

Bembo e Speroni tra retorica e musica

Francesco Mattia Arcuri

La scelta di due autori quali Pietro Bembo e Sperone Speroni non è certo casuale. Essi si pongono come iniziatori e quindi figure rappresentative delle due maggiori tendenze letterario-filosofiche del Cinquecento. Chiaramente si fa riferimento al Platonismo e all'Aristotelismo da una parte e al classicismo più comunemente inteso contrapposto al classicismo volgare dall'altra. Questi due autori, però, consentono anche alcune osservazioni legate all'evoluzione delle teorie musicali del Cinquecento. Le *Prose della volgar lingua* di Bembo, pubblicate a Venezia nel 1525, rispecchiavano l'idea di una lingua che non corrispondesse a quella in uso, ma che fosse basata su modelli assoluti e che quindi si potesse apprendere dai testi e dalle opere di autori presi, appunto, come modelli. Bembo cerca quindi *auctores*, che nella letteratura volgare avessero il posto occupato da Cicerone e Virgilio nell'ambito della storia letteraria latina, e li trova in Petrarca e Boccaccio. I motivi di questa scelta, che porta all'esclusione di Dante per l'uso di un linguaggio eccessivamente composito, sono evidenti nel secondo libro dell'opera, in cui la lingua appena proposta viene sottoposta al filtro di «gravità» e «piacevolezza»:

«Due parti sono quelle che fanno bella ogni scrittura, la gravità e la piacevolezza; e le cose poi, che empiono e compiono queste due parti, son tre, il suono, il numero, la variazione. [...] E affine che voi meglio queste due medesime parti conosciate, come e quanto sono differenti tra loro, sotto la gravità ripongo l'onestà, la dignità, la maestà, la magnificenza, la grandezza, e le loro simiglianti; sotto la piacevolezza restringo la grazia, la soavità, la vaghezza, la dolcezza, gli scherzi, i giuochi, e se altro è di questa maniera. Perciò che egli può molto bene alcuna composizione essere piacevole e non grave, e allo 'ncontro alcuna altra potrà grave essere, senza piacevolezza; sì come avviene delle composizioni di messer Cino e di Dante, ché tra quelle di Dante molte son gravi, senza piacevolezza, e tra quelle di messer Cino molte sono piacevoli, senza gravità. [...] Dove il Petrarca l'una e l'altra di queste parti empie meravigliosamente, in maniera che scegliere non si può, in quale delle due egli fosse maggior maestro». (*Prose* II 9)

Queste «due parti», dunque, «la gravità e la piacevolezza», sono il discrimine di cui si serve Bembo all'interno della sua indagine volta all'elezione di un modello volgare degno di *auctoritas*; già nel passo appena riportato non sfugge l'osservazione relativa a Petrarca, il quale fu così eccellente tanto nell'essere grave, quanto nell'essere piacevole, da non poter distinguere «in quale delle due egli fosse maggior maestro». Di contro al riconoscimento della grandezza di Petrarca risalta altrettanto chiaramente il giudizio sugli scritti di Cino e di Dante, quelli del primo caratterizzati quasi esclusivamente dalla piacevolezza, quelli del secondo dalla gravità.

Oltre a questa analisi valutativa dei tre autori due-trecenteschi vengono offerte anche alcune precisazioni tecniche, con le quali è chiarito innanzitutto che nella categoria grave rientrano onestà, dignità, grandezza «e le loro simiglianti», mentre in quella piacevole abbiamo grazia, dolcezza «e se altro è di questa maniera». Ma ciò che veramente è interessante è la definizione dell'essenza delle «due

parti», ossia «il suono, il numero, la variazione», che sono tre elementi legati unicamente all'aspetto sonoro del testo e non hanno niente a che fare con la materia. È evidente, quindi, che il giudizio di una lingua avviene su base puramente fonica. Ma scendiamo nel dettaglio:

