

ANTONELLO FABIO CATERINO

Madrigali e strutture madrigalesche in Antonio Brocardo

In

L'Italianistica oggi: ricerca e didattica, Atti del XIX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015),
a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon,
Roma, Adi editore, 2017
Isbn: 978-884675137-9

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ANTONELLO FABIO CATERINO

Madrigali e strutture madrigalesche in Antonio Brocardo

All'interno della produzione poetica di Antonio Brocardo è possibile isolare un nucleo – in ragione piuttosto consistente – di madrigali. Saranno presi in esame gli schemi rimici, ed evidenziate intertestualità metriche, analogie con autori coevi e modalità madrigalesche in altre tipologie di componimento. L'intervento mira a evidenziare un aspetto che nel Brocardo tende sempre ad essere messo in secondo piano rispetto agli attriti con le idee di Bembo e a un suo presunto anacronismo: l'abilità del giovane poeta veneziano ad andare anche incontro ai gusti del suo tempo.

Guardando alla produzione poetica di Antonio Brocardo – o per lo meno al piccolo gruppo di testi ascrivibili con certezza al poeta – è possibile offrire il seguente prospetto:¹

SCHEMA METRICO	NUMERO	PERCENTUALE
Sonetti	33	66%
Madrigali	8	16%
Strambotti (ottave)	3	6%
Capitoli (terze rime)	3	6%
Canzoni	2	4%
Ballate	1	2%
TOTALE	50	100%

Dopo il sonetto, il genere più utilizzato all'interno della produzione brocardiana è il madrigale. Questo normalmente sarebbe un dato privo di rilevanza, poiché Brocardo comunque è un autore del Cinquecento, secolo in cui il madrigale va incontro ad una nuova fioritura. Ma l'indole polemica del poeta, che si scontrò con le posizioni retorico-letterarie del Bembo, induce a considerare il dato in prospettiva diversa, o comunque meno immediata.

Brocardo è dunque autore di otto madrigali:

¹ Desumo i dati dalla mia tesi di dottorato – un'edizione critica e commentata delle rime del Brocardo – discussa il 16 febbraio 2016, presso l'Università della Calabria, in *cotutelle* con l'Université de Lausanne (supervisor proff. Maria Cristina Figorilli e Simone Albonico). Ho suddiviso i componimenti poetici in rime certe (in totale 50) e dubbie (14).

INCIPIIT	SCHEMA METRICO ²	NUMERO ³
<i>Deh, sì come in voi scorgo</i>	aBB CDeedCcFGGFF	4
<i>Ben posso dir ch'io sono eguale a Giove</i>	abB cd(d)Ecd(d)EEDD	7
<i>Quando più viver bramo</i>	aBB CdECdEeFF	11
<i>Con quei bei risi e quei cari atti suoi</i>	ABABCACC	16
<i>Del cibo onde satollo</i>	aBB CdECeDdFF	20
<i>Oimè, che con gran scorno</i>	aAbBCdCDEeDeFF	28
<i>Come a l'anima mia</i>	aBB CdeCdeFF	39*
<i>Deh, udite voi che co' i begli occhi vostri</i>	Abb cCdDeeFfGgHHilL	41*

Va premesso che in precedenza non c'è stato accordo nella definizione metrica di tali componimenti. Minetti ha considerato i madrigali della *princeps* (eccetto il n. 16) ballate, con una sorta di «protervia anti-*redditione*».⁴ Vitaliani invece, primo editore delle *Rime* del Brocardo, non ha dubbi nel definire tali componimenti madrigali. Per quanto concerne invece il testo 16, Martignone – in linea con Vitaliani – parla di strambotto a schema atipico,⁵ mentre Gorni sembra l'unico a intravedere la struttura di un madrigale di impostazione trecentesca, simile a *Rerum Vulgarium Fragmenta* (d'ora in poi *RVF*) 52 – ABA BCB CC – variato però in sesta sede.⁶ Stando alla definizione di Bausi-Martelli, nel Cinquecento «il madrigale è in effetti un metro quasi completamente libero ed 'aperto': le uniche norme a cui sembra sottostare – e non mancano le eccezioni e violazioni – riguardano l'eterometria (soli endecasillabi e settenari, con prevalenza di questi ultimi: si ricordi che i madrigali petrarcheschi sono invece di tutti endecasillabi) e la brevità del componimento, generalmente contenuto entro dimensioni inferiori a quelle del sonetto». Gli autori aggiungono: «un altro dei caratteri tipici [...] sembra essere costituito dalla presenza, in conclusione del componimento, di uno o più distici in rima baciata, corrispondenti ai ritornelli del madrigale antico».⁷ I testi citati del Brocardo si prestano dunque ad essere definiti madrigali a tutti gli effetti. Capita che il numero di versi sia superiore a

