B] es - ser lie - to,
 (re) La sol > *La

d) Arcadelt, batt. 9-11 (Alto/Tenore)

[T] non es - ser lie - to,
 [A] non es - ser lie - to,
 *sol > [la] [re]

cadenza frigida di Arcadelt (es. 6d). Ancora una volta, però, la clausula perfetta di alto e basso viene contraddetta e fuggita dalle altre voci, in particolare dal canto: dalle sue esitazioni dipendono tanto la risoluzione complessiva su settima minore di La, quanto la successiva deviazione su Fa. Ancor più stridente risulta la prima vera cadenza sintattica del madrigale, che giunge finalmente a demarcare la fine del secondo verso (es. 6a, batt. 12-13): la sua clamorosa imperfezione (4-3>6 invece dell'atteso 4-3>8), di cui è responsabile soprattutto il basso, è tantopiù inaspettata, deludente, dissonante, in quanto preceduta dalla più limpida e inequivocabile delle sincopi cadenzali.

Una soluzione cadenzale così atipica (Do>Fa⁶, con inedita risoluzione su triade in 1°

rivolto) sembra in realtà soddisfare molteplici esigenze di ordine tanto formale quanto espressivo. Si osservi in particolare la ripidissima discesa del basso, tale da coprire, nel giro di appena tre battute (11-13), l'interezza del proprio ambito melodico (cfr. Tabella IV): compaiono qui per la prima volta sia il tetracordo discendente superiore Re-Do-Sib>La (che tanta parte avrà poi nella chiusa) – coincidente, se si vuole, con la specie di quarta dei modi III/IV e X trasposti – sia la sottostante ottava «plagale» La-La (oppure a. *la mi re* – A. *re* in termini guidoniani), seppure internamente articolata in base a considerazioni più armoniche che melodiche. Una così precipitosa caduta, resa tale anche dal precedente innalzamento di ottava Re-re, è dettata in primo luogo da intenti espressivi non dissimili da quelli già perseguiti, seppure in modo più contenuto, da Rore (cfr. es. 6b, basso, batt. 53-55): sottolineare cioè l'impossibilità di «letizia» appena «cagionata» dalla «Morte». Nel contempo, essa soddisfa una non meno importante funzione strutturale: delimitare l'esatto ambito sonoro, se si vuole anche «modale» e «affettivo», entro cui si muoverà il basso nel corso dell'intero madrigale. Qualsiasi altra soluzione cadenzale, soprattutto se «perfetta» (tanto sul Fa superiore quanto su quello inferiore al Gamma), avrebbe indebolito, se non vanificato, entrambe le funzioni. Anche sul piano armonico, l'incapacità di ricorrere ad una normale chiusura perfetta autentica (Do>Fa) va di pari passo con l'altrettanto atavica impossibilità di «esser lieto» lamentata dal Poeta; tantopiù che nell'affermazione di Fa⁶, per quanto insolita, si può cogliere l'eco di tante altre sonorità in primo rivolto già ascoltate in precedenza, a partire dal La⁶ dell'incipit.

3. «Ma di menar tutta mia vita in pianto» [verso 9E; Esempio 7]

Lo stesso Fa⁶ con cui si conclude l'intonazione del secondo verso è anche il punto di partenza di un nuovo episodio di forte reminiscenza wertiana oltre che ciprianea (batt. 13-20, cfr. Tab. II-III). Nel terzo verso, infatti, l'eternità del pianto è resa soprattutto tramite la riduzione dell'ordito da cinque a quattro e a tre voci (momento unico nell'intero madrigale) e l'adozione di una scrittura di tipo *fauxbourdon*: all'oscillazione parallela di canto, alto e basso (ascendente a «ma di menar tutta», discendente a «mia vita in pianto») si oppone solo il moto contrario del tenore, che infine si dilegua per dar spazio alla digradante evaporazione delle altre voci (batt. 19-20). Tutto ciò ci riporta sia all'iniziale soluzione discendente del Wert di *Mia benigna fortuna* (batt. 30-32/32-34, versi 5E/6F: alto, «in doglia e 'n pianto» + quinto/basso, «odiar vita mi fanno»), sia al successivo e più esteso *fauxbourdon*, anch'esso di orientamento ondulatorio, che dà inizio al suo *Crudele acerba* (batt. 40-45: alto/tenore/basso) (cfr., più sopra, es. 4a-b-c).

Il soggetto stesso dell'intera frase marenziana, affidato dapprima al canto (es. 7a), non è che una libera rielaborazione di quello cromatico, ma d'ispirazione ciprianea (es. 7c), già introdotto da Wert proprio all'inizio dello stesso verso (es. 7b, «ma di menar»).

L'oscillazione finale del canto (es. 7a, «in pianto») – con salto ascendente e discendente di quinta Do-Sol-Do – ci riporta invece ad Arcadelt, all'analogo saliscendi, Re-La-Re, con cui si era chiuso il suo prolungato melisma cadenzale (es. 7d). Infine, la sottostante melodia del tenore (es. 7a, «tutta mia vita in pianto»), nella sua quasi interezza, potrebbe anche essere intesa come inversione retrograda della figura già impiegata da

Es. n. 7

d) Arcadelt, batt. 25-26 (Canto)



a) Marenzio, batt. 13-18 (Canto/Tenore)

b) Wert, II parte, batt. 55-57 (Alto/Tenore)

c) Rore, II parte, batt. 55-57 (Canto/Alto)

e) Rore, I parte, batt. 26-28

Rore per rendere la mutazione affettiva della prima stanza, in corrispondenza col verso rimante 5E: «[vòliti subitamente] in dogli'e 'n pianto» (es. 7e). Ne consegue soprattutto l'ennesimo rovesciamento – da ascendente a discendente – del fatidico salto di sesta, ora però nella versione maggiore ciprianea (D_0 - La vs. La - D_0).

4. «E i giorni oscuri e le dogliose notti.» [verso 10B; Esempi 8, 9]

Una simile logica, un simile approccio retrospettivo, all'inizio del quarto verso (Es.

Es. n. 8

f) Lasso, batt. 19-22

[C] ei | gior - ni o - scu - ri

a) Marenzio, batt. 20-24

[C] ei gior - ni o - scu - ri
[A] ei gior - ni oscu - ri
[T] ei gior - ni
[B] ei gior - ni o - scu - rie le do - glio - se

b) Rore, I parte, batt. 30-31 (Alto)

[A] o - diar | vi - ta

c) Rore, II parte, batt. 61-63

ei gior-ni o - scu - ri
ei gior-ni o - scu - ri

d) Lasso, batt. 9-21 (Tenore)

[T] ei gior-ni o - scu - ri

e) Arcadert, batt. 25-27 (Basso)

[B] i gior-ni o - scu - ri

g) Lasso, *Mia benigna fortuna*, batt. 27-28 (Basso)

[B] o - diar

h) Rore, II parte, batt. 63-66 (Basso)

[T] deglio - se not - ti

i) Rore, [I parte, batt? 29-30] II parte, batt. 44-46 (Tenore)

[T] [o - diar]
[T] cru - de - le

8a, batt. 20-21, tenore, «e i giorni o-[scuri]»), potrebbe aver condotto al ribaltamento dei salti di 8a ascendente e 3a minore discendente (Sol^{Sol}-Mi) già emersi nella prima intonazione ciprianea di «odiar vita» (es. 8b). Il conseguente abbassamento di registro determina un drastico 'oscuramento' della tinta sonora, direttamente stimolato dall'immagine poetica petrarchesca. All'effetto mimetico-espressivo contribuisce anche, su entrambi i piani melodico e armonico, la parallela caduta del basso (es. 8a, batt. 20-22): in particolare, il suo gesto cromatico oscillatorio e discendente, $Mi > Mi\flat > Mi - Re$ («giorni oscuri»), mette in risalto una *pathopoeia* ancor più melliflua e corrosiva di quelle già evidenziate rispettivamente da Arcadelt (es. 8e, basso, $Re > Mi\flat > Re$), Lasso (es. 8d, tenore, $Mi\flat > Re - Sol$) e Rore (es. 8c, canto, $Re > Mi\flat > Re$; alto/basso, $Sol > La\flat > Sol / Sib > Sib\flat [Fa] > Sol$), e con le quali Wert aveva deciso saggiamente di non competere.

Nella direzione opposta – in senso tanto melodico quanto sistemico – procede invece la durissima e tutta ascendente linea del canto (es. 8a, batt. 20-22), più avanti trasposta una quarta sotto dall'alto (batt. 22-24): citazione questa volta letterale della figura ritmico-melodica già affidata da Lasso alla stessa voce superiore (es. 8f); unica variante, la più concisa formula sincopata con cui Marenzio devia il corso dell'originale risoluzione cadenzale (da $Re [Do] Sib - La > Sib$ all'attuale $Re - Do\# > Re$).

A partire da queste battute Marenzio sembra voler abbandonare definitivamente tanto il modello rivale di Wert quanto quello remoto di Arcadelt, per dedicarsi via via alla citazione diretta e alla trasfigurazione sempre più estrema, in funzione espressionistica, dei suoi più familiari modelli, Lasso e Rore, quasi intendesse sottoporli a un ultimo, decisivo confronto ravvicinato.

Di vagamente wertiano rimane qui solo la graduale sovrapposizione dei due membri del verso – il quinario «e i giorni oscuri», il settenario «e le dogliose notti» – in realtà riconducibile anch'essa a Rore, nonché la riproposta dell'iniziale salto di sesta minore nella versione discendente ($La - Do\#$ nel basso a «dogliose», batt. 24 dell'es. 8a). Assai più evidenti, e letterali, sono i riferimenti a due fra le più caratteristiche figure lassiane, il salto di sesta minore ascendente e la quarta ascendente per gradi congiunti in funzione cadenzale, che vengono anche combinate e giustapposte in vario modo: la versione trasposta del già discusso soggetto lassiano di «e i giorni oscuri» (es. 8a, alto, batt. 22-23) viene infatti sovrapposto allo stesso salto di sesta minore ($Re - Sib$, basso) che Lasso aveva applicato alla parola-chiave «odiar» (es. 8g) e che Rore, a sua volta, aveva riadattato alle «dogliose notti» (es. 8h). L'aggiunta marenziana del semitono cromatico $Sib - Sib\flat$ (es. 8a, batt. 23), addirittura, sembra voler riassumere il procedimento attraverso cui Cipriano aveva trasformato l'originale sesta minore di Lasso (es. 8g, «odiar») in sesta maggiore (es. 8i: «odiar» –> «Crudele»).

Poco dopo (v. es. 9) sarà il canto ad appropriarsi per la prima volta della sesta minore ascendente $Sol - Mi\flat$, già occultata da Lasso fra le maglie dell'incipit del suo *Crudele acerba* (cfr. es. 2a). Infine, la terza ed ultima affermazione del soggetto ascendente lassiano – di nuovo nella forma integra ma con sincopa cadenzale variata – (alto, batt. 27-29), viene rispettivamente introdotta, accompagnata e seguita da tre salti discendenti di natura sempre più dissonante e 'dogliosa' oltre che 'oscurante': l'ottava $[sib >] la - La$

nello stesso alto (batt. 26-27, «[o]scuri»), la sesta minore [mi-]re-fa# nel canto (batt. 27, «[do]gliose»), e la settima minore [sol-]la-Si nel basso (batt. 27-28, «[do]gliose»).

Nella sua intricata imitazione sciolta, in sostanza, Marenzio non fa che riprendere, manipolare e combinare liberamente gli stessi intervalli e gesti melodici bruscamente ondulatorii di Lasso e Rore – di per sé già estremi – col risultato di renderne ancor più densa, movimentata e contrastiva tanto l'alternanza lineare quanto la sovrapposizione verticale. Tutto ciò determina, da un lato, un vero e proprio sconvolgimento interno del tessuto polifonico, talora minato anche all'esterno, più in superficie, da improvvise mutazioni di registro; dall'altro, l'ulteriore inasprimento del conflitto fra le controparti *mollis* e *durus* del sistema, unito ad una resa ancor più dissonante, scoordinata e nervosa delle successioni armoniche. Sotto questo aspetto, le due soluzioni più estreme coincidono proprio con l'espressione dell'angoscia notturna vissuta dall'insonne poeta.

Es. n. 9

Marenzio, batt. 25-29/30

1) Dapprima (batt. 22-23, solo in parte trascritte nell'es. 8a), la trascolorazione melodica del basso, Sib>Si, corrisponde alla più 'dogliosa' (nonché 'oscura', anche per via della sovrapposizione testuale) delle trascolorazioni armoniche: sol⁶ (triade minore in 1° rivolto) – Sib⁷ (7a Maggiore) – si⁷ (7a di terza specie, priva di quinta) – _osol#⁶ (triade diminuita in 1° rivolto) > La (finale risoluzione perfetta, ma ostruita da ritardo di 4a e 2a, per via della sincopa nel tenore).

2) Nella conclusiva intonazione di «dogliose notti» (es. 9, batt. 27-29), addirittura, la risoluzione cadenzale autentica perfetta Do>Fa non basta certo ad attutire né a controbilanciare l'effetto devastante di ben cinque dissonanze consecutive (ivi segnalate da

asterisco), a coprire lo spazio di oltre una battuta. Come già nel caso cipriano della formula “napoletana” *ante litteram*, ma in modo ancor più estremo, tutta la componente espressiva viene qui a coincidere con la fase preparatoria e sospensiva della cadenza; mentre la successiva risoluzione, di per sé ordinaria, svolge una funzione essenzialmente sintattica.

È perfettamente logico, d'altronde, che la prima (ma anche ultima!) reale cadenza autentica dell'intero madrigale giunga a demarcare la cesura sintattica con cui si chiude il primo periodo della stanza petrarchesca (cfr. Tabella III). Anche il fatto che essa affermi la sonorità di Fa (e non, ad esempio, quelle Re o di Sol più volte toccate in precedenza) viene incontro a precise esigenze di articolazione sistemica, armonica e tonale: pur chiudendo un intero periodo poetico-musicale, la risoluzione Do>Fa ha anche la funzione di aprire un nuovo corso, e in particolare di avviare una nuova progressione armonica ascendente, lungo il circolo delle quinte, Do>Fa>Si♭> [Sol] Mi♭, che le permetta di riconquistare definitivamente il *cantus mollis* d'impianto. Questo recupero sistemico – coinvolgente anche il secondo bemolle, Mi♭ – è necessario a Marenzio anche per rimettersi in sintonia col modello cipriano e rivelarne, nei due versi successivi, l'assoluta superiorità.

5. «*I miei gravi sospir' non vanno in rime,*» [verso 11D; Esempi 10, 11]

6. «*E 'l mio duro martir vince ogni stile*» [verso 12C; Esempi 12, 13, 14]

Già all'inizio del penultimo verso, per rendere in musica «I miei gravi sospir» (es. 10a, batt. 29-32), Marenzio affida retrospettivamente al canto la stessa linea melodica del Cipriano di «e i giorni oscuri» (es. 10b), adeguatamente riadattata nei valori ritmici e trasposta un'ottava sopra, per poi innestarsi – in funzione cadenzale – una più scontata *suspiratio* («sospir», canto/alto, batt. 32) di chiara derivazione lassiana (es. 10c). La complessiva soluzione cadenzale, per quanto imparentata con quella di Rore (frigia evaporata rispettivamente su Sol e su La, a «oscuri» e a «sospir», batt. 62-63/69-70), e in qualche modo reminescente delle mezzecadenze ritardate altrove usate da Arcadelt e Lasso (cfr., nella Tabella III, le rispettive chiuse di *Crudele acerba* e *Mia benigna fortuna*), è di tutte queste mille volte più ambigua e dissonante (es. 10a): preceduta da uno dei più stridenti accordi di appoggiatura dell'intero madrigale (tempo forte di batt. 31), e avviata da una non meno acre e sincopata nona minore di Do, essa conduce infine all'ennesimo occultamento della clausula frigia perfetta su Re (canto/quinto, batt. 32) a favore di una più articolata e dissonante mezzacadenza, do⁹ [o]la⁶>Sol.

Non meno logico ed efficace è il procedimento adottato nella fuggevole imitazione corrispondente al membro conclusivo del verso: «non vanno in rime» (es. 10a, batt. 32-35). Se il soggetto saltellante in «note nere» è vagamente somigliante a quello di Lasso (es. 10c, batt. 28-30), la risoluzione cadenzale – è proprio il caso di dire – «non va in rime» con nessuna di quelle utilizzate in precedenza, né da Marenzio stesso, né dai suoi predecessori. La nuova cadenza frigia ritardata sembra proprio negare la componente positiva e risolutoria delle cadenze autentiche via via utilizzate da Arcadelt, Lasso, Rore e Wert (cfr. Tab. III). Rispetto a Rore, d'altra parte (v. es. 11a-b), Marenzio sembra più che altro spostare l'accento dalla risoluzione positiva (autentica La>re) alla sua negativa, e

Es. n. 10

c) Lasso, *Crudele acerba*, batt. 27-30

[C] gra - vi so- spir

[A] gra - vi so- spir non vann' in ri- me, non vann' in ri - me,

Detailed description: This block contains a musical score for a vocal line. It starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The lyrics 'gra - vi so- spir' are aligned with the notes. A second line of music shows the same melody with the lyrics 'gra - vi so- spir non vann' in ri- me, non vann' in ri - me,'.

b) Rore, II parte, batt. 61-62

[C] ei gior - ni o - scu - ri

Detailed description: This block shows a musical score for a vocal line. It starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of quarter notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The lyrics 'ei gior - ni o - scu - ri' are aligned with the notes.

a) Marenzio, batt. 29-34

[C] I miei gra - vi so-spir non van no in ri - me,

[T] I miei gra - vi so - spir non vanno in ri - me, non vanno in ri - me,

[Q] I miei gra - vi so - - spir non van-no in ri - me,

[B] I miei gra - vi so - - spir

sol - Mi^{4/3}/₆ > [app.] sol do⁹ (La⁶) > Sol

Detailed description: This block contains a complex musical score for a madrigal. It features four staves: a vocal line (top), a tenor line (second), a soprano line (third), and a bass line (bottom). The vocal line starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are 'I miei gra - vi so-spir non van no in ri - me,'. The tenor line starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are 'I miei gra - vi so - spir non vanno in ri - me, non vanno in ri - me,'. The soprano line starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are 'I miei gra - vi so - - spir non van-no in ri - me,'. The bass line starts with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are 'I miei gra - vi so - - spir'. Below the staves, there is a line of text: 'sol - Mi^{4/3}/₆ > [app.] sol do⁹ (La⁶) > Sol'. This text is aligned with the notes in the bass line.

tutta frigia, sospensione (sol⁽⁶⁾>La), fino a protrarre quest'ultima alla fine del verso («in rime») e a risolverla in senso autentico (La>Re) solo all'inizio del verso successivo («E 'l mio...»), conferendogli così funzione non più cadenzale ma di raccordo fraseologico.

Questo spostamento di accento cadenzale – dal membro positivo/risolutorio per semitono ascendente a quello negativo/sospensivo per semitono discendente – caratterizza l'intera chiusa marenziana, e contribuisce forse più d'ogni altro espediente alla sua impressionante carica patetico-espressiva. Nelle tre ultime cadenze del madrigale, infatti, Marenzio non fa che appropriarsi della stessa soluzione frigia su La a cui Cipriano era ricorso per esprimere le parole-chiave «morte» (verso 7F), «pianto» (9E), «gravi sospir» e «duro martir» (internamente a 11D e 12C), e che a sua volta il discepolo Wert si era limitato a riproporre alle altrettanto dogliose rime «non esser lieto» (8A) e «pianto» (9E) (v. Tab. III). Le soluzioni ciprianesche, d'altra parte, oltre ad avere una collocazione strutturale tutta interna, erano caratterizzate da risoluzioni via via sempre più fievoli, su sonorità vuota o evaporata di La. Marenzio, da parte sua, non si limita a rinfor-

Es. n. 11

a) Marenzio, batt. 34-35

[T] non van-no in ri - - - me, e'l mio du - [ro]

[Q] non van no in ri - me, [C] [B]

[A] non vanno in ri - me,

[B] non van-no in ri - me,

sol⁶ > [fa]re[*] La > re / Do - Sib

(pp) (inc.) 4/2

Verso 12C

b) Rore, II parte, batt. 70-73

[C] non van-no in ri - - - me

[A] non van-no in ri - - - me

[B] non van-no in ri - - - me

sol⁶ - Sib - Mi⁶ - sol > [*] La > re / sol - Sib - re

(asp.) sinc. 4/7

zarne e renderne più duramente contrastivo il patetismo – facendole risolvere tutte su triade maggiore di La, come già Wert – ma ne inasprisce in modo via via crescente la fase preparatoria (come illustrato nell'es. 11a, e, più avanti, nell'es. 13), e, soprattutto, conferisce loro un risalto strutturale del tutto nuovo, tale da determinare la deviazione drastica quanto definitiva del corso tonale dell'intero madrigale (v. Tab. III). Quello che in Rore (e in Wert) era solo un'articolazione cadenzale interna – per quanto localmente espressiva – in Marenzio viene tratto in superficie, rinforzato ed ulteriormente inasprito, infine eletto a *tonal focus* primario della composizione.

Nella sua atipicità, la soluzione marenziana è anche più coerente ed unitaria delle due precedenti. L'apparente deviazione sul *tonal focus* frigio sol⁶>La – non 'rimante' con nessuno dei primi quattro versi – segna anche il ritorno definitivo al durissimo La⁽⁶⁾ dell'incipit (cfr. es. 1, batt. 1-4), che poi era stato abbandonato e ampiamente trascurato nelle successive 30 battute (5-34); queste erano state caratterizzate soprattutto dal ripetuto eppur fallimentare tentativo di affermazione del presunto polo tonale principale, identificabile con la ciprianesca e wertiana sonorità finale di re/Re (in forma tanto minore quanto maggiore): in almeno otto occasioni essa era stata messa a fuoco (perlopiù con

risoluzioni perfette e autentiche) e poi immediatamente negata o deviata, in modo sempre diverso (fuggir la cadenza, occultamento della risoluzione perfetta, ampliamento progressivo del movimento armonico-cadenzale autentico, lungo il circolo delle quinte), a favore delle sonorità alternative di Sib, sol/Sol, e, soprattutto, Fa. Una simile varietà tonale-cadenzale interna viene così ricondotta all'ordine, per quanto in senso negativo, proprio con l'inaspettata affermazione, nelle ultime dodici battute (34/35-45), dell'iniziale sonorità di La, tramite il più patetico e meno risolutorio dei modelli cadenzali.

Già solo dal punto di vista della globale strategia tonale-cadenzale, dunque, la soluzione di Marenzio si rivela più di ogni altra logica, espressivamente efficace, accuratamente fedele alle articolazioni affettive del testo petrarchesco. I dettagli emergenti dall'intonazione dell'ultimo verso, tuttavia, ci mostrano come per raggiungere questo scopo il compositore non faccia altro che imitare, e portare alle estreme conseguenze, l'exemplum stilistico rappresentato dall'ultima produzione madrigalistica del «divino Cipriano» nel suo complesso, e dunque non più solo in riferimento al suo *Mia benigna fortuna / Crudele acerba*.

Lo specifico principio parodistico-emulatorio qui messo in atto, di per sé, è lo stesso già seguito a suo tempo da Wert: selezionare solo un dettaglio dell'intonazione ciprianesca per ingigantirlo a dismisura, tanto da costruirvi sopra l'intera chiusa del madrigale. La differenza sta proprio nella qualità del dettaglio, nella sua rilevanza e potenzialità espressiva, e dunque nelle ragioni profonde che possono aver portato alla sua selezione. Come reso sinteticamente nell'es. 12a-b-c, nella sua estesissima chiusa (batt. 86-107, «vince ogni stile», di cui si riportano qui solo le porzioni essenziali d'inizio e fine) Wert si era concentrato essenzialmente sull'ultima figurazione triadica arpeggiata esibita dal basso di Rore (batt. 82-84/85-87, «martir, vince ogni stile»), al di là di ogni intento espressivo, anche per segnalare la derivazione arcadeltiana, e per fornire così una chiusura completa non solo alla sua personale intonazione ma anche all'intera tradizione musicale di *Crudele acerba*.

