

Or che 'l ciel e la terra e 'l vento tace

Analisi di un madrigale di **Claudio Monteverdi**
(dall'*VIII Libro dei Madrigali – Madrigali guerrieri*)

Testo di **Francesco Petrarca**, (Sonetto n. 164 dalle *Rime*)

**Or che 'l ciel e la terra e 'l vento tace
e le fere e gli augelli il sonno affrena,
Notte il carro stellato in giro mena
e nel suo letto il mar senz'onda giace,**

**veggio, penso, ardo, piango e chi mi sface
sempre m'è innanzi per mia dolce pena;
guerra è il mio stato, d'ira e di duol piena,
e sol di lei pensando ho qualche pace.**

**Così sol d'una chiara fonte viva
move il dolce e l'amaro ond'io mi pasco;
una man sola mi risana e punge.**

**E perché il mio martir non giunga a riva,
mille volte il dì moro e mille nasco:
tanto dalla salute mia son lunge.**

COMMENTO TESTUALE E MUSICALE

Non conosciamo la data di composizione di questo madrigale, essendo l'ottavo libro (*Madrigali guerrieri et amorosi*) una raccolta di brani realizzati negli ultimi trent'anni decorsi dalla data della sua pubblicazione (1638). Il madrigale in oggetto è l'unico del libro su testo di Petrarca e la scelta si deve certamente alla presenza nel testo della parola "**guerra**" (tutt'altro che comune nel lessico petrarchesco) all'inizio del settimo verso, nonché alla tematica generale del sonetto: scopo del libro, secondo le parole dello stesso Monteverdi è, infatti, la rappresentazione musicale dell'animo umano in preda ad *opposte* passioni, da realizzarsi mediante l'adozione del cosiddetto *stile concitato* (che l'autore contrappone a quelli *molle* e *temperato*). Tale stile si esprime attraverso una frenetica agitazione e un impiego di sonorità e di ritmi marziali. Il madrigale alterna parti *omofoniche* e complessa *polifonia* imitativa, spesso con interventi strumentali indipendenti rispetto al tessuto vocale (oltre alle sei voci, la partitura comprende due violini e basso continuo).

La composizione è divisa in due grandi parti, corrispondenti rispettivamente alle due quartine (*protasi*) e alle due terzine (*apodosi*).

La prima quartina dipinge una natura in pace, dove l'uso del *polisindeto* ("**Or che 'l ciel e la terra e 'l vento tace / e le fere e gli augelli il sonno affrena**") contribuisce a creare un ritmo pacato e tranquillo. Le parole chiave sono "**Notte**" (che viene personificata e posta accanto all'allegoria del carro stellato), e "**sonno**"; anche altri termini lessicali sono significativi: "**tace**", "**affrena**", "**giace**" (questi acquistano particolare evidenza per il fatto di essere posti a fine verso e, dunque, rimati). La massiccia presenza di termini che si riferiscono a una natura dormiente ("**ciel**", "**terra**", "**vento**", "**fere**", "**augelli**", "**carro stellato**", "**mar**") evidenziano un descrittivismo (piuttosto anomalo in Petrarca) che ha lo scopo di immergerci il più possibile in una situazione di calma esteriore che *contrastata* fortemente con l'inquietudine interiore del poeta

Monteverdi sottolinea musicalmente questo paesaggio esterno impiegando, all'inizio, uno stile omofonico di grande *staticità* (i primi due versi si svolgono sullo stesso accordo, la stretta sillabazione esclude totalmente il movimento melodico, il registro vocale è quello grave e il ritmo musicale segue quello poetico). Tuttavia, pur nel suo apparente immobilismo, questa prima parte della composizione si presta ad alcune interessanti considerazioni. Si noti anzitutto la separazione dei versi mediante pause, la presenza di pause anche all'interno dei versi (esse coincidono generalmente con gli emistichi) e l'isolamento di due parole ("*Or*" e "*Notte*") particolarmente significative. Ogni verso è pausato in modo differente dagli altri e il compositore è molto attento a compensare pause più lunghe con pause più brevi e viceversa.

