E sempre in tema di ristampe, alcuni madrigali dei due recentissimi libri monteverdiani furono inseriti da «Melchior Borchgrevinck organista del serenissimo re di Danimarca» nei volumi del suo Giardino novo bellissimo di varii fiori musicali scieltissimi editi a Kopenhagen da Henrico Waltkirch: nel primo (1605) «Io mi son giovinetta», «Quell'augellin che canta», «Non più guerra, pietate» e «Ah dolente partita»; nel secondo (1606) «Cruda Amarilli, che col nome ancora» e «Cor mio, mentre vi miro».

## 15. L'Orfeo (1607).

«Ieri fu recitata la commedia nel solito scenico teatro et con la consueta magnificenza, et dimani sera il ser mo signor principe [Francesco Gonzaga] ne fa recitare una nella sala del partimento che godeva madama ser ma di Ferrara che sarà singolare, posciaché tutti li interlocutori parleranno musicalmente, dicendosi che riuscirà benissimo, onde per curiosità dubito che mi vi lascierò ridurre, caso che l'angustia del luogo non mi escluda»: cosi Carlo Magni, da Mantova il 23 febbraio 1607, informava il fratello Giovanni a Roma dell'imminenza di un singolare – per Mantova – evento teatrale del carnevale in corso 112. Lo stesso giorno anche il principe ereditario Francesco Gonzaga, promotore dell'iniziativa, comunicava al fratello Ferdinando – appassionato dilettante di musica e poesia –, allora studente a Pisa, l'ormai prossimo avvenimento:

Dimani si farà la favola cantata nella nostra accademia poiché Gio. Gualberto [Magli] s'è portato cosí bene, che in questo poco tempo ch'è stato qui non solo ha imparato bene tutta la sua parte a mente, ma la dice con molto garbo e con molto effetto, onde ne sono rimasto soddisfattissimo; e perché la favola s'è fatta stampare accioché ciascuno degli spettatori ne possa avere una da leggere mentre stampare accioché ciascuno degli spettatori ne possa avere una da leggere mentre che si canterà, ne mando una copia a V.S. sí come le manderò per quest'altro ordinario certe cartelle pubblicate per un torneo che si combatterà forse il dí di ordinario certe cartelle pubblicate per un torneo che si combatterà forse il dí di carnevale. Se costí s'è fatta cosa alcuna di simile trattenimento prego V.S. a favorirmi di darmene parte

La 'prima' dell'Orfeo avvenne dunque il 24 febbraio 1607 al palazzo ducale di Mantova, nei locali dell'appartamento già di Margherita Gonzaga, vedova di Alfonso II d'Este (il «partimento che godeva madama ser.ma di Ferrara»), in occasione di una seduta dell'accademia degli Invaghiti, fondata nel 1562 da Cesare Gonzaga duca di Guastalla.

Non però questo deve esser di stupore ad alcuno, essendo il proprio delli signori academici Invaghiti di far miracolose operazioni in ogni tempo, come più modernamente fece il virtuosissimo sig. conte Alessandro Striggio già detto in difendere le diverse conclusioni amorose che ancor alle stampe si veggono, con tanta prontezza e facondia che ognuno ne restò pieno di stupore, avendo lo stesso anco da poi dato in luce, sotto nome del Ritenuto academico Invaghito, stesso anco da poi dato in luce, sotto nome del Ritenuto academico Invaghito, l'Orfeo, favola rapresentativa in leggiadrissimi versi di favella toscana composti, l'Orfeo, favola rapresentativa in leggiadrissimi versi di favella toscana teatro con quale poi fatta in musica dal virtuoso sig. Claudio Monteverdi, in gran teatro con

### Alla corte dei Gonzaga

nobilissimo apparato fu fatta rappresentare, in quella cantando quel sig. Francesco Rasio, per eccellenza in tale professione cosí famoso che ognun tiene poter essere al mondo pochi altri che avanzar lo possano 114.

Nato a Mantova attorno al 1573 da Alessandro Striggio e dalla cantante e liutista senese Virginia Vagnoli, Striggio junior aveva studiato diritto nella città natale entrando poi in diplomazia. Come il padre anche lui alto funzionario della burocrazia di corte, Alessandro junior coltivava musica e poesia per diletto: aveva avuto occasione di esibire queste sue qualità connesse ad un otium cortigiano a Ferrara nel 1584 in qualità di cantore (dove si era guadagnato l'apprezzamento di Alfonso II d'Este) ed a Firenze nel 1589 come violista, nel corso degli intermezzi alla Pellegrina di Girolamo Bargagli rappresentata in occasione delle nozze tra Ferdinando de' Medici e Cristina di Lorena. Nel 1596 curava l'edizione del Terzo libro di madrigali di suo padre, pubblicato postumo a Venezia da Angelo Gardano 115.

Il favore con cui fu accolto L'Orfeo alla sua 'prima' spinse il duca a farlo replicare di fronte ad un'udienza più vasta. «Si rappresenta la favola con tanto gusto di chiunque la sente, che non contento il signor duca d'esserci stato presente ed averla udita a provar molte volte, ha dato ordine che di nuovo si rappresenti, e cosi si farà oggi con l'intervento di tutte le dame di questa città, e per questa cagione si trattiene ancora qui Gio. Gualberto, il quale s'è portato bene et ha dato gran soddisfazione col suo cantare a tutti e particolarmente a Madama», scriveva nuovamente il principe Francesco a

Ferdinando, il primo marzo 1607 116.

Interpreti di quella 'prima' sappiamo dunque almeno che furono Giovan Gualberto Magli, castrato al servizio della corte fiorentina per quell'occasione prestato ai Gonzaga (impersonò la Musica nel prologo, e poi Proserpina piú un'altra parte non specificata, forse quella della Messaggera o della Speranza), «quel pretino che fece da Euridice» (padre Girolamo Bacchini?) e Francesco Rasi, nobile aretino, cantore (tenore) e compositore, attivo alla corte di Mantova dal 1598, che fu certo Orfeo. Allievo come Magli di Caccini e negli anni '90 a Firenze vicino agli ambienti della Camerata, nel 1600 Rasi era stato inviato alla corte medicea per prender parte agli spettacoli teatrali allestiti per festeggiare le nozze di Maria de' Medici con Enrico IV di Francia, durante i quali aveva cantato nel Rapimento di Cefalo di Chiabrera ed aveva impersonato Aminta nell'Euridice di Peri e Rinuccini. Sia Rasi che Magli provenivano insomma dalla scuola cacciniana del canto a solo 'affettuoso': in piú, Rasi era stato a contatto con gli ambienti fiorentini interessati alla pratica monodica ed alle sue applicazioni sceniche, prendendo parte direttamente ad una delle prime prove di rappresentazioni teatrali tutte cantate (L'Euridice).

Alle feste fiorentine del 1600 era intervenuto anche il duca di Mantova, che tra l'altro con quella corte era imparentato avendo sposato una Medici. Perdipiú il suo secondogenito, Ferdinando (che, come s'è detto, era studente a Pisa), era informato di quanto si andava facendo a Firenze nel campo della musica. Dal 1601 al 1607 poi la corte medicea aveva preso l'abitudine di trascorrere a Pisa i mesi da gennaio a Pasqua, e davanti ad essa

Ferdinando stesso aveva fatto rappresentare durante il carnevale propri saggi scenici composti nel nuovo stile: nel 1606 l'abbattimento Dario e Alessandro e nel 1607 una «commedia» in musica <sup>117</sup>. E che a Mantova si seguisse, direttamente o no, quello che si organizzava a Firenze è testimoniato anche dalla raccomandazione con cui si conclude la citata lettera di Francesco del 23 marzo 1607.

Negli ultimi decenni del Cinquecento la melodicità ariosa delle singole parti polifoniche ed il canto a solo con accompagnamento strumentale erano divenuti oggetto di particolare e crescente interesse in ambienti romani e fiorentini, ferraresi e mantovani.

In poco progresso di tempo s'alterò il gusto della musica e comparver le composizioni di Luca Marenzio e di Ruggero Giovannelli con invenzione di nuovo diletto, tanto quelle da cantarsi a più voci quanto ad una sola sopra alcuno stromento, l'eccellenza delle quali consisteva in una nuova aria et grata all'orecchie, con alcune fughe facili e senza straordinario artificio. E nell'istesso tempo il Pellestrina, il Soriano e Gio. Maria Nanino composero cose da cantarsi in chiesa con facilità di buon contraponto e sodo, con buon'aria e con decoro condecente; a segno che anche oggidi s'antepongono le loro composizioni a quelle de gl'altri moderni, li quali tutti ebbero da quelli la disciplina, la quale hanno procurato di variare più con ornamenti vaghi, che con artificio fondato e di sostanza.

L'anno santo del 1575 o poco dopo si cominciò un modo di cantare molto diverso da quello di prima, e cosi per alcuni anni seguenti, massime nel modo di cantare con una voce sola sopra un istrumento, con l'esempio d'un Gio. Andrea napoletano e del sig. Giulio Cesare Brancacci e d'Alessandro Merlo romano, che cantavano un basso nella larghezza dello spazio di 22 voci, con varietà di passaggi nuovi e grati all'orecchie di tutti. I quali svegliarono i compositori a far opere tanto da cantare a più voci come ad una sola sopra un istrumento, ad imitazione delli soddetti e d'una tal femina chiamata Femia, ma con procurare maggiore invenzione et artificio, e ne vennero a risultare alcune villanelle miste tra madrigali di canto figurato e di villanelle, delle quali se ne vedono oggi di molti libri de gl'autori suddetti e di Orazio Vecchi et altri. Ma si come le villanelle acquistarono maggior perfezione per lo più artificioso componimento, cosi anche ciascun autore, a fin che le sue composizioni riuscissero di gusto in generale, procurò d'avanzarsi nel modo di componere a più voci, e particolarmente Giachet Wert in Mantova, il Luzzasco in Ferrara. [...]

Coll'esempio di queste corti e delli due napolitani che cantavano di basso nel modo suddetto, si cominciò in Roma a variar modo di componere a più voci sopra il libro e canto figurato, et anche ad una o due al più voci sopra alcuno

stromento [...].

Nell'istesso tempo il cardinale Ferdinando de' Medici, che fu poi gran duca di Toscana, stimolato e dal proprio gusto e dall'esempio degli altri suddetti prencipi, ha premuto in aver musici eccellenti, e specialmente la famosa Vittoria [Archilei], dalla quale ha quasi avuto origine il vero modo di cantare nelle donne, perciocché ella fu moglie d'Antonio di Santa Fiore, cosí cognominato perché era stato fin da fanciullo musico per eccellenza del cardinal di Santa Fiore. E con questo esempio molt'altri s'esercitarono in questo modo di cantare in Roma, in guisa tale che prevalsero a tutti gli altri musici dei luoghi e prencipi suddetti, e vennero in luce Giulio Romano, Giuseppino, Gio. Domenico et il Rasi, che apparò in Firenze da Giulio Romano; e tutti cantavano di basso e tenore con larghezza di molto numero di voci, e con modi e passaggi esquisiti e con affetto straordinario e talento particolare di far sentire bene le parole 118.

La pratica del canto a solo, legata all'estemporaneità o a generi minori, veniva nobilitata e trasformata in tecnica altamente artistica ed espressiva, in certi ambienti di esclusiva aristocrazia culturale venendo a godere di un favore superiore a quello concesso alla piú tradizionale e normale polifonia: «ritornato io a Firenze, e considerato che altresi in quei tempi si usavano per i musici alcune canzonette per lo piú di parole vili, le quali pareva a me che non si convenissero, e che tra gli uomini intendenti non si stimassero; mi venne anco pensiero, per sollevamento tal volta degli animi oppressi, comporre qualche canzonetta a uso di aria per potere usare in conserto di più strumenti di corde», dice Caccini nella prefazione alle Nuove musiche, «quei canti per una voce sola parendo a me che avessero piú forza per dilettare e muovere che le piú voci insieme» 119.

A Firenze quelle esperienze monodiche vennero inquadrate generalmente entro poetiche classicheggianti, miranti a restaurare un mitico passato in funzione eminentemente antipolifonica. Di questo 'umanistico' culto della parola in fondo è testimonianza, in altro campo, anche la «seconda pratica» monteverdiana, «che considera l'armonia comandata, e non comandante, e per signora del armonia pone l'oratione», secondo quanto afferma Giulio Cesare Monteverdi nella più volte citata Dichiaratione stampata negli Scherzi musicali del 1607, che difatti annovera insieme polifonisti e monodisti riuniti sotto quel medesimo ideale: «il sig. prencipe di Venosa, Emiglio del Cavagliere, il conte Alfonso Fontanella, il conte di Camerata e il cavalier Turchi, il Pecci et altri signori di questa eroica scola», piú oltre menzionando lo stile praticato «dal Ingegneri, dal Marenzo, da Giaches Wert, dal Luzzasco e parimente da Giaccoppo Peri, da Giulio Caccini e finalmente da li spiriti più elevati et intendenti de la vera arte».

Alcuni decenni dopo, nel 1634, cosí Pietro Bardi conte di Vernio

rievocava quelle sperimentazioni monodiche:

Avendo il signor Giovanni mio padre gran diletto alla musica, nella quale in que' tempi egli era compositore di qualche stima, aveva sempre d'intorno i piú celebri uomini della città, eruditi in tal professione, e invitandoli a casa sua formava quasi una dilettevole e continua accademia, dalla quale stando lontano il vizio, e in particolare ogni sorta di giuoco, la nobile gioventú fiorentina veniva allettata con molto suo guadagno, trattenendosi non solo nella musica, ma ancora in discorsi e insegnamenti di poesia, d'astrologia e d'altre scienze, che portavano utile vicendevole a sí bella conversazione.

Era in quel tempo in qualche credito Vincenzo Galilei, padre del presente famoso filosofo e matematico, il quale s'invaghí in modo di sí insigne adunanza, che aggiungendo alla musica pratica, nella quale valeva molto, lo studio ancora della teorica, con l'aiuto di que' virtuosi, e ancora delle sue molte vigilie, cercò egli di cavar il sugo de' greci scrittori, de' latini e de' più moderni: onde il

Galilei divenne un buon maestro di teorica d'ogni sorta di musica.

Vedeva questo grande ingegno che uno dei principali scopi di questa accademia era, col ritrovare l'antica musica, quanto però fosse possibile in materia sí oscura, di migliorare la musica moderna, e levarla in qualche parte dal misero stato, nel quale l'avevano messa principalmente i goti dopo la perdita di essa e delle altre scienze e arti più nobili. Perciò fu egli il primo a far sentire il canto in istile rappresentativo: preso animo e aiutato per istrada sí aspra, e stimata quasi cosa ridicolosa, da mio padre specialmente, il quale le notti intere, e con molta

sua spesa si affatico per si nobile acquisto; siccome detto Vincenzio grato a mio padre ne mostrò segno nel dotto suo libro della musica antica e moderna. Egli dunque sopra un corpo di viole esattamente suonate, cantando un tenore di buona voce e intelligibile, fece sentire il lamento del conte Ugolino di Dante. Tal novità, siccome generò invidia in gran parte ne' professori di musica, cosi piacque a coloro ch'erano veri amatori di essa. Il Galileo seguitando si bella impresa compose parte delle Lamentazioni e responsi della Settimana Santa. cantate nella stessa materia in devota compagnia. Era allora nella camerata di mio padre Giulio Caccini, d'età molto giovane ma tenuto raro cantore e di buon gusto, il quale sentendosi inclinato a questa nuova musica, sotto la intera disciplina di mio padre cominciò a cantare sopra un solo strumento varie ariette, sonetti e altre poesie atte ad essere intese, con meraviglia di chi lo sentiva. Era ancora in Firenze allora Jacopo Peri il quale, come primo scolaro di Cristofano Malvezzi, e nell'organo e stromenti di tasto e nel contrappunto sonava e componeva con molta sua lode, e tra i cantori di questa città era senza fallo tenuto a nessuno inferiore. Costui a competenza di Giulio scoperse l'impresa dello stile rappresentativo, e sfuggendo una certa rozzezza e troppa antichità che si sentiva nelle musiche del Galileo, addolci insieme con Giulio questo stile e lo resero atto a muovere raramente gli affetti, come in progresso di tempo venne fatto all'uno e all'altro.

Per la qual cosa essi acquistarono il titolo di primi cantori e d'inventori di questo

modo di comporre e di cantare.