Marenzio, al contrario, sceglie proprio il dettaglio più espressivo e più inconfondibilmente ciprianesco, in qualche modo emblematico dell'intera sua ultima maniera,⁴⁴ allo scopo molteplice di consacrare definitivamente il suo più importante modello, segnalare tutta la forza evocatrice, ed infine «vincerlo», anche se solo in parte, sviluppandone all'estremo tutte le intrinseche potenzialità. Il dettaglio in questione è la patetica figura melodica di tetracordo discendente, con finale cadenza frigia, che già Rore aveva ripetutamente associato all'inesprimibile «duro martir» petrarchesco.

⁴⁴ Per quanto non ancora usato in funzione di basso ostinato, a rappresentare un «emblema musicale del lamento», come sarebbe avvenuto nel secolo successivo a partire almeno dal monteverdiano *Lamento della Ninfa* (cfr. ELLEN ROSAND, *The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament*, «The Musical Quarterly» LXV, 1979, pp. 346-359), la figura del tetracordo minore discendente svolge già una funzione tanto strutturale quanto espressiva in più di un lamento polifonico dell'ultima produzione ciprianesca: fra i casi più emblematici, oltre a *Mia benigna fortuna*, si segnalano *O sonno, o della quiete umida ombrosa* e *Schiet'arbuscel, di cui ramo né foglia*, anch'essi pubblicati nel *Secondo Libro a quattro voci* (1557²⁴).

Es. n. 12

a) Arcadelt, batt. [1-7] 42-49 [=46-56]

[= Cru - del, a - cerbi - ne - so - ra - (sil)]
 [C] e'l mio du - ro mar - tir, ...

[A] e'l mio du - ro mar - tir, ...

[Q] e'l mio du - ro mar - tir, ...

[T] e'l mio du - ro mar - tir ...

[B] e'l mio du - ro mar - tir vin - ce o - gni sti - le

b) Rore, II parte, batt. 81-87 (Basso)

[B] mar - tir vin ce o - gni sti - le, vin - ce o - gni sti - le.

c) Wert, II parte, batt. 88-92, 102-107

[C] e'l mio du - ro mar - tir vinc' o - gni sti - le.

[A] vinc' o - gni sti - le vinc' o - gni sti - le.

[Q] vinc' o - gni sti - le [Q] vinc' o - gni sti - le [T] vinc' o - gni sti - le

[B] vinc' o - gni sti - le, vinc' o - gni sti - le.

Si vedano, nell'es. 13a, la prima entrata imitativa del canto (batt. 72-74), Re-Do-Sib>La con risoluzione frigia aspramente fuggita dalle altre voci e tradotta in plagale imperfetta ritardata (sol⁶>*(L^a)Re); e le successive riproposizioni in imitazione stretta, trasposte rispettivamente una quinta, un tono ed un'ottava sotto in alto, tenore, basso, canto e tenore (batt. 74-75), con finale *fauxbourdon* ed ancor più fievole imperfezione di cadenza frigia evaporata.

Marenzio è già ricorso alla stessa figura, per quanto in modo parziale e fuggevole, alla fine dei versi 8A («di mai non es-[ser lieto]», basso, batt. 11-12; cfr. es. 6a) e 9E («vita in pianto», basso, batt. 17-18). Ora vi ritorna in modo ben più consistente ed articolato, e proprio a partire dal «duro martir» segnalato da Cipriano (es. 13b): già alle batt. 35-37 lo affida al basso e al canto (internamente anche all'alto, in forma trasposta),

rivelandone sempre più chiaramente la funzione trainante di soggetto principale dell'intera sezione imitativa conclusiva; sistematicamente connesso al primo membro del verso 12C (il settenario tronco «l mio duro martir»), esso comparirà via via in tutte le voci, in forma letterale o trasposta – così da risuonare per ben 12 volte: esattamente il doppio rispetto a Rore – o meglio, esattamente lo stesso numero, visto che la frase ciprianea trascritta nell'es. 13a viene poi ripetuta alla lettera (batt. 78-83, prima della chiusa). Come se ciò non bastasse, la sua forma variamente invertita – quattro volte per moto contrario a specchio, una volta per retrogradazione – è sistematicamente applicata da Marenzio al secondo membro del verso, il quinario «vince ogni stile», così da rendere nel modo più efficace l'idea del superamento formale e stilistico.

La varia giustapposizione e sovrapposizione di queste due opposte spinte melodiche, in un contesto rigorosamente imitativo, dà vita ad alcune fra le successioni armoniche più dissonanti del madrigale. Eppure è ogni volta la patetica flessione discendente ad avere la meglio, determinando l'affermazione sempre più nitida – ma anche via via più dissonante – della cadenza frigia sol⁶>La. In proposito si vedano, nell'es. 13b, le batt. 36-37, 38-39, e soprattutto le tre battute conclusive, caratterizzate dalla più dissonante ed atipica delle cadenze frigie in funzione di chiusa: le due clausule risolutive sono ben riconoscibili nel basso (Si^b>L^a) e nell'alto (sol^{1a}, ripetuto); ad esse si sovrappone, nel canto, la versione retrogradata dell'originale tetracordo ciprianeo (la-sib-dore), appena riequilibrata dalla finale *pathopoeia* re>do[#]; la risoluzione finale, sol⁶>La, risulta così preceduta, rispettivamente, da settima minore di Sol in 1° rivolto → sincopa plurima di quarta aumentata/settima maggiore/nona maggiore → settima maggiore di Si^b allo stato fondamentale.

In definitiva, la complessiva soluzione di Marenzio, per quanto germogliata direttamente dalla chiusa del *Crudele acerba* di Rore – o meglio da un suo fertilissimo dettaglio – tradisce una parentela altrettanto stretta con quella di un altro importante capolavoro tardo del «divino Cipriano», stampato anch'esso nello storico *Secondo Libro* di madrigali a quattro voci del 1557: *O sonno, o della queta, humida, ombrosa*, altrettanto malinconica intonazione del celeberrimo sonetto di Giovanni della Casa.⁴⁵ Per quanto concepito mezzo secolo prima del *Crudele acerba* marenziano, *O sonno* è infatti già caratterizzato – per analoghe ragioni espressive – dall'uso pervasivo di tetracordi minori discendenti, quarte diminuite, *pathopoeie*, ma soprattutto – come si è già illustrato in altra sede – da una pressoché identica architettura tonale-cadenzale; anch'essa forse intesa, ma solo per una cauta ipotesi, alla rappresentazione del più lamentoso e funereo dei modi zarliniani, l'ipoeolio trasposto per bemolle, perdipiù sbilanciato sulla «corda mezzana» di La (e non su quella finale di Re), e intimamente commisto con i più tradizionali modi frigio/ipofrigio e ipodorico (v. Tab. IVe); e infine anch'essa sigillata – con-

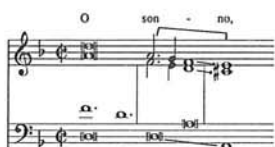
⁴⁵ In merito a ciascuna delle caratteristiche riassunte qui di seguito nel testo, cfr. quanto si è già illustrato nei particolari in LA VIA, "Natura" cit. (v. nota 22), pp. 32-50.

tro ogni apparente convenzione madrigalesca – dalla più patetica e angosciata, sospensiva e irresolutiva, delle cadenze (es. 14).⁴⁶

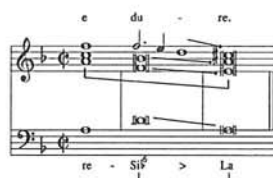
Es. n. 14

Rore, *O sonno*

a) batt. 1-3;



b) batt. 89-91



Se non fosse per il suo personale, davvero moderno uso della dissonanza, si potrebbe dire infine che Marenzio sia riuscito a «vincere lo stile» di tutti i precedenti esecutori musicali di *Crudele, acerba, inesaurobil Morte*, semplicemente mettendo a frutto nel modo più accurato l'insegnamento del suo più grande precursore.⁴⁷

⁴⁶ Alla soluzione cadenzale ciprianea (rappresentata nell'es. 14) – originale fusione dei modelli frigio e mezzacadenza – potrebbe aver già guardato Manenti (1586) nelle sue rispettive chiuse di *Mia benigna fortuna* (prima parte: Mc, Re>La) e *Crudele acerba* (seconda parte: Fri, sol⁶>La). Per stabilire fino a che punto l'esempio intermedio di Manenti – per altri versi estraneo alla tradizione sperimentale di *Crudele acerba*, e caratterizzato in genere da un ben più consonante ed omofonico idioma 'arioso' – abbia influito sulla scelta conclusiva di Marenzio (anch'essa di tipo frigio classico), bisognerebbe allargare la visuale anche alle intonazioni immediatamente precedenti di Bastini (1578) e Malvezzi (1583). Ringrazio Piero Gargiulo per avermi segnalato l'interessante caso di Manenti, e per avermi gentilmente fornito copia dell'edizione da lui stesso curata (v. più sopra la nota 10).

⁴⁷ Nel caso di *Crudele acerba* si potrebbe ripetere, con enfasi ancor maggiore, quanto già osservato da EINSTEIN, *The Italian Madrigal* cit. (v. nota 2), p. 664, in merito all'espressione musicale della «mesta gravità» nei *Madrigali a quattro, cinque et sei voci libro primo* del 1587: «It is the fulfillment of everything that Rore had begun». Il debito di Marenzio nei confronti di colui che già GIULIO CESARE MONTEVERDI, *Dichiarazione* cit. (v. nota 43), p. 399, aveva definito «il primo rinovatore» della «seconda prattica» (poi «seguitata e ampliata», fra gli altri, anche da Wert e dallo stesso Marenzio), è stato messo in rilievo anche da CHATER, *Luca Marenzio* cit. (v. nota 5), pp. 7-8, 55, 58, 72, 74, 147 (nota 63), 149 (nota 105), 176, 195, 198, 202, 218 (talora con riferimento agli esempi 2, 3, 105, 146, 191 riportati nel volume II). Degno d'interesse è anche il ciclo di *Mentre ti fui sì grato*, le cui sei stanze furono intonate rispettivamente da Nanino, Moscaglia, Marenzio (*Hor pien d'altro desio*), Macque, Soriano e Zoilo, ed inserite nell'antologia *Dolci affetti*, Scotto, Venezia 1582: il testo di Luigi Alamanni, infatti, non è che una libera traduzione dell'ode oraziana *Donec gratus eram tibi*, già posta in musica da Rore intorno al 1559 (unicum nel libro corale manoscritto oggi conservato presso la Bayerische Staatsbibliothek di Monaco, Mus.MS B). Manca comunque, a tutt'oggi, uno studio analitico sistematico che si proponga di far luce sull'effettivo ruolo svolto dal modello ciprianeo non solo nell'ultima produzione marenziana, ma anche nelle precedenti fasi di formazione e maturazione stilistica.



MARENZIO AND THE FERRARESE *SECONDA PRATTICA*

Dunque lascerem da parte tutta quella musica la qual degenerando è divenuta molle ed effeminata, e pregheremo lo Striggio e Iacches e 'l Lucciasco e alcuno altro eccelente maestro di musica eccelente che voglia richiamarla a quella gravità da la quale travian-do è spesso traboccata in parte di cui è più bello il tacere che 'l ragionare. E questo modo grave sarà simile a quello che Aristotele chiama dorici, il quale è magnifico, costante e grave e sopra tutti gli altri accomodato a la cetera.¹

Most students of the madrigal are familiar with the passage quoted above. Some, even recently, have seen either a reference to Marenzio or a 'clamorous' exclusion of Marenzio as lurking behind this passage. I would propose that this is a red herring. Nino Pirrotta questioned this as a reference to Marenzio over 25 years ago. The meticulous Durante and Martellotti have since shown with extensive documentation that Tasso seems to have been neither musically inclined in general nor particularly well attuned to the current musical world when this dialogue was written toward the end of his long confinement in Sant' Anna in 1584 or 1585.² A glance at the names given in the other mention of music in this same dialogue (ending with the name of a minor musician who was also his personal confessor) only reinforces this point.³

Moreover, there is no clear evidence that Tasso had met or was even aware of Marenzio at this time. Marenzio had been at Ferrara for a only brief time at the very end of 1580 and beginning of 1581, during the central years of Tasso's disgrace and confinement. And while he was there, Marenzio was in the retinue of Luigi d'Este, whom Tasso considered a prime instigator of his persecution and with whom he wanted nothing to do.⁴ Finally, the figures that Tasso did name in the passage at the head of this essay were all of a generation prior to Marenzio's, figures whose reputation had been solidly established for 10 to 15 years before the writing of the dialogue. Marenzio in 1584 would not naturally be mentioned in their company, perhaps even by a musically quite aware commentator. I would also propose that each of the three composers mentioned wrote a

¹ TORQUATO TASSO, *La Cavaletta ovvero de la poesia toscana*, in Id., *Dialoghi*, ed. Giovanni Baffetti, Milano, Rizzoli, 1998, pp. 727-728.

² ALFRED EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1949, p. 663; NINO PIRROTTA, *Note su Marenzio e il Tasso*, in *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milano, Ricciardi, 1973, p. 557; ELIO DURANTE and ANNA MARTELOTTI, *Tasso, Luzzaschi e il Principe di Venosa*, in *Tasso: la musica i musicisti*, ed. Maria Antonella Balsano e Thomas Walker, Firenze, Olschki, 1988, p. 26.

³ «Vorrei che ne chiedeste a messer Alfonso da la Viola, a lo Striggio, a l'Animuccio, al Lucciasco o al Fiorino o a fra Iacomo Moro o ad altro musico eccelente [...]», TASSO, *Dialoghi* cit., p. 708). The identification of «fra Giacomo Moro» is given in DURANTE and MARTELOTTI, *Tasso, Luzzaschi* cit., p. 25, note 20.

⁴ PIRROTTA, *Note su Marenzio e il Tasso* cit., pp. 560-564; DURANTE and MARTELOTTI, *Tasso, Luzzaschi* cit., p. 26.

sharply different kind of madrigal, and that Tasso (or his advisers on this matter) had picked senior figures in three different kinds of madrigal composition as his representative composers.⁵ But this should require a separate discussion and defence. The point here is that I do not believe Monteverdi or his music was in Tasso's mind when he wrote these lines. This passage from Tasso was not a covert call to Monteverdi by someone he knew and respected asking him to change his ways.

But the general unease about the direction being followed by the musical madrigal in the 1580s expressed in this passage seems to have been a real one. Monteverdi might well have responded to it without any nudging from Tasso. There was indeed some sort of a crisis of style felt by a number of important musicians of the time, including Monteverdi himself, Luzzaschi, Gesualdo, Galilei, and others, and it led to a marked change in direction around 1590 for the most progressive and thoughtful madrigal composers.⁶ The most famous, if belated, verbal statement from a composer directly involved was that of Monteverdi in 1605, coining the term *seconda prattica*, a statement then expanded by his brother two years later.⁷

Here, too, as in Tasso's dialogue we are given a list of names, albeit a quite different one. (Or really two lists, but the differences are not important here, so let me treat it as one). This list is a more heterogeneous lot, doubtless for the smart political purpose of assembling as many purported supporters as possible in his argument with Artusi. But there is an important stylistic or aesthetic point behind this heterogeneity.⁸ Even of the particular stylistic current known as the *seconda prattica* there were many versions.⁹

I want to lay particular stress on this point, since I believe the composers of this current are often thought to be members of a unified school. In truth their range of styles and artistic aims is so wide that those at one end of the spectrum have almost no points

⁵ Striggio was particularly a writer of public, festive, occasional pieces, at least after his early madrigal books; Wert was particularly a writer of dramatic, almost theatrical settings, I would say throughout his career; Luzzaschi was a writer of rather subtle, highly worked chamber pieces, also throughout his career.

⁶ This is a change of direction for which I do not believe modern scholarship has sufficiently accounted – not concerning *what* it was, but *why* it was – nor will I claim to do so here.

⁷ The two statements are often reprinted. I have consulted the versions in CLAUDIO MONTEVERDI, *Lettere, dediche e prefazioni*, ed. Domenico De' Paoli, Roma, De Santis, 1973, pp. 391-392 and 394-404. The relevant passages are: «[...] seguitando il Divino Cipriano Rore, il Sig. Principe di Venosa, Emiglio del Cavagliere, il Conte Alfonso Fontanella, il Conte di Camerata e il Cavalier Turchi, il Pecci, e altri signori di questa Eroica scola [...]». «Seconda prattica, della quale è stato il primo rinovatore ne nostri caratteri il Divino Cipriano Rore, come ben farà vedere mio Fratello, seguitata, e ampliata, non solamente da li Signori detti, ma dal Ingegneri, dal Marenzo, da Giaches Wert, dal Luzzasco, e parimente da Giacopo Peri, da Giulio Caccini e finalmente da li spiriti più elevati, e intendenti de la vera arte [...]».

⁸ As James Haar put it a dozen years ago with characteristically elegant understatement, «In the madrigal of circa 1580-1620 there is nothing like a uniform or even very orderly succession of stylistic and rhetorical changes», JAMES HAAR, *Italian Poetry and Music in the Renaissance, 1350-1600*, Berkeley, CA, University of California Press, 1986, p. 139.

⁹ If we may use the term *seconda prattica* to refer broadly to the new madrigal style, which seems to have originated, at least in its end-of-century form, in the courtly circles of Ferrara and Mantua in the 1590s, although Monteverdi's lists are careful to include some early Florentine monodists as well, probably for political reasons.

of contact with those at the other. Specifically: the composers of the Ferrarese-Neapolitan version at one end (i. e., Luzzaschi, Fontanelli, and Gesualdo and his followers) have very little stylistic connection with Monteverdi (and his principal mentor Wert) at the other.

I have tried to develop this point further in my commentaries to the individual pieces in my edition of Fontanelli's madrigals.¹⁰ Most generally, Monteverdi's art aims at projecting strongly the affective shape of the poem as a whole, while highlighting the basic contrasts in its sections by means of a few, bold gestures. Fontanelli's art (and that of his colleagues in this school) is one of highly worked detail and smaller, less strongly projected gestures, an art requiring close attention and a connoisseur's discrimination. One might say that Fontanelli is a miniaturist, while Monteverdi paints on a broad canvas. I believe the issue is the same one as that raised by James Haar in the following passage:

In the Baroque period a third category [of music], that of theater or drama, was added to the old distinctions of church and chamber. Only if we confuse the emotive and the dramatic will we see the later madrigal as breaking the bounds of the chamber style; its standardization or regularization of the musical language instead furnished a vocabulary suited for stage declamation rather than intimate reading... The great age of Renaissance polyphony is also that of private reading – by turns thoughtful and impassioned – of poetry in music. With the age of Baroque monody [and I would add, of many of Wert's and Monteverdi's polyphonic madrigals] came the age of public, dramatic speech making in music.¹¹

As a corollary to this difference of artistic aims, there are also striking differences of musical style. First, Monteverdi (and Wert) often use the villanella trio texture (mostly homophonic, with two voices moving in largely parallel imperfect intervals, with a third voice – usually a proto-functional lowest voice – moving differently); Fontanelli and Luzzaschi studiously avoid this texture, probably because it implies reference to a stylistic world that they consider beneath their refined, courtly, and esoteric one. (I see an analogy to the obsession with propriety of linguistic style and diction in the contemporary arguments about literary genre.) Second, Monteverdi (and Wert before him) often use dramatically contrasting subjects for the simultaneous delivery of separate bits of the text, particularly in order to project musically an affective contrast in the text, while Fontanelli and Luzzaschi avoid this device almost entirely, declaiming the text section by section in order as written. Finally, Monteverdi in particular often uses strong, separate, proto-functional bass lines and slowish, regular harmonic rhythm, both of which are rare in the Ferrarese style.

Another important difference here is the use of what Ruth DeFord in her dissertation

¹⁰ ALFONSO FONTANELLI, *Complete Madrigals*, ed. Anthony Newcomb, Madison, Wisc., A-R Editions, 1999-2000 (Recent Researches in the Music of the Renaissance, 119).

¹¹ HAAR, *Italian Poetry* cit., p. 147.

on Giovannelli has called a «foil voice», and I call a «scalar skeleton voice» – a voice proceeding by step, usually descending and in the lowest voice, and governing a sequential progression of barely concealed parallel triads.¹² (This technique might be considered a subset of that in the preceding paragraph). Marenzio uses this often, and its use in the polyphonic madrigal (as opposed to the lighter forms) may originate with him. The technique appears clearly in his First Book à 6 and recurs throughout his output, including even his serious later pieces. Monteverdi picks up the technique with enthusiasm (e.g., the end of *Ecco mormorar l'onde* or *Io mi son giovinetta*). The Ferrarese never use it. I would propose that this stylistic feature derives from the occasional parallel triadic motion of the lighter forms, and is hence anathema to the Ferrarese aristocrats.

I make this very brief exposition of the striking differences between the ends of the *seconda prattica* spectrum only to allow me to situate Marenzio of the 1590s within thus spectrum. Although somewhat to the centre, he is much closer to the Monteverdi side of the spectrum than he is to the Ferrarese. This is clear first in his choice of texts. Marenzio, like Wert and Monteverdi, picks the dramatic monologues from Tasso and Guarini, while the Ferrarese composers of the 1590s avoid Tasso entirely and only occasionally choose madrigals from Guarini, never the dramatic monologues from either Tasso or Guarini.¹³

My readers will all probably be familiar with Monteverdi's famous letter of December 9, 1616 to Alessandro Striggio junior, when asked to write music for characters who are winds: «How, dear Sir, can I imitate the speech of the winds, if they do not speak? And how can I, by such means, move the passions? Arianna moved us because she was a woman, and similarly Orfeo because he was a man, not a wind».¹⁴

The Ferrarese composers do not as a rule choose to set texts of direct and passionate speech. Their texts are rather the emotionally distant and highly conventional topoi and images of the Tasso and post-Tasso lyric madrigal. I will quote from a recent assessment (not intending to be pejorative) of this body of poetry by Alessandro Martini, one of the few scholars who currently occupy themselves with it: «The modern reader, immersing himself in this repertoire ... has the distinct sensation of quickly identifying identical motives, patterns of successions, locutions, even identical lines of text; he is stimulated to a direct comparison of the relevant texts, to the judging of a constant, implicit, and at times even explicit competition between the various executions of the same theme».¹⁵

¹² RUTH I. DEFORD, *Ruggiero Giovannelli and the Madrigal in Rome*, Ph.D. dissertation, Harvard University, 1975.

¹³ The madrigals from Luzzaschi's *Madrigali [...] per cantare, et sonare a una, e doi, e tre soprani* of 1601, which include a number of Guarini madrigals, were almost certainly composed in the early 1580s, when Guarini was principal court poet in Ferrara.

¹⁴ Quoted from *The Letters of Claudio Monteverdi*, ed. Denis Stevens, Oxford, Oxford University Press, 1995², p. 110, with minor revisions of the translation. Italian original in Claudio Monteverdi, *Lettere*, ed. Éva Lax, Firenze, Olschki, 1994, p. 49.

¹⁵ GIOVAN BATTISTA MARINO, *Amori*, ed. Alessandro Martini, Milano, Rizzoli, 1982, repr. 1995, pp. 18-19.

The Ferrarese composers of the 1590s also avoid the texts and the discursive style of Petrarch and the Petrarchists of the sixteenth century. In fact, they avoid almost entirely the classical poetic forms of the sonnet, sestina, ottava stanza, canzone, and terza rima, setting instead the epigrammatic madrigals of the Ferrarese court poets of the 1590s.¹⁶ This was almost certainly at the behest of Duke Alfonso, who was vigorously proud and protective of the privacy, distinctiveness, and exclusiveness of his court culture, whose poetic innovation was the modern epigrammatic madrigal.

