

MONTEVERDI CLAUDIO

Compositore italiano

(Cremona 15 V 1567 - Venezia 29 XI 1643)



Era il figlio maggiore di Baldassarre, uno speziale che abitava nei pressi del duomo, e di Maddalena, morta quando Claudio aveva otto anni. Studiò musica con il maestro di cappella del duomo di Cremona, M. A. Ingegneri e già all'età di quindici anni pubblicò una raccolta di *Sacrae cantiunculae* alla quale seguirono l'anno seguente alcuni Madrigali spirituali e nel 1535 un volume di *Canzonette*.

Il 1° *Libro de Madrigali* a 5 voci apparve nel 1587, seguito dal 2° *Libro* tre anni dopo.

La prima vera attività di cui si ha notizia fu quella di suonatore di viola alla corte del duca Vincenzo 1° di Mantova, tra il 1590 ed il 1592.

In quest'ultimo anno pubblicò il 3° *Libro de Madrigali*. Nel 1595 accompagnò il duca di Mantova in Ungheria per la guerra contro i Turchi, e nel 1599 seguì nuovamente il duca nelle Fiandre dove ebbe proficui contatti con la musica francese.

In questo stesso anno sposò la cantante Claudia Cattaneo da cui ebbe tre figli.

Nel 1601 fu nominato maestro di cappella alla corte dei Gonzaga a Mantova.

Nel 1603 riprese a pubblicare le sue opere con il 4° *Libro de Madrigali*, al quale due anni dopo seguì il 5° *Libro*: queste opere suscitarono furiose polemiche e vennero violentemente attaccate per la loro modernità da un monaco bolognese, G. M. Artusi.

La risposta a queste critiche apparve nella prefazione (*Dichiarazione*) dell'opera seguente, *Scherzi musicali* (1607) dove il fratello di Monteverdi, Giulio Cesare, che ne curò l'edizione, espresse le ragioni che avevano spinto il compositore ad adottare un sistema armonico così avanzato.

Nel 1607 si verificarono due avvenimenti assai importanti nella vita del musicista: la rappresentazione a Mantova della sua prima opera teatrale *Orfeo*, e, nell'autunno, la morte della moglie che lo lasciò in uno stato di profonda prostrazione.

Ma nonostante le sue condizioni, fu costretto a tornare al lavoro in vista delle feste per il matrimonio di Francesco Gonzaga, erede del ducato di Mantova, e Margherita di Savoia.

Per l'occasione scrisse un'opera, *Arianna*, la cui partitura è andata perduta (tranne il famoso lamento) ed il balletto *Il ballo delle ingrato*.

Arianna, in particolare, ebbe grande successo e fu forse l'opera di Monteverdi che a quell'epoca godette di maggior popolarità.

In seguito i rapporti col duca di Mantova andarono deteriorandosi ed è forse questa la ragione dei viaggi di Monteverdi a Venezia e a Roma, compiuti nel 1610 con la scusa di sovrintendere alla pubblicazione del *Vespro della Beata Vergine*, per presentarlo al Papa Pio V, cui l'opera era stata dedicata.

BOZZETTO PER L'OPERA "ESTATE"



Il problema di trovarsi un altro posto divenne urgente nel luglio del 1612, quando fu improvvisamente dimesso dal servizio dei Gonzaga.

Monteverdi visse per un anno a Cremona con il padre finché nel 1613 fu nominato maestro di cappella della basilica di San Marco a Venezia.

Per i primi anni si dedicò soprattutto all'organizzazione della cappella, che era in pieno declino, chiamando ad assisterlo alcuni giovani compositori, tra cui P. F. Cavalli e A. Grandi ed ampliando l'orchestra; inoltre ripristinò l'usanza delle messe cantate quotidiane e per questo allargò il repertorio del coro includendovi molte opere di autori del XVI secolo, come Orlando di Lasso e Palestrina.

In seguito riprese anche la composizione che per un certo periodo aveva trascurato. Nel 1614 pubblicò il 6° *Libro de Madrigali* (che tuttavia era

una raccolta di pezzi già scritti a Mantova) e si dedicò alla composizione di parecchi lavori per il teatro, tra cui il balletto *Tirsi e Clori*; inoltre scrisse molte opere sacre per le feste religiose di Venezia.

La sua fama divenne così grande che il suo stipendio fu portato nel 1616 ad una cifra senza precedenti e quando, l'anno seguente, la corte di Mantova cercò di persuaderlo a ritornare, egli rifiutò categoricamente.

Il secondo decennio che Monteverdi passò a Venezia fu caratterizzato dall'elaborazione di un nuovo stile, più realistico, specialmente per le opere teatrali.

Questo periodo iniziò con l'adattamento a cantata di una scena tratta dalla *Gerusalemme liberata* di T. Tasso, *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, dove l'autore cercò di riprodurre concretamente, con formule sonore, molte parole ed immagini del testo.

Questo stesso soggetto fu poi utilizzato, in forma ampliata, per un'opera, la cui partitura è andata perduta e che fu scritta nel 1627 in onore del nuovo duca di Mantova, Vincenzo II, e forse mai rappresentata.

La corrispondenza intercorsa tra Monteverdi ed il primo ministro mantovano, A. Striggio il giovane, dà un quadro completo delle varie fasi della stesura di quest'opera (*Licori finta pazza innamorata d'Aminta*), e costituisce un contributo importante alla comprensione delle idee monteverdiane sulla musica teatrale.

Il compositore scrisse anche la musica per alcuni intermezzi rappresentati nel 1628 a Parma, dove si recò personalmente per sovrintendere alla loro realizzazione.

Nel 1632 riprese la pubblicazione delle sue opere con un nuovo volume di *Scherzi musicali*, seguito nel 1638 da una grande raccolta intitolata *Madrigali guerrieri et amorosi*, comprendente anche composizioni di molti anni prima, come il *Ballo delle ignare*.

In questo periodo fu particolarmente stimolata la sua attività in campo teatrale dall'apertura dei teatri pubblici a Venezia: dopo una ripresa di *Arianna*, apparvero almeno tre nuove opere, di cui due, *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1641) e *L'incoronazione di Poppea* (1642), sono arrivate fino a noi.

Negli ultimi anni della sua vita la fama di Monteverdi raggiunse il culmine e quando morì, a Venezia, fu sepolto nella chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari.

Monteverdi fu il maggior innovatore della sua epoca, il compositore che più di ogni altro contribuì al superamento del vecchio stile

contrappuntistico rinascimentale ed all'affermazione dello stile barocco. La critica più recente non solo ha convalidato questi giudizi, ma ha dimostrato che le conquiste monteverdiane sono ancor più notevoli perché rivelano una volontà di sperimentazione e di assimilazione di nuove idee paragonabile solo a quella di Stravinskij, venuto tre secoli più tardi.



Le sue opere giovanili, fino al 1° *Libro de Madrigali* (1587) seguono gli insegnamenti di M. A. Ingegneri e sono scritte in uno stile polifonico che non ha niente di notevole né dal punto di vista armonico né da quello melodico: le *Sacrae cantunculae* rappresentano il più tipico di questi lavori, basato su materiale melodico derivante dalla vecchia scuola fiamminga, mentre le *Canzonette* a 3 voci presentano maggiore complessità e più interesse di altri lavori simili dell'epoca.

I Madrigali, composti con tocco leggero ed espressivo, portano le tracce dell'influenza dello stile di Luca Marenzio, assai descrittivo e basato su brevi frasi incisive e fortemente ritmiche. Lo stesso modo di comporre è anche nel 2° *Libro de Madrigali*, dove quasi metà dei versi musicati sono del Tasso, la cui viva immaginazione trova un notevole riscontro nella personalità del musicista.

Il 3° *Libro de Madrigali* invece rivela un mutamento di stile profondo che va cercato nell'influenza di J. de Wert vissuto lungamente a Mantova e i cui ultimi Madrigali presentano spunti di assoluta novità, specialmente nell'uso delle dissonanze e del cromatismo e nell'impiego di una linea melodica fortemente declamatoria, volta ad un'intesa espressività.

Monteverdi adottò la stessa tecnica in un buon numero di Madrigali, e si cimentò anche con dissonanze accentuate e prolungate con uno stile tanto avanzato per l'epoca da suscitare lo stupore di G. B. Martini, un secolo dopo.

Altre composizioni di questa raccolta seguono invece schemi più tradizionali, pur rivelando una tecnica più raffinata di quella di opere precedenti.

Inoltre alcune di esse rivelano anche che Monteverdi era stato attratto da un'altra tipica caratteristica di J. de Wert, consistente nello sfruttare le possibilità delle voci alte (come nel trio di voci femminili *O come è gran martire*) e in questo senso segnano l'inizio dell'interesse di Monteverdi per le potenzialità offerte dai cantanti solisti.

Nonostante i molti slanci innovatori però, Monteverdi non rinnegò mai del tutto la tradizione, mirando piuttosto ad una sintesi tra elementi stilistici vecchi e nuovi.

Si deve forse a questa ricerca di sintesi l'interruzione di quasi dieci anni della pubblicazione delle sue opere.

È significativo a questo proposito il fatto che Monteverdi intendesse pubblicare un altro libro di Madrigali molto prima di quanto avvenne in

realtà (la dedica del suo *4° Libro* lascia capire che esso sarebbe dovuto apparire prima del 1597) mentre le critiche di G. M. Artusi ai Madrigali del *4° Libro* apparse prima della pubblicazione dell'opera dimostrano che parecchi Madrigali dovevano già circolare manoscritti.

Le critiche di Artusi si appuntavano sullo stile armonico avanzato e soprattutto sull'impiego di insolite dissonanze. Monteverdi si difese affermando che le sue cosiddette innovazioni erano solo un'estensione dell'opera di parecchi altri compositori primo tra i quali C. de Rore: che questo corrispondesse a verità risulta non solo dalla comparazione delle opere di Monteverdi e di C. de Rore ma anche da un trattato di contrappunto di V. Galilei, scritto del 1589, nel quale sono esposte molte delle idee espressive entrate in seguito a far parte della concezione compositiva di Monteverdi.

BOZZETTO PER L'OPERA "IL POMO D'ORO"



Alle innovazioni armoniche però (in particolare nella risoluzione delle note dissonanti) Monteverdi aveva aggiunto un ampio e preciso uso dell'ornamentazione (che finora era stata di solito affidata all'improvvisazione dei cantanti), dichiarando a questo proposito, nella polemica con Artusi, che la musica deve esprimere pienamente il significato delle parole, seguendole in tutte le loro sfumature, e che deve

essere considerata come uno degli elementi di una più ampia struttura artistica.

Monteverdi fa inoltre riferimento per le sue opere a due "pratiche" di composizione: la prima comprende la vecchia arte del contrappunto, per la quale "l'armonia non è comandata ma comandante"; la seconda invece è quella in cui "per signore dell'armonia pone l'oratorio", in cui cioè i valori espressivi del testo prevalgono su quelli della musica.

Conseguenza naturale di questa seconda "pratica" fu la teoria degli affetti che dominò la musica di Handel, di Bach e dei loro contemporanei e secondo la quale specifiche figure musicali venivano associate a determinate emozioni.

Il contenuto del 4° e del 5° *Libro de Madrigali* rappresenta, con gli ultimi Madrigali raccolti nel 6° *Libro*, il punto culminante dello stile Madrigalistico di Monteverdi.

Molti testi musicati sono di G. B. Guarini e in essi predomina un clima di estrema affettività amorosa e perfino di sofferenza, accentuata dal linguaggio musicale: non solo la dissonanza è liberamente usata, ma anche il modo in cui gli accordi consonanti vengono giustapposti è causa di continua tensione espressiva.

Ma la qualità più interessante di queste opere sta nel legame strettissimo tra immagini poetiche e musicali; nel 6° *Libro de Madrigali* non c'è un solo attimo di tregua da uno strato di estrema sofferenza sentimentale ed espressiva ed il linguaggio Madrigalistico raggiunge il massimo delle sue possibilità stilistiche ed espressive.

Inoltre quando queste composizioni vennero pubblicate, il basso continuo era già entrato nell'uso comune e negli ultimi sei Madrigali del 5° *Libro* si rivela un elemento armonico essenziale per sostenere la struttura dell'opera.

Ma particolarmente significativa e rivoluzionaria appare all'attività di Monteverdi per il teatro.

La sua prima opera teatrale a noi pervenuta, composta secondo lo stile della Camerata fiorentina, è *Orfeo*: scritto però per essere rappresentato all'Accademia degli Invaghiti di Mantova, esso si stacca dalle altre opere dei compositori fiorentini destinati allo stesso pubblico e la differenza principale consiste nell'uso di elementi tipici dell'intermedio e del divertimento di corte del XVI secolo.

Come nell'intermedio, anche qui si ricorre ad un complesso strumentale più ampio del consueto, che permette effetti di colore e di atmosfera tali

da valorizzare il dramma; inoltre con i suoi numerosissimi personaggi, spesso allegorici, supera di complessità quella dei testi fiorentini e questa differenza è evidente anche nei mezzi d'espressione musicale.

Oltre al recitativo Monteverdi usa l'aria sia nelle sue forme più elaborate (di cui è ottimo esempio la preghiera d'Orfeo, con la sua ornamentazione da virtuoso), sia in quelle più semplici (l'orecchiabile *Vi ricordo o boschi ombrosi*).