Il Peri aveva più scienza, e trovato modo con ricercar poche corde e con altra esatta diligenza d'imitare il parlar familiare, acquistò gran fama. Giulio ebbe più leggiadria nelle sue invenzioni.

La prima poesia che in istile rappresentativo fosse cantata in palco fu la Favola di Dafne del signor Ottavio Rinuccini, messa in musica dal Peri con poco numero di suoni con brevità di scene e in piccola stanza recitata e privatamente cantata, e io restai stupido per la meraviglia 120.

Bardi dimenticava Emilio Del Cavaliere da cui, con le tre azioni pastorali Il satiro, La disperazione di Fileno ed Il giuoco della cieca rappresentate a Firenze entro la prima metà degli anni '90, «prima che da ogni altro ch'io sappia, con maravigliosa invenzione ci fu fatta udire la nostra musica sulle scene», ricorderà Peri nella prefazione all'Euridice stampata nel 1601 <sup>121</sup>. Il nuovo stile recitativo Del Cavaliere lo userà anche nella Rappresentatione di Anima e di Corpo messa in scena nell'oratorio romano della Vallicella nel febbraio 1600, primo saggio a stampa (Roma, Nicolò Mutii 1600) di «recitar

cantando», secondo la formula che appare nel suo frontespizio.

Ma l'occasione in cui più solennemente e fastosamente l'applicazione scenica del nuovo stile trovò modo di venire pubblicizzata suscitando vasta eco di ammirato stupore, com'è noto, fu fornita dai ricordati festeggiamenti per le nozze di Maria de' Medici, nipote del granduca Ferdinando, con Enrico IV di Francia, nell'autunno del 1600: il 5 ottobre a palazzo Vecchio, nel corso di un banchetto ufficiale, fu cantata una Contesa tra Giunone e Minerva con musica di Emilio Del Cavaliere su versi di Giovan Battista Guarini; il 6 ottobre a palazzo Pitti fu cantata L'Euridice con le musiche di Jacopo Peri (qualcuna anche di Caccini) su testo di Ottavio Rinuccini; il 9 ottobre nel teatro mediceo agli Uffizi s'inscenò Il rapimento di Cefalo di Caccini (in collaborazione con altri) su testo di Chiabrera il quale nel suo

dialogo Il Bamberini ovvero degli ardimenti del verseggiare fa dire ai due interlocutori:

BAMBERINI. Ditemi, o mio Pitagora, le strofe che noi volgarmente chiamiamo stanze, nelle canzoni hannosi a far brevi ovvero lunghe?

Postumo. Orazio brevi le fa leggere, Pindaro lunghe. Dietro ciascuno di costoro io non credo che possiamo fallire a buon porto; solamente io vi ammonirei che le canzoni, si come ne fa intendere il nome, si cantano, e però se il canto dovesse essere con quei passaggi di gorga e con quei modi eccellenti di artificio, io comporrei di strofe brevi, perché le lunghe ammettersi in quella musica, troppo più tempo consumerebbono, che l'orecchie dell'uditore comportassero con pazienza: ben è vero che per le lunghe potrebbesi canto ritrovare spedito e simigliante allo schietto favellare, ed io mi dò ad intendere che tale adoperassero i greci nel recitare i cori della tragedia; ed in Firenze, nelle reali feste, sopra le scene comincia a farsi sentire, ma secondo me non ancora perfettamente

Sulla risonanza avuta dall'Euridice, unanimemente riconosciuta, scriverà più tardi Marco da Gagliano nella prefazione alla Dafne (Firenze, Cristofano Marescotti 1608):

venuto in cognizione il sig. Rinuccini quanto fusse atto il canto a esprimere ogni sorta d'affetti, e che non solo (come per avventura per molti si sarebbe creduto) non recava tedio, ma diletto incredibile, compose l'Euridice, allargandosi alquanto piú ne' ragionamenti. Uditala poi il sig. Corsi, e piaciutole la favola e lo stile, stabili di farla comparire in scena nelle nozze della regina Cristianissima. Allora ritrovò il sig. Jacopo Peri quella artifiziosa maniera di recitare cantando, che tutta Italia ammira. Io non m'affaticherò in lodarla, per ciò che non è persona che non le dia lodi infinite, e niuno amator di musica è che non abbia sempre davanti i canti d'Orfeo: dirò bene, che non può interamente comprendere la gentilezza e la forza delle sue arie chi non l'ha udite cantare da lui medesimo; però che egli dà loro una sí fatta grazia e di maniera imprime in altrui l'affetto di quelle parole, che è forza e piangere e rallegrarsi secondo che egli vuole. Quanto fosse gradita la rappresentazione di detta favola sarebbe superfluo a dire, essendoci il testimonio di tanti principi e signori, e puossi dire il fior della nobiltà d'Italia, concorsi a quelle pompose nozze; dirò solo che fra coloro che la commendarono, il serenissimo sig. duca di Mantova ne rimase talmente soddisfatto, che tra molte ammirabili feste che da S. Altezza furono ordinate nelle superbe nozze del serenissimo principe suo figliuolo e della serenissima infanta di Savoia, volle che si rappresentasse una favola in musica, e questa fu l'Arianna, composta per tale occasione dal sig. Ottavio Rinuccini, che il signore duca a questo fine fece venire in Mantova [...] 123.

L'Arianna (1608) ebbe la musica di Monteverdi: ma prima di quella prova pubblica e solenne, il «recitar cantando» fu da questi sperimentato – con L'Orfeo nel 1607 – in un ambito più ristretto e culturalmente più omogeneo e selezionato quale quello di un'accademia. L'Orfeo – s'è detto – nacque infatti anzitutto come privata e specialissima sessione degli Invaghiti, che in tempo di carnevale avevano organizzato un evento scenico in quel caso estremamente singolare, «posciaché tutti li interlocutori parleranno musicalmente», come ebbe a scrivere Carlo Magni nella lettera sopra citata: come già a Firenze e a Roma, anche a Mantova era un'eletta cerchia di

aristocratici intellettuali a cimentarsi in una forma di spettacolo tanto raffinata quanto fascinosa, dando applicazione teatrale alle sofisticate ricercatezze del canto a voce sola.

Il carattere non ufficiale della 'prima', di fronte ad un'udienza ristretta, è avvertibile anzitutto nel patrocinio accordatole dal principe ereditario e non dal duca in carica, ma anche nella scelta della sede ove si tenne la rappresentazione, che non fu il teatro ducale ma una «sala del partimento che godeva madama ser.ma di Ferrara», dice sempre Magni che allude anche alla limitatezza dello spazio destinato agli spettatori: «dubito che mi vi lascierò ridurre, caso che l'angustia del luogo non mi escluda». Un paio d'anni piú tardi, nella dedicatoria della partitura a stampa dell'Orfeo indirizzata al principe Francesco Gonzaga (che dunque ne aveva patrocinato la composizione e l'esecuzione: «ella che a guisa di benigna stella le fu propitia nel suo nascimento», dirà tra l'altro il compositore in quell'occasione), Monteverdi da parte sua ricorderà la ristrettezza di quel palcoscenico allestito per quell'avvenimento: «La favola d'Orfeo che già nell'academia de gl'Invaghiti sotto gl'auspitii di V.A. fu sopra angusta scena musicalmente rappresentata [...]». Il successo della 'prima' e l'ammirato interesse per il nuovo genere spettacolare dovette spingere a replicare la recita: la citata lettera del principe Francesco datata primo marzo accerta che L'Orfeo fu rappresentato nuovamente almeno un'altra volta, in quel giorno 124

Il testo steso da Striggio junior si fonda sulla notissima vicenda del mitico cantore tracio Orfeo. Dopo il prologo cantato dalla Musica, l'atto I si apre con i festeggiamenti che ninfe e pastori fanno alla coppia Orfeo-Euridice, di cui sono prossime le nozze. Nell'atto che segue viene recata una tragica notizia: mentre coglieva fiori in un prato, Euridice è stata punta da un serpente ed è morta: disperato, Orfeo decide di tentare un'impresa impossibile, cioè discendere nell'oltretomba per strapparne l'amata. Grazie alla potenza ammaliatrice del suo canto, Orfeo supera i mille ostacoli di quel mondo ostile, ottenendo dal signore degli Inferi, Plutone, di poter riportare sulla terra Euridice: non dovrà però mai voltarsi verso di lei per guardarla finché non sarà uscito dall'oltretomba. Durante il ritorno però Orfeo cede all'impulso di controllare se Euridice effettivamente lo segue: nel momento in cui vede l'amata la perde per sempre. Tornato solo sulla terra, Orfeo si abbandona alla disperazione proclamando di non voler piú farsi prendere dall'amore per una donna, ma è posto in fuga da un gruppo di Baccanti invasate che si accingono a punire Orfeo di quest'affermazione misogina dandogli una morte atroce.

La pubblicazione del libretto avvenne a Mantova nel 1607 per opera dello stampatore ducale Francesco Osanna (col titolo di La favola d'Orfeo, dove «favola» vale 'azione scenica'), «accioché ciascuno degli spettatori ne possa avere una [copia] da leggere mentre che si canterà», asseriva il principe Francesco nella lettera sopra riportata del 23 febbraio. La partitura musicale sarà invece edita a Venezia da Ricciardo Amadino solo nel 1609 (e ristampata nel 1615) con dedica a Francesco Gonzaga, da Mantova «li 22 d'agosto 1609». Da Cremona, in data 24 agosto 1609, Monteverdi pregava Striggio di presentarne una copia ancora fresca di stampa al dedicatario (L. 7):

altro non mi occorre dire a V.S.Ill.<sup>ma</sup> se non che l'Orfeo spero che dimani che sarà alli 25 mio fratello riceverà copia finita di stampare dal stampatore che gli la farà legare una et la donerà a l'A. S. del sig.<sup>r</sup> prencipe, et donandogliela supplico molto che desidero nell'animo mio di mostrarli quanto li sono devotissimo et di fortuna sí, ma non già per difetto d'animo [...].

Tra libretto e partitura esistono divergenze. Oltre ad alcune piú modeste 125 ed a tagli che riguardano i cori conclusivi dei primi tre atti (musicati rispettivamente solo fino ai vv. 116, 147 e 107), la piú consistente concerne il finale della «favola» che all'atto V, a partire dal v. 51, presenta nel libretto un'irruzione delle Baccanti che pongono in fuga Orfeo abbandonandosi poi a celebrazioni dionisiache prima di accingersi a punire con una morte orribile il mitico cantore, colpevole di asserzioni misogine e loro nemico di antica data (ma la vicenda rappresentata s'interrompe al punto della danza orgiastica: tutto il resto è sottinteso). La partitura monteverdiana abolisce l'intervento delle Baccanti sostituendolo con un'apparizione ex machina di Apollo che, dopo un dialogo con Orfeo, ascende con lui al cielo mentre un coro inneggia alla fausta soluzione.

Questo mutamento è stato finora spiegato chiamando in causa la limitatezza del palcoscenico ospitante la 'prima' («l'angustia del luogo» di cui parlava Carlo Magni nella lettera citata inzialmente, l'«angusta scena» menzionata da Monteverdi nella dedicatoria della partitura). Si è pensato che l'apoteosi apollinea costituisse il finale originario, cui il compositore dovette rinunciare per motivi tecnici causa la ristrettezza dell'ambiente, ripiegando sulla scena bacchica ma ripristinando la sua vera intenzione al momento di dare alle stampe la partitura <sup>126</sup>; oppure che la macchinistica discesa di Apollo fosse stata aggiunta «per l'amplificata realizzazione scenica della replica in teatro» <sup>127</sup>.

Anche se il particolare del trasferimento da un teatro effimero quale quello della 'prima' al teatro stabile di corte non è confermato con chiarezza dai documenti, per questa successione (il finale apollineo tramandatoci dalla partitura che viene a sostituire quello dionisiaco oggi per noi scomparso tranne forse che per un frammento costituito dalla «moresca» conclusiva) si

può propendere anche ragionando in altri termini.

Se si crede che il libretto, proprio per la sua immediata e precisa funzionalità, rispecchi più da vicino la situazione verificatasi alla 'prima', allora non c'è dubbio che si debba ritenere originale l'epilogo bacchico, che oltretutto rappresenta anche qualcosa di più squisito ed esclusivo rispetto all'esplicita determinatezza dell'apoteosi in compagnia di Apollo. Quest'ultimo non è solo un lieto fine consolatorio, ma in primo luogo delinea anche una chiusa evidente della vicenda. Terminare la recita con la danza delle Baccanti significava affidare al bagaglio culturale di ogni spettatore – accademico – il compito di concluderla mentalmente, mentre chiamare in causa Apollo e mostrare il trionfo celeste di Orfeo costituiva uno scioglimento felice ma soprattutto certo della storia, non privo di un valore didattico all'altro finale del tutto ignoto. L'ascesa glorificante di Orfeo con Apollo è

April

infatti accompagnata da un coro non genericamente moraleggiante, come era successo negli atti precedenti, ma che tende invece a porre tutta la vicenda rappresentata sotto il segno preciso di un'esperienza religiosa specificamente cristiana – estranea al testo fin lí recitato – che dalla terra, attraverso il motivo della vanitas vanitatum, conduce necessariamente al cielo. Considerando poi che questo coro finale è una svelta intonazione strofica lontanissima dall'elaborato stile madrigalesco che contraddistingue tutti quelli precedenti, si rafforza l'impressione che si tratti di un finale forse aggiunto per applicare retroattivamente (e controriformisticamente) scopi didascalici che potevano anche mancare finché si era trattato di un'azione scenica destinata ad un'udienza selezionatissima, divenuti però indispensabili quando essa era stata elargita ad un più vasto pubblico, di fronte al quale si era sentito il bisogno di giustificarla facendo ricorso in tutta fretta ai classici criteri dello juvare delectando.

La destinazione originariamente accademica aveva lasciato nel testo di Striggio impronte sensibili, che possono ricondursi sostanzialmente a due polarità tra loro complementari: l'aspirazione ad una regolarità d'impianto che ne penetrasse possibilmente ogni aspetto e che tradiva un'esigenza di modelli da imitare/emulare, ed il cospicuo grado di allusività delle sue componenti, decodificabili da parte di un pubblico culturalmente eletto quale il consesso di un'accademia, ma probabilmente dotate di scarso valore

connotatorio per una platea piú vasta ed eterogenea.

La dimostrazione più appariscente dell'esigenza di strutturare il proprio testo secondo i canoni del teatro regolare cinquecentesco sta nella sua articolazione nei tradizionali cinque atti, tipica di tutti i generi drammatici coevi (tragedia, commedia, tragicommedia pastorale) ma finora generalmente inosservata dal teatro per musica, fatta eccezione per Il rapimento di Cefalo di Chiabrera-Caccini: spartite in un certo numero di scene ma non in atti erano state a Firenze tanto La Dafne quanto L'Euridice di Rinuccini-Peri (ed in precedenza con ogni probabilità pure le minime pièces pastorali della coppia Guidiccioni-Del Cavaliere), e tre atti avevano avuto a Roma la Rappresentatione di Anima e di Corpo di Emilio Del Cavaliere e L'Eumelio di Agostino Agazzari (1606). Con Striggio l'impressione di regolarità è accentuata dal sistematico impiego, al termine di ogni atto, del coro che medita e moraleggia sull'accaduto, secondo la funzione che classicamente gli competeva.

Questa canonicità di disegno globale finiva per imporsi anche sull'inosservanza dei precetti unitari, specie dell'identità di luogo (i primi due atti e
l'ultimo si svolgono «nei campi di Tracia», i restanti nell'oltretomba), la cui
infrazione significava anche rinuncia alla scena fissa in favore di quella
mutevole, rivelando l'affinità del teatro in musica con le abitudini spettacolari proprie di un genere assai eslege quale l'intermedio apparente, anch'esso
attingente con dovizia ai repertori della mitologia (giusto il tema d'Orfeo
era stato usato a tale scopo ad esempio a Milano nel 1599 ed a Cremona nel
1607) 128. Ed anche se ciò di riflesso attenuava la necessità di compattezza
temporale, come già nell'Euridice rinucciniana l'unità d'azione era d'altra
parte perseguita grazie ad un tipo d'intreccio cosiddetto semplice, limitato
cioè ad un'unica storia (quella di Orfeo ed Euridice) evitando digressioni od

azioni parallele. Quest'aura generale di regolarità doveva insomma mitigare l'ibrida natura del prodotto e conferire una qualche patina di omogeneità ad una tale mescidanza di echi classicheggianti, esibizioni scenografiche da intermedio e gusto pastorale che caratterizzava nella quasi totalità quei

primi esempi di teatro tutto cantato.

