

UN'ANALISI MADRIGALISTICA DI  
ECCO MORMORAR L'ONDE  
DI CLAUDIO MONTEVERDI

ECCO MORMORAR L'ONDE

Madrigale a 5 voci di Claudio Monteverdi

Parole di Torquato Tasso.

*Analisi, come si vede, di notevoli dimensioni. In un esame ben difficilmente si avrà il tempo di scrivere così a lungo. La sottopongo lo stesso al lettore, come esempio di metodo di indagine, applicabile anche a lavori più brevi.*

*La parte introduttiva è di modeste proporzioni rispetto al resto, e serve solo a precisare l'indirizzo che si intende dare alla ricerca, e i suoi motivi. Si ritiene cioè che in questo madrigale la poesia e la musica si compenetrino in maniera particolare, e che insieme formino un crescendo luminoso nel quale l'alba si sostanzia. L'analisi esamina tutto il madrigale da questo punto di vista, sviluppandolo via via.*

*Questa impostazione fa sì che l'esame dei rapporti fra poesia e musica sia in questa analisi particolarmente ampio, e la sottopongo all'interesse del lettore anche per allenarlo a questo tipo di indagine.*

*Vorrei inoltre far notare come si applichi qui una di quelle abbreviazioni di cui si parlava alle pagg. 11 e 12: le battute comprese fra la 12<sup>a</sup> e la 26<sup>a</sup> non sono quasi per nulla analizzate, perché si è ritenuto che in esse non vi fossero fatti nuovi in relazione all'oggetto su cui si vuole concentrare l'indagine.*

« Ecco mormorar l'onde  
e tremolar le fronde  
e l'aura mattutina e gli arboscelli,  
e sopra i verdi rami i vaghi augelli

cantar soavemente  
e rider l'oriente:  
ecco già l'alba appare  
e si specchia nel mare  
e rasserena il cielo  
e imperla il dolce gelo  
e gli alti monti indora.  
O bella e vaga aurora  
l'aura è tua messaggera, e tu de l'aura  
ch'ogni arso cor ristaura ».

Riportiamo qui il testo, perché ci sembra che in questo madrigale l'unione di musica e poesia sia di particolare importanza.

È vero che in ogni composizione vocale riuscita, la musica interpreta e amplifica la parola, e le sovrappone una nuova e distinta realtà poetica.

Tuttavia, in pochi casi come in questo la sovrapposizione batte così all'unisono col testo letterario, lo segue così fedelmente in tutti i suoi moti affettivi. Monteverdi non si limita a trarre spunto dai versi per la sua propria invenzione, ma vive dentro di essi e ne segue lo sviluppo, la dinamica, lo spirito, punto per punto.

Se esaminiamo da solo il testo poetico, scorgeremo già in esso una delle ragioni per cui in questo capolavoro monteverdiano il madrigale tocca l'acme della sua perfezione. Il soggetto della poesia è, come ognuno vede, l'alba, ma la sostanza del componimento non è la descrizione o il racconto. L'aurora non è un fenomeno al di fuori del poeta, un oggetto di cui ci parla, ma è già in lui ancor prima di nominarla, vive già nella dinamica delle parole e del verso, ancor prima che il concetto in essi contenuto ci sia chiarito; anzi, questo si illumina totalmente solo alla fine, insieme all'ambiente che lo contiene. La poesia è tutta un crescendo, non un crescendo di suono, ma un crescendo di luce. E in questo siamo già nello spirito del madrigale musicale. La poesia contiene già un madrigalismo.

