

1. Argomento

Il brano musicale oggetto di questa proposta è un madrigale di Claudio Monteverdi (1567 – 1643) su una poesia di Francesco Petrarca (1304 – 1374), tratta dal *Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta, CCCX)*, composto a partire dal 1348. Il *Canzoniere* ha costituito per tutto il Cinquecento la base testuale, stilistica ed estetica del madrigale, il più importante genere poetico-musicale di ambito colto fiorito in Italia. Tutto il Rinascimento e i primi decenni del Seicento possono essere rappresentati in buona parte da questo genere, diffusissimo negli ambienti aristocratici e intellettuali e anche largamente utilizzato dai musicisti per il loro apprendistato compositivo.

Le attività didattiche qui proposte conducono gli studenti alla conoscenza di alcuni autori ed aspetti essenziali per la nostra storia culturale, in particolare:

- Claudio Monteverdi, uno dei più importanti musicisti europei;
- Francesco Petrarca, esponente di primo piano della Letteratura italiana;
- il sonetto, forma poetica di rilevante importanza per la diffusione in Italia e in Europa;
- il madrigale, un genere musicale fondamentale nel Rinascimento italiano.

Il madrigale è anche parte essenziale dell'identità culturale del cittadino europeo in quanto rispecchia l'ideale cinquecentesco dell'armonia individuale e comunitaria evocato nel canto polifonico: in esso la poesia lirica di soggetto amoroso e la sua rappresentazione musicale diventano modi tipici della cultura europea. La conoscenza del madrigale costituisce perciò una chiave d'accesso privilegiata ad un periodo fondamentale per la storia culturale italiana ed europea.

Il punto focale di questo percorso è educare a cogliere le connessioni tra musica e poesia nel madrigale musicale e più in particolare, si guiderà la classe a comprendere il modo in cui il musicista ha interpretato i versi del poeta. Per questo, dopo un ascolto preparatorio, si parte dall'analisi del testo poetico e dalla sua comprensione. Si procede con la segmentazione del brano musicale in due ampie parti, per poi proseguire con l'analisi più particolareggiata della struttura di ciascuna parte. Qui il riconoscimento, l'osservazione e la descrizione di particolari procedimenti musicali avranno senso se correlati alle rispettive parti poetiche, per desumerne le strette relazioni interpretative. Così l'identificazione delle melodie sarà sempre legata ai corrispondenti versi poetici e al lavoro di analisi e interpretazione svolto sul testo letterario. Allo stesso modo si osserveranno alcuni tratti distintivi della tecnica polifonica: la condotta omofonica e imitativa delle voci e il trattamento consonante o dissonante delle parti. Come si vede due sono i caratteri metodologici qui assunti: il rapporto sempre stretto tra testo poetico e musica e la progressione dal grande al più piccolo: prima avviene l'identificazione di ampie sezioni, che bene si colgono ad un primo ascolto, in seguito si giunge all'analisi di elementi sempre più brevi e specifici, come melodie, cellule ritmiche, particolari procedimenti compositivi.

Si adopererà sempre la partitura e questo per due motivi: è importante notare la polifonia a cinque voci, e questo può avvenire solo attraverso la visione diretta della pagina musicale. Di conseguenza ci si potrà accostare alla nozione di *musica reservata*, introdotta nel Cinquecento per

indicare una musica destinata ad una ristretta cerchia di fruitori, scelti ed educati alla lettura e all'apprezzamento delle particolari soluzioni adoperate dai compositori.

Il madrigale «*Zefiro torna*», di breve durata ma di intenso significato, presenta una struttura poetica accessibile e melodie riconoscibili. Il percorso didattico qui proposto è pensato per una classe del primo biennio di un Liceo (non solo musicale...) ma, con gli opportuni adattamenti, può essere utilizzato pure nella Scuola secondaria di I grado. Per la rilevanza che in esso riveste la parte letteraria e linguistica è auspicabile la compresenza tra docenti di Musica e di Italiano.