«È suono quel concento e quella armonia, che nelle prose dal componimento si genera delle voci, nel verso oltre acciò dal componimento eziandio delle rime. Ora perciò che il concento, che dal componimento nasce di molte voci, da ciascuna voce ha origine, e ciascuna voce dalle lettere, che in lei sono, riceve qualità e forma, è di mestiero sapere, quale suono rendono queste lettere, o separate o accompagnate, ciascuna». (*Prose II 10*)

Bembo distingue tra «suono» della prosa e «suono» della poesia. Nel primo caso esso nasce dall'unione delle parole, mentre nel secondo è generato dall'unione delle parole, ma anche dal tipo di rime; si sta in effetti introducendo un doppio discorso di fonetica e di metrica. Il primo dei due è oggetto del capitolo 10 del secondo libro, da cui il brano è tratto, e si presenta fin da subito come un approfondimento dettagliato, che giunge fino alle radici delle «voci» stesse in quanto generate dal «componimento» delle lettere. Viene così svolto un lungo *excursus* sulle qualità e caratteristiche dei singoli fonemi, a partire dalle vocali, delle quali quella dotata del suono migliore è la A; nell'ambito delle consonanti, invece, viene premiata per il suo «buonissimo spirito» la Z, nonostante molti altri autori non concordassero con questa opinione, e tra questi lo stesso Dante, secondo il quale questa «lictera non sine multa rigiditate profertur» (*De vulg. eloq.* I, XIII 5). L'analisi prosegue fino alla fine del capitolo per dare spazio in quello successivo alla discussione sulle rime; particolarmente interessanti i

capitoli 12 e 13, che si occupano rispettivamente delle rime gravi e di quelle dolci. Nel primo gruppo rientrano gli schemi che propongono rime distanti, mentre quelle più vicine fanno parte della seconda categoria; Bembo infatti dice che «più grave suono rendono quelle rime che sono tra sé più lontane», mentre «la vicinità delle rime rende piacevolezza tanto maggiore, quanto più vicine sono tra sé esse rime». Dopo il «suono» è la volta del «numero», «il qual numero altro non è che il tempo che alle sillabe si dà, o lungo o breve, ora per opera delle lettere che fanno le sillabe, ora per cagione degli accenti che si danno alle parole, e tale volta e per l'un conto e per l'altro» (*Prose* II 14). Si tratta insomma del ritmo generato, metricamente parlando, dalle sillabe lunghe e brevi, che devono la loro diversa quantità agli accenti e alle lettere. Per quanto riguarda gli accenti i capitoli 14 e 15 dimostrano che le parole sdrucciole creano piacevolezza, mentre quelle tronche si associano alla gravità; le parole piane, invece, possono essere definite ancipiti e la loro caratterizzazione dipende dalla quantità di lettere che le compongono e dal tipo di lettere, in base alla classificazione precedentemente effettuata dei singoli fonemi. Il capitolo 17 sposta l'attenzione all'importanza delle lettere: la gravità è connaturata nelle sillabe lunghe, le quali ricevono la loro lunghezza da una quantità maggiore di consonanti.

È chiara a questo punto una caratteristica delle teorie di Bembo: un'attenzione quasi scientifica al suono in quanto entità espressiva in grado di trasmettere significati. Il testo non si esprime più solamente attraverso il messaggio intellettuale trasportato dal *medium*

rappresentato dalle parole, ma anche tramite gli stessi significanti e il loro suono. Viene superata, insomma, la dicotomia proposta da Dante nel *De vulgari eloquentia*, in cui viene chiarito che l'uomo ha bisogno del linguaggio solo come ponte sensibile che consenta il trasporto di elementi razionali da una persona a un'altra.¹ E se ciò che conta è che si generino piacevolezza o gravità, la stessa scelta delle parole dipenderà unicamente da questo; non più una scelta di vocaboli più o meno degni di entrare a far parte di un componimento poetico, ma una cernita basata sulla maggiore o minore adesione sonora all'argomento trattato. Possiamo allora dire con Mace, che la particolare teoria linguistica elaborata da Bembo ha esercitato una certa influenza anche sulla storia della musica del Cinquecento e su un fenomeno che ha dato adito a varie interpretazioni: all'inizio del XVI secolo i musicisti italiani abbandonano le forme monodiche che avevano coltivato fino a quel momento per passare alle potenzialità espressive della polifonia del madrigale² Il perché di questo improvviso