Nello spirito del madrigalismo è infatti questo suo vivere interiormente il suo oggetto, senza descriverlo dall'esterno. Gioverà ricordare che il madrigalismo, in musica, specie presso i grandi, molto spesso si stacca dall'onomatopea. Questa potrà comparire come risultato secondario, ma la sostanza dell'artificio madrigalistico è quella di trasferire nella musica il concetto del fenomeno accennato dalla parola, non le sue eventuali implicazioni sonore. Il madrigalista che parla del vento si preoccuperà di dare alle sue note un andamento leggero e svolazzante, o addirittura di riflettere nella musica lo spavento per la tempesta incombente o il refrigerio per il fresco della brezza, in altre parole si occuperà fundamentalmente della realtà psicologica, del-

*l'impressione* che il vento fa, molto più che di riprodurne l'urlo o il fruscio. Lavoro analogo, come abbiamo detto, trova il Monteverdi già compiuto dal Tasso.

Abbiamo detto pure che la musica vive con la poesia senza perdere mai il contatto con essa, che la poesia è in continuo crescendo, e che tale crescendo è un crescendo di luce più che di suono. La musica ripete tali caratteri in maniera, come si è pur detto, particolarmente fedele. Vediamo ora come. Anzi, d'ora in poi ci occuperemo solo della realizzazione monteverdiana, e non del testo isolato.

All'inizio, Monteverdi riesce a farci partecipi di una situazione estremamente labile e momentanea, a fissare nella musica un istante miracoloso e inafferrabile, e cioè la quiete antelucana che già freme nell'attesa della luce e del movimento. La forma della quiete notturna è ancora nelle cose, ma esse ne hanno già perduto la sostanza, sono ferme ma non più statiche; insomma lo stato d'animo della notte fa già parte del passato e il giorno è già negli spiriti. Le parole, almeno nella interpretazione che ce ne dà Monteverdi, si aprono su una scena esteriormente immobile. Non è un paradosso osservare che sono proprio i movimenti che in essa percepiamo a darci la misura della sua immobilità. Tanto immobile è che sorprendiamo il mormorio delle « *onde* » ed il « *tremolar* » delle « *fronde* ».

Quale è il mezzo tecnico musicale di cui principalmente si serve il Monteverdi per creare quel clima di fervida quiete, quell'universale aspettativa trepida che introdotta dal primo « *ecco* » si scioglierà, e trionfalmente solo nel secondo (« *Ecco già l'alba appare* »)? A nostro parere è soprattutto il *ribattuto* iniziale. Molte altre volte il disegno a note ribattute è privo, come in questo caso, di ogni funzione ritmica, e la nota ripetuta tiene luogo di una nota ferma; essa mantiene così il suo carattere di nota tenuta, ma il ribattuto le dà maggior vita. Citando a caso, basterà ricordare alcuni accompagnamenti, ad esempio di Schubert, nei quali il ribattuto, senza voler in alcun modo intervenire nella vita della melodia col suo ritmo insistente, si preoccupa solo di fornirle un tappeto armonico più vivo. Uscendo dalla musica pura ed entrando in quella drammatica (più vicina invero al genere madrigalistico) ci balza alla memoria il ribattuto dei violini, articolato in diverse ottave, con cui si apre il terzo atto di « *Aida* ». La scena, per quanto anche qui notturna, non ha nulla a che fare con quella monteverdiana. La vera analogia fra le due situazioni è che anche in quel passo dell'« *Aida* » non sta accadendo nulla, ma si stanno preparando eventi molto importanti, che devono essere anticipati nello spirito dell'ascoltatore.

Tutta la prima frase « *ecco mormorar l'onde* » è formata dal ripetersi di una nota. Non vale a interromperlo la piccola oscillazione melodica sulla nota superiore (« *l'on-de* ») presente ogni volta, nelle successive imitazioni,

perché essa non ha evidentemente altra funzione che di amplificare l'accento principale della frase: in altre parole, e prendendo come esempio la sua prima enunciazione, il Re non interrompe con un vero e proprio fatto melodico la serie insistente dei Do; in esso tale serie si prolunga implicitamente, perché esso tiene, come appoggiatura, luogo di *Do*. (Non si badi qui al fatto che l'appoggiatura non cade sul battere della battuta: i segni di battuta non sono di Monteverdi, e il vero accento musicale segue l'accentuazione del verso). È comunque una risorsa espressiva, quella di appoggiare sull'accento, che nel recitativo settecentesco sarà così scontata da venire addirittura affidata all'improvvisazione dei cantanti.