2. Obiettivi

Generali

- § applicare all'ascolto di brani musicali adeguate strategie analitiche, al fine di pervenire alla comprensione delle loro strutture sintattico-formali e delle loro funzioni, in relazione anche al contesto culturale e alle valenze sociali di cui sono espressione, considerate in prospettiva storica;
- § far uso di adeguate strategie nel processo di costruzione del senso musicale, attraverso eventuali riferimenti di ordine semantico-simbolico, motivando tali associazioni in relazione agli aspetti strutturali, stilistici e contestuali delle opere analizzate;
- § far uso di un lessico appropriato nella descrizione orale e scritta delle caratteristiche strutturali, stilistiche ed espressive dei brani ascoltati; produrre schemi grafici di sintesi;

Specifici

- conoscere il contesto storico, sociale e culturale da cui proviene il brano musicale;
- analizzare, segmentare e parafrasare il sonetto;
- segmentare il madrigale in ampie parti;
- analizzare la struttura di ciascuna parte;
- descrivere la corrispondenza tra immagini verbali e interpretazione musicale.

3. Durata

Il percorso didattico si compone di 4 attività: le prime tre possono essere agevolmente svolte in 1 ora ciascuna, considerando i tempi necessari ad una illustrazione serena e rispettosa di ascolti pazienti e dei tempi di maturazione di concetti e categorie musicali affatto consueti per i nostri studenti. L'ultima attività è quella più articolata e complessa e necessita di almeno 2 ore di tempo.

4. Svolgimento

Orientamento all'ascolto

«*Zefiro torna*» fu pubblicato a Venezia nel 1614, ma risale ai primi anni del secolo e costituisce il primo cimento del suo autore su un testo petrarchesco. Questo madrigale fa parte della sesta di otto raccolte, un ultimo libro uscì postumo. Con Claudio Monteverdi si conclude la stagione aurea del madrigale italiano che, negli otto libri di madrigali del compositore, ripercorre

il suo svolgimento. Del compositore nato a Cremona si riferiscono i dati biografici essenziali: il suo intenso lavoro nella corte di Vincenzo Gonzaga a Mantova dal 1590 al 1612, il periodo trascorso nella vivace e prodiga Repubblica di Venezia dal 1613 alla morte. Per collocare il musicista nel suo tempo occorre qui fornire alcune importanti informazioni di carattere storico e culturale. Si può illustrare brevemente la situazione politica italiana di fine Cinquecento: gli Stati regionali, le Signorie e le guerre di predominio sull'Italia. Si farà cenno al conseguente policentrismo culturale, alle moderne corti come centri politici, amministrativi e culturali, al mecenatismo come spinta allo sviluppo delle lettere e delle arti. Si potrà infine procedere all'ascolto dell'intero brano per permettere un iniziale contatto con il madrigale e le sue sonorità del tutto lontane dalla musica più consueta per i nostri studenti.

Attività 1 – Analizzare il testo letterario

Quest'attività s'avvia con alcune notizie sull'autore della poesia e sulla forma poetica adoperata. Il docente di Italiano presenta Petrarca e chiarisce che il 'petrarchismo' fu un fenomeno d'imitazione e culto del poeta aretino che assunse i caratteri di scuola nell'età rinascimentale, poiché dominò vaste aree della lirica europea e lasciò tracce profonde nei successivi sviluppi della poesia moderna¹. Spiega poi che il sonetto ha origini antiche: il termine *sonet* si incontra già nel provenzale, dove significa "motivo, melodia" e "testo con melodia". È collegato ad un altro genere tipico della poesia trobadorica, infatti in principio la sua struttura è identica a quella di una *stanza* (strofa) di canzone². Oltre allo svolgimento della tematica amorosa tradizionale, al sonetto è affidata anche la riflessione teorica sulla natura dell'amore e su argomenti morali, come l'amicizia e la nobiltà³. Il sonetto è stato per secoli e fino al Novecento oggetto di sperimentazione e di invenzione poetica. L'insegnante distribuisce il testo poetico e, dopo aver recitato ad alta voce il brano curandone l'espressività, guida la classe all'analisi formale del sonetto nelle sue articolazioni strutturali. Si riporta di seguito la versione curata da Rosanna Bettarini⁴:

fronte	1 Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena,	A
	2 e i fiori et l'erbe, sua dolce famiglia,	B
	3 et garrir Progne et pianger Philomena,	A
	4 et primavera candida et vermiglia.	B
	5 Ridono i prati, e 'l ciel si rasserena;	A
	6 Giove s'allegra di mirar sua figlia;	B
	7 l'aria et l'acqua et la terra è d'amor piena;	A
	8 ogni animal d'amar si riconsiglia.	B

¹ Testi fondamentali per approfondire il fenomeno sono: U. Dotti, *Il Petrarca e la scoperta della coscienza moderna*, Feltrinelli, Milano 1978, D. Alonso, *La poesia del Petrarca e il petrarchismo*, in «Studi petrarcheschi» VII, 1961, M. Guglielminetti, *Petrarca e il Petrarchismo. Un'ideologia della letteratura*, Paravia, Torino 1977.