² Evidenzio il primo terzetto laddove si trovi ad avere autonomia sintattica. Seguo in questo la messa in pagina della *princeps* RIME DEL BRO | CARDO ET D'ALTRI | AUTHORI (*Colophon*: Finiscono le opere volgari di M. Francesco Maria | Molza modenese. Stampata in Venetia. L'Anno | MDXXXVIII. Il mese di Dicembre). Questa impaginazione non è insolita (cfr. nota 27), neppure nei testimoni manoscritti delle rime del Brocardo: si veda – ad esempio – il caso del madrigale 41 nel codice Brescia, *Biblioteca Civica Queriniana*, B VII 4, alla c. 2v.

³ La numerazione è sempre ripresa dall'edizione a cura di chi scrive, e sarà utilizzata per tutto il contributo. I testi contrassegnati dall'asterisco sono esterni alla *princeps*. Si precisa che la stampa – a cui si riconosce una notevole accuratezza nella sezione dedicata al Brocardo – è edita da Francesco Amadi, nipote dello stesso poeta (figlio della sorella), che forse è anche il tipografo.

⁴ Vedi F. F. Minetti (a cura di), *Il canzoniere inedito del Domenichi 'mantovanizzato': British Library, add. 16557*, Pisa, ETS, 2003, 37-38.

⁵ V. MARTIGNONE, *Petrarchismo e antipetrarchismo nella lirica di Antonio Brocardo* in F. Calitti-R. Gigliucci (a cura di) *Il petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, Roma, Bulzoni, 2006, vol. II, 151-164.

⁶ G. Gorni-M. Danzi-S. Longhi (a cura di), *Poeti del Cinquecento*, Milano, Ricciardi, 2001, 265.

⁷ F. BAUSI-M. MARTELLI, *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze, Le Lettere, 2004, 163-165.

quattordici,⁸ ma – come si è visto – nel madrigale non ci sono regole fisse, ed è quasi tutto lasciato al gusto dell'autore. Del resto, per la ballata, seguendo sempre la definizione di Bausi-Martelli, «la regola fondamentale è che l'ultima rima della volta deve essere uguale all'ultima rima della ripresa»,⁹ e ciò in Brocardo non avviene. Non può venire in aiuto neppure la disposizione interna del testo o la presenza di una rima irrelata: essendo il madrigale una struttura fondamentalmente libera, isolare un'eventuale ripresa – tipica della ballata – sintatticamente indipendente all'inizio del componimento è inutile; inoltre, la rima irrelata è permessa sia nel madrigale che nella ballata.¹⁰

Bisogna comunque precisare che Brocardo compose anche una ballata,¹¹ *Sotto la bianca neve del bel volto*, dallo schema metrico XYyX ABCBACCDdX (simile a RVF 63, con la stessa sequenza rimica, ma composta unicamente di endecasillabi). In questo caso la chiusura della volta rima con l'ultimo verso della ripresa, e mancano rime irrelate. È chiaro qui l'intento dell'autore di voler costruire – anche per la somiglianza al precedente petrarchesco – una ballata vera e propria. Si deve dunque concludere che Brocardo abbia chiara la differenza tra ballata e madrigale – metri spesso omoritmici – ma prediliga la libertà metrica di questi ultimi componendone in misura maggiore. Alcuni di essi, come si vedrà, andranno poi in musica proprio all'interno del genere musicale omonimo.