Nella frase musicale corrispondente al primo verso del sonetto la pausa si trova dopo la prima parola ("*Hor*") che, così isolata, viene ad assumere un'importanza espressiva particolare. Un'altra separazione (appena accennata) si ha dopo la parola "*terra*", tramite l'eliminazione della sinalefe fra questa e la parola successiva. Da notare anche come, in tutte e quattro le frasi, per l'ultima parola dei versi siano impiegati valori più lunghi:

Hor ch'el ciel e la ter - ra el ven - to ta - ce

Nella seconda frase, corrispondente al secondo verso, dopo la pausa iniziale c'è un'altra breve interruzione dopo la parola "*augelli*", anche qui con eliminazione della sinalefe e conseguente divisione del verso in due frammenti:

E le fe - re_e gli_au gel - li il son - no_af - fre - - - na

Terza frase (e terzo verso): qui la parola chiave è "*Notte*", puntualmente messa in evidenza dalle due pause che la isolano dal contesto. L'eliminazione della sinalefe dopo la parola "*stellato*" garantisce anche qui un'altra piccola interpunzione:

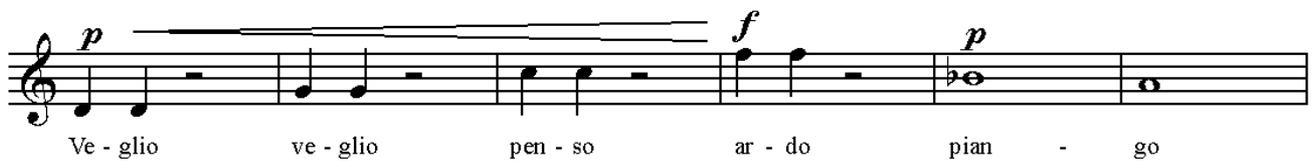
Not - te il car - ro stel - la - to - in gi - ro me - na

Anche la quarta ed ultima frase della sezione, corrispondente al quarto verso, è divisa nettamente in due parti, ma qui la pausa interna al verso è più lunga, probabilmente per compensare quella più breve iniziale. C'è però un particolare importante: con estrema raffinatezza Monteverdi, dopo la parola "*mar*", prescrive una pausa a tutte le voci tranne che al contralto, il che garantisce la necessaria continuità ritmica ed espressiva all'interno del verso.

e nel suo let - to_il mar sen - z'on - da gia - ce

Con la seconda quartina ha inizio la seconda sezione del brano. Qui si passa, come si è detto, dalla descrizione della calma esteriore a quella dell'inquietudine interiore del poeta (dalla *natura in pace* allo *spirito in guerra*). Nel sonetto ciò è chiaramente espresso dall'*asindeto* “**veggio, penso, ardo, piango...**” che, a ben guardare, comporta una progressione ascendente, un *crescendo* di tensione fino alla parola “**ardo**” per poi stemperarsi sulla parola successiva (“**piango**”). La seconda proposizione comporta un evidente *enjambement* fra il quinto e il sesto verso (da notare l'*ossimoro* “*dolce pena*”). La musica segue strettamente queste tensioni, mettendo in evidenza il ritmo sintattico del testo.

L'*asindeto* è musicato facendo ricorso alla ripetizione della parola “**veglio**” (molto più morbida del “**veggio**” originale e forse scelta per permettere un aumento d'intensità più naturale) e a pause nette che scandiscono fortemente il *crescendo*, ottenuto attraverso la progressione ascendente (per intervalli di quarta), creando la tensione necessaria. Sulla parola “**piango**” l'omotonia cessa e le voci procedono mollemente per gradi discendenti (similmente a quanto avverrà più tardi sulla parola “**moro**”). Anche l'armonia presenta qui una forte dissonanza di settima maggiore.