² A. Viscardi in *Le letterature d'oc e d'oïl*, Sansoni Accademia, Milano 1967 e A. Varvaro in *Struttura e forma della letteratura romanza del Medioevo*, Liguori, Napoli 1968 riportano un'ampia casistica delle prime forme e dei particolari contesti della letteratura delle origini.

³ A. Monteverdi, *Poesia politica e poesia amorosa del Duecento*, in *Studi e saggi sulla letteratura italiana dei primi secoli*, Ricciardi, Milano-Napoli 1954.

⁴ F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di R. Bettarini, Einaudi 2005.

sirma	9	Ma per me, lasso, tornano i più gravi	C
	10	sospiri, che del cor profondo tragge	D
	11	quella ch'al ciel se ne portò le chiavi;	C
	12	et cantar augelletti, et fiorir piagge,	D
	13	e 'n belle donne honeste atti soavi	C
	14	sono un deserto, et fere aspre et selvagge.	D

La classe osserverà che il sonetto si compone di endecasillabi suddivisi in due quartine (chiamate *fronte*) a rime alternate (ABAB) e in due terzine (*sirma*) costruite pure su due rime alternate (CDC DCD); l'insegnante fa presente che ci troviamo di fronte allo schema più classico di tale forma poetica. Passa poi a sviluppare una parafrasi del testo secondo la seguente possibile traccia:

- 1 Zefiro, il mite vento che soffia da ponente, ritorna e riporta la bella stagione,
- 2 riporta fiori e prati, generati dal tepore del suo soffio,
- 3 riporta il lamento della rondine, nella quale fu trasformata Progne, e il pianto dell'usignolo, in cui fu tramutata Filomena, sua sorella⁵,
- 4 riporta il paesaggio primaverile con la sua luce vivida e i colori policromi.

- 5 La campagna sembra sorridere e il cielo si schiarisce dalle nebbie dell'inverno;
- 6 Giove si rallegra di vedere la figlia Venere, simbolo della natura in fiore, più splendente⁶;
- 7 l'aria, le acque e la terra sono attraversate dal risveglio dell'amore⁷,
- 8 e ogni essere vivente si dispone ad amare.

- 9 Ma per me infelice ritornano i più dolorosi
- 10 tormenti, che Laura trae dalle profondità del mio animo
- 11 lei che portò in cielo con sé le chiavi del mio cuore;

- 12 e il canto degli uccelli, i campi in fiore,
- 13 i delicati portamenti di belle e discrete donne
- 14 sono (per me) un'arida realtà, come belve crudelmente isolate dal mondo.

Attraverso consegne precise si fa cogliere agli studenti l'antitesi tra le prime due quartine (letizia del mondo) e le ultime due terzine (lutto del poeta). Si potrà ad esempio chiedere: quali

⁵ Tramandato da Ovidio nelle *Metamorfosi*, è il mito di Tereo che, dopo aver violentato Filomena, sorella della moglie Progne, le strappa la lingua e la rinchiude. Ma attraverso un ricamo, Filomena fa conoscere a Progne la storia della violenza subita; Progne, dopo aver liberato la sorella, in accordo con lei, uccide il piccolo Iti, figlio suo e di Tereo e ne imbandisce le carni al marito. Impazzito dal dolore, Tereo insegue le donne per ucciderle: intervengono, però, le Erinni che trasformano una delle donne in rondine, l'altra in usignolo e Tereo in upupa.

⁶ I pianeti Giove e Venere in primavera sono in posizione ravvicinata. È anche la benigna posizione astrale della nascita di Laura.

⁷ È la rinascita dei quattro elementi naturali (il quarto, implicito, è fuoco-amore) che si somma a quella degli esseri viventi del verso seguente.

sono i due sentimenti prevalenti nel sonetto? in quali parti si collocano? c'è una parola che li separa? È importante che emerga la funzione del «Ma per me» come separazione tra le due parti della poesia e quindi come cardine del sonetto: sarà così evidente l'opposizione tra la natura felice (quartine) e il poeta infelice (terzine). Monteverdi, qui, enfatizza in molti modi questo «*ma*» avversativo. Non solo: lo eleva a chiave di volta interpretativa di tutto il componimento poetico.

