

Forma
breve

a cura di
Daniele Borgogni,
Gian Paolo Caprettini
e Carla Vaglio Marengo

aAccademia
university
press

A series of four horizontal bars of varying lengths and colors, stacked vertically. From top to bottom: a dark grey bar, a dark magenta bar, a medium magenta bar, and a light pink bar.

Il presente volume è uno degli esiti di un convegno internazionale che si è tenuto presso l'Università di Torino dal 7 al 9 aprile 2014.

L'idea di organizzare un convegno sulla "forma breve" è nata, da un lato, dalla rilevazione della costante presenza della forma breve in ogni epoca e ambiente culturale, attestata e documentata nel tempo, impegnata nella creazione di forme essenziali e minime di grande e illimitata potenzialità generativa; dall'altro, come segnalazione di un processo creativo, di un concetto operativo, di un 'fare' artistico in atto, che opera producendo, con inesauribile dinamicità e vigore, riscritture, ricombinazioni, incroci, ibridazioni e rifunzionalizzazioni dei suoi elementi costitutivi nei vari generi e modelli. Sempre ponendosi non quale episodica, occasionale e improvvisata creazione o esercizio di stile, ma piuttosto come necessario e strategico, spesso rivoluzionario, strumento di creazione artistica, a un tempo *unicum* e multiplo, "originale" e replica.

Con la convinzione che la dinamicità, la vitalità, l'insorgenza del nuovo e insieme la permanenza e la tenuta della forma breve come istanza ricorrente e ineludibile siano da sottoporre a una costante riconsiderazione e verifica critica, il convegno ha inteso offrire l'occasione per una rinnovata analisi e discussione, di cui il volume ora presentato è concreta testimonianza.

**Forma
breve**

aA

© 2016
Accademia University Press
via Carlo Alberto 55
I-10123 Torino

Pubblicazione resa disponibile
nei termini della licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0



Possono applicarsi condizioni ulteriori contattando
info@aAccademia.it

prima edizione settembre 2016
isbn digitale 978-88-99200-92-3
edizione digitale www.aAccademia.it/formabreve

book design boffetta.com

Accademia University Press è un marchio registrato di proprietà
di LEXIS Compagnia Editoriale in Torino srl

In forma di introduzione... Carla Vaglio Marengo IX

Teoria e tecnica della forma breve

Media brevitatis? Ragionando di forma breve nella filosofia moderna	Enrico Pasini	3
La musa va di fretta	Bruno Pedretti	18
Commentare il mondo con la forma breve	Gino Ruozi	25
Poetica delle forme brevi nella modernità francese	Fabio Scotto	41
Le «facezie» e la loro fortuna europea	Lionello Sozzi	55
«Di poche parole e di figure»: l'emblematica come forma breve	Daniele Borgogni	77
I colophon di Alessandro Scansani	Maria Teresa Giaveri	88
Risposte cognitive ed emotive durante la lettura di racconti di tipo diverso: un esperimento testuale	Aldo Nemesio Maria Chiara Levorato Lucia Ronconi	95
Il punto di vista nella <i>short story</i>	Ilaria Rizzato	109

aA

V

Varietà della forma breve

Letterature antiche

<i>Scriptio breuior</i> nel Lineare B: la forma breve nel greco miceneo	Tiziano Fabrizio Ottobrini	123
Un'anomala commemorazione della morte. Alcuni casi di rovesciamento del linguaggio funerario	Novella Lapini	130
<i>Brevitas e narratio</i> tra Cicerone e Quintiliano	Amedeo Alessandro Raschieri	141
Il discorso politico in Platone. La forma breve e la virtù	Dina Micaella	152
Teofrasto e la <i>γνώμη</i> tra <i>Retorica a Alessandro</i> e <i>Retorica aristotelica</i>	Annalisa Quattrocchio	164
Momenti brevi nei lunghi testi dei Padri latini: spunti di indagine partendo da Ambrogio	Stefano Costa	173
<i>Apuleius per excerpta</i>: la 'forma breve' motore della trasmissione dei <i>Florida</i>?	Francesca Piccioni	182

**La "forma breve" come paradigma compositivo
nella produzione scientifica di epoca tardoantica:
il caso di Oribasio** Serena Buzzi 192

Italianistica

**«Alcuna novelletta per falle ridere»:
la forma breve e la *delectatio* nella riflessione
di un contemporaneo di Boccaccio** Irene Cappelletti 205

**Scrittura breve, immagine, glossa:
sperimentare forme in Boccaccio (e oltre)** Martina Mazzetti 215

**Forma breve e storiografia nel Medioevo.
I generi minori del discorso esemplare
nella cronachistica francescana** Marina Nardone 225

I telegrammi di Eleonora Duse Maria Pia Pagani 234

**Il tragico rovesciato: la *velocitas* umoristica
di Achille Campanile** Elisa Martini 244

**«A dire il vero, quei foglietti...». Genealogia della forma breve
ne *Il Porto Sepolto* di Ungaretti** Simona Tardani 254

**«Il pontecorvo ha capellatura corvina: e naso matematico».
Scienza e cronaca nelle favole
di Gadda** Francesca Romana Capone 263

**Poesia in forma breve: gli epigrammi
di Pier Paolo Pasolini** Serena Sartore 277

**Prima delle *Einfache Formen*: le forme brevi
nella *Wunderkammer* di Sanguineti** Clara Allasia 286
Monica Cini
Laura Nay

