

CAROLINA PATIERNO

*La Natura in note: percorsi retorico-descrittivi nel Seicento teatral-musicale*

In

*Contemplare/abitare: la natura nella letteratura italiana*

Atti del XXVI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Napoli, 14-16 settembre 2023

A cura di Elena Bilancia, Margherita De Blasi, Serena Malatesta, Matteo Portico, Eleonora Rimolo

Roma, Adi editore 2025

Isbn: 9788894743425

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/contemplare-abitare>

[data consultazione: gg/mm/aaaa]

CAROLINA PATIERNO

*La Natura in note: percorsi retorico-descrittivi nel Seicento teatral-musicale*

*Lungo fasi storiche di continua ridefinizione del rapporto musica-poesia quale perno intorno a cui si sviluppa la ricerca di una nuova sonorità legata ai modi del descrittivismo musicale, il tema della natura nei suoi aspetti estetici e nelle sue declinazioni filosofico-antropologiche e moralistico-religiose rappresenta un veicolo privilegiato del gioco di rispecchiamenti fra i due sistemi, soprattutto a partire dalla fine del Cinquecento, quando si fanno strada, entro lo sviluppo della “seconda prattica”, le nuove modalità compositive al servizio di un’estetica affettiva fondata sulle esigenze espressive della parola.*

*Dal madrigale tardo-cinquecentesco alle nuove realtà lirico-melodrammatiche, sia profane che sacre, ci si propone di mettere in luce, attraverso specifici esempi, la pluralità eterogenea di forme e stili con cui alcuni compositori hanno interpretato i riferimenti poetici alla natura, nelle sue peculiarità retorico-formali e in rapporto all’io lirico.*

Esemplificando, senza alcuna pretesa di esaustività in questa sede, alcune modalità rappresentative con cui l’ambiente naturale e i suoi abitanti del mondo vegetale e animale, ivi inclusa la sfera del sacro ad esso pertinente, trovano posto sulle scene del teatro musicale seicentesco, possiamo individuare tre grandi tipologie:

## 1) La dimensione drammaturgico-scenografica.

In riferimento alle forme della scenografia, la presenza di quadri naturalistici reali (boschi, marine...) o ideali (luoghi infernali o paradisiaci...) nel teatro per musica del Seicento, ha rappresentato un fondamentale banco di prova per il meraviglioso scenotecnico, fortemente connotato sul piano allegorico-politico, nei diversi sistemi teatrali degli spettacoli di corte e del teatro impresariale veneziano su cui restano di riferimento gli studi pionieristici di Elena Povoledo, Maria Teresa Muraro e Mercedes Viale Ferrero.<sup>1</sup> Non diversamente, gli esempi protoperistici come gli *Intermedi della Pellegrina* del 1589, concepiti per le nozze fra Ferdinando de’ Medici e Cristina di Lorena, dove la rappresentazione dei quattro regni corrispondenti ai quattro elementi (terra, acqua, aria, fuoco), scenograficamente disegnati da Bernardo Buontalenti, risulta emblematica di una spettacolarità intrisa di simbolismo neoplatonico sulla musica *humana* e *mundana*.<sup>2</sup>

Nel quadro dei personaggi che “recitano cantando” è ben noto, sin dai primordi del *tutto cantato*, l’uso dell’allegoria e della prosopopea con cui divinità boscherecce, fluviali, creature elementali ed entità naturali, oltre che rappresentazioni di vizi e virtù, agiscono a tutti gli effetti come *dramatis personae*, anche se confinati in momenti particolari del dramma, come il prologo<sup>3</sup>. Se il pensiero corre presto alla *Tragedia* prologante dell’*Euridice* di Peri/Caccini, nunzia di importanti asserzioni

<sup>1</sup> Per la ricostruzione della fondamentale bibliografia della Povoledo rimando a M. I. BIGGI, *Elena Povoledo, studiosa di teatro* in M.I. Biggi (a cura di), *Illusione scenica e pratica teatrale*, Atti del Convegno Internazionale di studi in onore di Elena Povoledo, Firenze, Le lettere, 2016, 9-34; Per la bibliografia di Viale Ferrero, si vedano gli atti del convegno in onore di Mercedes Viale Ferrero AA.VV., *L’immaginario scenografico e la realizzazione musicale*, a cura di M. I. Biggi, Paolo Gallarati, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2010; Sulla scenografia seicentesca alcuni saggi di Maria Teresa Muraro sono contenuti nel volume-silloge M. T. MURARO, *Scena e messinscena. Scritti teatrali 1960-1998*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2004.