Come la maggioranza dei testi drammatici scritti fino ad allora per essere musicati (tutti quelli fiorentini, più L'Eumelio romano), anche L'Orfeo striggiano può essere ascritto nel terzo genere della classificazione teatrale cinquecentesca, cioè il boschereccio, dato che l'aspetto di favola pastorale vi prevale sulle altre componenti. E questo in base alla fortuna di quella concezione che voleva l'irrealtà del recitare cantando praticabile soprattutto nei soggetti che portavano in scena i leggendari pastori d'Arcadia o affini, ed i personaggi mitici o allegorici (tra quelli dell'Orfeo a quest'ultima categoria appartiene la Speranza), come un paio di decenni piú tardi esplicitamente teorizzeranno ad esempio Giovan Battista Doni e l'anonimo autore del Corago 129.

Proprio l'esigenza accademica di darsi dei modelli normativi indusse Striggio, a causa di questa gravitazione verso il polo pastorale, a porre la sua opera sotto la tutela dei due più celebrati esempi del genere, cioè L'Aminta di Torquato Tasso ed Il pastor fido di Giovan Battista Guarini che proprio a Mantova neppure dieci anni prima aveva avuto una memorabile messinscena. Di quell'illustre genealogia rivivono in Striggio scelte lessicali e d'immagine, il coagularsi del patetismo in scene culminanti lamentose, e soprattutto – perché generalizzata e capillare – la sapienza retorica cosí attenta ai valori fonici e tesa a costituire un'orditura linguistica già di per sé

'musicale' 130.

Grazie a queste tarsie letterarie il testo di Striggio veniva a caricarsi di rimandi e connotazioni culturali secondo un gusto per l'allusione colta particolarmente evidente nei due atti 'infernali' (III e IV), per i quali la tradizione pastorale non poteva fornire alcun soccorso e che indusse il poeta a recuperare addirittura Dante, una fonte davvero singolare anche tenendo

conto dell'ambiente e dell'epoca 131.

Nel discorso sui modelli poetici è implicito infatti quello complementare sulla forte carica allusiva di questo testo, ricco di risonanze letterarie forse non troppo avvertibili da tutti, ma certo assai significative per Striggio ed i suoi colleghi d'accademia. Comprensibile pienamente solo in questo ambito è del resto anche la «lieta canzon» intonata da Orfeo nell'atto I («Rosa del ciel, vita del mondo e degna»), un'allocuzione al sole che si capisce tenendo presente che un'aquila con gli occhi fissi all'astro accompagnata dal motto «Nihil pulcherius» costituiva l'impresa degli Invaghiti 132. Per essi doveva poi essere densa di rimandi ad una tradizione specificamente locale la stessa scelta del soggetto, che a Mantova aveva una sua storia illustre risalente alla Favola d'Orfeo di Poliziano e rappresentata in seguito «dalle sue elaborazioni, Orphei tragoedia e Favola di Orfeo e Aristeo, e sue imitazioni. Né mancano altri punti di suggestione, come per esempio il breve ciclo narrativo d'Orfeo affrescato in un atrio del Palazzo del Giardino in Sabbioneta, la cui traccia iconografica riecheggia tradizioni figurative mantovane: l'Orfeo del Parnaso mantegnesco per lo studiolo d'Isabella d'Este Gonzaga. Per

tacer la persistenza figurativa delle decorazioni delle stampe dei poeti favoriti, e altra iconografia» <sup>133</sup>.

La rilevanza di queste componenti, cosi come la questione dei suoi due finali, portano comunque Striggio a distanziarsi da quello che dovette essere l'antecedente più diretto della sua fatica letteraria, cioè L'Euridice di Rinuccini, al quale lo legavano l'identità del soggetto e forse delle ragioni ultime che ne avevano dettato la scelta: per quelle prime rappresentazioni tutte cantate, quale vicenda migliore di un tale paradigmatico exemplum della potenza della musica unita alla poesia, quale viene celebrata dal coro ultimo dell'Euridice e dal prologo dell'Orfeo?

Le diversità di soluzioni tra i due autori sono a volte notevoli. Iniziano già il titolo, che con Striggio ancor prima che si cominci sposta l'attenzione sul reale protagonista della vicenda (di cui Euridice è piuttosto un riflesso passivo), ed il prologo, al quale Rinuccini aveva conferito compiti teorici che riassumevano dibattiti intellettuali dell'ambiente fiorentino. Differente è anche il taglio della scena cruciale in cui viene annunciata la morte di Euridice: in Rinuccini la tremenda notizia è data da Silvia solo al termine del suo racconto, e le fanno immediato seguito un breve lamento di Orfeo – che poi scompare di scena – ed un compianto generale; in Striggio essa è improvvisa, e nel suo lamento successivo Orfeo maturerà 'a vista' la decisione di scendere agli inferì, senza attendere l'intervento esterno e l'apparizione – fuori scena – di Venere, secondo quanto viene solo narrato in Rinuccini. Tutte agite direttamente davanti agli occhi degli spettatori sono poi le scene infernali, specie il contrasto Orfeo-Caronte e più tardi l'assai vivace

Rinuccini mancanti o solo raccontati.

Dotato d'inferiore sapienza e finezza letterarie rispetto a Rinuccini, Striggio coglie però in maniera più bruciante la sostanza drammatica, per realizzare le finalità espressive della quale inventa anche congegni scenici di largo respiro efficacemente teatrali quali quelli costituiti ad esempio dai primi due atti in blocco, che dalla musica ricaveranno un'ulteriore capacità comunicativa.

ritorno di Orfeo in compagnia di Euridice con la sua perdita definitiva, in

Nel testo di Striggio Monteverdi infatti trovava anzitutto quelle occasioni di realistico far musica in scena cosi frequenti in quei primi saggi di recitazione cantata: ciò accade specie nei due atti iniziali, quelli cioè dedicati ad illustrare la serenità del mondo pastorale finalmente coronata dalla corrispondenza amorosa di Euridice con Orfeo. Nell'atto I i cori «Vieni, Imeneo, deh vieni», omoritmico e sacrale, e «Lasciate i monti», imitativo e poi omoritmico e con ritornelli (anche danzato), cosí come l'intervento solistico di Orfeo «Rosa del ciel, vita del mondo e degna», vero e proprio «'madrigale' monodico» 134, sono sollecitati da espliciti inviti a cantare da parte rispettivamente del Pastore («cantiam, pastori,/in sí soavi accenti/che sian degni d'Orfeo nostri concenti»), della Ninfa alle Muse («sia il vostro canto al nostro suon concorde»), di nuovo del Pastore ad Orfeo («perch'ora al suon de la famosa cetra/non fai teco gioir le valli e i poggi?/Sia testimon del core/qualche lieta canzon che detti Amore»). Nell'atto II il leggiadro canto strofico di Orfeo intercalato da ritornelli strumentali «Vi ricorda, o boschi ombrosi» è annunciato dai Pastori: «Dun-

inaccial Az-

IUICU IFRA-ICLETICA

que fa degni, Orfeo, / del suon de la tua lira/questi campi». «Possente spirto e formidabil nume», nell'atto III, rappresenta la più impegnativa esibizione 'professionale' di Orfeo, teso a commuovere Caronte: a questo brano assai complesso e difficile, ma per scopi espressivi, Monteverdi alluderà piú tardi in una lettera da Venezia del 9 dicembre 1616 indirizzata a Striggio (L. 21), asserendo che «l'Orfeo [l'aveva portato] ad una giusta preghiera». Strofico nel basso sia delle parti cantate che dei ritornelli strumentali, accompagnato da coppie di strumenti obbligati (violini, cornetti, arpa doppia, ancora violini), questo brano nella partitura è presentato in due versioni: la prima distesa, in canto spianato, la seconda irta di elaborati virtuosismi. Ma oltre a cantare, Orfeo si esibisce come strumentista: il magico suono della sua cetra, che ammansirà Caronte addormentandolo, è reso con una «sinfonia» che una didascalia dice essersi sonata «pian piano, con viole da braccio, un organo di legno e un contrabasso de viola da gamba». Nell'atto V, da ultimo, il duetto finale (secondo la partitura) che si svolge tra il cantore Orfeo ed Apollo dio della poesia e della musica, anch'esso assai virtuosistico, è giustificato dalle qualità dei personaggi in scena, dalla situazione e dal testo («Saliam cantando al cielo»), mentre la didascalia aggiunge: «Apollo e Orfeo ascendono al cielo cantando».

Anche altre pagine si offrono come brani conchiusi, definiti da contorni precisi e ben delineati. Il prologo anzitutto, cantato dalla Musica e preceduto da una «toccata» (poco piú che una fanfara per annunziare che si va a cominciare), strofico - con lievi varianti nella linea del canto - e governato da precise simmetrie attorno ad un asse centrale: la terza strofe (sono in tutto cinque) è l'unica che inizia ad una diversa altezza - una quarta piú in basso -, mentre il ritornello che incornicia le singole stanze (legato al 'passeggio' per la scena del personaggio che fa il prologo) si presenta abbreviato nelle esposizioni tra una strofe e l'altra, più esteso nella prima e nell'ultima. Simile a quello dell'Euridice per alcuni aspetti musicali (la stroficità), il prologo dell'Orfeo rispetto a quello mostra, dal punto di vista testuale, minori consapevolezze teoriche. Non dichiara né giustifica la novità della rappresentazione (tale almeno per Mantova) e si limita al generico topos delle capacità espressive della musica: «Io la Musica son, ch'ai dolci accenti/so far tranquillo ogni turbato core/et or di nobil'ira et or d'amore/poss'infiammar le piú gelate menti». La sua funzione è quella tradizionale dell'esposizione dell'argomento, secondo moduli poetici che ricordano gli incipit delle narrazioni epiche («Quinci a dirvi d'Orfeo desio mi sprona»), il cui fare declamatorio è puntualmente riflesso nel canto del personaggio.

In sé compiuti sono anche i cori in fine d'atto, cui appunto è affidato il classico ruolo di estrarre il senso morale dell'accaduto. Se si eccettua l'ultimo, su cui incombe il problema del doppio finale e che potrebbe risentire dunque di un'intonazione frettolosa, gli altri si distinguono a seconda che chiudano un atto 'pastorale' (I e II) oppure 'infernale' (III e IV). Questi ultimi cori, qualificati esplicitamente come «di Spiriti» («Nulla impresa per uom si tenta invano» e «È la virtute un raggio») sono madrigali a cinque voci e basso continuo (seguente) caratterizzati da una certa gravitas nelle figurazioni ritmiche e melodiche, ed utilizzanti solo voci gravi (due bassi,

un tenore, e due alti il primo coro, tre tenori e due alti il secondo: sono esclusi i soprani) accompagnate da strumenti dalla tessitura profonda e dal timbro scuro: per il primo si prescrive infatti «un regale, organo di legno, cinque tromboni, duoi bassi da gamba e un contrabasso de viola».

PALTHURU

I cori dei primi due atti riflettono invece l'aura pastorale. Il primo («Alcun non sia che disperato in preda») è articolato come una serie di tre strofe (identiche solo nel basso continuo, che all'ultima apparizione è abbreviato) intonate anche virtuosisticamente da due, tre e due voci, e precedute dal medesimo ritornello strumentale (a cinque parti, due delle quali acute): in chiusura è un breve madrigale a cinque, in cui compare anche un soprano. L'attitudine al canto – anche fiorito – propria di quei mitici pastori si attenua per ragioni drammaturgiche nel coro dell'atto II («Chi ne consola, ahi lassi?»), quello dell'annuncio della morte di Euridice. Qui due Pastori concertano i loro due interventi (su di un basso analogo) «al suono del organo di legno et un chittarone»: introdotti all'inizio da una «sinfonia» a cinque parti (due delle quali acute), essi vedono il loro duplice canto coronato dal mesto refrain a cinque «Ahi, caso acerbo! Ahi, fato empio e crudele!», in cui compare anche una voce di soprano poi assente per i successivi due atti.

Quel refrain era risonato piú volte già nel corso dell'atto II, all'entrata della Messaggera recante la funesta notizia: la prima volta sulle labbra di lei, poi su quelle di tutto il coro (che utilizza come basso, trasportata inferiormente di una quinta, la medesima linea melodica). In esso si compendia emblematicamente il senso della seconda parte di quell'atto, la parte tragica, cosí come i lieti canti dei pastori - in forme chiuse - avevano caratterizzato la prima, con un testo tutto a quartine con rime incrociate: ottonari per Orfeo, settenari per Ninfe e Pastori. Col canto a solo di Orfeo «Vi ricorda, o boschi ombrosi» si tocca il culmine di questa festa canora (avviata subito in medias res con la gioiosa entrata di «Ecco pur ch'a voi ritorno», a periodi regolari e simmetrici), motivata realisticamente dall'invito «Dunque fa degni...». Analogamente, i canti dei due Pastori («In questo prato adorno») e dei due Pastori con coro («Qui le Napee vezzose») si articolano in due strofe precedute ognuna da un ritornello a due parti acute ed una grave (rispettivamente: «duoi violini ordinari da braccio» su di «un basso de viola da braccio, un clavicembano et duoi chittaroni»; «duoi flautini» su «duoi chitarroni in clavicembano») e sono ugualmente sollecitati realisticamente da un'esortazione del Pastore: «in vari modi/ciascun sua voce snodi». Anche le due quartine di questo Pastore si dispongono però stroficamente in musica cosí come lo sono quanto al testo - e sono precedute ciascuna da un ritornello a tre parti («duoi violini piccioli alla francese» su di «un clavicembano, duoi chitaroni»): ciò avviene dunque senza rispondere ad esigenze di 'verismo' scenico, ma per analogia con quanto segue e precede, condividendone la pastoralità 135.

«Un rapido sguardo alle due Euridici, all'Orfeo, o a qualunque altra delle prime partiture d'opera pervenuteci, mostrerà che ciascuna di esse, lungi dall'essere una continua serie di recitativi aperti, include un certo numero di pezzi che hanno uno svolgimento chiuso, a sé stante» 136. Nell'Orfeo anche Monteverdi fa uso di strutture conchiuse, ben localizzate

entro il flusso recitativo. Con grande consapevolezza e padronanza dei materiali, quei due regimi vengono adoperati anche per finalità drammaturgiche, mettendo a frutto risorse teatrali che, come s'è detto, già Striggio gli aveva approntato. Proprio l'atto II ne è l'esempio piú flagrante, spartito com'è in un primo blocco a forme chiuse (i canti felici dei pastori) ed in un secondo 'aperto', in cui lo stile recitativo si snoda liberamente (dall'arrivo della Messaggera in poi). La consapevolezza di questo contrasto testuale e musicale (stroficità e periodicità contro scioltezza ed irregolarità) è segnalata anche nel testo di Striggio, nelle battute della Messaggera, che definisce «canto» le esibizioni dei Pastori («Pastor, lasciate il canto»), riservando al suo intervento recitativo la generica qualifica di «parole», quasi di 'parlar cantando' («debb'io,/mentre Orfeo con sue note il ciel consola,/con le parole mie passargli il core?»).

Fine espressivo ha anche la struttura dell'atto I, in cui le forme chiuse si dispongono simmetricamente attorno a «Rosa del ciel, vita del mondo e degna» <sup>137</sup>: come in un ben architettato tableau vivant non immemore dell'esperienza dell'intermedio, celebrazione della finalmente raggiunta felicità, dove l'immobilità del quadro visualizza la situazione drammaturgicamente statica ed anche la convinzione – fallace – della sua perenne durata.