Con l'obiettivo di verificare il grado di consapevolezza degli studenti su questo aspetto, il docente di Italiano chiede loro di rintracciare i due versi che, pur racchiusi nelle dolorose terzine, richiamano tuttavia sentimenti positivi: accade nei versi 12 e 13, «et cantar augelletti, et fiorir piagge, / e 'n belle donne honeste atti soavi».

Attività 2 – Segmentare in due ampie parti il madrigale

Il docente di musica, riallacciandosi all'attività precedente in cui s'è parlato di due significati diversi in corrispondenza alle due sezioni del sonetto, fa riascoltare il brano e guida gli studenti a cogliere anche nel madrigale la struttura bipartita. Ad un ascolto empirico essi noteranno l'avvicendamento di due sensazioni uditive diverse: ad una prima parte di carattere vivace, brillante e veloce segue una parte compassata, cupa e lenta, esattamente come nel testo poetico alla contemplazione della natura primaverile si oppone il riscontro di una propria profonda sofferenza interiore. E il sensibile cambio di atmosfera emotiva avviene in corrispondenza proprio del «*ma*» avversativo, al passaggio tra quartine e terzine.

Il lavoro di comparazione tra prima e seconda parte richiede ora l'uso della partitura, strumento fondamentale che viene distribuito a tutti gli alunni⁸. L'insegnante chiede di indicare con precisione quali sono gli elementi musicali che segnalano la discontinuità tra le parti: innanzitutto il cambio di tempo (da veloce a lento), poi l'esordio delle voci (all'inizio le più acute, nella seconda parte le gravi). Il cambio di scena è sensibile e serve a rappresentare, in corrispondenza di quel *per me* d'isolamento totale, la drammatica opposizione insanabile tra l'animazione stagionale espressa dalle quartine contro l'infelicità espressa dalle terzine, la lontananza tra il tepore vivificante di Zefiro e i *gravi sospiri* causati dalla perdita di Laura.

Attività 3 – Analizzare la struttura di ciascuna parte

Ora l'occhio e l'orecchio devono farsi più attenti poiché bisogna far rilevare agli studenti i principii compositivi differenti che Monteverdi ha scelto per le due parti, a conferma della volontà di differenziare fortemente i due stati emotivi che sottostanno alle diverse sezioni del sonetto. Il docente propone l'ascolto della prima parte del madrigale con l'obiettivo di far emergere la struttura strofica per la quale ambedue le quartine sono intonate su medesime melodie. Per esempio può chiedere agli studenti se notano la presenza di melodie che si ripetono e come esse sono disposte. È auspicabile che ricordi loro di seguire la partitura durante l'ascolto⁹, che potrà essere anche ripetuto. Gli alunni osserveranno con facilità che a ciascun verso

⁸ Più avanti il docente potrà dare alcune spiegazioni più generali: ad esempio potrà dire che quella adoperata è una trascrizione dall'edizione originale, che all'epoca di Monteverdi si usavano altre chiavi per fare in modo che le note rimanessero tutte entro i pentagrammi e che si adoperavano esclusivamente edizioni per parti staccate. Sarebbe interessante proiettarne un esempio tratto dal sito internet del Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna (vedi le indicazioni nel § *Bibliografia, sitografia, discografia*).

⁹ Si consiglia la proiezione della partitura per segnare l'avanzamento del canto su di essa ed aiutare gli studenti a non smarrirsi. Per esperienza diretta basta qualche attività di questo tipo per rendere i ragazzi subito più autonomi nell'orientarsi sul testo musicale.

corrisponde una determinata melodia e che esiste una corrispondenza musicale tra le due quartine: ogni melodia apparsa nei versi della prima quartina viene ripresentata con lievi variazioni nei corrispondenti versi della seconda quartina, con l'applicazione di un principio compositivo che si chiama schema strofico variato.