<sup>2</sup> Tre intermedi (1 – L’armonia delle sfere, 4 - La regione de’ demoni, 5 - Il canto di Arione) riguardano la musica *mundana* ovvero la musica del cosmo, i restanti tre la musica *humana*, l’armonia prodotta dall’uomo. Cfr. ANTHONY M. CUMMINGS, *Music in Golden-Age Florence, 1250-1750*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2023, 222 ssg.

<sup>3</sup> M. BIZZARINI, *Allegoria e teatro musicale tra Sei e Settecento: storia di un rapporto mutevole* in E. Selmi – E. Zucchi (a cura di), *Allegoria e teatro tra Cinque e Settecento: da principio compositivo a strumento esegetico*, Bologna, I libri di Emil, 2016, 267 ssg.

programmatiche sul nascente dramma per musica, sorta di anti-tragedia che ai «mesti coturni» e al «sangue sparso d'innocenti vene» preferiva più «dolci affetti», oppure, alla personificazione della *Musica* «su Cetera d'or cantando», in apertura dell'*Orfeo* monteverdiano, altri soggetti naturalistici si possono cogliere nell'*introibo* operistico primoseicentesco: nella *Galatea* di Chiabrera (1614) dove Iride «Scesa dal ciel del folgorante Giove / eterna messaggiera» doveva ben apparire «maravigliosa per i colori»<sup>4</sup> dell'arcobaleno, descritta dal Cartari mitografo «in abito di donna con veste di colori diversi»; nell'*Andromeda* di Ridolfo Campeggi il Sole si presenta «alle bellissime dame bolognesi» facendo il verso alla *Musica* dell'*Orfeo* monteverdiano (con molte analogie nell'uso del lessico),<sup>5</sup> mentre nell'*Isola di Alcina* di Fulvio Testi, si avvicendano la Notte, l'Alba e l'Aurora, sostituendo l'originario prologo con Ariosto poeta nell'edizione del 1626.

Sul fronte descrittivo dei personaggi legati al paesaggio val menzionare un bell'esempio nella *Morte di Orfeo* di Stefano Landi (1619, Roma) dove il personaggio Ebro, il fiume che accoglie la testa di Orfeo dilaniato dalle Menadi, è descritto nel cambiamento di qualità delle acque in seguito alla morte del cantore tracio:

L'Ebro, c'ha d'oro i flutti,  
pallido corre e geme;  
secchi sono e distrutti  
i vaghi fior c'ha nelle sponde estreme.  
Givan pur ora allegri  
gli augei di faggio in faggio,  
or stan solinghi ed egri,  
e su nel ciel sparito è il più bel raggio.

(Atto III, Scena 4)

Quanto oggi potrebbe risultare maggiormente aderente al cinema *fantasy* piuttosto che al teatro, nel Seicento era ritenuto buona norma avallata dal *Corago*, l'anonimo trattato redatto verosimilmente fra il 1628 e il 1636, in cui venivano indicati alcuni avvertimenti sulla convenienza dei personaggi e degli interlocutori in un dramma per musica: per evitare «il mancamento di naturalezza» che rendesse improbabile e inverosimile un componimento drammatico si rendeva opportuno, in nome degli ideali aristotelici dell'*eikós* e del *pitbanón*, che «personaggi sopra umani» parlassero in musica piuttosto che «uomini ordinari», «essendo il ragionare armonico più alto, più maestrevole, più dolce, e nobile dell'ordinario parlare».<sup>6</sup>

Diverso il pensiero di Monteverdi, come risulta da una nota lettera del 1616 indirizzata ad Alessandro Striggio dove, in riferimento alla favola maritima di Scipione Agnelli, *Le nozze di Tetide*, affrontava il tema dell'imitazione della natura in musica, rilevando situazioni di inverosimiglianza nella resa teatral-musicale di personaggi inanimati:

<sup>4</sup> V. CARTARI, *Le immagini degli Dei degli antichi*, Padova, Tozzi, 1608, p. 169

<sup>5</sup> R. CAMPEGGI, *L'Andromeda*, Bologna, Cochi, 1610. L'influenza con l'*Orfeo* è percepibile già nelle prime strofe del prologo: «Ecco, da l'onde salse uscito fuori, / generosi mortali, a voi ne vegno / d'ogni luce del ciel lume più degno / per fugar l'ombre e discacciar gli horrori. / Febo son io che d'ogni intorno stendo / con giro eterno lo splendor fecondo / ch'in vece mia, mentre abbandono il Mondo, / mille di chiaro ardor Fiammelle accendo.