Per il testo 16 va fatto un discorso a parte, poiché la confusione non è tra madrigale e ballata, bensì tra madrigale e strambotto. Fortunatamente abbiamo, a prova della tesi madrigalistica, una fondamentale testimonianza del secolo XVI: il codice Santa Monica, Getty Center for the History of Art and the Humanities, ms. 850626,¹² che alla c. 164 presenta la rubrica «mandri. eiusdem [Brocardi]». Nel corso del XVI secolo si continuò anche a comporre madrigali secondo l'uso trecentesco, ossia di soli endecasillabi; e gli schemi petrarcheschi continuarono ad essere utilizzati.¹³ Ancora una volta, è più facile pensare che un autore di madrigali – attento a non replicare mai lo stesso schema rimico due volte – decida di riprendere quasi alla lettera uno schema petrarchesco di quanto non lo sia postulare che Brocardo, autore anche di strambotti, abbia creato *ad hoc* un'ottava anomala.¹⁴

⁸ Afferma Ritrovato che il madrigale è per «lunghezza variabile da cinque a venti versi (preferibilmente da sette a dodici)»: cfr. S. RITROVATO, *Studi sul madrigale cinquecentesco*, Roma, Salerno editrice, 2015, 30.

⁹ Ivi, 56-60.

¹⁰ Effettivamente lo scarto tra ballata e madrigale è minimo, ed è spesso tutto racchiuso nella *reddito* (cfr. ancora BAUSI-MARTELLI, *La metrica italiana...*, 162). Si pensi al caso dei madrigali *Ecco mormorar l'onde e Ore, fermate il volo* di Torquato Tasso, e delle loro precedenti redazioni in forma di ballata. Cfr. l'ottimo saggio – ricapitolativo anche degli studi precedenti in merito – di D. COLUSSI, *Instabilità metrica di due liriche tassiane* in AA.VV., *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, Firenze, SISMEL, 2007, 561-583. Si è creata confusione anche tra i dodici madrigali dell'Ariosto, tra i quali – come osserva già Bigi – si trovano ballate. Egli afferma che «nel Cinquecento venivano accolti come madrigali anche testi che avevano forma metrica di ballata semplice» (Cfr. E. BIGI, *Le liriche volgari dell'Ariosto* in AA.VV., *Atti del Convegno internazionale "Ludovico Ariosto"*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1975, 49-71). Ma pure nel caso di Ariosto – a mio avviso – sono definibili più propriamente ballate solo quei testi in cui v'è una rima in comune tra ripresa e volta.

¹¹ Il codice Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 109 (=6743) – tra i più importanti manoscritti testimonianti la lirica del Brocardo – ascrive al poeta anche la nota ballata *Donna dei bei vostri occhi i vivi rai*, solitamente attribuita a Navagero.

¹² Codice fondamentale nella tradizione della lirica del Brocardo, attestante una consistente sezione dedicata al poeta (cc. 160r-165r), più un testo esterno (precedente) ad essa, alla c. 158v.

¹³ A verifica di quanto detto, basta inserire lo schema di un madrigale petrarchesco nella barra di ricerca del database ALI-RASTA (*Antologie della Lirica Italiana - Raccolte a stampa*), url: <<http://rasta.unipv.it/index.php>>. Dei quattro madrigali interni a RVF (52, 54, 160 e 121) solo il numero 121 non risulta ripreso da altri madrigali traditi dalle maggiori antologie di poesia del Cinquecento: negli altri casi v'è sempre almeno un riscontro.

¹⁴ Non mi risulta che alcun altro autore abbia costruito uno strambotto irregolare con questo stesso schema metrico.