Letterature straniere

**Gli indovinelli dell'*Exeter Book*:
il volto enigmatico della forma breve** Chiara Simbolotti 315

**I *lais*: e la narrativa europea
tra Medioevo e Rinascimento** Margherita Lecco 325

Ampiezza nella brevità Alberto Pelissero 337
Gianni Pellegrini

**La ricchezza dello haiku. Allusività e profondità
nella poesia breve giapponese** Diego Rossi 353

**Forma breve e Lumi.
Le sorprese dell'età di Lichtenberg** Giulia Cantarutti 363

I <i>Petits poèmes en prose</i> di Baudelaire, ovvero l'<i>idéal</i> della forma breve	Davide Vago	373
L'architettura della memoria. Figure e costruzione nelle miniature della <i>Berliner Kindheit</i> di Walter Benjamin	Antonio Castore	381
Dai poemi in prosa di Ivan Turgenev alle <i>flash stories</i> degli autori russi contemporanei: polifonia e dissoluzione del genere letterario	Nadia Caprioglio	391
«Le dicton est une seconde punition»: note sui <i>152 Proverbes mis au goût du jour</i> di Paul Éluard e Benjamin Péret	Lorenzo Bocca	399
I drammi brevi di Samuel Beckett e l'evoluzione della scena contemporanea	Laura Peja	408
<i>Towards Lessness</i>: sulle forme brevi di Samuel Beckett	Federico Bellini	418
<i>Laghukathā</i>: a short genre in contemporary Hindi literature	Alessandra Consolaro	428
Letteratura ispanoamericana e forma breve	Alex Borio	438
La forma breve ne <i>I detective selvaggi</i> di Roberto Bolaño	Erica Cecchinato	445
Microconto o sperimentazione poetica: la forma breve nelle <i>tisanas</i> di Ana Hatherly	Ivana Xenia Librici	454
La forma drammaturgica breve: il caso Jean Tardieu	Nicola Pasqualicchio	463
Il 'respiro intenso' della forma breve: il caso dei racconti di Anzia Yezierska	Simona Porro	475
Frammenti allo specchio. Metapoetica della brevità nel quaderno letterario: Charles Simic e Jordi Doce	Stefano Pradel	485
Forma breve. Durs Grünbein poeta-saggista	Silvia Ruzzenenti	494
La compressione dell'epica: presenza dell'<i>Iliade</i> nell'opera poetica di Michael Longley	Andrea Veglia	503
Arti e media		
La ballata, <i>forma brevis</i> nel <i>Capitulum de vocibus applicatis verbis</i>: «Verba applicata sonis» e «verba applicata solum uni sono»	Thomas Persico	517
Zefiro torna, e Monteverdi riscrive	Alberto Rizzuti	528

Istanti eterni, eternità in un istante: forme brevi tra Schubert e Webern	Elisabetta Fava	545
Il disegno come poetica del non-finito, principio del minimo	Piera Giovanna Tordella	556
Paul Klee: frammentato, non frammentario	Gianni Contessi	565
Formula 10 – La brevità come obbligo	Ivelise Perniola	573
La scena “minore” degli anni Duemila. Forme ed esempi di teatro breve in Italia	Silvia Mei	582
<i>Prosumer in Fabula: le attrattive delle forme brevi di narrazione per immagini nei nuovi media</i>	Francesca Scotto Lavina	591
I formati della serialità televisiva contemporanea. Logiche narrative e nuove forme brevi	Miriam Visalli	601
Breve senza fine	Gian Paolo Caprettini	610
Profili biobibliografici degli autori		615

Nel Sesto libro dei Madrigali, apparso a Venezia nel 1614, Monteverdi colloca l'intonazione di "*Zefiro torna, e 'l bel tempo rimena*", uno dei sonetti più celebri del *Canzoniere*. Nella sua seconda raccolta di scherzi, apparsa sempre a Venezia nel 1632, si trova invece quella di "*Zefiro torna, e di soavi accenti*", una riscrittura del sonetto petrarchesco data alle stampe un decennio prima da Ottavio Rinuccini¹. Il confronto fra le due intonazioni costituisce l'oggetto di questo studio, il cui fine è indagare gli effetti di compressione e dilatazione esercitati dall'arte compositiva di Monteverdi su due testi poetici affini per contenuto e identici per lunghezza.

1. "*Zefiro torna, e 'l bel tempo rimena*" è il componimento CCCX dei *Rerum vulgarium fragmenta* (d'ora in poi: *Rvf* 310), i cui versi sono trascritti secondo la lezione proposta dall'edizione a cura di Sabrina Stroppa (Francesco Petrarca, *Canzoniere*, Einaudi, Torino 2011, p. 480); la sua riscrittura in "*Zefiro torna, e di soavi odori*" si trova in Ottavio Rinuccini, *Poesie*, (Giunti, Firenze 1622, p. 217). *Il Sesto Libro dei Madrigali* (Amadino, Venezia 1614) è apparso in edizione critica nel quadro degli *opera omnia* di Monteverdi, pubblicati dall'omonima Fondazione cremonese (vol. X, a cura di Antonio Delfino, 1991; l'intonazione del sonetto petrarchesco si trova alle pp. 130-137); lo stesso dicasi per il secondo libro degli *Scherzi* (Venezia, Magni, Venezia 1632), la cui edizione critica costituisce il vol. XII dei medesimi *opera omnia* (a cura di Frank Dobbins e Anna Maria Vacchelli, 2002; l'intonazione del sonetto rinucciniano si trova alle pp. 72-83).

Francesco Petrarca

Canzoniere

Zefiro torna, e 'l bel tempo rimena,
e i fiori e l'erbe, sua dolce famiglia,
e garrir Progne e pianger Filomena,
e primavera candida e vermiglia.

Ridono i prati, e 'l ciel si rasserena;
Giove s'allegra di mirar sua figlia;
l'aria e l'acqua e la terra è d'amor piena;
ogni animal d'amar si riconsiglia.

Ma per me, lasso!, tornano i più gravi
sospiri, che del cor profondo tragge
quella ch'al ciel se ne portò le chiavi;

e cantar augelletti e fiorir piagge,
e 'n belle donne oneste atti soavi
sono un deserto, e fere aspre e selvagge.

Ottavio Rinuccini

Poesie

Zefiro torna e di soavi odori
l'aer fa grato e 'l piè discioglie a l'onde,
e mormorando tra le verdi fronde
fa danzar al bel suon sul prato i fiori.

Inghirlandato il crin Fillide e Clori
note tempran d'Amor care e gioconde,
e da monti e da valli ime e profonde
raddoppian l'armonia gli antri canori.

Sorge più vaga in ciel l'aurora, e 'l sole
sparge più lucid'or; più puro argento
fregia di Teti il bel ceruleo manto.

Lass'io per selve abbandonate e sole
l'ardor di due begli occhi e 'l mio tormento,
come vuol mia ventura, or piango or canto.

aA

Prima di avvicinare le intonazioni è opportuno soffermarsi sui contesti, assai diversi, costituiti dalle due sillogi. La più antica è la sesta raccolta dedicata da Monteverdi al genere-principe della polifonia profana del tempo: *Il Sesto libro de Madrigali a cinque voci con uno Dialogo a sette con il suo basso continuo per poterli concertare nel clavicembano, ed altri stromenti* (Amadino, Venezia 1614). Concluso da un dialogo a sette voci², il libro è imperniato sul genere del lamento. Le composizioni di questo tipo avrebbero dovuto essere tre, ma alla fine il Lamento di Ero sul cadavere di Leandro rimase escluso, cosicché il volume finì per comprendere solo quello di Arianna, su testo di Rinuccini, e quello dell'Amante (Glauco), su testo di Scipione Agnelli. Il primo dei due lamenti è in realtà la versione a cinque voci del celebre monologo dell'opera omonima, rappresentata a Mantova nel 1608 nel quadro dei festeggiamenti per il matrimonio di Francesco Gonzaga con

529

2. Il dialogo si svolge in realtà fra due personaggi principali, Filena (S) ed Eurillo (T); le altre cinque voci (SSATB) si fanno carico, per lo più in modalità omoritmica, della funzione narrativa prevista dal testo di Marino. Solo nell'ultima parte del Dialogo, sulle molteplici iterazioni degli ultimi due versi ("a le guerre le paci /se für mille i martir sien mille i baci"), le sette voci agiscono intrecciando variamente le rispettive linee vocali.