<sup>6</sup> Cfr. *Alcuni avvertimenti per il poeta favolaio accioché la sua composizione sia più atta a porsi in musica di stile recitativo*. Capitolo XI in P. Fabbri-Angelo Pompilio (a cura di), *Il Corago, o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, Firenze, Olschki, 1983, 63-64.

«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.re 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>7</sup>

Ben lungi dal considerare gli allegorici Venti come personaggi «sopra umani» e dunque adattabili al linguaggio stilizzato del canto, Monteverdi li riteneva irrealistici e inadeguati all'azione mimetica della favola in musica. Fra la possibilità di costruire un discorso sonoro ad imitazione del discorso delle persone come nel caso di Orfeo ed Arianna, perché a tale imitazione è per natura incline la musica vocale, e fra l'impossibilità di non poter imitare chi in natura non parla come «venti, amoretti, zeffiretti e sirene», Monteverdi include le imitazioni sonore degli eventi naturali e degli esseri animali - «li streppiti de' venti, e il bellar delle pecore, il nitrire de' cavalli e va discorrendo» - di cui si fa geniale imitatore la musica strumentale anche senza il concorso della parola («le armonie [...] loro medesime, et non con l'oratione»). Di quest'ultima modalità di rappresentazione della natura rimando al punto 3, in relazione alla dimensione retorico-musicale.

Alla dimensione drammaturgica pertengono inoltre processi metamorfici, dall'umano al vegetale, al minerale e viceversa, dall'inanimato all'animato, in linea con la predilezione operistica primoseicentesca per i soggetti ovidiani: si pensi alla *Dafne* di Rinuccini/Peri che cangiò «in verde lauro il suo bel velo», mito apollineo legato alla nascita dell'alloro attributo vegetale della gloria politica e artistica, oppure allo stesso mito di Orfeo, più volte riproposto sulle scene musicali, celebrativo della sovrumana potenza del canto capace di ammansire l'indole selvaggia delle più feroci specie animali, o di vivificare la specie minerale. Nel contesto fiorentino, entro la corte Medici-Farnese, si conta un'opera celebrativa per le nozze fra le due casate (il matrimonio di Margherita de' Medici e Odoardo Farnese, duca di Parma), *La Flora* di Andrea Salvatori (Firenze 1628) su musiche di Marco da Gagliano, che intorno alla metamorfosi floreale costruisce la sua allegoria politica, in lode della dinastia dei Medici e della bellezza della toscana. Così si legge nell'*Argomento* dell'opera:

«Era ordinato da Giove che la terra, a paragon del cielo, avesse le sue stelle, cioè i fiori. Questi dovevano nascere dagl'amori di Zeffiro... e di Clori, ninfa dei campi Toscani: mandò perciò Mercurio ad avvisare Berecinthia...Venere intanto sbarca nelle rive Tirrene, ode da Zeffiro il suo amor verso Clori e l'assicura che farà sua quella Ninfa; ma Amore per un suo fine contraddicendole è da lei discacciato... fieramente sdegnato fa aprir l'inferno e ne cava la gelosia. Questa... turba in maniera le gioie dei due amanti che Zeffiro... lascia i campi Toscani in preda alla tempesta... [Ma poi] Clori... richiama a' suoi campi Zeffiro, il quale piange per gioia e le sue lacrime, cadute in terra divengono fiori: Clori allora, mutato il suo nome in quello di Flora, augura le future grandezze di Fiorenza»<sup>8</sup>

## 2) La dimensione ecoica.

La presenza di Eco personaggio e di eco fenomeno acustico per effetto di determinate condizioni ambientali accompagna i primi esempi di opere in musica, dando avvio ad una fortunata tradizione teatral-musicale dell'artificio metrico-retorico, su cui si erano già espressi, con opinioni contrastanti nei riguardi della versificazione, sia l'Ingegneri *Della poesia rappresentativa* che il Guarini nel *Pastor Fido*

<sup>7</sup> C. MONTEVERDI, *Lettere, dediche e prefazioni*, a cura di D. De' Paoli, Roma, De Santis, 1973, 87.

