

528-11
e-56(5)
Storia della civiltà europea

il seicento

Volume 5: Arti visive, Musica



A CURA DI
UMBERTO ECO
ALDO SCHIAVONE
ANNA OTTANI CAVINA
ROBERTO LEYDI
PIETRO CORSI
EZIO RAIMONDI

STORIA DELLA CIVILTÀ EUROPEA
Vol. 5 - Il Seicento - Arti visive, Musica

Edizione speciale per il Corriere della Sera
© 2007 RCS Quotidiani S.p.A., Milano

LE GRANDI COLLANE DEL CORRIERE DELLA SERA
Direttore responsabile: Paolo Mieli
RCS Quotidiani S.p.A.
Via Solferino 28 - 20121 Milano
Sede legale: Via Rizzoli 2 - Milano
Registrazione tribunale di Milano n. 179 del 15/03/2006
ISSN 1828-0501

Storia della civiltà europea - Il Seicento
a cura di Umberto Eco, Aldo Schiavone, Anna Ottani Cavina,
Roberto Leydi, Pietro Corsi, Ezio Raimondi

In copertina:
Georges de La Tour, *Il baro*, 1633-1639,
Fort Worth, Texas, Kimbell Art Museum, CORBIS
© 2007 Federico Motta Editore Spa, Milano
Tutti i diritti riservati.

399886

Claudio Monteverdi

di Massimo Privitera

L'importanza di Claudio Monteverdi nella storia della musica occidentale si misura su due dimensioni: la qualità estetica delle sue opere, che sono fra le vette più alte della nostra tradizione colta, e l'esemplarità del suo percorso di compositore. La formidabile sensibilità della sua intelligenza creativa e una felice combinazione di condizioni favorevoli gli hanno permesso di conquistare una posizione di assoluto rilievo nella rivoluzione musicale avvenuta tra fine Cinquecento e inizio Seicento.

La formazione e l'affermazione tra Cremona e Mantova

La vita e la produzione di Claudio Monteverdi si articolano in tre fasi corrispondenti alle tre principali città che gli hanno fatto, insieme, da sfondo e da motore: Cremona, Mantova e Venezia. A Cremona, città natale, si svolge l'apprendistato del giovane musicista all'illustre scuola del compositore veronese Marcantonio Ingegneri. La rete delle conoscenze familiari (il padre Baldassarre era speciale, cerusico e medico affermato, nonché personaggio in vista della comunità cittadina) e la dimensione provinciale consentono di esaltare al massimo, con qualche sproporzione entusiastica, le indiscutibili e precoci manifestazioni del talento di Claudio. Fra il 1582 e il 1590 (cioè fra i 15 ed i 20 anni di vita) vengono infatti stampati ben cinque libri di sue composizioni. La pubblicazione precoce di raccolte monografiche, per di più in vesti tipografiche ricercate, è un privilegio singolare se si pensa ai costi notevoli della stampa musicale, e se si ricorda che molto di rado un compositore poteva ambire alla stampa di un proprio libro prima dei 25 anni (come Orlando di Lasso, Palestrina e Luca Marenzio che aspettarono i 27; o come Orazio Vecchi che stampò intorno ai 30 anni).

I primi tre libri monteverdiani, *Sacrae cantilunculae* del 1582, *Madrigali spirituali* del 1583, e *Canzonette* del 1584 (finanziati da mecenati locali, dedicati alle opere) sono lavori di buona fattura, ma di qualità artistica non singolare; hanno quindi il principale scopo di mostrare nel "theatro del mondo" che il loro giovane autore è in pieno possesso di tutte le conoscenze richieste a un musicista professionista.

Il primo e il secondo libro dei madrigali, rispettivamente del 1587 e 1590, testimoniano invece che intorno ai vent'anni Monteverdi era già pervenuto a un alto livello di maturazione compositiva, e stava già elaborando quella cifra stilistica così particolare e originale che in seguito lo avrebbe caratterizzato.



Claudio Monteverdi

Bernardo Strozzi,
Ritratto di Claudio
Monteverdi, 1640
ca., Olio su tela,
Innsbruck, Tiroler
Landesmuseum
Ferdinandeam

Specie il secondo libro rivela una nuova attenzione ai contenuti dei testi poetici messi in musica e una concezione estremamente duttile e articolata della costruzione polifonica, che potrà direttamente agli elementi principali dell'idioma musicale barocco (il declamato monodico e lo stile concertato).

Ecco mormorar l'onde del secondo libro, costruito su di un commosso testo di Torquato Tasso che canta l'imparabile e miracoloso trascolorare della natura nel breve tempo dell'autora, è già un capolavoro del genere madrigalesco.

Gli ingressi sfalsati e variamente combinati delle cinque voci, con brevi afflitti di canto che efficacemente corrispondono alla frammentata meraviglia delle parole di Tasso, introducono l'ascoltatore in un mondo sonoro di sfumature, trasformazioni, echi: una sfera incantata in cui perdono consistenza i confini tra notte e giorno, sonno e veglia, coscienza e incoscienza. È già la poetica del sogno, del magico, dell'imparabile, che tanta parte avrà nella letteratura del Seicento, da Shakespeare e Calderón in poi.



Pieter Paul Rubens,
Orfeo ed Euridice,
1635 ca., olio su
tela, Madrid, Museo
del Prado

Tra il 1590 e il 1591 Monteverdi viene assunto come suonatore di viola alla corte di Vincenzo Gonzaga duca di Mantova, dove una tradizione secolare aveva riservato alla musica un posto d'onore, prima con Isabella d'Este, tra fine Quattrocento e inizio Cinquecento, poi con il duca Guglielmo, egli stesso compositore di non infima qualità.