Un altro elemento di primaria importanza è il registro in cui l'Autore fa cantare le voci in queste prime misure: esso è per tutte e tre (Tenore, Alto e Basso) molto grave. Il tenore inizia solo, e sulla nota di colore più spento, il *Do* basso. La nessuna consistenza melodica della parte, una nota, come si è visto, insistente e animata solo dall'articolazione della parola, garantiscono un perfetto *pianissimo* molto più di qualsiasi segno dinamico. Esso vibra però di tutte le consonanti e ha la sua unica espansione sulla già considerata appoggiatura, che neanche a farlo apposta, « *ondeggia* » sulla parola adatta. Così il pezzo conosce, già nel suo esordio, il primo duplice madrigalismo: il « *mormorio* » e il segreto movimento dell'onda, interiore e ad essa connaturato come l'accento alla frase. A conferma poi del carattere niente affatto ritmico del ribattuto iniziale, vorremmo anche aggiungere che tutti gli elementi considerati, disegno, parole, registro, eccetera, fanno sì che in nessuna esecuzione che abbia un minimo di musicalità la frase si sentirà mai sillabata, ma anzi l'esecutore istintivamente tenderà a fondere le prime parole in un omogeneo *legato*.

L'entrata, alla terza battuta, del Basso e dell'Alto, per quanto mantenuta nelle stesse condizioni del Tenore, segna inevitabilmente un primo, modestissimo « *crescendo* ». La sua funzione è studiata con infallibile senso dell'effetto. Se l'inizio deve essere quasi impercettibile, occorre che il seguito, presentandosi con contorni meno vaghi, lo precisi ripetendolo in veste più chiara.

Il *crescendo* (sempre fatto soprattutto di luce e di movimento, non lo si dimentichi), prosegue, molto graduato. Alla quarta battuta (Tenore) e alla quinta (imitazione dell'Alto) su « *e tremolar le fronde* » la melodia si allarga, si intensifica (batt. 5-6-7-, Tenore) in una ripetizione alla quinta, e si appresta, nelle battute seguenti, a un lungo e sviluppato melisma su « *l'aura mattutina* ». A questo punto Monteverdi mette in opera una geniale trovata per impedire al canto di emanciparsi troppo, sulla sua ala melodica, dalla situazione di fondamentale staticità che è ancora prematuro abbandonare; egli fa entrare le due voci superiori, ma non, come ci si potrebbe

aspettare, per aggiungere vivacità o ricchezza al tessuto della musica, sibbene per ancorare alla estatica immobilità di una successione di minime il capriccioso disegno del Tenore.

Va anche osservato il semplicissimo, anodino andamento per terze del Canto e del Quinto e il modesto registro sul quale si mantengono, soprattutto se confrontato con gli assai più squillanti Fa del Tenore. « *L'aura mattutina* » ci si presenta così, e contemporaneamente, sotto il duplice aspetto della brezza che fa ondeggiare « *fronde* » e « *arboscelli* » e della atmosfera sospesa quasi immobile sul mormorio delle « *onde* ». Sulle stesse parole il M. ci dà così due madrigalismi sovrapposti e contrastanti.

Fra la battuta 12 e la batt. 26 i primi tre versi vengono reiterati con effetti di sempre maggiore illuminazione, senza che si presentino fatti particolarmente nuovi da sottolineare (con ciò non s'intende che il livello della composizione scenda: soltanto, l'autore seguita a servirsi prevalentemente dei mezzi già usati). Il tessuto si fa progressivamente più ricco, giocando sugli elementi già noti, fino all'ampia cadenza e fa magg. della batt. 26. Notiamo come l'autore si serva dell'imitazione di gruppi di due voci fra loro in terza (batt. 12-15) per arricchire il suono senza obbligare gli esecutori a salite di volume.