Almost without exception the texts set by the Ferrarese composers of the 1590s were set by them for the first time, and they are most often not to be found in printed books of poetry. If they can be found, it is in books printed after the death of Duke Alfonso in 1597.¹⁷ The implication, as I see it, is that the texts were commissioned, directly or indirectly, by the Duke and his court, were handed to the court musicians to set, and were jealously retained within that court. They were, so to speak, not in the public domain. Alfonso maintained not only a *musica secreta*; he tried to maintain an *accademia secreta di poesia* as well. This hypothesis is reinforced by a passage from a letter by the Ferrarese courtier and poet and Ridolfo Arlotti

The madrigals that Your Excellency [an Este Princess] tore from my hands by sheer force in order to give them to Signora Donna Marfisa have by that route been spread about to such an extent that they are being sung on the public squares. I am now in constant fear that this will bring me a reprimand from the Duke.¹⁸

This brings me to the closest point of contact between the later Marenzio – the Marenzio of the *seconda prattica* – and the Ferrarese of the 1590s. The opening piece of

¹⁶ The one ottava set by Luzzaschi in the books published after 1590 is *Dolorosi martir*; the one sonnet is dalla Casa's *Or pompa ed ostra* of Book VII, apparently done in 1601 for Federico Borromeo, both pieces stimulated by exceptional circumstances. For the circumstances surrounding *Dolorosi martir* see ANTHONY NEWCOMB, *The Madrigal at Ferrara. 1579-1597* (Princeton, NJ, Princeton University Press, 1980, I, pp. 123-125); for those surrounding *Or pompa ed ostra* see ELIO DURANTE and ANNA MARTELOTTI, *Le due "scelte" napoletane di Luzzasco Luzzaschi*, 2 voll., Firenze, S.P.E.S., 1998, I, pp. 24, 74. Fontanelli's one setting of a canzone stanza is *lo piango* (cf. below), his one setting of a sonnet is *I vò piangendo* – both special cases, again, for which see the commentaries to Part I of the edition of his works cited in note 10 above. Gesualdo set only one such poem, Tasso's sonnet *Mentre Madonna*, in Gesualdo's earliest book, published under a pseudonym at some time before 1594.

¹⁷ In particular the anthologies of poetic madrigals, *Il Parnaso de' poetici ingegni*, Parma, Viotti, 1611, *Il Gareggiamento poetico*, Venice, Barezzi, 1611, and the appendix of poetry to the second edition of Annibale Pocaterra's *Due dialoghi della vergogna*, Reggio, Bartoli, 1607.

¹⁸ Modena, Biblioteca Estense, ms α G.1.3, f. 70r. The letter was written to Ippolita d'Este, 1565-1602, daughter of Alfonso d'Este, Marchese di Montecchio and sister of Cesare, the future Duke of Modena; the Donna Marfisa mentioned therein is Marfisa d'Este, d. 1608, daughter of a brother of the above Alfonso d'Este and thus a cousin of Ippolita and Cesare. Translation mine. This is a letter from one of the several large volumes of letters by Arlotti now in the Biblioteca Estense in Modena – apparently a *copialelettere*, for they are undated. References to datable events in the surrounding letters permit me to date this letter provisionally in 1593 or early 1594. This is a rich lode of material, with which I have not yet been able to work enough to assert with conviction the reliability of their chronological order in their current configuration. I look forward to doing so in the near future.

Marenzio's Sixth Book, whose dedication was signed on 1 January 1594, sets a previously unset poem by our Ferrarese correspondent, courtier, and court poet, Ridolfo Arlotti. A number of Arlotti's poems can be identified among those first set by the Ferrarese composers of the 1590s. One can only speculate as to how Marenzio obtained the poem – probably through one of the members of the literary circles around Cardinal Cinzio Aldobrandini, to whom the Sixth Book is dedicated and in whose palace Marenzio was living at the time.¹⁹ It is the unique setting in his output of a poem by one of these Ferrarese court poets of the 1590s. Marenzio's setting inaugurates, literally, his new style of the 1590s.²⁰ In his brief comments on the Sixth Book, Einstein comments on its «new and closer relationship to the text, a new rhetoric», on the complete renunciation of «all the detailed tone-painting and drastic symbolism upon which the younger Marenzio was so dependent», and on the «distinct preference shown the upper voice».²¹

In fact Marenzio's setting can easily and effectively be performed for soprano alone accompanied by a chordal instrument for most of its length. It is what one might call a proto-monody. Only in the setting of the last line does he reach for slight polyphonic elaboration to give weight to Arlotti's concluding *acutezza*.

In a unique example of overlap with the texts set by the later Marenzio, Luzzaschi set essentially the same text in his Fifth Book, whose dedication was signed on August 31, 1595.²² Luzzaschi's setting is, I believe, an explicit emulation-criticism of Marenzio's setting of the, so to speak, purloined poem. My reasons for believing this are as follows. First, the poem itself is, in a certain sense, Ferrarese property, and that it should appear first in a piece by a composer outside the Ferrarese circle is bound to

¹⁹ Perhaps Angelo Grillo / Livio Celiano, who had close connections to both the Ferrarese court and to Cinzio, and who was an early enthusiast and practitioner of the Ferrarese epigrammatic madrigal? Perhaps Francesco Patrizi, who had been Professor of Philosophy at the University of Ferrara from 1578, before being called to Rome as Cinzio Aldobrandini's secretary in 1592? Other possibilities could be mentioned, including Battista Guarini, who was in and out of both circles around 1590.

²⁰ Severo Bonini's *Discorsi e regole supra la musica* of the middle of the 17th century names this piece explicitly as being in the new, third style of the madrigal, what we would now call the *seconda prattica* (passage cited in JAMES CHATER, *Luca Marenzio and the Italian Madrigal, 1577-1593*, Ann Arbor, Mich. UMI Press, 1981, p. 126.

²¹ EINSTEIN, *The Italian Madrigal* cit., p. 670.

²² Marenzio's setting is available in modern edition in both LUCA MARENZIO, *Sämtliche Werke*, ed. Alfred Einstein, Publikationen älterer Musik, VI, Leipzig, 1931 (repr. Hildesheim, Olms, 1967), pp. 103-104 and LUCA MARENZIO, *The Complete Five Voice Madrigals*, ed John Steele, Vol. 4, New York, Gaudia Music and Arts, 1996, pp. 3-7. Luzzaschi's setting is available in ELIO DURANTE & ANNA MARTELOTTI, *Le due "scelte"* cit., II, pp. 54-56; it is also given in full as an appendix to this article. The piece is also available in an excellent recording in the new complete recording of Luzzaschi's Fifth Book by the ensemble La Veneziana, Glossa GCD 920905. The only other instance of textual overlap between Marenzio and the Luzzaschi of the 1590s is *Dolorosi martir*, from Marenzio's First Book and Luzzaschi's Fourth Book, and clearly a special case involving imitation/emulation beyond Marenzio – cfr. note 16 above. Luzzaschi's piece is from between 1582 and 1594, probably from the early 1590s, and is clearly a harbinger of his harmonically more adventurous style of the 1590s (although he had tried such experiments before, e.g., *Quivi sospiri* from Book Two of 1576).

attract the attention of the Ferrarese. Indeed, one cannot help wondering whether Marenzio's (or Cinzio Aldobrandini's) putting it at the head of the book was a kind of *sfida* to the court that had treated badly Aldobrandini's current protégé Tasso. Second, there are several points of contact between the settings, which I will discuss below. Third, and most important, Luzzaschi's setting is almost entirely homophonic declamation, even more radically so than Marenzio's, and the expressive gestures are concentrated in a highlighted top voice. Like Marenzio's setting, Luzzaschi's can be effectively performed until the very end as a solo-song for soprano accompanied by a chordal instrument. This would not be so remarkable and not so clearly evidence of imitation of Marenzio's setting were it not for the fact that such a piece – the style of the piece until the last line – is absolutely unique in Luzzaschi's polyphonic madrigals. Even the solo madrigals of the 1601 collection (from the 1580s) are not so homophonic in their overall texture.²³ He seems with this setting to be saying: though I don't usually do so, this is how I would write in such a style – if I felt the need.

If Luzzaschi's setting is, as I propose, his critique of Marenzio's new, protomonodic style, what can we read from this critique? Several areas of comparison stand out for me. First, the use or non-use of sectional repetition; second, the placement of pitch peaks in the top voice; and third, the melodic and harmonic vocabulary.

Both pieces move through the text at about the same rate, which is to say rapidly. Each setting is just 30 breves long. This means that Luzzaschi foreswore the polyphonically recomposed repetitions of individual sections that are the hallmark of his style in other settings. He did not fore swear repetition, however, and here the comparison is interesting. Marenzio repeated just the last rhyming couplet, a highly conventional gesture in madrigal settings, and not one keyed to the meaning of the individual text. Luzzaschi, on the other hand, did not repeat this couplet. Rather he repeated individual internal phrases, even individual words, for rhetorical emphasis of the particular meaning therein (e. g., the word in «partir, partir conviene», the phrase in «Morrò dunque il mio bene?» – as if to say in both cases, can one really face such an eventuality? Are we to believe it possible? Or the phrase again in «che m'uccidi», in melancholy (and musical) dejection; and, of course, the brief final question, «perché dividi?», as a heartfelt petition.) In sum, Luzzaschi has decided to take the highly conventional situation of this typical little Ferrarese poem (one among hundreds of contemporary poetic *partenze*) as a deeply involving one, and to treat it as – even transform it into – a little monologue, an example of passionate direct speech with its hesitations and repetitions, a text such as the other side of the *seconda prattica* spectrum had

²³ One should recall that Luzzaschi was famously and, I believe, essentially a polyphonist, with at least three books of highly esteemed and elaborately polyphonic *ricercars* to his credit. Only one of these has survived (see LUZZASCO LUZZASCHI, *Il secondo libro de ricercari à quattro voci*. ed. Michelangelo Pascale (Roma, Pro musica studium, 1981). On the school of Ferrarese composers of particularly learned *ricercars*, of which Luzzaschi was the 'caposcuola' and Frescobaldi the great descendant, see ANTHONY NEWCOMB, *When the 'Stile Antico' was Young*, in *Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale*, Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia, Torino, EDT, 1990, pp. 175-181.

begun to choose since Wert's pioneering settings of lamenting *ottave* from *Gerusalemme liberata* in the 1580s.²⁴

The repetition of «che m'uccidi» brings to the foreground the matter of the handling of register and pitch peaks, since both settings have a pronounced dip in register here for the top voice. Marenzio, in his slightly varied repetition of the concluding couplet, writes what I am tentatively considering a typical gesture for early monody – an abrupt (that is, by a sizeable interval) fall from a high point in the top voice, usually preceded by a rest – a kind of catch in the throat – and followed by a cadence (bars 46-48 in both editions; other examples in this setting would be the opening line, or «mi torrà la vita» of bars 20-21). As far as I have been able to notice, the Ferrarese composers never do this. Early proto-monody, with its isolation of the top voice, is not generally their bag of goods. Luzzaschi instead takes the whole chordal block gradually down from the pitch peak of «Dolorosa» (m. 19) to the low point of the repetition of «che m'uccidi». This low point then sets up the gradual rise through the repetitions of «Quei che congiunse Amor» to the regained high point at the entry of the top voice, suddenly alone, at «perché dividi?». Together with the climax of the long sweep from the bottom of the register to the pitch high-point and the sudden aloneness, we have at «perché dividi?» the breaking into polyphony and the use of direct chromaticism – all coordinated to intensify this concluding petition.

I would like for a moment to return to Luzzaschi's previous pitch peak: the outburst (I use this word because of the abrupt rise in register of the whole chordal block, including of course the top voice) and the broadly spaced dissonance on the accented syllable of «dolorosa». Marenzio also reaches a high point in the soprano here, but on a weak syllable and without the preceding contrast of range. (His contrast for the line is one of tempo: the rather conventional one of slow motion for grief.) Luzzaschi's outburst and its succeeding melancholy subsiding are, to my ears, extremely effective, text-expressive choral recitation.

The matter of dissonance leads us into the area of harmonic vocabulary. Marenzio's setting is comparatively unadventurous for his late style.²⁵ Luzzaschi's, on the other hand, uses the generally non-functional, cross-relation-rich melodic and harmonic chromaticism typical of the Ferrarese-Neapolitan style of the 1590s and after. He uses it to highlight the «i' moro» of the opening line, to articulate the line change from lines three to four of the poem, and most dramatically as an intensification for the last line of the poem. Luzzaschi's harmonic vocabulary ranges within this brief piece from F to F-sharp major. He uses the distant harmonic vocabulary of F-sharp major and B-major chords

²⁴ Or even before. See my article, *Wert: a Re-evaluation, of the Early Years in Particular*, in *Giaches de Wert (1535-1596) and His Time*, ed. Eugeen Schreurs, Bruno Bouckaert, «Yearbook of the Alamire Foundation», Vol. 3, Leuven-Peer, 1999, pp. 13-26.

²⁵ Did Artusi (*Seconda parte dell'Artusi*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1603, p. 18) criticize this piece for stepping outside the mode, as Chater says (*op. cit.*, p. 166, n. 92)? I don't believe so. Artusi's criticism, if it is one, is not for this, but for descending after a sharp or ascending after a flat. I can find the passages quoted by Artusi here from Marenzio's «Dura legge» and Wert's «Misera», but not the one from «S'io parto», which piece is not from Marenzio's Book Nine, as Artusi claims, in any case.

for the first setting of «Quei che congiunse Amor», in order to set up the last phrase of text and to help define (beyond simple contrast of register) the distance between the dejection of the repeated «che m'uccidi» and the intensity of the passionate solo entry on «perché dividi?». The succeeding melodic chromaticism in the polyphonic setting of this last line not only intensifies the petition and harks back in a formally rounding gesture to the direct chromaticism of the opening line, it may also be an esoteric, learned way of symbolizing the word «dividi» by actually dividing the unified *claves* into two distinct *voces*.

Clearly I am somewhat partial to Luzzaschi. His style in general is a subtle and esoteric one that takes some time to penetrate. It may need a bit of special explication. Beyond this, I do believe that Luzzaschi has here directly reacted to a Marenzio setting, has effectively shown how one could improve on Marenzio's setting (not one of his strongest pieces, I believe), and has offered a unique demonstration of how he would do a setting in proto-monodic choral recitation, while still retaining many aspects of the characteristic Ferrarese style of the 1590s. He has also effectively reclaimed this purloined Ferrarese poem, and he has done so as a potentially passionate and direct speech-utterance of the type favored by the other side of the *seconda prattica* spectrum.

I should comment on the rather sharply, if briefly, differing versions of Arlotti's text. Marenzio's version, beginning «S'io parto» is the one that appears in the undated manuscript Modena, Biblioteca Estense ms α M.5.15 (f. 40r) and in a printed version in the anthology, *Il Parnaso dei poetici ingegni* of 1611. Yet Luzzaschi set his version of the text in the very court in which the poet was then serving and writing. Make of this what you will. I might speculate that the change of the departing person to the other – to the person addressed, not the one departing – may shift the voice of the poem from a male one to a female one, since men were the ones more likely to go on missions in late sixteenth-century Lombardy. One might see this as more in harmony with the texts of the Ferrarese madrigals of the 1590s, some of which at least are clearly utterances of a female lyric «I», while the more usual male voice would be more appropriate for the broader market.

In amplification of the interaction between Marenzio and the composers of the Ferrarese *seconda prattica* I will turn in conclusion to Alfonso Fontanelli's setting of Petrarch's sestina stanza «Io piango ed ella il volto» in his First Book of 1595, also set by Marenzio (in his Second Book of 1581). This imitation-emulation is less contentious than Luzzaschi's critique, more an admiring homage.²⁶

As mentioned above, this was a highly unusual poem to choose for setting to music in 1595, especially but not only for a Ferrarese composer. *Il nuovo Vogel* records 15 settings of the text, of which one from the 1550s, nine from the 1560s and 1570s, four

²⁶ Marenzio's setting is available in modern edition in LUCA MARENZIO, *Sämtliche Werke*, ed. Alfred Einstein, Publikationen älterer Musik, IV.1, Leipzig, 1929 (repr. Hildesheim, Olms, 1967), pp. 103-104 and LUCA MARENZIO, *The Complete Five Voice Madrigals*, ed John Steele, Vol. 1, New York, Gaudia Music and Arts, 1996, pp. 175-178. Fontanelli's setting is available in modern edition in my edition of Fontanelli's madrigals cited in note 10 above, Part 1, pp. 54-56.

from the 1580s (two in 1581, one in 1582, and one in 1586), and two in the 1590s (Fontanelli in 1595 and Alessandro Savioli of Bergamo in 1597 – these two are the last).²⁷ The unusual nature of this choice of text forms part of the evidence for my contention that Fontanelli was paying homage to the setting by Marenzio, whose textual choice was in itself unusual, even when it appeared in his Second Book à 5 in 1581.

The rest of the evidence is again within the two pieces. Fontanelli's setting shares several striking and unusual features with Marenzio's (beyond the obvious and more common ones of cleffing and key signature). Both begin with tonally ambiguous swings between G and E. Both use high contrast of tempo between lines one and two of the poem. Fontanelli's second setting of line 2^a of the poem is harmonically identical to Marenzio's (cf. Fontanelli bars 7-8, with Marenzio's bar 4).²⁸ Their treatments of «e poi» are clearly similar, and both use a harmonic excursion in homophony to set «dolcemente» of line 3. Their motives for «E doppio questo» of line 5 are almost identical, as is their use of simultaneous inversion of these motives. Most striking is the similarity between their settings of «romper ponno» in line 4. Here Marenzio uses nervous, disjunct, offbeat subjects in close imitation, which make this passage sound the most Fontanellian in Marenzio's madrigals of the 1580s. Fontanelli uses a very similar disjunct dotted motive in close imitation.

The contrasts between the two settings, however, are as illuminating as the similarities. Fontanelli repeats all of his sections, recomposing and rearranging his materials. Marenzio, if he repeats, usually does so either literally or transposed by fourth or fifth. The contrast between their settings of the opening phrase is typical, in that Marenzio relies on chordal homophony, while Fontanelli typically uses what I call a «free-floating» melodic fragment (that is, a brief melodic subject attached to no cadence or harmonic foundation) in imitation (with simultaneous inversion, moreover). The succeeding section in Marenzio (bar 4) uses a kind of trio texture, with echoes of the 3-voice villanella, that Fontanelli avoids virtually throughout his output. Marenzio's final chord is preceded by a well prepared and lengthy chord a fifth above. Fontanelli's final cadence is a weak and oblique one of a sort that he sometimes adopts from the later style of Luzzaschi, a kind of cadence with almost no implications of proto-functional tonality. At this final cadence, Marenzio permits himself a brief melisma in the Canto part; Fontanelli avoids melisma almost entirely, throughout his printed output.

Even where they are most similar, in the setting of line 4^b of the poem, the differences are again revealing. Marenzio overlaps the joint between lines 4^a and 4^b of the poem, while Fontanelli typically isolates the entire line as an independent section, so that he can repeat it recomposed. And his setting of this section (bars 14-18) has the nervous, unpredictable harmonic rhythms and quick dissonant collisions typical of his style

²⁷ EMIL VOGEL – ALFRED EINSTEIN – FRANÇOIS LESURE – CLAUDIO SARTORI, *Il nuovo Vogel: Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, Pomezia, Staderini, 1977, III, p. 304.

²⁸ In order to agree with the practice in my Fontanelli edition, I will always use bars of one Breve in locating passages in the two pieces, although both editions of the Marenzio cited in note 26 use measures of one semibreve.

(and expressive of this particular text). Marenzio's disjunct counterpoint here is solidly based in triadic harmonies, most of them related by fifth, and his imitations, while relatively close, are at the rhythmic interval of the minim, not at the semi-minim as in Fontanelli.

I believe that Fontanelli was in his setting self-consciously imitating an admired product of an older style – one that in some sense could be seen as looking forward to his own style, with its high contrasts of tempo, its frequent rests for all voices, its close, disjunct, offbeat imitative sections, and its wide-ranging harmonies. But if he was paying homage to his great colleague of the Roman school of the 1580s, he was also exhibiting how his style differed from the pieces of that school, even at its most progressive or experimental.²⁹

Marenzio did not in turn comment directly on the Ferrarese-Neapolitan style of the 1590s by a subsequent setting of one of the texts set by its composers. (Of course, not much time remained to him in which to do so.) In fact, I do not see him as clearly imitating that style at all, unless it be perhaps in some details of the setting of Guarini's madrigal *Parto o non parto* toward the end of Book IX of 1599. But to expand upon this would entail a discussion of the various styles of Marenzio's madrigals of the 1590s almost piece by piece, a subject well beyond the scope of the present essay.

²⁹ I might mention here that Fontanelli does a more direct and contentious and much less admiring critique of a (genuine) monody by Caccini in his setting of Rinuccini's *Dovrò dunque morire* from his Second Book of 1604. See the second part of the edition of Fontanelli's madrigals cited in note 10 above.

L. Luzzaschi, *Se parti i' moro*

V a 5, 1595

5

C Se par - ti i' mo - ro e pur par - tir con - vic - ne, par -

A Se par - ti i' mo - ro e pur par - tir con - vic - ne,

T Se par - ti i' mo - ro e pur par - tir con - vic - ne,

Q Se par - ti i' mo - ro e pur par - tir con - vic - ne,

B Se par - ti i' mo - ro e pur par - tir con - vic - ne,

10

tir, par - tir con - vic - ne Mor - rò dun-que il mio be - ne? Mor -

par - tir, par - tir con - vic - ne Mor - rò dun-que il mio be - ne? Mor -

par - tir, par - tir con - vic - ne Mor - rò dun-que il mio be - ne? Mor -

par - tir con - vic - - - ne Mor - rò dun-que il mio be - ne? Mor -

par - tir con - vic - ne Mor - rò dun-que il mio be - ne? Mor -

15

rò dun-que il mio be - ne? E que - sta em - pia par - ti - ta Che mi ti to - glic mi tor - rà la

rò dun-que il mio be - ne? E que - sta em - pia par - ti - ta Che mi ti to - glic mi tor - rà la

rò dun-que il mio be - ne? E que - sta em - pia par - ti - ta Che mi ti to - glic mi tor - rà la

Mor - rò dun-que il mio be - ne? E que - sta em - pia par - ti - ta Che mi ti to - glic mi tor - rà la

rò dun-que il mio be - ne? E que - sta em - pia par - ti - ta Che mi ti to - glic mi tor - rà la

20

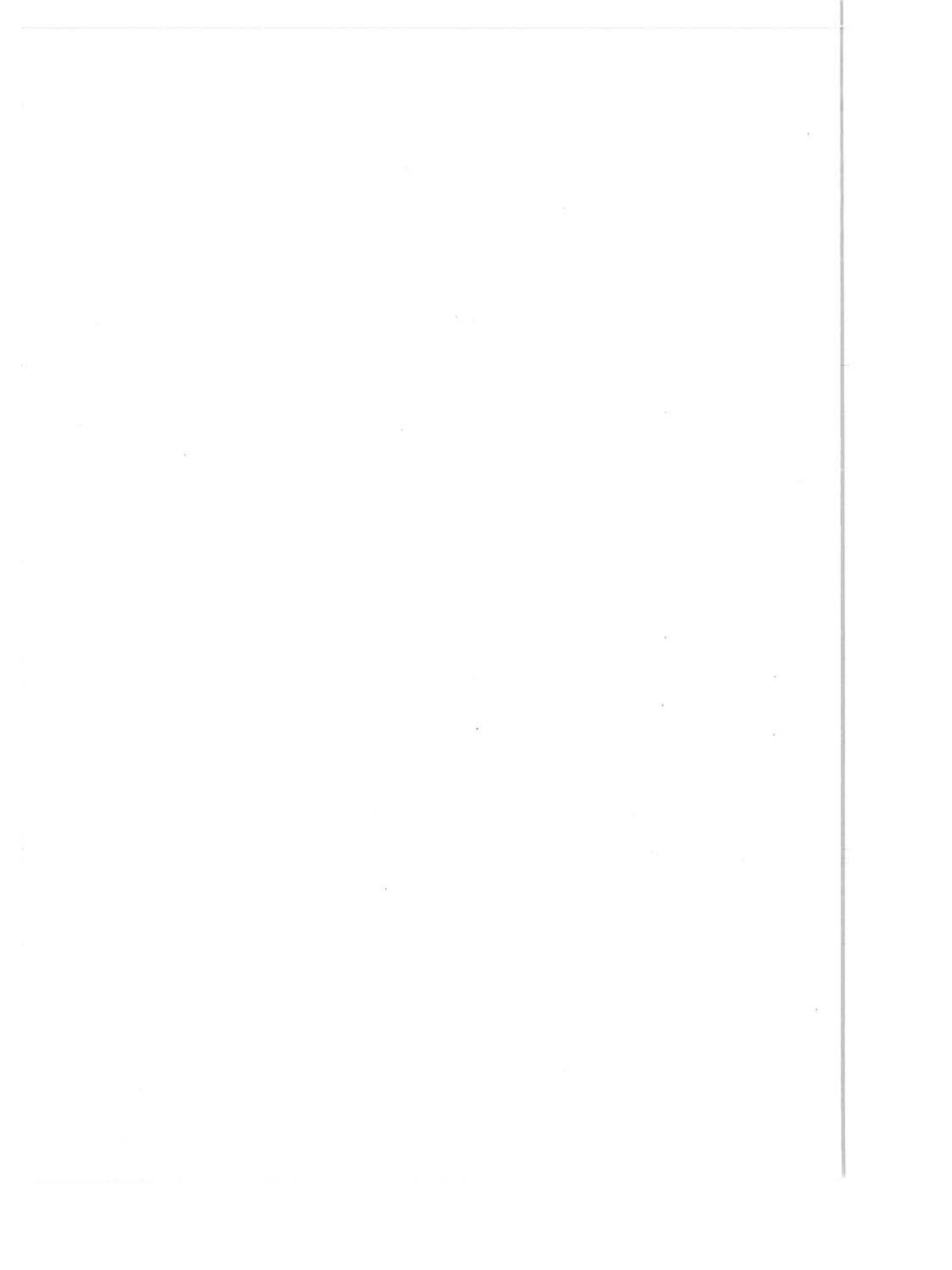
vi - ta? mi tor - rà la vi - ta? Do - lo - ro - sa par - ti - ta che m'uc -

25

ci - di, che m'uc - ci - di Quei che con - giun - se A mor, Quei che con - giun - se A

30

mor per - ché di - vi - di, per - ché di - vi - di? mor per - ché di - vi - di, per - ché di - vi - di, di - vi - di? mor per - ché di - vi - di, per - ché di - vi - di? mor per - ché di - vi - di, per - ché di - vi - di?



