

MASSIMO PRIVITERA

«LE ARMONIE IMITTANO...  
LI STREPPITI DE' VENTI... IL BELAR DELLE  
PECORE, IL NITRIR DE' CAVALLI».  
NATURA E PASSIONI IN MONTEVERDI

ABSTRACT

Monteverdi esprime la sua idea di imitazione della natura in una lettera del 1616, e la applica in diverse composizioni. In particolare è interessante analizzare il madrigale *A un giro sol*, dal quarto libro, in cui Monteverdi mette in musica due affetti opposti: la gioia e la luminosità della natura, e la sofferenza del poeta innamorato. Il primo viene espresso attraverso una musica puramente diatonica, il secondo tramite il cromaticismo e le dissonanze. L'approccio di Monteverdi mostra anche somiglianze con la pittura di paesaggio del suo tempo, come risulta evidente dalla comparazione con gli scritti di Giovanni Battista Agucchi.

PAROLE CHIAVE Monteverdi, Madrigale, Analisi musicale, Musica e Pittura

SUMMARY

Monteverdi expresses his idea about the musical imitation of nature in a letter of 1616, and applies it in several compositions. In particular it is interesting to analyze the madrigal *A un giro sol*, from the fourth book. Here Monteverdi sets to music two opposed affects: the beauty and brilliance of nature, and the suffering of the poet in love. The first is expressed through pure diatonic music, the second through chromaticism and dissonances. Monteverdi's approach shows also similarities with the landscape painting of his time, as it is evident by a comparison with the writings of Giovanni Battista Agucchi.

KEYWORDS : Monteverdi, Madrigal, Music analysis, Music and Painting



In questo saggio mi occuperò dei modi in cui Claudio Monteverdi pensa e rappresenta musicalmente la natura. Prenderò le mosse discutendo una sua esplicita presa di posizione contenuta in una lettera del 9 dicembre 1616 ad Alessandro Striggio.<sup>1</sup> Questi gli aveva inviato una «favola marittima» di Scipione Agnelli, *Le nozze di Tetide*: pensava di utilizzarla durante i festeggiamenti mantovani per le nozze di Ferdinando Gonzaga e Caterina de' Medici, e chiedeva a Monteverdi se fosse possibile ricavarne una partitura.<sup>2</sup> I due si scambiano missive su questo tema per oltre un mese, ma alla fine il progetto non va in porto.<sup>3</sup>

Nella lettera che ci interessa Monteverdi analizza la favola di Agnelli dal punto di vista della resa scenica, e formula dettagliati giudizi estetici e poetici.<sup>4</sup> Purtroppo anche il testo della favola è andato perduto, così non abbiamo riscontri precisi.<sup>5</sup> Nondimeno appare chiaro il punto di vista generale di Monteverdi, che riguarda il rapporto fra un compositore e un testo da intonare.

<sup>1</sup> Striggio, consigliere ducale e già autore del libretto dell'*Orfeo*, era il principale referente a Mantova di Monteverdi: delle 127 lettere del compositore a noi note, ben 75 (cioè quasi il 60%) sono indirizzate a lui.

<sup>2</sup> Le nozze saranno celebrate a Firenze il 7 febbraio 1617.

<sup>3</sup> Anche se, quando il testo di Agnelli viene archiviato, Monteverdi doveva averne musicato una parte rilevante. Scrive infatti il 14 gennaio 1617 che il cambio di progetto «mi rincresse e che quasi tutta era a buon termine questa [opera], poiché li soliloqui di già erano finiti»: MONTEVERDI, *Lettere, dediche e prefazioni*, n. 25, p. 98, MONTEVERDI, *Lettere*, ed. Lax, n. 23, p. 23. Di questa corrispondenza ci sono giunte cinque lettere di Monteverdi, mentre quelle di Striggio sono andate perdute; tuttavia il contesto risulta chiaro grazie ad un'efficace ricostruzione di Tim Carter: CARTER, *Winds, cupids, little zephyrs and sirens*; cfr. anche CARTER, *Monteverdi's Musical Theatre*, pp. 198-199. Le lettere di Monteverdi sono i nn. 21-25 in MONTEVERDI, *Lettere, dediche e prefazioni*, 19-23 in MONTEVERDI, *Lettere*, ed. Lax. Esse vanno dal 9 dicembre 1616 al 14 gennaio 1617. Seguono poi altre cinque lettere, dal 20 gennaio al 18 febbraio 1617 (nn. 26-28, e 14-15 in MONTEVERDI, *Lettere, dediche e prefazioni*, nn. 24-28 in MONTEVERDI, *Lettere*, ed. Lax), nelle quali si parla ancora di «far qualche cosa in musica» per le nozze Gonzaga-Medici (n. 26 in MONTEVERDI *Lettere, dediche e prefazioni*, n. 24 in MONTEVERDI, *Lettere*, ed. Lax), ma a quale punto il testo delle *Nozze di Teti* era già stato definitivamente archiviato.

<sup>4</sup> MONTEVERDI, *Lettere, dediche e prefazioni*, lettera n. 21, MONTEVERDI, *Lettere*, ed. Lax, n. 19. Ne è stata pubblicata una riproduzione fotografica in BESUTTI, cur., «Al suon de la famosa cetra», p. 78.