Ma un impulso decisivo arrivò a Mantova da Vincenzo che, assunta la signoria alla morte del padre Guglielmo (1587), spese ingenti somme per affermare una rinnovata e magnificente immagine internazionale del suo ducato, patrocinando costosi e raffinati eventi spettacolari incentrati sulla musica.

Contrastati saranno sempre i rapporti fra Monteverdi e l'amministrazione ducale, che riuscì presto le molteplici doti del musicista e se ne avvale largamente, ma non si mostra altrettanto solerte nel remunerarlo. In diverse lettere Monteverdi lamenta pagamenti mancati o fortemente ritardati, e l'ossequiosa prosa cortigiana riesce appena a dissimulare una profonda e oscuro risentimento.

Al seguito di Vincenzo, come responsabile di una piccola cappella di quattro musicisti Monteverdi partecipa a due viaggi: in Ungheria (1595) e ai bagni di Spa nelle Fiandre (1599). Economicamente essi si rivelano per il musicista eventi rovinosi, di cui si lamenta ancora alcuni anni dopo, perché è costretto a provvedere di tasca propria a ingenti

spese personali, musicalmente tuttavia rappresentano occasioni preziose di confronto con altri contesti culturali e con altri professionisti di valore.

Quanto sia stato importante per Monteverdi il viaggio nelle Fiandre è attestato dal fratello Giulio Cesare, anch'egli al servizio del duca Vincenzo, quando in uno scritto del 1607 ricorda come Claudio fosse stato il primo a introdurre in Italia il nuovo "canto alla francese in questo modo moderno che per le stampe da tre o quattro anni in qua si va mirando... di quando venne da li bagni di Spa, l'anno 1599". Morto nel 1596 Giaches de Wert, maestro di cappella della corte mantovana, Monteverdi aspira legittimamente alla successione, ma gli viene preferito il più anziano concittadino Benedetto Pallavicino.

Probabilmente in seguito a questa delusione egli cerca una sistemazione alternativa presso Alfonso II, duca di Ferrara, ma la morte di questi, nel 1597, blocca ogni cosa. Finalmente alla fine del 1601, morto a sua volta Pallavicino, arriva per lui la nomina a "maestro di musica del serenissimo signor duca di Mantova", come si legge nel frontespizio del *Quarto libro de madrigali* (1603). Intanto, nel maggio 1599, erano state celebrate le sue nozze con Claudia Cattaneo, figlia di un collega musicista, anch'essa al servizio del duca come cantante.

Al primo decennio mantovano è legato un episodio importantissimo, che ci permette di osservare da vicino quale straordinario complesso di problematiche accompagnasse l'evoluzione del pensiero musicale agli inizi del barocco: la disputa sulla "seconda pratica". Protagonisti sono, da un lato Claudio Monteverdi e suo fratello Giulio Cesare, dall'altro il canonico e teorico bolognese Giovanni Maria Artusi.

Nella sua opera intitolata *Artusi, ovvero Delle imperfettioni della moderna musica* (1600), quest'ultimo si propone "di dimostrare i travamenti di certe tendenze compositive moderne che contraddicono in modo palese le regole tradizionali". Come esempi negativi sono citati nel volume alcuni passi da quattro madrigali, dei quali non è menzionato l'autore, ma che sono appunto composizioni di Monteverdi date alle stampe solo più tardi, due nel *Quarto libro de madrigali* (1603) e due nel *Quinto libro* (1605).

Artusi riconosce in essi una certa qualità generale, ma ne critica aspramente l'eccezionale libertà nel trattamento delle dissonanze, nella commistione dei generi, nella disinvolta manipolazione dei modi, che ai suoi occhi appaiono gravi e ingiustificati abusi.

Monteverdi replicherà solo nel 1605 con un breve scritto in prefazione al *Quinto libro*, ma la vera risposta ad Artusi arriva nel 1607, in un'ampia *Dichiarazione* che Giulio Cesare Monteverdi scrive come introduzione agli *Scherzi musicali* del fratello Claudio. In essa è affermato che Monteverdi e gli altri suoi compagni di strada, quando si allontanano dalle regole lo fanno con perfetta coscienza e a ragion veduta, allo scopo di evidenziare il contenuto affettivo delle poesie messe in musica. Vengono poi identificate due distinte concezioni compositive: una *prima pratica* in auge fino

► Claudio Monteverdi compone per il duca Vincenzo Gonzaga *L'Orfeo*, favola pastorale in cinque atti e prologo. Il testo, di Alessandro Striggio junior, è in parte basato sul piano generale dell'*Euridice* di Ottavio Rinuccini, messa in musica da Jacopo Peri. La vicenda racconta il mito del poeta Orfeo, sposo di Euridice, una ninfa dei boschi. Mentre la ninfa fugge da un corteggiatore indesiderato, inavvertitamente pesta una serpe che la morde causandone la morte. Con il potere della sua musica, nell'oltretomba Orfeo persuade Plutone a lasciare che Euridice torni sulla terra, ma il dio nell'accosente prova come condizione che egli non si volti a guardare prima di giungere nel mondo dei vivi. Orfeo non sa però tenere fede alla promessa ed Euridice scompare per sempre. Nel dipinto raffigurato in tono con accanto la sposa Proserpina, mentre Orfeo conduce via la sposa.

alla metà del Cinquecento, e una seconda pratica, affermata gradualmente nella seconda metà del secolo.