<sup>8</sup> A. SALVADORI, *La Flora*, Firenze, Per Zanobi Pignoni, 1628, 6.

e nelle *Annotazioni* ad esso.<sup>9</sup> Nella *Dafne* di Rinuccini-Peri l'Eco risuona in un contesto boschivo doppiando le sillabe finali delle strofe del coro timoroso dell' «orrida belva» - il Pitone - che si nasconde nella selva, con l'effetto di un involontario ma benvenuto richiamo dell'azione risolutiva di Apollo contro il Pitone.

CORO	Ebbra di sangue in questo oscuro bosco giacea pur dianzi la terribil fera.	
ECO		<i>Era.</i>
CORO	Dunque più non attosca nostre belle campagne altrove è gita?	
ECO		<i>Ita.</i>
CORO	Farà ritorno più per questi poggi?	
ECO		<i>Oggi.</i>
CORO	Ohimè chi n'assicura s'oggi tornar pur deve il mostro rio?	
ECO		<i>Io.</i>
CORO	Chi sei tu che ne assicuri, e ne console?	
ECO		<i>Sole.</i>
CORO	Il sol tu sei? Tu sei di Delo il dio?	
ECO		<i>Dio.</i>
CORO	Hai l'arco teco per ferirlo Apollo?	
ECO		<i>Hollo.</i>
CORO	S'hai l'arco tuo saetta infin che mora questo mostro crudel, che ne dimora. <i>Qui Apollo mette mano all'arco e saetta il Pitone.</i>	

Appartenente al mito di Orfeo sin dalle sue versioni classiche, confinato nella fase bacchica del mithologema, dov'è lo *sparagmòs* del cantore e l'immagine orrificca del capo mozzato galleggiante sull'Ebro e ancora capace di tristi lai nel nome di Euridice, il fenomeno ecoico che si verifica, in un frangente commotivo ad alta intensità drammatica, fra la voce esanime del cantore e l'ambiente fluviale, si fa rivelatore della compartecipazione emotiva della natura al dolore umano:

membra iacent diversa locis, caput, Hebre, lyramque  
excipis: et (mirum!) medio dum labitur amne,  
flebile nescio quid queritur lyra, flebile lingua  
murmurat exanimis, respondent flebile ripae<sup>10</sup>.  
(Ov., *Met.*, X, 50-53)

tum quoque marmorea caput a cervice revulsum  
gurgite cum medio portans Oeagrius Hebrus  
volueret, Eurydicen vox ipsa et frigida lingua,  
a miseram Eurydicen! anima fugiente vocabat:

<sup>9</sup> L'Ingegneri ne legittimava l'impiego extra metrico, al contrario del Guarini delle *Annotazioni*, per il quale «la risposta dell'Echo» andava «compresa nel verso, et non [...] segnata fuori nel margine». Sul fenomeno ecoico nelle opere in musica del Seicento Cfr. M. SARNELLI, «A diversi affetti muovere gli spettatori»: la *Rappresentazione di Anima et di Corpo* fra *novitas, varietas e docta simplicitas* in L. Bertolini, F. Della Corte, C. Patierno, E. Selmi, E. Tonello (a cura di), *Tecnica, toni e commistione di generi. Dai prodromi del melodramma al 1636*, Padova University Press – Ecampus University Press, 2024, 68 ssg, inoltre, alle pp. 110-111 dello stesso volume, ulteriori riferimenti nel saggio di C. PATIERNO, *Capponi, Campeggi e il 'melodramma' bolognese: Andromeda e Cleopatra*.