<sup>5</sup> Si può comunque fare qualche ipotesi sul contenuto della favola di Agnelli e sui progetti del compositore. Qualcosa sull'organico ce lo dice Monteverdi stesso. Nella successiva lettera del 29 dicembre 1616 (MONTEVERDI, *Lettere, dediche e prefazioni*, lettera n. 25, MONTEVERDI, *Lettere*, ed. Lax, n. 20) scrive che è tornato a leggere il libretto di *Teti* «più minutamente et diligentemente». Allora si è reso conto che ci vogliono «molti soprani [...] et molti tenori», che però hanno «pochissimi dialogi et que pochi parlano et non cantano di vaghezza insieme». I cori sono costituiti da «li Argonauti nela nave», «li Zeffiretti et li venti Boreali», e poi «vi sono altri duoi cori, l'uno di Nereidi et l'altro di Tritoni». Si tratta dunque di uno spettacolo complesso, con molti personaggi da gestire in scena. Una situazione alquanto simile la troviamo ne *Le nozze di Teti, e di Peleo*, «opera scenica» di Oratio Persiani, pubblicata a Venezia nel 1639 e musicata da Francesco Cavalli (PERSIANI, *Le nozze di Peleo e Teti*). Anche in essa ci sono molti personaggi (ventisei) e diversi cori (Amoretti, Fauni e Baccanti «che ballano», Demoni, Cavalieri, Cacciatori, Tritoni «combattenti», Ninfe e Centauri «che ballano»). Questa è la prima opera di Cavalli, e, dato il suo rapporto di discepolanza con Monteverdi, è abbastanza verosimile che l'allievo abbia fatto riferimento alle

Al centro della lettera del 9 dicembre sta il tema dell'imitazione:

ho visto li interlocutori essere Venti, Amoretti, Zeffiretti et Sirene; et per conseguenza molti soprani saranno di bisogno; et s'aggiunge di più che li venti hanno a cantare, cioè li Zeffiri et li Boreali; come caro Sig.<sup>re</sup> potrò io imitare il parlar de' venti se non parlano! et come potrò io con il mezzo loro muovere li affetti! Mosse l'Arianna per esser donna, et mosse parimenti Orfeo per esser homo et non vento; le armonie imittano loro medesime, et non con l'oratione, et li streppiti de venti et il bellar de le pecore, il nitrire de cavalli et va discorrendo, ma non imitano il parlar de venti che non si trova [...].<sup>6</sup>

Come tutti gli artisti del suo tempo, anche Monteverdi ritiene l'imitazione centrale nel proprio fare artistico, sin dall'inizio della propria attività; ma, come ha dimostrato Mauro Calcagno, è col nascente teatro musicale che essa acquista per lui nuova urgenza.<sup>7</sup>

Nella nostra lettera Monteverdi dice che l'imitazione si misura sulla verosimiglianza: la musica può costruire un discorso sonoro ad imitazione del discorso di persone – come Orfeo e Arianna – poiché esse *parlano*. E infatti, quando nella lettera del 29 dicembre cita il coro degli Argonauti, dice che sarà «il più vago et il più galiardo», poiché essi sono uomini.<sup>8</sup> Non può però imitare chi invece, per sua natura, *non parla*, come «Venti, Amoretti, Zeffiretti e Sirene».

Particolarmente interessante per noi è il punto in cui Monteverdi dice che c'è anche un altro tipo di imitazione musicale: quello de «li streppiti de' venti, e il bellar delle pecore, il nitrire de' cavalli e va discorrendo»; cioè di eventi di natura, animata e inanimata. Di questa imitazione è capace la musica strumentale, anche senza la parola («le armonie [...] loro medesime, et non con l'oratione»).

Il quadro di riferimento per questa concezione è la visione di Platone sulla musica perfetta, da Zarlino chiamata Melodia, che risulta composta da armonia (suono organizzato), numero (metro) e orazione (parola poetica).<sup>9</sup> Queste componenti parlano, rispettivamente, all'anima, al corpo e all'intelletto. Perciò la musica che le possiede tutte e tre, cioè quella vocale, è perfetta perché parla all'essere umano nella sua interezza. La musica strumentale invece, che

bozze del maestro. Tuttavia non è possibile spingersi oltre in questa direzione, perché solo ipotetica; vale però la pena segnalare che la trama di Persiani, con il suo lieto fine, appare adattissima a celebrare uno sposalizio fra casate regnanti. Si può infine affermare che, sulla base di quanto abbiamo letto nelle citate lettere, le scene dell'opera di Agnelli e Monteverdi, se realizzata, sarebbero state somiglianti al fastoso tripudio di canti, suoni e balli, che vediamo in un quadro di Hendrik de Clerck, oggi al Louvre, dipinto solo qualche anno prima, tra il 1606 ed il 1609 (figura 2).

<sup>6</sup> MONTEVERDI, *Lettere, dediche e prefazioni*, p. 87.

<sup>7</sup> CALCAGNO, *'Imitar col canto chi parla'*. Sull'importanza della mimesi nella cultura letteraria e artistica del Rinascimento, cfr. CASTELLI, *L'estetica del Rinascimento*.

<sup>8</sup> Ma è opportuno aggiungere che la musica può anche imitare personificazioni allegoriche, come la Musica del prologo dell'*Orfeo*, le quali, da sempre, sulle scene parlano.

<sup>9</sup> ZARLINO, *Le Istitutioni Harmoniche*, II, 12. La fonte platonica è nel terzo libro della *Repubblica*.

è fatta solo di armonia e numero, parla all'anima e al corpo, ma non all'intelletto, perché non ha orazione. Per questo è gerarchicamente inferiore alla musica vocale, ma risulta adattissima ad imitare la natura, la quale, analogamente, è piena di suono ma priva di parola.

Come abbiamo visto, Monteverdi affronta l'argomento entro un contesto teatrale. E quando si legge di imitazione sonora del «nitrire de cavalli», il pensiero corre subito al *Motto del cavallo* che si trova all'inizio del *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, nell'Ottavo libro dei madrigali. Qui gli archi, ribattendo lo stesso accordo, imitano le tre fasi del movimento del cavallo in crescendo: prima il passo (breve + semibreve), poi il trotto (semibreve + minima), infine il galoppo (semibreve + due semiminime).