P. M.G. 60

Pastore «In questo lieto e fortunato giorno»

Coro «Vieni, Imeneo, deh vieni»

Coro «Lasciate i monti»

Orfeo «Rosa del ciel, vita del mondo e degna»

Coro «Lasciate i monti»

Coro «Vieni, Imeneo, deh vieni»

Pastore «Ma s'il nostro gioir dal ciel deriva»

Non bisogna però credere che nelle parti in stile recitativo tutto si svolga più o meno al medesimo livello declamatorio, interpretando restrittivamente ed immiserendo il cacciniano «quasi che in armonia favellare» <sup>138</sup>. Sulla genesi del recitativo usato nelle prime pastorali tutte in musica, Jacopo Peri nella prefazione dell'*Euridice* (1601) afferma:

stimai che gli antichi greci e romani (i quali, secondo l'opinione di molti, cantavano su le scene le tragedie intere) usassero un'armonia che avanzando quella del parlare ordinario, scendesse tanto dalla melodia del cantare che pigliasse forma di cosa mezzana. E questa è la ragione onde veggiamo in quelle poesie aver'avuto luogo il jambo, che non si innalza come l'esametro, ma pure è detto avanzarsi oltr'a' confini de' ragionamenti famigliari. E per ciò, tralasciata qualunque altra maniera di canto udita fin qui, mi diedi tutto a ricercare l'imitazione che si debbe a questi poemi; e considerai che quella sorte di voce che dagli antichi al cantare fu assegnata, la quale essi chiamavano diastematica (quasi trattenuta e sospesa), potesse in parte affrettarsi e prender temperato corso tra i movimenti del canto sospesi e lenti, e quegli della favella spediti e veloci, et accomodarsi al proposito mio (come l'accomodavano anch'essi, leggendo le poesie et i versi eroici), avvicinandosi all'altra del ragionare, la quale continuata appellavano: il

che i nostri moderni (benché forse ad altro fine) hanno ancor fatto nelle musiche loro. Conobbi, parimente, nel nostro parlare alcune voci intonarsi in guisa che vi si può fondare armonia, e nel corso della favella passarsi per molte altre che non si intuonano, finché si ritorni ad altra capace di movimento e di nuova consonanza. Et avuto riguardo a que' modi et a quegli accenti che nel dolerci, nel rallegrarci et in somiglianti cose ci servono, feci muovere il basso al tempo di quegli, or piú or meno, secondo gli affetti, e lo tenni fermo tra le false e tra le buone proporzioni finché, scorrendo per varie note, la voce di chi ragiona arrivasse a quello che nel parlare ordinario intonandosi apre la via a un nuovo concento. E questo non solo perché il corso del ragionare non ferisse l'orecchio (quasi intoppando negli incontri delle ripercosse corde, dalle consonanze più spesse) o non paresse in un certo modo ballare al moto del basso, e principalmente nelle cose o meste o gravi, richiedendo per natura l'altre più liete più spessi movimenti: ma ancora perché l'uso delle false, o scemasse o ricoprisse quel vantaggio che ci s'aggiunge dalla necessità di intonare ogni nota: di che, per ciò fare, potevan forse aver manco bisogno l'antiche musiche. E però, sí come io non ardirei affermare questo essere il canto nelle greche e nelle romane favole usato, cosí ho creduto esser quello che solo possa donarcisi dalla nostra musica, per accomodarsi alla nostra favella 139.

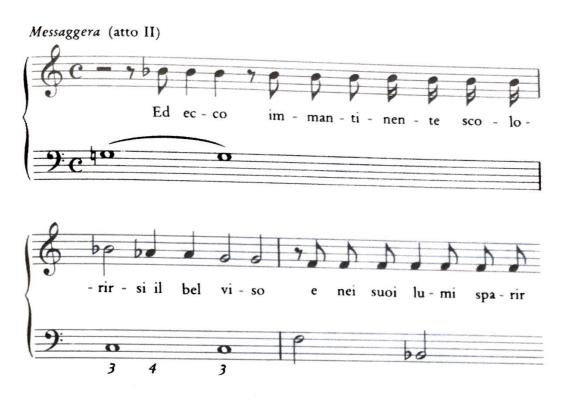
Ma già Doni, nel suo Trattato della musica scenica, attenuerà il rigore di quelle formulazioni (non applicate alla lettera neppure da Peri), auspicando ed approvando uno stile recitativo piú duttile e variato:

(Street)

se noi intendiamo che un'azione si canti tutta in quello stile che secondo alcuni è il vero recitativo, e da' giudiziosi compositori si usa solo nelle narrazioni e ragionamenti senz'affetto, il quale si trattiene assai nelle medesime corde e fa poca diversità di aria; o anco, di quello che imita, anzi esprime giustamente quei medesimi accenti che si fanno nel parlare quotidiano: dico che a continuarlo troppo a di lungo, presto verrebbe in fastidio. E se dunque queste azioni cantate dilettano, come veramente fanno, ciò nasce perché i musici accortisi che quella troppa semplicità non riusciva bene, si allontanano assai da quello stile. E sebbene tutto chiamano recitativo, intendendo ogni melodia che si canti ad una voce sola, è però molto differente dove si canta formatamente quasi alla guisa de' madrigali, e dove regna quello stile semplice e corrente che si vede in due lettere amorose pubblicate dal Monteverdi col suo lamento d'Arianna [nel 1623], e il racconto della morte di Orfeo nell'Euridice. E se tutte le azioni si componessero in questo stile, non ha dubbio che meno diletterebbono che le cose suddette, perché sebbene è un canto mezzano tra 'l recitare e il modulare artifiziosamente, non per questo le cose mezzane sempre piacciono piú, ché altrimenti piú gusterebbe la lontra, che è mezza pesce e mezza carne, che la carne di cappone e il pesce storione [...] 140.

Nell'Orfeo anche lo stile recitativo di Monteverdi procede assai variamente, ricorrendo anzitutto alla semplice declamazione a note ribattute

Es. 30



usata anche come formula per le situazioni solenni o sacrali:

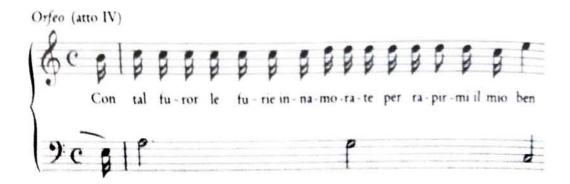
Es. 31





Ribattendo precipitosamente la nota di declamazione si ottiene invece un effetto di concitazione recitativa che Monteverdi svilupperà ampiamente nella sua produzione futura:

#### Es. 32



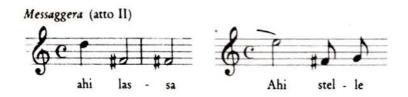
Sia che adempia a necessità narrative o di mera funzionalità drammaturgica, sia che si distenda in zone di accentuato lirismo, sempre lo stile recitativo monteverdiano ricerca il massimo della comunicazione espressiva. Essa è più evidente, toccandovi i vertici del patetismo, nelle scene relative alla morte e poi alla definitiva perdita di Euridice. Anche il racconto della Messaggera all'atto II è segnato da cromatismi e scontri dissonanti col basso,

#### Es. 33



da patetici salti discendenti di sesta e settima minori:

Es. 34

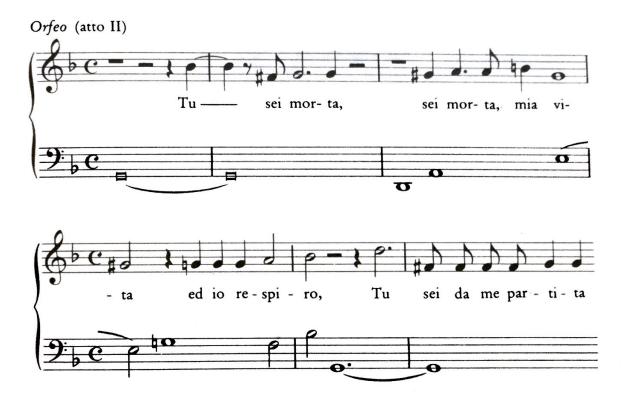


### Alla corte dei Gonzaga



Tutte queste tecniche si addensano nel successivo lamento di Orfeo, uno dei luoghi di maggior tensione della «favola»:

#### Es. 35



In genere poi la linea del canto si sforza di riprodurre figure retoriche ed andamenti oratori del testo, ad esempio rendendo con una progressione il frantumarsi e l'incalzare di un verso,

Es. 36



oppure un'anafora:

Es. 37



L'andamento della linea di canto registra come in un diagramma l'ascesa e il declino dell'onda emotiva: si veda il principio dell'atto V, dove la prima vetta melodica è toccata dal «passomm'il core». Altre volte la volontà d'amplificazione combina quei due moti in un andamento a forbice, che si allarga progressivamente:

Es. 38



Nel continuum recitativo si possono rintracciare, più o meno estesi, anche nuclei aggreganti che ritornano periodicamente: come lo schema

ritmico... per gli sdruccioli dell'atto V (Orfeo: «Or l'altre donne son superbe e perfide...»), analogo a quello già individuato nella canzonetta «Prima vedrò ch'in questi prati nascano» da Monteverdi pubblicata nei Nuovi fioretti di Amante Franzoni (1605, ristampati proprio nel 1607). Oppure come il refrain «Rendetemi il mio ben, tartarei numi!» (detto da Orfeo, nell'atto III) o l'altro «Ahi, caso acerbo! Ahi, fato empio e crudele...», che percorre e segna tutta la seconda parte dell'atto II dall'en-

trata della Messaggera in poi.

La partitura a stampa dell'Orfeo riveste particolare interesse anche per gli aspetti dell'orchestrazione monteverdiana. Inizialmente, insieme coi «Personaggi», il compositore elenca la serie di «Stromenti» da impiegarsi (in quantità comunque inferiore a quelli effettivamente richiesti dalle successive didascalie): «duoi gravicembani, duoi contrabassi de viola, dieci viole da brazzo, un arpa doppia, duoi violini piccoli alla francese, duoi chitaroni [recte tre], duoi organi di legno, tre bassi da gamba, quattro tromboni [cinque], un regale [piú d'uno], duoi cornetti, un flautino alla vigesima seconda [due], un clarino con tre trombe sordine» cui vanno aggiunti anche «duoi violini ordinari da braccio» e «ceteroni» (forse dovuti alla presenza a Mantova di Paolo Virchi, che del ceterone era noto virtuoso) 141

Anche la timbrica in ogni caso risponde a criteri espressivi: cosí mentre

il Pastore, nell'atto II, le risponde accompagnato da «un clavicembano, chitarone e viola da braccio», la Messaggera canta su di «un organo di legno e un chitarone», organico che poi utilizzeranno anche Orfeo («Tu se' morta...») ed i due Pastori del coro finale («Chi ne consola...»), assorbiti nella stessa atmosfera di funebre cordoglio. Nell'atto III l'organo di legno si associerà nuovamente ad Orfeo, mentre Caronte si caratterizza cantando «al suono del regale». Dell'uso di strumenti gravi e scuri (e particolarmente dei tromboni) negli atti infernali già s'è detto a proposito delle voci impiegate nei cori. A riprova di quanto precedentemente affermato si veda la didascalia che accompagna il cambiamento di scena (si ritorna a quella pastorale) al termine dell'atto IV: «Tacciono li cornetti, tromboni et regali, et entrano a sonare il presente ritornello le viole da braccio, organi, clavicembani, contrabasso, et arpe, et chitaroni, et ceteroni». Il successivo, mesto inizio d'atto reca l'indicazione: «duoi organi di legno et duoi chitaroni concertorno questo canto sonando l'uno nel angolo sinistro della scena, l'altro nel destro», dato che la scena prevede le risposte dell'eco con la conseguente necessità di un effetto di prospettiva sonora e di stereofonia.

Se poi si fa attenzione alla scrittura orchestrale delle «sinfonie» e dei «ritornelli», si noterà come essi siano redatti perlopiú a cinque o tre parti reali: cioè nel primo caso secondo le tipologie dei tradizionali ensembles di polifonia strumentale, nel secondo del piú agile complesso a due voci acute e continuo destinato a cosí gran fortuna nel corso del Seicento. L'uso di «sinfonie» a sette (l'ottava voce, quella inferiore, non è che un basso seguente) è limitato agli atti 'infernali', forse come effetto di grandiosa terribilità, mentre del tutto eccezionale è il passo a quattro («tre viole da braccio et un contrabasso de viola tocchi pian piano») che accompagna il canto di Orfeo «Sol tu, nobile dio, puoi darmi aita» nell'atto III, volendo probabilmente con tali sonorità rendere l'ipotetica armonia della cetra

classica.

Con L'Orfeo per la prima volta Monteverdi poteva cosí sperimentare in campo monodico con agio e radicalità maggiori quell'attitudine ad una scrittura persuasivamente eloquente che già aveva prodotto i madrigali del Quarto e Quinto libro. Di essi riprendeva, adattandoli al genere di canto a voce sola, anche i tratti piú caratteristici dello stile patetico e le tendenze a strutturare la composizione secondo linee di sviluppo non ricalcate in maniera supina e meccanica sulla lettera piú esteriore della forma poetica. Ragione ultima di questo come di ogni altro elemento posto in opera è la sua efficacia drammatica in quel punto della vicenda: dalla vocalità alla strumentazione, dall'articolazione scenica ai vari stili adottati, tutto lascia trasparire una tensione espressiva sensibilissima e tanto piú notevole in quanto realizzata in un genere di musica teatrale da Monteverdi mai prima tentato.

# 16. Gli Scherzi musicali a tre voci (1607).

Qualche mese dopo la recita dell'Orfeo, nell'estate del 1607, uscivano sempre a Venezia da Ricciardo Amadino, ma a cura del fratello Giulio Cesare Monteverdi, gli Scherzi musicali a tre voci. Dedicati anch'essi, come

apprende dall'allusione alla «infermità grave avuta» contenuta in una sua lettera al consigliere ducale Annibale Chieppio, da Mantova il 14 novembre 1606, in cui oltre a richiedere «che le provigioni nostre siano pagate sopra il dacio de Viadana» (l'irregolarità dei pagamenti continuava ad angustiare i Monteverdi, causa la disonestà del tesoriere ducale), domandava una veste «che molto mi preme, venendo il freddo come fa» ed una sottana <sup>158</sup>. Nei documenti giunti fino a noi Monteverdi ricorda la moglie solo in una lettera di un anno dopo, «da Cremona il 2 dicembre 1608» (L. 6), a proposito delle solite polemiche finanziarie: «S. A. S., morta la si. <sup>ra</sup> Claudia, fece risolutione di lasciarmi la provigione sua; ma gionto io a Mantoa subbito cangiò pensiero», poco sopra lamentando la propria sfortuna che gli aveva fatto «patire di freddo, de vestiti, de servitute et quasi di magnare con perdita de la provigione della sig. <sup>ra</sup> Claudia».

18. Le feste del 1608: L'Arianna, il prologo dell'Idropica, il Ballo delle Ingrate.

Da Mantova venne a richiamarlo al piú presto una lettera di Federico Follino, del 24 settembre 1607, in cui si deplorava «la perdita di tanto rara donna e dotata di tanta virtú», esortando il compositore a rientrare in servizio perché quello era «il punto d'acquistarsi il sommo di quanta fama può avere un uomo in terra» <sup>159</sup>.

A corte infatti si lavorava per definire il matrimonio del principe Francesco con Margherita di Savoia, figlia del duca regnante Carlo Emanuele I: per mezzo di quest'unione la diplomazia mantovana contava di appianare la spinosa questione del Monferrato, di cui i Gonzaga erano da poco divenuti duchi (al tempo di Guglielmo) ma che era ambito anche dai Savoia. Già si prendevano contatti per preparare per tempo le feste che quelle nozze avrebbero dovuto solennizzare. Di essi si occupava Ferdinando Gonzaga, fratello dello sposo e grande appassionato d'arte, come si ricorderà, che proprio alla fine del 1607 (il 24 dicembre) sarebbe stato nominato cardinale. Sia lui che il fratello – tra l'altro figli di una Medici – avevano stretti rapporti con l'ambiente fiorentino, da cui Ferdinando pensò di far venire letterati e musicisti per poter decorare le nozze con lo splendore di qualche pastorale tutta in musica. Nell'estate 1607 era stato interpellato Michelangelo Buonarroti junior, che stava lavorando al testo di quel Giudizio di Paride che si è sopra ricordato e che fu poi utilizzato a Firenze nel 1608 sempre per festeggiamenti nuziali. Il precedente impegno di Buonarroti costrinse a rivolgersi a Francesco Cini, che forse poteva mettere a disposizione una Teti con musiche di Peri:

Ill.mo et ecc.mo sig.re col.mo [Ferdinando Gonzaga]. Perché io veggo quanto V. Ecc. Ill.ma abbia a cuore la commedia che ella intende di rappresentare nelle nozze del s.mo s.r suo fratello, e perché io desidero e per onor di lei, e per mio gusto che tutto le riesca con onore e felicità, non posso mancare di ricordarle quelle cose che io giudico espedienti per tal fine. E però le dirò che se bene io so che ella ha appresso di sé uomini di molto valore, tuttavia che per quelle parti che

# Alla corte dei Gonzaga

V. Ecc. disegna che sieno recitate cantando, e anche per recitar la sua parte, il nostro Iacopo Peri, o Zazzerino che lo vogliamo dire, mi parrebbe che potessi giovar molto a questo negotio perché, come ella benissimo sa, non basta che le favole sieno belle (il che non so che sia della nostra), ma bisogna che sieno ben recitate e rappresentate, che dalla diligentia posta in alcune minime cose e del recitare, e dell'ationi, e degl'accenti, e degli abiti e di mille altri avvertimenti si sono acquistate tanto nome alcune favole che V. Ecc. sa, et io ne posso far fede che a tutte mi sono ritrovato, sí come si è ritrovato il nostro Zazzerino; il quale replico a V. Ecc. che farebbe buon giuoco in questo servitio, e so che volentieri la servirebbe, tuttavia che ne avesse licentia da questi principi, il che a V. Ecc. sarebbe facile, poiché non credo che queste nozze di qua si abbino a celebrare prima che a primavera. Ho discorso con il s. r Rassi assai a lungo, acciò possa dar lume a V. Ecc. Ill.ma di alcune cose, e dove ella avesse qualche dubbio, mi faccia gratia d'avisarmelo acciò resti soddisfatta.