Nella prima pratica l'orazione (la poesia da mettere in musica) è serva dell'armonia (la musica su di essa composta); cioè le leggi della costruzione musicale prevalgono sui principi della teoria degli affetti, sulle passioni espresse dalla poesia. Nella seconda pratica invece è l'armonia a essere serva dell'orazione; cioè il compositore non esita a eludere o controbattere le regole musicali consolidate, quando la fedele rappresentazione delle passioni lo richieda. Assistiamo qui alla contrapposizione appassionata fra un'estetica "classicista" (la prima pratica) e una "manierista" (la seconda pratica), o meglio alla ripresa di una dialettica, costante nella cultura occidentale, che ha origine nella Grecia antica dal contrasto fra l'etica, costante nella cultura omerica e del sovrano equilibrio) e alessandrina (indagare negli antichismi (culto della forma omerica e del sovrano equilibrio) e alessandrina (indagare negli oscuri labirinti delle pulsioni e delle passioni umane). Potente illustrazione dell'estetica di

seconda pratica sono il quarto e quinto libro di madrigali.

Si guardi come esempio *Piegni e sospira*, madrigale di chiusura del quarto libro, costruito su

di un'ottava ad ambientazione pastorale dalla *Gerusalemme conquistata* del Tasso.

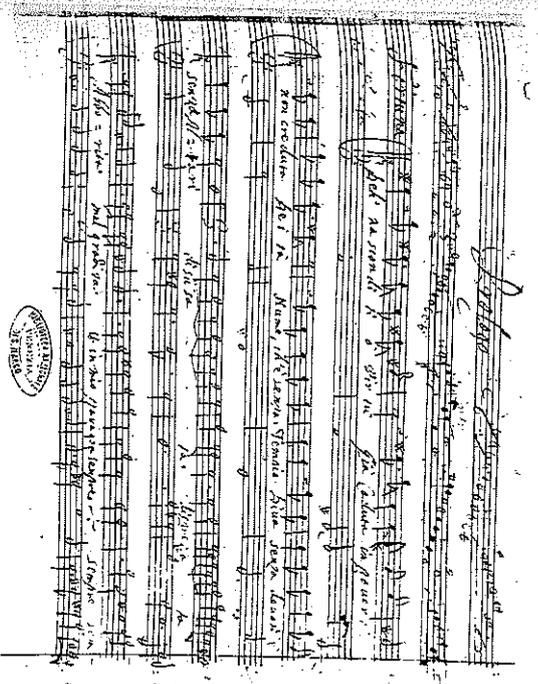
Sotto l'ardente sole della cantica, una donna perdutamente innamorata, ma non ricambia. Sotto l'ardente sole degli alberi il nome dell'amato e le dolorose vicende del suo caso, ta, incide sulle cortecce degli alberi il nome dell'amato e le dolorose vicende del suo caso. L'ansia febbrile che la guida cresce con l'intensificarsi dei suoi gesti, finché si arresta a ritleggere "le proprie note", e, come improvvisamente liberata dalla disperazione, si scioglie in un tenero, accorato pianto. La musica si articola in due parti: nella prima le voci si inseguono ansiose in una varietà di motivi, sui quali spicca un farnetico ornamentico che nel suo movimento fa saltare le divisioni fra generi e modi; così come i gesti della donna infarugano i confini fra saviezza e follia, ragione e sentimento, amore e furore. Nella seconda parte le voci ritrovano la concordia armonica in un affettuoso declamare ad accordi.

Culmine del periodo mantovano sono i due ambiziosi spettacoli del 1607 e 1608, l'*Orfeo e l'Arianna*. In un gioco al rialzo nell'emulazione fra le corti italiane, essi sono le amplificate risposte del duca Vincenzo alle feste fiorentine del 1600 per le nozze di Maria de' Medici con Enrico IV di Francia, comprendenti la rappresentazione dell'*Euridice*, "favola" di Ottavio Rinuccini con musica di Jacopo Peri. L'*Euridice* era stata una sorta di coronamento dell'appassionato dibattito sviluppatosi lungo il secondo Cinquecento nel cenacolo fiorentino noto come *Camerata de' Bardi*.

Grande novità di questi spettacoli, a imitazione della rappresentazione fiorentina, è che i

personaggi sulla scena cantano in assolo dall'inizio alla fine del dramma. Era usuale nel Cinquecento che la musica avesse un ruolo importante negli spettacoli teatrali, sia come canzoni occasionalmente cantate dagli attori, sia come musica di sfondo e di accompagnamento ai balli, sia soprattutto come interattamenti intercalati fra gli atti dell'intermezzo. Era invece inusuale che i personaggi in scena non passassero ma cantassero solo intermezzo: cosa che suscitò compiaciuta meraviglia negli ascoltatori e provocò infinite discussioni fra i dotti sull'opportunità e sulla verosimiglianza della trovata.

Era comunque assente dalle intenzioni dei protagonisti la consapevolezza che quegli even-



Claudio Monteverdi
Prima pagina
dell'"Incoronazione
di Poppea" di
Claudio Monteverdi,
Venezia, Biblioteca
Marciana

ti avrebbero contribuito ad aprire un nuovo e sterminato campo di espressione musicale. Essi, piuttosto, volevano sperimentare la possibilità di ripristinare, con le dovute differenze, quel meraviglioso connubio fra poesia e musica che era stato uno dei più alti esiti artistici della Grecia antica, e del quale i teorici di tutta l'era cristiana avevano

magnificato i concordi le magiche capacità di modificare e suscitare le passioni dell'animo. Il fatto che delle musiche greche fossero sopravvissuti solo pochissimi ed enigmatici frammenti bastò ai compositori la più totale libertà nell'immaginare e nell'inventare le proprie soluzioni musicali. Convizione unanime era comunque che la restaurata musica antica dovesse essere monodica, cioè a voce sola; diversa quindi dalla imperante polifonia che si basava sul concerto di più voci.