Esempio 1. Monteverdi, *Motto del cavallo* (*Combattimento di Tancredi e Clorinda*, in *Madrigali guerrieri et amorosi*, 1638)

Tuttavia le conclusioni di Monteverdi si possono riferire anche al madrigale. Perché, se nel teatro ci sono i personaggi ad esprimere le passioni, nel madrigale è la voce del poeta ad esprimere i propri turbamenti in modo analogo a come fanno gli attori sulla scena. E anche nel madrigale vengono imitati i fenomeni di natura; solo che a farlo sono le voci e non gli strumenti. Perciò, benché nel madrigale la differenza fra le due imitazioni sia meno evidente, nondimeno esiste. E la musica vocale ideale per imitare la natura dev'essere fatta in modo che il testo diventi puro suono – insomma, come una musica strumentale intonata dalle voci.

Per esemplificare la questione, prendiamo in considerazione una composizione del *Quarto libro*, *A un giro sol de' bell'occhi lucenti*, basato su un madrigaletto di Guarini che presenta il paragone fra gli occhi dell'amata, capaci di acquetare e rallegrare la natura, e quelli dell'amante, pieni di lacrime. È un

tema noto e antico, che però diventa sfida nuova per il compositore di seconda pratica, dovendo egli imitare due affetti opposti entro un'unica cornice strutturale – modale e formale:

|       |   |
|-------|---|
| A     | A un giro sol de' bell'occhi lucenti    |
| b     | Ride l'aria d'intorno,                  |
| a     | E 'l mar s'acqueta e i venti,           |
| B     | E si fa il ciel d'un altro lume adorno. |
| <hr/> |   |
| C     | Sol io le luci ho lagrimose e meste;    |
| c     | Certo quando nascete                    |
| d     | Così crudel e ria,                      |
| d     | Nacque la morte mia.                    |

Sono molto evidenti due sezioni, dagli affetti opposti: i primi quattro versi parlano di una natura ridente, i secondi quattro del lamento del poeta. E a marcare la differenza contribuisce il gioco delle rime: quelle alternate della prima sezione creano un respiro ampio e disteso; quelle bacciate della seconda sono invece più pressate come incalzante è la sofferenza amorosa, e la prevalenza di settenari dà al discorso un tono più affannato. Tuttavia la combinazione della musica costruita per le due sezioni risulta armoniosa; e questo grazie alla simmetria: la prima parte del pezzo dura 36 battute, la seconda 37. In questo modo l'ascoltatore, che sente la differenza, allo stesso tempo ne percepisce il bilanciamento. Pur divergenti, le due sezioni sono simmetriche: come le due valve di una medesima conchiglia, sono diverse manifestazioni di una sola realtà.

Tutti gli studi su Monteverdi (con un'eccezione che vedremo) dedicano a questa composizione solo rapidi cenni. A me pare invece un vero capolavoro, che conquista subito l'ascoltatore. Le imitazioni dell'aria, dei venti, del mare ci appaiono di un'evidenza iconica; così come estremamente vividi appaiono i tormenti del poeta. Ma il pezzo non è solo un bozzetto di affetti contrastanti; esso ha una notevole profondità che appare fin dalle prime sette battute, dove il primo verso «A un giro sol de' bell'occhi lucenti» è intonato dal trio Canto, Quinto e Basso.

Esempio 2 Monteverdi, *A un giro sol* (bb. 1-7)

The image shows a musical score for three voices: Soprano, Alto, and Bass. The music is in C major and common time. The lyrics are: "A un giro sol de' bell'occhi lucenti". The Soprano and Alto parts have similar melodic lines, while the Bass part has a more active line with a long note on "sol".

Vediamo qui quasi una personificazione teatrale dell'alterità fra l'amata e l'amante. Infatti da un lato il Basso impersona l'amante: le lunghe durate delle

sue note sono i «passi tardi e lenti» di Petrarca (e di Tasso); e i suoi intervalli formano il tetracordo del lamento di cui per prima ha parlato Ellen Rosand.<sup>10</sup> Dall'altro il Quinto ed il Canto – due voci, come due sono gli occhi – impersonano lo sguardo di lei, volubile e in apparenza noncurante dell'amante, sul quale non sembra fissarsi ma dal quale in realtà viene modellato.

Grazie all'impianto della prima parte, diatonico e senza dissonanze, l'alterità fra amata e amante espressa in queste prime battute è sì malinconica, ma non straziata: appare in una forma quasi oggettiva. Non a caso è attraverso di essa che vengono presentate le fondamenta tonali del pezzo (La per bequadro, ipoeolio). Invece, come vedremo, nella seconda parte l'alterità diventa lacerazione.

Osserviamo da vicino la prima sezione (bb. 1-36). Anche se potrebbe sembrare scritta in modo un po' automatico, essa ha invece grande profondità e intensità. Ma è un'intensità particolare, perché non è ottenuta con diesis né bemolli: tutto è imbevuto di pura luce diatonica. La natura è intesa come una fitta trama di luce, un tripudio di vita, di bellezza e di gioia. E se ognuno dei quattro componenti – aria, mare, venti, cielo – ha caratteri musicali distinti, essi risultano uniti da una stretta coerenza, che agisce tanto nello strato esterno quanto in quello profondo.

Eric Chafe è stato l'unico a dedicare a questo madrigale qualcosa di più di una rapida menzione.<sup>11</sup> Egli ha evidenziato che la sezione dedicata alla natura è basata su «armonie di Do e di Sol, alternate e sostenute, finendo con una mezza chiusura su Sol», e ha definito la natura di questa costruzione «esterna e descrittiva». Che sia *descrittiva* è verissimo; che sia *esterna* mi sembra invece meno convincente, come proverò a dimostrare esaminando i quattro soggetti. Vediamo intanto i loro centri tonali.