Margherita di Savoia³; il secondo, il cui titolo completo è *Lagrima d'amante al sepolcro dell'amata*, è un compianto in stile oratorio basato su una sestina di endecasillabi declamati in tono severo, con rari quanto significativi sfasamenti nelle linee vocali. Il collegamento col lamento precedente, ispirato dal duca Vincenzo Gonzaga, è dato dal fatto che la defunta è Corinna, *alias* Caterina Martinelli detta "La Romanina", l'assegnataria *in pectore* della parte di Arianna, morta appena diciottenne nell'imminenza dell'andata in scena.

Al di là del legame indissolubile fra i due lamenti, la struttura del Sesto Libro presenta un altro tratto rilevante. La raccolta si basa sulla triplice iterazione di un modello che include un lamento, un madrigale a cinque voci su testo di Petrarca e due madrigali "concertati nel clavicembano", ovvero dotati di elementi utili per la realizzazione del basso continuo. L'espunzione del terzo lamento alterò nell'ultima parte la fisionomia del Libro, la quale resta tuttavia riconoscibile nelle sue linee generali, e in cui "*Zefiro torna*" – primo madrigale su testo tratto dal *Canzoniere* – figura subito dopo il *Lamento d'Arianna*.

titolo	testo	genere
<i>Lamento d'Arianna</i>	Ottavio Rinuccini	lamento
" <i>Zefiro torna</i> "	Francesco Petrarca	madrigale a 5 voci
" <i>Una donna fra l'altre</i> "	(adespoto)	madrigale concertato
" <i>A Dio Florida bella</i> "	Giovan Battista Marino	madrigale concertato
<i>Sestina – Lagrima d'amante</i>	Scipione Agnelli	lamento
" <i>Oimè il bel viso</i> "	Francesco Petrarca	madrigale a 5 voci
" <i>Qui rise Tirsi</i> "	Giovan Battista Marino	madrigale concertato
" <i>Misero Alceo</i> "	Giovan Battista Marino	madrigale concertato
" <i>Batto, qui pianse</i> "	Giovan Battista Marino	madrigale concertato
" <i>Presso a un fiume tranquillo</i> "	Giovan Battista Marino	dialogo a 7 voci, concertato

aA

Malgrado l'argomento prevalentemente luttuoso, l'aspetto notevole della raccolta è la quasi totale assenza delle lacerazioni espressive che avevano caratterizzato il Quinto Li-

3. La pubblicazione della versione madrigalesca del *Lamento d'Arianna* precedette di quasi un decennio quella dell'originale versione monodica, unico pezzo superstito di tutta l'opera (*Lamento d'Arianna: et con due lettere amorose in genere rappresentativo*, Gardano-Magni, Venezia 1623).

bro (1605), aperto da due madrigali – “*Cruda Amarilli*” e “*O Mirtillo*” – in cui, assecondando le suggestioni provenienti dai versi di Guarini, Monteverdi aveva dato un saggio di composizione secondo gli orientamenti della Seconda pratica. Annunciata nella lettera prefatoria, la teorizzazione di questo nuovo modo di comporre – oggetto da qualche tempo di una disputa col canonico bolognese Giovanni Artusi – non vide mai la luce; nondimeno, un’esauriente argomentazione in favore della necessità di piegare la musica alle istanze dell’arte oratoria si trova nella lunga prefazione scritta da Giulio Cesare Monteverdi e collocata in apertura del primo volume di scherzi del fratello, pubblicato nel 1607. Questa scelta illustra da un lato la ritrosia di Claudio nell’affrontare per iscritto un argomento tanto delicato in un libro dedicato al genere aulico del madrigale, e dall’altro la sua disponibilità a farlo, seppur per via indiretta, in un libro dedicato al genere più leggero dello scherzo. Una tal circostanza getta un fascio di luce anche sul caso di riscrittura in esame qui, il quale mette a confronto le intonazioni, ispirate a principi estetici diversi, di due testi analoghi per argomento e per estensione.

Publicato nel 1632, il secondo volume degli *Scherzi* presenta alcuni tratti degni di nota. Oltre ad aver dato alle stampe per la prima volta il Settimo Libro dei Madrigali (“Concerto”) nel 1619, e il *Lamento d’Arianna con le due lettere amorose* nel 1623, nei difficilissimi anni Venti segnati da un collasso economico su scala continentale l’editore veneziano Bartolomeo Magni aveva deciso di ripubblicare tutte le raccolte madrigalistiche di Monteverdi, originariamente apparse per i tipi di due colleghi⁴: Quinto e Sesto Libro nel 1620; i primi tre nel 1621; il Quarto nel 1622. Dopo aver riproposto nel 1628 anche la prima raccolta di *Scherzi* (1607), nei mesi centrali del 1632 – in un momento in cui, da poco ordinato sacerdote, Monteverdi era lontano da San Marco – Magni decise di pubblicarne una seconda, riunendovi un piccolo numero di composizioni profane tutte inedite tranne una⁵.

4. Angelo Gardano aveva pubblicato il Primo (1587) e il Secondo Libro (1590); Ricciardo Amadino il Terzo (1592), il Quarto (1603), il Quinto (1605) e il Sesto Libro (1614), quello che contiene l’intonazione di “*Zefiro torna, e ’l bel tempo rimena*”.