Si parlava di *mis en musique* perché Brocardo gode di una certa fortuna anche in ambito musicale: i suoi versi compaiono tra le composizioni di alcuni noti madrigalisti del Cinquecento. Stando al *database RePIM*,¹⁵ i testi brocardiani musicati sono i madrigali 7, 16 (indicato anche in questa sede come ottava) e 20, oltre che il sonetto 34 (*Chi fia, lasso, mai più che mi consoli*), che al momento escludo dall'analisi.¹⁶ Tracciare, dunque, la diffusione dei testi brocardiani tra le cinquecentine musicali significa soprattutto osservare la diffusione dei tre suoi più celebri madrigali.

NUMERO	COMPOSITORI
7	Floriano Candonio, ¹⁷ Orazio Faà, ¹⁸ Tiburzio Massaino, ¹⁹ Giovanni Pietro Cottone. ²⁰
16	Giovanni Pietro Cottone.
20	Orazio Faà.

Brocardo è dunque letto e trattato dai suoi contemporanei come un normale poeta del suo tempo, autore di versi raffinati e cantabili, che ben si sono prestati ad essere messi in musica. Egli fu di certo un autore poco prolifico (probabilmente a causa della morte prematura nel 1531, quando poteva al massimo avere una trentina d'anni): trovare all'interno della sua magra produzione almeno otto madrigali,²¹ tre dei quali celebri anche nella loro versione musicata, significa avere a che fare con un poeta perfettamente calato nel gusto del suo tempo. Se da una parte il giovane poeta ha voluto sperimentare o comunque dimostrare – a parole e fatti – quanto fosse asfissiante il purismo bembiano attraverso nuovi spunti classicistici,²² o talvolta tardocortigiani,²³ dall'altra ha saputo ben dimostrare di essere tutt'altro che un autore anacronistico.²⁴

¹⁵ A. Pompilio (a cura di), *RePIM, Repertorio della Poesia Italiana in Musica, 1500-1700*, url: <<http://repim.muspe.unibo.it/default.aspx>>.

¹⁶ Ai fini di questa analisi si prendono in considerazione i soli madrigali. Ma per completezza del discorso sulla messa in musica del Brocardo sembra necessario almeno accennare, oltre che al caso del sonetto 34, all'ottava *Dormendo un giorno a Baia all'ombra Amore*, strambotto attribuito al Brocardo dal ms. di Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. 1147, ma non di sua certa paternità. La tradizione di questa ottava è davvero contorta, perché risulta essere stata anche più volte messa in musica, fino a diventare un madrigale davvero diffuso (il testo arrivò ad essere musicato da Arcadelt).

¹⁷ F. CANDONIO, *Il primo libro de madrigali*, Venezia, Gardane, 1546.

¹⁸ O. FAÀ, *Il primo libro di madrigali a cinque voci*, Venezia, Gardano, 1569.

¹⁹ T. MASSAINO, *Il primo libro de madrigali a quattro voci*, Venezia, Gardano, 1569.

²⁰ G. P. COTTONE, *Il secondo Libro de Madrigali a cinque voci da lui nouamente composti*, Torino, Tarino, 1581.

²¹ Il codice Città del Vaticano, *Biblioteca Apostolica Vaticana*, Vat. Lat. 5187, alla c. 7r, ad esempio, sembra ascrivere al Brocardo il madrigale *Morte che cerchi, ché mi giri attorno*. Nell'edizione curata da chi scrive, si pone questo testo tra le rime dubbie.

²² A prova di ciò si consideri il cosiddetto ciclo di Alcippo (forse il vero e proprio punto di partenza nello sviluppo degli attriti con le posizioni del Bembo), una serie di sonetti interni alla *princeps* (n. 29-32) in cui Brocardo – col *senhal* di Alcippo – mette in scena canti dal sapore grecoromano; la ripresa del modello elegiaco delle eroidi ovidiane nel capitolo *È dunque ver che da madonna tolto* (25), in cui vi è anche un'esplicita traduzione del carme 70 di Catullo; e la rielaborazione dell'incontro tra Enea e Venere, dal primo libro dell'Eneide, nel sonetto *Cinta di lieti fior le treccie e 'l collo* (27).