### Esempio 3. Tavola dei soggetti della prima sezione di *A un giro sol*

Soggetto 1 (Aria)



Ri - de l'a - ria d'in - tor - no

Soggetto 2 (Mare)



e'l mar s'ac - que - ta

Soggetto 3 (Vento)



e, i ven - ti,

Soggetto 4 (Cielo)



e si fa, il ciel d'un al - tro lu - me, a - dor - no,

<sup>10</sup> ROSAND, *The Descending Tetrachord*.

<sup>11</sup> CHAFE, *Monteverdi's Tonal Language*, pp. 101-102.

Il primo soggetto comincia su Sol e finisce su Do. Così che il soggetto seguente, il mare, è tutto centrato su Do; mentre torna poi a Sol il soggetto dei venti. Effettivamente, come dice Chafe, tutta la sezione si muove fra Do e Sol; e il quarto e ultimo soggetto altalena fra essi, quasi a volerne fare una sintesi, per concludere sul secondo. Possiamo però andare oltre, su questa strada, e notare che la dialettica Do-Sol ha una forte connotazione simbolica. Il mare, che sta in basso, si fonda su Do; l'aria ed i venti, che stanno in alto, si trovano una quinta sopra, Sol. E sembra qui di vedere, come in un'eco sublimata, l'idea pitagorica della distanza fra i corpi celesti regolata da intervalli musicali – secondo Censorino,<sup>12</sup> tra la terra e il sole c'è un intervallo di quinta, proprio come succede in *A un giro sol* fra il mare e i venti.

Se torniamo ad esaminare i quattro soggetti in sequenza (esempio 3), noteremo un'onda unica di energia che li attraversa tutti. Nel primo, quartine di crome arriciate creano un flusso di climax e anticlimax, accumulando energia che passa al secondo soggetto (il mare).

Esempio 4. Monteverdi, *A un giro sol* (bb. 16-21)

Qui Quinto e Alto presentano una medesima sequenza, ma in chiasmo; contemporaneamente il Canto imita il Quinto per moto contrario non rigoroso. Questa costruzione genera una verticalità regolare, un'alternanza di accordi/bicordi Do-Mi-Sol/Re-Fa, che è il respiro del mare, cioè piccole onde quiete (e fa venire in mente pagine come il *Viderunt omnes* di Perotinus).

Il movimento ondulato continua nel soggetto dei venti (v. esempio 5), sempre entro una quinta (e anche qui troviamo il moto contrario del tenore rispetto alle altre voci). Esso acquista un'ulteriore forma nel soggetto del cielo, dove Canto e Quinto ricreano il respiro delle onde, ma proiettato nell'aria attraverso l'amplificazione della pulsazione accordale Do/Sol.

Segnalo ancora un ultimo elemento di coesione strutturale fra i quattro soggetti, garantito dal Tenore e dal Basso. Nel primo soggetto il Basso procede

<sup>12</sup> Nel libro XIII di *De die natali*.

«a passi tardi e lenti», regolarmente alternando Sol e Do nella varie ottave (bb. 8-16). Sulle ultime due battute il Tenore viene a dargli manforte, e resta in sua compagnia quando comincia la sezione del mare: allora le due voci mantengono a lungo Do-Sol, che, come abbiamo visto, è la quinta centrale dell'area tonale (bb. 17-20). E quando, dopo, arriva il cielo, il Basso arpeggia l'accordo di Do, imitato dal Tenore (bb. 28-35).

Esempio 5. Monteverdi, *A un giro sol* (bb. 24-36)

The musical score consists of two systems of staves. The first system contains five staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Bass) with lyrics: "e\_i ven - - - - - ti, e si fa\_il ciel d'un al - tro lu - me.a - - - - - ven - - - - - ti, e si fa\_il ciel d'un e\_i ven - - - - - ti, e\_i ven - ti, e si fa\_il ciel d'un al - tro lu - me, e si fa\_il ti,e\_i ven - - - - - ti, e\_i ven - ti, e si fa\_il ciel d'un al - tro lu - me.a - - - - - ven - - - - - ti, e si fa\_il ciel d'un". The second system contains five staves with lyrics: "dor - no, e si fa\_il ciel d'un al - tro lu - me.a-dor - no, d'un al - tro lu - me.a-dor - no, al - tro lu - me.a-dor - no, e si fa\_il ciel d'un al - tro lu - me, d'un al - tro lu - me.a-dor - no, ciel, e si fa\_il ciel, e si fa\_il ciel d'un al - tro lu - me.a-dor - no, dor - no, e si fa\_il ciel d'un al - tro lu - me.a-dor - no, d'un al - tro lu - me.a-dor - no, al - tro lu - me.a-dor - no, e si fa\_il ciel d'un al - tro lu - me.a-dor - no,".

Passiamo adesso alla seconda parte – dolente – e consideriamo come agisce Monteverdi, a livello di sistema, per differenziarla dalla precedente. La sezione della natura si era conclusa sul Sol, ma senza una vera cadenza: per finire, le armonie di Do e Sol si sono avvicinate in rapida e regolare successione, come l'esaurimento naturale di un flusso (v. fine esempio 5). Allora Monteverdi, per marcare il mutamento, altera proprio il Sol, centro tonale, in Sol# (peraltro su questa nota viene intonata proprio la sillaba «sol»); e così costruisce una polarizzazione verso il La, il tono d'impianto che torna così protagonista (bb. 36-37).

A questo reindirizzamento tonale corrisponde una nuova logica della *texture*. Nella sezione precedente avevamo avuto una trama polifonica fitta, nella quale ogni soggetto veniva imitato da tutte le voci – con l’eccezione del Basso. Nella seconda parte invece Monteverdi costruisce imitazioni per *bicinia*; le quali incarnano in diversi modi il tema dominante della sezione, cioè l’alterità fra l’amante e l’amata, la cui essenza è il numero due.