Si passa di seguito ad ascoltare la seconda parte con la stessa consegna, quella cioè di seguire anche sulla partitura le melodie assegnate ad ogni verso per controllare se anche qui ci sono ripetizioni o somiglianze tra una e le seguenti. Gli studenti noteranno che in questa parte si adoperano melodie sempre differenti di verso in verso, senza nessuna ripetizione o somiglianza reciproca: in sintesi Monteverdi adoperava una tecnica compositiva che produce una forma riferita alle melodie che più tardi verrà chiamata *durchkomponiert*¹⁰, cioè continuamente composta, appunto senza ripetizioni. Una melodia *continuamente composta* segue la poesia dal principio alla fine in un'unica continuità drammatica, confermando il contrasto con la prima parte del madrigale e stabilendo dunque due posizioni prospettive opposte: il lontano e il vicino. Così la descrizione del ritorno della primavera in tono aggraziato e con forme simmetriche (la struttura strofica delle quartine) rende la *lontananza* dalla natura, quasi la nostalgia di essa, mentre la *vicinanza*, l'attualità e l'emergenza del dolore sono rese dall'ingegno applicato dal musicista in un'assoluta aderenza delle mutevoli figurazioni melodiche della seconda parte del madrigale alle corrispondenti espressioni poetiche delle terzine¹¹.

Attività 4 – Cogliere la corrispondenza tra immagini verbali e scelte musicali

Da queste prime fasi del lavoro emerge con chiarezza il rapporto che la musica di Monteverdi stabilisce con il testo poetico di Petrarca. Ma non basta, per avere un'idea precisa del genere musicale che qui stiamo esaminando dobbiamo avvicinarci ancora di più alle minute parti del brano musicale perché Monteverdi, come d'altra parte tutti gli altri compositori di madrigali, venga apprezzato dai ragazzi come un lettore e fine interprete di poesia, attento con la sua musica a estrapolare, sottolineare ed enfatizzare dai testi scelti concetti, figure, sviluppi.

Andiamo dunque ad osservare più da vicino le singole melodie che accompagnano i versi poetici. E ancora una volta suggeriamo di procedere sollecitando gli studenti a verbalizzare ciò che ascoltano e vedono in partitura in riferimento a strutture, andamenti, profili melodici, durate, disegni ritmici, relazioni tra le voci. E partiamo dall'inizio, dalla prima quartina, dalla prima pagina della partitura: il docente di Musica potrebbe far riascoltare solo la parte relativa al primo verso per far rilevare la ripetizione del gruppo ritmico: minima puntata – semiminima – minima nelle prime cinque misure sulla parola «Zefiro». La reiterazione di questo gruppo ritmico ottiene all'ascolto l'effetto di un forte impulso dinamico dal carattere «baldanzoso» con un movimento scorrevole e fluido. Sugeriamo qui di richiamare agli studenti il testo poetico e la parafrasi fatta per evidenziare il carattere imitativo della melodia rispetto all'arrivo dei venti primaverili che rimette in moto il ciclo naturale e il rifiorire della vita. Il docente potrebbe poi chiedere alla classe di cercare nella partitura altri passaggi nei quali è presente lo stesso gruppo ritmico. Emerge la coincidenza della soluzione musicale con il primo

¹⁰ L'uso specifico del termine appartiene all'ambito del cosiddetto *Lied artistico* (*Kunstlied*) in Germania nel XIX secolo ad opera di Schubert, Schumann, Brahms, Wolf.

¹¹ Così spiega Nino Pirrotta nel suo fondamentale "Scelte poetiche di musicisti" (Marsilio, 1987) nel quale inoltre lega la scelta di Monteverdi di includere questo sonetto nel VI libro con il dolore per la perdita della moglie Claudia.

verso della seconda quartina «Ridono i prati, e 'l ciel si rasserena» in linea con la scelta di Monteverdi di applicare in questa prima parte uno schema strofico.

Dopo il soggetto iniziale su «Zefiro torna, e 'l bel tempo rimena», abbiamo la distesa frase melodica di «e i fiori et l'erbe, sua dolce famiglia», la frase con cesura che descrive l'insistenza del grido delle rondini («e garrir Progne») e il lamento dell'usignolo («e pianger Philomena»). Il metodo di lavoro qui suggerito è il medesimo applicato per la prima melodia: l'insegnante guida la classe ad ascoltare, osservare sulla partitura e infine a verbalizzare le melodie individuate, correlandole con i corrispondenti significati del testo poetico. Per esempio, sulla frase finale di «e primavera candida e vermiglia» l'insegnante potrebbe fare riascoltare e far osservare sulla partitura il breve e brioso vocalizzo tutto fatto di note nere sul suono ribattuto della sillaba «-ra» di «primavera», proprio come una vera fioritura non solo sonora ma anche visiva¹².