5. L’unica composizione forse apparsa a stampa prima della pubblicazione della raccolta allestita da Magni è la prima parte dell’aria “*Ecco di dolci raggi il sol*”, inserita in apertura

Considerata la natura assai difforme dei sette pezzi, egli diede alla raccolta un titolo che faceva seguire la formula esplicativa *Cioè Arie, et Madrigali in stil recitativo, con una Ciaccona a 1 et 2 voci* all'indicazione canonica di *Scherzi musicali*⁶.

n.	incipit	testo	genere letterario	genere musicale	organico
1	<i>“Maledetto sia l’aspetto”</i>	adespoto	canzonetta anacreontica	aria strofica	S e bc
2	<i>“Quel sguardo sdegnosetto”</i>	?Magni	ottava di settenari	aria strofica	S e bc
3	<i>“Eri già tutta mia”</i>	adespoto	canzonetta anacreontica	aria strofica	S e bc
4	<i>“Ecco di dolci raggi il sol”</i>	adespoto	endecasillabi in ottava rima	aria strofica	T e bc
5	<i>“Ed è pur dunque vero”</i>	adespoto	arietta	aria strofica	S, str e bc
6	<i>“Zefiro torna e di soavi accenti”</i>	Rinuccini	sonetto	ciaccona	T, T e bc
7	<i>“Armato il cor d’adamantina fede”</i>	?*	madrigale	madrigale guerriero	T, T e bc

aA

* Attribuito a Rinuccini in P. Fabbri, *Monteverdi*, EDT, Torino 1985, il testo verbale del madrigale guerriero che chiude la raccolta è giudicato adespoto dai curatori dell’edizione critica degli *Scherzi*, i quali sottolineano a p. 25 come la svista possa derivare dalla presenza nella silloge rinucciniana del 1622 di un altro componimento dall’incipit simile, *“Armato in cor di fede”*.

dell’opera prima di Giovan Battista Camarella, *Madrigali et Arie*, Vincenti ?, Venezia 1620; il dubbio dipende dalla data di pubblicazione, parzialmente illeggibile (“MDCXX [...]”), riportata dall’unico esemplare oggi noto, conservato nella Biblioteka Jagiellońska di Cracovia. Tale data è interpretata quale “1633” dai curatori del volume dell’edizione critica degli *Scherzi*, i quali – oltre alla riproduzione in facsimile del volume pubblicato da Magni e alla sua trascrizione integrale (quella di *“Ecco di dolci raggi il sol”* si trova alle pp. 58-59) – alle pp. 89-90 propongono anche, quale Appendice 4.bis, una trascrizione del pezzo nella versione apparsa nella raccolta di Camarella. Ancorché non decisivo, un argomento in favore dell’ipotesi di una sua pubblicazione successiva a quella della raccolta di Monteverdi concerne il miglioramento, ivi riscontrabile, del testo verbale (p. 17): “In Camarella’s version [...] the evidently faulty text of 1632 is corrected in line 2 with “horida” for “florida” - this avoiding the rhyme repeat in line 6”.

6. Il titolo della prima raccolta, apparsa nel 1607 per i tipi di Amadino, era semplicemente *Scherzi musicali a 3 voci*. Della seconda raccolta, pubblicata da Magni in partitura, è noto oggi un unico esemplare a stampa, conservato nella Biblioteca Universitaria di Breslavia. Dopo la pubblicazione dell’edizione critica citata nella nota 1 sono apparsi online una trascrizione e un commento in edizione trilingue curata da Andrea Bornstein per l’Archive of Seventeenth-Century Italian Madrigals and Arias (<http://epapers.bham.ac.uk/1677/1/>

Se per lo scherzo in quanto genere letterario poteva aver corso legale la nozione codificata da Chiabrera in due raccolte apparse a fine Cinquecento⁷, secondo la quale esso assumeva tratti di canzonetta anacreontica, solo i testi poetici della prima e della terza composizione monteverdiana appaiono riconducibili a quel modello. Ognuno a suo modo, quelli delle altre – primo fra tutti quello di “*Zefiro torna*”, appartenente al genere aulico del sonetto – si sottraggono a tale nozione, rendendo perciò necessaria nel titolo la messa in risalto dell’eterodossia delle varie intonazioni. Il problema sta nel “*cioè*”: considerati in quanto tali, aria, madrigale e ciaccona sono generi tutt’altro che leggeri; dunque, la loro assimilazione con gli scherzi trae origine dalla necessità di ricondurre a un solo termine, poeticamente vago, la varietà dei modelli letterari e musicali presenti nella raccolta⁸.

Monteverdi_Scherzi_1632_Complete_Edition_rev1.pdf). Vale la pena di osservare come nel titolo la specificazione “*a 1 et 2 voci*” non si riferisca alla Ciaccona, ma alla raccolta nel suo complesso, la quale annovera cinque pezzi a una e due pezzi a due voci, uno dei quali – proprio “*Zefiro torna, e di soavi accenti*” - in forma di Ciaccona.

7. Curate da Lorenzo Fabri e pubblicate a Genova nel 1599, le due raccolte (*La maniera de’ versi toscani e Scherzi e canzonette morali*) sono oggi disponibili entrambe in edizione moderna: *Canzonette, rime varie, dialoghi*, a cura di L. Negri, Utet, Torino 1952; *Maniere, scherzi e canzonette morali*, a cura di Giovanni Raboni, Fondazione “Pietro Bembo” - Guanda, Parma 1998 (sulle modalità di adozione del termine “scherzo” da parte di Chiabrera si veda la nota introduttiva, pp. xv-xvi).

8. Per le quattro forme si forniscono qui gli estratti, focalizzati sull’epoca in esame, delle definizioni contenute nel *Breve lessico musicale* a cura di Fabrizio Della Seta (Carocci, Roma 2009). SCHERZO: “In origine (sec. XVII) brano vocale o strumentale di carattere leggero (Monteverdi, 1607). Dalla fine del Settecento [...]”. ARIA: “Brano musicale a voce sola con accompagnamento [...] Alla fine del XVI secolo indica un breve canto monodico in forma strofica variata, col supporto di un basso ostinato. Questo tipo di composizione è impiegato nelle prime opere del XVII secolo per interrompere il flusso del recitativo con sezioni melodiche più espressive. Nell’opera romana e veneziana di metà Seicento si affermano modelli ricorrenti di aria, in genere in forma strofica, spesso su ritmi di danza, accompagnate solo dal basso continuo oppure dall’orchestra”. MADRIGALE (Rinascimento): “Verso il 1530 il termine [ri]appare nelle raccolte a stampa per indicare brani vocali polifonici non strofici, su testi poetici del Petrarca o di autori collegati al petrarchismo [...] Il madrigale a 5 o 6 voci [...] presenta sezioni accordali alternate ad altre in contrappunto imitato. Nella seconda metà del secolo [...] la musica cerca di aderire sempre più alla parola poetica attraverso l’impiego di figurazioni che imitano un concetto o un’immagine visiva [...] e di arditi passaggi cromatici con funzione espressiva. Agli albori del XVII secolo il madrigale si trasformò, soprattutto a opera di Claudio Monteverdi, con l’introduzione del basso continuo, della monodia accompagnata e di uno o più strumenti obbligati, fino ad assumere connotati dialogici e drammatici (madrigale di genere rappresentativo) [...]”. CIACCONA (il lessico rinvia alla voce PASSACAGLIA): “Danza di origine spagnola, diffusa in tutta Europa dal XVII secolo, consistente in una serie di variazioni su un tema o uno schema armonico. Il metro è generalmente ternario, con andamento moderato. Inizialmente ebbe funzione di preludio o di intermezzo, poi venne intesa come serie di variazioni strumentali