MASSIMO PRIVITERA

«OND'IO VO COL PENSER CANGIANDO STILE»
MARENZIO E *MIA BENIGNA FORTUNA* DI PETRARCA

La circostanza delle celebrazioni marenziane mi offre l'occasione di approfondire un tema che avevo potuto solo sfiorare qualche anno fa, in uno studio sull'intonazione di *Solo e pensoso*.¹ È la predilezione di Marenzio per *Mia benigna fortuna*, la sestina doppia (CCCXXXII) del *Canzoniere* di Petrarca. Hans Engel l'aveva segnalata già nel 1956 e in seguito altri studiosi hanno ripreso l'argomento.² Per mio conto ero rimasto colpito dal fatto che Marenzio fosse ritornato su questo testo a distanza di tempo, in momenti delicati ed emblematici della sua produzione.

In questo fenomeno si possono identificare tre fasi distinte. La prima, fra il 1581 ed il 1584, rientra nello stile iniziale di Marenzio, quello che gli porta fama internazionale e che lo fa diventare un classico già in vita. La seconda coincide con i *Madrigali a quattro cinque et sei voci*, del 1588, raccolta famosa perché nella dedicatoria l'autore rivendica una «maniera assai differente dalla passata, havendo, & per l'imitazione delle parole, & per la proprietà dello stile atteso ad una (dirò così) mesta gravità». Dunque a *Mia benigna fortuna* Marenzio torna in una svolta della propria produzione. La portata simbolica di questa scelta è resa evidente dal fatto che la raccolta viene aperta proprio dall'eloquente prima stanza della nostra sestina: *Ov'è condotto il mio amoroso stile?* La terza fase si identifica invece con l'ultima raccolta marenziana, il *Nono libro a cinque* (1599). Lì vengono intonate la seconda, la quinta, la decima e l'undicesima stanza; in un ordine che però non è quello di Petrarca. Anche il nono libro presenta una «maniera assai differente dalla passata», ma basata su scelte costruttive più radicali, con ampio uso del cromatismo e di audaci armonie che rendono la raccolta un monumento dell'arte malinconica.³ Il fenomeno è sintetizzato nella tavola seguente (nella prima colonna sono riportati gli *incipit* delle stanze, il loro numero ordinale entro la sestina, lo schema delle rime; nella seconda colonna il libro di Marenzio che ne contiene l'intonazione; nella terza la *finalis* con ipotesi di attribuzione modale):

¹ MASSIMO PRIVITERA, *Malinconia e acedia. Intorno a "Solo e pensoso" di Luca Marenzio*, «Studi musicali», XXIII, 1994, pp. 29-71: 36-37.

² HANS ENGEL, *Luca Marenzio*, Firenze, Olschki, 1956; DANIELE SABAINO, «Solo e pensoso i più deserti campi...»: musica e poesia nelle intonazioni di un sonetto petrarchesco tra Cinque e Seicento, in *Luca Marenzio musicista europeo*, a cura di Maria Teresa Rosa Barezzani e Mariella Sala, Brescia, Edizioni di storia bresciana, 1990; BERNHARD JANZ, *Die Petrarca-Vertonungen von Luca Marenzio. Dichtung und Musik im späten Cinquecento-Madrigal*, Tutzing, Schneider, 1992, p. 69 sgg. – che è lo studio più completo ed approfondito su Marenzio e Petrarca.

³ Sul significato del *Nono libro* cfr. la *Prefazione* di Paolo Fabbri a LUCA MARENZIO, *Il Nono libro di madrigali a cinque voci (1599)*, a cura di Paolo Fabbri, Milano, Suvini Zerboni 2000; cfr. anche il mio *Malinconia e acedia* cit.

TAVOLA I
Le intonazioni marenzianze di *Mia benigna fortuna*

1) <i>O voi che sospirate</i> (xii) 2 4 6 5 3 1	II a 5 - 1581	Mi (III)
2) <i>Nessun visse già mai</i> (vii) 1 2 3 4 5 6	II a 6 - 1584	La (IX)
3) <i>Ov'è condotto</i> (iii) 3 6 4 1 2 5	4-6 - 1588	Mi (III)
4) <i>Fuggito è 'l sonno</i> (vi) 2 4 6 5 3 1	“	Sol x b (II)
5) <i>Amor, i' ò molti</i> (x) 5 3 2 6 1 4	IX a 5 - 1599	Mi (III)
6) <i>Chiaro segno Amor</i> (v) 4 5 1 3 6 2	“	Re (I)
7) <i>Se si alto pon gir</i> (xi) 4 5 1 3 6 2	“	Re (II)
8) <i>Crudel acerba</i> (ii) 6 1 5 2 4 3	“	La x b (III/IV)

Osservando un tale quadro sorgono spontanee diverse domande. Innanzitutto, perché Marenzio ha prediletto proprio questa sestina? Nel mio precedente saggio avevo dato una risposta abbastanza intuitiva; ne vedevo cioè la causa nella risonanza poetica che potevano suscitare in lui le parole-rima (lieto, notti, stile, rime, pianto, morte). Fondamentalmente mi sembra ancora una risposta valida; ma, affrontando adesso il tema più da vicino, mi appare altresì chiaro che così non viene esaurita la domanda. Infatti, da questo punto di vista semantico, *Mia benigna fortuna* non è certo un caso unico nel *Canzoniere*, dove, anzi, non solo abbondano testi su morte e pianto, ma anche su versi, rime e stile. Basta citare come esempio quel punto del sonetto proemiale in cui si parla del «vario stile in ch'io piango e ragiono». Occorrerà dunque cercare una risposta più articolata; alla quale seguiranno poi altre domande: perché Marenzio, pur prediligendo *Mia benigna fortuna*, non l'ha musicata per intero? Perché sono state scelte proprio quelle otto stanze? E perché, quando una raccolta comprende più stanze, esse vi compaiono in ordine sparso?

Se poi concentriamo l'attenzione sulla musica, affiora anche un altro ordine di domande. Infatti la distanza temporale fra le varie intonazioni di *Mia benigna fortuna* sembrerebbe uno di quei casi in cui, unendosi variazione ed invarianza, si possono meglio apprezzare gli scarti dello stile nel tempo. Insomma, la ricorrenza di un testo renderebbe più cristallina la modifica delle scelte stilistiche. In realtà un tale approccio presenta un punto debole, poiché la sestina (e specialmente quella doppia) è proprio un espediente per costruire varietà con l'invarianza; pertanto ogni sua stanza è diversa dalle altre in quanto a materia affettiva. Rimane però indiscutibile un legame fra di esse; un legame strutturale che, pur con le dovute cautele, spinge ad avviare una serie di comparazioni. Proverò allora a rispondere alle seguenti domande: cosa muta e cosa permane, negli anni, nel modo in cui Marenzio affronta le stanze di *Mia benigna fortuna*? Quali differenze si riscontrano fra le intonazioni coeve? I mutamenti hanno qualcosa di specifico, o sono soltanto parte dei più generali cambi di stile marenziani? E, infine, cosa differenzia questi pezzi dall'intonazione omogenea di una sestina?

Che io sappia, non ci sono pervenute testimonianze dirette sulla preferenza di Marenzio per *Mia benigna fortuna*. Dovremo dunque cercare le risposte nei contesti storici ed estetici delle musiche. Dividerò allora il mio intervento in due parti: nella prima affronterò alcune questioni inerenti alla ricezione cinquecentesca di *Mia benigna fortuna* (§ 1); nella seconda prenderò in esame le intonazioni marenziane, deducendone le principali linee costruttive e comparandole (§ 2).

I. SEI PER SEI

La sestina ha sempre attirato l'attenzione degli studiosi di letteratura, per la sua complessità compositiva; e soprattutto negli ultimi trent'anni si è andato delineando un quadro critico ormai esauriente della sua genesi e del suo significato storico.⁴ È dunque opinione consolidata che se fu Arnaut Daniel ad inventare lo schema della sestina (con *Lo ferm voler qu'el cor m'intra*) e Dante ad adattarlo alla lingua italiana (con *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*), è però vero che essi lo considerarono soltanto una delle tante varianti possibili della forma-canzone; infatti ne hanno composta solo una ciascuno. È invece Petrarca a definire la sestina come forma autonoma, replicabile e manipolabile: il *Canzoniere* ne comprende nove, fra le quali il primo esempio di sestina doppia (appunto *Mia benigna fortuna*). Dopo di lui, nel tardo Trecento e nel Quattrocento, molti poeti ricorrono a questa forma, da Franco Sacchetti a Lorenzo de' Medici. Ma è soprattutto nel Cinquecento che essa conosce la stagione più florida, entro la quale la variante doppia disegna una propria tradizione.

⁴ Per un bilancio bibliografico rimando a PIETRO G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 233-236, limitandomi qui a segnalare lo studio più recente ed approfondito GABRIELE FRASCA, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Napoli, Bibliopolis, 1992.

Per capire l'idea cinquecentesca di sestina partiamo dalla definizione che ne dà Girolamo Ruscelli nel suo manuale del 1558, cioè una ventina d'anni prima che Marenzio cominciasse a ricorrere a *Mia benigna fortuna*.

Le Sestine vanno ancor'elle comprese sotto il genere delle canzoni. & per certo sono nella nostra lingua una molto vaga & bella sorte di componimento; ancor che in effetto non par che sieno se non da soggetto amoroso. Elle son dette Sestine perche sono di sei versi per ciascuna stanza, & vengono poi parimente di sei stanze quelle che sono Sestine semplici, ma quelle che sono Sestine doppie vengono ad haver dodici stanze; & così le doppie come le semplici hanno una sola Ripresa ò un solo Commiato nel fine.

Le leggi sue sono che primieramente nel finire d'ogni verso non si mettano voci che sieno se non di due sillabe, et che non vi si metta in tai fini alcun verbo [...]. La testura è che, dopo fatta la prima stanza di sei Versi, si comincia l'altra facendosi finire il suo primo verso nella stessa parola con la quale è finito l'ultimo della stanza precedente; poi il secondo si fa finir nella voce del primo della detta precedente stanza, & così si va sempre facendo [...] & così si vien tessendo tutto fino alla sesta stanza quando si vuol far sestina semplice. Et quando si vuol far doppia si seguita il medesimo ordine, cioè di venir sempre prendendo le voci per quell'ordine medesimo già detto. 6. 1. 5. 2. 4. 3. Et in ultimo si fa la Ripresa, ò il Commiato di tre soli Versi, mettendo due di dette voci ultime per ciascun verso, ma non si tiene altro ordine che quello che al compositor torna bene, pur che vi si mettan tutte.⁵

Seguendo la formula numerica di Ruscelli, la tavola seguente presenta lo schema formale di *Mia benigna fortuna*, con la sequenza cronologica della selezione marenziana.

TAVOLA II:

a) schema formale di *Mia benigna fortuna*

[lieto=1; notti=2; stile=3; rime=4; pianto=5; morte=6]

1)	1 2 3 4 5 6	
2)	6 1 5 2 4 3	*:8
3)	3 6 4 1 2 5	*:3
4)	5 3 2 6 1 4	
5)	4 5 1 3 6 2	*:6
6)	2 4 6 5 3 1	*:4

⁵ GIROLAMO RUSCELLI, *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana* [...], Venezia, Sessa, 1559, pp. CL-CLII; nella trascrizione sono intervenuto sulla punteggiatura.

7)	1 2 3 4 5 6	*:2
8)	6 1 5 2 4 3	
9)	3 6 4 1 2 5	
10)	5 3 2 6 1 4	*:5
11)	4 5 1 3 6 2	*:7
12)	2 4 6 5 3 1	*:1
13)	1 2 3 4 5 6	

b) sequenza cronologica delle scelte marenziane

I fase	2 4 6 5 3 1	*:1
	1 2 3 4 5 6	*:2
II fase	3 6 4 1 2 5	*:3
	2 4 6 5 3 1	*:4
III fase	5 3 2 6 1 4	*:5
	4 5 1 3 6 2	*:6
	4 5 1 3 6 2	*:7
	6 1 5 2 4 3	*:8

Il testo di Ruscelli è significativo perché dimostra come la sestina doppia avesse ai suoi occhi il medesimo rilievo di quella semplice. Non affronta però un problema importante, e cioè il carattere particolare che la sestina doppia va acquistando nel Cinquecento; carattere per noi invece significativo e strettamente connesso a *Mia benigna fortuna*. Jacopo Sannazaro, ad esempio, mettendo una sestina doppia nella quarta ecloga dell'*Arcadia* (e giustificando il raddoppio con il pretesto di una gara fra due Pastori, Logisto ed Elpino), riprende due parole-rima da *Mia benigna fortuna*: «rime» e «pianto». Dalla stessa fonte ne ricava tre anche Pietro Bembo («notti», «stile» e «pianto»), per *I più soavi e riposati giorni* negli Asolani.

L'opera di Bembo è un passaggio essenziale del nostro discorso, poiché è a lui che si deve il primo apprezzamento critico della sestina:

Gravissimo suono [...] è quello delle sestine, in quanto meravigliosa gravità porge il dimorare a sentirsi che alle rime si risponda primieramente per li sei versi primieri, poi quando per alcun meno e quando per alcun più, ordinatissimamente la legge e la natura della canzone variandonegli [...]. Le quali parti di gravità, perché fossero con alcuna piacevolezza mescolate, ordinò colui che primieramente a questa maniera di versi diede forma, che dove le stanze si toccano nella fine dell'una e incominciamento dell'altra, la rima fosse vicina in due versi. Ma questa medesima piacevolezza tuttavia è grave; in quanto il riposo che alla fine di ciascuna stanza è richiesto, prima che all'altra si passi, framette tra la continuata rima alquanto spazio, e men vicina ne la fa essere, che se ella in

una stanza medesima si continuasse. Rendono adunque, come io dissi, le più lontane rime il suono e l'armonia più grave.⁶

Gabriele Frasca, autore del più ampio studio sulla sestina, ha notato a proposito che

l'apparizione degli *Asolani* di Pietro Bembo sancirà [il] collegamento fra la sestina doppia e l'espressione di un irrisarcibile dolore. [...] Va notato che essendo il raddoppio della forma ancora estraneo alla diffusione del genere, Bembo avverte ancora il bisogno di giustificare la misura eccezionale: "le quali [rime] se per avventura più lunghe vi parranno dell'usato [...] fia per questo, che hanno avuto rispetto alla gravezza de' miei mali, la quale in pochi versi non parve loro che potesse capere" (I, xxii).⁷

La «gravezza», dunque, caratterizza la scrittura di sestine doppie nel Cinquecento. In questa linea si muoveranno autori come Francesco Maria Molza (che ricaverà due parole-rima da *Mia benigna fortuna*), Luigi Tansillo, Antonio Minturno, Girolamo Britonio (che riuserà ben cinque parole-rima del modello petrarchesco) e Annibal Caro.⁸

Del resto è lo stesso Petrarca a caricare la sestina doppia di significati speciali. Com'è noto, egli affermava che il suo primo incontro con Laura e la morte di lei erano avvenuti entrambi il sei aprile; l'incontro nel 1327, la morte nel 1348.⁹ E sei era il numero simbolico segreto di Laura, dedotto dalla quantità di lettere del suo nome latino, *Laurea*.¹⁰ *Mia benigna fortuna*, in quanto sestina, è fondata sull'essenza di Laura (moltiplicata per se stessa), e in quanto doppia comprende i due sigilli dell'esperienza amorosa di Petrarca, cioè il doppio sei aprile. Così congegnata essa è dunque un monumento perenne alla memoria di lei, che spiega perché le parole-rima siano così intense ed evocative.¹¹

Diversi commentatori cinquecenteschi di Petrarca sono consapevoli del lato simbolico della sestina doppia, che leggono come metafora del cambiamento e della maturazione stilistica imposta dalla morte di Laura. Del resto essi raccolgono una chiave di lettura segnalata dallo stesso Petrarca nel terzo verso della settima stanza: «e doppiando 'l dolor, doppia lo stile». Lodovico Castelvetro lo parafrasa così:

crescendo il dolore cresce lo stile, & mostra di parlar di crescimento di stile doloroso, &

⁶ PIETRO BEMBO, *Prose della volgar lingua. Gli Asolani, Rime*, a cura di Carlo Dionisotti, Milano, Tea, 1989, pp. 154-155.

⁷ FRASCA, *La furia della sintassi*, cit., pp. 335-336.

⁸ *Ivi*, pp. 353 sgg.

⁹ Cfr. VINICIO PACCA, *Petrarca*, Roma-Bari, Laterza, pp. 153 sgg.

¹⁰ MARCO SANTAGATA, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 324.

¹¹ Cfr. ALESSANDRO FO, CARLO VECCE, CLAUDIO VELA, *Coblas. Il mistero delle sei stanze*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1987, pp. 60 sgg.

non dimeno intende della nuova maniera di compositione di doppiare la sestina. & è come scusa della novità.¹²

E, sempre commentando il medesimo verso, ancor più in là si spinge nel 1566 Marco Mantova, che riprende la tesi di Bembo, caricandola di una connotazione di grande modernità:

Perche solamente di sei stanze si fanno le Sestine, cosi da questo numero chiamate, si iscusa il Petrarca facendone dodeci & duplicando questa, perche ben è convenevole, doppiandosi il dolore, che si doppi lo stile, quasi che ne sia lecito (vuol dire) trascendere alle volte la legge, non però senza cagione, come dicono etiam dio i nostri Giuriconsulti.¹³

La forma dunque, adeguandosi alla materia, è spinta talvolta a forzare le regole; come avrebbe detto quarant'anni dopo (pur con altre parole) Claudio Monteverdi. A questo punto è chiara la risposta alla domanda formulata all'inizio. La predilezione di Marenzio per *Mia benigna fortuna* è l'espressione individuale della fascinazione collettiva per l'aura di dolore estremo presente in questo testo archetipico. Essa rientra appieno in una corrente centrale dell'ultimo madrigale, che prediligeva gli affetti estremi nella ricerca di nuove vie estetiche; come insegnano il quarto e quinto libro di Monteverdi e i madrigali di Gesualdo, almeno dal quarto libro in poi. Si spiega così molto bene la presenza massiccia di *Mia benigna fortuna* in quel canzoniere malinconico che è il *Nono libro* di Marenzio.

Descritto dunque il contesto dell'affinità elettiva fra Marenzio e *Mia benigna fortuna*, possiamo domandarci come mai egli non l'abbia intonata per intero, e tutta in una volta. Qui la risposta prende corpo se indaghiamo entro la tradizione del madrigale. *Mia benigna fortuna* è stata musicata per intero solo due volte: prima nel 1549 da Ioan Bodeo (*Primo libro di madrigali a quattro*); poi nel 1562 da Philippe de Monte (*Primo libro di madrigali a quattro*). Entrambi hanno rispettato l'ordine petrarchesco delle stanze, e hanno costruito una corona di dodici madrigali; Bodeo a conclusione della raccolta, Monte ad apertura. E vale la pena notare che il libro di Monte è costituito tutto da testi di Petrarca, con la sola eccezione di *Voi volete ch'io moia*, di Guarini. Tuttavia, ricostruendo nel suo complesso la ricezione madrigalistica di *Mia benigna fortuna*, ci si accorge che i cicli di Bodeo e Monte sono in realtà ampiamente minoritari.

¹² *Le Rime del Petrarca brevemente sposte per Lodovico Castelvetro*, Basilea, ad istanza di Pietro da Sedabonis, 1582, II, p. 111.

¹³ *Annotationi brevissime, sovra le rime di Messer Francesco Petrarca, le quali contengono molte cose à proposito di ragion civile, sendo stata la di lui prima professione, à beneficio de li studiosi [...]*, Padova, Pasquale, 1565, c. 130r.

Tavola III:

Intonazioni della sestina *Mia benigna fortuna*
(non ne risultano della IX stanza, a parte Bodeo e Monte)

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	X	XI	XII
J. Arcadelt, in Verdelot a 5, 1538 ca.		x									
F. Layolle, 50 Canzoni a 4, 1540 ca.				x							
G. Scotto, I/3, 1541			x					x			
G. Scotto, I/4, 1542				x		x					
G.[?] Ferrabosco, I/4, 1542					x						
A. Reulx, I/4, 1543											x
B. da Castelvetro, I/4, 1544		x						x			
G. Parabosco, I/5, 1546			x	x							
B. Lupacchino, II/4, 1546								x			
G. Berchem, I/5, 1546						x					
F. Bifetto, I/4, 1547	x						x	x			

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	X	XI	XII
F. Corteccia, I/5-6, 1547					x						
I. Bodeo, I/4, 1549	<hr/>										
G. Nasco, in V. Ruffo, II/5, 1553 ca.										x	
O. da Reggio, III/4, 1554	x						x				
G. Animuccia, I/5, 1554							x				
G. Parabosco, in A. Doni, <i>Dialogo</i> , 1554							x				
C. Porta, I/4, 1555			x								
O. di Lasso, I/5, 1555	x	x		x							
I. Gero, II/3, 1556	x	x									
C. de Rore, II/4, 1557	x	x									
F. de Monte, I/4, 1562	<hr/>										
O. Di Lasso, III/5, 1563										x	
O. Brassart, I/4, 1564	x										

MASSIMO PRIVITERA

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	X	XI	XII
G. B. Martello, I/4, 1564	x										
G. Païen, I/2, 1564	x										
S. Rossetto, I/6, 1566							x				
A. Di Mayo, I/4, 1567									x		
L. Fidelis, Madr. ariosi, I/4, 1570					x	x					
P. Mauro, de' Servi, I/4, 1571		x		x							
B. Serafico, I/5, 1575											x
V. Bastini, II/5-6, 1578	x	x									
A. La Faya, II/5, 1579	x										
B. Serafico, III/5-6, 1581							x				
L. Marenzio, II/5, 1581											x
C. Malvezzi, I/5, 1583	x	x			x						
L. Marenzio, II/6, 1584							x				

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	X	XI	XII
G. Manenti, Madr. ariosi, 1586		x	x								
O. Di Lasso, V/5, 1587							x				
G. de Wert, II/5-6, 1588	x	x									
L. Marenzio, I/4-6, 1588			x			x					
G. Pierluigi da Palestrina, I/4, 1594 (II ed.)							x				
L. Marenzio, IX/5, 1599		x			x				x	x	
R. Micheli, Madr. a 6, 1621											x

Come chiaramente mostra la tabella, fin dall'inizio della storia del madrigale si osserva che i compositori hanno preferito intonare singole stanze di *Mia benigna fortuna* piuttosto che l'intero ciclo. E la cosa ha una sua spiegazione: i testi sono molto suggestivi, ma la composizione di un ciclo di dodici madrigali, oltretutto su parole così impegnative, è cosa alquanto più complessa. Molto più agile è un utilizzo parcellizzato. Il fatto risulta evidente per contrasto in quelle raccolte che comprendono, allo stesso tempo, una stanza isolata di *Mia benigna fortuna*, e un'altra sestina per intero. Così avviene per esempio nel *Secondo libro a cinque* di Aurelio La Faya, del 1579, dove troviamo la prima stanza del nostro testo, e poi, intonata per intero, un'altra sestina di Petrarca, *A qualunque animal alberga in terra*. Ma il culmine mi pare raggiunto nel *Primo libro a quattro* di Giovanni Di Mayo (1567), che oltre all'ottava stanza, *Morte m'ha morto*, comprende ben tre sestine intere, due di Petrarca e una di Sannazaro.