Nelle successive battute 27-40 è riconoscibile una specie di secondo episodio, caratterizzato dalla mancanza del Basso. Insieme a ciò, vari altri elementi contribuiscono a dare senso di leggerezza alle parole « *e sopra i verdi rami...* », e cioè ai versi 4-5-6. All'inizio il contrappunto fra Canto e Quinto è assai fitto e la melodia saltellante. Quindi le due voci si uniscono nel ritmo per vocalizzare con la massima ampiezza sulla parola « *cantar* », a intervallo di terza.

Ancora una volta ci troviamo davanti a un duplice madrigalismo sulla stessa parola: « *cantar soavemente* » viene ripetuto con tutt'altra melodia, a valori lunghi, ma essa pure molto cantabile, dall'Alto. La successiva imitazione (sia pure con parole diverse), all'unissono, del Tenore non guasta l'effetto che l'autore vuole ottenere con l'assenza delle voci scure, perché su quelle note, per di più usate subito prima dall'Alto, il Tenore è assai chiaro e si presenta come un doppione di quello.

Alla battuta 40 la vicenda ha un suo nodo importantissimo. Il miracolo conclude la sua sotterranea maturazione, e si manifesta di colpo alla speranzosa, universale attesa: è la festa, l'appagamento, la conquista: « *Ecco già l'alba appare* ».

Il Monteverdi ricorre qui a una specie di dialogo di cori. Le voci non si imitano più singolarmente, ma a gruppi organici. L'autore ottiene questo con le forze a sua disposizione. Invero, solo per la prima entrata si può parlare di gruppo completo di tre voci. Ma nella seconda e nella terza le altre voci

integrano con tanta disinvoltura le due voci superstiti che l'impoverimento non si nota, e il molteplice scambio di meraviglie conserva tutta la sua efficacia.

A questo punto si chiarisce del tutto il concetto di « crescendo luminoso », comune alla musica e alla poesia, accennato poc'anzi. La poesia non si perde in immagini altisonanti, ma ricorre all'iterazione, con quegli incalzanti « e... » all'inizio di ogni verso (vv. 8-9-10-11). Prima la congiunzione era stata usata in maniera meno intenzionale, e comunque meno frequente. La musica si comporta in maniera analoga, servendosi, si capisce, dei mezzi che le sono propri. Anche essa avvicenda immagini brevi e staccate l'una dall'altra, seppure intrecciate nella polifonia. La musica offre poi all'iterazione un suo peculiare modo di esprimersi, che è l'imitazione. Esso permette effetti ancor più eloquenti della iterazione letteraria, per il suo carattere puramente psicologico e svincolato dalla materialità del racconto, il che del resto è proprio del linguaggio musicale in genere.

In tutto il passo l'imitazione è fittissima, e, come si accennava, è apprezzabile, sulla falsariga dei versi, un notevole accorciarsi delle frasi musicali.

La maggior parte di esse è in compenso assai vivace. Tipico l'inciso « *e rasserena il cielo* », ripetuto tante volte nel disegno in cui, dopo un salto di quinta in basso, si riguadagna la quota originaria con una scalettina ascendente, nella quale il musicista si preoccupa più di far guizzare la gioia per l'azzurro che improvvisamente si rivela, che di riflettere la serenità celeste. (Ci richiamiamo qui a quanto si diceva più sopra sul valore psicologico del madrigalismo).