Passiamo ora ad analizzare la seconda parte, quella formata dalle terzine. Nel primo verso il ripiegamento del poeta in se stesso è realizzato da suoni di lunga durata e vicini l'un l'altro e si rafforza con un intervallo più ampio (di quarta discendente nelle voci più acute) in corrispondenza di «gravi». Un breve indugio sul battito ansimante del cuore singhiozzante per il dolore (nera-nera-bianca, croma-croma-minima) prelude all'innalzamento verso l'acuto nella rappresentazione della dolorosa dipartita di Laura, con le due voci dei soprani che eseguono una veloce fioritura di note quasi stridule sulla parola «chiavi». La ripresa dei toni leggeri e veloci in corrispondenza dell'evocazione delle scene primaverili prelude per contrasto agli aspri intervalli larghi che spezzano violentemente la melodia dell'ultimo verso. Qui l'imitazione dell'immagine poetica fatta da melodie discendenti ad intervalli di terza con un ultimo salto più grande su «-ser-to» di «deserto» rende l'idea del deserto che ai tempi di Monteverdi era di un paesaggio fatto di dirupi impervi e rocce inospitali, del tutto differente da come lo intendiamo noi. Anche qui il percorso *ascolto - osservazione della partitura - verbalizzazione delle melodie* sarà guidato dall'insegnante con domande, riascolti di singoli passaggi, precise indicazioni di andamenti musicali sull'immagine proiettata della partitura. Appare importante che egli chiarisca come gli episodi melodici appena analizzati sono solo alcuni dei possibili e numerosi artifici sonori e visivi costituiti da *nuance* e cesellamenti musicali, creati allo scopo di fondere parole e musica, caratteristici di tutti i madrigali. L'intento descrittivo, d'imitazione realistica e anche emotiva dei significati delle parole induce i compositori a coniare vere e proprie immagini musicali¹³. Il madrigale è ricordato come “musica visiva” anche per il rilievo che riveste la pagina stampata, nel considerare l'intelaiatura di pentagrammi e note (e le loro varie proprietà e combinazioni di colore e linea) anche nel suo aspetto visivo¹⁴, quasi con gusto pittorico. Si può osservare ad esempio l'uso delle note “bianche” e “nere”, come ulteriore attributo visivo che si aggiunge a quelli musicali, nel verso 7 «l'aria e l'acqua e la terra è d'amor piena» perché suoni lunghi rendono

¹² Qui sarebbe utile proiettare l'immagine delle parti dell'edizione del 1614 per mostrare l'aspetto peculiare della soluzione musicale scelta da Monteverdi.

¹³ Altri esempi in questo madrigale: la parola «cielo» si distende nel registro vocale acuto come accade qui a battuta 48, mentre la parola «terra» in quello grave come a battuta 62 con il contralto; le note lunghe sono utilizzate per rappresentare frasi poetiche che indicano rallentamenti o significato di abbondanza (vedi «piena» battute 64 e 65). Ancora sulla seconda sillaba della parola «deserto» (ultimo verso, battute 107-110) un'armonia spoglia e vuota insieme all'estremo prolungamento dei suoni rende il senso di solitudine e vuoto interiore.

¹⁴ Intorno alla metà del Cinquecento si diffondono i madrigali “a note nere” o “a misura breve” o “cromatici”, non perché siano usate alterazioni cromatiche, ma per la colorazione, l'annerimento delle note lunghe (da minima a semiminima).

la morbida scorrevolezza dei versi, ma anche la posizione, la direzione e il chiarore delle figure rinforzano visivamente i concetti del testo. E proprio la capacità di apprezzare le sottili conquiste tecniche direttamente su partitura, di cogliere i plurimi livelli di significati depositati tra le melodie e le geniali soluzioni espressive, l'abilità nell'eseguire e intonare le ardite procedure polifoniche, fanno di questo genere la *musica reservata* diretta ad un pubblico di appassionati di altissimo livello culturale e di grande competenza musicale.