Parziale eccezione a questa parcellizzazione della sestina fa la coppia formata dalla prima e dalla seconda stanza, i cui testi compaiono più volte come prima e seconda parte di un medesimo madrigale. Basta ricordare la stupenda intonazione di Cipriano, nel *Secondo libro a quattro voci* (1557; lo stesso che comprende lo straordinario *O sonno*). Ma in realtà questa endiadi mostra vita autonoma, staccata dal resto della sestina.

na. Nel 1583 Christofano Malvezzi, nel *Primo libro a cinque*, può infatti presentare la coppia prima-seconda stanza, e più avanti, isolata, la quinta stanza, *Chiaro segno amor pose*. In un solo caso, il *Primo libro a quattro* di Lancillotto Fidelis (1570) vengono usate, come coppia, la quinta e la sesta strofa.

Ma a parte questi casi, bisogna segnalare un aspetto importante, che non può apparire dalla tabella; e cioè che, fin dalla prima stagione del madrigale, più stanze compresenti in una raccolta non appaiono contigue (e spesso senza rispettare la sequenza di Petrarca). Ad esempio nei *Madrigali a tre* di Girolamo Scotto, del 1541, troviamo distanziati *Ov'è condotto il mio amoroso stile*, e *Morte m'ha morto*, o nel *Primo libro a quattro* di Francesco Bifetto da Bergamo sono comprese, isolate, *Mia benigna fortuna*, *Nessun visse già mai*, e *Morte m'ha morto*.

Quanto alla predilezione marenziana di alcune stanze, anch'essa continua una tradizione antica. Prima di lui, oltre alla prima e alla seconda stanza, molte intonazioni si trovano della settima, *Nessun visse già mai più di me lieto*, fra le quali quella di Palestrina; e qualcuna anche delle altre, soprattutto l'ottava, *Morte m'ha morto e sola po far Morte* (che Marenzio però non ha affrontato), e la terza, *Ov'è condotto il mio amoroso stile*. Nessuna invece (a parte quelle di Bodeo e Monte) della nona stanza, *Hor avess'io un sì pietoso stile*, negletta anche da Marenzio.

Per quanto riguarda invece l'ordine diverso da quello petrarchesco, è evidente che, una volta rotta la cornice della sestina, tutto diventa possibile: la posizione in una raccolta non sarà più legata alla forma del testo, ma piuttosto alla sua materia, oppure a dati tecnico-musicali, come il modo, la trasposizione, le chiavi, etc. In ogni caso, fra i numerosi precedenti di Marenzio in questa direzione, se ne deve citare uno particolarmente illustre: il *Primo libro a cinque voci* di Orlando di Lasso, del 1555, in cui compaiono prima la quarta stanza, *Già mi fù col desir sì dolce il pianto*, poi la prima, e infine la seconda.

Non è necessario continuare con altri esempi per aver chiaro come quei fatti che ci avevano incuriosito in Marenzio non siano per nulla originali né esclusivi. Piuttosto segnalano continuità con una prassi consolidata che rimonta fin alle radici stesse del madrigale.

Tutto questo non deve però farci pensare che a Marenzio sia rimasta estranea la complessità formale di *Mia benigna fortuna*. Delle quattro stanze intonate nel *Nono libro*, due sono appaiate: la quinta, *Chiaro segno amor pose a le mie rime*, e la undicesima, *Se sì alto pon gir mie stanche rime*. Ebbene, sono le stanze con la medesima costruzione, 4 5 1 3 6 2, che si corrispondono dalla prima alla seconda serie. Ad esse Marenzio ha destinato la medesima finale, Re per bequadro, mai utilizzata per alcuna altra stanza. Ora, se leggiamo i due testi poetici di seguito, riconosciamo subito affetti molto diversi: la prima stanza è sotto il segno del dolore e della morte («Ond'io vo col penser cangiando stile / E ripregando te, pallida Morte, / Che mi sottragghi a sì penose notti»);¹⁴ la seconda invece è illuminata dall'idea di Laura in Paradiso, che riconosce e

¹⁴ Si noti l'eco virgiliana di «pallida Morte»: «[...] Dido/sanguineam volvens aciem maculisque tremen-

gusta il «mutato stile / Che già forse le piacque». Marenzio ha dato corpo sonoro a questo fatto; perché, se ha evidenziato l'unità formale con la medesima finale, allo stesso tempo ha differenziato l'affetto usando nella prima stanza il dorio autentico, e nella seconda il plagale, con trasposizione all'ottava superiore che alleggerisce e schiarisce il tessuto sonoro e ben si adatta alla leggerezza eterea del testo. Inoltre, pur utilizzando gli stessi gradi cadenzali (Re, Sol e La) ha cambiato la sequenza delle cadenze e le ripetizioni dei versi.

2. «NON À'L REGNO D'AMOR SÌ VARIO STILE»

Con queste ultime osservazioni siamo entrati nella seconda parte del mio intervento, diretta alle musiche. Ritorniamo alla tavola I. A destra sono indicate le finali dei pezzi, seguite, tra parentesi, da ipotesi di attribuzione modale. Si noterà che in ognuno dei tre gruppi Marenzio ha voluto differenziare i toni. E anche quando, nel *Nono libro*, compare due volte l'area frigia (della ricorrenza doria abbiamo appena detto), la prima volta è in forma autentica (Mi), la seconda con trasposizione a La per bemolle, che implica un diverso tessuto sonoro.

Osserviamo che Marenzio ha adoperato le aree modali doria, frigia ed eolia. Possiamo così dare una prima risposta alla domanda su cosa muti e cosa resti nei diversi periodi, poiché si vede che per *Mia benigna fortuna* Marenzio utilizza solo toni con la terza minore (per *re mi fa*). A noi può apparire una scelta ovvia, conseguente alla gravità della materia poetica; ma per il Cinquecento non è cosa scontata. Perché è vero che una lunga tradizione assegnava al frigio l'intonazione di testi lacrimevoli; ma musicando molte poesie meste i compositori ricorrevano spesso anche a toni con la terza maggiore (per *ut re mi*). Per restare a Marenzio, l'esasperata tensione malinconica di *Solo e pensoso*, sempre nel *Nono libro*, ha impianto misolidio – cioè Sol per bequadro. Dunque un tratto costante, attraverso gli anni, è la preferenza per un impianto tonale che noi chiameremmo minore.

Ma sul terreno della comparazione possiamo scendere più in dettaglio, poiché in tutte tre le fasi sono presenti madrigali in Mi, distanziati in modo quasi regolare: *O voi che sospirate* del 1581; *Ov'è condotto il mio amoroso stile* del 1588; *Amor, i' ò molti e molt'anni pianto* del 1599. Andiamo dunque a confrontarli, partendo dalla tavola IV. A destra del testo poetico, riportato con le ripetizioni più rilevanti (in corsivo), ci sono tre colonne: la prima, con lettere minuscole, indica il tono su cui inizia la frase; la seconda, con lettere maiuscole, quello su cui termina, indicato poi come grado della scala frigia nella terza colonna. In fondo alla tavola la ricorrenza dei gradi è presentata in uno schema sinottico (dove i toni fra parentesi corrispondono a cadenze rese deboli perché fuggite da più di una voce):¹⁵

tis/interfusa genas et pallida morte futura» (*Eneide*, IV, 642-644), che probabilmente non sarà sfuggita a Marenzio per la celebre intonazione fatta da Arcadelt di questo passo virgiliano.

¹⁵ Le (non molte) differenze fra le mie tabelle e quelle di Janz (*Die Petrarca-Vertonungen* cit.) relative ai medesimi madrigali discendono dall'aver adottato diversi criteri di segmentazione.

TAVOLA IV:
intonazioni in Mi autentico

	tono <u>inizio</u>	tono <u>fine</u>	grado <u>fine</u>
1: 1 (xii) – II/5, 1581: Mi (iii)			
O voi che sospirate a miglior note,	mi	(MI)	(i)
Ch'ascoltate d'Amore o dite in rime,	mi	SI	v
Pregate non mi sia più sorda Morte,	mi	(DO)	(vi)
Porto delle miserie e fin del pianto;	do	SOL	iii
Muti una volta quel suo antico stile	sol	LA	iv
Ch'ogni uom attrista	la	SOL	iii
e me po far sù lieto	la	DO	vi
<i>Ch'ogni uom attrista e me po far sù lieto</i>	do	MI	i
2: 3 (iii), 4-6, 1588: C/, Mi (iii)			
Ov'è condotto il mio amoroso stile?	mi	(FA)	ii
<i>Ov'è condotto il mio amoroso stile?</i>	mi	LA	iv
A parlar d'ira, a ragionar di morte.	la	(DO)	(vi)
U son'i versi, u son giunte le rime	(do)	DO	vi
Che gentil cor udia pensoso e lieto?	do	SOL	iii
Ov'è 'l favoleggiar d'Amor le notti?	sol	RE	vii
Hor non parl'io né penso altro che pianto.	sol	MI	i
3: 5 (x), IX/5, 1599: C, Mi (iii)			
Amor, i' ho molti et molti anni pianto	mi	(LA)	(iv)
Mio grave danno in doloroso stile,	mi	SOL	iii
Né da te spero mai men fere notti;	sol	MI	i
Et però mi son mosso a pregar morte	la	RE	vii
<i>E però mi son mosso a pregar morte</i>	la	SI	v
Che mi tolga di qui, per far me lieto	sol	SOL	iii
Ov'è colei	sol	(Re)	(vii)
ch'i' canto et piango in rime	sol	(SOL)	(iii)
<i>ch'i' canto et piango in rime.</i>	mi	Mi	i

	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do	Re
	<u>i</u>	<u>ii</u>	<u>iii</u>	<u>iv</u>	<u>v</u>	<u>vi</u>	<u>vii</u>
1) <i>O voi che sospirate:</i>	1+(1)	2	1	1	1+1		
2) <i>Ov'è condotto:</i>	1	(1)	1	1		1+(1)	1
3) <i>Amor, i' ò molti:</i>	2		2+(1)	(1)	1		1+(1)

Comuni a tutti i madrigali sono il primo grado, il terzo ed il quarto; che sono poi, in generale, quelli più usati per cadenzare nei modi frigi. Notevole, invece, è l'utilizzo del Si. Poiché implicava le due alterazioni Fa# e Re#, il v grado di Mi era ritenuto poco praticabile dai teorici. Fa eccezione Zarlino, che indica per tutti i dodici modi i, iii, v, viii come gradi regolari di cadenza; ma questo non per effettive ragioni musicali, bensì per deduzioni numerologiche (la divisione dell'ottava in quinta più quarta nel modo autentico e quarta più quinta nel plagale, come insegnava la storia di Pitagora e dei martelli). Interessante anche la presenza del Do e del Re, che sono collegati al La (ne sono iii e iv grado, e La è trasposizione del Mi). Il Fa, come grado cadenzale, compare una sola volta, e di sfuggita; però, soprattutto in *Ov'è condotto il mio amoroso stile*, è utilizzato spesso durante i movimenti accordali.

La tabella ci mostra dunque che, se per alcuni aspetti importanti i tre madrigali sono abbastanza omogenei, si diversificano per altri non meno significativi. Ma per articolare meglio questo discorso dobbiamo lasciare la tabella ed entrare nelle partiture. Facciamo l'esempio del Si.

Es. 1a L. Marenzio, *O voi che sospirate*

II a 5, 1581, 9-14

10

Ch'a - scol-ta - te d'A - mo - re o di - te in ri - me

Ch'a - scol-ta - te d'A - mo - re o di - te in ri - - - me

Ch'a - scol-ta - te d'A - mo - re o di - te in ri - - - me

Ch'a - scol-ta - te d'A - mo - re o di - te in ri - me

Ch'a - scol-ta - te d'A - mo - re o di - te in ri - - - me

Es. 1b L. Marenzio, *Amor; i' ho molti et molti anni pianto*

IX a 5, 1599, 16-18

C Et pe-rò mi-son mos-so a pre-gar mor-te.

A Et pe-rò mi-son mos-so a pre-gar mor-te.

Q Et pe-rò mi-son mos-so a pre-gar, a pre-gar mor-te.

T Et pe-rò mi-son mos-so a pre-gar mor-te.

B Et pe-rò mi-son mos-so a pre-gar mor-te.

Lo vediamo comparire come grado cadenzale sia nel primo che nel terzo madrigale; e però il suo peso nell'equilibrio interno dei due pezzi è alquanto diverso. In *O voi che sospirate* il Si chiude la seconda frase (sul secondo verso) con la prima grande cadenza del pezzo (es. 1a). Tutte le voci vi partecipano, fermandosi su una semibreve, e in linea di massima rispettando quelle che Meier, seguendo la tradizione dei trattatisti tedeschi, chiama *clausule* e Vicentino chiamava invece «gli atti delle cadentie» propri ad ogni voce.¹⁶ Il basso salta di quinta al tono d'arrivo, raggiunto anche dal canto che sale di semitono, mentre l'alto scende alla terza dell'accordo e l'«atto» abituale del tenore (la discesa per grado al tono d'arrivo) viene sostenuto dal quinto. Le altre cadenze rilevanti del pezzo, a conclusione del quarto verso, del primo emistichio e del secondo dell'ultimo verso, sono rese meno efficaci dal rimescolamento degli «atti delle cadentie» (con il canto che risolve sulla quinta dell'accordo ed il basso che fa l'«atto» del tenore), oppure facendo fuggire la cadenza da una voce e negando il ritardo. Dunque quella sul Si è sintatticamente la cadenza più importante del madrigale, e mostra grande significato retorico, perché separa l'invocazione, che ha soprattutto funzione fatica, dal vero e proprio discorso diretto («Pregate la morte di ascoltarmi e di venirmi a prendere», etc.). Non per niente Marenzio comincia a preparare l'affermazione del Si già da sei battute prima, facendo sentire più volte la sua dominante (Fa#), la sua terza maggiore e la sua sensibile (La#). Le cadenze successive, che corrispondono al punto e virgola e alla virgola, sono

¹⁶ NICOLA VICENTINO, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Roma, Barré, 1555, III, 33, p. 57; rist. anast., Kassel, Bärenreiter, 1959.

solo articolazioni di un discorso già avviato. Aver congegnato la cadenza principale su Si è un fatto importante e innovativo, che fa intravedere la dinamica tonica-dominante, e conferma il carattere anticipatore di questo pezzo, il cui famoso culmine è l'intero circolo delle quinte descritto su «Muti una volta quel suo antico stile». ¹⁷

Diverso è il peso della cadenza sul Si in *Amor; i' ho molti et molti anni pianto* (es. 1b). Sintatticamente è indebolita dall'alto, che la fugge, dal basso, che tenorizza, e, paradossalmente, dal doppio ritardo della terza e della quinta, che concludendo su una minima rende transitoria la risoluzione. Inoltre quello è un punto in cui il testo scorre, perché il quarto verso è collegato senza interruzioni al verso successivo, e non gli si addice una cadenza ferma. È vero, Marenzio evidenzia quel punto intonando due volte il quarto verso con due frasi polifoniche corrispondenti, a distanza di terza. Ma con questo non vuole indicare una fermata sintattica, bensì un'enfaticizzazione affettiva, che ha cioè scopo espressivo e non articolativo; infatti le cadenze di entrambe le ripetizioni sono state indebolite da vari elementi. Inoltre la forza tragica del testo («Et però mi son mosso a pregar morte») fa pensare che qui il Si, più che una dominante *ante litteram*, rappresenti proprio le durezza ed angolosità assegnatigli dalla tradizione teorica. Si ricordi che Artusi, nel suo famoso *L'Artusi*, è ancora fortemente scettico sulla possibilità di usare il Re diesis; e gli fa eco Achille Falcone che, poco prima del 1600, preferiva mettere sopra il Si un Mi bemolle piuttosto che l'instabile Re diesis. ¹⁸

Es. 2a L. Marenzio, *O voi che sospirate*

Il a 5, 1581, 55-57

55

C e me può far-si lie - - - to.

A lie - - - to.

T e me può far-si lie - - - to.

Q me può far - - - si lie - - - to.

B me può far-si lie - - - to.

¹⁷ Sulla fortuna critica di questo madrigale rimando al mio *Malinconia e acedia*, cit., pp. 35 sgg.

¹⁸ Nel madrigale *Dolce ha Madonna il viso*, nei *Madrigali a cinque voci di Achille Falcone, Musico & Academico Cusentino*, Venezia, Vincenti, 1603 (edizione moderna: ACHILLE FALCONE, *Madrigali mottetti e ricercari (1603)*, a cura di Massimo Privitera, Firenze, Olschki, 2000 («Musiche Rinascimentali Siciliane», XX).

Un altro elemento ci permette di riflettere sulla differenza fra le tre intonazioni su Mi: la cadenza finale.

Es. 2b L. Marenzio, *Ov'è condotto il mio amoroso stile?*

I a 4-6, 1581, 53-55

53

C
al - tro che pian - - - to.

A
[al]-tro che pian - to, che pian - to.

T
8 pian - to, che pian - - - to.

B
[pen]-so al - tro che pian - - - to.

Es. 2c L. Marenzio, *Amor, i' ho molti*

IX a 5, 1599, 31-33

C
ch'i can-to et pian-go in ri - - - - me.

A
ch'i can-to et pian-go in ri - - - - me.

Q
8 ch'i can - to et pian-go in ri - - - - me.

T
8 [et]pian - go, ch'i can-to et pian-go in ri - - - - me.

B
[et] pian - go in ri - - - - me.

È sempre plagale, cioè una formula praticamente d'obbligo nell'area modale frigia, che rivolta a specchio l'«atto della cadentia» del basso: invece di scendere alla finale saltando di quinta (Si-Mi), ci arriva salendo per lo stesso intervallo (La-Mi), e il La pedale è sempre pre-

ceduto da un espressivo Sol#). Di conseguenza una voce resterà ferma sul Mi (nei madrigali delle origini è sempre il canto), e le altre due scenderanno di grado (Do-Si e La-Sol#). Se c'è una quinta parte, salirà di grado alla quinta (La-Si). Questa regola è rispettata nel primo e nel secondo madrigale (ess. 2a e 2b), ma non nel terzo, quello del Nono libro (es. 2c). Cosa fa qui Marenzio? Nella penultima battuta, invece di far restare l'alto sul Mi, gli fa cantare Fa#-Sol-Fa#, sincopando su Sol, mentre il basso fa un lungo pedale di La. Sentendo questa formula dell'alto in quel contesto (reso ancor più inequivocabile dal Do del quinto) qualsiasi ascoltatore del Cinquecento (ma anche ciascuno di noi) avrebbe atteso una cadenza finale su Sol, con il basso che tenorizza. E invece Marenzio fa salire il Fa# post-sincope su Sol#, che diventa terza dell'accordo (regolare!) di Mi. Lo stesso passo, abbassato di un tono, si ritrova alla batt. 19 di *Chiaro segno*. Nel mio saggio su *Solo e pensoso* citato all'inizio avevo evidenziato la straordinaria portata espressiva di una identica formula che conclude *Cruda Amarilli*, nel *Settimo libro a cinque* del 1595. Ritrovarla in questi madrigali è una conferma dell'unità linguistica ed espressiva dell'opera marenziana dopo la svolta del *Sesto libro a cinque* (1594).

Ma questa è solo una delle tante novità armoniche del *Nono libro*. Non posso qui seguirle tutte, perché andrei fuori del tema che mi sono prefisso. Ne voglio però indicare alcune presenti nei nostri madrigali, perché ci aiutano a misurare lo scarto rispetto alle intonazioni dei periodi precedenti.

Un espediente è la cadenza che risolve su un accordo in primo rivolto, la cui stupefacente epifania è in *Crudel, acerba, inesorabil morte*, su «mai non esser lieto» (bb. 12-13) (es. 3a). Certo a Marenzio sarebbe risultato incomprensibile il concetto di primo rivolto. In

Es. 3a L. Marenzio, *Crudel, acerba*

IX a 5, 1599, 11-13

The image shows a musical score for five voices: Canto (C), Alto (A), Quarta (Q), Tenore (T), and Basso (B). The music is in a single system with five staves. The lyrics are: "di mai non esser lieto". The score includes a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The lyrics are distributed across the staves as follows: C: di mai non esser lieto; A: [es]-ser lie - to; Q: non es - ser lie - to; T: [non] es - ser lie - to; B: di mai non es - ser lie - to.

Es. 3b L. Marenzio, *Chiaro segno Amor pose*

IX a 5, 1599, 5-7

5

C
Chia - ro se - gno A - mor po - se al-le mie ri - me

A
Chia - ro se-gno A-mor po - se al-le mie ri-me

Q
Chia-ro se - gno A-mor po - se al-le mie ri - me

T
[A]-mor po - se al-le mie ri - me; chia - ro se - gno A - mor

B
Chia - ro se-gno A-mor po - se al-le mie ri - me Den-[tro al]

Es. 3c L. Marenzio, *Amor; i' ho molti*

IX a 5, 1599, 27-28

C
ch'i' can-to et pian-go in ri - me

A
ch'i' can-to et pian-go in ri-me

T
et pian-go in ri - me

questo passo, però, è chiaramente presente l'idea di cadenzare su un accordo dotato di tutte le note che ci si aspetta, ma poste in ordine diverso da quello abituale; cioè un accordo analogo quanto a funzione sintattica ma espressivamente diverso. Che poi ci sia voluto un altro secolo per affermare il concetto in sede teorica non ci deve impedire di notarlo.

Un'altra cosa notevole è l'uso disinvolto delle dissonanze, che quanto ad audacia nulla ha da invidiare ai madrigali monteverdiani del *Quarto* e *Quinto libro*. In *Chiaro segno* (bb. 5-6) (es. 3b) riconosciamo una settima in terzo rivolto, con una risoluzione diversa da quella che ci aspetteremmo con orecchie tonali (l'alto sale invece di scendere). Ma ancor più singolare è che questa settima è in realtà solo un anello di una catena

di settime, che parte fin dall'inizio del pezzo e trova il suo *acme* proprio nelle battute 5-7: Sol settima in primo rivolto, che risolve su Do, sul basso del quale nasce il nostro Re settima in terzo rivolto; da questo si passa a Sol settima, in posizione fondamentale, che conduce a Do, ma passando attraverso la sequenza I-II₇-V-I. Ci sono altri passi di tal genere, ma questo è già un esempio sufficiente. Non mancano poi le none: scoperte, come nella battuta 11, sempre di *Chiaro segno*; o interne, ma non meno efficaci, come nel ritardo doppio 2-1, 4-3 in fine della batt. 27 di *Amor i' ho molti*, che, pur fugace, colpisce direttamente il cuore dell'ascoltatore attento (es. 3c).