1 *De vulg. eloq.* I, II-III: «Et sic patet soli homini datum fuisse loqui. Sed quare necessarium sibi foret, breviter pertractare conemur. Cum igitur homo, non nature instinctu, sed ratione moveatur; et ipsa ratio vel circa discretionem vel circa iudicium vel circa electionem diversificetur in singulis adeo ut fere quilibet sua propria specie videatur gaudere, per proprios actus vel passiones, ut brutum animal, neminem alium intelligere opinamur. [...] Oportuit ergo genus humanum ad comunicandas inter se conceptiones suas aliquod rationale signum et sensuale habere. [...] Hoc equidem signum est ipsum subiectum nobile de quo loquimur: nam sensuale quid est, in quantum sonus est; rationale vero, in quantum aliquid significare videtur ad placitum».

2 Per il legame tra le teorie di Bembo e lo sviluppo del madrigale D. T. Mace, *Pietro Bembo e le origini letterarie del madrigale italiano*, in *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, a c. di P. Fabbri, Il Mulino, Bologna, 1988, pp. 71-91.

cambio di rotta è di difficile individuazione, ma sembra proprio che un impulso fondamentale sia giunto dalle *Prose della volgar lingua*, che hanno creato la base per una delle caratteristiche principali del madrigale, ossia il fatto che la musica esprima il significato delle parole. Ecco quindi come Bembo entra anche nel campo della teoria musicale, che è stata indirizzata nel suo sviluppo dalla sua opera. Ma il rapporto fra l'autore e la musica è evidente anche dal terzo elemento incluso all'interno di gravità e piacevolezza, la «variazione», necessaria, come spiegato nel capitolo 18, «per fuggire la sazietà» ed evitare che a causa della noia le cose buone ci vengano a fastidio e che, per effetto contrario, cominciamo a gradire ciò che dovremmo rifiutare. In funzione di questo rischio è sempre necessario che quando si ricerchi la gravità vi siano intermezzi di elementi piacevoli (per esempio rime vicine o parole con lettere «basse e sottili»), e dicasi il contrario in un componimento volto alla piacevolezza.

Ma questa variazione è una tecnica dei musicisti, come si può rilevare anche dalla lettura di un'opera non certamente musicale quale *Il cortegiano* di Castiglione. Nel capitolo 28 del primo libro si fa riferimento alla seconda e alla terza delle otto regole del contrappunto e viene chiarito che in musica è vietato porre in sequenza due consonanze perfette (cioè intervalli di quinta e ottava), in quanto ciò verrebbe a creare quella noia, che si evita invece grazie alle consonanze imperfette (chiamate erroneamente da Castiglione dissonanze) di seconda o settima, l'asprezza delle quali rende ancora più bello e

piacevole l'arrivo della consonanza perfetta.³ Si sta parlando, insomma, dell'inserimento di qualcosa di aspro e grave all'interno di un percorso dominato dalla piacevolezza, così da far maggiormente apprezzare la piacevolezza stessa. La variazione, per lo meno in questi termini, è invece assente in Speroni, che la include nel numero, o meglio nel poco numero. Nel *Dialogo della retorica* si legge:

Ora in quanti luoghi della sua via di qua dal fine debbia posarsi la orazione, e quante sillabe dal principio sia lontana la prima pausa, non è precetto che nel comandi, e comandandolo ragion sarebbe il non ubbidirlo; sì perché la prosa vuole esser libera, onde il numero non le è legame ma compimento; sì per fuggire il fastidio, che coi medesimi numeri detti e ridetti più volte ci recarebbe l'orazione.⁴

La negazione di quanto espresso nelle *Prose della volgar lingua*, dunque; proprio il seguire una serie di regole legate al numero renderebbe noiosa e fastidiosa l'orazione, che invece per natura «vuole esser libera». Bembo è presente solo nella teoria del «suono», nel momento in cui, poco dopo, Brocardo, uno dei tre interlocutori del *Dialogo della retorica*, afferma che «egli è officio dell'oratore dir parole non solamente ben risonanti, ma intelligibili ed a' concetti significati corrispondenti. [...] Per la qual cosa se i concetti son gravi, le parole a dover loro rispondere deono farsi di sillabe, che la lingua peni alquanto nel proferirle». Ma se per la prosa il