MONTEVERDI



I cori e le parti strumentali sono molto importanti ed aiutano a strutturare interi atti in modo del tutto nuovo. Questa ricchezza di risorse musicali fece di *Orfeo* il primo dramma musicale veramente di successo.

Orfeo, tuttavia, fu meno famoso di *Arianna* rappresentata nel 1608, anche se da ciò che rimane dell'opera è evidente che l'autore s'ispirò per *Arianna* e *Orfeo* ad un unico modo compositivo. Il nuovo stile del ritratto dalla Camerata fiorentina è presente anche nel volume di musica sacra *Vespro della Beata Vergine* pubblicato nel 1610.

La musica di quest'opera è scritta secondo moduli estremamente moderni: i Salmi e i magnificat si basano su mezzi tipici dell'opera teatrale e dei Madrigali con il basso continuo, mentre il versetto dell'apertura *Deus in adiutorium* è un rifacimento della ouverture-toccata di *Orfeo*.

I Mottetti inseriti tra i Salmi sono composti in uno stile ancor più moderno per il tempo e sono evidentemente dedicati ad esecuzioni solistiche, vista l'agile ornamentazione e gli ariosi liberamente declamati. Dal punto di vista armonico sono presenti le complesse dissonanze cameristiche del 5° *Libro de Madrigali*. Nonostante queste scelte d'avanguardia, Monteverdi conserva i legami con il passato, soprattutto nell'uso del canto gregoriano nei Salmi e nei Magnificat e questa molteplicità di mezzi espressivi dà al *Vespro* un posto unico tra i capolavori del XVIII secolo. La musica scritta nel periodo veneziano è la conseguenza di un ulteriore cambio. Il 7° *Libro de Madrigali* rivela che, nel primo periodo passato nella basilica di San Marco, Monteverdi si dedicò all'esplorazione delle nuove risorse offerte dal basso continuo, componendo in forma puramente monodica.

Meno sperimentali e sicuramente espressivi sono i molti duetti di questa raccolta, alcuni dei quali rappresentano uno sviluppo logico di precedenti Madrigali, riscontrabile in un identico atteggiamento emotivo e in una tecnica non molto dissimile basata su un impiego diffuso del trio.

Alcuni duetti monteverdiani invece contengono elementi che risultano decisamente innovatori. Notevole è il ciclo *Ahimè dov'è il mio ben*, in cui l'elemento formale più significativo è costituito dal basso continuo e dove si rivela, rispetto alle opere precedenti, un atteggiamento espressivo più equilibrato, tanto che persino nei brani più brillanti non manca una punta di serietà.

Assai più importanti furono, in questi anni, gli esperimenti di analisi sistematica delle emozioni umane, ispiratigli dalla lettura di Platone

anche se la decisione di trovare una soluzione pratica al principio platonico secondo cui la funzione della musica è quella di "muovere gli affetti", risale al primo periodo monteverdiano.

Monteverdi introdusse nella musica insistenti preoccupazioni psicologiche per esprimere con i suoni, tutto l'arco di emozioni che nella vita si sovrappongono l'una all'altra.



Per questo suddivise le emozioni in tre tipi, a ciascuno dei quali fece corrispondere particolari figurazioni musicali con ritmi assai marcati (derivati dai metri classici) che chiamò "stile molle", "stile temperato" e "stile concitato" additando nell'assenza di quest'ultimo la lacuna più grave della musica dell'epoca.

La prima composizione in cui applicò le sue teorie psicologiche fu il madrigale scenico *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, in cui sono presenti alcuni effetti assai originali affidati agli archi, come il pizzicato e un "tremolando" misurato.

Mentre il canto del narratore si sviluppa in un arioso non dissimile da quello delle composizioni precedenti, la scena del combattimento vero e proprio tra i due protagonisti è improntata ad un vivido realismo, in cui risaltano il cozzo delle spade e il galoppare dei cavalli, secondo moduli che si rifanno alla tradizione delle "battaglie" del XVI secolo.

Lo "stile concitato" però, come mezzo interpretativo di quella verità psicologica a cui Monteverdi tendeva, appare con più rilievo in altre composizioni, in particolare nella raccolta retrospettiva *Madrigali guerrieri et amorosi* (1638).

Qui i ritmi militareschi contrastano con elementi più sofisticati che si rifanno al linguaggio armonico dei precedenti Madrigali dando origine a quella fluttuazione di emozioni che Monteverdi cercava: la musica scritta per il sonetto *Or ch'el ciel e la terra* ne è uno splendido esempio, così come il duetto *Armato il cor*.

Anche la scena drammatica *Il lamento della Ninfa*, che presenta la stessa atmosfera di solitudine del *Lamento di Arianna*, rivela queste caratteristiche, ottenute tra l'altro con l'impiego del basso continuo e con l'aggiunta di un trio di "commentatori" (due tenori ed un basso). Nella musica da chiesa scritta durante il periodo veneziano, Monteverdi seguì dapprima lo stile che già aveva collaudato nel *Vespro della Beata Vergine* (1610), in cui da un lato si rivela l'interesse per lo stile antico, legato a modelli palestriniani, dall'altro è presente l'esigenza di un linguaggio più moderno.

Comunque le messe di Monteverdi, scandite in ritmi più regolari di quelli in uso nel secolo precedente, evitano l'impiego delle grandi sonorità che costituiscono un elemento essenziale della musica da chiesa di imitazione palestriniana, rimanendo legate ad un'espressione rigidamente contrappuntistica.

I Mottetti che scrisse per i virtuosi di San Marco, invece, sono composti

in un linguaggio estremamente moderno. Pur rifacendosi a mezzi espressivi già utilizzati nel *Vespro* del 1610, esse si basano su una gamma emotiva assai più vasta, rispondendo così ai gusti mutati dell'epoca: le musiche per alcuni testi del *Cantico dei Cantici* e quelle per le feste della Beata Vergine si riaccostano alle opere mantovane, di cui condividono stile ed atmosfera e in particolare l'uso di melodie ornamentali.



Il grande merito di Monteverdi sta nell'essere stato tra i primi a dare una solida organizzazione ad opere di una certa lunghezza, in un periodo in cui la musica con accompagnamento di basso continuo mancava di solide ed ampie forme espressive.

Piuttosto che affidarsi unicamente al contrasto tra vari gruppi di voci e di strumenti, com'era allora in uso, preferì ricorrere agli sviluppi del basso continuo (come nella stupefacente strumentazione del *Laudate*

Dominum, basata su un accompagnamento di quattro note) o a forme di rondò, come in vari momenti del *Beatus Vir*, od ancora, nella frammentazione della composizione di un certo numero di sezioni autosufficienti, come nel *Gloria concertato* a 7 voci.

Questa padronanza di nuovi mezzi espressivi, rende molto importante la musica sacra scritta nel periodo veneziano, anche se sono le due ultime opere teatrali quelle dove meglio si rivela la capacità monteverdiana di assimilare profonde novità stilistiche e di contenuto.

Tanto nel *Ritorno di Ulisse in patria* che nell'*Incoronazione di Poppea*, infatti, si ha una precisa rivalutazione dell'elemento umano nei confronti di quello allegorico, che compare qui in misura nettamente inferiore rispetto alle opere precedenti.

Assai importante (e nuovo) è anche l'alto numero di personaggi di cui Monteverdi si servì soprattutto nell'*Incoronazione di Poppea* dove, tra l'altro, alla linea d'azione principale si intrecciano anche vicende collaterali.

Anche dal punto di vista musicale queste due opere presentano un grande interesse grazie soprattutto alla vastità delle loro risorse. Monteverdi accettò le convenzioni in voga a Venezia che affidavano al coro e all'orchestra solo ruoli molto ridotti, per accentrare l'azione sul solismo vocale.

Compose recitativi assai simili ad ariosi ed elaborò molti tipi di arie e di pezzi d'insieme che vanno da semplici motivetti, ispirati alla moda del tempo, a strutture più complesse che seguono abbastanza fedelmente il significato delle parole.

Ancor più significativo è il fatto che queste "forme chiuse" (pezzi a sé, come le arie, i duetti, ecc.) non sono costruite per essere autosufficienti e quindi non ostacolano mai lo svolgersi dell'azione drammatica; né Monteverdi perde di vista il suo vecchio principio di base nel quale la drammaticità deve raggiungere un preciso momento di massima tensione, momento che nel *Ritorno di Ulisse in patria* si colloca nella scena in cui i Proci, giocati da Penelope, vengono messi in fuga da Ulisse.

Questa complessa ed equilibrata articolazione rende le ultime opere di Monteverdi tra le più perfette realizzazioni del genere, veri e propri "drammi per musica".

IL DUCA
FRANCESCO GONZAGA



Le opere di Monteverdi, come quelle di tutti i compositori dell'epoca, furono completamente dimenticate negli anni immediatamente seguenti la sua morte e non vennero riscoperte che nel XVIII secolo, da storici come G. B. Martini e Ch. Burney, e che s'interessarono ad esse attratti dalle controversie con G. M. Artusi.

Il giudizio che Monteverdi ricevette in epoca recente è quello di un rivoluzionario ed infatti gli spetta il merito di aver esplorato a fondo le possibilità emozionali del nuovo stile monodico sorto agli inizi del XVIII secolo e di aver realizzato una vera fusione tra musica e verso: specialmente i Madrigali costituiscono l'espressione più completa degli ideali del tardo Rinascimento, dove la musica è usata per rivelare il significato psicologico insito nelle singole parole.

Monteverdi fu anche il primo compositore sensibile alle emozioni dei singoli personaggi e alle loro differenziazioni psicologiche e quindi alle diverse reazioni nei confronti delle varie situazioni drammatiche; in secondo luogo valutò pienamente l'importanza del fattore musicale come struttura portante dell'intero dramma e quindi la necessità di trovare forme musicali adeguate agli sviluppi dell'azione.

In questo senso ebbe tanta influenza che tutti gli aspetti più significativi delle sue opere più tarde vennero sviluppati dai compositori che lo seguirono.

LA NASCITA DELL'OPERA

Un elegante gioco di società

Nessuno sa esattamente di chi fu l'idea di interpretare cantando una scena drammatica. Essa deriva certamente dalla propensione degli aristocratici per l'intrattenimento. Le prime rappresentazioni operistiche avevano luogo durante le feste di corte.

Pertanto, non era necessario un luogo specifico per il loro svolgimento, ma era sufficiente il salone di gala di un palazzo rinascimentale.

Inoltre, cantanti e strumentisti di un certo livello erano sempre al servizio di una corte. Anche il pubblico, costituito dalla famiglia aristocratica e dai suoi nobili ospiti, avevano una formazione musicale e spesso partecipava alla recita. Si rappresentavano dèi ed altre figure mitiche o allegoriche: in realtà, dietro la veste mitologica, si celavano gli stessi aristocratici con le loro vicende.

MONTEVERDI



Le cronache cortensi del tempo raccontano del matrimonio del principe Ferdinando de' Medici con Christine von Lothringen: durante i festeggiamenti e le numerose cerimonie - che duravano settimane - furono rappresentati anche dei prezzi teatrali, nelle cui pause venivano inseriti brevi episodi mitologici cantati.

Queste opere in miniatura presero in nome di "intermedi".

Luogo ed epoca di tale evento, Firenze, 1589.

Come gli antichi greci.....

Il nuovo legame tra parola e musica necessitava di un fondamento teorico.

Come modello furono scelte le antiche tragedie greche, in quanto si riteneva che in esse si realizzasse una fusione perfetta di parola e musica. Purtroppo, tranne un breve canto del coro dalla tragedia *Oreste* di Euripide, non era sopravvissuto nessun esempio di melodia cantata.

In realtà, per la rinascita dell'antica arte greca, non ci si basò su quel frammento, ma su fonti di altra origine.

Vincenzo Galilei (1533-91), musicista appassionato di storia e padre di Galileo, aveva già condotto ricerche su frammenti greci, che in seguito fece pubblicare.

Un altro audace italiano, Nicola Vicentino, costruì uno strumento su cui eseguire le scale greche (l'archicembalo).

Studiosi ed artisti si riunirono in una "Camerata", una sorta di club, allo scopo di far rivivere l'antica tragedia greca.

Il capo di questo circolo era il conte Giovanni Bardi, al quale successe Jacopo Bardi, al quale successe Jacopo Corsi, un altro aristocratico.

Tra i membri della "Camerata" vi erano poeti come Ottavio Rinuccini e Gabriello Chiabrera (i primi librettisti della storia dell'opera) e musicisti come Jacopo Peri, Giulio Caccini ed Emilio de' Cavalieri.

Peri e Caccini sono considerati i fondatori dell'opera.