Ma c'è ancora qualcosa di rilevante da scoprire nella musica che intona il finale della poesia di Petrarca: dopo l'ascolto del verso conclusivo del madrigale l'insegnante potrebbe chiedere ai ragazzi qual è la sensazione uditiva complessiva che ne ricavano. È probabile che alcune risposte daranno conto di impressioni di durezza, di asprezza, di effetti di lacerazione che si vivono ascoltando queste melodie. Ed in effetti se si osservano attentamente un paio di passaggi della seconda parte del madrigale emergono alcuni dati molto interessanti. Uno è nella prima terzina: anche qui, data la complessità, si suggerisce un approccio di tipo euristico guidato nel quale il docente potrebbe richiedere agli studenti un attento esame della partitura, lì dove si vede un accumulo progressivo di diesis [#] (battute 78 – 80, «tornano i più gravi» e battute 85 – 87, «che dal cor profondo tragge»). Tali alterazioni ottengono delle dissonanze rese dalla sovrapposizione delle parti vocali. Ma non basta perché subito dopo l'episodio a ritmo ternario («e cantar augelletti», dove la serenità è segnalata anche dalle note bianche visibili nell'edizione originale), nell'ultimo verso si ripiomba nel dolore più profondo. Anche qui il dispositivo adoperato dal compositore è quello della dissonanza che stavolta però scaturisce dai ritardi, cioè prolungamenti di suoni che vengono a trovarsi in blocchi simultanei tonalmente estranei. E questo verso (lunghissimo, copre quasi un quarto della durata dell'intero madrigale) contiene una serie di forti e oltremodo stridenti dissonanze: soprattutto su «fere», poi su «selvagge», amplificate dalle voci dei soprani che verso il finale si elevano verso l'acuto come di urla di terrore. Ancora una volta il continuo lavoro di raffronto tra soluzioni musicali e testo poetico è essenziale per rilevare la qualità dell'interpretazione monteverdiana del sonetto di Petrarca.

Il percorso didattico potrebbe concludersi con la trattazione di due procedimenti tipici della polifonia madrigalistica per condurre gli alunni al riconoscimento dell'omioritmia e dell'imitazione tra le voci. Il primo modo si ha quando tutte le voci intonano contemporaneamente e con lo stesso ritmo le medesime parole del testo poetico. Il secondo invece consiste nel dispiegamento di un uguale disegno ritmico-melodico in tempi successivi e in sovrapposizione tra le diverse parti, ovviamente anche a registri differenti. Pure in questo caso si suggerisce lo schema metodologico adottato nelle precedenti attività: per esempio l'insegnante durante l'ascolto può far osservare attentamente le pagine della partitura riguardanti i primi due versi del sonetto e far notare come per il primo verso l'andamento delle voci è ad *imitazione* perché esse entrano in successione eseguendo la stessa melodia: inizia il soprano I, poi il soprano II, il contralto e le due voci maschili insieme. In corrispondenza del secondo verso le voci si riuniscono omioritmicamente per separarsi di nuovo nell'imitazione del verso delle rondini e ricongiungendosi ancora per rendere il "lamento" degli usignoli. L'organizzazione dei due procedimenti pare rigidamente determinata da un criterio di semplice alternanza, e tuttavia si scorge chiaramente una certa coerenza e aderenza con i significati presenti nel testo poetico. Per esempio si potrà far ascoltare la seconda parte del madrigale e chiedere agli studenti se osservano la predominanza di un tipo di procedimento sull'altro. E qui risulterà evidente anche all'occhio il

maggior uso che il compositore opera del modello imitativo, pur nel rispetto del criterio dell'alternanza.

5. Verifiche

- a) produzione di un elaborato che connetta le informazioni sugli autori con il contesto storico, sociale e culturale in cui venne realizzato il brano musicale studiato (la verifica presuppone l'inserimento nel percorso didattico di interventi dei docenti di Storia, Filosofia e Storia dell'arte);
- b) realizzazione di uno scritto che spieghi, del madrigale ascoltato, le relazioni tra la musica e il testo poetico;
- c) composizione di una presentazione multimediale, completa di mappa concettuale¹⁵ eseguita con Cmap, sull'argomento studiato (questa è una variante del punto precedente di cui deve contenere tutti gli elementi).

Ipotesi di ulteriore sviluppo

- Analisi e studio dello stesso sonetto di Petrarca «*Zefiro torna*» musicato da Luca Marenzio (1553 – 1599), seguendo un percorso analogo a quello qui illustrato.
- Attività corali di intonazione di madrigali (Laboratorio musicale).
- Esercitazioni di trascrizione di madrigali per strumenti diversi (per esempio il flauto o il clarinetto)
- Laboratorio di composizione su modelli polifonici (semplici composizioni a 2 voci).
- Viaggio d'istruzione a Mantova.