La seconda proposizione (“*e chi mi sface / sempre m’è innanzi per mia dolce pena*”) è presentata in omofonia dai due tenori soli con una serie di frasi tutte discendenti, mentre le altre voci contrappuntano le frasi con il motivo precedente (“**veglio, penso, ardo, piango**”), con pause ancora più lunghe. L'effetto è geniale e la sovrapposizione dei due motivi fonde i due versi in un'unità. Nella ripetizione si ritrovano ancora le medesime caratteristiche, con la differenza che, ora, i due motivi sono nettamente separati e viene dato maggior risalto al secondo, in valori più lunghi e sempre in omofonia, con numerose dissonanze (straordinario l'accordo di sesta con il do# al basso e il do naturale al tenore). Da notare la linea inesorabilmente discendente di questa frase:



La terza sezione abbraccia i versi 7 e 8. Il procedere per *contrast*, per *antitesi*, è qui rimarcato dalle posizioni strategiche delle parole “**guerra**” e “**pace**” (rispettivamente all'inizio del settimo verso e alla fine del successivo). Si tratta di un *chiasmo* fra due versi, puntualmente riproposto nella struttura musicale. Il verso “**guerra è il mio stato, d'ira e di duol piena**” è musicato in quello stile *concitato* del quale si è già detto. Due sono i motivi principali: il primo si affida alla solennità di un ritmo dattilico-spondaico, più avanti usato anche con valori diminuiti:



Il secondo motivo, contrariamente al primo, ha andamento ascendente ed è fortemente cromatico. La parola chiave è qui “*move*” e tutto tende a rendere musicalmente l’immagine di questo movimento incessante, faticoso, tendente verso l’alto:



Dapprima l’elaborazione contrappuntistica riguarda questi due motivi (fusione dei versi 9 e 10), finché le voci si ritrovano tutte, omofonicamente, sul primo motivo. Successivamente, mentre continua ad essere sviluppato il secondo motivo, appare il terzo (anch’esso discendente come il primo):



Il trattamento contrappuntistico riguarda ora il secondo e il terzo motivo (fusione dei versi 10 e 11), fino a quando le voci si ritrovano tutte, omofonicamente, sul terzo motivo.

La seconda sezione comprende i primi due versi della seconda terzina. Il verso 12 è musicato in omofonia, dapprima a tre voci sole:



Per il verso 13 Monteverdi impiega due motivi distinti (uno per il primo emistichio e uno per il secondo) ma simili nella forma. Qui la parola chiave è “*mille*”, del resto già presente due volte nel verso (*anafora*), che il musicista esalta ripetendola due volte di seguito sia nel primo sia nel secondo motivo. L’antitesi “*moro - nasco*” è messa in evidenza dal diverso profilo dei due motivi. Il primo, discendente, può essere diviso a sua volta in due incisi (il secondo inciso comprende solo la parola “*moro*”, impiega due note lunghe ed è usato anche come figurazione indipendente):



Il secondo motivo ha invece profilo ascendente (in relazione con la parola “*nasco*”) e attacco acefalo:



Su questi due motivi Monteverdi costruisce un magistrale episodio imitativo che impiega le voci divise a gruppi (anche qui i due violini hanno interventi indipendenti), spesso contrapponendo le parole “*moro – nasco*” con grande libertà espressiva.

L’ultimo verso corrisponde alla terza sezione. Anch’esso viene diviso in due frasi, nettamente distinte. Qui non c’è, però, alcuna sovrapposizione, essendo la seconda frase tutta costruita attorno alla parola “*lunge*” (è questo il madrigalismo più evidente di tutta la composizione). Niente di particolare da dire sulla prima frase, esposta dapprima dal secondo tenore solo:



Sulla parola “*lunge*” il tenore è chiamato a compiere prima un salto di decima e poi una discesa (a moto contrario rispetto alle parti dei violini) che lo porta a toccare il la₂ (!). Dopo la ripetizione omofonica della prima frase da parte dell’intero complesso vocale, il madrigale si conclude con una grande divaricazione melodica (sempre sulla parola “*lunge*”) di effetto imponente (qui sono riportate solo le voci estreme):

MARIO TOTARO (1998)