Esempio 6. Monteverdi, *A un giro sol* (bb. 39-53)

The image shows a musical score for five voices (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass) in a setting of Monteverdi's 'A un giro sol'. The score is written in C major, 4/4 time, and consists of two systems of staves. The lyrics are in Italian and describe the birth of Christ. The lyrics for the first system are: 'lu - - - ci ho la-gri - mo - se, e me - - - - ste. Cer-to quan-do na-sce - ste co - si Cer-to quan-do na-sce - ste co - si cru -'. The lyrics for the second system are: 'Cer-to quan-do na-sce - ste co - si cru - del e ri - cru - del e ri - - a, - - del e ri - - - - a, nac - que la mor - te mi -'. The score features complex polyphonic textures with imitations and *bicinia*.

E infatti l’imitazione a *bicinia* viene presentata due volte, a distanza di quinta: la prima è centrata sul polo di La, la seconda su quello di Mi (ed entrambe le volte, in successione, sentiamo prima le voci gravi, l’amante, poi le voci acute, l’amata). Ma ancor più, l’alterità diventa separazione lacerante con il movimento interno a ciascun *bicinium*, le cui voci cominciano all’unisono e poi si separano con una straziata seconda minore che avvia una sequenza di *durezze e ligature* (seconde e terze). È una trovata stupenda, di cui Monteverdi doveva esser particolarmente fiero se la presenta, a mo’ di emblema di tutto il Quarto libro, nell’incipit di *Ah, dolente partita*.

Il panorama affettivo di questa sezione del testo è nettamente più intenso del precedente, ed intricato come possono esserlo i pensieri di un amante tormentato. Oltre agli strumenti che abbiamo appena visto, per esprimere tutto ciò Monteverdi ricorre ad un espediente molto usato da Luca Marenzio, che consiste nell'intrecciare, a conclusione del pezzo, i due soggetti corrispondenti agli ultimi due versi. Qui la cosa è anche un po' più complessa, per il fatto che Monteverdi concentra il sesto e settimo verso («Certo quando nasceste / così crudel e ria») in un unico, lungo soggetto; intrecciando quindi due soggetti di durata molto diversa. Tuttavia nelle ultime battute Monteverdi si concentra solo sull'ultimo soggetto («Nacque la morte mia»), e avvia un'imitazione, sempre per *bicinia*, alla quinta, che riconduce il flusso tonale al suo esito naturale, La.

Esempio 7. Monteverdi, *A un giro sol* (conclusione)

The musical score consists of five staves. The first two staves are vocal lines with lyrics: 'a, nac - que la mor - te mi - - - a.' The next three staves are instrumental lines with lyrics: 'a, nac - - - que la mor - te mi - - - a.', 'nac - que la mor - te, la mor - - - te mi - - - a.', and 'mor - te, nac - que la mor - te - - - mi - - - a.'. The final staff is a bass line with lyrics: 'nac - que la mor - te mi - - - - - a.'.

2. Si può rilevare una notevole analogia di concezione fra un madrigale come *A un giro sol* e le opere dei pittori coetanei di Monteverdi cui si deve una nuova costruzione del «paesaggio secondo un ritmo solenne, di grande respiro classico, che prese più tardi il nome di “paesaggio ideale”». <sup>13</sup> Nell'esemplare *Fuga in Egitto* di Annibale Carracci, «considerata l'inizio ufficiale del genere pittorico del paesaggio autonomo», <sup>14</sup> a dominare è una natura fastosa ed armoniosa, e le figure in primo piano «sono così ridotte di scala da essere completamente sovrastate dimensionalmente dallo scenario naturale». <sup>15</sup> Allo stesso modo, in *A un giro sol* Monteverdi conquista l'ascoltatore descrivendo in suoni la perfetta ed armoniosa bellezza della natura; solo in un secondo momento ci presenta la figura del poeta dolente, che comunque nell'affresco sonoro è sovrastata dalla perfezione del panorama naturale. La differenza, sia

<sup>13</sup> BLASIO, *Classicismo e naturalismo*, p. 237

<sup>14</sup> ZUFFI, *Grande atlante del Rinascimento*, p. 358.

<sup>15</sup> BLASIO, *Classicismo e naturalismo*, p. 239. *La Fuga in Egitto* (Roma, Galleria Doria Pamphilj: <<http://www.doriapamphilj.it/roma/i-capolavori-doria-pamphilj/annibale-carracci/>>) fu dipinta subito dopo la pubblicazione del *Quarto libro* di Monteverdi.

strutturale sia percettiva, esistente fra pittura e musica (sincronica la prima, diacronica la seconda) non credo possa contraddire un'analogia così evidente.



Figura 1. Annibale Carracci, Fuga in Egitto, 1600-1603, Roma, Galleria Doria-Pamphilij

Mi pare perciò che valga la pena mettere a confronto l'idea monteverdiana di rappresentazione della natura con quella espressa da Giovanni Battista Agucchi, stretto soldato di Carracci. In una lettera da Roma all'amico bolognese Bartolomeo Dulcini, Agucchi include la descrizione di come dovrà essere composto un quadro da lui commissionato a Ludovico Carracci. Lo scritto si intitola *Per dipingere l'istoria d'Erminia che si racconta nel principio del settimo libro del Goffredo del Tasso*, e il soggetto prescelto è il momento in cui «Erminia ricovrata dalla carica che li dederò i soldati cristiani alle ripe del Giordano, ivi ritrovò invece un vecchio pastore, che stando all'ombra a tessere fucelle a canto la sua greggia udiva cantare tre fanciulli suoi figliuoli, e da lui intesa la felice conditione del viver suo, si deliberò di trattenersi a menar la vita seco».<sup>16</sup> Agucchi desidera che nel quadro

si havria da formare un paese vaghissimo, come sono le campagne di Palestina circonvicini al fiume Giordano [...] una prospettiva di bello, e lieto paese, con monti, colli, valli, piani [...] et appresentare in somma tutto il paese, come un luogo riposto della quiete, e felice Arcadia, et un giorno tranquillo della più bella stagione.