²³ Già Flamini volle dare questo giudizio sulla lirica di Brocardo: «l'indizio è confermato dalle rime autentiche del Brocardo stesso, in cui troviamo artifici, concettini, uno schematismo non nuovo per chi

Per quanto, come si diceva, Brocardo non usi mai lo stesso schema più volte, si possono notare delle tendenze generali nella costruzione del madrigale. *In primis*, Brocardo è solito introdurre una rima irrelata al v. 1, con l'eccezione del testo 28, i cui primi quattro versi sono composti da due rime bacciate, in cui si alternano per due volte rispettivamente settenario ed endecasillabo. In secondo luogo, i madrigali hanno sostanzialmente un andamento ternario, assente nel solo componimento 41, unico madrigale di impostazione ironica e quasi canzonatoria, che – vista anche la particolare lunghezza di ben 19 versi – sembrerebbe tendere verso l'assetto della madrigalesca.

Solitamente nel madrigale brocardiano prevalgono gli endecasillabi sui settenari: si va comunque dal caso – peculiare, come già visto – del testo 16, composto di soli endecasillabi, al testo 7, in cui su 12 versi 5 sono settenari. Fa ancora eccezione il testo 41, in cui a prevalere sono – invece – i settenari (in rapporto 10:9).

Due madrigali, i numeri 11 e 20, sono strutturati in maniera assai simile. Si riportano integralmente i testi:

11

Quando più viver bramo,
 Di morte alor, crudel Amor, mi sfidi
 E alor che morir voglio non m'acidi.
 Denanzi a quella ch'a' spirti calore,
 Alor che son già spenti, 5
 Dar potria coi bei lumi e porli in vita,
 Freddo e morto mi tieni, empio signore;
 E me viver consenti
 Poscia che di lontan madonna è gita.
 Doglia troppo infinita, 10
 Ch'io muoia là dov'io viver dovrei,
 E viva alor che più morir vorrei.

20

Del cibo onde satollo
 Non è alcun mai ti pasci a la gran mensa,
 Ed io di quel ch'Amor sparge e dispensa.
 Grate accoglienze, signorili, accorte,
 Parlar degno e soave, 5
 Quetano dolcemente le tue brame;
 Ma le mie sospirar e pianger forte,
 Ché l'amorosa fame

abbia famigliare la lirica italiana, immediatamente anteriore al Bembo» (F. FLAMINI, *Il Cinquecento*, Milano, Vallardi, 1902, 205-206). Anche se non tutti questi schematismi sono da imputare ad un'indole tardocortigiana – come ho potuto evidenziare in A. F. CATERINO, *La lirica di Antonio Brocardo* in B. Alfonzetti-G. Baldassarri-F. Tomasi (a cura di), *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza, 18-21 settembre 2013), Roma, Adi editore, 2014 – è innegabile che spesso Brocardo dimostri, per usare le parole di Cristina Zampese, un'attenzione sin troppo intensa per «il marchio ritmico-semanticco della cantabilità [...] oppure il gusto *retrò* per la *derivatio*» (C. ZAMPESE, *Tevere e Arno. Studi sulla lirica del Cinquecento*, Milano, FrancoAngeli, 2012, 26).

²⁴ Brocardo dimostra di saper utilizzare al meglio il repertorio petrarchista, e di compiacere quindi i gusti del tempo, di cui Bembo fu certo gran rappresentante. D'altro canto, il giovane poeta non era certo avverso alle mode del periodo. Si pensi per esempio all'uso in ambito letterario del *furbesco*, o *lingua zerga* – una moda viva in quegli anni a Padova e Venezia, specie negli ambienti universitari – di cui Brocardo fu massimo esponente e codificatore (a lui va il merito di aver composto il *Nuovo modo di intendere la lingua zerga*).

Alimento miglior altro non have.
 Ahi pasto amaro e grave! 10
 In gioia il tuo, gustandol, ti mantiene,
 E questo in pianto mi nodrisce e 'n pene.