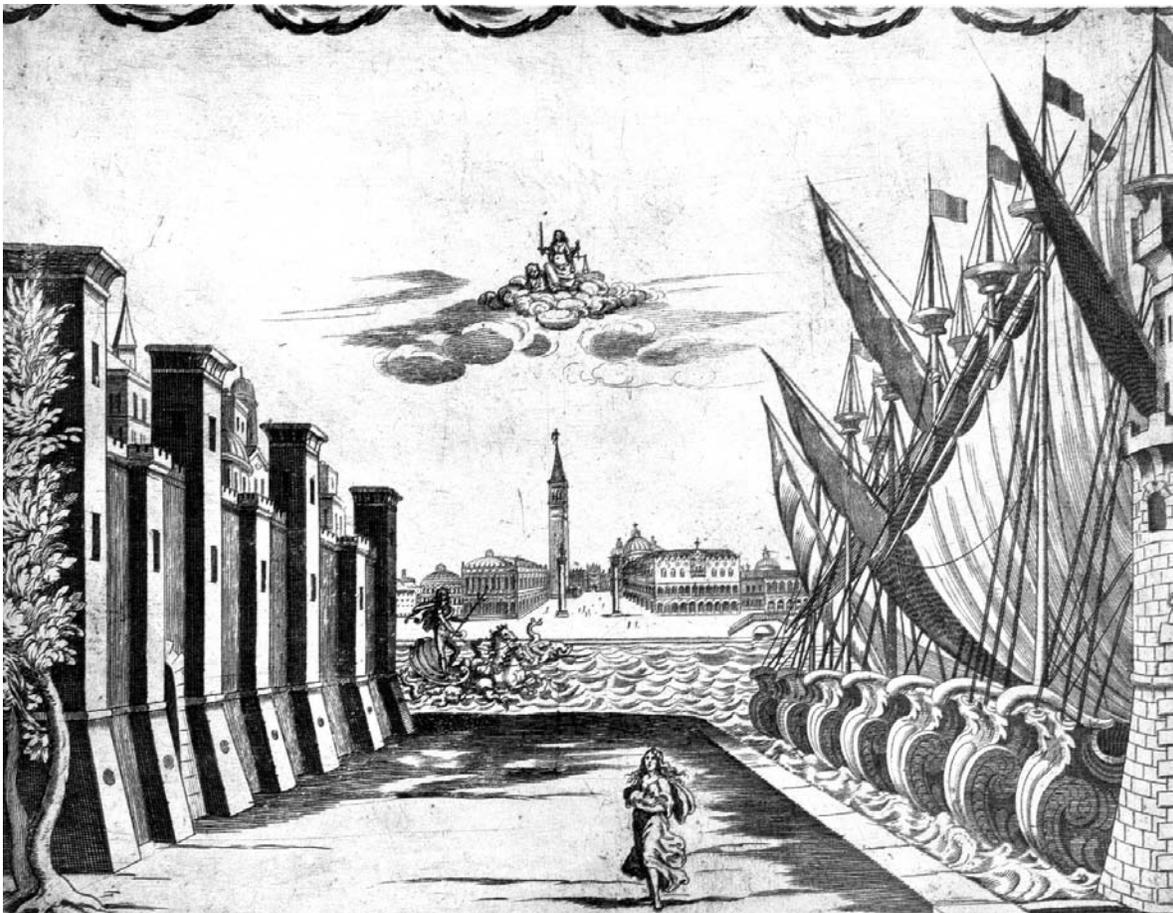
Tra il 1594 ed il 1598 essi composero la *Dafne*, la prima opera pensata come spettacolo per un'intera serata - purtroppo andata perduta.

La prima opera integrale pervenutaci è invece basata sul mito di Orfeo: si tratta dell'*Euridice* (1600), musicata da Peri su libretto di Rinuccini.

Fonti musicali

Prima del 1650 la parola "opera" non veniva impiegata per mezzi teatrali musicali: questi ultimi venivano definiti come la formula generica di "dramma per musicata" o "favola in musica", in quanto le prime azioni teatrali in musica non si distinguevano molto dai Madrigali più estesi, i quali, con la loro peculiare espressività, erano la forma musicale più diffusa del XVI e del primo XVII sec..

BOZZETTO PER L'OPERA "BELLEROFONTE"



Tra i generi che anticiparono il dramma musicale in più atti vi erano le cosiddette favole pastorali, molto amate nell'Italia del Rinascimento, tra le quali spiccano soprattutto *l'Aminta* di Torquato Tasso (1544-95) ed *Il pastor fido* di Giovanni Battista Guarini (1538-1612).

Tali drammi pastorali comprendevano canti e cori.

Anche i tipici mezzi drammatici dell'epoca barocca, quali, per esempio, gli scambi di persone, l'inserimento di personaggi secondari comici o il lieto fine obbligatorio provengono dai drammi pastorali. Un'altra fonte di quella che sarà l'opera barocca sono i "Madrigali drammatici" veneziani del tardo XVI sec., soprattutto quelli di Orazio Vecchi ed Adriano Banchieri.

La particolarità di questo genere consisteva nel fatto che non vi era una differenziazione musicale tra coro e protagonisti, ma si cantava sempre in gruppo.

Nell'ambito dell'esorbitante produzione madrigalesca dell'epoca, ebbe luogo un interessante esperimento. A quei tempi, a Ferrara, erano attive tre eccellenti cantanti per le quali Luzzasco Luzzaschi, il compositore di corte degli Estensi, compose dei Madrigali solistici ad una, due e tre voci, con accompagnamento di accordi su uno strumento a tasti o sul liuto, sostenuto da uno strumento "basso".

I tempi per la comparsa di un genio in grado di condensare le diverse tendenze musicali in un vero e proprio dramma per musica erano maturi: questo genio fu Claudio Monteverdi.

IL CANTO COME MEZZO DRAMMATICO

L'arte del canto

Tra la fine del XVI e l'inizio del XVII sec., per la prima volta nella storia, si manifestò l'esigenza di comporre "musica nuova".

Simili intenti erano sconosciuti ai compositori del Medioevo e del Rinascimento.

Per questo gli ideali estetici espressi programmaticamente dai musicisti italiani del primo Barocco destarono tanto scalpore.

Al centro della loro riflessione vi erano la lingua e la poesia.

La musica doveva risvegliare passioni ed emozioni, ed approfondire il significato poetico del testo. "Favellar in musica" era il compito

principale dei cantanti dei primi drammi musicali italiani. Il "parlar cantando" derivava dalla prosodia naturale della lingua parlata.

Il canto, soprattutto quello solistico, assunse la funzione inedita di dare rilievo ai singoli personaggi, e pose anche le basi dello sviluppo del cosiddetto "belcanto" italiano.

Fondamentalmente si potevano distinguere tre tipi di canto: quello con colorature virtuosistiche (cantar parsaggiato), quello semplice, spianato ("cantar sodo") e quello espressivo, ricco di sfumature dinamiche e di colori contrastanti ("cantar d'affetto").

Nelle parti cantate dell'*Orfeo*, Monteverdi impiegò tutti e tre i tipi di canto al servizio dell'espressione drammatica.

Opera: una questione di gusti

Tra *L'Orfeo*, il primo lavoro teatrale in musica di Monteverdi, ed il suo successivo dramma in musica conservato integralmente, trascorsero trentatré anni.

In questo lasso di tempo, Monteverdi non smise affatto di comporre per il teatro, anche se molti suoi lavori sono andati perduti o ci sono giunti in forma frammentaria (*L'Arianna* del 1608, *Le nozze di Tetide* del 1616, *La fitta pazza Licori* del 1627, forme madrigalesche drammatiche come *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* del 1624).

L'apertura del primo teatro d'opera pubblico a Venezia e la vivacità delle iniziative commerciali legate all'opera attirarono nuovamente l'interesse del vecchio Monteverdi sulla musica per il teatro. Ma a quel tempo le esigenze da soddisfare erano diverse rispetto a trent'anni prima.

A Venezia non si componeva più per una piccola cerchia di aristocratici, ma per gente di estrazione sociale diversa.

Dal librettista e dal compositore il pubblico si aspettava una trama avvincente e realistica, non scene ricche di sorprese e di contrasti, personaggi interessanti ed effetti scenografici spettacolari.

Le due opere tarde di Monteverdi soddisfano in pieno queste esigenze.

L'IMPIEGO DEGLI STRUMENTI MUSICALI

Il messaggio degli strumenti

Sul frontespizio della partitura di *Orfeo*, stampata a Venezia nel 1609, Monteverdi elencò alcuni strumenti, che presumibilmente corrispondevano alla compagine orchestrale prevista per l'opera. Nella partitura vera e propria ci sono poche indicazioni sull'impiego di determinati strumenti, com'è tipico della concezione e della prassi di una scrittura musicale sintetica, che lasciava molto più libertà agli interpreti rispetto a quanto avverrà in epoche successive.

MONTEVERDI



Le note serviranno solo a fissare approssimativamente i tratti fondamentali della composizione, che doveva poi essere sviluppata in modo creativo dall'interprete a seconda delle sue capacità. L'indicazione di alcuni tipi di strumenti non impedisce al musicista di deciderne liberamente il numero: questo rende possibile l'esecuzione della musica in base agli strumentisti ed agli strumenti a disposizione in un dato numero.

L'*Orfeo* può essere eseguito efficacemente sia con dieci sia con quaranta strumenti.

Tuttavia, è necessario tenere conto di alcune regole della prassi esecutiva dell'epoca: di norma, si distingueva tra strumenti "fondamentali" e "ornamentali".

Ai primi appartengono gli strumenti a tasto ed a pizzicato (clavicembalo, virginale, organo, regale, liuto, chitarrone, arpa ecc.); della seconda categoria fanno parte tutti gli strumenti a fiato e ad arco, per esempio le viole.

La funzione "drammatica" attribuita da Monteverdi agli strumenti è molto interessante.

In genere, flauti diritti, archi e strumenti a pizzicato creano l'atmosfera pastorale, mentre gli ottoni (trombe e tromboni), i cornetti (una sorta di trombe di legno) ed il regale (un piccolo strumento a tasto con funzione di bordone) appartengono alla sfera degli inferi.

È consigliabile caratterizzare la figura di Orfeo con il timbro delicato del liuto, dell'arpa e dell'organo di legno.

Al luogo in cui avvenne la prima rappresentazione viene dedicato un omaggio all'inizio dell'opera, attraverso un'introduzione di fanfare (definita "toccata" da Monteverdi): lo stemma musicale dei Gonzaga.

L'apparato strumentale

All'epoca della nascita dell'opera - e per tutto il XVII sec. - in Italia non vi era ancora un'orchestra istituzionalizzata.

In questo campo furono i francesi, sotto la guida di Jean Baptiste Lully (di origine italiana) gli innovatori. Al tempo del Re Sole, Lully, dirigeva un'orchestra stabile formata da un numero preciso di musicisti.

Invece, nell'Italia barocca, per orchestra si intendeva un gruppo di strumentisti indipendenti che, come i loro colleghi rinascimentali pochi decenni prima, possedeva un certo numero di strumenti. Da questa collezione essi sceglievano gli strumenti da impiegare a seconda del luogo dell'esecuzione e della strumentazione.

Il compositore e teorico della musica Michael Praetorius (1571-1621) catalogò tutti gli strumenti del tempo in un lessico musicale in tre volumi (*Syntagma musicum*, 1615-20), considerato ancora oggi un documento storico di grande valore: in esso, infatti, si trovano alcuni strumenti che con il tempo scomparvero dalla prassi orchestrale

LA NASCITA DEL TEATRO D'OPERA

Un nuovo teatro a forma di ferro di cavallo

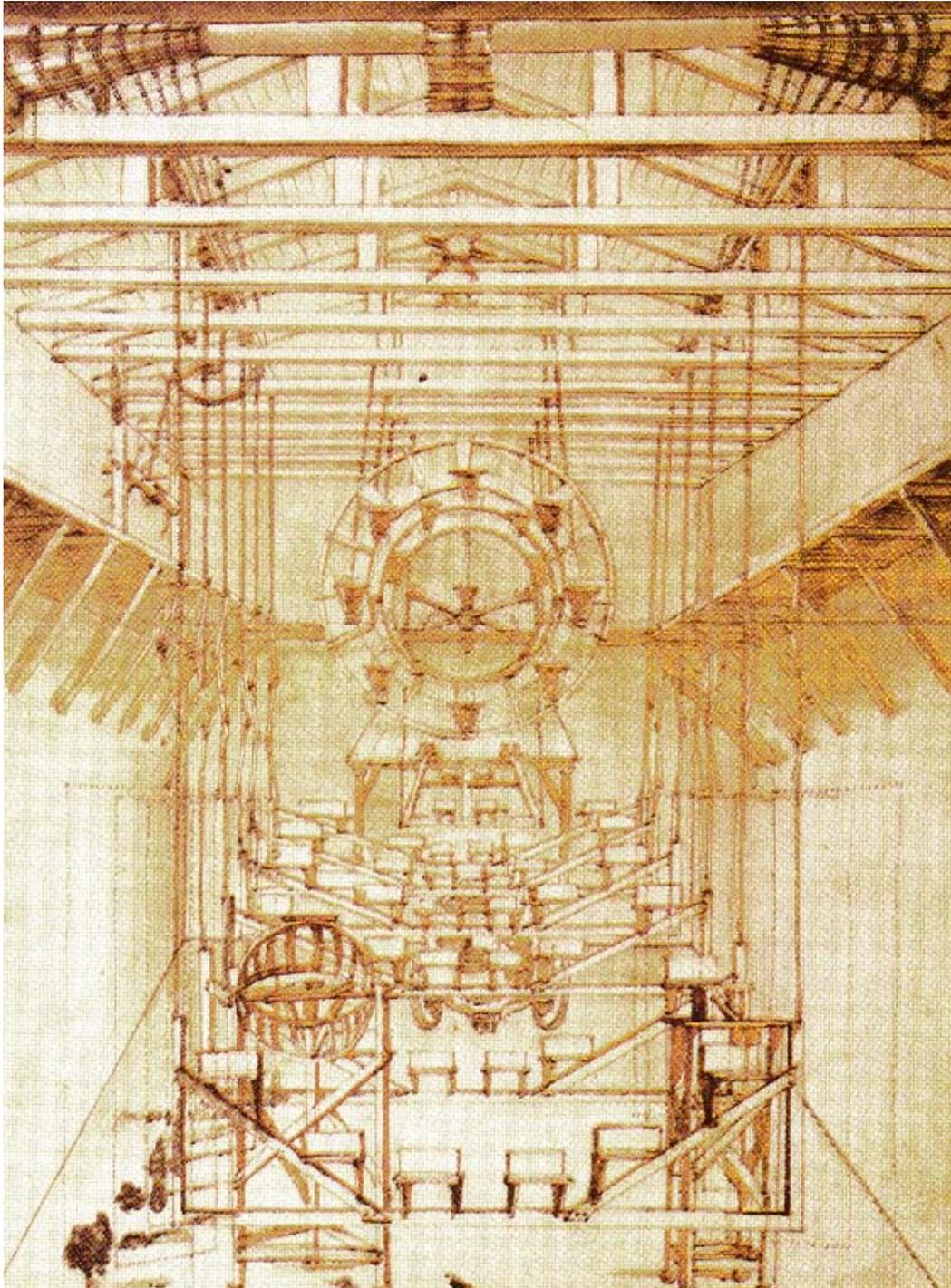
La pianta del Teatro Farnese a Parma ha la forma di un anfiteatro aperto in stile romano.