<sup>10</sup> «Le membra giacciono disperse tutto intorno: il suo capo e la lira li hai accolti tu, o Ebro e - che prodigio! - mentre scivola in mezzo alla corrente la lira intona un non so quale flebile lamento, la lingua senza vita mormora tristemente, e le rive rispondono lo stesso gemito triste». (trad. Rodighiero – Paduano)

Eurydicen toto referebant flumine ripae.<sup>11</sup>  
(Virg. *Georg.* IV, 523-527)

Nel passaggio dalla letteratura al teatro, quell'eco sottoposto alla nostra facoltà immaginativa attraverso i versi di Virgilio e Ovidio acquista, nel passaggio alla nuova realtà del melodramma erudito, forma sonora realmente percepibile nell'*Orfeo* di Striggio-Monteverdi, accordandosi al coinvolgimento acustico-emotivo di Eco personaggio, anch'essa segnata dalla sofferenza di un amore infelice.

ORFEO	Cortese Eco amorosa, che sconsolata sei, e consolar mi vuoi ne' dolor miei, benché queste mie luci sien già per lagrimar fatte due fonti, in così grave mia fiera sventura non ho pianto però tanto che basti.	
ECO		<i>Basti.</i>
ORFEO	Se gli occhi d'Argo avessi e spandessero tutti un mar di pianto, non fora il duol conforme a tanti guai.	
ECO		<i>Ahi.</i>
ORFEO	S'hai del mio mal pietade, io ti ringrazio di tua benignitate. Ma, mentr'io mi querelo, deh, perché mi rispondi sol con gl'ultimi accenti? Rendimi tutti integri i miei lamenti. <sup>12</sup>	

Il fenomeno ecoico come manifestazione della partecipazione emotiva della natura al lamento del protagonista, trova un esempio mirabile nell'oratorio *Jephthe* del Carissimi (1649), su testo dello Psedo-Filone, nel punto in cui la Filia, inteso il voto fatto inconsapevolmente dal padre ai suoi danni, prende coscienza del suo destino di vergine sacrificale accettandolo *in victoria Israel*: con l'unica richiesta, prima del sacrificio estremo, di un religioso ritiro fra i monti per poter piangere la propria verginità. Il *Plorate colles, dolete montes* è uno straziante addio alla vita entro cui si intercalano i fuggevoli interventi dell'Eco che proiettano il lamento nella vastità di uno spazio indefinito che abbraccio l'orizzonte sterminato delle montagne. L'*amplificatio* acustica richiesta dalla *filia* come atto di partecipazione dolorosa dello spazio naturale che coinvolge colli monti, boschi, sorgenti e fiumi, fino a spazi sotterranei quali rupi e caverne, acusticamente adatti ad effetti di riverbero, si svolge sulla ripetizione integrale e non sillabica delle ultime parole della Filia (*ululate, lacrimate, resonate*) insieme alla stessa figurazione armonico-ritmica. L'eco risulta doppiato da due voci che in qualche punto producono delle dissonanze del tutto "consonanti" con il clima drammatico. Sulla prima nota della parola *ululate*, l'uso dell'accordo di sesta napoletana scandisce maggiore enfasi patetica (Figura 1).

FILIA	Plorate colles, dolete montes et in afflictione cordis mei ululate.	
ECHO		<i>Ululate.</i>

<sup>11</sup> VIRGILIO, *Georgiche*, traduzione e note a cura di M. Ramous, Milano, Garzanti, 1984: «Ma anche allora, quando in mezzo ai gorgi l'Ebro trascinava sull'onda / il capo spiccato dal suo collo d'avorio, / la voce ormai rappresa nella gola "Euridice" chiamava, mentre l'anima fuggiva, / "o misera Euridice". E lungo tutto il fiume / le rive ripetevano "Euridice"».

<sup>12</sup> C. MONTEVERDI, *Orfeo*, Mantova 1607, Atto V.

- FILIA Ecce, moriar virgo et non potero morte mea meis filiis consolari.  
Ingemiscite silvae, fontes et flumina,  
in interitu virginis lachrimate.
- ECHO *Lachrimate.*
- FILIA Heu me dolentem, in laetitia populi,  
in victoria Israel et gloria patris mei;  
ego sine filiis virgo, ego filia unigenita moriar et non vivam!  
Exhorrescite rupes, obstupescite colles,  
valles et cavernae in sonitu horribili resonare
- ECHO *Resonate.*

Figura 1 - Carissimi, *Jephthe*: Echo risponde al lamento della Filia

3) La dimensione retorico-musicale attiene all'interpretazione musicale del testo letterario, cioè ai modi con cui la musica cerca di illustrare una parola o un concetto che possa evocare una precisa immagine, anche con effetti di visualizzazione grafica della traduzione sonora. Il modello monteverdiano offre numerosi esempi di imitazione della natura attraverso l'armonia e la musica strumentale. Celebre il *Motto del Cavallo* all'inizio del *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, nell'Ottavo libro dei madrigali, dove gli archi imitano le tre fasi del movimento progressivo del cavallo in corsa, ribattendo lo stesso accordo (figura 2): dapprima in note lunghe (breve + semibreve), ricreando il passo in ritmo giambico, con valore dimezzato poi, allusivo del trotto (semibreve + minima), infine mutando in anapestico per indicare il galoppo (semibreve + due semiminime).