Grave alla buona qualità del libretto, l'*Orfeo* ha una struttura di insieme molto armoniosa e allo stesso tempo estremamente variegata, nella ricca e felice alternanza di momenti solistici, passi corali, sinfonie e toccate strumentali, diretti, trii ecc.

Monteverdi fu tesoro delle esplorazioni da lui avviate in ruoli dominanti musicali lungo il precedente decennio, adattandole alle diverse esigenze drammaturgiche richieste dal libretto. *L'incoronazione di Poppea*, ad esempio, un passo cantato da Orfeo nel secondo atto, è formalmente una canzonetta strofica, del tipo di quelle raccolte nei suoi *Scherzi musicali*, nel contesto scenico però appare come un presentimento di aria. La partitura dell'*Orfeo* viene stampata nel 1609, manoscritta rimane invece l'*Arianna*, la cui partitura non ci è pervenuta.

Il combattimento di Tancredi e Clorinda

Il Combattimento di Tancredi e Clorinda di Monteverdi (su testo del Tasso) è un esempio straordinario di "madrigale rappresentativo". In esso, la musica cerca di adattarsi alla naturalezza del parlato e di "imitare", in taluni casi, l'azione narrata.

La trama e la sua prima rappresentazione

Il *Combattimento di Tancredi e Clorinda* viene rappresentato la prima volta a Palazzo Mocenigo nel carnevale 1624 e quindi pubblicato nell'*VIII Libro dei Madrigali* di Monteverdi, i *Madrigali guerrieri et amorosi*, nel 1638.

Come scrive lo stesso Monteverdi nel testo che introduce la partitura, il *Combattimento* è un madrigale "in genere rappresentativo", che cioè può essere non solo cantato, ma anche "messo in scena". In tali casi, ai cantanti si richiede di fare "passi e gesti nel modo che l'azione esprime": il cantante deve insomma cercare di incarnare, non solo con la voce ma con tutto il corpo, il personaggio rappresentato. La vicenda può essere così riassunta: nelle vicinanza di Gerusalemme, Tancredi s'imbatta in un nemico che egli immediatamente sfida a duello; dopo una prima fase di combattimento, l'eroe cristiano cerca di sapere il nome dell'avversario, ma questi sdegnosamente rifiuta; segue un secondo scontro durante il quale Tancredi ferisce a morte il nemico: solo quando dietro richiesta dell'ignoto moribondo si sta accingendo a battezzarlo, egli si accorge che il cavaliere altiero non è che Clorinda, la guerriera da lui amata che, nel momento del battesimo, spira fra le sue braccia.

Il ruolo del narratore

Il *Combattimento di Tancredi e Clorinda* si apre con il narratore che racconta la vicenda, accompagnato dal basso continuo. Si noti che in questo inizio il canto del narratore è tutto sulla stessa nota, imitando così il modo di parlare di un narratore impersonale, distaccato, che pronuncia ogni parola con lo stesso tono di voce limitando a soffermarsi più a lungo sulle sillabe accentate che su quelle atone.

Questo tipo di declamazione dura però molto poco. Alle parole "va gridando codeli l'espresse cima" gli strumenti non si limitano più ad accompagnare il canto, ma presentano un'imitazione del movimento alternativamente ascendente e discendente dei due personaggi: mentre i due strumenti ad arco più alti cominciano discendendo,

i due più bassi cominciano ascendendo, con un effetto globale di contrapposizione di due "curve" ad imitazione della contrapposizione dei percorsi dei due protagonisti. A sua volta il canto proprio alle parole "l'espresse cima" ha un'ascensione simmetricamente, poco più avanti, alle parole "e scende" corrisponde una discesa nel canto.

Prima che cominci il duello, mentre i due eroi "vansi incontro a passi tardi e lenti", Tasso pone un'invocazione alla Notte. È questo l'unico punto nel quale Monteverdi concede al narratore di "fare gorghe e trilli", richiedendogli inoltre di cantare "con profonda erozione", in quanto qui il suo ruolo non è quello di narrare, ma di creare un momento di "incanto" col proprio "trasporto lirico". Come sottolineato anche in partitura, il trasporto deve raggiungere il momento di "massima espansione" sulla parola "alta".

Un altro punto nel quale il narratore viene colto da una forte commozione è il momento nel quale Tancredi riconosce Clorinda. Il narratore comincia sottovoce a raccontare che l'eroe "tremar senti la man, mentre la fronte non consociata ancor sciolse", e la voce gli si anima alle parole "non consociata".

Quando poi questi "la vide e la conobbe", ecco che Monteverdi chiede al tenore di cantare "con crescente emozione" imitando una persona a cui tale emozione fa alzare la voce. All'attimo di solgottimento che segue la scoperta corrisponde un attimo di assoluto silenzio, dopo di che il narratore riprende a raccontare, con voce bassissima e con frequenti pause, quasi fosse rimasto anch'egli senza fiato.

La sua voce ha poi improvvisi sobbalzi alle parole "Ahi vitali ah! consocenzati". Anche qui è evidente l'imitazione del parlato: in questo caso viene imitato il modo nel quale la voce compie delle esclamazioni. Va poi notato che, per aumentare la drammaticità della circostanza, Monteverdi pone degli accordi dissonanti nell'accompagnamento strumentale di questo passaggio.