Il disegno raffigura lo spettacolo per l'inaugurazione del 21 dicembre 1628, il *torneo* (musica per un torneo) *Mercurio e Marte* con musiche di scena ed intermezzi di Monteverdi.

Il palcoscenico e lo spazio riservato agli spettatori non sono nettamente separati - una particolarità tipica dei successivi teatri barocchi.

La pianta di un teatro di Venezia, ristrutturato nel 1654 per spettacoli operistici (Teatro dei SS. Giovanni e Paolo), nonché la sede della prima rappresentazione dell'ultima opera di Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea* del 1642, rivela chiaramente l'influsso degli anfiteatri antichi, ma con alcune significative novità: lo spazio per gli spettatori è a forma di ferro di cavallo ed al posto delle file dell'anfiteatro, disposte "democraticamente", così da risultare tutte della stessa importanza, compaiono ora palchi ordinati gerarchicamente.

Questo fu il modello per la costruzione dei teatri d'opera italiani. Possedere un palco divenne un segno di distinzione sociale: essi venivano affittati alle famiglie patrizie, ed addirittura ereditati. La platea dei primi teatri d'opera veniva utilizzata sia per le danze durante le feste, sia come spazio per i posti in piedi durante le rappresentazioni teatrali.



Il primo teatro d'opera

Per l'inaugurazione del primo teatro costruito appositamente per la rappresentazione di opere (San Cassiano, 1637) venne "inportata" un'opera da Roma (*L'Andromeda* di Francesco Manelli). Al San Cassiano - che purtroppo è andato distrutto - fu ammesso un vasto pubblico di comuni cittadini, i quali entravano pagando un biglietto, contrariamente alla prassi abituale, secondo cui le rappresentazioni operistiche erano un privilegio riservato ai soli nobili.

L'impresa si rivelò fruttuosa, e nei decenni successivi a Venezia furono inaugurati più di dieci teatri d'opera.

La città lagunare divenne il più importante centro operistico italiano del XVII e del XVIII sec. accanto a Roma e Napoli.

Inoltre, non bisogna dimenticare che il rapido diffondersi dei palcoscenici ispirò gli ultimi drammi musicali di Monteverdi.

Il mare sui palcoscenici barocchi

Un contemporaneo di Monteverdi, lo scenografo Nicola Sabbatini, descrisse, in un libro contenente indicazioni pratiche sull'arte scenografica, gli oggetti rappresentati più frequentemente sulle scene barocche e le diverse possibilità di simulare una superficie marina in movimento.

Il metodo più semplice era quello di muovere sapientemente un telo dipinto di blu.

Una soluzione più impegnativa prevedeva la costruzione di strisce di legno (le onde) accuratamente dipinte, che venivano mosse le une contro le altre per produrre l'effetto desiderato da un mare dolcemente cullante fino alla tempesta marina più violenta.

CAVALLI, CESTI: I COLLEGHI PIÙ GIOVANI

Cavalli, il principe dell'opera di corte

Francesco Cavalli (in origine Pier Francesco Caletti Bruni, nato il 14 II 1602 a Crema e morto il 14 II 1676 a Venezia) adottò il nome del suo mentore.

Egli fu uno dei compositori operistici di maggior successo della generazione successiva a Monteverdi.

Iniziò la carriera di organista molto giovane, e, parallelamente, lavorò per il primo teatro d'opera pubblico (Venezia, Teatro San Cassiano) fin dalla metà degli anni Trenta del Seicento.

FRANCESCO CAVALLI



Ci sono pervenute solo ventotto delle sue quarantadue opere.

Il suo primo lavoro significativo, *La Didone*, composto per il carnevale del 1640-41, è degno di nota soprattutto per le arie, costruite su un basso ostinato e pervase di nobile pathos.

La romantica storia d'amore dell'*Ormindo* (1644), una favola regale, si svolge in Africa, ma nel prologo vengono trattate le lodi di Venezia.

Il successo più duraturo di Cavalli fu *Giasone* (1649), un tipico prodotto dell'opera veneziana delle XVII sec., con i suoi personaggi seri e buffi, gli elementi fantastici e la commistione di canzoni popolarresche e di arie raffinate.

Nel *Serse* (1655) Cavalli accentrò ulteriormente l'elemento comico.

Quest'opera si distingueva anche per i suoi *ensembles* (terzetti e quartetti), decisamente insoliti a quell'epoca.

Cavalli divenne così famoso che a quasi sessant'anni ricevette l'incarico di scrivere un'opera già Luigi XIV. In mancanza di un'opera francese, per la festa di nozze del Re Sole fu eseguito *L'Ercole amante* di Cavalli, mentre la musica dei balletti era del compositore francese Jean-Baptiste Lully.

Cavalli, ormai stimatissimo musicista, morì in un palazzo sul Canal Grande.

Cesti e la sua "*mela gigantesca*"

Marc'Antonio Cesti (Arezzo 5 VIII 1623 - Firenze 14 X 1669) era monaco francescano e, al tempo stesso, un cantante d'opera.

Egli iniziò come organista a Volterra, ed in seguito passò al servizio della famiglia Medici a Firenze. Dal 1649 si dedicò prevalentemente alla composizione di opere per Venezia.

Fu attivo e rinomato compositore teatrale anche ad Innsbruck (al Komedienhaus), ma fu sospeso dall'ordine dei francescani a causa della sua vita troppo mondana.

Nonostante questo, fu accettato come cantore alla Cappella Sistina, mantenendo gli incarichi di vicemaestro di Cappella imperiale ad Innsbruck ed a Vienna; in quest'ultima città, nel 1668, egli presentò il suo capolavoro, *Il pomo d'oro*, l'opera più costosa di tutta l'epoca barocca.

Probabilmente Cesti fu avvelenato dai rivali - anche se non a causa di quest'opera.

La prima esecuzione della sua *mela gigantesca* era prevista per il giorno delle nozze dell'imperatore Leopoldo I, nel dicembre del 1666, ma, a causa di problemi tecnici, essa fu rimandata al luglio del 1668, in occasione dei festeggiamenti per il genetliaco dell'imperatrice Margherita.

Il prologo glorifica prima l'Austria e poi il successore al trono Ferdinando - anche se il bambino, al momento della rappresentazione, era già morto.

L'opera consiste in ben diciannove scene e chiede ventiquattro scenografie diverse - che rappresentano i vari luoghi della mitologia greco-romana, dagli inferi al regno degli dèi, dall'Olimpo ad Atene.

L'imperatrice affidò le scenografie e l'allestimento al più grande artista dell'opera in quel campo: Lodovico Ottavio Burnacini.

La trama, giocosa ed ironica - ma che al tempo stesso ricorda un romanzo d'avventura - è una variante divertente della famosa storia del giudizio di Paride.

L'azione inizia con Proserpina, regina degli inferi, che si lamenta del proprio destino.

La Discordia lascia fra gli dèi una mela da assaggiare alla dea più bella. Venere, Pallade e Giunone reclamano il titolo. Il pastore Paride, chiamato ad esprimere il giudizio, consegna la mela a Venere, poiché ella gli ha promesso Elena, la più bella tra le donne mortali. Ne scaturisce

una guerra, mentre in mare si scatenano burrasche. Alla fine, l'aquila di Giove trasporta il pomo d'oro dal mondo mitico a quello umano, consegnandolo alla regina Margherita, nella quale si trovano riuniti il coraggio di Atena, il potere di Giunone e la bellezza di Venere.

L'imperatrice fece costruire un teatro appositamente per questo spettacolo.

Dal punto di vista musicale, *Il pomo d'oro* è vario e ricco di colori quanto le scene e i personaggi mitologici rappresentati.

Le scene infernali si alternano a quelle celesti, e vengono portate su un piano più umano attraverso i commenti comici del buffone di corte.



ARIANNA

Tipo: Tragedia in un atto

Soggetto: libretto di Ottavio Rinuccini

Prima: Mantova, Palazzo Ducale, 28 maggio 1608. Prologo: Apollo, Venere, Amore

Cast: Arianna (S), Teseo, Dorilla, Tirsi, Bacco, Giove, consigliere di Teseo, un messaggero; coro di pescatori

Autore: Claudio Monteverdi (1567-1643)

Alcuni mesi dopo la tanto acclamata rappresentazione della Favola d'Orfeo, a Monteverdi, «maestro della musica del Ser.mo Sig.r Duca di Mantova», venne affidato l'incarico di musicare Arianna per i festeggiamenti delle nozze del figlio di Vincenzo Gonzaga, Francesco, con Margherita di Savoia.

La nuova opera doveva essere composta nello stile della monodia accompagnata, che a Firenze stava producendo i primi frutti (nel 1600, in occasione delle nozze di Maria de' Medici con Enrico IV di Francia, era stata rappresentata l'Euridice di Jacopo Peri su testo di Ottavio Rinuccini, alla presenza del duca di Mantova e, forse, dello stesso Monteverdi); la stesura del libretto venne quindi commissionata a Rinuccini, appositamente giunto da Firenze, e di provenienza fiorentina furono anche numerosi cantanti invitati a Mantova per l'occasione.

La partitura è da considerarsi perduta; resta soltanto il celebre Lamento d'Arianna, momento centrale della sesta scena dell'opera, pubblicato da Monteverdi quindici anni dopo in una versione per soprano e basso continuo.

Dello stesso frammento esiste una versione polifonica a cinque voci, pubblicata nel Sesto libro de' Madrigali (1614); un travestimento spirituale per voce sola e basso continuo, con testo in latino, apparve come Pianto della Madonna nella raccolta Selva morale e spirituale (1641).

L'opera si apriva con un prologo di Apollo che, elogiati gli sposi cui erano dedicati i festeggiamenti, introduceva l'argomento, successivamente riassunto da Venere e da Cupido. Nell'impianto drammaturgico del libretto gli eventi sono in parte rappresentati, in parte narrati davanti all'unico apparato scenico raffigurante «un alpestre

scoglio in mezzo all'onde», dietro al quale vennero collocati gli strumentisti.

Lamento d'Arianna

a voce sola



Lascia . . te . mi mo . ri . re la . scia . te . mi mo .

(Lento)

ri . re e chi vo . le . te voi che mi con . for . te

in co . si du . ra sor . te in co . si gran mar . ti . re la . scia . te .

mi mo . ri . re la . scia . te . mi mo . ri . . . re .

La trama

Vinto il Minotauro, Teseo e Arianna giungono all'isola di Nasso, accolti festosamente da un coro di pescatori. Un consigliere suggerisce a Teseo di partire per Atene da solo, abbandonando sull'isola Arianna che sta dormendo. Il coro annuncia il sorgere del sole; Arianna entra in scena con la confidente Dorilla e, non vedendo Teseo, si reca verso la spiaggia. Un messaggero descrive la partenza di Teseo e il pianto di Arianna che, disperata, giunge subito dopo intonando il Lamento, momento culminante dell'opera: nella versione originale, alle quattro sezioni del testo, delimitate da brevi commenti del coro di pescatori, seguivano altre cinque sezioni in cui Dorilla, dapprima compartecipe al dolore di Arianna, tentava di scuoterla dal suo torpore vedendo l'avvicinarsi di alcune navi.

Tirsi annuncia che non Teseo, ma Bacco sta giungendo per corteggiare Arianna. Cupido fa scoccare l'amore tra Arianna e Bacco; tra danze e cori esultanti, Venere sorge dal mare per celebrare le nozze, mentre dal cielo Giove invita gli sposi a prendere posto tra le stelle.