Altro disegno tipico di questa situazione, per quanto più elaborato, è quello introdotto dal basso alla batt. 58 e segg. e ripreso, più o meno variato, dalle altre voci sulle parole « *E gli alti monti indora* ». Con esso, fra l'altro, il basso giunge a ravvivare col suo movimento di semiminime staccate il ritmo che dalla battuta 56 si era un po' calmato. Era questa una breve parentesi più tranquilla forse voluta dal Monteverdi, non solo per alleggerire il rapido scoppietto delle battute precedenti, ma anche per isolare la oscillazione, il tremolio che egli imprime al Quinto sulla parola « *gelo* ». In tale passo, che ne ripete uno simile del Tenore, più breve, alla batt. 53, si noti la diversissima funzione del crome rispetto, per esempio, a quelle di « *e rasserena il cielo* ». Qui la loro funzione, con una sillaba per nota, con la decisa salita della linea melodica, con la quartina che corre senza esitazioni sull'accento tonico, (cié-lo) è brillante e ritmica. Lì al contrario l'incerto luccichio delle gocce di rugiada (e, se ci si permette di sfiorare l'illazione, un certo compiaciuto brivido in assonanza con il vero significato della parola « *gelo* ») è idealizzato in un vocalizzo di minima ampiezza, una figurazione mista di trillo e di gruppetto, non ancorata ad alcun ritmo preciso, ma anzi

sincopata ed esitante. Nemmeno la risoluzione è sicura, o quantomeno è significativamente dilazionata, perché si tocca il *Si* bem. finale già nella batt. 58, per allontanarsene di nuovo e ritornarvi sul battere della batt. 59.

Nella batt. 67-71 ricompare, sul verso « *O bella e vaga Aurora* », il disegno ritmico della batt. 40 e segg., con lo stesso dialogo delle voci a gruppi, dialogo che rispecchia con molta simmetria la struttura di quello già accennato (batt. 40 e segg.). La melodia soltanto, oltre alle parole, è lievemente diversa, ma non tanto da evitare che il frammento (batt. 67-71) ci dia nel suo complesso un chiaro senso di « ripetizione », o addirittura di « ripresa », rispetto al fitto sviluppo che la precede.

I termini di *ripresa*, *sviluppo*, e altri consimili, vanno qui usati, s'intende, non nel significato tecnico compiuto che hanno assunto ai nostri giorni, dopo che la musica si è evoluta per alcuni secoli. Qui si impiegano nel loro significato empirico e letterale. Ma anche così, il loro concetto non può non anticipare il valore che tali artifici formali avranno in seguito. Se in qualche modo la musica ci fa, dopo un diverso episodio, di nuovo sentire un frammento importante, in qualunque tempo ciò avvenga, finisce per esercitare inconsciamente e in maniera embrionale la funzione espressiva che con più elaborata intenzione il compositore dei secoli successivi affiderà alla *ripresa* come la intendiamo oggi.

Chiarita questa questione di termini, diremo dunque che l'episodio compreso fra le battute 40 e 71 forma un blocco musicale provvisto di una certa individualità e compattezza, sottolineata da una embrionale struttura A-B-A. Dopo di esso (batt. 72 e segg.) comincia un passo di enorme importanza sul quale ci intratterremo fra poco, passo che rappresenterà l'acme della capacità effettistica dell'autore in questo madrigale, e la conclusione formale e sentimentale del pezzo. Come prepara il Monteverdi un avvenimento così importante? A un primo esame si direbbe che non lo prepara per nulla. Proprio quello che si è detto più sopra lo escluderebbe: l'autore, dando all'episodio fra le batt. 40 e 71 quella circolarità formale che abbiamo rilevato isola le batt. 72 e segg. dal loro precedente, che dovrebbe restare a sé.

La connessione fra i due brani si scorge però se si confronta il testo poetico alla musica. La poesia segue uno schema chiarissimo: dopo l'ambientazione iniziale con l'attesa dell'alba (versi 1-6), l'esplosione di gioia, come si è visto articolata in una serie di illuminazioni brevi e incalzanti (versi 7-11). Gli ultimi tre versi formano la chiusa. Essa non si limita a concludere, ma esalta, chiarisce i sentimenti di prima, ne denuncia le ragioni intime.