3 B. Castiglione, *Il cortegiano* I 28: «Allora il signor Magnifico, – Questo ancor, – disse, – si verifica nella musica, nella quale è vicio grandissimo far due consonanze perfette l'una dopo l'altra; tal che il medesimo sentimento dell'audito nostro l'aborrisce e spesso ama una seconda o settima, che in sé è dissonanzia aspera ed intollerabile; e ciò procede che quel continuare nelle perfette genera sazieta e dimostra una troppo affettata armonia».

4 S. Speroni, *Opere*, vol. I, Vecchiarelli, Roma, 1989, p. 232.

numero non «è legame ma compimento», in quale campo è individuabile invece questa funzione di legame? La risposta a questa domanda giunge ancora una volta dalle parole di Brocardo:

È mestieri che le parole dell'oratore totalmente si confacciano a' concetti significati; e che i numeri della prosa, cioè il principio, il mezzo, ed il fin suo vada a paro co 'l mezzo e col principio delle sentenzie: il che de' versi non adiviene; i cui numeri non da' concetti dello 'ntelletto; ma da' balli, suoni, e canti son dipendenti. E quindi viene che i perfetti oratori son rari in numero più che i poeti non sono: li quali avvegnadio che grandemente siano obligati a' lor numeri, e però il verso paia opra laboriosa e di grandissimo magisterio.

L'oratoria è strettamente dipendente dai «concetti dello 'ntelletto», mentre la poesia è composta di numeri che trovano la loro essenza in «balli, suoni, e canti», ossia nel ritmo. All'interno dell'ideologia speroniana questa esaltazione dell'importanza dei concetti trova giustificazione nella sua concezione dell'arte oratoria utile allo stato e alla vita civile. In un altro brano del *Dialogo della rettorica* leggiamo che il «vulgo non avendo virtù di digerir le scienze ed in suo pro convertirle, de' loro odori e delle loro similitudini, gli oratori ascoltando soale appagarsi; e così vive e mantiensi».⁵ Insomma gli oratori non sono depositari delle scienze, ma si limitano a fornirne «odori» e «similitudini», ma grazie a questa loro caratteristica sono in grado di adattarsi al livello di comprensione dei loro uditori, nella fattispecie il volgo, riuscendo così a svolgere una funzione alla quale non adempie invece la filosofia, che con la sua attività puramente

⁵ S. Speroni, *Opere*, p. 238.

speculativa si estranea dalla vita civile. D'altronde proprio questa assenza di un riscontro sociale dell'attività filosofica aveva portato Speroni a rifiutare nel 1564 una cattedra di filosofia morale, e sempre la stessa motivazione lo indusse a operare una netta divisione fra retorica e poesia. Abbiamo infatti visto precedentemente che la poesia dipende dai balli, dai canti e dai suoni, facendo in effetti coincidere la poesia con la musica, e già questo è sufficiente a dare un marchio di "inutilità" all'arte poetica, in quanto non si è ancora giunti alla concezione di una musica che oltre a dilettere possa anche giovare, come invece affermerà nel 1559 Zarlino nelle sue *Istituzioni armoniche*.⁶ Questa sovrapposizione e coincidenza di poesia e musica è sottolineata dalla precisazione che il verso è un'«opra laboriosa e di grandissimo magisterio». Si tratta di un'affermazione, che, provenendo da uno dei maggiori esponenti dell'Accademia degli Infiammati, rimanda chiaramente alla τῆς αἰσθητικῆς di Aristotele, delle cui teorie l'Accademia si rese irradiatrice dal 1542 in poi. Ora, se il verso è pura tecnica e artificio, e