Figura 2 - Monteverdi, *Motto del cavallo* (*Combattimento di Tancredi e Clorinda*, in *Madrigali guerrieri et amorosi*, 1638)

Sul fronte della musica vocale l'imitazione dei fenomeni naturali si serve diffusamente della tecnica dei madrigalismi, sorta di rappresentazione pittorico-musicale del testo attraverso la direzione della melodia, la ritmica, la durata, l'altezza dei suoni costituenti il vocalizzo libero o sillabico. Rapidi melismi sulla parola *aura* ad evidenziare il soffio del vento sugli arboscelli, o piccoli movimenti per gradi congiunti su *tremolar le fronde*, figurazioni rapide per il *cantar soavemente* degli uccelli, una medesima melodia per rappresentare la luce riflessa del cielo sulla distesa acqua (*e si specchia nel mare*), utilizzando il contrasto fra voci acute per la volta celeste e quelle gravi per il mare, sono alcune delle modalità descrittivo-musicali con cui Monteverdi interpreta il celebre madrigale tassiano dedicato a Laura Peperara *Ecco mormorar l'onde*,<sup>13</sup> dalle *Rime d'amore*. Atmosfere naturalistiche serene e luminose trovano chiara esposizione attraverso un impianto diatonico e senza dissonanze, funzionale al gioco contrappuntistico fra i quattro elementi (aria, mare vento e cielo) nella prima parte del monteverdiano *A un giro sol de' bell'occhi lucenti*,<sup>14</sup> su testo di Giovan Battista Guarini, oppure si servono del simbolismo cosmologico dell'intervallo di quinta, idea pitagorica della distanza fra i corpi celesti<sup>15</sup> (fra il mare e l'aria e i venti nello stesso madrigale), o ancora del ternario, gioioso e spedito, come in *Zefiro torna e 'l bel tempo rimena*,<sup>16</sup> in parallelo col nome sdruciolato e il ritmo dattilico del verso (*Zé-fî-ro / tôr-na e 'l bel / tém-po ri- / ména*).

Avviandoci a concludere, si è voluto solo esemplificare ciò che in altre sedi troverà una più mirata focalizzazione sulle modalità descrittivo-musicali dell'universo naturalistico: pochi ma indicativi esempi con cui la fantasia edonistica dei compositori diede espressione musicale ai riferimenti naturali, consapevoli del trionfale connubio di *aulos* e *melos*, di poesia e musica, nel passaggio dalla polifonia tardo cinquecentesca alla nuova realtà del melodramma erudito.

<sup>13</sup> Segnalo la più recente analisi di G. CHEW in *The Cambridge Companion to Monteverdi*, a cura di J. WHENHAM – R. WISTREICH, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 45 ssg.

<sup>14</sup> Impianto tonale di cui si serve il Monteverdi per rendere l'accoglienza gioiosa della natura nei confronti della bellezza degli occhi dell'amata, quasi fosse «un altro lume» di cui si adorna il cielo. Rimando alla puntuale analisi musicologica di M. PRIVITERA, «Le armonie imitano...li streppiti de' venti... il belar delle pecore, il nitrir de' cavalli». *Natura e passioni in Monteverdi*, «Philomusica on-line». Rivista del Dipartimento di Musicologia e beni culturali, XVII (2018), 1-17.

<sup>15</sup> «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»: rivela con mirabile acutezza il Privitera. Cfr. M. PRIVITERA, «Le armonie imitano...», 7.

<sup>16</sup> A. RIZZUTI, *Zefiro torna e Monteverdi riscrive* in D. Borgogni, G. P. Caprettini, C. Vaglio Marengo (a cura di) *Forma Breve*, Torino, Accademia University Press, 2016, 528-544.