Il Lamento rappresenta uno dei più alti esempi di declamato arioso monteverdiano. Il recitar cantando, cioè la parola intonata sul ritmo asimmetrico dell'accentuazione sillabica, teorizzato nell'ambito della Camerata fiorentina (di cui lo stesso Rinuccini faceva parte, insieme a musicisti come Vincenzo Galilei, Jacopo Peri, Giulio Caccini), perde con Monteverdi la rigidità dell'esercizio accademico per calarsi nel profondo della psicologia del personaggio.

Arianna dà voce a un lungo monologo, in cui si intrecciano i sentimenti più contrastanti: lo scoramento («Lasciatemi morire»), l'inquietudine («O Teseo, o Teseo mio, se tu sapessi oh Dio, se tu sapessi ohimè come s'affanna la povera Arianna»), la solitudine («Et io più non vedrovvi o Madre, o Padre mio»), la fedeltà tradita («Dove, dov'è la fede che tanto mi giuravi?»), la collera («O nemi, o turbi, o venti, sommergetelo voi dentro a quell'onde!») ma, soprattutto, l'amore struggente e la passione non ancora sopita.

La linea melodica, che tende ad allontanarsi dalla monotonia della corda di recita; il ritmo del testo, reso ancora più asimmetrico e articolato da spostamenti dell'accentuazione, da significative pause e da contrastanti figurazioni, lente o veloci; le tensioni armoniche e l'urto delle dissonanze

sono solo alcuni dei mezzi che il compositore adotta per dare rilievo, attraverso la musica, alla connotazione espressiva della parola, al gesto drammatico.

La vocalità del Lamento non è caratterizzata dalla bellezza del canto, ma dall'espressività della recitazione, secondo un concetto di verità e di aderenza al personaggio («il moderno Compositore fabbrica sopra li fondamenti della verità»: prefazione al Quinto libro de' Madrigali, 1605).

BOZZETTO



Non è forse casuale, quindi, che il ruolo di Arianna inizialmente destinato alla giovanissima Caterina Martinelli - tragicamente scomparsa poco prima della rappresentazione - sia stato poi affidato a un'attrice, Virginia Andreini, benché a corte non mancassero sicuramente cantanti in grado di sostenerlo.

L'espressività toccante di questa pagina suscitò viva impressione negli ascoltatori fin dalla sua prima esecuzione, e fornì il modello per il sentimento del dolore e dell'abbandono che, nel corso del XVII secolo, si cristallizzò spesso nella forma del 'lamento': un brano chiuso costruito a volte sul basso ostinato di un tetracordo discendente.

IL COMBATTIMENTO DI TANCREDI E CLORINDA

Tipo: Madrigale rappresentativo

Soggetto: dalla Gerusalemme Liberata di Torquato Tasso

Prima: Venezia, palazzo Mocenigo, carnevale 1624

Cast: il Testo (T), Tancredi (T), Clorinda (S)

Autore: Claudio Monteverdi (1567-1643)

Il *Combattimento di Tancredi e Clorinda* è incluso nella raccolta 'Madrigali guerrieri et amorosi con alcuni opuscoli in genere rappresentativo che saranno per brevi Episodij fra i canti senza gesto. Libro ottavo', pubblicata a Venezia nel 1638.

BOZZETTO



La rappresentazione musicale delle opposte passioni dell'animo umano, perseguita da Monteverdi in tutte le sue opere, giunge a compimento in queste composizioni, secondo un programma dichiarato sia nel titolo, sia nella prefazione compilata dallo stesso compositore.

Dopo aver accertato che tre sono le principali passioni dell'animo (Ira, Temperanza e Umiltà), che tre sono i generi musicali per esprimerle (concitato, temperato e molle), Monteverdi scrisse: «havendo in tutte le compositioni de' passati compositori potuto ritrovare esempio del concitato genere, ma bensì del molle et temperato (...) et sapendo che gli contrarij sono quelli che movono grandemente l'animo nostro (...), perciò mi posi con non poco mio studio et fatica per ritrovarlo».

Riferendosi all'impiego espressivo che anticamente si faceva dei modi ritmici, per cui una serie di note ribattute velocemente si adattavano alle «saltationi belliche, concitate», mentre le note lunghe, tenute, in tempo lento si confacevano al loro contrario, Monteverdi utilizza il tremolo degli archi unitamente a rapide figurazioni ritmiche per dar voce all'«oratione contenente ira et sdegno».

Come testo di prova ideale sceglie la descrizione del combattimento di Tancredi con Clorinda dalla *Gerusalemme liberata* di Tasso «per haver io le due passioni contrarie da mettere in canto: Guerra cioè preghiera et morte».

La prima esecuzione del *Combattimento* in casa Mocenigo avvenne in forma rappresentativa, con una messa in scena minuziosamente descritta nell'avvertimento che precede il brano: «volendosi esser fatto in genere rappresentativo, si farà entrare alla sprovvista (dopo cantatosi alcuni Madrigali senza gesto), dalla parte de la Camera in cui si farà la Musica, Clorinda a piedi armata, seguita da Tancredi armato sopra ad un Cavallo Mariano; et il Testo all'hora comincerà il Canto. Faranno gli passi et gesti nel modo che l'oratione esprime, et nulla di più né meno, osservando questi diligentemente gli tempi, colpi et passi, et gli instrumentisti gli suoni incitati e molli».

L'organico strumentale è costituito da due violini, una viola da braccio e dal basso continuo, che introduce il recitativo del Testo («Tancredi che Clorinda un homo stima/ vol ne l'armi provarla al paragone»). Quindi

una breve figurazione degli archi descrive il vagare di Clorinda fino all'improvviso stacco del 'Motto del cavallo', che accompagna onomatopeicamente, con un ritmo sempre più serrato, il sopraggiungere di Tancredi sul suo destriero; un crescendo di tensione testuale e musicale culmina nel grido declamato di Clorinda «O Tu che porte correndo si?».

L'atmosfera è carica di tensione e una calma innaturale prelude alla battaglia. Un 'Passeggio' strumentale, preceduto da una Sinfonia, introduce e interrompe la splendida invocazione alla notte, affidata a Testo col solo sostegno del basso continuo.

FOTO DI SCENA



Con dinamica *piano in crescendo* inizia la lunga descrizione del combattimento: dapprima frammenti di frase («non schivar», «non parar»), poi la declamazione del Testo in contrattempo; quindi figurazioni ritmiche sempre più delineate («odi le spade orribilmente urtarsi»), rapide scale ascendenti e discendenti e infine il tremolo degli archi («l'onta irrita lo sdegno alla vendetta»), portato da Monteverdi al massimo grado di tensione fino al punto di rottura («Qui si lascia l'arco, e si strappano le corde con duoi diti»), che corrisponde esattamente al momento in cui i duellanti lasciano di tirare di spada e «dansi con pomi e infeloniti e crudi/ Cozzan con gli elmi insieme e con gli scudi». Dopo l'accanimento della battaglia, una pausa.

FOTO DI SCENA



Gli archi tacciono: è l'alba. Il commento del testo si appoggia sul solo basso continuo, che accompagna anche il successivo dialogo tra Tancredi e Clorinda. Tancredi chiede allo sconosciuto cavaliere di rivelare il suo nome; Clorinda nega la sua identità e, anzi, irrita maggiormente Tancredi.

La lotta riprende improvvisa e violentissima («Torna l'ira nei cori e li trasporta»), così come improvviso è il mutamento espressivo - testuale e musicale - in corrispondenza dei versi «Ma ecco homai l'ora fatal è giunta/ ch'el viver di Clorinda al suo fin deve». La narrazione del Testo si distende sugli accordi del basso continuo. Clorinda viene ferita a morte.

Tornano gli archi con accordi tenuti, alternati a pause nel momento in cui Clorinda si dichiara vinta; l'articolazione della linea vocale si frantuma. Riprende la declamazione di Testo («In queste voci languide»), emotivamente partecipe della tragedia che si sta compiendo: il riconoscimento di Clorinda da parte di Tancredi.

Gli archi si risentono solo alla fine, sulle ultime parole pronunciate da Clorinda «S'apre il ciel io vado in pace», con una conclusiva prescrizione esecutiva di Monteverdi: “quest'ultima nota va in arcata morendo”

L'INCORONAZIONE DI POPPEA

Chi ha scritto la musica dell'*Incoronazione di Poppea*? Le due fonti che tramandano la partitura, molto diverse tra loro, riflettono versioni lontane dall'originale: nella copia conservata a Napoli è testimoniata la ripresa teatrale napoletana del 1651, allestita dalla compagnia itinerante dei Filodrammatici, mentre la copia veneziana è stata curata direttamente da Francesco Cavalli.

FOTO DI SCENA



Entrambe le partiture sembrano opera collettiva e forse già all'origine il settantacinquenne Monteverdi, al suo ultimo impegno teatrale, fu aiutato da collaboratori più giovani.

Nessun indizio della sua paternità dell'opera proviene da fonti contemporanee: l'elogio funebre steso da Caberloti non la nomina, ricordando invece *Arianna* e indirettamente, *Orfeo*.

Connessioni stilistiche con la partitura del *Ritorno di Ulisse in patria*, insieme alla forza e alla sintesi drammatica di alcuni dialoghi, giustificano l'attribuzione monteverdiana di molte scene, almeno nella loro prima redazione.

D'altro canto l'intero finale e quasi tutta la parte di Ottone sono stati composti da una mano diversa rispetto al resto della partitura.

Altri passi isolati (il prologo, le scene seconda e quarta del secondo atto, la sinfonia finale) rivelano tratti stilistici che fanno pensare a uno o più compositori della generazione più giovane rispetto a quella di Monteverdi.

Nomi dei probabili collaboratori: Benedetto Ferrari e Francesco Sacrati, del quale la recente scoperta della partitura de *La finta pazza* ha permesso nuove ed interessanti comparazioni stilistiche; ad essi si aggiungono Francesco Manelli e Filiberto Laurenzi, autore di molte delle musiche de *La finta savia*, su libretto di Giulio Strozzi, rappresentata al teatro SS. Giovanni e Paolo nella stagione in cui fu allestita *l'Incoronazione*, con gli stessi interpreti.

Questi furono Anna Renzi come Ottavia e Anna di Valerio come probabile Poppea, insieme al castrato Stefano Costa, possibile Nerone e "Rabocchio" o "Corbacchio", forse nella parte del paggio.

Fonti di quello che è il primo libretto di argomento storico per un melodramma (unici precedenti: le opere basate su leggende agiografiche, come il romanzo *Sant'Alessio*) sono alcuni passi degli *Annali* di Tacito in primo luogo, integrati da Svetonio, Cassio Dione e dalla tragedia *Octavia*, un tempo attribuita a Seneca, seguita molto da vicino in almeno una scena.

Nel libretto compaiono anche temi comuni alla produzione di romanzi contemporanei, presenti in particolare ne *L'Imperatrice ambiziosa* di Federico Malipiero, che narra le vicende di Agrippina ed accenna anche alla seduzione di Nerone da parte di Poppea.

"Procuro applicar li vizii, come fanno li speciali veleni nelle medicine per guarire, non per gustare", scrive Malipiero per giustificare

l'argomento amorale del suo romanzo: che sia questa anche la prospettiva con la quale interpretare l'atmosfera corrotta che avvolge le vicende del libretto di Gian Francesco Busenello? Certo che il testo riflette il sentimento antimonarchico e filo-repubblicano che legava gli intellettuali membri dell'Accademia degli Incogniti, come Busenello e Badoaro, librettista del *Ritorno di Ulisse in patria*.

FOTO DI SCENA



Gli intrighi di palazzo e l'ambiguità morale che caratterizza ogni personaggio (anche il tradito Ottone e la regina ripudiata Ottavia), risalterebbe per contrasto la gloria della Repubblica veneziana, patria di libertà.

Alla luce dell'anticonformismo e del libertinismo professato nell'ambiente degli Incogniti si interpretano alcune situazioni irriverenti del libretto, come la presentazione negativa del filosofo Seneca, i cui insegnamenti non servono alla disperata Ottavia.

Egli viene irriso spudoratamente dal valletto, così come in precedenza era stato giudicato "vecchion rapace", "volpon sagace", "reo cortigiano", "empio architetto", dagli assonnati soldati che piantonano la casa di Poppea mentre Nerone amoreggia con lei.

La professione di fede marinista sostenuta clamorosamente da Busenello (che interviene nella polemica fra Marino e Stigliani successiva alla pubblicazione dell'*Adone*) spiega il pluristilismo del libretto, nel quale si avvicendano sequenze arditamente metaforiche ed immaginose, espressioni umili, incursioni nei linguaggi tecnici (giuridico, filosofico, scientifico) versi spigliati "da canzonetta". Suggerimenti formali per sequenze di cantabilità più regolare e arie vere e proprie non mancano nel libretto, metricamente e stroficamente articolatissimo.

Il compositore accetta e moltiplica le occasioni per formare sequenze musicali unitarie, che si accompagnano a passi meno estesi segnati dal lievitare del recitativo in moduli più chiusi e melodici, spesso in corrispondenza delle ultime battute dell'intervento di un personaggio, o di una sua impennata espressiva.

Il recitativo evidenzia concetti e parole-chiave secondo le più consumate raffinatezze della tecnica Madrigalistica, per cui ogni "affetto" viene messo a fuoco con una impressionante varietà di soluzioni musicali.