Contro questo fondale,

più verso il mezzo del quadro converrebbe dipingersi Erminia, che stesse in piedi. [...] Non havria da essere di faccia rossa nè stridente, nè allegra, ma piuttosto alquanto pallida e pietosamente afflitta, come suole avvenire a'

<sup>16</sup> La corrispondenza fra Agucchi e Dulcini, già pubblicata da Battisti nel 1962, è adesso riunita in DE MAMBRO SANTOS, *Arcadie del vero*, da cui cito (qui: p. 197).

gl'amanti, con qualche piccolo segno di lagrimuccia che vogli tentare di spon-  
tare fuori dagl'occhi.<sup>17</sup>

Mi pare evidente l'analogia tra questo programma di Agucchi e *A un giro sol*; e vale la pena ricordare che Monteverdi e Agucchi (i quali sono praticamente coetanei, essendo nato il primo nel 1567 e il secondo nel 1570) condividono un'intensa venerazione per la poesia di Tasso.

Se restiamo ancora un momento in compagnia di Agucchi, ci tornerà utile una teoria dell'imitazione della natura che si attaglia perfettamente alla visione di Monteverdi, quale è deducibile dalle sue composizioni. Abbiamo visto che in *A un giro sol* la natura viene rappresentata come un tripudio di gioia e di luce, regolata da precise proporzioni musico-geometriche. Dunque non è 'presa dal vero', con tutte le asprezze e i pericoli che inevitabilmente si accompagnano alla bellezza naturale: è una costruzione ideale, realizzata combinando diversi frammenti di bellezza per arrivare ad una sintesi superiore di equilibrio.

Ed è proprio questa la concezione esposta da Agucchi in un trattato sulla pittura rimasto incompleto, di cui si conosce solo un'ampia sezione riportata nel volume *Diverse figure [...] disegnate a penna [...] da Annibale Carracci*, pubblicata da Giovanni Antonio Massani (con lo pseudonimo di Giovanni Antonio Mosini) nel 1646.

Agucchi identifica due modelli di imitazione del bello. Il primo è seguito da quei pittori che

imitando uno, ò più generi di cose, datisi solamente ad imitare quel che alla facoltà visiva è solito di apparire, hanno posto il fine loro nell'imitare il naturale perfettamente, come all'occhio appare, senza cercar niente di più.

L'altro modello invece ha come riferimento Raffaello, il quale «havea saputo formar l'Idea di quella bellezza, che nella natura non si trova».<sup>18</sup> I pittori che lo seguono

s'inalzano più in alto con l'intendimento, e comprendono nella loro Idea l'eccellenza del bello, e del perfetto, che vorrebbe fare la natura, ancorche ella non l'eseguisca in un sol soggetto, per le molte circostanze, che impediscono, del tempo, della materia, e d'altre dispositioni: e come valorosi artefici, conoscendo, che se essa non perfettiona del tutto un'individuo, si studia almeno di farlo divisamente in molti, facendo una parte perfetta in questo, un'altra in quello separatamente; eglino non contenti d'imitare quel che veggono in un sol soggetto, vanno raccogliendo le bellezze sparse in molti, e l'uniscono

<sup>17</sup> DE MAMBRO SANTOS, *Arcadie del vero*, pp. 197-200.

<sup>18</sup> Come scrive Raffaello in una celebre lettera a Castiglione del 1514, «per dipingere una bella [donna], mi bisognaria veder più belle [...]. Ma essendo carestia [...] di belle donne, io mi servo di certa idea che mi viene nella mente»: SANZIO, *Tutti gli scritti*, p. 29. Sull'affermazione dell'Idea nella storia dell'arte cfr. il classico PANOFSKY, *Idea*.

insieme con finezza di giudizio, e fanno le cose non come sono, ma come esser dovrebbero per essere perfettissimamente mandate ad effetto.<sup>19</sup>

L'Idea di natura che si coglie in *A un giro sol* appartiene certamente al secondo modello, preferito da Agucchi e Carracci. Monteverdi costruisce un'idea di natura in cui quattro manifestazioni di bellezza (i quattro soggetti dell'aria, del mare, del vento e del cielo) vengono distillate e combinate in schemi contrappuntistici e modali perfetti ed equilibrati, per dare un quadro complessivo di supremo equilibrio ed armonia. È dunque uguale a «i più valenti Pittori, [che] senza levare alla somiglianza, hanno aiutata la natura con l'arte [...] dando segno [...] di conoscere quel più di bello, che in quel particolare soggetto la natura avrebbe voluto fare per interamente perfezionarlo».<sup>20</sup>

3. Per concludere vorrei esaminare un ultimo aspetto. Abbiamo visto che nella sua rappresentazione della natura Monteverdi usa frammenti di scale, progressioni ascendenti e discendenti, soggetti rovesciati o separati in incisi che vengono combinati variamente, dal carattere squisitamente diatonico ed estremamente regolare nel respiro ritmico. È interessante chiedersi se sono mezzi specifici dell'imitazione della natura, o se sono utilizzati anche in altri contesti; e se sì, in qual modo.

Per rispondere compiutamente bisognerebbe condurre una ricognizione generale dei madrigali di Monteverdi, per la quale non c'è spazio in questa sede. Mi limiterò a fare qualche considerazione su due pezzi famosi ed esemplari che rispettivamente precedono e seguono cronologicamente *A un giro sol*.