Lo stile rappresentativo

Nel dialogo tra Tancredi e Clorinda è possibile rilevare la ricerca dell'imitazione del parlato sin dalle prime parole di Clorinda, "O tu", che vengono cantate con una discesa di terza, che è l'andamento melodico che più si avvicina al percorso svolto abitualmente dalla voce per emettere un richiamo. Così pure il canto del soprano alle parole "che porte

correndo s'?", tende ad imitare la curva di un'intonazione interrogativa che comincia discendendo e termina ascendendo.

L'attenzione di Monteverdi per un'imitazione del parlato si concentra comunque non solo sulle curve dell'intonazione, ma anche sul ritmo dell'eloquio. Nell'introduzione al *Madrigali guerrieri et amorosi* egli, dopo aver considerato che a tre stati d'animo considerati principali (ira, temperanza e umiltà), corrispondono tre generi musicali (cantato, temperato, molle), afferma che per realizzare il genere cantato, di cui non si trovano esempi "nelle composizioni dei passati compositor", bisogna cantare una "orazione contenente ira et sdegno" con un "tempo veloce" costituito dalla ripetizione di numerose semibreve (cioè di note di durata molto breve).

È ciò che troviamo nelle due risposte di Clorinda alle parole di Tancredi, la prima al momento dell'incontro, la seconda al momento della richiesta del suo nome da parte di Tancredi.

E così pure in genere cantato è la successiva replica di Tancredi, il genere "molle", corrispondente alla "umiltà o supplicazione" (sono invece le parole di Clorinda ferita a morte).

Dapprima Monteverdi chiede alla soprano di cantare in modo "affannoso e fiavelle come mortalmente sposta": le note sono di durata più lunga rispetto ai passaggi precedenti; ci sono frequenti pause, a indicare una continua perdita di forze, e troviamo una serie di discese che stanno a rappresentare una voce che va svanendo, con qualche momento di risalita (utilizzando però il più piccolo intervallo ascendente) e di crescendo alle parole "Io ti perdò", "all'alma s'è", "dona Battesimo a me", a imitare un rianinarsi della voce nei passaggi che segnano il trasformarsi di Clorinda da guerriera feroce ad anima purificata.

Le ultime parole sono invece da cantare in modo "scansissimo": le note sono di durata ancora più lunga (anche perché il tempo da "moderato" è diventato "lento") e la voce, con la sua continua ascesa, sembra seguire i "ascesi dell'anima verso il cielo", con un ultimo sussulto sulla vocale "a", di "pace", prima della conclusione finale.

La musica imitativa

Durante la narrazione, spesso nelle parti degli strumenti troviamo riferimenti a ciò che accade. Ad esempio, alle parole "segue egli impetuoso" gli strumenti imitano il ritmo degli zoccoli del cavallo: prima al trotto (qui il crescendo sta a rappresentare l'avvicinarsi del cavallo), poi al galoppo (con

crescendo e accelerando a indicare un galoppo sempre più "impetuoso").

Ma il momento che più si presta a una musica "imitativa" è quello del combattimento vero e proprio, nel corso del quale vengono impiegate tecniche narrative tese a rendere drammaticamente il conflitto svolgersi degli eventi, che ricordano quelle usate ancora oggi nel *cuntiv siciliano*, una forma di spettacolo popolare incentrato su vicende tratte dal ciclo carolingio. Nel *cuntiv* il narratore nei momenti di maggior intensità drammatica usa una tecnica di scansione metrica delle sillabe che ricompre il testo secondo logiche diverse da quelle della recitazione normale e tanto simili a quelle impiegate da Monteverdi, da far pensare al riferimento comune a una medesima tradizione di recitazione epica.

Per indicare una prima fase del combattimento non ancora concitata, nella quale i colpi di spada dei due eroi vanno a vuoto in quanto "toglie l'ombra e il furo" l'uso dell'arte "Monteverdi fa eseguire alla voce e agli strumenti suoni brevi isolati da pause (come se fossero dei colpi e degli urli alternati): la non coincidenza tra i suoni degli strumenti e le sillabe cantate dalla voce può stare a evocare il fatto che i colpi vengono schivati.