Dato alle stampe nel 1614, il Sesto Libro contiene due madrigali di conio cinquecentesco in cui l'intonazione del testo petrarchesco è affidata a un quintetto di voci a cappella⁹; il primo di essi, “*Zefiro torna, e 'l bel tempo rimena*”, presenta una chiara distinzione semantico-sintattica tra fronte e sirma. La divisione fa esattamente il gioco della forma madrigalesca, tradizionalmente bipartita; e dunque, rende appetibile il sonetto per i polifonisti del Rinascimento, che prima di Monteverdi lo avevano già intonato una decina di volte. “*Zefiro torna*” presenta anche un'ulteriore, importante suddivisione: organizzate secondo lo schema rimico CDC DCD, le terzine che costituiscono la sirma presentano una riduzione progressiva nell'estensione delle unità semantiche, che da tre passano prima a due e poi a un solo verso. Queste suddivisioni si riflettono nella composizione musicale, che presenta l'anomala ricomparsa del tempo ternario nella seconda parte del madrigale, proprio là dove Petrarca prepara l'immagine del deserto elencando le tre situazioni che l'afflizione impedisce al soggetto di apprezzare (cfr. la tabella della pagina seguente).

Rispetto alle precedenti, prodotte fra gli altri da Luca Marenzio (Primo Libro dei Madrigali, 1585), l'intonazione monteverdiana introduce la novità dell'esordio in tempo ternario. La circostanza trae origine dalla scelta d'assecondare la natura prosodica della parola iniziale, “*Zefiro*” (trattandosi di un nome sdrucchiolo, Monteverdi sceglie un tempo dagli accenti disposti secondo la sequenza ---), che echeggia nel ritmo dattilico del verso (*Zé-fi-ro / tór-na e 'l bel / tém-po ri- / mé-na*)¹⁰. L'adozione di un tempo ternario e di un andamento

aA

(Frescobaldi, 1627) e inserita, come movimento di danza, nella suite. È affine a, e spesso identificata con la ciaccona, di solito basata su un basso ostinato discendente o uno schema armonico ricorrente [...]”.

9. Entrambi intonazioni di sonetti, questi madrigali potrebbero essere i due composti da Monteverdi nel 1607 dietro “comandamento” del Duca Vincenzo Gonzaga; si veda al riguardo la lettera scritta da Monteverdi da Cremona il 28 luglio 1607 ad Annibale Iberti (Claudio Monteverdi, *Lettere*, ed. critica a cura di Éva Lax, Olschki, Firenze 1994, pp. 18-19: 18). Adducendo alcuni riscontri di tipo musicale, a sostegno di questa tesi si schiera Anthony Pryer, *Monteverdi, Two Sonnets and a Letter*, «Early Music», 25/3 (Aug. 1997), pp. 357-371.

10. Per lo schema dattilico nell'endecasillabo petrarchesco cfr. Marco Praloran, *Figure ritmiche nell'endecasillabo*, in *La metrica dei “Fragmenta”*, a cura di Id., Antenore, Roma-Padova 2003, pp. 125-89: 145-48. Il verso d'avvio di *Ruf* 310 non è menzionato tra gli esempi di accenti di *1a 4a 7a 10a*, ma corrisponde alla norma delle realizzazioni dattiliche di Petrarca, esemplificate a p. 147, come il fatto che l'accento di settima sia preceduto da un «monosillabo sostanzialmente proclitico ma pure in grado, col suo piccolo peso, di modificare la percezione del ritmo» (spesso è un possessivo; nel caso in esame è *bel*).

sezione	PETRARCA - sonetto	MONTEVERDI - madrigale		
	versi	parte	tempo	bb.
	Zefiro torna, e 'l bel tempo rimena, e i fiori e l'erbe, sua dolce famiglia, e garrir Progne e pianger Filomena, e primavera candida e vermiglia.			1-37
fronte	Ridono i prati, e 'l ciel si rasserena; Giove s'allegra di mirar sua figlia; l'aria e l'acqua e la terra è d'amor piena; ogni animal d'amar si riconsiglia.	I	ternario	38-73
	Ma per me, lasso!, tornano i più gravi sospiri, che del cor profondo tragge quella ch'al ciel se ne portò le chiavi;		binario	74-92
sirma	e cantar augelletti e fiorir piagge, e 'n belle donne oneste atti soavi sono un deserto, e fere aspre e selvagge.	II	ternario	92-104
			binario	105-123

spedito conferiscono alla prima parte del madrigale un carattere gioioso, affatto in linea col quadro delineato da Petrarca nelle sue quartine. La seconda parte si apre col cambio che di norma stabilisce il tempo su cui il madrigale prosegue e si conclude. Aperta dall'avversativo "Ma", la prima terzina comporta un mutamento d'atmosfera che fa svaporare all'istante il clima lieto delle pagine precedenti; l'intonazione delle parole "gravi sospiri" ha luogo in un passo pieno di alterazioni che mettono "*Zefiro torna*" in rapporto con "Ahi, caso acerbo", la scena del secondo atto dell'*Orfeo* in cui la Messaggera annuncia la notizia della morte di Euridice. Concentrata in due decine scarse di battute, la mesta intonazione della prima metà della sirma fa sorprendentemente luogo al ritorno, breve quanto significativo, dell'atmosfera gioiosa che dominava quella della fronte. L'occasione è fornita dalla struttura del sonetto, che assegna tre immagini affascinanti ai primi due versi della seconda terzina. Monteverdi sottolinea l'eccezionalità della circostanza reimpiegando il tempo ternario della prima parte e rinunciando, con l'intento di alleggerire la tes-