È interessante notare la "regia" realizzata dal manipolatore dei frammenti testuali di Busenello, realizzando un "montaggio" drammatico dagli effetti ritmicamente movimentati, quasi a costruire realisticamente i dialoghi cruciali: i personaggi si interrompono a vicenda e si parlano addosso, cosa raramente prevista dal libretto.

Ad esempio, nella scena in cui Ottavia impone ad Ottone di uccidere Poppea, il recitativo è realizzato con una serie di ripetizioni affannose.

Ripetizioni testuali, tagli, illuminazioni melodiche di un frammento a scapito di un altro: tutto questo permette al compositore di forgiare una propria dimensione drammatica e di interpretare il testo, anche in senso

opposto rispetto a quanto suggerito da Busenello.

Il personaggio di Seneca ne è un esempio: l'ardore e lo slancio, poi la serena compostezza con cui affronta la morte, inquadrano il filosofo in una prospettiva molto più positiva rispetto a quello che si ricava dalla semplice lettura del libretto.

Il compositore innalza Seneca ad una statura morale elevata, ben al di sopra di tutti gli altri personaggi.

Poppea è caratterizzata da un'abilità retorica eccezionale, piega il recitativo alla sua sessualità, "influenza" dalle risposte che le dà Nerone e si abbandona con lui all'estasi melodica: raffigurazione completa, con luci ed ombre della cortigiana aristocratica tra Cinquecento e Seicento, che univa bellezza, abilità dialettica, arte e cultura.

FOTO DI SCENA



Il teatro universale di Monteverdi

Lo storico romano Tacito descrisse le innumerevoli atrocità commesse da Nerone nei suoi *Annuali*. Busenello e Monteverdi si attenevano ai fatti storici in modo sorprendentemente preciso - soprattutto se si paragona il loro lavoro anche ad esempi successivi nella storia dell'opera - e li riproposero in una forma accuratamente realistica. L'ascesa sociale di Poppea sarebbe potuta avvenire anche nella città lagunare del 1642.

La fase discendente della gloriosa potenza mondiale veneziana non era forse paragonabile alla Roma di Nerone?

Non vi erano, in entrambe le città cortigiane, potenti lunatici, donne abbandonate, filosofi loquaci, sagge e pratiche nutrici e soldati sbandati? Questi tipi non sono forse presenti in qualunque epoca ed in ogni società?

L'opera ha suscitato un interesse particolare nella seconda metà del XX sec.: *L'Incoronazione di Poppea* è sempre attuale.

Il carosello della società in Tacito ed in Monteverdi

Prima della relazione amorosa con Nerone, Sabina Poppea era stata sposa già due volte.

La descrizione della figura storica di Poppea presente negli *Annuali* di Tacito è alla base del personaggio di Monteverdi.

"Apparentemente modesta e riservata, conduceva in realtà una vita sfrenata; raramente si mischiava alla gente e, in qualche caso, appariva con il viso in parte velato per sottrarsi a sguardi indecenti o perché le donava.

Non si curò mai della sua fama e, poiché non cedeva ad alcuna passione, propria o altrui, dava liberò sfogo alla sua sensualità solo se poteva ricavarne un vantaggio".

A differenza del personaggio dell'opera, suo marito Ottone era addirittura amico intimo di Nerone. Egli stesso attirò l'attenzione di Nerone sulle grazie di Poppea.

La figura di Nerone, il dittatore paranoico e matricida, fu plasmata da Monteverdi senza cambiamenti di rilievo rispetto alla descrizione di Tacito, al pari della figura di Seneca e dell'imperatrice Ottavia.

In omaggio al gusto barocco dell'intrigo, furono aggiunti motivi nuovi: per esempio quello dell'uomo conteso da tre rivali - Ottone che si trova tra l'imperatrice, Poppea e Drusilla.

Tipicamente barocche sono le apparizioni di esseri divini - come i messaggeri di morte Pallade ed Amore.

Quest'ultimo, poi, con un intervento da *deus ex machina*, salva la sua protetta, Poppea.

Le figure popolaristiche - sono, invece, di invenzione del Busenello e di Monteverdi.

Grazie ad esse Monteverdi poté rivolgersi ad un pubblico più ampio dal punto di vista dell'estrazione sociale.

Tali personaggi rappresentano l'opinione popolare.

Essi, e non Seneca, traggono le conseguenze filosofiche della storia. Venezia era pur sempre una repubblica.

FOTO DI SCENA



Le voci

Monterverdi non indicò esattamente il timbro di voce di ciascun personaggio - come avrebbero fatto in seguito i compositori operistici.

Nei due manoscritti del lavoro conservati a Venezia ed a Napoli non vi è neppure la strumentazione: sono indicati solo le voci del canto ed il basso continuo.

Spettava all'interprete integrare e sviluppare secondo le norme dell'epoca tali abbozzi.

Per questo, l'esecutore poteva basarsi su una vivace tradizione esecutiva oggi andata perduta.

Secondo l'uso del tempo, le parti di Poppea ed Ottavia sono per soprano - stranamente, in occasione della prima rappresentazione, fu Ottavia e non Poppea ad essere interpretata dalla famosa cantante Anna Renzi.

Anche il ruolo di Nerone fu scritto per la tessitura di soprano, ossia per un castrato - i virtuosi castrati conquistarono le scene durante il periodo aureo dell'epoca veneziana, restandone i dominatori per più di un secolo (- Handel).

La tessitura della parte di Ottone fa pensare che fosse stata scritta per un castrato dal timbro più basso. Seneca, personaggio dall'animo nobile, era affidato ad un basso, mentre il ruolo di Amaltea era per tenore, secondo l'uso veneziano di fare rappresentare la "vecchia buffa" da un uomo. Si dava anche il caso contrario: per esempio, il paggio è un ruolo femminile *en travesti*.

Nelle esecuzioni moderne, per salvaguardare una certa verosimiglianza si rinuncia a certi precetti, soprattutto nel caso di Nerone, che sulle scene del XX sec. normalmente viene impersonato da un tenore.



Erotismo e genuinità

Il settantaquattrenne Monteverdi rappresentò l'amore del sanguinario tiranno e della cortigiana assetata di potere con profonda partecipazione.

A Poppea ed a Nerone sono riservate quattro scene autonome, tre delle quali sono appassionati duetti d'amore: il più coinvolgente è quello finale, in cui le due voci si fondono in una melodia quasi infinita.

Per gli ammiratori di Monteverdi è quasi un sacrilegio mettere in dubbio l'autenticità di questo meraviglioso duetto, come hanno fatto alcuni musicologi.

In realtà, non si può escludere che il vecchio Monteverdi avesse una sorta di "bottega" con i suoi allievi - analogamente a quanto avveniva nelle arti figurative - e che proprio un suo allievo abbia realizzato il duetto su indicazione del maestro.

Tuttavia, si può essere certi che *L'Incoronazione di Poppea* poteva essere concepita solo da un grande talento musicale e drammaturgo.

La trama

Prologo

Fortuna, Virtù e Amore litigano: chi di loro ha più influenza sugli esseri umani?

ATTO I

Scena I

Ottone, di ritorno in patria alle prime luci dell'alba, è felice di poter rivedere l'amata Poppea.

Ma la sua villa è sorvegliata da due soldati dell'imperatrice: Nerone in persona ha preso il suo posto accanto alla donna.

Scena II

I soldati criticano la situazione politica: l'interesse privato è diventato più importante di quello pubblico. L'amore di Nerone per Poppea è per loro fonte di fatica.

Scena III

Poppea incanta l'imperatore con le proprie arti erotiche: Nerone si congeda teneramente da lei.

FOTO DI SCENA



Scena IV

Arnalta, nutrice di Poppea, mette in guardia la padrona sugli umori imprevedibili di Nerone.

Nei rapporti con i potenti è necessaria molta prudenza.

Scena V

L'imperatrice Ottavia si lamenta del proprio destino di moglie tradita. La nutrice le consiglia di dedicarsi ad un altro uomo.

Ma per Ottavia questa non è la soluzione migliore.

Scena VI

Seneca cerca di consolare Ottavia con considerazioni filosofiche. L'imperatrice lo prega di intervenire in difesa dei suoi diritti presso Nerone e in Senato.

Il paggio considera il filosofo un chiacchierone privo di tatto.

Scena VII e VIII

Seneca trova conferma alla propria filosofia: anche i potenti vengono colpiti dall'infelicità.

Pallade gli annuncia che presto morirà, e il filosofo accoglie il messaggio con dignità.

Scena IX

Seneca chiede ragione all'ex allievo Nerone del suo scandaloso rapporto con Poppea.

Per tutta risposta, Nerone gli nega la propria amicizia.

Scena X

Ottone assiste di nascosto ad un incontro amoroso tra Poppea e Nerone. L'imperatore promette a Poppea di liberarsi di Seneca.

FOTO DI SCENA



Scena XI

Poppea schernisce Ottone che, tuttavia, la ama ancora.
La buona Arnalta prova compassione per colui che è stato respinto così duramente.

Scena XII e XIII

Ottone, profondamente offeso, ha in animo di uccidere Poppea, ma teme la vendetta di Nerone.
La sua infelicità viene alleviata dall'amore di Drusilla, che è innamorata di lui.

ATTO II

Scena I

Il messaggero divino Mercurio annuncia a Seneca la morte imminente.

Scena II

Un capitano consegna a Seneca l'ordine di Nerone: egli deve suicidarsi.

Scena III

Seneca si congeda dagli amici.

Scena IV

Il paggio si diverte con la propria amante.

Scena V

Nerone festeggia con il suo favorito, il poeta di corte Lucano, la rimozione dell'ultimo ostacolo alla sua unione con Poppea: La fama e l'influenza politica di Seneca.

FOTO DI SCENA



Scena VI

Ottone si pente del proprio desiderio di uccidere Poppea.

Scena VII

L'imperatrice lo costringe ad attentare alla vita di Poppea.
Se rifiuterà, sarà accusato di aver molestato l'imperatrice.

Scena VIII

Drusilla è contenta che l'odiata Poppea debba morire.
Il paggio paragona le donne vecchie a quelle giovani e schernisce la nutrice di Ottavia.

Scena IX

Ottone chiede a Drusilla di prestargli i suoi abiti per l'attentato a Poppea.

Scena X

Poppea si sente già imperatrice.
Arnalta la mette in guardia dall'arrivismo sfrenato e, cantando, la fa addormentare.

Scena XI

Amore veglia sul sonno di Poppea, impedendo l'attentato.
Ottone, in fuga, viene scambiato per Drusilla.

ATTO III

Scena I e II

Drusilla non vede l'ora che Poppea venga eliminata, ma viene arrestata perché sospettata dell'omicidio.

FOTO DI SCENA



Scena III e IV

Drusilla si assume la colpa per amore di Ottone, ma questi si costituisce subito e viene bandito da Nerone.

Drusilla segue l'amato. Anche Ottavia, l'istigatrice del piano omicida, viene mandata in esilio.

Scena V

Nerone e Poppea sono liberi di sposarsi.

FOTO DI SCENA



Scena VI

Ottavia dà l'addio a Roma.

Scena VII

Arnalta è la nutrice della futura imperatrice ed è felice della propria scalata sociale.

Scena VIII

Poppea viene incoronata imperatrice.
Amore ha vinto.

FOTO DI SCENA



ORFEO

Tipo: Favola in musica in cinque atti

Soggetto: libretto di Alessandro Striggio

Prima: Mantova, Palazzo Ducale, 24 febbraio 1607

Cast: la Musica (S); due pastori (S, T); una ninfa (S); Orfeo (T); Euridice (S); Silvia, messaggera (S); la Speranza (S); Caronte (B); Proserpina (S); Plutone (B); tre spiriti (T, T, B); Eco (T); Apollo (T); ninfe, pastori, spiriti, coro

Autore: Claudio Monteverdi (1567-1643)

Primo esempio di opera in musica apparso a Mantova, L'Orfeo deve la sua nascita a un'iniziativa del principe ereditario Francesco Gonzaga. Da neppure un decennio, specie a Firenze, si andavano sperimentando esempi di teatro tutto cantato: quelle prove avevano avuto una vasta risonanza nell'ottobre 1600, quando le grandiose feste nuziali per il matrimonio di Maria de' Medici con Enrico IV di Francia avevano dato ampio spazio a tale modalità di rappresentazione.

Gli invitati ai festeggiamenti avevano potuto così ammirare quel nuovo modo di fare spettacolo: tra loro figurava anche il duca di Mantova Vincenzo Gonzaga, che coi Medici per di più era imparentato. Anzi, suo figlio minore Ferdinando, studente a Pisa, nei carnevali 1606 e 1607 aveva avuto modo di far rappresentare rispettivamente un 'abbattimento' e una 'commedia' recitati cantando davanti alla corte medicea, che in quel periodo era solita trascorrere a Pisa i mesi invernali. Dunque l'iniziativa di Francesco Gonzaga si può interpretare come un desiderio di emulazione di quanto, in campo teatrale e musicale, stavano promuovendo i Medici.

La realizzazione di quel progetto teatrale venne affidata all'Accademia degli Invaghiti, un sodalizio fondato a Mantova un cinquantennio prima sotto il patrocinio della dinastia regnante. Era Invaghito (col nome accademico di Ritenuto) il conte Striggio, che provvide a stendere il testo letterario, dato poi da intonare al maestro della musica ducale, Monteverdi.