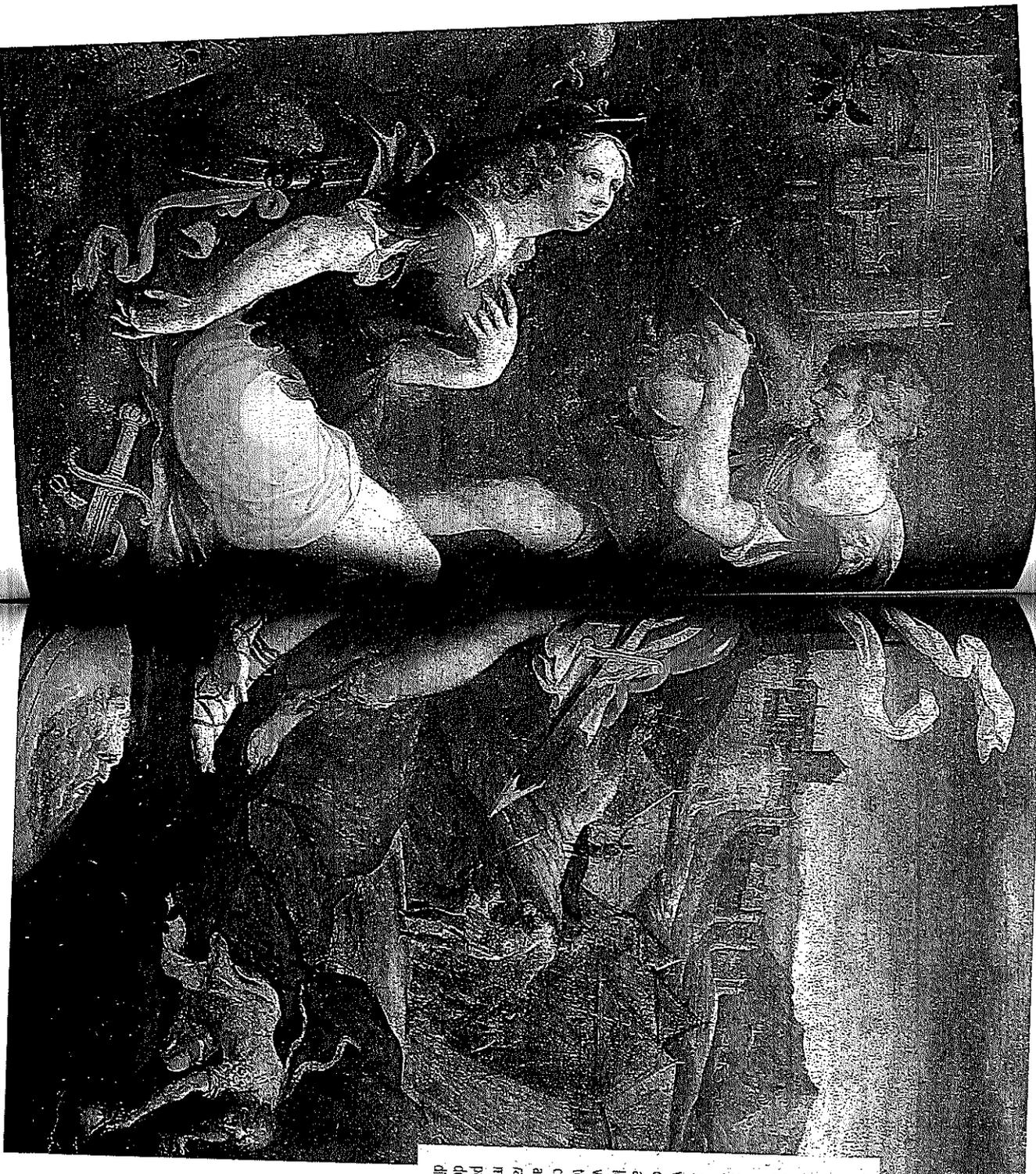
Quando poi le spade vengono a urtarsi, gli strumenti continuano a ripetere una cellula ritmica che sta a imitare due colpi di spada ravvicinati. Monteverdi costruisce questo passaggio alterando un gruppo strumentale formato dal primo violino e dalla viola, con un altro gruppo formato dal secondo violino e dal violoncello. Ne risulta un effetto complessivo di grande concitazione.

Alle parole "e la man sempre in moto" a essere evocati non sono più i colpi delle spade ma i loro movimenti vorticosi. Subito dopo troviamo delle rapidissime scale a indicare l'alternanza tra colpi menati dall'alto verso il basso e dal basso verso l'alto, qui Monteverdi distingue da una parte primi e secondi violini, dall'altra viola e violoncello. In modo da rappresentare in musica il contrasto dei movimenti dei due personaggi.

Infine, nei punti nei quali la concitazione dello scontro arriva ai suoi massimi livelli, Monteverdi usa il tremolo, cioè fa eseguire agli strumenti sempre la stessa nota ripetuta con la massima velocità possibile a evocare il frenare dei due eroi eccitati dall'ira, anche il narratore si comporta in modo analogo, ripetendo il più velocemente possibile sempre la stessa nota.

Luca Marconi

Ambroise Dubois,
*Il battesimo
di Clorinda*,
1601-1606, Olio su
tela, Fontainebleau,
Museo del Castello



Durante il carnevale di Venezia del 1624 viene rappresentato a Palazzo Mocenigo il *Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi, su testo di Torquato Tasso. Il *Combattimento*, pubblicato nell'ottavo libro di madrigali, contiene una concreta applicazione dello "stile concitato" monteverdiano. Il dipinto sul tema fa parte di un ciclo di dipinti ispirati alla *Gerusalemme liberata* realizzato dal pittore olandese Jan van Goyen per l'appartamento di Maria de' Medici nel castello di Fontainebleau.

ta. È stata avanzata l'ipotesi che la mancata stampa sia derivata dalla coscienza che il lavoro nel suo complesso fosse abbastanza debole, mancando varietà nell'azione; fu per questo che la duchessa madre, in sede di progetto, pretese l'inserzione nel corso dello spettacolo di balli e altri divertimenti che alleggerissero la staticità della trama.

La rappresentazione dell'*Arianna* resta in forse quando muore di vaiolo la giovane cantante romana Caterina Martirelli che impersona la protagonista. Dopo febbili e infruttuosi tentativi di trovare un'altra cantante adeguata alla difficoltà della situazione, il ruolo è interpretato da Virginia Ramponi Andreini, formidabile attrice nota come *Florinda*, che impara a memoria la parte in pochi giorni, rappresentandola poi trionfalmente. Le cronache sono unanimi nel testimoniare che il lungo e straziato lamento di Arianna su uno scoglio sia stato un momento straordinario, che strappò le lacrime a tutti i presenti.

Il *Lamento d'Arianna* come pezzo staccato circolerà manoscritto per molti decenni, e sarà dato alle stampe solo nel 1623, insieme ad altri brani in "genere rappresentativo", cioè composizioni da camera che richiedono però dall'interprete l'impiego di una gestualità di natura teatrale.

Esso è quindi l'unico frammento a noi noto dell'*Arianna*, e per molti decenni resterà modello indiscusso per il profuvio di lamenti che inonderanno le scene operistiche del Seicento, la performance di Arianna "fu tanto gradita che non è stata casa la quale, avendo cenballi o

tiorde in casa, non avesse il lamento di quella".