Ci resta da rispondere alla questione di come si differenzino i pezzi appartenenti ad uno medesimo periodo. Per questo possiamo ricorrere alla già citata coppia di madrigali in Re per bequadro del *Nono libro*: *Chiaro segno Amor pose alle mie rime*, e *Se sì alto pon gir mie stanche rime*. Oltre alla medesima sequenza delle parole-rime, molte cose li avvicinano dal punto di vista musicale. Ad esempio il ritmo dei soggetti, basato prevalentemente su semiminime e crome; ma anche il loro profilo intervallare, come si vede confrontando i rispettivi soggetti di apertura. Inoltre entrambi mostrano una simile raffinatezza armonica – in linea, per questo, con altri brani del *Nono libro*. Tuttavia ci sono altrettante differenze. Ho detto in precedenza che una è di fondo, e sta nella forma del modo: il primo madrigale è autentico, l'altro plagale. Da ciò consegue una diversa catena delle cadenze, che sono qui di seguito poste a confronto:¹⁹

	1	2	3	4	5	6	4*	5*	6*	6**
<i>Chiaro segno</i>	(Do)	<u>Sol</u>	(Fa)	<i>Sol</i>	Re	<i>Sol</i>		Re	<i>La</i>	<u>Re</u>
<i>Se sì alto</i>	<i>La</i>	(La)	Re	Fa#	<i>Re</i>	<i>La</i>	<i>La</i>	<i>Sol</i>	<u>Re</u>	

Chiaro segno usa prevalentemente Sol e Re, cioè il quarto grado ed il primo; inoltre (e questo la tabella non ce lo può dire), dopo il Sol in cadenza la nuova frase comincia in Mi maggiore, che è un tipico meccanismo patetico – usato anche da Monteverdi per separare le due parti di *Zefiro torna*.

Diverse le cadenze di *Se sì alto pon gir*. Sol compare solo una volta, e in posizione debole, mentre predomina il La. Troviamo anche una strana ed affascinante cadenza su Fa#, che viene cambiata in La alla ripetizione del verso. Con ogni probabilità Marenzio voleva così rendere il testo che dice: «Ben riconoscerà il mutato stile».

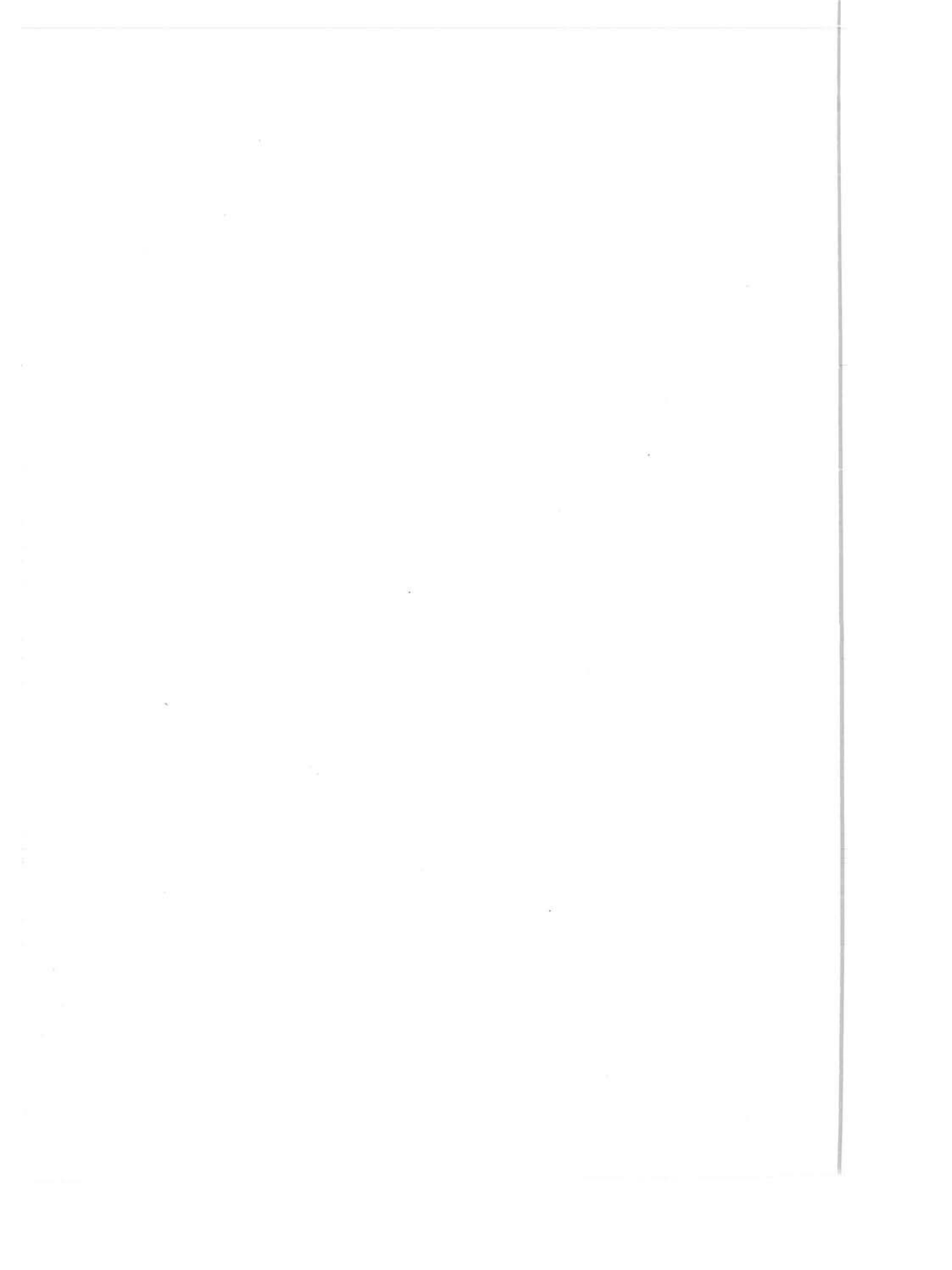
Diverso è anche lo schema delle ripetizioni; diversa l'articolazione retorica del pezzo; e diversa la sonorità, connessa, come abbiamo già accennato, all'area modale scelta. Insomma è come se Marenzio, accostando queste due stanze avesse voluto dire: vedete,

¹⁹ Legenda: grassetto sottolineato = cadenza piena e con tutte le voci; grassetto semplice = cadenza piena ma con una voce in meno; *corsivo* = cadenza chiara ma con poche voci, o con valori brevi; (tra parentesi) = cadenza fuggita, con la sovrapposizione di più soggetti; i numeri della prima riga indicano i versi, e le loro ripetizioni sono segnalate dagli asterischi.

sembrano simili, ma sono in realtà molto differenti, e adesso ve lo dimostro intonandole. La stessa volontà di differenziazione la si ritroverebbe confrontando *Amor i' ho molti e Crudel, acerba*, che sono entrambi di modo frigio, e i due pezzi della raccolta del 1588; ma non è necessario procedere oltre in queste osservazioni dettagliate. Il quadro è sufficientemente chiaro per rispondere alla nostra domanda: stanze di *Mia benigna fortuna* musicate nel medesimo periodo sono molto diverse l'una dall'altra; e ciò giustifica la loro posizione distante nella raccolta, perché sono a tutti gli effetti singoli madrigali con propri e distinti caratteri.

Resterebbe ancora da affrontare l'aspetto relativo alla differenza fra le intonazioni coeve di *Mia benigna fortuna* e quelle di una sestina intera. Ma la risposta richiederebbe preliminarmente un'ampia indagine sul disegno compositivo delle sestine intere, e ci porterebbe lontano dai limiti assunti per questo intervento. Rimando dunque ad un prossimo saggio la trattazione del problema, e prendo congedo dall'intendente lettore.

INDICE DEI CAPOVERSI



- A la dolce ombra de le belle frondi*, 206
A la mia Clori avanti, 148, 154
A la strada, a la strada, o Dio, o Dio, 138, 154
Ad una fresca riva, 138, 154
Ah che tutto gioisce, 147
Ah dolente partita, 86, 116
Ahi chi ti insidia al boscareccio nido, 87, 196, 197
Ahi dispietata morte, 119
Ahi dispietati amori, 150
Ahi tu mel nieghi io credea crudi i mari, 119
Ahimè ch'io peno et ardo, 147, 154
Ahimè che col fuggire, 154
Ahimè qual empia sorte, 138, 148, 149, 154
Ahimè qual fu l'errore, 154
Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra, 257
Al primo vostro sguardo, 138, 155
All'acqua sacra, 92
Alla dolc'ombra degli ameni faggi, 92
Alma che fai che pensi ove riposi, 154
Alme gentili, 92
Amanti voi ch'amore in preggio avete, 155
Amatemi ben mio, 39, 140, 141, 152, 155
Amor è ritornato, 139, 147, 155
Amor fa quanto sai, 155
Amor i' ho molti e molt'anni pianto, 87, 89, 100, 123, 256, 267-272, 274-276
Amor sciolt'è lo laccio, 155
Amor tien il suo regno, 149, 155
Amor tu vuoi ch'io segua chi mi fugge, 155
Amor vuol far un gioco di ventura, 155
Andar vidi un fanciull'ignudo e cieco, 155
Anna, mihi dilecta veni, 105
Ard'ognora il cor lasso e mai non more, 155
Ardono di Sicilia i monti altieri, 138, 155
Aspro core e selvaggio e cruda voglia, 220
- Basciami, basciami mille e mille volte*, 89, 104, 123
Ben sapeva io che natural consiglio, 176
- Cantava la più vaga pastorella*, 90, 108, 123
Care lagrime mie, 87
Caro Aminta pur voi, 123
Caro e dolce conforto, 156
Che fa oggi il mio sol, 13, 90, 108, 123
Che mi sottragghi a sì penose notti, 100, 101
Chi vuol udir i miei sospir in rime, 90, 119, 123
- Chi vuol veder amanti in terra il cielo*, 138, 151, 156
Chiaro segno Amor pose alle mie rime, 87, 89-100, 123, 256, 266, 273-275
Chiudete o muse i limpidi ruscelli, 156
Clori che co 'l bel volto, 156
Come inanti de l'alba, 179
Come potrò già mai, 138, 140, 156
Come vuoi ch'abbia 'n te più fed'Amore, 156
Con la fronte fiorita e i crin ardenti, 138, 147, 156
Con la sua man la mia, 90, 123
Così moriro i fortunati amanti, 108, 171
Così nel mio parlar voglio esser aspro, 82, 83, 86, 87, 89, 90, 100, 116, 119, 121, 123, 208, 224
Credete voi ch'io viva, 83, 87
Credo crudel signora, 139, 156
Cruda Amarilli, 195, 196, 224, 273
Crudele acerba inesorabil morte, 83, 87, 90, 123, 201-204, 206-208, 216-221, 223, 224, 227, 230, 232, 233, 235, 238, 239, 256, 273, 276
- Da' più belli occhi e dal più chiaro viso*, 176
Da voi mio ben, mia vita, 156
De la speranza ond'io nudrisc' il core, 156
De mille gravi affanni, 5
Deggio dunque partire, 89, 90, 96, 123
Degli occhi il dolce giro, 156
Deh basciami ben mio, 147
Deh privarmi di vita, 147
Deh Tirsi mio gentil, 87
Deh vengavi pietà d'un che si muore, 147
Di pianti e di sospir nudrisco il core, 138, 150, 157
Dicemi la mia stella, 157
Dolce ha Madonna il viso, 271
Dolce mia pastorella, 138, 147, 148, 157
Dolce mia vita e amara morte mia, 138, 147, 157
Dolce vaga pastorella, 143, 157
Dolci son le quadrella ond'Amor punge, 187-189
Dolorosi martir, 67, 245, 246
Donec gratus eram tibi, 239
Donna che con ardente acuto strale, 157
Donna da vostri sguardi, 147, 157

- Donna fuggir vorrei*, 138, 157
Donna l'ardente fiamma, 13
Donna se nel tuo volto, 127, 147, 157
Donna, da vostri sguardi, 157
Due rose fresche e colte in paradiso, 15, 33
Dunque romper la fè?, 87
Dunque sol per amare, 157
Dura legge d'Amor ma benché obliqua, 87,
 89, 90, 92, 99, 100, 121, 123

E così il mio parlare, 118, 119
E gl'occhi al cielo e a lei fissando il core, 90, 123
È pur doglia da morire, 149
E so come in un punto si dilegua, 118, 119, 123
Ecco ch'un'altra volta o piagge apriche, 177,
 179
Ecco che 'l ciel a noi chiar' e sereno, 182, 184
Ecco il dardo col qual mi punse Amore, 158
Ecco l'aurora con l'aurata fronde, 40
Ecco mormorar l'onde, 244
Ecco Silvia, 214
Era l'anima mia, 214

Falsa credenza avete, 89, 93, 123, 224
Fan aspra guerra in me sdegno ed Amore,
 138, 151, 158
Filli ama Tirsi ed arde e no 'l vuol dire, 138,
 140, 158
Filli, volgendo i lumi, 87
Fiume ch'a l'onde tue ninfe e pastori, 83, 87,
 119
Forz'è sempre ch'io grida, 138, 158
Fra le ninfe e fra pastori, 143, 152, 158
Fra questi sassi e luoghi aspri e selvaggi, 138,
 158
Frenò Tirsi il desio, 171
Fuggirò tanto Amore, 149, 158
Fuggito è 'l sonno, 256

Già mi fu col desir sì dolce il pianto, 266
Già piansi nel dolore, 115
Giovani incauti che seguite Amore, 158
Giunto a la tomba ov'al suo spirto vivo, 90,
 123, 174, 199, 210
Gloriosa columna, 176
Grave dolor mi dà l'aspra partita, 138, 158
I begli occhi sereni e 'l viso adorno, 158
I più soavi e riposati giorni, 259

I tuoi capelli Filli, 113
I' vò piangendo, 245
Il bianco e dolce cigno, 94
Il ladro ch'a la strada v'a rubare, 138, 158
Il vago e bello Armillo, 87
Il vostro div'aspetto, 158
In un bel bosco di leggiadre fronde, 92, 177,
 180, 181, 199
In un boschetto de' bei mirti e allori, 138, 159
Intanto il sonno se ne già pian piano, 95, 123
Intanto il sonno si partia pian piano, 89, 199
Io amo e certo vivo, 159
Io ardo e se l'ardore, 138, 159
Io mi son giovinetta, 244
Io partirò ma il core, 89, 90, 96, 108, 123
Io piango, 245
Io son Amore, 143, 144, 148, 159
Io son ferito ahi lasso, 94
Io son ferito e chi mi punse il core, 159
Io son già stanco di pensar sì come, 176
Io son pur sciolto Amor da l'empio laccio, 159
Io son rimasto solo, 138, 159
Ite amari sospiri, 87
Ite caldi sospiri al freddo core, 176
Ite rime dolenti al duro sasso, 176

L'aura che 'l verde lauro e l'aureo crine, 34,
 83, 84, 87, 90, 123
L'aura serena che fra verdi fronde, 189, 192,
 193
La bella Donna mia anzi mia dea, 159
La bella man vi stringo, 83, 87
La farfalla se'n vol'al lume intorno, 152, 159
La fiera vista e 'l velenoso sguardo, 127, 130,
 136, 137, 142, 159
La mia Clori è brunetta, 78, 79, 87, 153
La rete fu di questa fila, 15
La velenosa vista e 'l fiero sguardo, 137
Lasciatemi morire, 118
Lasso non è cor mio ch'io ti rimiri, 160
Lasso quand'avran fin tanti sospiri, 140, 151,
 160
Laura se pur sei l'aura, 71, 80, 84, 87, 197,
 198
Le rose, fronde e fiori, 138, 151, 160
Le vaghe chiome d'oro, 160
Liquide perle Amore, 32, 37, 67, 90, 94, 113,
 115, 116, 123

- Lo ferm voler qu'el cor m'intra*, 257
Lucida perla, 86, 90, 116, 122, 123
Lungi dal mio bel sole, 160
- Ma in tanto il sonno se ne già pian piano*, 95, 102
Ma per me lasso, 119
Mentr'umil Virginella, 160
Mentre avrà stelle il ciel le stelle lume, 160
Mentre fra perle frange e fra rubini, 160
Mentre il ciel è sereno, 90, 123
Mentre Madonna, 245
Mentre ti fui sì grato, 9, 239
Mentre umil verginella, 138
Mi minaccia la morte, 148
Mi parto ahi sorte ria, 138, 151, 161
Mi vorria lamentar la notte e 'l dì, 147, 148, 161
Mia benigna fortuna e 'l viver lieto, 82, 100, 201-204, 206, 207, 211, 213, 216-223, 227, 229, 232, 235, 239, 255-262, 266, 267, 276
Mia sorte empia e rubella, 138, 160
Mirate la mia vita, 79
Misera non credea, 118, 121
Molti animai selvaggi, 161
Morte m'ha morto e sola po far morte, 266
- Nel dolce seno della bella Clori*, 171, 173, 191
Nessun visse già mai più di me lieto, 256, 266
Non è dolor nel mondo, 138, 161
Non m'è grave il morire, 138, 161
Non più gli arabi fiumi, 142, 144, 145, 161
Non posso più soffrire, 138, 152, 161
Non può Filli più, 90, 123
Non può tanto l'acces'alta facella, 161
Non so fuggir io più né più pensare, 153, 161
Non sol, dissì, tu poi anima fera, 87
Non vide un simil par d'amanti il sole, 33
Note felici e care, 139
Notte e giorno faticar, 40
Novo Titio son io che in cibo 'l core, 161
- O bella man che mi dstringi 'l core*, 188, 190, 191, 199
O caduche speranze, o penser folli, 176
O dolcezze amarissime d'amore, 169, 171
O invidia nemica di virtute, 204
O liete piante, erbett'e bianchi fiori, 162
- O Mirtillo*, 224
O occhi del mio core e d'Amor lumi, 87, 195, 197
O primavera gioventù dell'anno, 169
O rex glorie Domine, 92
O sonno, o della queta umida ombrosa, 218, 235, 238
O sventurati Amanti, 162
O tu che mi dai pene, 138, 162
O tu che tra le selve occulta vivi, 67, 89, 96, 123
O voi che sospirate, 90, 111, 123, 256, 267-270
O vos omnes, 105
Occhi dolci e soavi, 151, 162
Oggi nacqui ben mio, 13
Ogni coll'e ogni riva, 5
Ohimè che novo ardore, 127, 162
Ombrose e care selve, 41
Or avess'io un sì pietoso stile, 266
Or ch'esce fuor l'Aurora, 162
Or gitevi a fidare o lieti amanti, 138, 149, 162
Or mi vorrei levar con altri panni, 85
Or pien d'altro desio, 9, 239
Or pompa ed ostra, 245
Ov'è condotto il mio amoroso stile, 83, 255, 256, 266-269, 272
- Partirò dunque ohimè mi manca il core*, 67, 89, 92, 95, 102, 123, 199
Parto o non parto, 83, 87, 89, 92
Passan madonna come il vento gli anni, 138, 162
Perfidia pur potesti, 80
Piangea Filli ed amor seco piangea, 162
Poco era ad appressarsi agli occhi miei, 176
Poi ch'io non ho speranza donna omai, 163
Poi che da voi ben mio son fatto privo, 140, 162
Poi che di sì vil foco, 162
Poiché m'invita Amore, 118, 121
Provate la mia fiamma, 78, 79, 87, 153
Pur venisti, cor mio, 87
- Qualor del mio bel sol contemplo il lume*, 138, 163
Quand'io miro le rose, 78, 87
Questa in cui pose Amore, 163

- Questi leggiadri, odorosetti fiori*, 87
Questi vaghi concenti, 177, 199
Qui caddi al lascio, 9
Quivi sospiri, 246
- Resta di darmi noia*, 111, 113
- S'io parto io moro*, 86, 89, 90, 92, 116, 123, 224
Salve Regina, 83
Schiet'arbuscel di cui ramo né foglia, 235
Se 'l raggio de' vostri occhi m'arde il core, 127, 145, 148, 164
Se bramate ch'io mora, 86, 90, 116, 121, 123
Se brami morto il core, 147, 151, 163
Se il dolce sguardo del divin tuo volto, 138, 140, 163
Se la mia vita da l'aspro tormento, 183, 186, 199
Se la speranza allor mi mantenea, 144, 163
Se la vostra partita, 163
Se le pene ch'io sento, 136, 137, 148, 163
Se leggete nel viso i miei martiri, 163
Se m'ami e se non m'ami, 164
Se m'uccidi crudele, 138, 164
Se'n già fatto pittore, 139, 148, 151, 164
Se parti i' moro, 252
Se per servirti ognora, 164
Se perché non uccida, 164
Se quel dolor, 83
Se sì alto pòn gir mie stanche rime, 87, 89, 90, 99, 123, 256, 266, 275
Se tu dolce ben mio, 42, 87
Se tutto fuoco ardente, 9
Se voi sete cor mio, 12-16, 36, 37
Seguir una ch'odia e sprezza, 149, 163
Sento l'aura mia antica e i dolci colli, 176
Senza il mio vago sol, 194
Sì ch'io mi cred'omai che monti e piagge, 90, 123
Sì ch'io non veggia il gran publico danno, 90, 123
- Sì dolci son li strai le fiamme e 'l laccio*, 138, 148, 164
Sola angioletta starsi in treccie a l'ombra, 174
Solo e pensoso i più deserti campi, 83, 87, 89, 100, 105, 123, 210, 255, 273
Spiri dolce Favonio, 178, 182, 183
Splendean le stell'in Ciel, 5
Spuntavan già per far il mondo, 67, 89, 92, 123
Stride 'l lauro nel foco e 'l suo bel verde, 164
Suscipiens Jesus, 105
Sweet singing Amaryllis, 108
- Tal è 'l mio stato o Clori*, 164
Tennemi Amor anni ventuno ardendo, 176
Tirsi morir volea, 67, 90, 108, 116, 123, 171
Tirsi nel cor si sente, 138, 151, 164
Tu m'occidi cor mio, 151, 164
Tu m'uccidi o crudele, 111, 138
Tuoni lampi saette e terremoti, 138, 151, 164
Tutto 'l dì piango, 182, 185, 199
- Usciam ninphe homai fuor*, 32
- Vassen' il chiaro sole*, 9
Veggio dolce mio ben, 90, 108, 119, 123
Venite amanti a rimirar costei, 165
Venuta era Madonna al mio languire, 89, 92, 123, 199
Vestiva i colli, 39, 90, 92
Vezzosi augelli, 119
Vita soave e di dolcezza piena, 87
Viva fiamma d'Amor e vivo foco, 165
Vivea da lacci sciolto, 165
Vivo in guerra mendico, e son dolente, 87, 123
Voi mi teneste un tempo, 165
Voi sete la mia stella, 165
Voi volete ch'io moia, 261
Vorria parlare e dire, 165
- Zefiro torna*, 119, 177, 178, 199, 275

INDICE DEI NOMI



INDICE DEI NOMI

- Editori, stampatori e tipografi sono seguiti dalla sigla (ed.).
- Aaron Pietro, 215
 Abbatini Antonio Maria, 117
 Accademici Filarmonici di Verona, 74
 Accademici Olimpici di Vicenza, 73, 76, 81
 Acciai Giovanni, 11
 Adami Andrea, 2, 53
 Adamo Maria Rosaria, 33
 Aedes Muratoriana (ed.), 124
 Affò Ireneo, 70, 71, 73, 80
 Agazzari Agostino, 106, 108, 112, 115
 Agee Richard, 12
 Agricola Martinus, 106
 Akademische Druck- und Verlagsanstalt (ed.), 2
 Albani Gian Girolamo, 70
 Aldobrandini Ippolito, 61
 Aldobrandini Pietro, 49, 50, 69, 70, 73
 Aldobrandini Passeri Cinzio, 2, 7, 49, 50, 62, 68-73, 75-77, 80, 81, 246, 247
 Alemanni Luigi, 239
 Alessandrini Rinaldo, 167
 Alfonso della Viola, 241
 Alighieri Dante, 83, 87, 208, 257
 All'insegna del pesce d'oro (ed.), 260
 Amadino Ricciardo (ed.), 59, 61, 62, 66, 94, 124, 127, 134, 135, 153, 224
 Amarilli, 108
 Ambros August Wilhelm, 3
 American Institute of Musicology (ed.), 4, 6, 9
 Amigone Giovanni, 108
 AMIS (ed.), 39, 109, 118, 146
 Anderson Gary Lee, 135
 Andrea da Modena, 114
 Anerio Felice, 49, 50, 97, 98, 105, 112, 113, 116, 131, 132, 134-138, 162
 Angeli Francesco Maria, 114
 Angleria Camillo, 106
 Animuccia Giovanni, 8, 241, 263
 Annibaldi Claudio, V, 49, 52, 53, 61
 Antolini Bianca Maria, 63
 Apel Jacob, 98
 A-R Editions (ed.), 13, 243
 Arcadelt Jacques, 108, 109, 112, 202, 203, 205, 207-216, 218, 224, 228-230, 232, 236, 262, 266
 Archilei Antonio, 46
 Argentarium (ed.), 133
 Arianna, 118
 Aristotele, 241
 Arlotti Ridolfo, 245, 246, 249
 Arnaldo Guido, 73
 Arnold Denis, 203
 Artusi Giovanni Maria, 85, 89, 92, 93, 95, 102, 106, 121, 124, 214, 224, 242, 248, 271
 Asola Matteo, 98
 Assenza Concetta, 11, 137
 Atheneum cremonese (ed.), 31
 Baccusi Ippolito, 107
 Baffetti Giovanni, 241
 Baldini Vittorio (ed.), 124
 Ballard Pierre (ed.), 126
 Balsamino Simone, 72
 Balsano Maria Antonella, 96, 241
 Ban Joan Albert, 90, 106, 113, 114, 126
 Banchieri Adriano, 13, 57, 89, 91-97, 101, 102, 105-108, 121, 123-125, 199
 Banti Anna, 9
 Barbarano Valerio, 73
 Bardi Giovanni, 73, 214
 Bärenreiter (ed.), 39, 104, 125, 127, 270
 Barezzi Maria Teresa Rosa, 11, 78, 132, 210, 255
 Barezzi Barezzi (ed.), 124, 245
 Bargagli Girolamo, 46, 78
 Barges Antonio, 162
 Bargnani Ottavio, 78, 79, 153
 Baroncini Rodolfo, 52, 223
 Baroni Mario, 146
 Barré Antonio, 8, 270
 Bartoli (ed.), 245
 Bartoli Daniello, 114
 Baryphonus Heinrich, 98
 Bassano Giovanni, 137, 138, 155, 159, 160, 162
 Basso Alberto, 167
 Bastini Vincenzo, 202-204, 239, 264
 Bati Luca, 116
 Beebe Ellen S., 168
 Belinzona Gerardo, 74
 Bellère Jean (ed.), 128
 Belli Giulio, 101
 Bellis Honorio, 74