Le diciannove battute in tempo binario che Monteverdi dedica all'ultimo verso fanno sì che l'intonazione delle parole "sono un deserto, e fere aspre e selvagge" si estenda su un totale di $(19 \times 2 =)$ 38 suddivisioni, una sola in meno rispetto alle $(13 \times 3 =)$ 39 totalizzate da quella in tempo ternario dei due versi precedenti. Dunque, Petrarca induce Monteverdi a dedicare al verso finale uno spazio doppio rispetto a quello riservato ai due che formano con esso la terzina conclusiva. Il rallentamento mira a conferire enfasi all'immagine: in questa strategia s'inscrive infatti la scelta di evocare il luogo deserto mediante l'accavallarsi di incisi discendenti che, conducendo le voci nei rispettivi registri bassi, procurano al madrigale una suggestiva brunitura. La tradizione su cui Monteverdi fa leva è solida e illustre, essendo l'accavallarsi di incisi discendenti un tratto distintivo della già ricordata intonazione marenziana, nonché di due intonazioni di un altro sonetto del *Canzoniere*, "Solo e pensoso i più deserti campi"¹². Nel caso specifico, Monteverdi arricchisce il gioco contrappuntistico prescrivendo al Tenore un'imitazione per aggravamento che, oltre a consentire alle voci una miglior sovrapposizione armonica, rende sensibile fin dall'inizio la dilatazione operata dalle note sulle sillabe. La rinuncia all'orizzontalità svela indirettamente un aspetto oggi in ombra della nozione di deserto: privilegiando il proprio valore aggettivale, il vocabolo tende qui a evocare luoghi scoscesi, orridi, gole montane, non già le distese di sabbia a cui fa pensare il suo valore, oggi prevalente, di sostantivo¹³.

L'evocazione del deserto si estende per cinque battute, dopo le quali Monteverdi rivolge le proprie cure alle fiere. Malgrado il tono generalmente elegiaco del Sesto Libro, la presenza di due aggettivi come "aspre" e "selvagge" non può non indurre il compositore a compiere qualche scelta audace. Ecco allora l'intervallo di quarta eccedente al Soprano fra

12. Petrarca, *Canzoniere*, XXX; i due madrigali che fanno uso degli incisi discendenti nell'intonazione del primo verso sono quelli di Giaches de Wert (Libro Settimo, 1581) e di Luca Marenzio (Libro Nonno, 1599).

13. Occorre tuttavia guardare sempre al contesto in cui il madrigale s'inserisce: nella sestina di Scipione Agnelli che fornisce il materiale poetico al *Lamento dell'Amante* all'analogo valore aggettivale del vocabolo, impiegato in relazione al sostantivo "boschi", corrisponde un'intonazione palesemente orizzontale. Si veda l'intonazione della quarta strofa ai vv. "Ma te raccoglie, o ninfa, in grembo il Cielo. /Io per te miro vedova la terra, /deserti i boschi e correr fium' il pianto".

la congiunzione “e” e la sillaba iniziale di “selvagge” (b. 113), e poco più oltre (bb. 119-120) al Basso sul medesimo snodo testuale; e ancora, orientato in senso opposto, quello di settima diminuita prima al Soprano e poi al Quinto, sempre nel cuore del sostantivo “ferè” (bb. 120-121). Più che per la loro emersione icastica dal contesto polifonico, questi intervalli sono impiegati in funzione di un disegno armonico che investe il verso nel suo complesso. Dopo essersi aperta sull’armonia di Sol maggiore, affermata mediante tre accordi e stabilizzata con l’accavallarsi degli arpeggi discendenti, l’intonazione di “sono un deserto, e fere aspre e selvagge” compie uno straordinario percorso armonico nell’emisfero ‘diesis’ per approdare poi, sull’ultima sillaba del verso, al Sol maggiore di partenza. La riconquista dell’accordo iniziale è preparata mediante l’iterazione, variamente diffusa nelle cinque voci, del sostantivo “ferè”. Sulle due sillabe di questo sostantivo, identiche nella loro componente vocalica, Monteverdi dispone un’alternanza fra Sol e Re maggiore. Considerate in prospettiva tonale, le armonie stanno in un rapporto di tonica e dominante la cui meccanicità Monteverdi smussa mediante una serie di ritardi. L’obiettivo è differire il più possibile l’avvento della cadenza conclusiva; quando essa giunge, introdotta da un ulteriore ritardo nel Soprano, la tensione magicamente accumulata nei secondi precedenti svanisce di colpo, e il madrigale si conclude con la compostezza intrinseca alla sua natura aulica. Quel ch’è certo è che la dilatazione armonica e temporale indotta dal discorso musicale spande sul verso conclusivo una luce radente che si riverbera in modo retrospettivo sull’intero sonetto.

La riscrittura di Rinuccini mantiene ben poco del testo di riferimento: rimangono in sostanza l’intonazione originale («Zefiro torna»), che colloca i versi nell’aria di Petrarca; lo spostamento di sguardo dalla terra agli dèi che gioiscono della primavera; e l’opposizione finale con l’io, che da tanta rinascita è escluso. L’emergere dell’io è spostato, in Rinuccini, all’ultima strofe, e dunque lo spazio maggiore è dedicato alla danza della primavera, con l’inserimento del materiale euforico nella seconda quartina, tra i prati (quartina 1) e gli dèi (terzina 1), e soprattutto l’inserimento in quei versi di due personaggi bucolici, Fillide e Clori. Questi si sostituiscono ai personaggi mitici, ma anche totalmente metaforici, che in Petrarca si accampavano sulla scena: Progne e Filo-

mena sono nomi antichi, così come la rondine e l'usignolo che designano; mentre Fillide e Clori sono soltanto umani, e disegnano dunque uno scenario campestre non risolvibile negli emblemi della mitologia.

Si noterà la replicazione delle espressioni relative alla danza e al canto: «il piè discioglie all'onde», «mormorando», «fa danzar», «note tempran d'Amor», «raddoppian l'armonia», in un testo che si pone dunque come assolutamente disposto alla musica. Anche la catena rimica è molto coesa, con la consonanza delle rime B e D sulla dentale, e l'omofonia delle due parole in rima C. Nel testo intonato da Monteverdi si possono sottolineare infine due modifiche di rilievo apportate al testo così come lo si legge nella raccolta di Rinuccini: oltre a «Sol io» per «Lass'io», che potrebbe essere funzionale a una maggior cantabilità, il primo verso reca «soavi accenti» in luogo di «soavi odori»: il termine amplia il numero di espressioni relative al canto, anticipando “accenti” come prima parola-rima, nonostante sortisca l'effetto di spezzare la catena rimica (che è, nell'originale, “odori”: “fiori”).