Sento che vien costà il s.r Ottavio Rinuccini, e che sarà adoperato in queste feste. Non voglio mancare di avvertir V. Ecc. che con tutto che egli sia in ogni altra cosa molto gentile e complito, tuttavia in materia di poesie egli è tal ora troppo partiale di se medesimo e si lascia talvolta tanto trasportare dall'interesse, che non guarda di conturbare e intraversare con artifitiosissima astuzia e sagacità le

cose degli altri.

So che V. Ecc. è prudentissima e accortissima, ma mi è parso necessario che ella sappia il vitio di questa nostra aria che ci fa spesso tra noi roderci, come si dice, il basto l'un l'altro, e scusi se parlo troppo liberamente 160.

I timori di Cini non erano infondati: Rinuccini arrivò a Mantova il 23 ottobre 1607 (certo preceduto da uno scambio epistolare), mentre la Teti fu rifiutata tre giorni avanti 161. Ma Cini non si arrese e tornò alla carica cercando di coinvolgere nell'operazione anche musicisti mantovani, primo fra tutti Monteverdi:

Io non risposi alla lettera di V. Ecc. Ill.ma la settimana passata per essermi stata resa duoi giorni dopo la partita del procaccio. Gli dirò ora che io ho trovato tanto buona disposizione e fervore nel nostro s.r Iacopo Peri, che non solo finirà quanto prima la favola, già ridotta a buon termine, e con l'esquisitezza altra volta scritta a V. Ecc.za, ma per il desiderio che ha di darle compita soddisfazione verrà a Mantova al suo tempo, se sarà con buona gratia di questi principi come ella presupone, et ancora canterà non solo una parte, ma due, e farà in ciò quello che per niuno altro avrebbe fatto che per V. Ecc. Ill. Egli si piglia assunto di comporre tutte le parti che vanno recitate, et oltre a ciò farà il prologo e qualche arietta di quelle delle Ninfe o de' Cupidini, anzi si piglia pensiero di tutte queste; onde non resterà altro che le musiche piene dei cori, cioè intermedi, e quelle delle deità che compariscono da ultimo, si di quelli che cantano soli, come di quelli che cantano in coro. Le quali musiche ho pensato, se cosí piacerà a V. Ecc., che ella le faccia fare costí al Monteverdi o altri suoi musici, sí perché son valenti uomini, sí per risparmiar briga e spesa a V. Ecc., et anco perché è conveniente, sí per non si tirare addosso l'invidia, sí per onore della casa di V. Ecc.; perché sí come non è vergogna il provedersi di gente forestiera per aiuto di quelli di casa, come faremo qua anco noi avendo chiamato la musica dell'ill.mo Montalto. cosí sarebbe poco onore il non avere a servirsi anco de' suoi servitori; e creda pure che non mescolando di codesti paesani, etiamdio che si facessi divinamente tutto, sarebbe sempre mal fatto, e lacerato ogni cosa. E perciò sono andato pensando che non solo quanto a' compositori si tenga questo ordine, ma anco

quanto ai cantanti. Onde considerato bene il tutto, ho pensato che basterà a V. Ecc. cinque o sei al più di questi cantanti, cioè che potrà acconciamente il nostro s.r Iacopo fare la parte di Proteo e quello di Imeneo, Giovannino castrato la ninfa Nuntia, Fabio castrato Tetide, il Brandino uno dei compagni di Peleo, il più principale Gio. Gualberto putto, che altre volte è stato costà, per il Cupido e forse un'altra Ninfa. Il Rasi poi, quale come servitore di V. Ecc. si presuppone che non mancherà, può acconciamente fare la parte di Peleo e quella di Giove; una donna, che sento che è costí, potrà fare il Prologo. L'altre Ninfe, o coro di Cupidini, o altri compagni di Peleo, sento che costí non mancheranno o putti, o altri tenori, e cosí verrà V. Ecc. a esser servita con manco spesa, e manco briga e più lodevolmente, se io non mi inganno. Protestando però che il nostro sig.r Peri presupone che il Rasi canterà anch'egli: ché non cantando non intende di farlo se non ha qualche uno ben nato simile a lui che canti.

[...] Aiutisi di costà V. Ecc., e guardasi dalle astutie di quello amico, che son più potenti che ella non crede, e me conservi suo servitore, che N.S. Dio le conceda ogni bene. Credo che sarebbe bene che al Rasi fusse dato commessione mentre dimora qua, che fusse con il nostro sig.re Iacopo [Peri], o meco a consultar e esercitarsi intorno a questo servitio, perché sento che si meraviglia non gli sia stato scritto nulla. E se V. Ecc. facessi scrivere un verso a meser Marco da Gagliano suo, che bisognando desse qualche aiuto, o di compositioni o d'altro,

so che lo riceverebbe per favore.

E se V. Ecc. è risoluta che le nozze si faccino a carnevale, gli protesto che non perda oncia di tempo, e solleciti con ogni prestezza, perché le cose non riescono e non si fanno bene se non con molte prove, et io me le inchino con ogni debita riverenza. Di Firenze il dí 26 di ottobre 1607 162.

Tuttavia il tentativo di Cini non approdò a nulla, per cui Rinuccini rimase il poeta designato per la pastorale da rappresentarsi cantando. Frattanto si faceva vivo anche Monteverdi, richiamato a Mantova dal soggiorno cremonese con la citata lettera di Follino. Egli offriva i suoi servigi al principe Francesco, che il 10 ottobre 1607 scriveva al duca suo padre:

Ier sera il Monteverde mi venne a parlare, e mostrandosi desideroso di ben servire V.A. in queste feste di nozze e particolarmente nella pastorale in musica, mi fece instanza che volessi scrivergli che sarebbe necessario che egli fra sette o otto giorni avesse le parole per poter dar principio ad operare, perché altrimenti non gli basta l'animo in tanta strettezza di tempo quanto è da qui a carnevale, far cosa buona [...] 163.

Certo Monteverdi doveva temere di restarsene ai margini di un avvenimento tanto importante, essendo stato chiamato a Mantova fin dall'ottobre Marco da Gagliano 164, che doveva musicare la vecchia *Dafne* rinucciniana opportunamente rimaneggiata e che in piú, il 3 dicembre 1607, prometteva a Ferdinando qualche altra composizione teatrale:

Fatto il Natale, senza dubbio alcuno mi trasferirò costí per servir S. Ecc. Ill.ma, e prima verrei quando vedessi necessità particolari, dicendoli come di continuo mi vo mettendo in ordine con opere convenevoli al tempo et al suo desiderio, et in particolare avrò presso di me una favoletta per recitar cantando, quando a S. Ecc. piacessi servirsene, opera da potersi condurre in breve e facilmente, e questo li accenno per farli vedere che non penso ad altro che a servirla [...] 165.

Rinviate le nozze al maggio 1608, si pensò di utilizzare quella «favoletta» insieme con la Dafne nel corso delle feste carnevalesche del 1608:

Ritrovandomi il carnoval passato in Mantova, chiamato da quella Altezza per onorarmi servendosi di me nelle musiche da farsi per le reali nozze del serenissimo principe suo figliuolo e della serenissima infanta di Savoia: le quali, essendo differite a maggio dal sig. duca, per non lasciar passar que' giorni senza qualche festa, volle fra l'altre che si rappresentasse la Dafne del signor Ottavio Rinuccini da lui con tale occasione accresciuta e abbellita, fui impiegato a metterla in musica: il che io feci nella maniera che ora vi presento.

Cosí scriveva Marco da Gagliano nella prefazione della Dafne (Firenze, Cristofano Marescotti 1608) 166, in cui informa anche che Caterina Martinelli impersonò Amore, Francesco Rasi Apollo ed Antonio Brandi detto il Brandino il Nunzio 167, mentre l'allestimento fu di Cosimo Del Bianco ed alcuni brani musicali vennero composti dallo stesso cardinale Ferdinando Gonzaga.

Essendo universalmente volato il grido a Firenze quanto allegramente e virtuosamente loro A.ze Ser.me abiano passato i giorni carnevaleschi con le due feste recitate in musica con plauso di tutta Mantova, e in particolare la Dafne fatta recitare da V. Ecc. Ill. arricchita dallo stesso Rinuccini di nuove invenzioni e composta dal sig. Marco con infinito gusto al pari di ogni altra e d'avantaggio, poiché tal modo di canto è stato conosciuto più proprio e più vicino al parlare che quello di qualcun altro valent'uomo, come mio debito vengo a rallegrarmi con V. Ecc. Ill., sí come feci col sig. Marco, quale in risposta m'ha detto che V. Ecc. ha composto in detta favola alcune arie in somma eccellenza, e tanto l'ha commendate che m'è venuto desiderio grandissimo di vederle.

La lettera, di Jacopo Peri al cardinale Ferdinando, da Firenze l'otto aprile 1608 168, con l'ironica allusione ad un «valent'uomo» chiama assai probabilmente in causa Monteverdi: gli spettacoli con musica che i mantovani potevano aver ascoltato erano infatti solo il suo Orfeo e, precedentemente (ma questo valeva solo per chi aveva assistito ai festeggiamenti fiorentini dell'autunno 1600), L'Euridice dello stesso Peri.

Intanto Rinuccini aveva messo a punto il testo destinato a Monteverdi, L'Arianna, attorno al quale aveva scritto a Striggio già il 20 dicembre 1607:

In quanto a quello che appartiene al rappresentarsi l'Arianna, non ci veggo difficoltà, se non che io avevo fatto gran capitale su 'l Brandino, su la Settimia [Caccini] per Venere, nel resto delle donne di Giulio [Caccini] per i cori,

ornamento di grand'importanza.

La Favola mi cresce di maniera che ha bisogno di gran personaggi, per esser non dico la piú bella, che le mie non meritano questo titolo, ma piú grande dell'altre. Consiglierei V.S.Ill.ma a far ogni sforzo che di qua venissero e le donne di Giulio e 'l Brandino. M.r Marco [da Gagliano] lo menerò meco, questo non ha bisogno di licenzia. Replichi V.S.Ill.ma e faccia replicare al sig. duca con dire che a pochi di di quaresima saranno di ritorno. Venti giorni che stiano a Mantova basta: sono genti pratiche. Queste cose cantate son più difficili e più belle che l'uom non pensa, vogliono grand'esquisitezza, altrimenti non riescono.

l'altro nel luglio 1624. Quali fossero questi due brani non è finora precisabile: lo stesso deve dirsi per i due ulteriori commissionatigli nel 1624, della cui

effettiva composizione non si può nemmeno essere certi.

Nel carteggio con la corte estense, ad un certo punto Monteverdi offre sue «canzonette a tre voci»: esemplari di tal genere ci sono giunti nella raccolta postuma del 1651 (Madrigali e canzonette a due e tre voci) ma anche in un manoscritto conservato proprio a Modena (Biblioteca estense, α. K. 6. 31). Intitolato Libro di villanelle, a cc. 16v-17r contiene «Ahi che si parte il mio bel sol'adorno», a tre voci (due soprani, tenore e continuo), in quattro strofe, che figura accanto a composizioni di Vincenzo Pellegrini, Quagliati, Pace, Giovanelli. Sulla prima pagina di guardia esso reca l'annotazione: «Hic liber est Monaldi Brancaleonis et suorum amicorum». Essendo l'unica fonte che ce la tramandi, si potrebbe ipotizzare che l'antologia di Monaldo Brancaleone abbia raccolto almeno una di quelle canzonette monteverdiane 78.

### 27. Il Combattimento di Tancredi et Clorinda (1624).

Mentre stabiliva contatti di lavoro con una nuova corte italiana, Monteverdi continuava a coltivare quelli soliti con l'ambiente veneziano anche fuori S. Marco. E se il 15-16 agosto 1623 lo si trova impegnato alla scuola di S. Rocco per la festa del santo protettore 79, nel carnevale 1624 una sua composizione «in genere rappresentativo» (preceduta forse da altre «senza gesto») intitolata Combattimento di Tancredi et Clorinda veniva eseguita a palazzo Mocenigo «per passatempo di veglia», cosí come quattro anni prima in casa Bembo si era data forse l'egloga danzata Apollo. Îl Combattimento fu stampato piú tardi nel Libro ottavo dei madrigali monteverdiani (1638) - compreso tra gli «opuscoli in genere rappresentativo che saranno per brevi episodii fra i canti senza gesto» di cui parla il frontespizio -, preceduto da istruzioni che riflettono la 'prima' del 1624:

Combatimento in musica di Tancredi et Clorinda, descritto dal Tasso, il quale volendosi esser fatto in genere rappresentativo, si farà entrare alla sprovista (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'ora comincierà 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 ustrimentisti gli suoni incitati e molli, et il Testo le parole a tempo pronuntiate, in maniera che le creationi venghino ad incontrarsi in una imitatione unita: Clorinda parlerà quando gli toccherà, tacendo il Testo; cosí Tancredi. Gli ustrimenti, cioè quattro viole da brazzo, soprano, alto, tenore et basso, et contrabasso da gamba, che continuerà con il clavicembano, doveranno essere tocchi ad immitatione delle passioni dell'oratione. La voce del Testo doverà essere chiara, ferma et di bona pronuntia alquanto discosta da gli ustrimenti, atiò meglio sii intesa nel oratione. Non doverà far gorghe né trilli in altro loco che solamente nel canto de la stanza che incomincia: «Notte». Il rimanente porterà le pronuntie a similitudine delle passioni del'oratione.

In tal maniera [...] fu rapresentato nel palazzo del'illustrissimo et eccelentissimo signor Girolamo Mozzenigo mio particolar signore, con ogni compitezza, per esser cavaliere di bonissimo et delicato gusto, in tempo però di carnevale per passatempo di veglia, alla presenza di tutta la nobiltà, la quale restò mossa dal'affetto di compassione in maniera che quasi fu per gettar lacrime: et ne diede applauso per essere statto canto di genere non più visto né udito <sup>80</sup>.

Dunque la situazione e la base letteraria sono fornite dal poema tassesco, «con non poche licenze, quali la modifica dei primi due versi e la frequente, deliberata contaminazione della versione della Liberata (canto XII [ottave 52-62 e 64-68]) con quella della Conquistata (canto XV)» 81. In quel giro d'anni anche altri compositori avevano dimostrato interesse per qualche personaggio di quel grande racconto epico: nel quarto libro delle sue Musiche (Venezia, Alessandro Vincenti 1621) già Sigismondo D'India aveva intonato a voce sola l'episodio della morte di Clorinda (XII, 66-68), e Biagio Marini si era avvalso di varie parafrasi tassesche di Guido Casone per Le lagrime d'Erminia (Parma, Anteo Viotti 1623) «in stile recitativo». Non molti anni dopo il ravennate Francesco Eredi musicava a cinque voci, ma spesso con passi a voce sola, L'Armida del Tasso, cioè le ottave 56-66 e 123-124 dei canti XVI e XX della Gerusalemme (Venezia, Alessandro Vincenti 1629).