In essa il poeta cessa di raccontare dei fatti, e ci partecipa direttamente il suo pensiero. Si rivolge all'aurora, con un slancio di ammirazione, espresso nei due aggettivi « *bella e vaga* », e di gratitudine « *l'aura è tua messaggiera...* ». Ma, fedele a se stesso, struttura anche il finale al suo interno,

in crescendo: dopo essersi lasciato andare all'invocazione, la rafforza con la lode, e alla fine si scopre del tutto, svela il fondamento ultimo del suo parlare: « *Ch'ogni arso cor ristaura* », nomina il suo animo protagonista vero della vicenda e connaturato in essa.

Il crescendo è, in tutta la poesia, mirabilmente graduato: esso è infatti continuo, ma non omogeneo: diventa più rapido e intenso nel finale; lo abbiamo chiamato un crescendo di luce, ma, in via psicologica, sarebbe più esatto chiamarlo un crescendo di partecipazione alla vicenda esterna, fino, come si è visto, alla confessione finale.

Orbene, questa partecipazione è espressa fin da principio, ma in forma estremamente diluita: in quei due « *Ecco* », gli unici momenti in cui, almeno esplicitamente, il poeta, oltre ad elencarci dei fatti, ci ricorda che lui li sta osservando. Nel finale la partecipazione del poeta si intensifica molto più rapidamente, nei tre gradi visti or ora.

La musica è ben cosciente di tutto ciò, tanto è vero che riserva alla catarsi della poesia una degna catarsi di suono, come vedremo. Soltanto, ricorre, rispetto ad essa, ad una singolare asimmetria, ad un curioso sfasamento formale: mentre nella poesia l'episodio si chiude evidentemente e logicamente alla fine del verso 11, e il finale comincia col vocativo del verso 12, nella musica è proprio sulle parole del verso 12 che ha luogo quella specie di « *ripresa* » di cui si è parlato più sopra. Codesta ripresa lega le battute su cui le parole attaccano il finale all'episodio precedente, creando un bisticcio, almeno sul terreno della logica, fra musica e poesia.

Sul terreno dell'estetica, però, il fatto che la musica assorba nell'episodio centrale il primo e quindi meno intenso verso della parte finale, per riconoscere solo al verso seguente il diritto a un'idea musicale nuova, questa ansia di correre direttamente al centro della perorazione finale e della carica sentimentale di tutto il pezzo, saltando sopra al preambolo, è di effetto infallibile, e finisce per interpretare, al di là della mera logica, le segrete ragioni dell'arte.

Ecco quindi la connessione fra l'episodio centrale (batt. 40-71), e quello finale (batt. 72-92). Più che di una *preparazione* vera e propria, ossia una lenta graduazione di effetti verso uno scioglimento risolutivo (è questo il significato che più spesso si dà a tale termine), il Monteverdi si serve qui dell'espedito di non « preparare » assolutamente nulla, anzi di introdurci nel fatto nuovo con note e idee vecchie. Quando le parole, e soltanto esse, ci avranno portato senza accorgercene nel bel mezzo della situazione nuova, egli ci metterà improvvisamente di fronte a una idea musicale assolutamente inedita, ingigantendo così lo « choc » e la sorpresa.

In fondo, Monteverdi applica qui un principio tecnico che egli stesso e



i suoi contemporanei sfruttavano da maestri nel comporre polifonicamente: quello dell'incastro.

In genere si applica questo termine al gioco delle voci, quando sulla conclusione di una frase fatta da un gruppo di esse, una o più altre parti entrano a iniziare una nuova fase. Ma nulla ci vieta di applicarlo in una eccezione più larga.

Lo spirito e il significato espressivo dell'incastro si ripetono infatti in questo sovrapporsi di un testo nuovo a un discorso musicale non ancora concluso. Si consegue anche qui, sia pure su scala più ampia, quell'effetto caratteristico che consiste nell'annodare due frammenti con un vincolo di necessità (là musicale, qui soltanto espressiva) e nell'incalzare l'ascoltatore, senza consentire alla sua attenzione delle soluzioni di continuità.