Ma il lavoro per l'*Arianna* portato avanti a tappe forzate, si rivela per Monteverdi uno sforzo disastroso; ancora una ventina d'anni dopo scriverà in una lettera che "la brevità del tempo fu cagione d'io mi riducessi quasi alla morte nel scrivere l'*Arianna*". Inoltre nell'estate del 1607 muore la moglie Claudia, lasciandogli tre figli ancora piccoli. Matura allora la decisione, già da tempo rimuginata, di cercare altrove una sistemazione alternativa, che sia meno onerosa e allo stesso tempo riconosciuta con adeguati salari la qualità del suo ingegno. È in questa prospettiva che Monteverdi dà alle stampe nel 1610 una raccolta sacra dedicata al pontefice Paolo V, comprendente una messa in stile tradizionale e di struttura notevole ma complessa, e una serie di pezzi in stile moderno variamente concertati. Egli spera così di ottenere una buona sistemazione per il figlio Francesco, e intende proporsi per qualche impiego professionale a Roma, ma queste aspettative andranno entrambe deluse.

Il trentennio veneziano

Nel febbraio 1612 muore però il duca Vincenzo, e qualche mese dopo, per ragioni che di sono ignote, il successore Francesco licenzia Claudio e suo fratello. Un anno dopo, essendo morto il titolare Giulio Cesare Martinego, Monteverdi sostiene a Venezia, una prova per diventare maestro di cappella a San Marco; così nell'ottobre 1613 inizia il nuovo lavoro. Si apre così finalmente per Monteverdi un lungo periodo di calma, che durerà fino alla morte. La carica di maestro di cappella gli garantisce un buono stipendio regolarmente pagato ed esonerato dalla routine quotidiana assolta dai suoi collaboratori, gli lascia agio di dedicarsi alla composizione, non solo di musica sacra, ma anche di musica profana da teatro e da

camera per vari e facoltosi committenti. Inoltre, la collettività del governo della repubblica veneziana lo mette al riparo dai cambi d'umore e dai capricci del principe, che aveva dovuto sopportare a Mantova.

Da un punto di vista biografico il trentennio veneziano appare come ovattato dalla dolcezza lagunare, ma nei risultati artistici si rivela estremamente prolifico e multiforme, sanzionando l'affermazione internazionale di Monteverdi fra i primi e indiscussi maestri dell'epoca.

Le stampe principali di questi anni sono il *Concerto, Settimo libro de madrigali* (1619), preziosa antologia di un quindicennio di produzione da camera, e soprattutto *Madrigali guerrieri et amorosi...* Libro ottavo (1638), e *La Selva morale e spirituale* (1640). Fortemente legato al periodo mantovano è invece il *Sesto libro de madrigali* (1614), nel quale spicca la versione polifonica del *Lamento d'Arianna*.

Il *sesto libro* è uno dei momenti più intensi e meditati della produzione polifonica monteverdiana, complesso nella concezione formale ed esoterico nelle scelte stilistiche. La fine penna di Don Angelo Grillo, letterato di fama e corrispondente del musicista, dirà che "non è musica da orecchia popolare, né da popolare ingegno, perché popolare non è la maniera, popolare non è l'autore, ma sollevato oltre le vie ordinarie et fuor della plebe de' musici".

Nel 1615 riprendono intanto i contatti con la corte mantovana, per la quale Monteverdi comporrà diversa musica teatrale in gran parte andata perduta, distrutta nel terribile saggio patto dalla città nel 1630 ad opera dei lanzichenecchi. Di questa produzione ci è pervenuto il balletto *Tirsi e Clori*, pubblicato nel *Concerto*. Altri importanti contatti Monteverdiani anche con la corte di Parma, in occasione delle nozze fra il duca Odoardo Farnese e Margherita de' Medici, nel dicembre 1628. Egli compone per la circostanza gli intermezzi per la rappresentazione dell'*Amita* di Tasso e per altri eventi spettacolari. Conosciamo l'importanza di queste opere dalle cronache, ma purtroppo le musiche non ci sono pervenute. Estremamente importanti sono i lavori che Monteverdi realizza a Venezia per la famiglia Mocenigo, il *Combattimento di Tancredi e Clorinda* e la *Proserpina rapita*, rappresentati nel palazzo di famiglia rispettivamente il 1624 e il 1630. Del secondo, la musica non ci è pervenuta, ma il primo, un vero capolavoro del "genere rappresentativo", verrà fortunatamente pubblicato nei *Madrigali guerrieri et amorosi*.

I *Madrigali guerrieri et amorosi* compendiano 20 anni di produzione profana, lussureggiante nella sua varietà di forme e di temi, ma unitaria nell'ispirazione poetica e fondata sulla seconda pratica. La loro forza straordinaria sta nella capacità di far coesistere la nuova monodia (il canto solistico intrinsecamente "rappresentativo"), e la polifonia (concerto di più voci). Ciò è possibile perché Monteverdi reinterpreta la polifonia in chiave drammatica, non tanto in un senso visivamente scenico (come i leggiadri cori di ninte e pastori dell'*Orfeo*), ma piuttosto in una dimensione più interiorizzata. Se al canto solistico si aggiunge la rappresentazione del singolo personaggio, al complesso polifonico compete la messa in scena della dinamica psicologica, del processo mentale, dell'immagine onirica; essa è insomma, come diceva Orazio Vecchi qualche decennio prima, "teatro della mente". Que-

sta duplicità è splendidamente espressa nel *Lamento della ninfa*, un tritico pastorale su testo di Rinuccini compreso nella seconda sezione dell'ottavo libro, i *Canți amorosi*. Nella prima parte del testo un narratore introduce il quadretto e ci descrive una tenera ragazza che esce dal proprio rifugio silvano: il pallore del suo volto, il suo palpitante e quasi inconsapevole vagabondare tra i fiori fanno intuire quali tristi pensieri le occupino la mente. Nella seconda parte è la ninfa stessa a parlare e a palesarci con voce rotta e con frasi spezzate l'infedeltà dell'amato, alternando parole di sdegno e abbandoni di tenerezza e nostalgia. Nella terza parte, quando la passione della ninfa si è ormai frinchiata nelle stanze della mente, ritorna il narratore che commenta malinconicamente come nei cuori amanti "mesce Amor fiamma e gel".