Comincio da *Ecco mormorar l'onde*.<sup>21</sup> Essendo stato analizzato più di ogni altro pezzo monteverdiano, mi posso limitare a segnalare che nella prima parte troviamo la stessa unità di flusso energetico fra i soggetti notata per *A un giro sol*. *Ecco mormorar l'onde* è per intero un tripudio della natura; ma la prima parte, precedente l'apparire dell'alba, ha un carattere tutto speciale, in cui viene tratteggiato il passaggio dall'oscurità alla luce.<sup>22</sup>

Ecco mormorar l'onde,  
E tremolar le fronde  
A l'aura matutina e gl'arborscelli  
E sovra i verdi rami i vag'augelli  
Cantar soavemente  
E rider l'oriente.

<sup>19</sup> In DE MAMBRO SANTOS, *Arcadie del vero*, p. 147. La stampa originale di *Diverse figure* si può leggere in <https://gallica.bnf.fr>. Sul trattato di Agucchi cfr. DI STEFANO, *Bello e Idea*, 2007.

<sup>20</sup> Agucchi, DE MAMBRO SANTOS, *Arcadie del vero*, p. 148

<sup>21</sup> Dal *Secondo libro*. Ogni studio su Monteverdi ne parla. L'esempio più recente è l'analisi di Geoffrey Chew in WHENHAM – WISTREICH, eds., *The Cambridge Companion to Monteverdi*, pp. 45 sgg.

<sup>22</sup> Per un'approfondita analisi letteraria di questo mirabile componimento, cfr. DANIELE, *Il madrigale "Ecco mormorar l'onde"*.

Questo capolavoro di Tasso presenta l'apoteosi del suono. Non solo non c'è sintassi bensì paratassi; ma ancor più, tutti i verbi, in questi primi versi, sono all'infinitivo, perché nell'oscurità non si possono vedere le azioni: possiamo solo sentire i suoni che esse producono, e percepirne le affinità profonde, in un movimento energetico che va dal basso verso l'alto – anche qui squisitamente diatonico. Monteverdi comincia con un semplice sollevarsi di tono nel registro grave per imitare l'incresparsi delle acque – analogo al respiro del mare che abbiamo visto poco fa. Il suono successivo, il tremolare delle fronde, è uno sviluppo del precedente: si muove per intervalli vicini ma delinea anche una quinta (Fa-Do) – ancora, come in *A un giro sol*, fondante l'impianto tonale. Su queste fronde stanno gli augelletti, il cui canto è uno sviluppo disteso del precedente tremolare, e annuncia l'arrivo dell'alba. Forse ancor più che in *A un giro sol*, il trasfondersi di un soggetto in un altro è una sorta di trasmutazione alchemica – un'idea che affascinava Monteverdi.<sup>23</sup>

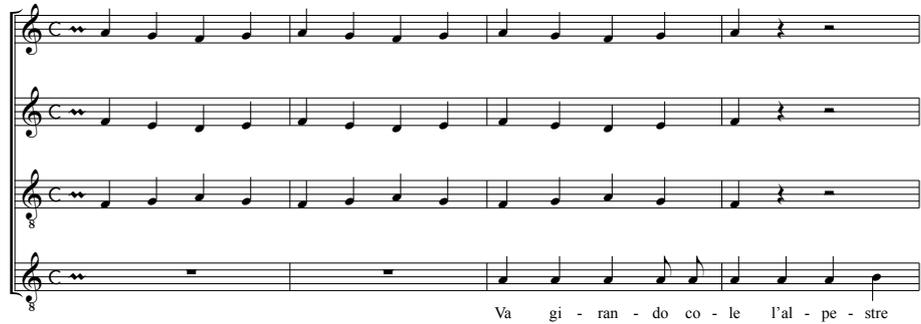
Questa trasfigurazione, resa possibile dalla medesima sostanza dei fenomeni, trova la sua apoteosi in *Zefiro torna e di soavi accenti*. Anche su questa famosissima ciaccona sono state scritte preziose pagine;<sup>24</sup> perciò mi limito ad evidenziare un solo punto funzionale al mio discorso. L'unità strutturale dei fenomeni naturali è garantita con due mezzi diversi: da un lato l'imitazione stretta fra le due voci, dall'altro la coerenza tonale e la cornice diatonica offerta dal basso ostinato. Proprio all'inizio, l'inciso musicale sulle parole «Zefiro torna» viene presentato a partire prima da Si, poi da Re, infine da Sol, cioè dalle tre note della triade della *finalis*; come a dire: ciascuna di queste tre note presenta un punto di vista diverso di una medesima realtà.

Queste brevi osservazioni ci dicono che i mezzi musicali notati in *A un giro sol* vengono utilizzati, in modo sostanzialmente analogo, in altre imitazioni di natura. Resta da capire se possono servire anche ad altri contesti. Mi limito soltanto, per concludere, a tornare al soggetto di *A un giro sol* dedicato al mare (esempio 4). Messo in quella configurazione tonale, per *ut-re-mi* (cioè un tono con terza maggiore) imita perfettamente delle acque chete, appena increspate dal vento. Basta però movimentare il Basso e, soprattutto, spostare la configurazione tonale a *re-mi-fa* (cioè un tono con terza minore) che il valore simbolico cambia. Così, all'inizio del *Combattimento*, il moto del mare si trasforma nell'inquieto vagare di Clorinda alla ricerca di un'altra «porta ove d'entrar dispone».

<sup>23</sup> Cfr. la pentola alchemica da lui disegnata nella lettera ad Ercole Marliani del 23 agosto 1625, n. 82 in MONTEVERDI, *Lettere, dediche e prefazioni*, n. 83 in MONTEVERDI, *Lettere*, ed. Lax.

<sup>24</sup> Cfr. OSSI, 'L'armonia raddoppiata' e CARTER, *Two Monteverdi Problems. Zefiro torna e di soavi accenti* viene pubblicata negli *Scherzi musicali* del 1632, e poi ripresa nel *Nono libro*.