- Bembo Pietro, 259-261
 de Bénigne Bacilly, 114
 Berardi Angelo, 90, 94, 105, 117, 118, 120, 121, 123, 126
 de Berchem Jachet, 105, 262
 Beringer Maternus, 98
 Bernardi Stefano, 106, 116
 Bernhard Christoph, 114
 Berra Claudia, 208
 Bertani Lelio, 1, 98, 136, 163
 Bertoldi Bertoldo da Castelvetro, 262
 Bertolotti Antonino, 82
 Besutti Paola, 52, 223
 Bevilacqua Mario, 10, 68, 74, 75, 83-85
 Bianchetti Ludovico, 53
 Bianconi Lorenzo, 54
 Bibliopolis (ed.), 257
 Bifetto Francesco, 262, 266
 Biffi Gioseffo, 94, 97
 Bino Carla, 67
 Bissaro Giacomo, 73
 Bissaro Pietropaolo, 73
 Bissaro Sforza, 73
 Bizzarini Marco, 3, 7, 8, 11-13, 32, 45, 46, 49, 50, 52, 54, 58, 60, 62, 63, 68, 69, 73, 76, 80, 85, 91, 92, 94, 96, 99-101, 108, 109, 111, 113, 116, 117, 129-134, 137, 139-141, 167
 Bodeo Giovanni (Joan), 202-206, 261-263, 266
 Boetticher Wolfgang, 104, 105
 Boezio Severino, 106
 Bolcato Vittorio, 73
 Bona Valerio, 106, 165
 Bonagente Annibale, 73
 Bonciani Francesco, 205
 Bonfadino Giovanni Battista (ed.), 170
 Bonfigli Luigi, 175
 Bongiovanni Carmela, 55
 Bonini Severo, 13, 86, 90, 115, 116, 118, 121, 123, 126, 246
 Bonino Mary Ann Teresa, 13, 86, 116
 Bononcini Giovanni Maria, 114
 Bontempi Giovanni Andrea, 114
 Borghesi Diomede, 80
 Borromeo Federico, 245
 Borsaro Arcangelo, 127, 156, 160, 163
 Bosi Kathryn, 105
 Bottrigari Ercole, 9, 106, 214
 Bouckkaert Bruno, 248
 Bovicelli Giovanni Battista, 106
 Bozi Paolo, 140
 Braccino Antonio da Todi, 96
 Branciforte Geronimo, 116
 Brassart Olivier, 263
 Breitkopf & Härtel (ed.), 32, 118, 203
 Brigham Young University Press (ed.), 116
 Britannico Lodovico, 215
 Britonio Girolamo, 260
 Broglia Giacomo, 73
 Broude Brothers (ed.), 4, 33, 167, 168
 Broude Trust (ed.), 67, 69, 130
 Brown Howard M., 209
 Brumel Antoine, 91, 107
 Brunelli Antonio, 106
 Buontalenti Bernardo, 46
 Burmeister Joachim, 98
 Burney Charles, 3, 4
 Butler Charles, 106
 Caccini Giulio, 68, 95, 103, 109, 111-113, 115, 242, 251
 Caccini Lucia, 46
 Caetani Camillo, 132-134
 Caetano Prospero, 159
 Cafiero Rosa, 11, 128
 Caimo Giuseppe, 12, 13
 Calderari Decio, 73
 Calmo Andrea, 31
 Calvi Donato, 1, 2, 100
 Calvisius Sethus, 97, 98, 105, 106
 Calzavacca Illuminato, 111
 Camerata conte di, 242
 Camilli Camillo, 74
 Camozzo Carlo, 73
 Campagnolo Stefano, 8
 de Campo Diego, 53
 Canale Floriano, 137
 Caprioli Ferrarese Attilio, 74
 Caraci Vela Maria, 11, 223
 Caramuel Juan, 114
 Carapezza Paolo Emilio, VII, 12, 31, 33, 37
 Cardamone Donna Gina, 128
 Cardinale di Guise, 60
 Cardinale di Lorena, 135
 Caretti Lanfranco, 175

INDICE DEI NOMI

- Carissimi Giacomo, 116, 117
 Caro Annibal, 260
 Caroli Flavio, 206
 Carter Tim, 109, 110, 223
 Castani Enrico, 132
 Castelletti Cristoforo, 78
 Castelvetro Lodovico, 205, 260, 261
 Cattin Giulio, VII
 de Caus Salomon, 89, 103, 104, 111, 121, 125
 Cavaccio Giovanni, 98, 115
 Cavalcanti Luca, 49
 de Cavalieri Emilio, 46, 95, 106, 115, 242
 Cavicchi Adriano, 81
 Cecchi Paolo, 54, 55
 Celani Enrico, 2
 Celano Giacomo, 162
 Celiano Livio, 94, 137, 153, 196, 198, 204, 246
 Centro di Studi Musicali «Luca Marenzio» (ed.), 4, 59
 Cerasi Tiberio, 132
 Cerone Pietro, 33, 85, 89, 98-101, 112, 120, 121, 123, 125
 Cerreto Scipione, 106
 Cesarini Clelia, 67, 179
 Cesti Antonio, 118
 Charteris Richard, 207
 Chater James, 3, 10, 49, 50, 67, 73, 84, 85, 87, 94, 140, 175, 182, 203, 206, 217, 219, 239, 246, 248
 Chegai Andrea, 72
 Chiavelloni Vincenzo, 114
 Chieppio Annibale, 81, 95
 Chonzer Lorenzo, 135
 Choron Alexandre, 2
 Cifra Antonio, 97, 108
 Cima Gian Paolo, 114
 Ciotti Giovanni Battista (ed.), 85
 Cizzuoli (Chizzuoli) Antonio, 77
 Clarendon Press (ed.), 49
 Clemens non Papa, 39, 98, 107
 Clemente VIII, 2, 49, 53, 56-58, 68-70
 Clori, 172, 182
 CNRS (ed.), 37
 Colonna Marc'Antonio, 51
 Colzani Alberto, 39, 109
 Comanedo, 137, 138, 159, 160, 162, 165
 Como Francesco, 74
 Conforti Giovanni Luca, 106
 Constable F. (ed.), 125
 Conte Pietro, 73
 Contino Giovanni, V, 1, 5, 6, 12-15, 33, 36, 39
 Conversi Girolamo, 98, 132, 142, 152
 Corelli Arcangelo, 50, 118
 Corteccia Francesco, 116, 263
 Corvinus Johann Michael, 106
 Costa Gasparo, 138, 157, 159, 160, 165
 Costa Salvatore (ed.), 70
 Costantini Antonio, 74
 Cozzando Leonardo, 2
 Crappius Andreas, 98
 Créquillon Thomas, 39, 98, 107
 Cristina di Lorena, 46
 Crivellati Cesare, 106
 Croce Giovanni, 114, 137, 138, 158, 159, 161
 Crusius Johannes, 98
 Culture et civilisation (ed.), 2
 D'Alessandro Domenico Antonio, 31
 D'Ancona Alessandro, 77, 81
 D'Avella Giovanni, 114
 D'India Sigismondo, 31, 103, 164
 Da Ponte Lorenzo, 40
 Dall'Acqua (ed.), 172
 Dalla Gostena Giovanni Battista, 164
 Daniel Arnaut, 257
 De Magistris Pomponio, 132
 De Magri Floriano, 164
 De Paoli Domenico, 224, 242
 De Paulis Annibale, 132
 De Santis (ed.), 224, 242
 Deer Wolfgang (ed.), 2
 DeFord Ruth I., 11, 51, 132, 133, 135, 141, 243, 244
 Degrada Francesco, 75
 Del Mel Rinaldo, 112
 Del Turco Giovanni, 86, 115, 116
 Del Vita Massimo, 201
 Delfino Antonio, 78
 Della Casa Giovanni, 238, 245
 Della Porta Francesco, 137, 138, 161
 Della Seta Fabrizio, 169
 Della Valle Pietro, 90, 111, 113, 123, 126
 Dentice Fabrizio, 33, 52
 Dentice Scipione, 91
 Desprez Josquin, 91, 95, 105, 107, 108, 114, 115

- Di Maio Giovan Tommaso, 162, 265
 Di Mayo Giovanni Antonio, 264
 Diogene Laerzio, 61
 Dionisotti Carlo, 260
 Diruta Girolamo, 106
 Dixon Graham, 108
 Doglio Maria Luisa, 70, 76
 Donghi Claudio, VII
 Doni Giovan Battista, 78, 90, 110-113, 115, 121, 123, 125, 126, 263
 Doria casato, 72
 Doria Vittorio, 72
 Dover (ed.), 3
 Dragoni Giovanni Andrea, 10, 98, 134, 135, 137, 138, 152, 161
 Du Caurroy Eustache, 104, 112
 Durante Elio, 33, 96, 137, 241, 245, 246
 Durante Sergio, 118, 119
 Dürr Walther, VII, 39, 41
- Eccard Johann, 7
 Editions du Centre National de la Recherche Scientifique (ed.), 47
 Edizioni di storia bresciana (ed.), 11, 128, 210, 255
 Edizioni Fondazione Levi (ed.), 54
 EDT (ed.), 63, 92, 247
 Eichmann Peter, 98
 Einaudi (ed.), 170
 Einstein Alfred, V, 1, 3, 5, 10, 11, 14, 32, 33, 36, 37, 39, 40, 47, 51, 67, 71, 83, 84, 127, 136, 168, 176, 201, 206, 207, 212, 215, 220, 221, 239, 241, 246, 249, 250
 Elpino, 259
 Elzevier Louys (ed.), 126
 Engel Hans, 45-48, 54, 91, 94, 98, 108, 111, 113, 168, 255
 Enrico III, 60
 Erculeo (Erculei) Marzio, 114
 Erede di Girolamo Scotto (ed.), 66, 127, 134
 Eredi di Francesco Corbelletti (ed.), 126
 Eredi di Giacomo Scotto (ed.), 33, 85
 Eredi di Giovanni Rossi (ed.), 124
 Eredi di Perin libraro (ed.), 124
 Erhard Laurentius, 114
 Este casato, 33
 d'Este Alfonso principe, 12
 d'Este Alfonso II duca, 6, 67, 69, 81, 85, 245
- d'Este Cesare, 245
 d'Este Ippolita, 245
 d'Este Luigi, 3, 6, 7, 48, 50, 60, 62, 67, 129, 130-133, 241
 d'Este Marfisa, 245
- Fabbri (ed.), 206
 Fabbri Paolo, 4, 33, 67, 83, 92, 99, 103, 112, 113, 115-119, 121, 255
 Faber (ed.), 45
 Facconi Paolo, 53, 54
 Falcone Achille, 271
 Farnese Margherita, 82
 Farnese Ottavio, 31
 Farnese Ranuccio, 77
 Fassò Luigi, 170
 Fattorini Gabriele, 95
 Favareo Joannin, 158
 Fei Andrea (ed.), 126
 Feldman Martha, 12
 Feltrami Pietro G., 257
 Fenlon Iain, VII, 77, 80, 81
 Fenzi Enrico, 208
 Ferrabosco Alfonso, 91, 98
 Ferrabosco Girolamo, 262
 Ferrari Cristoforo, 73-76, 81, 127, 129, 132, 139, 140
 Ferretti Giovanni, 91, 98, 128, 138, 142, 152, 155, 156, 159, 163, 165
 Fétis François-Joseph, 2
 Fidelis Lancillotto, 264, 266
 Figli di Antonio Gardano (ed.), 33, 203
 Figli di Marc' Antonio Rossi (ed.), 100
 Filippo III, 80
 Finetti Giacomo, 108
 Fiorini Ippolito, 95
 Fiorino Gasparo, 128, 133, 138, 158, 241
 Firmin Didot (ed.), 2
 Flora Francesco, 175
 Floriano Francesco, 73
 Fludd Robert, 106
 Fo Alessandro, 260
 Fondazione «Civiltà Bresciana» (ed.), 37
 Fondazione «Claudio Monteverdi» (ed.), 126
 Fondazione «G. Pierluigi da Palestrina» (ed.), 55
 Fontana (ed.), 1
 Fontana Bartolomeo, 68, 162

- Fontanelli Alfonso, 95, 115, 242, 243, 249-251
 Fornari Matteo, 2
 Forni (ed.), 57, 124, 125, 146, 199
 Foulis (ed.), 3
 Fra Camillo, 74
 de Franceschi Francesco (ed.), 39
 Franchi Ferrante, 127, 129, 140
 Frasca Gabriele, 257, 260
 Freddi Amadio, 165
 Frederick May Foundation for Italian Studies (ed.), 207
 Frescobaldi Girolamo, 109, 110, 112
 Frey Herman-Walther, 9
 Furio Angelo, 114
- Gabbiani Massimiliano, 85
 Gabrieli Andrea, 5, 15, 33, 75-77, 93, 98, 103, 109, 111, 116
 Gabrieli Giovanni, 103, 105
 Galeazzi Girolamo, 47
 Galilei Vincenzo, 33, 106, 242
 Gallagher Sean, 14
 Galleni Luisi Leila, 126
 Gallico Claudio, VII
 Gallo Alberto, 76, 78
 Gardano (ed.), 202
 Gardano Alessandro (ed.), 59, 61-63, 66, 127, 133, 134
 Gardano Angelo (ed.), 33, 59, 61-63, 66, 67, 85, 133-135, 199, 201, 203, 204
 Gardano Antonio (ed.), 8, 59, 203, 204, 220
 Gardano Giovanni Battista (ed.), 33
 Gargano Giovan Battista (ed.), 85, 125
 Gargiulo Piero, 85, 94, 96, 97, 104, 105, 112-115, 117, 118, 204, 239
 Garzadore Vincenzo, 73
 Gastoldi Giovanni Giacomo, 80, 81, 93, 101, 103, 108, 128, 152, 159
 Gaudia Music and Arts (ed.), 4, 167, 246, 249
 Gelino Marco, 73
 Gerber Ernst Ludwig, 2
 Gerbino Giuseppe, 14, 67
 Gero Jhan, 103, 114, 202-204, 263
 Gerstenberg Walther, 220
 Gesius Bartholomäus, 98
 Gesualdo Carlo principe di Venosa, 83, 86, 93, 95, 97, 103, 108, 109, 111, 113-119, 224, 242, 243, 261
- Ghizzolo Giovanni, 108
 Giacomini Bernardo, 205
 Gialdroni Teresa Maria, 52, 223
 Giosuè, 32
 Giovannelli Ruggero, 9, 10, 55, 91, 93, 98, 105, 109, 113, 132, 134-138, 152, 161, 244
 Giuliani Marco, 5, 11, 37, 93, 133, 146, 224
 Giulio Romano, 110
 Giustiniani Orsato, 74
 Giustiniani Vincenzo, 9, 90, 109, 113, 125
 Glareanus Henricus, 106, 215
 Gmeinwieser Siegmund, 224
 Gombert Nicolas, 107
 Gonzaga casato, 79
 Gonzaga Ferrante II, 67, 68, 70-77, 79, 80
 Gonzaga Margherita, 33
 Gonzaga Scipione, 6, 47
 Gonzaga Vincenzo, 49, 67, 68, 76, 77, 79-82, 95
 Gori Anton Francesco (ed.), 78, 125
 Görich & Weiershäuser (ed.), 105
 Goselini Giuliano, 33
 Grandi Alessandro, 116
 Gregg International (ed.), 124
 Gregorio XIII, 53
 Gregorio XIV Sfondrati, 53
 Grillo Angelo, 70, 71, 73, 83-85, 87, 94, 137, 246
 Grossi Ludovico, 152, 159
 Groto Luigi, 75
 Guitoli Francesco Maria, 154
 Gualdo Marcantonio, 73
 Gualdo Paolo, 73
 Gualfreducci Onofrio, 46
 Gualtieri Attilio, 127, 129, 130, 133, 140
 Gualtieri Camillo, 133
 Guami Giuseppe, 109
 Guarini Alessandro, 96, 124
 Guarini Giovanni Battista, 42, 70, 71, 73-77, 81, 83, 87, 89, 96, 169-171, 204, 244, 246, 261
 Guerra Domenico (ed.), 157
 Guerra Giovanni Battista (ed.), 157
 Guerrini Paolo, 1, 3, 6, 220
 Guidi Jacopo, 61
 Guido d'Arezzo, 106
 Gumpelzhaimer Adam, 98
 Gurlitt Willibald, 125

- Haar James, V, 31, 33, 36, 37, 39, 43, 242, 243
 Haberl Franz Xaver, 1, 3, 6
 Handl Jacob, 98
 Hänssler (ed.), 40, 167
 Harnish Otto Siegfried, 98
 Harrán Don, 40
 Hassler Hans Leo, 137, 138, 162
 Hawkins John, 3
 Hengel Hans, V, 3
 Henle (ed.), 127
 Herbst Johann Andreas, 114
 Hiley David, 224
 Hill John W., 49
 Hoepli Ulrico (ed.), 32
 Holder William, 114
 Holwein Elias (ed.), 125
 Hoste Spirito, 263
- Iesùè Francesco, 5
 Il Verso Antonio, 31
 Imperiale Giovanni Battista, 73
 Ingegneri Angelo, 70, 71, 73-77, 80, 81
 Ingegneri Marc' Antonio, 40, 98, 103, 105, 242
 Iosue Aldo, 167
 Isaac Heinrich, 107
 Isnardi Paolo, 107
 Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara
 (ed.), 71
- Jaches de Wert, 5, 6, 31, 36, 39, 40, 43, 56, 77,
 81, 82, 93, 95, 100, 103, 105, 107-109,
 112-115, 121, 138, 161, 202-204, 208-215,
 218, 220-228, 230, 232, 234-236, 239,
 241-243, 248, 265
 Jackson Roland, 4, 6, 8, 11, 167, 224
 Jacobs René, 167
 Jacomelli Giovan Battista, 48
 Janequin Clément, 91
 Janz Bernhard, 11, 177, 182, 201, 217, 218,
 255, 267
 Jeppesen Knud, 118
 Maistre Jhan *vedi* Le Cocq Jean
- Kauffmann (ed.), 98
 Kieffer Carl (ed.), 125
 Kircher Athanasius, 90, 114, 115
 Kirkendale Ursula, 224
 Kirkendale Warren, 7, 14, 46, 49, 54, 58, 69, 224
- Klincksieck (ed.), 205
 Knuf (ed.), 126
 Kretzschmar Johann, 98
- La Faya Aurelio, 264, 265
 La Rue Jan, 209
 de La Rue Pierre, 107, 114
 La Via Stefano, 205, 207, 209, 214, 215, 218,
 220, 223, 238
 de La Voye-Mignot, 114
 Laaber (ed.), 144
 Landi Santo, 109, 125
 Landi Stefano, 90
 Lanfranco Giovanni Maria, 215
 di Lasso Orlando, 5, 6, 10, 86, 91, 93, 97-99,
 102-110, 112, 113, 115, 116, 119, 202-204,
 206, 208-216, 218-220, 223, 229-233,
 263, 265, 266
 Laterza (ed.), 175, 260
 Laura, 205, 207, 260, 266
 Lax Éva, 95, 244
 de Layolle Francesco, 107, 262
 Le Cocq Jean, 107
 Le Jeune Claudin, 103, 104, 111, 112
 Le Roy Bartolomeo, 10
 Lechner Leonhard, 98
 Ledbetter Steven, 1, 3, 4, 6, 7, 10, 33, 45-48,
 50, 54, 55, 57, 60, 62, 63, 79, 132, 167,
 210
 Lederz Paul (ed.), 125
 Leichtentritt Hugo, 3
 Leopold Silke, 144, 153
 Lesure François, 51, 67, 127, 176, 199, 201,
 250
 Le Lettere (ed.), 75
 Leuckart (ed.), 3
 Licino Agostino, 87
 LIM Libreria musicale italiana (ed.), 11, 63,
 78, 94, 96, 126, 128, 203
 Lindner Friedrich, 98
 Lipparini Guglielmo, 162
 Lippius Johannes, 89, 97, 105, 125
 Locatelli, 137, 138, 160
 Locatelli fratelli (ed.), 70
 Locatello Giovanni Battista, 10
 Locke Matthew, 114
 Lockwood Lewis, 209
 Loescher (ed.), 71, 77

- Logisto, 259
 Lorente Andrés, 114
 Losco Fabrizio, 73
 Losco Ortensio, 73
 Lotto Lorenzo, 206
 Lowinsky Edward, 215
 Luisi Francesco, 5, 118, 126, 167
 Lupacchino dal Vasto Bernardino, 262
 Lupo Ambrose, 107
 Luppi Andrea, 39, 109
 Lusitano Vincente, 102
 Luython Friedrich, 106
 Luzzaschi Luzzasco, 93, 95, 96, 98, 103, 109, 117, 241-250, 252
- MacClintock Carol, 9, 203, 218
 Mace Thomas, 114
 Machiavello Fausto, 73
 Macmillan (ed.), 2
 de Macque Jean, 9, 10, 98, 105, 128, 134, 142, 152, 239
 Macy Laura W., 4, 45-48, 51, 54, 55, 68, 69, 79, 80
 Madruzzo Cristoforo, 3, 6, 7, 48, 50
 Maggi famiglia, 136
 Magiello Domenico, 176
 Magirus Johannes, 89, 105, 106, 121, 123, 125
 Magni Bartolomeo (ed.), 108, 125
 Magone Giovanni Battista, 89, 103, 125
 Maier Bruno, 141, 175
 Malaspina Bortolomeo, 74
 Malipiero Gian Francesco, 210
 Malvezzi Cristofano, 46, 47, 109, 202-204, 239, 264, 266
 de Manchicourt Pierre, 107
 Mancini Aurelio, 74
 Manenti Giovan Pietro, 202-204, 239, 265
 Manfredi Muzio, 73-77, 80, 81
 Mann Brian, 204, 206
 Manni Antonio, 50
 Mantova Marco, 261
 Manzoni Alessandro, 43
 Marcellini Pietro Airoldo, 74
 Marchetti (ed.), 136
 Marco da Gagliano, 86, 95, 112, 116
 Marenzio Luca, V-VII, 1-34, 36, 37, 39-79, 81-86, 91-119, 121, 122, 127-150, 152-154, 167-169, 171, 173-175, 177-194, 196-198, 201-203, 205-214, 217-221, 223-226, 228, 230-234, 236-239, 242, 244-251, 255-258, 261, 264-267, 270-275
- Margherita d' Austria, 80, 81
 Marien Ambroise, 176
 Marinelli Giulio Cesare, 114
 Marini Paola, 73
 Marino Giovan Battista, 244
 Mariotti Silvio, 203
 Marone Publio Virgilio, 168
 Marsilio (ed.), 210
 Martello Giovanni Battista, 264
 Martellotti Anna, 33, 96, 137, 241, 245, 246
 Martinengo Camillo, 136
 Martinengo Cesare, 136
 Martinengo Girardo, 136
 Martinengo Girolamo, 136
 Martinengo Marc' Antonio, 136, 137
 Martini Alessandro, 244
 Martini Giovanni Battista, 2, 3, 119, 126
 Mascheroni Girolamo (ed.), 124
 Masetto Andrea, 2
 Masitti Lodovico, 74
 Massaino Tiburtio, 107
 Massarano Isacchino, 77, 81
 Massera Giuseppe, 118
 Matti fra Mauro, 202, 203, 264
 Mazzocchi Domenico, 32
 Mazzoni Stefano, 75
 de Medici Ferdinando I, 7, 46, 48
 de Medici Lorenzo, 257
 Meglietti (ed.), 77
 Meier Bernhard, 4, 167, 168, 203, 218, 270
 Meiland Jakob, 105
 Meldert Leonardo, 199
 Meli Ernesto, V, 70, 127
 Ménestrier Claude-François, 104, 114
 Mengoli Pietro, 114
 Mercer Frank, 3
 Mercuriali Girolamo, 75
 Merlo Alessandro, 176
 Mersenne Marin, 90, 104, 110, 112, 113, 126
 Merulo Claudio, 91, 93, 98, 103, 105, 109, 116
 Merzari Giulio, 73
 Micheli Romano, 114, 265
 Miller Leta, 13
 Millet de Montgesoye Jean, 114
 Milleville Alessandro, 47