La recita non avvenne nel teatro di corte, ma in una sala non molto grande della residenza gonzaghesca, allestita per l'occasione: alla 'prima' del 24 febbraio seguì una replica, il 1° marzo 1607.

Siamo a conoscenza solo di alcuni degli interpreti della 'prima': il castrato Giovan Gualberto Magli (nel prologo impersonò la Musica, e poi Proserpina, e la messaggera oppure la Speranza), al servizio presso la corte medicea e prestato per l'occasione ai Gonzaga; il tenore Francesco Rasi (con ogni probabilità fu Orfeo), nobile aretino, come Magli allievo di Francesco Caccini e dunque formatosi anch'egli in ambiente fiorentino; un giovane sacerdote, forse padre Girolamo Bacchini (Euridice).

FOTO DI SCENA



La partitura monteverdiana prevede un'orchestra formata almeno da due clavicembali, due viole contrabbasse, dieci viole da braccio, un'arpa doppia, due violini piccoli alla francese e due ordinari da braccio, tre chitarroni, ceteroni, due organi di legno, tre viole da gamba basse, cinque tromboni, alcuni regali, due cornetti, due flauti piccoli, quattro trombe di cui una chiarina e tre sordine.

In occasione della 'prima' venne stampato il solo testo letterario di Striggio (*La favola d'Orfeo*, Mantova, Francesco Osanna, 1607). La partitura monteverdiana fu pubblicata un paio d'anni più tardi (*L'Orfeo*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1609: ristampata nel 1615): il che consentì a quest'opera di ottenere notorietà anche presso quanti non erano stati presenti alle rappresentazioni mantovane, e di consentire suoi allestimenti anche in seguito e altrove. Recite successive dell'Orfeo sono state ipotizzate a Torino nel 1610 e a Salisburgo nel 1614. Con certezza sappiamo però solo di una rappresentazione genovese, avvenuta al Teatro del Falcone prima del 1646.

La trama

Prologo

La Musica introduce la vicenda presentandosi, illustrando l'argomento e chiedendo silenzio ("Dal mio Parnasso amato a voi ne vegno").

Atto primo

I pastori si raccolgono festosi attorno a Orfeo ed Euridice, che stanno per celebrare le loro nozze ("In questo lieto e fortunato giorno"). Vengono intonate preghiere propiziatorie ("Vieni, Imeneo, deh vieni") ed eseguite gioiose danze corali ("Lasciate i monti, lasciate le fonti"). Orfeo chiama gli astri a testimone della sua felicità ("Rosa del ciel, vita del mondo e degna"), ed Euridice gli fa eco. Poi tutti si avviano al tempio in cui si compirà il rito. Additando questa ulteriore riprova, il coro invita a non lasciarsi mai prendere dalla disperazione ("Alcun non sia che disperato in preda").

FOTO DI SCENA



Atto secondo

Orfeo ritorna ai suoi boschi e ai suoi prati, al culmine della felicità ("Ecco pur ch'a voi ritorno"), mentre i pastori continuano a intonare lieti canti ("Mira, ch'a sé ne alletta" e "In questo prato adorno"). Lo stesso Orfeo si esibisce in una canzone strofica ("Vi ricorda, o boschi ombrosi"). Quell'atmosfera gioiosa è però turbata dai gemiti di Silvia che, provocando la costernazione generale, informa dell'improvvisa e inopinata morte di Euridice.

Silvia racconta come tutto ciò sia potuto accadere ("In un fiorito prato"): mentre raccoglieva fiori, Euridice è stata morsa da un serpente, ed è spirata tra le braccia delle sue compagne invocando il nome dell'amato Orfeo. Tutti sono sconvolti: Orfeo addirittura si propone di scendere nell'oltretomba per cercare di riportare Euridice alla vita ("Tu sei morta, mia vita, ed io respiro?"). Un generale compianto accompagna la sua disperazione ("Ahi, caso acerbo, ahi, fato empio e crudele").

Atto terzo

Orfeo penetra nel regno degli inferi guidato dalla Speranza ("Ecco l'atra palude, ecco il nocchiero"). Lasciato solo, Orfeo s'imbatte in Caronte, il traghettatore delle anime dei morti, che gli si para davanti impedendogli l'accesso ("Oh tu che innanzi a morte a queste rive").

Orfeo tenta vanamente d'impietosirlo ("Possente spirito e formidabil nume"): decide allora di provocarne il sonno intonando un'appropriata melodia sulla sua lira, e di utilizzarne nel frattempo l'imbarcazione per attraversare il fiume infernale ("Ahi, sventurato amante").

Il coro addita quest'azione come caso esemplare di ardimento umano ("Nulla impresa per uom si tenta invano").

Atto quarto

Giunto al cospetto delle divinità inferi, Orfeo espone il suo caso. Trova una sostenitrice in Proserpina che, in nome e nel ricordo di quanto ha fatto per amor suo, prega Plutone di accontentare Orfeo. Plutone acconsente, stabilendo però che Orfeo non dovrà mai guardare Euridice prima di aver lasciato l'oltretomba. Orfeo è dapprima raggianti per il successo, e canta ("Quale onor di fia degno"), ma poi inizia a essere roso dal dubbio che Euridice lo segua davvero nel cammino di ritorno sulla terra ("Ma mentre io canto, ohimè, chi m'assicura").

FOTO DI SCENA



Spaventato da strani rumori, si volta a controllare se Euridice è con lui, infrangendo così la clausola dettata da Plutone e perdendola per sempre ("Dove ten vai, mia vita? Ecco, io ti seguo"). Il coro sottolinea il paradosso: Orfeo, che l'aveva spuntata contro la legge di natura, non è riuscito a vincere se stesso e le sue passioni ("È la virtute un raggio").

Atto quinto

Ritornato sulla terra, Orfeo piange la sua sorte e si propone di non più innamorarsi ("Questi i campi di Tracia, e quest'è il loco"). Dal cielo scende suo padre Apollo, cercando di consolarlo e portandolo con sé in cielo ("Salam cantando al cielo"): il coro se ne rallegra, sottolineando come il dolore sulla terra sia ripagato in cielo ("Vanne, Orfeo, felice appieno").

Anziché con la discesa di Apollo e la 'beatificazione' di Orfeo, il testo letterario stampato in concomitanza con la 'prima' faceva terminare l'opera con un'irruzione delle baccanti, che si abbandonavano a celebrazioni dionisiache prima di volgersi all'inseguimento di Orfeo, per punirlo con la morte delle sue affermazioni misogine. La disparità di queste due conclusioni (finale dionisiaco del libretto, finale apollineo della partitura) potrebbe imputarsi all'angustia della sala in cui la prima rappresentazione avvenne, e all'impossibilità di impiegarvi dispositivi di macchine sceniche complesse.

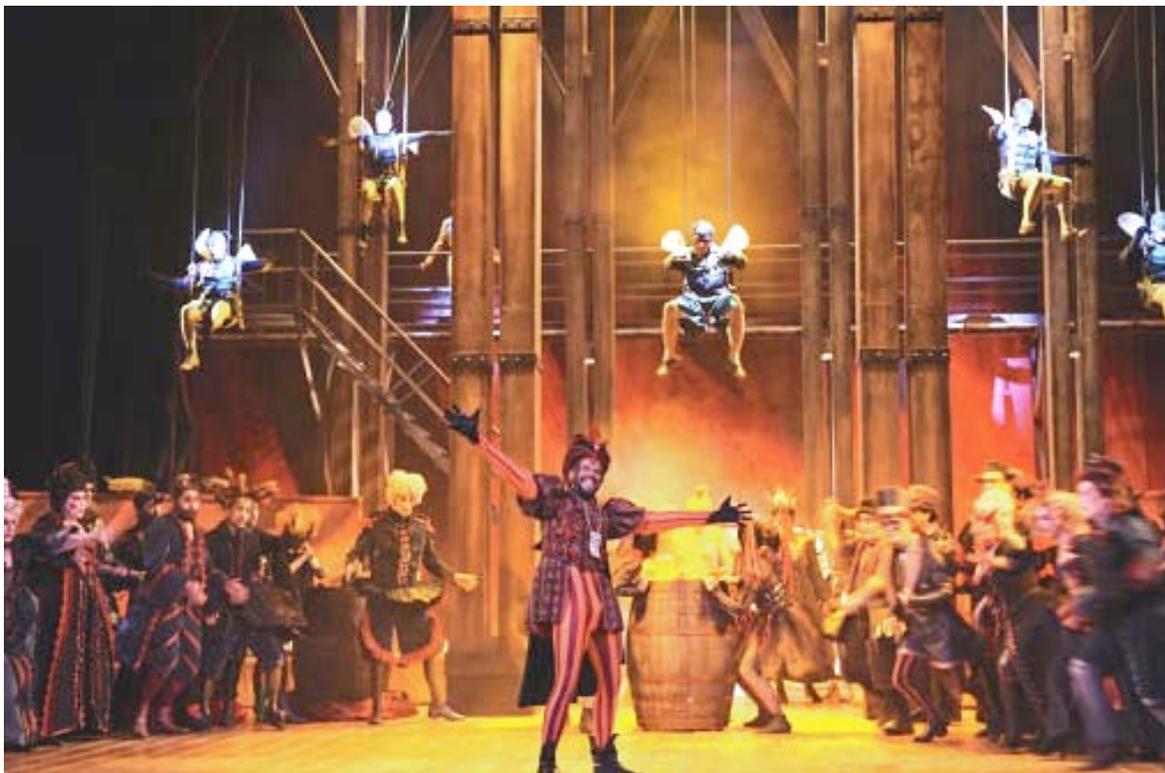
Essa potrebbe però riflettere anche una duplice soluzione prospettata per due diverse udienze: quella dionisiaca, più sofisticata dal punto di vista culturale, pensata per la 'prima' davanti ai soli accademici; quella apollinea, più spettacolare e moraleggiante in senso cristiano (e musicalmente non immune da sospetti di facilismo), pensata a tambur battente come rimpiazzo per la replica una settimana dopo davanti a un pubblico meno selezionato.

Il soggetto sceneggiato da Striggio era il medesimo già impiegato pochi anni prima per una di quelle recite fiorentine del 1600 di cui si è detto: precisamente, per *L'Euridice* di Ottavio Rinuccini posta in musica da Jacopo Peri. Per quanto di ambiente boschereccio e non privo di rimandi

ai modelli di teatro pastorale di Tasso (*Aminta*) e Guarini (*Il pastor fido*), rispetto al lavoro di Rinuccini Striggio dà al suo testo una maggior patina tragica: lo divide nei regolari cinque atti chiusi da cori gnomici, lo conforma almeno alle unità d'azione e di tempo anche se non di luogo.

Gli imprime poi un taglio più drammatico di Rinuccini: alcune azioni e decisioni del protagonista sono prese in tempo reale davanti agli occhi degli spettatori, e non solo raccontate; all'interno degli atti non mancano grandi strutture, allestite per far risaltare le situazioni sceniche (ad esempio, nel primo il tableau con al centro la coppia Orfeo-Euridice; nel secondo i lieti canti strofici di Orfeo e dei pastori, di contro al successivo 'parlato' della messaggera con la ferale notizia della morte di Euridice).

FOTO DI SCENA



Estremamente significative (anche perché del tutto insolite nel clima poetico dell'epoca) risultano le citazioni dantesche di cui sono ricchi i due atti 'infernali' (il terzo e il quarto). Per parte sua, Monteverdi non per la prima volta si cimentava con le nuove tecniche di canto a voce sola su basso continuo. Fino ad allora, tuttavia, ciò era avvenuto nell'ambito del genere Madrigalistico: gli ultimi brani del Quinto libro di Madrigali a cinque voci (1605) richiedevano infatti obbligatoriamente il basso continuo, in quanto impiegavano appunto tali tecniche.

In questa sua prima prova teatrale secondo i recentissimi dettami fiorentini, Monteverdi diede opportuno rilievo alle parti poetiche strutturate e conchiuse (quelle che corrispondono a situazioni musicali: canti, cori, danze, preghiere), facendone altrettanti brani compiuti caratterizzati da stroficità - integrale o del solo basso continuo -, scrittura polifonica, refrain strumentali, formulazioni melodiche profilate in senso molto cantabile. Tutte queste strutture spiccano su di uno stile recitativo che, analogamente alle prime esperienze fiorentine, si propone come ideale un'amplificazione del declamato che gli attori del teatro parlato erano soliti impiegare.

Rispetto a Cavalieri, Peri e Caccini, lo stile recitativo monteverdiano è però molto più mobile e patetico, e ricorre a soluzioni armonicamente e melodicamente anche assai ardite, ma sempre per finalità espressive. Esempi impareggiabili di questo stile patetico sono il racconto della morte di Euridice e il successivo lamento di Orfeo.

Protagonista della 'favola', in forza del vario e intenso stile di canto con cui Monteverdi intonò la sua parte, quest'ultimo è davvero una figura a tutto tondo, con notevoli sfaccettature psicologiche e in grado di percorrere una parabola scenica assai varia e articolata: insomma, un vero e proprio personaggio teatrale, e anzi forse il primo autentico protagonista della storia del teatro musicale.