Prova sul campo

La lezione qui presentata è stata progettata e svolta in una classe seconda del Liceo in cui insegno, in ore di compresenza di Canto e Italiano. Qui le finalità erano principalmente di tipo analitico e di conoscenza dei linguaggi specifici. Con un taglio più storico/culturale lo si è proposto anche in una classe quarta del Liceo, allorché si affrontava in generale la civiltà rinascimentale e in particolare l'influenza esercitata dall'opera di Petrarca nel Cinquecento (petrarchismo) in Italia e in Europa. Altre prove sono state effettuate presso il Liceo Psicopedagogico "Rodari" di Prato in una classe seconda dalla Prof. Annunziata Caforio e in due classi seconde presso le scuole secondarie di I grado "Irnerio" di Bologna dalla Prof. Giovanna Sabbatani e dell'IC "Europa" di Faenza dalla Prof. Antonella Cornacchia. Tutte le docenti coinvolte sono titolari di Educazione musicale.

Bibliografia, sitografia, discografia

Ecco i riferimenti adoperati per il presente lavoro: in primo luogo l'articolo *Comprensione musicale e didattica dell'ascolto* di Giuseppina La Face («Innovazione educativa» n. 8/dicembre 2005)

¹⁵ Si suggerisce l'uso di «Cmap Tools», uno strumento informatico per la costruzione di mappe concettuali validato anche in ambito accademico.

e il saggio di Maurizio Della Casa *Educazione musicale e curricolo* (Zanichelli, 1985) per una chiara definizione delle linee metodologiche. Per un inquadramento storico generale è utile il libro di Lorenzo Bianconi *Il Seicento* (EDT, 1991), mentre il volume *Monteverdi* di Paolo Fabbri si sofferma approfonditamente sulla vita del compositore e sulla sua opera (EDT, 1985). L'articolo, sempre di Paolo Fabbri, *Accoppiamenti giudiziari di musica e poesia: il caso del madrigale* («Il Saggiatore musicale», XII, 2005 n.1) contiene preziosi suggerimenti didattici relativi a tre brani appartenenti a diverse fasi di sviluppo del genere. Il libro *Tempo e memoria* di Lucia Cristina Baldo e Silvana Chiesa (Edizioni dell'Orso, 2003) contiene un esteso percorso sul medesimo madrigale qui presentato. Nel volume *Scelte poetiche di musicisti* (Marsilio, 1987) Nino Pirrotta spiega in un ampio capitolo dedicato al compositore cremonese sia le sue scelte di determinati autori o tipi di testi, sia le relative decisioni di poetica e interpretazione musicali. Studi importanti per avvicinarsi alle problematiche toccate in questo percorso didattico sono *Struttura poetica e struttura musicale nei madrigali di Monteverdi* di Lorenzo Bianconi contenuto in *Claudio Monteverdi e il suo tempo. Relazioni e comunicazioni al congresso internazionale* (Venezia-Mantova-Cremona, 1968) e *Questioni formali nei madrigali di Monteverdi* di Reinhold Hammerstein contenuto nel libro curato da Paolo Fabbri *Il madrigale tra Cinque e Seicento* (Il Mulino, 1988). Per reperire facilmente informazioni sul lessico musicale e sull'evoluzione a grandi tratti della musica occidentale si suggerisce il volume di Ulrich Michels, *Atlante di musica* (Sperling & Kupfer, 2002).

Per il testo di Petrarca consigliamo l'edizione del *Canzoniere* a cura di Rosanna Bettarini pubblicata da Einaudi, 2005.

Per la partitura si potrà utilizzare l'edizione ricavata dagli originali a cura di Andrea Bornstein (Ut Orpheus, 2005). Esiste anche la più datata trascrizione a cura di Achille Schinelli, meno fedele, uscita nel terzo volume della collana di composizioni polifoniche vocali sacre e profane delle Edizioni Curci nel 1966 con successive ristampe.

Sul sito internet del Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna all'indirizzo <http://www.museomusicabologna.it/biblioteca.htm>, nella sezione dedicata al Catalogo Gaspari *online* è possibile vedere gli originali del VI libro dei madrigali di Monteverdi nell'edizione del 1614.

La registrazione eseguita dai Solisti del Madrigale diretti da Giovanni Acciai è di buona qualità: è pubblicata da Nuova Era (DDD 7165) e risale al 1993. È di più facile reperibilità l'edizione del Concerto Italiano di Rinaldo Alessandrini pubblicata da Arcana e risalente al 1992.