- Minkoff (ed.), 51, 67, 127, 176, 201, 250
 Minturno Antonio, 260
 Mirtillo, 195
 Mischiati Oscar, 4, 5, 56, 59, 70, 85, 91, 92, 127
 Mogavero Antonio, 152, 158, 162
 Molza Francesco Maria, 260
 Molza Tarquinia, 32, 33, 56
 Mompellio Federico, 31, 32
 Mondadori (ed.), 201
 Monino Giovanni, 33
 Monson Craig, 2
 Montalto Michele cardinale, 48, 49, 91
 de Monte Philippe, 31, 55, 75, 84, 86, 91, 93, 95, 98, 99, 105, 107, 109, 110, 112, 113, 115, 116, 176, 202-206, 261-263, 266
 Montelbaro Gregorio Petrochino, 73
 Montella Giovanni Domenico, 31
 Monterosso Raffaello, 81
 Monteverdi Claudio, 31, 40, 52, 55, 80, 81, 86, 89, 92, 93, 95, 103, 107-109, 112-118, 124, 137, 159, 205, 214, 223, 224, 242-244, 261, 275
 Monteverdi Giulio Cesare, 94, 95, 111, 116, 124, 207, 224, 239, 242, 243
 Monti Giacomo (ed.), 114, 126
 Montorio mons., 69
 Monza Muzio, 73
 Monza Torquato, 73
 de Morales Cristóbal, 105, 107, 109, 115, 116, 118
 Morley Thomas, 89, 91, 92, 105, 107, 109, 124
 Moro Giacomo, 241
 Mortaro Antonio, 101, 152
 Moscaglia Giovanni Battista, 10, 134, 137, 138, 162, 239
 Möseler (ed.), 7
 Mosto Giovanni Battista, 98
 Mouton Jean de Hollingue, 105, 107, 114
 Mozart Wolfgang Amadeus, 31
 Il Mulino (ed.), 52, 77, 260
 Musée du Louvre (ed.), 205
 Music Press (ed.), 125
 Myers Patricia Ann, 4, 33, 67, 69, 71, 79, 81, 130, 167, 169
 Nanino Giovanni Maria, 91, 93, 105, 108-110, 112-116, 135, 137, 138, 160, 239
 Nasco Giovanni, 176, 263
 Nassarre Pablo, 114
 Negri Giovanni (ed.), 125
 Nelson Johann Christian, 33
 Nenna Pomponio, 86, 97, 111-114, 116-118
 Neri Achille, 81
 Neriti Vincenzo, 137, 138, 155, 157, 160-164
 Newcomb Anthony, VII, 9, 77, 81, 243, 245, 247
 Nicolodi Fiamma, 117
 Nivers Guillaume-Gabriel, 114
 Nolte Eckhard, 105
 Norton Jan (ed.), 45, 125
 Noske Frits R., 126
 Novello (ed.), 3
 Nucci Lucrezio (ed.), 85, 125
 Nuova Scuola Musicale (ed.), 5, 11
 O'Regan Noel, 8, 57
 Obrecht Jacob, 91, 107
 Ockeghem Johannes, 107
 Olms Georg (ed.), 32, 98, 127, 246, 249
 Olschki (ed.), 3, 9, 33, 46, 52, 56, 69, 72, 75, 91, 93, 95, 96, 117, 118, 127, 168, 169, 223, 224, 241, 244, 255, 271
 Ongaro Antonio, 83, 87, 204
 Orazio della Viola, 95
 Orgosinus Heinrich, 98
 Orlandi Santi, 86
 Orologio Alessandro, 138, 159-161
 Orsini Virginio, 3, 7, 48
 Oste da Reggio *vedi* Hoste Spirito
 Otto Stephan, 105
 Ottuso Accademico (G. M. Artusi), 89, 92, 93, 100, 119, 120, 123, 124, 214, 224
 Owens Jessie Ann, 12, 207, 215
 Oxford University Press (ed.), 203, 244
 Pacca Vinicio, 260
 Pace Fabio, 73
 Padoan Maurizio, 39, 109
 Padovano Annibale, 98, 109
 Pagello Livio, 73
 Paien Giovanni, 264
 da Palestrina Giovanni Pierluigi, 3, 4, 8, 15, 33, 37, 39, 40, 44, 49, 58, 86, 91-97, 99, 102, 103, 105, 107-110, 112, 114-119, 135, 204, 265, 266

- Palladio Andrea, 73
 Palladio Silla, 73
 Pallavicino Benedetto, 55, 80, 81, 95, 98
 Parabosco Girolamo, 262, 263
 Paratico Giuliano, 130, 136, 137, 157, 159
 Parma Nicola, 105
 Pascale Michelangelo, 247
 Pasi Antonio, 75
 Pasquale (ed.), 261
 Pasquini Bernardo, 50
 Passadore Francesco, 54
 Patrizi Francesco, 32, 33, 71, 246
 Patrizio Fabio, 74
 Patron (ed.), 91
 Payen Nicolas, 107
 Peacham Henry, 2, 3, 31, 45, 57, 58, 90, 107-109, 119, 123, 125
 Pecci Tommaso, 86, 95, 108, 111, 112, 116, 242
 Pedicelli Nicolò, 31
 Penna Lorenzo, 114
 Pepoli Girolamo, 73
 Peretti famiglia, 133
 Peretti Camilla, 132
 Peretti Michele, 49, 51
 Peri Jacopo, 46, 95, 112, 115, 118, 242
 Personeni Angelo, 69, 73
 Pervue (Perouet) Nicolas, 9
 Pesaro Marino, 161
 Petrarca Francesco, 33, 40, 82, 83, 87, 96, 100, 176, 177, 182, 189, 201, 204, 205, 208, 217, 220, 245, 249, 255, 257, 260, 261, 265, 267
 Petrobelli Pierluigi, 118
 Petrucci Ottaviano (ed.), 201
 Phalèse Pierre (ed.), 55, 128, 202
 Picerli Silverio, 106
 Picoferro Ottavio, 73
 Piennes marchese di, 60, 132
 Pietro da Sedabonis, 261
 Pigato Paola, 73-75
 Piovene Giovanni Battista, 73
 Piovesana Francesco, 106
 Piperno Franco, VII, 167, 169, 175
 Pirrotta Nino, 8, 9, 75, 210, 241
 Pisa Agostino, 89, 96, 97, 110, 123, 124
 Pisany marchese di, 60
 Pitagora, 269
 Pitoni Giuseppe Ottavio, 90, 114, 118, 119, 121, 123, 126
 Pocaterra Annibale, 245
 Pogliana Lelio, 73
 Polato Dionisio, 162
 Il Polifilo (ed.), 76
 Pollastri Mariarosa, 124
 Polo Girolamo (ed.), 31, 107
 Pompilio Angelo, 63
 Ponzio Pietro, 33, 106
 Pordenon Marc'Antonio, 176
 Porta Costanzo, 93, 98, 103, 105, 107, 109, 110, 114, 116, 175, 263
 Portio Giovanni Battista, 12, 13
 Porto Antonio, 73
 Porto Bernardino, 73
 Porto Girolamo, 73
 Porto Iseppo, 73
 Porto Pietro, 74, 75
 Powers Harold S., 169, 209, 214, 218
 Pozza Neri (ed.), 73
 Praetorius Michael, 89, 91, 105, 106, 121, 125
 Prandi Giovanni Francesco, 106
 Presses universitaires de France (ed.), 112
 Princeton University Press (ed.), 32, 39, 47, 71, 77, 136, 168, 201, 241, 245
 Principe di Guastalla e Molfetta, 74
 Privitera Massimo, 12, 92, 199, 201, 203, 204, 210, 217, 255, 271
 Pro Musica Studium (ed.), 5, 167, 204, 247
 Promozione Franciacorta (ed.), 3, 32, 49, 68, 91, 129
 Puppi Lionello, 75
 Puteanus Erycius, 98
 Quagliati Paolo, 113, 134-136, 152
 Quinziani Lucrezio, 137, 138, 155, 159, 160, 165
 Quirsfeld Johann, 114
 Ragon Alfonso, 73
 Rampazetto Francesco (ed.), 202
 Ranzolin Antonio, 74
 Rasi Francesco, 68, 109
 Raval Sebastián, 49, 51, 52, 91, 97
 Raveri Alessandro (ed.), 85, 202
 Ravioli Alessandro, 250
 Reese Gustave, 1, 209

- de Reulx Anselme, 262
 Ricciardi (ed.), 175, 241
 Riccoboni Antonio, 75, 78
 Richafort Jean, 107
 Ricordi (ed.), 5
 Ricordi Giulio (ed.), 82
 Riedbauer Jörg, 224
 Rinaldi Francesco, 74, 159
 Rinuccini Ottavio, 251
 Rivera Benito V., 125
 Rizzoli (ed.), 31, 141, 175, 241, 244
 Rodio Eustachio, 74
 Rodio Rocco, 105, 106
 Rodolfo II, 75
 Romagnoli (ed.), 172
 de Rore Cipriano, 40, 86, 91, 92, 95, 98, 102,
 103, 105, 107-110, 112-116, 118, 121, 169,
 199, 202-216, 218, 220, 221, 223-226,
 228-239, 242, 263, 265
 Rosand Ellen, 235
 Rossetto (Rossetti) Stefano, 264
 de Rossi Antonio (ed.), 2, 53
 de Rossi Bastiano, 46
 Rossi Franco, 54
 Rossi Giovanni Battista, 89, 104, 117, 121,
 123, 125
 Rossi Lemme, 114
 Rossi Ottavio, 1, 2, 68, 69
 Rossi Vittorio, 31, 71
 Rostirolla Giancarlo, 55
 Rousseau Jean, 114
 Rovighi Franceschino, 95
 Rovigo Francesco, 81
 Royal Musical Association (ed.), 8
 Ruffo Vincenzo, 98, 105, 263
 Ruis Girolamo, 8
 Ruscelli Girolamo, 258, 259

 Sabaino Daniele, 210, 255
 Sabbatini Pietro Paolo, 114
 Sacchetti Franco, 257
 Sacchi fra Giulio, 114
 Sala Mariella, 11, 70, 127, 210, 255
 San Nicolò, 206
 Sandberger Adolf, 203, 218
 Sannazaro Jacopo, 177, 199, 259, 265
 Santagata Marco, 201, 206, 208, 260
 Santini Fortunato, 4

 Saracino Paolo Emilio, 73
 Sartori Claudio, 51, 67, 127, 176, 199, 201,
 250
 Scaletta Orazio, 106, 134, 135, 137, 138, 155,
 158
 Scarlatti Alessandro, 50
 Schick Hartmut, 39, 40
 Schneider (ed.), 1, 177, 201, 255
 Schnellboltz Franz, 98
 Schott Caspar, 114
 Schreurs Eugeen, 248
 Schütz Heinrich, 105
 Scotto Girolamo (ed.), 32, 33, 59, 62, 85, 133,
 176, 202-204, 239, 262, 266
 Scotto Melchiorre (ed.), 59, 61, 62
 Seay Albert, 203, 218
 Senfl Ludwig, 107
 Serafico Benedetto, 264
 Sessa (ed.), 258
 Sessa duca di, 80
 Sesso Benedetto, 73
 Sfondrate barone, 31
 Short Peter, 124
 Sigismondo III Wasa di Polonia, 8, 49, 68, 69
 Silvani Marino, 126
 Simonetti Cesare, 74
 Simpson Christopher, 114
 Sisto V, 48, 51, 53, 60, 132
 Sofocle, 75, 78
 Solerti Angelo, 172
 de' Sommi Leone, 77
 Soriano Francesco, 109, 110, 114-116, 135, 239
 Sottile Giovan Battista (ed.), 94
 Spagnolo Vera Vita, 63
 Spano Donato Antonio, 161
 SPES (ed.), 33, 137, 245
 Spiess Johann, 105
 Stabile Annibale, 8, 10, 98, 135
 Staderini (ed.), 51, 67, 127, 176, 201, 250
 Stamperia Imperiale (ed.), 78, 125
 Steele John, 4, 14, 167, 246, 249
 Stella Giovanni Maria, 114
 Stella Scipione, 91
 Stevens Denis, 244
 Stivori Francesco, 93
 Striggio Alessandro, 91-93, 103, 108-111, 114,
 241, 244
 Strunk Oliver, 45, 125

- Susato Thylman, 107
 Suvini Zerboni (ed.), 5, 33, 36, 67, 92, 255
- Taglia Pietro, 176
 Tancredi, 175
 Tansillo Luigi, 260
 Tassino Pompeo, 73
 Tasso Torquato, 42, 70-73, 76, 87, 96, 141, 172, 175, 205, 210, 241, 242, 244, 245, 247
 Tea (ed.), 260
 Tecardi Antenore, 5, 167
 Tegia Paolo, 74
 Teubner (ed.), 46
 Thiene Antonio, 73
 Thiene Enea, 73
 Thiene Giulio, 73
 Thiene Orazio, 73
 Tibaldi Rodobaldo, 94, 223
 Tigrini Orazio, 106
 Tipografia Giusti (ed.), 125
 Tipografica la Goriziana (ed.), 10
 Tirsi, 108, 172
 Titoni Giovanni Battista, 73
 Todeschi Francesco, 73
 Tomlinson Gary, 81
 Torchi Luigi, 5
 Tornaquindici Benedetto, 46
 Torre d'Orfeo (ed.), 31
 Trabaci Giovanni Maria, 12, 36
 Treitler Leo, 45
 Tresti Flaminio, 137, 138, 162
 Trissino Augusto, 73
 Trissino Fabio, 73
 Trissino Pietro Francesco, 73
 Troiano (Trojano) Massimo, 182, 194
 Trovato Paolo, 117
 Turchi, 242
- UMI Research Press (ed.), 3, 87, 128, 140, 175, 203, 204, 246
 University of California Press (ed.), 12, 81, 242
 Utet (ed.), 167
- Vaccaro Jean Michel, 37
 Valdonega (ed.), 81
 Valentini Giovanni, 114
- Valle Bernardin, 73
 Valmarana Alvise, 74
 Valmarana Giovanni Alvise, 74
 Valmarana Girolamo, 73
 Valmarana Lunardo, 73
 Valmarana Paul'Antonio, 73
 Varotto Michele, 7, 12-14
 Vecce Carlo, 260
 Vecchi Orazio, 7, 89, 91-93, 95, 97, 98, 101, 103, 109, 115, 121, 123, 124, 128, 130-132, 142, 152, 176, 217
 Vela Claudio, 260
 Velo Orazio, 73
 Ventura Comino (ed.), 77
 Venturi Pompilio, 133
 Venturi del Nibbio Stefano, 86, 91, 116
 Verato Giovan Battista, 75
 Verdelot Philippe, 105, 262
 Verovio Simone, 127, 134, 135
 Vettori Francesco, 61
 Vettori Piero, 61
 Vettori Romano, VII, 5, 6, 12, 13, 36
 da Viadana Lodovico Grossi, 101, 103, 108, 111
 Vicentino Nicolò, 102, 270
 Vico Giambattista, 31
 de Victoria Tomás Luis, 98, 105, 107, 108, 115, 116
 Vida Girolamo, 74
 Villani Gaspare, 137, 138, 156
 Vincenti Giacomo (ed.), 33, 51, 56, 57, 59, 61, 62, 66, 91, 93, 94, 96, 124, 125, 127, 134, 135, 199, 214, 224, 271
 Vinci Pietro, 31-35, 98, 115, 116
 Viotti (ed.), 245
 Virchi Giovan Paolo, 93
 Virgilio Marone Publio, 168
 Vitali Filippo, 86, 116, 117
 Vogel Emil, 51, 67, 127, 176, 201, 250
 dalla Volpe Lelio (ed.), 2, 119
 Voss Isaac, 114
 Vulpius Melchior, 105
- de Waard Charles, 112
 Wade W. W., 11
 Walker Daniel P., 47
 Walker Thomas, 54, 96, 241
 Walliser Cristoph Thomas, 97, 98

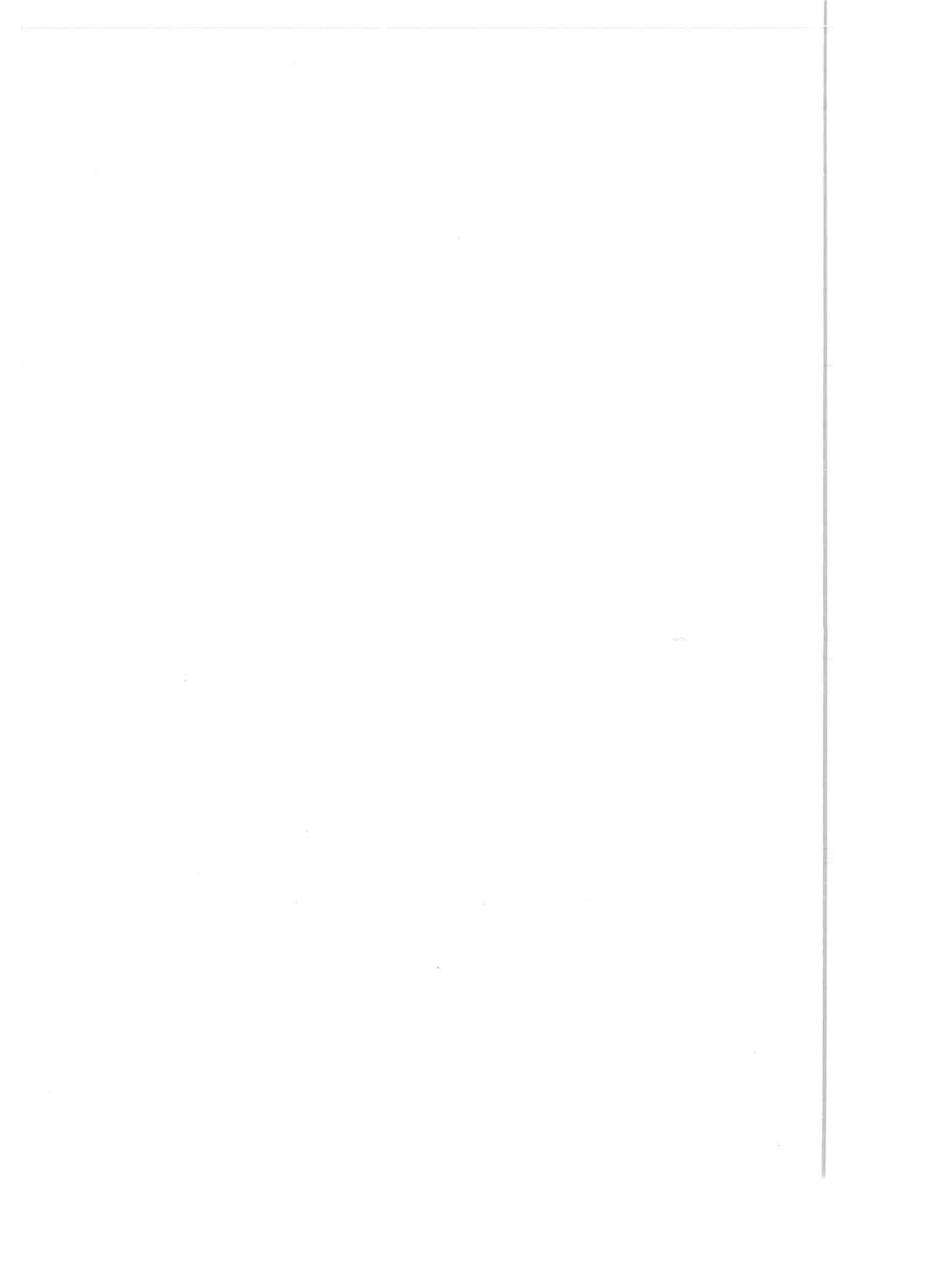
INDICE DEI NOMI

- Walther Johann Gottfried, 2
Warburg Aby, 46
de Wert Giaches *vedi* Jaches de Wert
Wessely Othmar, 2
Willaert Adrian, 12, 31, 98, 103, 105, 109, 112,
114, 115, 118, 210, 221

Zacconi Ludovico, 31, 32, 90, 94, 106, 107,
121, 125
Zane Giacomo, 157
Zannetti Bartolomeo (ed.), 124
Zannetti Francesco (ed.), 32

Zapata Maurizio, 114
Zarlino Gioseffo, 39, 91, 103, 111, 112, 215,
217, 269
Zenck Hermann, 220
Ziino Agostino, 31
Zogliano Adriano, 73
Zogliano Vespasian, 73
Zoilo Annibale, 9, 10, 112, 239
Zorzi Alvise, 74
Zorzi Benedetto, 78
Zorzi Giovanni Giacomo (ed.), 36

INDICE



V	GIULIO CATTIN, <i>Presentazione</i>
VII	IAIN FENLON – FRANCO PIPERNO, <i>Premessa</i>
1	JAMES HAAR, <i>Marenzio after 400 years</i>
31	PAOLO EMILIO CARAPEZZA, <i>Marenzio tra Vinci e Mozart</i>
39	WALTHER DÜRR, <i>Accento e declamazione nel madrigale di Marenzio</i>
43	CLAUDIO GALICO, <i>Intervento</i>
45	CLAUDIO ANNIBALDI, «Cantore, musico, maestro di cappella, divino compositore»: <i>la collocazione di Marenzio nel sistema della committenza musicale del suo tempo</i>
67	MARCO BIZZARINI, <i>L'ultimo Marenzio: tipologie di committenza e di recezione</i>
89	PIERO GARGIULO, <i>Marenzio «moderno autore»: fortuna e recezione nei trattati del Seicento</i>
127	CONCETTA ASSENZA, <i>Le villanelle di Marenzio e il repertorio leggero di fine Cinquecento</i>
167	ANDREA CHEGAI, <i>Marenzio e il madrigale multisezionale: segmentazione del testo e modelli di esordio</i>
201	STEFANO LA VIA, «E 'l mio duro martir vince ogni stile»: <i>Marenzio e l'espressione musicale dell'inesprimibile petrarchesco</i>
241	ANTHONY NEWCOMB, <i>Marenzio and the Ferrarese Seconda pratica</i>
255	MASSIMO PRIVITERA, «Ond'io vo col penser cangiando stile»: <i>Marenzio e Mia benigna fortuna di Petrarca</i>
279	Indice dei capoversi
285	Indice dei nomi

Stampa
Daigo Press s.r.l.
Via del Santo, 176 - Limena (PD)
Tel. 049 8842473
Gennaio 2003