Si tratta di madrigali costruiti su dodici versi. Per entrambi i casi il testo è suddivisibile in tre blocchi: vv. 1-3, presentazione della situazione; vv. 4-9, spiegazione; vv. 10-12 conclusione. In entrambi i casi le situazioni presentate sono valutate da due punti di vista: nel testo 11 Amore sfida in un duello mortale il poeta quando egli è più felice, mentre gli risparmia la vita quanto è triste e vorrebbe solo morire; nel testo 20 Brocardo vede l'amata pascersi al banchetto della virtù, mentre egli è costretto a mangiare il cibo che gli riserva Amore. Per quanto i due schemi metrici siano diversi (rispettivamente – ricordiamolo – aBB CdECdEeFF e aBB CdECeDdFF),²⁵ la posizione dei settenari è la stessa (vv. 1-5-8-10).

Segue la distribuzione interna del testo di questa coppia di madrigali anche *Ben posso dir ch'io sono eguale a Giove*:

7

Ben posso dir ch'io sono eguale a Giove,
 Se parole cotali
 Si ponno dir tra gli uomini mortali.
 Poi che con tal dolcezza
 Fur giunti ai labri miei 5
 I labri di colei che 'l mondo onora,
 Per soverchia allegrezza
 L'alma, che dentro avei,
 Sen venne infino a quei per uscir fora.
 E s'io faceva in tal piacer dimora 10
 Ne sarei gito in ella, ond'io sarei
 Morto dentr'al mio corpo e vivo in lei.

Anche in questo caso si tratta di un madrigale di 12 versi, diviso in blocchi rispettivamente di 3, 6 e 3 versi. I settenari usati sono 5, e non 4, e sono posti rispettivamente in secondo, quarto, quinto, settimo e ottavo verso. Il primo terzetto – ancora una volta con una rima irrelata – non presenta una situazione già declinata su due punti di vista: bisogna entrare nel vivo del testo (i sei versi centrali) per capire che i protagonisti del componimento sono poeta e amata che si baciano, con la conseguenza che l'anima del poeta si sposta nel corpo della donna. L'ultima sezione è strutturata in maniera davvero simile alla terzina di chiusura di 11: la scena è descritta da due punti di vista speculari e complementari e si struttura sui campi semantici opposti di vita e morte. Lo schema metrico del madrigale – abB cd(d)Ecd(d)EEDD – è arricchito da due rime interne, che anticipano gli echi del distico finale, posizione in cui il gioco di simmetrie tocca il suo apice. Le rime interne in un madrigale non possono che richiamare alla memoria la produzione madrigalesca dell'Ariosto.²⁶

La presenza così marcata del verso settenario – che va ad alleggerire il tono perentorio dell'endecasillabo – torna nelle stanze della canzone 13, *Perché, perché il vigore* (schema: abbA.acdcdD (7) xyzyzZ). Riporto la prima stanza del testo:

²⁵ Condividono con il testo 11 lo schema rimico i madrigali *Perché io cerchi non trovo* di Barignano e *In me lo tardo ardore* di Amalteo. In entrambi i casi il primo terzetto è sintatticamente autonomo, la prima rima è irrelata e non c'è *redditio*; in entrambi i casi le antologie cinquecentesche che trasmettono i testi – rispettivamente le *Rime diuere di molti eccellentiss. autori nuouamente raccolte. Libro primo*, Venezia, Giolito, 1545 e le *Rime di diuersi, et eccellenti autori*, Venezia, Giolito e fratelli, 1556 – provvedono a evidenziare i primi tre versi.

²⁶ Si veda ad esempio il madrigale 1, *Se amor cortese fusti*

Perché, perché il vigore	
A le mie care erbette	
Manca? Perché riflette	
Ciascuna il capo come l'uom che more?	
Perché, perché il colore,	5
Perché ciascuna perde	
De le belle viole?	
Ov'è 'l bel perso e 'l verde,	
E quello odor che suole	
Far in me, più che 'n òr raggio di sole?	10