Nella prefazione del suo Libro ottavo sarà Monteverdi medesimo a precisare le ragioni della sua scelta: «diedi di piglio al divin Tasso, come poeta che esprime con ogni proprietà e naturalezza con la sua oratione quelle passioni che tende a voler descrivere, e ritrovai la descrittione che fa del combattimento di Tancredi con Clorinda, per aver io le due passioni contrarie da mettere in canto, guerra cioè, preghiera e morte. E l'anno 1624 fattolo poscia udire a migliori de la nob. cità di Venetia, in una nob. stanza del illust. et ecc. sig. Gerolamo Mozzenigo cavaglier principale, e ne comandi de la Sereniss. Rep. di primi, e mio particolar padrone e partial protettore, fu con molto applauso ascoltato e lodato».

Che il Combattimento sia musica 'con gesto', anche se non lo precisasse a più riprese lo stesso Monteverdi, lo chiarirebbero inequivocabilmente le sue caratteristiche musicali. Esso (per soprano – Clorinda –, due tenori – Tancredi ed il Testo – e quattro parti strumentali: «quattro viole da brazzo, soprano, alto, tenore et basso, et contrabasso da gamba, che continuerà con il clavicembano») è infatti tutto intessuto di episodi che, se si riallacciano alle abitudini descrittive del mondo madrigalesco, sono qui spinti risolutamente in direzione gestuale, sottintendendo ed anzi richiedendo esplicita-

mente la realizzazione mimica.

Da circa un quindicennio anche nelle stampe (ad esempio di Sigismondo D'India, Saracini, Marini, Rontani) avevano preso ad apparire composizioni da camera fondate su quel genere di canto a voce sola espressivo e atteggiato che si è visto definito dai piú recitativo, e da altri (Monteverdi sopra tutti) rappresentativo. Proprio recentemente lo stesso Monteverdi ne aveva dato saggio con le due «lettere amorose» incluse nel Concerto del 1619 e ripubblicate di fresco nella piccola antologia del 1623 insieme col Lamento d'Arianna. Rispetto a tutti i suoi predecessori, altrettanti monologhi lirici,

il Combattimento si differenzia per la sua natura in primo luogo narrativa e fortemente drammatica, contemperante momenti espositivi, dialogici, d'azione, epici, meditativi e lirici, e per l'avvalersi in relazione ad essa di piú di una voce-personaggio. Tra esse però compare anche quella di un narratore che, dovendo collegare le non frequenti battute di Tancredi e Clorinda, nella composizione finisce per risultare il ruolo preponderante. Frammento di un testo non a destinazione scenica, questo Combattimento ha gli ibridi caratteri di una teatralità allusiva da camera, intrecciante protagonisti immersi nella vicenda (Tancredi, Clorinda) e osservatori ad essa esterni (il Testo), dialogo diretto ed azione mediata, dramma vissuto in prima persona e racconto visualizzato che ne attenua l'incandescenza.

Inoltre, e sempre diversamente dalle composizioni precedenti di analogo genere, nel Combattimento Monteverdi impiega per primo strumenti acuti (il corpo delle viole da braccio) che con le voci concertano variamente.

Dalle istruzioni sopra riportate parrebbe che, a palazzo Mocenigo, i musicisti fossero collocati in una stanza diversa da quella in cui si trovavano i gentiluomini invitati alla «veglia». «Clorinda a piedi armata, seguita da Tancredi armato sopra ad un cavallo Mariano» entrò infatti «dalla parte de la camera in cui si farà la musica»: celati gli strumentisti agli spettatori, alla loro vista si offrirono soltanto Tancredi e Clorinda più il Testo, la cui voce si mantenne «alquanto discosta da gli ustrimenti, atiò meglio sii intesa nel oratione». E l'entrata di questi personaggi «alla sprovista (dopo cantatosi alcuni madrigali senza gesto)» dovette sortire notevole effetto sugli ospiti, che non si aspettavano certo tale sorpresa: «il Testo all'ora comincierà il canto».

Con la declamazione iniziale del Testo ci si proietta subitamente in medias res («Tancredi, che Clorinda un uomo stima, / vol ne l'armi provarla al paragone»), cosa del resto facilmente consentita dalla notorietà dei personaggi e del testo tassesco. La triplice esposizione di una figurazione strumentale 'rotatoria' e quella del «motto [= moto] del cavallo» («trotto del cavallo» nella parte dell'alto II) provvedono ad un minimo di determinazione spaziale («Va girando colei l'alpestre cima...», Tancredi che si lancia al galoppo) cui si accompagna una prima fanfara allusiva allo sferragliare delle armi. La prima parte si chiude sulla contrapposizione tra due inserti strumentali, quello cioè a valori larghi per i «passi tardi e lenti» dei due guerrieri che «vansi incontro» e quello invece a note ribattute assai velocemente («e d'ira ardenti») con effetto di tremolo: un abbellimento proprio dello stile vocale che già negli anni '10 compare trasferito in sede strumentale in composizioni a stampa di musicisti d'ambiente veneziano quali Francesco Usper, Biagio Marini (la cui sonata La Foscarina, dagli Affetti musicali [Venezia, Gardano 1617], reca l'indicazione: «Tremolo con l'arco») e Giovan Battista Riccio, che nel suo Terzo libro delle divine lodi (Venezia, Gardano [Bartolomeo Magni] 1620) include un paio di canzoni a tre (La Pichi, La Grimaneta) «con il tremolo». Al di là del semplice effetto tecnico, va comunque notato che Monteverdi nel Combattimento lo usa per fini squisitamente espressivi.

L'antagonismo sopra descritto piú tardi Monteverdi lo teorizzerà nella

prefazione al Libro ottavo:

et sapendo che gli contrarii sono quelli che movono grandemente l'animo nostro, fine del movere che deve avere la bona musica (come afferma Boetio, dicendo: «Musicam nobis esse coniunctam mores vel honestare vel evertere»), perciò mi posi con non poco mio studio et fatica per ritrovarlo, et considerato nel tempo piricchio che è tempo veloce, nel quale tutti gli migliori filosofi affermano in questo essere stato usato le saltationi belliche, concitate, et nel tempo spondeo tempo tardo le contrarie, cominciai dunque la semibreve a cogitare, la qual percossa una volta dal sono, proposi che fosse un tocco di tempo spondeo, la quale poscia ridotta in sedeci semicrome, et ripercosse ad una per una, con agiontione di oratione contenente ira et sdegno, udii in questo poco esempio la similitudine del affetto che ricercavo, benché l'oratione non seguitasse co' piedi la velocità del istromento [...].

Momento di sospensione prima del precipitare della vicenda, l'ottava che inizia con «Notte, che nel profondo oscuro seno» si staglia contro il libero fluire recitativo di quanto le sta attorno per essere l'unica parte architettata con precise simmetrie, ad aria col solo basso strofico. Essa è infatti divisa in due quartine (non identiche letterariamente, per via delle rime alternate nella prima, alternate e baciate nell'altra) in cui il Testo canta sul medesimo continuo, ogni volta preceduto da un ritornello che gli serve per il «passeggio» sull'ideale scena: le due strofe cosí ottenute sono introdotte da una breve «sinfonia».

A questa pausa meditativa fa immediato seguito, per rendere piú bruciante il contrasto, il «principio della guerra», ove si accumulano concitatamente immagini di eloquente evidenza sonora, ai limiti del più strepitoso clangore: incisi ritmici incalzanti («Non schivar, non parar...»), l'hoquetus sempre piú agitato («non danno i colpi or finti, or pieni, or scarsi», «Odi le spade orribilmente urtarsi»), i soggetti marziali a fanfara («e 'l piè d'orma non parte», «Cozzan con gl'elmi...»), la contrapposizione tra l'immobile linea melodica del Testo («sempre il piè fermo») e l'eccitazione delle parti strumentali («e la man sempre in moto»), le rapide scale («né scende taglio...»), le note ribattute stavolta anche nella scrittura vocale («L'onta irrita lo sdegno alla vendetta...», «Tornano al ferro...»). Per rappresentare questa lotta selvaggia Monteverdi cerca anche inedite sonorità, di sapore quasi rumoristico, come l'uso del pizzicato («Qui si lascia l'arco, e si strappano le corde con duoi diti», è richiesto alle viole nel passo in questione: ed è il primo esempio noto di quest'effetto strumentale almeno in area italiana, essendo già apparso in The Souldiers Song, primo dei Captaine Humes musicall Humors editi da Tobias Hume nel volume The first Part of Ayres, French, Pollish and others together, London, Iohn Windet 1605, allo stesso modo utilizzato come effetto caratteristico e descrittivo in un contesto militare) impiegato nel momento piú scomposto, significativamente quando il duello degenera in rissa: «e spada oprar non giova; / dansi con pomi e infeloniti e crudi...». L'interesse per gli 'affetti' guerrieri domina sull'ambiguità del «Tre volte il cavalier la donna stringe...», in cui Monteverdi illustra quei «nodi tenaci», «nodi di fier nemico e non d'amante» allacciando con sincopi ed imitazioni voci e strumenti.

Il placarsi della furibonda tenzone (le viole replicano un motivo che si spegne progressivamente discendendo spossato per un'ottava mentre Testo

e continuo rimangono immobili: «e stanco e anelante...») riporta ad una piú pacata declamazione, specie nelle battute dei due estenuati contendenti, più pacata deciamazione, specie in con una linea recitativa più frastagliata solo nelle esclamazioni del Testo

(«O nostra folle mente...»).

Col riaccendersi della lotta ritornano le fanfare e soprattutto lo stile concitato (note velocemente ribattute da voci e strumenti unite a sillabazio. ne frenetica e con fitte ripetizioni interne di un testo «contenente ira et sdegno», come il compositore scriverà nella prefazione al suo Libro ottavo) che amplia ed istituzionalizza possibilità espressive già intraviste ai tempi di Orfeo (nell'atto IV: «S'arman forse a' miei danni / con tal furor le furie...») e di Arianna (nel 'lamento', al passo: «O nembi, o turbi, o venti...», ripreso naturalmente nella versione polifonica).

L'ultimo nucleo d'interesse – dopo aver toccato, ancora una volta senza indugiarvi, gli accenni erotici del «bel sen» e della «veste che d'or vago trapunta / le mammelle stringea tenera e lieve» - è costituito dalla «preghiera e morte» di Clorinda, uno dei poli di quella dialettica affettiva di «contrarii» (l'altro è ovviamente «guerra») da cui Monteverdi, nella prefazione citata, dichiara di essere stato maggiormente attratto nelle ottave tassesche. Il recitativo del Testo registra con fedeltà le situazioni espressive: l'incalzare vittorioso di Tancredi, il declinare di Clorinda ed il «novo spirto [...] che Dio l'infonde», il tragico stupore e l'ammutolire di Tancredi cui fanno seguito esclamazioni di commento su intervalli patetici (la sesta minore per «Ahi vista!»: una settima diminuita è poco piú avanti, a «col ferro»). Le parole di Clorinda invece, fino al celestiale commiato («S'apre il ciel: io vado in pace»: quello che in Tasso era soltanto immaginato, in Monteverdi si fa concreta battuta effettivamente posta sulle labbra della donna), si staccano decisamente da quelle del Testo, circonfuse come sono dalla sonorità delle viole che l'accompagnano con coppie di note lunghe eseguite legate in un «arcata sola. f. p.», volendo contrapporre tali passi di «preghiera et morte» a quelli di «guerra» in cui bisognava suddividere in sedicesimi le semibrevi: «Et perché a primo principio (in particolare a quali toccava sonare il basso continuo) il dover tampellare sopra ad una corda sedeci volte in una battuta gli pareva piú tosto far cosa da riso che da lode, perciò riducevano ad una percossa sola durante tale batuta tal multiplicità, et in guisa di far udire il piricchio piede facevano udire il spondeo, et levavano la similitudine al oratione concitata».

Con tali parole, tolte ancora dalla prefazione al Libro ottavo, Monteverdi ribadiva la sua poetica anche in sede monodica: come un tempo a contatto col madrigale polifonico a cinque voci, essa era volta ad uno stile espressivo valorizzante al massimo l'«oratione» ed anzi fondata sul cozzare di 'affetti' contrastanti, alla piena realizzazione dei quali dovevano solidalmente mirare voci e strumenti tesi «ad incontrarsi» in quella «imitatione unita» che lui stesso proponeva come superiore ideale esecutivo nella premessa al Combattimento.

Chioggia et quel sig. re volendosi prevalere dela persona mia in una certa fontione di musica, mi trattenne in Chioggia un giorno di più di quel che mi credevo».

## 29. Le feste parmensi del 1628.

Con Bentivoglio a quell'epoca Monteverdi era in contatto per via di una commissione molto importante per i Farnese di Parma: si trattavano infatti le nozze tra il duca Odoardo e Margherita de' Medici, e di conseguenza già si pensava ai relativi festeggiamenti, di cui era stata data la responsabilità organizzativa al marchese Enzo Bentivoglio di Ferrara. (Tra parentesi, era questo il «perché» delle «cose bellissime» che, secondo l'indiscrezione di Strozzi [L. 95], si stavano preparando a Firenze nell'estate 1627).

Il sig. marchese Bentivogli molto mio sig. re per molti anni passati, mi scrisse già un mese fa adimandandomi se io gli averei posto in musica certe sue parole fatte da sua ezzellenza per servirsene in una certa principaliss. ma comedia che si saria fatta per servitio di nozze di prencipe, et sarebbero statti intermedi, et non comedia cantata. Essendo molto mio particolar sig. re gli risposi che averei fatto ogni possibile maggiore per servire alli comandi di S.E.Ill. ma Mi replicò un particolar ringratiamento, et mi disse che se ne aveva da servire nelle nozze del sere. mo di Parma. Gli risposi che averei fatto ciò si fosse degnato comandarmi. Ne diede parte subbito a quelle Altezze Sere. me et ebbi per risposta che dovesse inpiegarmi in tal bisogno, così di subbito mi mandò il primo intermedio et di già l'ho fatto quasi mezzo, et lo farò con facilità perché sono quasi tutti soliloqui; le quali Altezze mi onorano molto con tal comando avendo io inteso che vi erano da sei o sette che facevano instanza per aver tal carico: con motu proprio si sono voluti dignare quei sig. ri di elleggere la persona mia [...].

Questa lettera a Striggio, del 10 settembre 1627 (L. 104), ricorda la passata consuetudine col marchese Bentivoglio, principe di quell'accademia ferrarese degli Intrepidi cui Monteverdi aveva dedicato il Quarto libro de madrigali (1603): ma già nel Secondo libro (1590) il compositore aveva messo in musica un suo testo, il madrigale «La bocca onde l'asprissime parole». Quanto poi ai «sei o sette che facevano instanza per aver tal carico» di Parma, se ne possono individuare alcuni attivi in centri padani: Domenico Mazzocchi, Giovan Battista Crivelli, Sigismondo D'India, Antonio Goretti. Anzi proprio quest'ultimo, nel cui ridotto musicale - si ricorderà Artusi aveva situato le audizioni monteverdiane divenute pretesto per la celebre lunga polemica, venne affiancato a Monteverdi con funzioni di copista per aiutarlo nella vasta impresa 97. Essa prevedeva anzitutto gli intermedi per l'Aminta tassesca stesi da Ascanio Pio di Savoia sui temi seguenti: Il castello incantato di Atlante, Didone ed Enea, Diana ed Endimione, Gli Argonauti, I quattro continenti. Monteverdi si mise al lavoro verso la metà di settembre del 1627, esaminando i primi testi ricevuti e pianificando i «generi di armonie» da utilizzarvi, tenendo in conto particolare le esigenze di varietà e contrapposizione degli 'affetti':

Heri che fu alli 9 [settembre] del presente dal curriere ricevei un plicco di V.S.Ill. ma [Enzo Bentivoglio] nel quale vi era un intermedio et una lettera di V.S.III. ma piena d'infinita umanità et onore verso la persona mia, et insieme una copia d'un capitolo di una lettera della ser. ma sig. ra duchessa di Parma scritta a V.E.Ill. ma nel quale si degna onorarmi di comandarmi con il mezzo di V.E.Ill. ma ch'io ponga in musica quello che da V.E.Ill. ma mi sarà comandato. Appena ho potuto leggiere due volte il detto intermedio per l'occasione del scrivere hauta, essendo giorno che si parte il curriere: ho però visto tanto di bello che in verità son rimasto dedicatissimo con l'affetto a cosí bell'opera. Et si ben è statto poco il tempo, non per questo son statto indarno in tutto, perché di già gli ho datto principio come ben ne farò vedere qualche poco d'effetto per mercore venturo a V.E.Ill.ma, avendo di già visto che quattro generi d'armonie saranno quelli che anderanno adoperati per servitio del detto intermedio: l'uno che incomincia dal principio e seguita sino al principio de le ire tra Venere et Diana, et tra le loro discordie; l'altro dal principio delle ire sino finite le discordie; l'altro quando entra Plutone a metter ordine et quiete, durante sino dove Diana s'incomincia ad innamorare d'Endimione; et il quarto et ultimo dal principio di detto innamoramento sino alla fine [...] 98.