Come l'originale di Petrarca, la riscrittura di Rinuccini aveva ricevuto qualche attenzione in ambito musicale, nel decennio intercorso fra la comparsa a stampa del sonetto nella raccolta del 1622 e l'allestimento della silloge monteverdiana nel 1632. Un interesse particolare suscita l'intonazione di Salomone Rossi, un compositore d'ambiente mantovano la cui sorella era stata interprete, nella parte di Madama Europa, di alcune riprese dell'*Arianna*. Rossi aveva collocato la composizione su versi di Rinuccini in coda al suo tredicesimo *opus*, intitolato *Madrigaletti a due voci per cantar a doi Soprani overo a doi Tenori con il basso continuo per sonar*. Apparsa nel 1628, la raccolta condivide con quella di Monteverdi il luogo d'edizione – Venezia – e un titolo ispirato a un'idea di leggerezza. Nello specifico, il sonetto di Rinuccini risulta intonato in ambedue i casi a due voci e col sostegno del continuo. La differenza, che pone fra l'altro la questione della conoscenza del lavoro del collega, sta nel fatto che Rossi adopera esattamente il testo poetico licenziato da Rinuccini, mentre Monteverdi vi apporta le modifiche evidenziate in tabella dallo sfondo grigio¹⁴.

14. D. Boggini, *Per un'edizione critica delle «Poesie» di Ottavio Rinuccini*, «Rivista di letteratura italiana», nn. 2-3 (2001), pp. 11-60: 21-22 segnala come una terza intonazione del sonetto, compiuta da Francesco Dognazzi (*Musiche varie da camera a cinque*, a cura di Francesco Bul-

	RINUCCINI – Sonetto	MONTEVERDI - Scherzo		
sezione	versi	bb.	(parte)	tempo
	Zefiro torna e di soavi accenti l'aer fa grato e 'l piè discioglie a l'onde, e mormorando tra le verdi fronde fa danzar al bel suon sul prato i fiori.	1-49		
fronte	Inghirlandato il crin Fillide e Clori note tempran d'Amor care e gioconde, e da monti e da valli ime e profonde raddoppian l'armonia gli antri canori.	49-87	I	ternario
	Sorge più vaga in ciel l'aurora, e 'l sole sparge più lucid'or; più puro argento fregia di Teti il bel ceruleo manto.	87-113		
sirma	Sol io per selve abbandonate e sole l'ardor di due begli occhi e 'l mio tormento, come vuol mia ventura, or piango	113-135	II	binario
	or canto.	135-158	coda	(alternanza)

aA

Essendo impossibile stabilire se, attendendo alla propria intonazione, Monteverdi abbia avuto sotto mano il volume delle *Poesie* di Rinuccini, quello dei *Madrigaletti* di Rossi, entrambi o nessuno dei due, non si può far altro che rilevare la presenza delle varianti testuali e provare darne una spiegazione. La prima comporta una violazione evidente dello schema chiastico (ABBA) che governa la quartina iniziale, secondo il quale il primo verso deve rimare con l'ultimo ("odori": "fiori"); escludendo in via pregiudiziale l'eventualità della svista, la sostituzione di "odori" con "accenti" indica in Monteverdi il proposito di rimarcare, a scapito di quello olfattivo, l'aspetto sonoro di una strofa che contempla al proprio interno anche parole quali "mormorando" e "suon". L'assenza di remore nell'alterare lo schema di base è motivabile col fatto che l'intonazione assai diluita dei versi rinucciniani frappone una trentina di battute fra l'occorrenza di "accenti" e quella di

garini, Magni, Venezia 1643), ripristini la lezione originaria. Debbo questa informazione a Sabrina Stroppa, che qui ringrazio anche per la preziosa consulenza filologica nell'analisi dei sonetti.

“fiori”, e rende dunque virtualmente impercettibile il venimento della rima con “odori”. Malgrado l’interesse prevalente per l’aspetto semantico, introducendo nel testo la sua variante Monteverdi fa leva su una tradizione illustre: “soavi accenti” è difatti una *junctura* attestata nelle *Rime* di Tasso.

Occorrendo a inizio verso, la seconda variante non ha ripercussioni di sorta sullo schema rimico, ma offre un altro motivo d’interesse. Essa cade nel punto in cui, con una terzina di ritardo rispetto al sonetto di Petrarca, quello di Rinuccini oppone al gioioso spettacolo della Natura investita da Zefiro la condizione miserevole del soggetto narrante. Con la sua scelta Monteverdi si allinea alla posizione di Petrarca il quale, ritenendola fonicamente ostica, in tutto il *Canzoniere* non adopera mai l’espressione “Lass’io”. Più sfumata, l’opposizione prodotta da “Sol io” offre al compositore anche un’opportunità specifica, quella di assegnare alla prima delle due voci la nota musicale che reca il nome dell’avverbio¹⁵.

Monteverdi imbastisce la propria intonazione su uno schema melodico-ritmico a cui la cultura del tempo associava un carattere lascivo. L’opposizione col madrigale su testo di Petrarca non poteva essere più netta, essendo quello apparso in un libro imperniato sul lamento, genere basato sull’iterazione drammatica di un basso ostinato. Il carattere lascivo dello scherzo in forma di ciaccona nasce invece dal contrasto dinamico fra le voci e il basso continuo: laddove queste procedono in base a un ritmo ternario di metro binario, la parte strumentale procede in base a un ritmo binario di metro ternario. La persistente sfasatura ritmica fra i due componenti del discorso musicale infonde un’energia dionisiaca all’intonazione del testo verbale¹⁶; la quale risulta senz’altro adeguata per la fronte e per metà della sirma, ma del tutto inadeguata per la terzina conclusiva, inaugurata da “Sol io”. Infatti, per l’intonazione di quest’ultima Monteverdi cambia completamente stile, sospendendo il basso di ciaccona e passando alla modalità del recitar cantando (bb. 113-134). Il basso di ciaccona è ripristinato al termine dell’enunciazione

15. Sul terzo tempo di b. 113 la prima voce intona l’avverbio “Sol” sul sol³; sul terzo tempo di b. 117 la seconda voce lo intona invece, con perfetta coerenza armonica e contrappuntistica, su re⁴.

16. Alla creazione di questo clima contribuiscono anche i diffusi madrigalismi su tre parole-chiave del secondo verso, “aer”, “discioglie” e “onde”.

dei tre versi finali, ma subisce una seconda interruzione sulla ripresa dell'ultimo (bb. 141-144). Anche qui Monteverdi mostra di voler focalizzare in modo precipuo l'attenzione sull'aspetto semantico del testo:¹⁷ dopo aver fatto declamare congiuntamente alle voci le parole "Come vuol mia ventura or piango", al momento di far pronunciare loro "or canto" egli torna a inoculare nel pezzo l'energia del basso di ciaccona, per poi concluderlo con un'esibizione canora sull'ulteriore ripetizione del sintagma finale.