Abbiamo parlato più sopra di un episodio musicale nuovo, di una idea inedita e di massimo effetto, che il musicista riserva al penultimo verso («*l'aura è tua messaggera e tu de l'aura*»). È giunto ora il momento di individuarla.

La catarsi sonora si vale di due elementi che si compenetrano fra loro: la scala diatonica discendente del Basso (dalla battuta 72 alla battuta 82), e la serie di quinte parallele che essa forma con le altre voci. Alternativamente, le quinte si producono fra il Basso e una sola voce parallela (come ad esempio fra le battute 72, 73 e 74: Basso e Tenore), oppure fra il Basso e una voce che entra con la melodia, o la riprende (come ad esempio sul battere della battuta 75: Basso e Canto, o della battuta 78: Basso e Tenore).

La distinzione non ha molto valore. Lo avrebbe per la scuola di oggi, che vieterebbe le prime e consentirebbe le altre. Senonché, prima di tutto dobbiamo ricordare che le esigenze della scuola hanno sempre ceduto alle superiori esigenze dell'arte, e che la storia della musica è piena di « quinte » di bellissimo effetto. E poi, ai tempi di Monteverdi, probabilmente nemmeno il più arcigno dei censori avrebbe trovato a ridire su quelle quinte parallele.

Infatti non si aveva allora la nozione di *accordo* che abbiamo noi. Caso mai, si pensava per *bicordi*. Ora, come per noi due quinte non costituiscono errore se separate da un *accordo* diverso, per loro bastava ad interrompere la serie un *bicordo* diverso. Per questa ragione non si può parlare di quinte, se non alla luce della sensibilità odierna, nemmeno a proposito di quelle che si producono fra il Basso e il Tenore, all'inizio del madrigale, sul battere della battuta 2 (Fa-Do) e sul terzo movimento della battuta 3 (Sol-Re); fra i due bicordi di quinta, infatti, sta il bicordo di ottava (Fa-Fa) sul secondo movimento della battuta 3, il che era sufficiente per la sensibilità di allora ad evitare il contatto diretto.

Tornando al passo che stavamo esaminando, ciò che colpisce è quella

serie di consonanze perfette, comunque ottenute, sulla quale si insiste per ben undici battute.

A Monteverdi non basta il canto di lode che, per lo più in terze o in seste, le voci superiori sciolgono serenamente. Non gli basta l'ammirazione, vuole l'estasi. Perciò ambienta il canto nella consonanza più perfetta che, dopo l'ottava, gli offre la musica, ossia la quinta.

Né la trovata di Monteverdi si ferma qui: la consonanza infatti non solo è presente, ma è protagonista assoluta. Quel passo è la festa della consonanza, e l'autore vuole che essa domini incontrastata il nostro spirito. Perciò la serie deve tendere all'infinito, l'illusione della perpetuità deve liberarci da ogni reminiscenza dissonante e problematica.

Come fa Monteverdi a prolungare il miracolo, a togliere la sensazione della sua finitezza, a renderlo assoluto?

A nostro parere, il protagonista di questa impresa è il basso. Esso genera la serie delle quinte con un suo disegno in semibreve, una scala diatonica discendente, che assiste impassibile alle evoluzioni melodiche delle parti superiori.

Si noterà che, nella battuta 71 e in quelle che la precedono, si afferma la tonalità di Fa maggiore, nella quale del resto tutto il pezzo è impiantato.

Non ci si accusi di arbitrio storico se parliamo di tonalità. È vero che ai tempi di Monteverdi essa non aveva ancora trovato la sua definizione sistematica. Però il senso tonale era già in molte occasioni presente, e a molti passi di quella musica si può già attribuire una tonalità precisa. Per cui l'indicare questa tonalità spesso non è che servirsi di una nozione più moderna per indicare un fenomeno che non aveva ancora trovato il suo nome, ma esisteva già.