Inferno barocco

Nicola Sabbatini, uno scenografo contemporaneo di Monteverdi, nella sua pratica di fabbricare Scene (1638) affermava che, per rappresentare gli inferi, avendo a disposizione una stanza o un cortile aperto dietro il fondale centrale, si accendono due fuochi, uno in corrispondenza dell'apertura del cortile, l'altro posto ad una distanza tale che chi entra in scena possa muoversi o ballare in quello spazio senza pericolo.

In tal modo tutti crederanno di trovarsi tra le fiamme, poiché si vedrà chiaramente che si tratta di un fuoco vero, ma, a causa della lontananza, non si potrà capire come è stato fatto.

FOTO DI SCENA



Costruzione simmetrica

L'Euridice di Jacopo Peri precede soltanto di pochi anni l'Orfeo di Monteverdi, e tuttavia le due versioni musicali del mito sono completamente diverse. Il lavoro di Peri consiste in una serie di recitativi, quasi il compositore avesse voluto esemplificare didascalicamente la monodia. Nell'Orfeo di Monteverdi, invece, si alternano arie ed ariosi con monologhi in libero stile recitativo.

Ne deriva un effetto di grande naturalezza e spontaneità, sebbene l'opera abbia una struttura rigidamente simmetrica. Alla "toccata" introduttiva corrisponde la danza finale (moresca), mentre alla staticità del primo e dell'ultimo atto (la festa di nozze nel primo, il lamento di Orfeo e l'intervento consolatore di Apollo nel quinto), fa da riscontro la duplice perdita di Euridice negli atti centrali (secondo e quarto).

Al centro vi è l'atto ambientato negli inferi, in cui Orfeo, con la propria arte, riesce a vincere le forze della morte.

FOTO DI SCENA



IL RITORNO DI ULISSE IN PATRIA

Tipo: Tragedia di lieto fine in un prologo e tre atti

Soggetto: libretto di Giacomo Badoaro

Prima: Venezia, Teatro Ss. Giovanni e Paolo (?), 1640. Prologo:

l'Humana Fragilità (S), il Tempo (B)

Cast: Giove (T), Nettuno (B), Minerva (S), Giunone (S), Ulisse (T), Penelope (S), Telemaco (T), Antinoo (B), Pisandro (T), Anfinomo (A), Eurimaco (T), Melanto (S), Eumete (T), Iro (T), Ericlea (A); Feaci, coro celeste e marittimo

Autore: Claudio Monteverdi (1567-1643)

È raro che un'opera ispiri un romanzo e non viceversa, eppure la pubblicazione de *La peripezia d'Ulisse overo La casta Penelope* (Surian, Venezia 1640) testimonia il successo del lavoro che segna il riavvicinamento di Monteverdi, Maestro di cappella della Serenissima, al teatro.

Confessa Federico Malipiero, autore del romanzo: «M'apportò 'l caso ne' Veneti Teatri a vedere l'Ulisse in Patria... rappresentato con quello splendore, ch'è per renderlo memorabile in ogni secolo. M'allettò così l'epico della Poesia, com'il delicato della Musica, ch'io non seppi rattenerne la penna».

Questo ci testimonia la data della prima rappresentazione, di cui è incerto il teatro (San Cassiano o Ss. Giovanni e Paolo?). L'opera fu replicata l'anno successivo, dopo le recite bolognesi curate dalla compagnia di Francesco Manelli e Benedetto Ferrari.

La vicenda segue fedelmente l'Odissea (libri XIII-XXIII): la raccontiamo riferendoci all'unico manoscritto della partitura, conservato a Vienna.

La trama

Atto primo

Dopo il prologo, in cui l'Humana Fragilità si contrappone al Tempo, alla Fortuna e ad Amore, ascoltiamo una delle più intense pagine dell'opera, il lamento di Penelope ("Di misera regina") scandito da ripetizioni testuali e dal ritorno di arcate melodiche espressivamente scolpite ("Tu sol del tuo tornar perdesti il giorno", "Torna deh torna Ulisse").

FOTO DI SCENA



Al dolore segue una ventata di freschezza e gioia di vivere: l'ancella Melanto intreccia un duetto con il suo Eurimaco. I Feaci sbarcano sulla spiaggia di Itaca per deporvi Ulisse addormentato, salpano cantando una canzonetta che rivela il loro agnosticismo, ma, colpevoli di aver trasgredito al volere dell'inviperito Nettuno, vengono mutati in scoglio.

Ulisse si sveglia, è solo. Inizia con fatica un monologo in cui dà sfogo alla disperazione: si crede ingannato dai Feaci. Un pastorello si avvanza cantando spensieratamente, gli annuncia di trovarsi a Itaca e rivela di essere Minerva. Ulisse manifesta la propria gioia ("O fortunato Ulisse") e si reca alla reggia occupata dai Proci, sotto le vesti in anziano mendicante.

Melanto cerca di convincere Penelope a non sprezzare «gli ardori de' viventi Amatori», ma la regina è ferma nel suo rifiuto. Seguendo un diffuso topos letterario, Eumete canta l'elogio della vita serena dei campi (il parassita Iro non è dello stesso parere, preferisce i pranzi di corte). Quando il finto mendicante annuncia che Ulisse è vivo, Eumete gli offre con gioia ospitalità ed amicizia.

Atto secondo

Telemaco viene condotto a Itaca da Minerva ed è accolto da Eumete, che invita il mendicante a cantare per rendergli omaggio (in "Dolce speme i cor lusinga" le voci si avvitano su un ostinato tetracordo discendente: proprio come nel duetto inserito, con ben altri intenti, al termine della Poppea).

Quando Telemaco e il padre rimangono soli, con un incantesimo Ulisse riprende le sue sembianze e si fa riconoscere: si alternano sgomento, incredulità, un'oasi di stupefatta cantabilità a due voci ("Oh Padre sospirato"), un'energica sezione 'positiva' e quasi marziale; l'ultima frase di Ulisse stempera nella speranza la tensione psicologica precedente.

A un intermezzo a sfondo amoroso tra Melanto ed Eurimaco segue la scena in cui Antinoo, Anfinomo e Pisandro rinnovano le proposte di matrimonio a Penelope, che rifiuta garbatamente. Si alternano due sequenze: il terzetto dei Proci ("Ama dunque sì sì") e la risposta della

regina ("Non voglio amar no no"). Eumete annuncia il ritorno di Telemaco e i Proci tramano per sbarazzarsene: cantano spesso a tre, in polifonia, e Monteverdi è abilissimo nel rendere il passaggio dalla baldanza all'impietrirsi di paura quando osservano che un'aquila vola sul loro capo, pessimo presagio.

Telemaco racconta alla madre di aver incontrato Elena di Troia: il recitativo esitante, a tratti ritmicamente animato, svela il suo adolescenziale invaghimento per la bellissima donna; Penelope sibila seccata che Elena è una serpe. Eumete conduce il finto mendicante davanti ai Proci, con disappunto di Iro, che si crede usurpato.

BOZZETTO



Volano insulti (Ulisse: «Trarrò il corpaccio tuo sotto il mio piede/ mostruoso animale», Iro: «Rimbambito guerriero... ti strappo i peli della barba ad uno ad uno») e nella zuffa Iro viene sconfitto. È il momento della gara dell'arco di Ulisse. Invano i tre pretendenti cercano di tenderlo, solo il mendicante riesce a caricarlo per iniziare la strage dei Proci.

È una scena lunga e varia, gli interventi strumentali ne scandiscono i passi importanti: la sinfonia che accompagna la zuffa con Iro è quella che si ascolterà dopo la prova di Ulisse, come preludio alla strage; con un terzetto ricco di melismi, ma venato da un'ombra di tristezza, i Proci si presentano alla gara; a turno, introdotti sempre da una sinfonia, levano un'invocazione prima di cimentarsi e ogni volta la melodia spiegata ricade nel mortificato recitativo, punteggiato da pause, che rende lo sforzo e la delusione del pretendente.

Atto terzo

Iro descrive la strage e il suo dolore: è terrorizzato, si fissa su un'unica nota lunghissima mentre il basso parodizza il suo sconvolgimento interiore. Ritroveremo la varietà di gesti vocali di questa scena nelle scene di pazzia delle successive opere veneziane: il recitativo è spezzato da pause, la voce si inceppa su ripetizioni di parole, sillabe, incisi melodici brevissimi, su un ritornello infantile ("Chi ne consola"), su una risata esterrefatta e isterica («qui cade in riso naturale» si legge dopo un trillo, in partitura).

Eumete e Telemaco cercano di convincere Penelope a riconoscere Ulisse. Nell'intermedio 'marittimo' Minerva, Giunone, Giove e Nettuno risolvono di dar fine alle peripezie di Ulisse e un doppio coro a otto voci conclude la scena. La nutrice Ericlea è interdetta: deve rivelare a Penelope il segreto che ha scoperto (la cicatrice di Ulisse, segno di sicuro riconoscimento)? Sarà Ulisse in persona a farsi riconoscere dalla sposa, descrivendole la coperta nuziale mai vista da nessuno al di fuori del marito.

"Illustratevi o Cieli" è lo sfogo melodico di Penelope, misuratissimo e rasserenante, in cui ogni verso è ripetuto ad eco dagli strumenti. Il successivo duetto ("Sospirato mio Sole") chiude l'opera in una tonalità

crepuscolare, in quel registro degli affetti quotidiani al quale molto spazio ha riservato il compositore nel corso dell'azione, a scandirne i momenti di riposo, quando i personaggi riprendono fiato prima e dopo i momenti emotivamente più impegnativi o vocalmente più impervi.

Questi rifugi in una dimensione 'bucolica', media, caratterizzano quasi ogni intervento del pastore Eumete e dello stesso protagonista quando è travestito da mendicante. Ma ogni personaggio è in genere connotato da un modo espressivo adatto al suo rango e alla sua tempra: la dimensione sovraumana delle divinità è resa dallo stile alto, melismatico; all'opposto, Melanto ed Eurimaco intervengono sempre con facili canzonette.

FOTO DI SCENA



Penelope declama un recitativo severo, nello stile tragico di Ulisse, il quale però, nella condizione di finto mendicante, si permette alcune deroghe e imita lo stile umile di Iro. Antinoo si esprime con un declamato impervio di sbalzi, segno di statura sociale elevata, ma anche

di pravit : nel confronto con Eumete (II,12) i suoi sgraziati scarti di registro cozzano con la serena compostezza del recitativo del pastore, che rispecchia in uno stile medio la sua condizione inferiore, ma anche la sua civilt .

È una spia del sentimento antimonarchico che compare ogni tanto nei versi di questo personaggio (la polemica anticortigiana e repubblicana si insinua anche nei versi di Melanto in III,2 ed è una costante dei primi libretti veneziani, scritti da membri dell'Accademia degli Incogniti, organici agli ideali della Serenissima). L'attenzione ai diversi tipi di elocuzione crea una retorica vocale impiegata a fini teatrali: è importante il modo in cui i personaggi si esprimono, non tanto il contenuto musicale dei loro interventi.

Il registro stilistico scelto di volta in volta diventa funzionale al racconto, ad esempio quando un personaggio devia dal suo registro abituale per assumerne un altro. Si veda il primo incontro con Minerva: Ulisse si rivolge al pastorello parodiando lo stile umile della sua canzonetta e quando la dea a poco a poco si rivela, il recitativo del personaggio umano si eleva imitando i caratteri stilistici dell'interlocutore divino.

Oppure la scena (I,10) in cui Melanto cerca di convincere la regina a concedersi all'amore e inizia a parlarle, assumendo per un momento lo stesso stile espressivo del lamento di Penelope. Il recitativo monteverdiano è ricchissimo di impennate liriche, incisi ripetuti e suggerimenti ritmici, che sembrano prendere il volo e poi ricadono nella declamazione libera; ci  soprattutto quando il testo suggerisce una particolare temperatura emotiva, ad esempio l'effusione di gioia.

Lo spunto per tali momenti deriva quasi sempre dall'organizzazione formale dei versi, che, all'interno delle sequenze di sciolti, presenta microsistemi pi  regolari. In generale per  Badoaro ignora i raggruppamenti strofici, a parte casi eccezionali e giustificati come canto verosimile.

Il compositore interviene spesso, sovrappone una sua struttura formale al testo che ne   privo, organizza strofe o ripetizioni di versi, inserisce ritornelli strumentali: per esempio nel lamento di Penelope (I,1), nell'esplosione di gioia di Ulisse (I,9) o nella scena di Ericlea (III,8). In

questi casi e nei momenti in cui il recitativo lievita ad arioso, in base ad esigenze teatrali e interpretative il compositore ritma le sue dimensioni temporali: forza il tempo rappresentato, quello dell'azione prevista nel testo, per dilatarlo nel tempo irreal della rappresentazione, seguendo la logica degli affetti e della musica.

FOTO DI SCENA



Il Ritorno è stato trascritto sontuosamente per orchestra moderna da Hans Werner Henze e così rappresentato a Salisburgo (1985). Le versioni di Nikolaus Harnoncourt (Vienna 1971) e di Raymond Leppard (Glyndebourne 1972), di gusto filologico, si basano invece sullo studio della prassi esecutiva dell'epoca.

FOTO DI SCENA