Monteverdi musica il narratore con un coretto di tre voci virili, che alternando efficacemente passi accendali a momenti imitativi, modellano il loro canto sulla mobile e simpatica descrizione della scena. Il lamento della ninfa è affidato a una voce sola, una dolce e accorata voce di donna che intona commossi frammenti di canto sopra un basso continuo di quattro accordi (una sequenza nota come *passacaglio*) ripetuto ossessivamente fino alla fine del lamento. Le tre voci commentano partecipando il canto della ninfa esclamando di tanto in tanto "miserella", e creano così due piani espressivi: quello immediato, patetico, quasi corporeo della protagonista, che è monodico; e quello riflessivo, mentale, ombreggiato, degli spettatori, che è polifonico.

L'utilizzo di schemi di basso ripetitivi come tappeto sonoro per sostenere il canto è un elemento di grande rilievo nel barocco: si afferma nel primo Seicento e dilaga poi per tutto il secolo, spingendosi anche oltre, pur se in mutate forme.

Un altro straordinario esempio ne è dato da Monteverdi in *Zefiro torna* sopra un sonetto di Rinuccini, pubblicato negli *Scherzi musicali: Cioè Ariæ, e Madrigali in stili recitativo*, piccola raccolta del 1632. Il testo di *Zefiro torna* è modellato sul famoso sonetto di Petrarca che ha lo stesso *incipit*, ma sotto l'influenza del platonismo rinascimentale la poesia di Rinuccini trasforma il motivo del risveglio della natura in un inno panico alla musica: tutto è gioia di suono, dal lieve mormorio di fronde all'ampio risonar di valli e di caverne.

La musica è per due tenori e basso continuo. Le due voci trattano le frasi melodiche in modo che l'ascoltatore senta sì un soggetto unico, ma come sdoppiato in due facce dello stesso principio vitale.

Il fiore del magistero monteverdiano come compositore di musica sacra è raccolto nella *Serva morale e spirituale*, ultima opera pubblicata vivente l'autore.

Come la precedente raccolta del 1610 anch'essa accosta una messa a un gruppo di pezzi concertati, ma qui la varietà è ancor più notevole, e conferma come a metà secolo tutte le novità elaborate nella musica profana, da camera e da teatro, fossero ormai pienamente assimilate anche nel più severo dominio della musica sacra. La *Serva*, ardoso capolavoro di un grandissimo, cantato maestro, ha certamente intento autocelebrativo sancito dal brano che chiude la raccolta: *Pianto della Madonna*.

È un'ulteriore trasformazione del *Lamento d'Adriana*, questa volta in chiave spirituale con

testo latino a devozione mariana ("iam moriar mi fili"). Nel trentennio veneziano Monteverdi aveva continuato a scrivere musica teatrale, ma per le corti di Mantova e Parma; a Venezia invece per diverse ragioni, si limita a occasioni rappresentative di natura più cameristica, come appunto *Tancredi e Clorinda*. Con l'apertura a Venezia di teatri pubblici a pagamento riservati al teatro musicale (1637), Monteverdi torna invece a impegnarsi in musiche sceniche di più ampie dimensioni. Nel 1640 viene ripresa, con gran successo, *l'Adriana*; e lo stesso anno viene rappresentato *Il ritorno di Ulisse in patria*, un nuovo e impegnativo lavoro su libretto di Giacomo Barbato. Seguono poi nel 1641 *Le nozze d'Enea in Lavinia*, la cui musica è andata perduta, e nel 1643 *La coronazione di Poppea*, a cui secondo un'usanza corrente contribuiscono anche altri compositori.

Molti anni separano questi lavori dalle due opere mantovane; anni di grandi e turbolenti fermenti, nella musica come negli eventi storici. Questa distanza è avvertibile nei drammi veneziani che fanno uso di uno stile recitativo molto più articolato e di una concezione formale più complessa e originale. Rimane tuttavia uguale, indelebile, la stessa attenzione acuta e partecipata verso gli affetti dei personaggi, l'estetica della seconda pratica che guida i passi di Monteverdi compositore fin dai suoi primi anni mantovani.

E rimane, in sintonia del resto con i tempi, la predilezione per i momenti altamente patetici, così ad esempio nel commovente, bellissimo lamento di Penelope che apre il primo atto del *Ritorno di Ulisse in patria*.

La voce vaga mesta fra diversi poli modalit alterando le note in un fluire di emozioni, rimpian- ti, ricordi, paure e speranze.

►► Vedi anche

Cinquecento, 2, Musica
Seicento, 5, Musica
Settecento, 8, Musica
Ottocento, 11, Musica

- Orazio Vecchi, *L'Arcangelo*, *La Camera da Bandi*
- Girolamo Breccobaldi, *Arcangelo Corelli*, *Francesco Cavalli e il melodramma italiano*, *Il melodramma*
- *Il melodramma*
- *La canzone francese*, *La canzone napoletana*