Stando al REMCI,²⁷ nel Cinquecento non esistono altre canzoni con stanze di dieci versi con il medesimo schema metrico. Un giudizio assai acuto si legge in merito nell'antologia *Poeti del Cinquecento*: «la rara morfologia tien d'occhio certi esemplari petrarcheschi (LXX o CCVI), con netta riduzione nella misura dei versi, flagrante per la presenza di ben otto settenari. Il trattamento madrigalesco della strofe è memore delle canzoncine degli Asolani».²⁸ Nelle stanze di entrambe le canzoni petrarchesche sopra ricordate – costruite comunque su quattro rime – il numero degli endecasillabi è superiore a quello dei settenari, che vanno semplicemente ad alleggerire la sola sirma. In Brocardo invece sono i due endecasillabi che vanno a stemperare la leggerezza del settenario, rimarcando anche e rispettivamente il passaggio tra fronte e sirma e la chiusa della stanza.

Più che tendere alla *gravitas* della canzone petrarchesca (di *RVF* 70 più che 206), *Perché, perché il vigore* si avvicina, dunque, alla *piacevolezza* di un madrigale.²⁹ Non sono a conoscenza di madrigali strutturati al modo della singola stanza della canzone 13, ma è pur vero che possono essere isolati schemi madrigaleschi molto simili. Si veda ad esempio i madrigali *Sendo per sua alterezza* attribuito all'Atanagi (abbAaCDCDee),³⁰ *Mentre che bella sete* di Luigi Cassola (abbACbCAa),³¹ *Come potrò giamai* di Francesco Veggio (abbAbCC).³²

La canzone in questione è tra i testi brocardiani più fortunati nella tradizione manoscritta.³³ Tra i suoi componimenti più attestati, si contano – del resto – soprattutto madrigali.³⁴ È difficile che ciò sia avvenuto per caso: più probabilmente Brocardo – accanto al suo scomodo sperimentalismo, nonché ai pesanti giudizi che seppa dare alla poesia contemporanea nel *Dialogo della Retorica* –,³⁵ seppa anche andare incontro ai gusti poetici del suo tempo, esprimendosi al meglio nell'arte del madrigale cinquecentesco. Dunque è arrivato il momento di affiancare alla figura di un Brocardo polemico e maledicente gli altrui successi – piuttosto fomentata dalle

²⁷ G. GORNI-M. MALINVERNI, *Repertorio metrico della canzone italiana dalle Origini al Cinquecento*, Firenze, Cesati, 2008, 86.

²⁸ Gorni-Danzi-Longhi (a cura di), *Poeti del Cinquecento...*, 261-264.

²⁹ Lo dimostra anche l'andamento ternario della sirma.

³⁰ *De le rime di diuersi nobili poeti toscani, raccolte da m. Dionigi Atanagi, libro primo*, Venezia, Avanzo, 1565, 206r.

³¹ *Rime di diuersi autori eccellentiss. Libro nono*, Cremona, Conti, 1560, 249.

³² *Ivi*, 255.

³³ Non è altrettanto fortunata, ad esempio, l'unica altra canzone che sicuramente mi sento di ascrivere al Brocardo, *È sì grande il piacer che 'n me si serra* (46), con due sole attestazioni. Lo schema metrico del testo è ABCABCcDEeDFF (7) wXYyXZZ (= sirma), con netta prevalenza, invece, degli endecasillabi sui settenari. L'unica differenza con *RVF* 129 è il numero delle strofe, qui aumentate a sette da cinque.

³⁴ La canzone 13 è attestata da ben cinque manoscritti. Tra i testi in generale più fortunati del Brocardo abbiamo i madrigali 16 (10 attestazioni, il testo più fortunato del poeta) e 7 (5 attestazioni). Escludo dal computo, ovviamente, le stampe musicali.

³⁵ Nell'opera di Speroni – di cui era amico fraterno oltre che compagno di studi, sotto la guida di Pomponazzi – Brocardo non lesina giudizi amari sulla poesia a lui contemporanea. Le sue invettive sono rivolte principalmente agli imitatori pedissequi del trecento e a quei 'classicisti' intenti a stemperare la poesia volgare con la poesia latina.

dicerie messe in piedi da Pietro Aretino – quella di un poeta figlio del suo secolo. Sono entrambe, infatti, storicamente acclarate e definite.