Le palesi discrepanze stilistiche non fanno che riflettere nell'intonazione la struttura retorica del sonetto; ma è la scelta in favore di una polarizzazione così netta – basso di ciaccona in flagrante contrasto ritmico con le parti vocali nell'estesa prima parte (vv. 1-11, bb. 1-113) / scabra declamazione in stile recitativo su basso continuo nella breve seconda parte (vv. 12-14, bb. 113-134), seguita da coda frammentaria e virtuosistica (bb. 135-158) – ad assimilare la composizione al genere leggero dello scherzo. La struttura retorica del sonetto di Petrarca, che assegnava l'evocazione della natura e l'autoritratto del soggetto rispettivamente alla fronte e alla sirma, denotava un equilibrio meglio spendibile nel contesto aulico del madrigale; nel quale, là dove Petrarca ne aveva offerto l'occasione, Monteverdi aveva risposto da par suo, facendo sfoggio di un talento straordinario, ancorché tenuto a freno dalla disciplina connaturata al genere.

La ciaccona soggiacque anch'essa a un processo di riscrittura. Di esso fu autore, qualche anno dopo la scomparsa di Monteverdi, Heinrich Schütz. Nella seconda parte delle *Sacrae Symphoniae*, pubblicate nel 1647 a Dresda quale sua opera decima, questi impiegò l'ostinato di "Zefiro torna, e di soavi accenti" nel quarto versetto di "Es stehe Gott auf", un'intonazione della prima parte del Salmo 68 (67)¹⁸:

17. Un'indicazione di segno contrario, isolata ma importante, proviene dalla scelta di assegnare al primo Tenore l'intonazione dell'aggettivo "ime" su due note acute (bb. 71-72). Su questo ed altri problemi di rapporto fra testo e musica all'interno di questo scherzo v. Tim Carter, *Two Monteverdi Problems, and Why They Matter*, «The Journal of Musicology», XIX/3 (Summer 2002), pp. 417-433. Dello stesso autore si veda anche *Resemblance and Representation: Towards a New Aesthetic in the Music of Monteverdi*, in "Con che soavità", *Studies in Italian Opera, Song, and Dance, 1580-1740*, a cura di Iain Fenlon e Id., Clarendon Press, Oxford 1995, pp. 118-134.

18. H. Schütz, *Symphoniarum sacrarum secunda pars*, op. 10, Klemm, Dresden 1647, n. 16. La prima parte della raccolta era stata pubblicata nel 1629 a Venezia da Magni quale opera sesta del catalogo sagittariano.

1 [Psalmus cantici ipsi David.]	1 [Ein Psalmlied Davids, vorzusingen.]	1-6
2 Exsurgat Deus, et dissipentur inimici ejus; et fugiant qui oderunt eum a facie ejus.	2 Es stehe Gott auf, daß seine Feinde zerstreuet werden, und die ihn hasen, vor ihm fliehen.	7-29
3 Sicut deficit fumus, deficient; sicut fluit cera a facie ignis, sic pereant peccatores a facie Dei.	3 Vertreibe sie, wie der Rauch vertrieben wird; wie das Wachs zerschmilzt vom Feuer, so müssen umkommen die Gottlosen für Gott.	30-51
4 Et justi epulentur, et exsultent in conspectu Dei, et delectentur in lætitia.	4 Aber die Gerechten müssen sich freuen und fröhlich sein für Gott und von Herzen sich freuen.	52-88

In virtù del suo ritmo animato, la ciaccona vivifica una frase chiusa nell'originale latino dalla parola "laetitia". Essa non è resa alla lettera dalla traduzione di Lutero, ma il suo spirito è efficacemente irradiato su tutto il versetto per mezzo di una perifrasi che fa leva sul verbo "sich freuen" e sul predicato verbale "fröhlich sein". La varietà delle tre voci verbali latine ("epulentur", "exsultent", "delectentur") risulta sacrificata, ma l'insistenza anche fonica su "freuen" e "fröhlich" è affatto funzionale all'intensificazione procurata dall'incalzare del basso ostinato. Questo prende a risuonare nella sezione conclusiva di una composizione aperta da una breve sinfonia strumentale imperniata su un ritmo concitato. L'intonazione dei tre versetti si dispiega lungo altrettante sezioni¹⁹; la prima, in ritmo ternario, contiene un'altra citazione monteverdiana, dall'Ottavo Libro di madrigali (1638); la seconda, in ritmo binario, è tutta basata su idee originali di Schütz; la terza, aperta in tedesco dall'avversativo "Aber", congiunzione che rafforza ed esplicita il latino "Et", prevede il reimpiego della cellula-base della ciaccona²⁰. Anche in questo caso la musica conferisce al pezzo una forma paratattica, lontana da quella di un madrigale, genere che tende a preservare una certa omogeneità stilistica malgrado la divisione in due o più parti. Nel caso della symphonia sagittariana la forma paratattica è

aA

543

19. Schütz intona i versetti nn. 2-4, lasciando alla symphonia strumentale delle bb. 1-6 il compito di surrogare la prescrizione contenuta nel primo.

20. Per una lettura di questa composizione sagittariana e del suo contesto cfr. Massimo Ossi, *L'Armonia raddoppiata: On Claudio Monteverdi's 'Zefiro torna', Heinrich Schütz's 'Es steh Gott auf', and Other Early Seventeenth-century Ciaccone*, «Studi Musicali», XVII (1988), n. 2, pp. 225-254.

invece perfettamente adeguata a quella del salmo, componimento poetico dalla struttura molto più libera rispetto a quella del sonetto.

La libertà formale, la molteplicità stilistica, l'accondiscendenza verso determinate sollecitazioni del testo verbale, in una parola la leggerezza che pervade lo scherzo basato sul sonetto di Rinuccini (nonché la symphonia sacra basata sui versetti del salmo) si oppone in maniera evidente alla severità dell'intonazione del sonetto di Petrarca, un madrigale suggellato da una superba dimostrazione di sapienza armonica e contrappuntistica. Cronometro alla mano, *“Zefiro torna, e di soavi accenti”* (Scherzi, 1632) dura quasi il doppio di *“Zefiro torna, e 'l bel tempo rimena”* (Sesto Libro di madrigali, 1614);²¹ nondimeno, dovendo decidere quale dei due pezzi sia quello la cui forma appare 'breve', il tempo psicologico saprebbe opporre argomenti ben solidi a quelli proposti dal tempo oggettivo.

21. L'esecuzione del Madrigale dura ca. 3'40", quella dello Scherzo ca. 7'00".