Esempio 8. Monteverdi, Combattimento di Tancredi e Clorinda (*Madrigali guerrieri et amorosi*, 1638)



Va gi - ran - do co - le l'al - pe - stre

Insomma, bastano pochi interventi perché l'imitazione della natura si volga in imitazione delle passioni – e viceversa. E questa è la grande magia della musica, che rende Claudio Monteverdi «divino», e ci fa ancora parlare appassionatamente, dopo 450 anni, del suo mondo sonoro.



Figura 2. Hendrick De Clerck, *Le nozze di Teti e di Peleo, o Il festino degli Dei*, 1606-1609, Parigi, Musée du Louvre

BIBLIOGRAFIA

- BESUTTI, P., a cura di, "Al suon de la famosa cetra". *Storia e rinascite di Claudio Monteverdi cittadino mantovano, mostra bibliografica, documentaria e scenica*, Mantova, Biblioteca Comunale Teresiana, 1° giugno - 16 settembre 2017, Publi Paolini, Mantova 2017.
- BLASIO, S., *Verso la nascita del paesaggio come genere: italiani e forestieri tra Firenze e Roma nel Cinquecento e nel primo Seicento*, in *La natura e il paesaggio nella pittura italiana*, a cura di P. De Vecchi e G.A. Vergani, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2002, pp. 225-235.
- BLASIO, S., *Classicismo e naturalismo nella pittura di paesaggio del Seicento*, in *La natura e il paesaggio nella pittura italiana*, a cura di P. De Vecchi e G.A. Vergani, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2002, pp. 237-263
- CALCAGNO, M., 'Imitar col canto chi parla': *Monteverdi and the Creation of a Language for Musical Theater*, «Journal of the American Musicological Society», 55 (2002), pp. 383-432.
- CARTER, T., *Monteverdi's Musical Theatre*, Yale University Press, New Haven and London 2002.
- CARTER, T., *Two Monteverdi Problems and Why They Matter*, «The Journal of Musicology», 19 (2002), pp. 417-433.
- CARTER, T., *Winds, cupids, little zephyrs and sirens: Monteverdi and "Le nozze di Tetide" (1616-1617)*, «Early Music», 39/4 (2011), pp. 489-502.
- CASTELLI, p., *L'estetica del Rinascimento*, Il Mulino, Bologna 2005.
- CHAFE, E.T., *Monteverdi's Tonal Language*, Schirmer, New York etc. 1992.
- DANIELE, A., *Il madrigale "Ecco mormorar l'onde"*, in ID., *Capitoli tassiani*, Antenore, Padova 1983, pp. 181-202.
- DE MAMBRO SANTOS, R., *Arcadie del vero. Arte e teoria nella Roma del Seicento. Con uno scritto inedito di Carlo Volpe*, Apeiron, Roma 2001.
- DI STEFANO, E., *Bello e Idea nell'estetica del Seicento*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2007.
- MONTEVERDI, C., *Lettere, dediche e prefazioni*, edizione critica con note a cura di D. De' Paoli, De Santis, Roma 1973.
- MONTEVERDI, C., *Lettere*, a cura di É. Lax, Olschki, Firenze 1994.
- OSSI, M., 'L'armonia raddoppiata'. *On Monteverdi's Zefiro torna, Heinrich Schütz's Es steh Gott auf, and Other Seventeenth-Century Ciaccone*, «Studi Musicali» (1988), pp. 225-253.
- PANOFSKY, E., *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, trad. it., Bollati Borin-ghieri, Torino 1956 (edizione originale 1924).

- PERSIANI, O., *Le nozze di Teti, e di Peleo. Opera scenica del Signor Oratio Persiani*, Sarzina, Venezia 1639 (<<https://www.loc.gov/resource/mus-schatz.19874.o?st=gallery>>).
- ROSAND, E., *The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament*, «The Musical Quarterly», 65/3 (1979), pp. 346-359.
- SANZIO, R., *Tutti gli scritti*, a cura di E. Camesasca, Rizzoli, Milano 1956.
- WHENHAM, J. – WISTREICH, R., eds., *The Cambridge Companion to Monteverdi*, Cambridge University Press, Cambridge etc. 2007.
- ZARLINO, G., *Le Istitutioni Harmoniche*, [Pietro da Fino], Venezia 1558.
- ZUFFI, S., *Grande atlante del Rinascimento*, Electa, Milano 2007.



NOTA BIOGRAFICA Massimo Privitera (1956) è professore di musicologia presso l'Università di Palermo. Il suo principale campo di ricerca è il madrigale italiano del XVI e XVII secolo. Ha curato l'edizione dei madrigali di Frescobaldi (con Lorenzo Bianconi), della canzonette a sei voci di Orazio Vecchi (con Rossana Dalmonte), e dei madrigali di Achille Falcone. Ha pubblicato articoli su Marenzio, Monteverdi, Vecchi, Celano, ed una monografia su Arcangelo Corelli. Altri campi di ricerca sono musica e pittura, il café-concert, la canzone e il musical cinematografico. È vocalista, arrangiatore e direttore di coro.

BIOGRAPHICAL NOTE Massimo Privitera (1956) is a Professor of Musicology at the University of Palermo. His research is chiefly focused on the sixteenth- to seventeenth-century Italian madrigal. He has edited Frescobaldi's madrigals (with Lorenzo Bianconi), Orazio Vecchi's six-voice canzonette (with Rossana Dalmonte), and the madrigals of Achille Falcone. He has published articles on Marenzio, Monteverdi, Vecchi, Celano, and a monograph on Arcangelo Corelli. He also works on music and painting, the café-concert, the song and the musical on the cinema screen. He is a vocalist, arranger and choir-director.