6 G. Zarlino, *Le istituzioni harmoniche*, Forni, Bologna, 1999, pp. 171-172: «La onde, sì come il poeta, il quale è mosso da questo fine, cioè di giovare e di dilettere, come Horatio chiaramente dimostra nella sua Poetica dicendo *Aut prodesse volunt, aut delectare poetae. Aut simul et iucunda, et idonea dicere vitae*, hà nel suo poema per soggetto la historia, overo la favola, la quale, o sia stata ritrovata da lui, overo se l'habbia pigliata da altrui: l'adorna, e polisse in tal maniera con varii costumi, come più gli aggrada, non lassando da parte alcuna cosa, che sia degna, e lodevole, per dilettrar l'animo de gli uditori; che hà poi del magnifico, e maraviglioso; così il musico, oltra che è mosso dallo istesso fine, cioè di giovare, e di dilettere gli animi de gli ascoltanti con gli accenti harmonici, hà il soggetto, sopra il quale è fondata la sua cantilena, la quale adorna con varie modulationi, e varie harmonie, di modo che porge grato piacere agli ascoltanti».

allo stesso tempo si compone di numeri che «da' balli, suoni, e canti son dipendenti», allora Speroni sta proponendo un'idea di arte poetica basata su tecniche musicali ed entra anch'egli nel complesso discorso del rapporto instauratosi fra poesia e musica nel corso del Cinquecento: da una parte Bembo apre la strada a quei musicisti che si avvicinarono alle teorie poetiche, mentre al contrario Speroni prese per mano quei poeti che si diressero verso le conoscenze e le pratiche musicali, facendo nascere le nuove figure di poeti-musici.

Per avere la prova di quanto stiamo dicendo, ma senza addentrarci in un campo che sarebbe ora troppo vasto da affrontare, è sufficiente pensare a ciò che verrà detto anni dopo nel dialogo *La Cavaletta overo de la poesia toscana*. Tasso, che è visto da Raimondi come il punto d'incontro delle varie tendenze di un «Rinascimento inquieto», quali per esempio il neoplatonismo e l'aristotelismo,⁷ porta avanti un confronto fra due sonetti, *Locar sopra gli abissi i fondamenti del Coppetta* e *Questa vita mortal, ch'in una o 'n due* del Casa, affermando la netta superiorità del secondo. Il giudizio non si basa sul «soggetto», ma aristotelicamente prende le mosse dall'«artificio», dalla tecnica, che, seguendo gli insegnamenti delle *Prose della volgar lingua*, si serve del suono e della sonorità della rima in senso espressivo; così il Forestiero Napolitano, protagonista del dialogo, può dire a proposito del sonetto del Casa che le «parole basse e di picciol suono come son

⁷ E. Raimondi, *Dalla natura alla regola*, in *Rinascimento inquieto*, Einaudi, Torino, 1994, pp. 5-17.

quelle “in una o in due”, può esser riputata giudicosa elezione: perciocché queste parole meglio ci pongono inanzi gli occhi la brevità de la nostra vita mortale». ⁸ Ma l'altro pregio di questo sonetto risulta dall'analisi dell'«artificio» dell'intera trama compositiva. Scrive il Tasso:

Nel fine del sonetto il Coppetta diminuisce il suono il quale accresce monsignore, perché la rima del primo verso inanzi a l'ultima vocale ha due consonanti, ma quella de l'ultima è semplice, laonde a pena ferisce gli orecchi; ma da rima poco sonora comincia il suo monsignore, e l' fornisce con due consonanti inanzi l'ultima vocale. ⁹

Il Casa, quindi, non solo ha rispettato i dettami di Bembo, ma si è anche servito della tecnica musicale del “crescendo”, facendo in modo che i suoni delle rime andassero aumentando la loro gravità per raggiungere il culmine nel finale. Giunge così a conclusione il cammino che Speroni aveva indirettamente indicato nella sua esaltazione della retorica e dell'utilità civile e sociale dell'arte oratoria.

⁸ T. Tasso, *La Cavaletta ovvero de la poesia toscana*, in *Opere*, a cura di B. Maier, vol. V, Rizzoli, Milano, 1965, p. 91.

⁹ T. Tasso, *La Cavaletta ovvero de la poesia toscana* p. 92.