Spererò senz'altro per lo venturo ordinario di sabato mandar a V.E.Ill. ma fatto tutto l'intermedio di Didone. Credevo mandarlo aver per lo presente, ma se mi è interposto acidente che non mi ha lassiato comporre per duoi giorni, et spero che tal intermedio non dispiacerà a V.S.Ill.ma Poco anco manca al finir il primo. Accuso poi la riceuta a V.E.Ill.ma del corriere: li versi mandatemi per servitio dela corriera questi per anco non gli ho ben letti per la brevità del tempo hauta et per essere stato intento al scrivere il narato intermedio di Didone. Ho visto però alla sfuggita gli Mesi come parlano, et ho visto la Discordia parimente, et ho un po' poco pensato alla immitatione de la detta Discordia et mi pare che sarà un poco difficiletta. La ragione è questa, che gli Mesi dovendosi concertare con armonie soavi, cercando però quelle che dovevano andare alla immitatione più possibile di ciascheduno, la contraria armonia sarà per servitio de la Discordia, contraria dico a quella che converrà a li Mesi. Non so al presente immaginarmi altro che farla recitar in voce et non in armonia: questo però è primo pensiere, qual ho voluto notificare a V.E.Ill.ma afin col il pregiatiss.mo suo giuditio mi possa congiovare in poter servir meglio al gusto di V.E.Ill.ma al qual bramo con tutto l'affetto. Non negherei però che gli detti parlari de la ditta Discordia non fossero spiegati dalla musica, cioè che lei avesse a parlar nel modo come se l'avesse a cantare, ma tal suo cantare non fosse appoggiato sopra ad armonia alcuna di ustrimento però; che cosí mi pare che sarebbe la sua immitatione [...] 99.

L'Aminta, per la quale Claudio Achillini (allora al servizio di Odoardo Farnese) aveva appositamente scritto il prologo Teti e Flora che andava ad aggiungersi ai testi da porre in musica, doveva recitarsi in un teatro all'aperto fatto erigere per l'occasione nel cortile di S. Pietro Martire, alla Pilotta, su progetto di Francesco Guitti e Francesco Mazzi. Per questo il 25 settembre 1627 (L. 110) Monteverdi avvertiva Bentivoglio: «sarà cosa cauta l'andar a vedere il teatro in Parma per poterli applicare piú che sia possibile le proprie armonie decenti al gran sito, che non sarà cosí facil cosa (secondo me) il concertar le molte et variate orationi che veggo in tali bellissimi intermedii. Fratanto anderò facendo et scrivendo per poter mostrar a V.E.Ill. ma altra cosa et maggiore che mi ritrovo». Da quest'ultimo accenno varrebbe che Monteverdi fosse intenzionato a presentare a Bentivoglio una parrebbe che Monteverdi fosse intenzionato a presentare a Bentivoglio una

sua composizione importante («maggiore» degli intermedi) già pronta (La finta pazza Licori? l'Armida?). Ma il piano dei festeggiamenti era già al completo prevedendo anche, accanto all'Aminta decorata da quegli spettacolari intermedi, un torneo (Mercurio e Marte) da rappresentarsi nel teatro fatto costruire in un salone della Pilotta da Ranuccio I Farnese, dieci anni prima, e mai inaugurato: architetto ne era stato il ferrarese Giovan Battista Aleotti detto 'l'Argenta', già autore del teatro degli Intrepidi a Ferrara (è notevole che in entrambe queste imprese fosse implicato anche il marchese Bentivoglio).

Al termine del settembre 1627 Monteverdi aveva in mano i testi dei primi quattro intermezzi, speditigli da Goretti secondo quanto quest'ultimo scriveva al marchese: «Faccio sapere a V.S.Ill. ma come ebbe [= ebbi] l'intermedi et libreto: l'intermedi ho mandato a Venetia al s. Monteverde conforme

all'ordine di V.S.Ill. ma, 100.

Verso la fine dell'ottobre successivo tanto Goretti che Monteverdi erano insieme a Parma, dopo essere transitati per Modena ed avervi ricevuto forse qualche bella accoglienza da quella corte con cui il maestro della cappella di S. Marco era in relazioni di lavoro da alcuni anni: «Averò poi da racontare a V.E.Ill.<sup>ma</sup> la bella entrata che facessimo il gentilissimo sig. Gorretti et io in Modona, la quale conseguito la sodisfatione di tutto il viaggio hauto allegramente, con il quale ora felicemente se ne stiamo operando alla galiarda per ottener il fine che esso signor et io caldamente desideriamo», comunicava Monteverdi a Bentivoglio da Parma il 30 ottobre 1628 (L. 112). I due musicisti incontrarono subito il conte Fabio Scotti, fiduciario di Enzo Bentivoglio a Parma, e presero i primi contatti con i cantanti, delle cui pretese e della scarsità di voci femminili (nel cast al momento figurava ingaggiata la sola Settimia Caccini) lo stesso Goretti aveva modo di lagnarsi col marchese <sup>101</sup>:

Giungessimo costí in Parma marti a sera prossimo passato, e subito condusse il s. Claudio dal s. co. Fabio, il quale lo trovassimo che gli era cascata la gotta [...] li diede [= diedi] la lettera de V.S.Ill. e si ragionò un poco, e dipoi mandò a pigliare una carozza in corte, e ne fece condurre ove stima, regalatissimam. Siamo ritornati dal s. co. Fabio, e deto che si tene una letera per la ser. madama di V.S.Ill. della quale il s. Claudio tiene ordine da V.S.Ill. di apresentarla e farli riverenza [...] Abiamo fato un poco di scrutinio delli museci che debe venire, e per conto di done non si averà altro che la s. Setimia, che a dire a V.S.Ill. la vera verità, dubito non farà quela riusita che si crede, et il s. Claudio tiene il medemo pensiero. Nel resto di questi cantori sono una mano de pretendenti che restiamo maravigliati. E prometo a V.S.Ill. che il s. Claudio non voleva altra persona che me, sí quel che io dico et facio, e tutto sia deto a V.S.Ill. con ogni sencerità. [...] Il s. Claudio fa riverenza a V.S.Ill. ma

Insieme, Monteverdi e Goretti resero l'omaggio d'obbligo ai duchi di Parma e andarono poi a visitare il teatro che si costruiva nel cortile di S. Pietro per recitare l'Aminta coi suoi intermedi, rimanendo stupefatti delle costruzioni e delle macchine profusevi, ma anche preoccupati dell'effetto fonico che uno spazio simile avrebbe consentito. Scriveva Goretti:

Or ora che sono le tre ore di notte la ser. ma madama et il s. duca à fatto chiamare il s. Monteverdi e la persona mia, e cosí ambi doi gli abbiamo fato riverenza et da questi prencipi abbiamo hauto gratissima e cortesissima udienza, e gli siamo rimasti schiavi, et a V.S. Ill. ma [Bentivoglio] gli restiamo molto obligati [...] da qui inanti si cominciarà a fare qualche cosa, se bene io non manco di solecitare il s. Claudio [...] Son rimasto maravigliato del novo teatro e della nova sena, e ci siamo andati col s. Claudio, e tutto anderà bene. Quando però serà coperto e serato a proportione il cortile che in altra maniera le voce non fariano afeto alcuno, e con dificultà li strumenti. Io credo certo che V.S. Ill. ma si serà cavato la voglia di far fare machine e far ponere legname in opera: la staremo aspetando per poter dare una volta alla patria per le feste di Natale, che cosí ne fa ancora instanza il s. Claudio per dover poi tornare sub. dopo le feste, che ci serà poi anco tempo [...]

L'incontro coi duchi e le gentilezze usategli sono narrate a Bentivoglio anche da Monteverdi, piuttosto compiaciuto per quel trattamento (L. 112): «Vengo a far riverenza a V.E.Ill. ma, et insieme a renderle quelle gratie maggiori che so et posso, per gli onori particolari et straordinari riceuti da madama ser. ma et ser. mo prencipe, quali signori non solamente hanno datto comissione a sig. ministri che mi sia datto ogni comodità, ma essi medesimi in voce m'hanno certificato di tal singolar gratia». Poco piú oltre, nella medesima lettera datata 30 ottobre 1628 da Parma, il compositore ragguagliava il marchese anche sullo stato dei lavori: «Mi trovo aver fatto il primo intermedio, qual è quello di Melissa et Bradamante, et non quello di Didone, ma sarà il secondo. Son dietro al terzo, il qual finito comincierò a provar qualche cosa, fra il qual tempo de le prime prove finirò piacendo a Dio anco il quarto. Il quinto per anco non l'ho hauto, ma creddo che mi sarà datto quanto prima; né ho mancato sino ad ora di far qualche cosa per il torneo ch'è stabilito se non in tutto, almeno la maggior parte».

Qualche giorno più tardi anche il testo del quinto intermedio era pronto. Tre erano quindi già del tutto musicati, e al quarto si lavorava mentre si dava inizio alle prove e non si tralasciava di tentare il reclutamento di nuove voci:

Ora di novo le dico che si è hauto sí il quinto intermedi[0] come anco le parole mandate dal s. d. Ascanio al s. Monteverdi per agiustare uno intermedi[0]. [...] abbiamo però fato eletione [...] per un puto per Amore il quale si trova a Ravena presso il s. card. Caponi, e cosí dice il d. s. co. che farà scrivere per l'uno [un basso di Ancona] e per l'altro [...] Io non manco di fare dal canto mio ciò che umanam. posso e solecitare il s. Claudio il quale ha fornito 3 intermedi e segue dietro il quarto, fa riverenza a V. S. Ill. e vorà andare per le feste di Natale a Venetia e subito fatto, il primo giorno dell'anno ritornare mostrando e dicendo che per servire a quella republica non ne può far di meno: in questo tempo però finirà tutti li 5 intermedi. Ha fato però ancora qualche parte del torneo, e non starà mai indarno e tirerà a fine a tempo ancora il resto. Il s. co. ha pensiero di consolarlo, e d. s. Claudio fa riverenza a V.S.Ill. [...] Ogi siamo stati al salone col s. co. Fabio: in vero è cosa mirabile. Il s. Claudio è rimasto tutto maravigliato, e si è provato le tre Furie che certo è cosa di gran stupore los.

Nei progetti di Monteverdi il lavoro compositivo avrebbe dovuto concludersi entro il novembre 1627 per quanto riguardava gli intermedi, e riprendere con l'anno nuovo per le musiche del torneo, poiché la sua presenza a Venezia in S. Marco era indispensabile per le cerimonie del tempo natalizio: «Ora le dico che il s. Claudio fa riverenza a V.S.Ill. [Bentivoglio] e io lo vado solecitando et al fine del presente mese avrà finito li cinque intermedi molto bene e di buon garbo, e sub.º finiti li vole apresentare al s. duca e poi venirsene a Venetia per fare le feste, e sub.º fatto, il primo giorno dell'anno ritornare e intanto tirarà inanti per il torneo, e cosí per dopo le feste si potrà far venire li musici per far poi le feste come dicono al fine di carnevale» 104.

Prima però sarebbe stato necessario prendere accordi per il torneo, e il conte Scotti pensò bene di richiedere la diretta presenza del marchese Bentivoglio, espertissimo di tali imprese cavalleresche: «Ma perché mi manca anco persona esperimentata che gli essercita, saria necess. rio che V.S.Ill. ma si contentasse trasferirsi sin qui per poterli inderizzare et anco dare un'occhiada a quello che si opera nei teatri, et trattare et agiustare col s. Monteverdi ciò che si deve fare, qual s. Monteverde attende alle sue compositione, et è veramente un gentiliss. mo par suo» 105. La venuta del marchese era invocata anche da Goretti che sperava cosi, tramite un suo atto d'imperio, di venire a capo delle spinose questioni di rivalità e gelosie createsi nella distribuzione dei ruoli ai cantanti: quasi non bastassero i problemi causati dalla mole del lavoro e dalla fretta, che finivano per ripercuotersi in maniera preoccupante sul grado di leggibilità di quanto Monteverdi andava scrivendo, che a Goretti toccava poi porre in bella copia. A Bentivoglio sarebbe spettato in sovrappiú anche risolvere una questione tecnica non meno grave relativa alla sistemazione dell'orchestra nel grande teatro stabile ducale edificato da Aleotti, di linee nobilmente classicheggianti, ma anch'esso indifferente a un'efficace soluzione del problema ogni volta riproponentesi della collocazione degli strumentisti nelle sale di spettacolo contemporanee 106.

Si starà aspetando ancora V.S.Ill. ma per molte cose, e imparticolare per li nostri affari avendo determinato il s. r Claudio et io che V.S.Ill. ma sia quela che facia la distributione delle parti a questi cantori, né si darà fuori parte alcuna sino alla sua venuta. Desidero di sapere che cosa risolverà dell'Angiola [Zanibelli?]. Il s. r Claudio fa riverenza a V.S.Ill. ma e selli raccorda ser. r 107.

Qui vi è il s. duca Sforza il quale tiene duoi frateli castrati i quali sono stati già a Ferrara col Spirito Santo, uno del quale mi piace onde per dispensare le parte e per non volere né il s. Claudio né io entrare in meggio a fare questo ufficio di dispensare per questa benedeta pica che fra cantori per questa parte [...] Siamo stato piú volte al salone per cominciare a ordinare le poste per le musiche sí per accompagnare per le persone come per adornare ove fa bisogno, et abbiamo sempre trovato molte dificultà per l'angustia del luoco per questa benedeta musica la quale è parte senciale et à questa fortuna che mai ci pensa al suo luoco come non si avesse da intravenire e pure è tanto necessaria. Sperava che in questo novo teatro ci avesse aver maggiore comodità, ma è tutto alo posito e pegio del salone sí che tocherà a V.S.Ill. a trovarli il suo luoco, che noi non ne dà l'animo di trovarlo, aciò debba fare la musica quella riusita che desideriamo. Il s. Claudio fa riverenza a V.S.Ill. a tringratia della buona nuova data acciò possa andare a Venetia per Natale [...]

## Il periodo veneziano

Con l'occasione che se ne viene il Guiti, vengo con la presente mia far riverenza dandoli nova che sono finiti li quatro intermedi e fato del torneo la prima inventione del s. duca, e si proponeva di breviare la parte di Mercurio e di Marte, ma Madama pareva non ci avesse gusto a breviare, o fosse per stimolo del s. Achilino e così è fatto tutte due le parti per apunto. Resta il dispensare le parti, e di già ò scritto buona parte dell'opera fatta dal s. Claudio, la qualle come li viene di sotto dalle mani è tanta intricata e invilupata e confusa che prometo a V.S. che mi fa strolicare, pure si va dietro. O scrito ancora alcune parte per la causa io non saprei dirla, è necessario che sia altra persona che noi, essendosi poiché la prova farà poi chiarire il tutto. [...] Intanto le fo riverenza come fa ancora il s. Claudio [...] 109

Ai problemi connessi con la sistemazione dei musicisti faceva riferimento il 16 novembre 1627 anche Francesco Mazzi: «Il sig. Monteverde è stato a veder i luochi per la musica e vi è una buona dificoltà a darli sadisfatione conforme il suo pensiero, et alla prima à cominciato a dire che non può capirvi, però non mancharemo in ogni maniera di procurar di sodisfarlo» 110. La vastità del lavoro e questi disagi logistici indussero Monteverdi a chiedere - ed a far chiedere dal duca - ai procuratori di S. Marco una proroga alla sua licenza (L. 113, 8 novembre 1627). Però a mano a mano che si approssimavano le feste di Natale, in Monteverdi cresceva l'ansia di tornare a Venezia, magari portando con sé da Parma qualche virtuoso da impiegare nelle funzioni in S. Marco, mostrando ai procuratori che quell'assenza del loro maestro non che andare a detrimento della cappella, poteva perfino giovarle. Tuttavia chi ne aveva la responsabilità nella capitale ducale sembrava poco propenso a quel prestito di musici, e teneva sulla corda lo stesso compositore per farlo rimanere in città quanto piú possibile.