Stabilito dunque che ci troviamo alla battuta 71 in Fa maggiore, noteremo pure che nelle successive battute 72, 73 e 74 l'autore non mostra nessuna intenzione di allontanarsene. Perciò l'ascoltatore, sentito nella battuta 72 il quarto grado, Si bemolle, e poi gli altri discendenti, si dispone tranquillamente ad ascoltare la scala di Fa, e ne prevede istintivamente i gradi caratteristici, fra cui innanzitutto la sensibile.

Inaspettatamente, il Basso distrugge questa istintiva acquisizione, col Mi bemolle alla battuta 76, invece del Mi naturale.

La tonalità ha una sua struttura chiusa, con dei ritorni obbligati e prevedibili. Togliendo la sensibile, Monteverdi disorienta il nostro senso tonale, che già aveva individuato un punto obbligato su cui, prima o poi, il discorso avrebbe dovuto chiudersi, e ci impedisce di prevederne la fine. Non abbiamo più una scala, ma una serie di tetracordi simmetrici. Essi si sostituiscono alla simmetria della scala, e ne creano una nuova, regolata solo dalle momentanee necessità dell'espressione. I tre tetracordi alternano nello stesso modo

i toni e i semitoni, e sono: Si bemolle-La-Sol-Fa, Mi bemolle Re-Do-Si bemolle, Si bemolle La-Sol-Fa. Come si vede, i due ultimi di essi sono incastrati l'uno nell'altro, attraverso il Si bemolle comune. Questo nuovamente ci impedisce di acquisire uno schema fisso, e permette all'autore di restare fedele al generale clima di Fa maggiore, chiudendo il passo sulla tonica (battuta 81).

In altri termini, il Monteverdi, con il Mi bemolle al Basso della battuta 76, rimanda la discesa di semitono che ci aspettavamo, dandoci una sensazione di diatonismo che ci porta fuori dalla finitezza della prospettiva tonale, e le fa tendere all'infinito.

In quel momento, ci troviamo soltanto di fronte a una serie di quinte discendenti di cui non riusciamo a indovinare la fine, non diversamente da quanto ci fa provare l'architettura quando ci mette di fronte a una serie di archi o di ambienti « in fuga ».

Dopo tanta profusione di idee e di fantasia musicale, le ultime otto battute del madrigale non hanno storia. Voglio dire soltanto che esse non balzano alla nostra attenzione per contenere delle particolari trovate madrigalistiche o comunque delle idee musicali caratteristiche e inedite, non già che in esse il livello artistico della composizione si abbassa.

Anzi, direi che in quelle misure si rivela ancora una volta la capacità effettivistica di Monteverdi.

Abbiamo detto che l'ultimo verso contiene la confessione scoperta dell'intima felicità che l'« *aurora* » e l'« *aura* » che con essa si accompagna fanno discendere nel poeta.

La vicenda è finita, e nell'animo di Monteverdi è finito anche il colloquio che si era iniziato col vocativo « *o bella e vaga aurora* », per quanto le ultime parole sintatticamente ne facciano ancora parte.

Non c'è che il « *cor* » il quale, non più « *arso* », si riempie di serenità.

La musica esprime quindi la quiete. Non più la quiete dell'inizio, che, trepidante nell'attesa, avida di quello che succederà e vuota ancora di esperienza, si esprimeva con poco suono, ritmi brevi e contrastanti, polifonia ridotta.

Qui abbiamo invece la quiete dell'appagamento, la distensione felice e sazia. La musica raggiunge il massimo della ricchezza, le cinque melodie si distendono e cantano a valori larghi e eguali, l'armonia è piena come non lo è stata in tutto il madrigale.

Le idee nuove non sono più necessarie, tutto è stato già raccontato. Chi ascolta non ha bisogno di nuovi « choc », ha bisogno solo di godersi la musica, di respirare a pieni polmoni l'« *aura* » piena di suono. La vicenda non esiste più, perché dalla quiete siamo ritornati alla quiete. Resta solo il nostro intimo benessere.