Si è principiato ogi a dar fuori le parte delle prove. Io tengo per fermo che non se ne farà niente nante le feste, essendo cosí vicine e il sig. Claudio fa grande instanza di volere andare in Venetia quanto più presto avendo da fare una festa nanti Natale, della quale ne viene stimolato con lettere, e sono feste che ne guadagna sino a 40 ducati, e a questo me ne fa instanza a me grande e con l'ocasion del suo venire, quatro di questi cantori vorrà venire con noi e con lui a Venetia, i quali anco sono uno il s. Gregorio [Lazzarini], s. [Antonio] Grimani [entrambi castrati], un basso di capela et un tenore pure di capela buono. Di questo ne ò dato un motivo al s. r co. Fabio, cosí ricercato da essi, il quale non à mostrato troppo gusto, ma si è riserbato di parlarne a madama, e mi à ancora deto che intorno al s. Claudio che non vorrà si partisse se non sotto sotto alle feste, cosa che non li piace se bene questo non lo sa il s. Claudio tenendo questo in me, e lo mantengo in buona speranza, aciò tira inanti l'opera, che certo bisogna che ci vada dietro con molta destrezza, che ben spesso si lamenta e duole della longa fatica e moltiplicità di versi in poco tempo. Nanti che si partiamo serà finito 4 intermedi et la inventione del s. duca è finita a quest'ora ma non perfecionata essendo molte cose da giustare, le quale serano finite come ò detto prometendomi sí da lui come da me nel levarli ogni fatica e procuro con ogni diligenza di facilitarli ogni cosa quanto piú posso 111.

Subissato dal lavoro e dai problemi organizzativi, in un momento di nervosismo Goretti inviava al marchese Bentivoglio un piccolo sfogo epistolare che schizza un gustoso ritrattino del carattere di Monteverdi, il quale con la sua flemma neppure in quei frangenti intendeva deflettere da certe comode abitudini (l'ozio post-prandiale) o dal piacere della conversazione, per quanto lo zelante Goretti si imponesse la rigida consegna del silenzio ed evitasse di dargliene esca.

Madama à fatto levare al 3º intermedio quella parte di Diana, onde fa bisogno a rifare ancora questa. Il s. Claudio la farà ma vole andare a Venetia a fine della setimana che viene, sí che se ne veremo per essere poi di ritorno dopo le feste quando però cosí sia comodato e che si abbi d'affare per carnevale. Del solecitare come V.S.Ill. ma mi dice li operari, farò quelo potrò ma sapi che io ò tanto che fare che non ò tempo di spirare. Non si partiamo mai di casa, et io solo vado con fatica alla messa. Il s.º Claudio compone solo la matina et la sera, il dopo mangiare non vol fare cosa alcuna, io lo solecito et li levo tal fatica che è di levarli di sotto le mani l'opera dopo di averle discorso e concertate insieme, e le trovo tante intricate e vilupate che prometto a V.S. che facio piú fatica che se le componesse tutte io solo, e che se si dovesse stare a lui a scriverle, ci vorebbe tempo e copia, e se non li fosse tanto alli fianchi non avrebbe fato la metà di quelo che ha fato. La fatica è longa e granda, è vero, ma è però omo che li piace il ragionare longam. e in compagnia: e a questo tengo regola per le ore del lavorare, di levarli l'occasione, sí che voglio dire non è poca briga la mia, e questo sia deto a V.S.Ill. ma con ogni serenità e verità 112.

Mentre da Venezia si spedivano ingiunzioni a Monteverdi perché rientrasse al suo posto di lavoro 113, a Parma se ne prorogava continuamente la partenza sia per il desiderio di veder concluso – o almeno portato il più possibile innanzi – il lavoro compositivo, ma anche per il gusto che i duchi prendevano nell'assistere alle prove, finora svoltesi nella camera dei due musicisti ma adesso tenute anche nelle stanze ducali.

Noi tenevamo per sicuro di doversi partire se non ieri, almeno questa matina, e per fare vedere a questi prencipi l'opera in buon stato, abbiamo faticato e travagliato tutto il giorno senza mai partirsi di camera et la note sino alle sette et otto ore per finire quatro intermedi, et tutta l'inventione del s. duca, et di queste formate un libro maestro che è l'originale de l'opera e prometo a V.S.Ill. ma che siamo stanchi et abbiamo bisogno di spirare un poco. Questi principi avendo veduto questa diligenza e questa spinta cosí gagliarda (se pur la conoscono), si son posti in pensiero di non contentarsi che in camera nostra si facino le prove, ma si vadino a ripetere in camera di madama e del s. r duca, e di questo, deto poco bene, ano mostrato di ricevere gusto a segno tale che ano prolongato la nostra venuta sino a domenica prossima e piaccia a Iddio che non passi piú avanti avendo sobiodorato che vorrano sentire qualche cosa sopra al salone, cosa che se questo fosse, non si potria far non solo poco bene, ma ci vorrà ancora qualche giorno, che una cosa è provare in camera, et altra cosa è provare in sena, che bisog. a prima concertarla bene con li strum. i, in camara e poi in sena, e strum. non ve ne sono ora a proposito in Parma. Cosí van tratenendo il s.º Claudio con suo disgusto che premendo le feste che deve fare per Natale a Venetia a segno tale che potria essere cagione di ponerlo in necessità di lasciare quel servitio, poiché mai è venuto lettera dalla sig. ria che si contenta che costí stia. [...] Il s. r Claudio

et io facciamo riverenza a V.S.Ill.<sup>ma</sup> e selli racordiamo sempre suoi. [...] Io dubito che madama non vorà dare licenza a questi ss.<sup>ri</sup> che vadono a Venetia con il s.<sup>r</sup> Claudio, e restarano mortificati <sup>114</sup>.

Alla fine ci si decise a congedare per il momento Monteverdi. Contemporaneamente al suo rientro a Venezia, Odoardo Farnese in persona il 9 dicembre richiedeva per lui una nuova licenza al doge affinché «passate d.º feste, possa ritornarsene qua, dov'è necessaria la persona sua per essecut. ne di quello che con tanta amorev. za egli con le virtú sue ha incaminato per le feste da farsi nelle mie nozze» 115. Il 9 gennaio, da Venezia, il compositore comunicava ad un ignoto corrispondente mantovano (L. 116):

Tra duoi giorni spero tornerò a Parma, per metterle a queste Altezze Sere. me al ordine musiche per torneo et per intermedii di comedia che si averà a recitare. Da di là se cosí gusterà darolle nova de la riuscita de le cose. Da Venetia per bocca del sig. recc. mo procuratore Contarino mio sig. re per essere procuratore di Santo Marco ho ben inteso che teme, non solamente, credde sua ecc. za, che tali nozze non si faranno per questo carnevale né per questo maggio come mi vien scritto da Ferrara che si faranno all'ora, ma neanche forsi piú. Tuttavia anderò a mettere all'ordine quelle musiche che mi sono statte datte da fare: piú oltre non posso né devo.

Una decina di giorni dopo, Monteverdi e Goretti erano di nuovo a Parma. Questi il 21 gennaio 1628 scriveva a Bentivoglio che «il s.º Claudio fa riverenza a V.S.Ill.<sup>ma</sup>, e anco lui la desidera qui» <sup>116</sup>, mentre l'altro il 4 febbraio informava Striggio (L. 117):

Qui in Parma si provano le musiche da me composte in piassa, credendo queste Ser. me Altezze che loro ser. me nozze si avessero a fare di gran lunga un pezzo prima di quello si tiene anderanno et tali prove si fanno per trovarsi in Parma cantori romani et modenesi et sonatori piacentini et altri, che avendo visto queste Ser. me Altezze come rieschino per li loro bisogni et la riuscita che fanno et la sicura speranza al occasione che in brevi giorni si metteranno al ordine, si tiene che tutti se ne anderemo alle case nostre, sino al sicuro aviso del effetto qual si dice potrebbe essere a questo maggio, et altri tengono a questo settembre. Saranno due belliss. me feste, l'una comedia recitata con l'intermedii apparenti in musica et non vi è intermedio che non sii lungo almeno tre cento versi, et tutti variati d'affetto, le parole de quali le ha fatte il sig." ill. mo d. Ascanio Pii genero del sig. marchese Entio, cavaglier digniss. mo et virtuosiss. mo, l'altra sarà un torneo nel quale interveranno quattro squadriglie di cavaglieri, et il mantenitore sarà il Seren. mo stesso. Le parole di esso torneo le ha fatte il sig. Aquilini, et sono piú di mille versi, belle sí per il torneo, ma per musica assai lontane: mi hanno datto estremo da fare. Ora si provano le dette musiche d'esso torneo, et dove non ho potuto trovar variationi nelli affetti, ho cercato di variare nel modo di concertarle, et spero che piaceranno [...].

Mentre il lavoro procedeva, era stato risolto anche uno dei maggiori problemi che avevano preoccupato fin dal principio Monteverdi e Goretti, quello cioè della sistemazione degli strumentisti nel grande teatro ducale e particolarmente delle speciali necessità sonore imposte da un ambiente cosi vasto. Lo stesso architetto Guitti il 18 febbraio 1628 informava il marchese Bentivoglio del felice scioglimento di tanto intoppo:

Il s. Te Monteverde ha finalm. Te trovata l'armonia, perché io gli ho accomodato un loco per suo beneficio, che molto gli giova, il quale è su'l piano della scala inferiore in q. Ta maniera: il campo A è forato e va su'l piano del salone, e serà coperto da una ballaustra che lo circonda, e non seranno veduti gl'instrum. Tanzi accompagna mirabilm. Te la scena e dà commodità d'illuminare pur le balaustrate C et avanza tanto piano B che resta spazio grandiss. Per S.A.S. Ta per scendere. Le scale possono essere dentro, e quando si vorrà, si possono spingere fuori con bella maniera, e 'l semicircolo C serà vestito d'una muraglia che difenderà i musici dall'acqua. Ma lo schizzo è senza misura: basta che V.S.Ill. Ta l'intenda, e che veram. Te serve bene alla veduta et alla musica, e la prova ha dichiarato buona q. Ta risoluzione 117.

Oltre che dietro le scene o nascosti dalla loro incorniciatura, come perlopiú usava, si era quindi deciso di collocare strumentisti anche nel vano ricavato subito sotto il proscenio tra le due rampe di scale mobili che avrebbero posto in comunicazione il piano di platea col palcoscenico, protetto e reso invisibile da balaustre rinforzate da una copertura a tenuta stagna per impedire che il previsto allagamento del salone (vi si doveva svolgere infatti anche una naumachia) recasse danno ai musicisti. Un'analoga soluzione era stata adottata a Firenze nel 1622 per la recita del Martirio di sant'Agata, una sacra rappresentazione di Jacopo Cicognini allestita dagli Accademici Infiammati con scene di Alfonso Parigi e interventi musicali di Giovan Battista da Gagliano e Francesca Caccini: anche in quell'occasione gli strumentisti erano stati sistemati ai piedi del proscenio, dietro uno steccato 118. Nel 1638 poi, al teatro ferrarese della Sala Grande per il torneo intitolato L'Andromeda, Guitti replicherà quella disposizione orchestrale, certo convinto della funzionalità di quanto realizzato dieci anni prima a Parma in collaborazione con Monteverdi 119. Ciò consentiva infatti allo stesso tempo praticità e massima efficacia: in questo modo cantanti e strumentisti erano l'un l'altro perfettamente visibili facilitando le reciproche necessità di concertazione, e le fonti sonore venivano avanzate notevolmente cosí da potersi irradiare quasi dal centro della sala. Per tutti questi vantaggi tale soluzione in breve s'imporrà nell'architettura teatrale del pieno Seicento, rendendo sistematica un'innovazione fino a quel momento solo saltuaria.

Da parte sua anche Goretti scriveva al marchese Enzo per comunicargli l'accorgimento tecnico adottato e contemporaneamente rivelargli che si era pensato di utilizzare strumenti più sonori quali ad esempio il claviorgano (un cembalo più un organo comandati dalla stessa tastiera), e insieme di rinforzare con casse di risonanza ad esempio i clavicembali. Per altro verso, molto interessante è anche il seguito della lettera, che rimanda all'ambiente veneziano ed alle veglie che la nobiltà locale organizzava per carnevale, cui Monteverdi sperava di partecipare come già aveva fatto in passato (si ricordi che per tali circostanze erano stati pensati il balletto pastorale del 1620, il Combattimento del 1624 nonché la progettata Finta pazza Licori nella primitiva versione). Il compositore contava di poter profittare della momentanea stasi dei lavori e magari di riuscire a portare con sé qualche virtuoso che si trovava ingaggiato per quelle feste, ma chi soprintendeva

State.

all'organizzazione non sembrava troppo disposto a favorirlo: a Monteverdi non restava cosí che rimpiangere i bei guadagni sfumati.

Si siamo afaticati sí in finire l'opera del salone, come anco nel scrivere e farne formare quatro libri per parte da sonare, come si è fatto tutto per apunto, et ancora della comedia ne sono formati quatro libri pure per sonare del primo et secondo intermedio. Piú inanti non si può passare per le dificultà che V.S.Ill. ma deve sapere. Abbiamo ancora agiustato le armonie proportionate al teatro con aver fatto fabricare certe cane per aiuto alli cavacembali, et ancora agiontato nanti il palco della sena, nel vacuo fra li soi rami di scala onde resta il servitio della scala, et ancora questo per le musiche, onde serà nella medesima maniera che facessimo per V.S.Ill.ma, sí che avremo agiustato l'armonia. Il Guitti dice che da questa mossa ne caverà ornam. to al palco della sena. Resta solo un poco di dificultà che è per l'aqua, onde faria bisogno di fare una parte di muraglia nel deto loco della scala per salvare li strum." e claviorgano che si giudica di doverli ponere. Il Guiti loda beniss.º il negotio, e cosí il Tamera, ma il s.º co. non inclina, sí che non so quelo risolverà.

Tutto questo va bene, ma noi non abbiamo piú che fare altro di presente, e non ne vole concedere licenza di venire, e sta il s. r co. Fabio renitente a dare licenza di venire con noi a Venezia il s.º Gregorio [Lazzarini] con quelli altri doi cantori, onde il s. Gregorio ne sta con disgusto e tiene per fermo che debbia venire un ordine di Roma che se ne ritornano, onde se V.S.Ill. ma non socore con sua letera

per aciò potiamo venire, ma presta, staremo qui a mirare la luna. [...]

Il s. Claudio non dice cosa alcuna, ma intendo il grave dano che ne riceve con l'essere absente da Venetia per le molte feste che fano e ne riceve delli venti e 20 ducati per una 120.

Forse per sedare qualche malumore, ma anche per non tenere inattivo tutto quel personale e per profittare di un tale straordinario concorso, in tempo di carnevale, di architetti, costumisti, cantanti, strumentisti, compositori, non si seppe resistere alla tentazione di allestire qualcosa - anche solo una mascherata con carri - che rendesse piú splendido quel periodo di divertimenti, seppure a scapito dei preparativi per le nozze già cosí laboriosi per conto loro. Per l'occasione Monteverdi forní un «madriale [...] cantato a tre» su di un carro in forma di «nave degl'Argonauti», per cui aveva preparato il testo Achillini: ma potrebbe non trattarsi altro che di un'anticipazione del quarto intermedio dell'Aminta, che aveva come soggetto appunto l'impresa del vello d'oro.

Dall'ultimo ch'io scrissi a V.S.Ill.ma in qua, poco si è lavorato, e quasi niente, perché s'è atteso a servire il s. re prencipe Franc. co Maria per mascherate, al quale si fece un carro con musici, et ora si fabbrica una barca per domenica, che deve andare da sé di onesta grandezza, e deve portare uomini 20 il cui schizzo è quasi questo, ma ornatiss.º di riporti d'oro. Su q. ta deve andare il s. re prencipe, fingendo di essere su la nave degl'Argonauti che cercano il vello d'oro, intendendo la gloria. Un madriale ha fatto il s. re Achillini a q. to effetto posto in musica dal s. re Monteverde, e cantato a tre dal s. re Grimani, dal s. re Gregorio e dal basso di Roma, con gl'istrum. i di Piacenza 121.

I preparativi per le feste invece procedevano tutt'altro che speditamente:

Dopo le cose che ho già a V.S.Ill. ma scritto, resta ch'io le dia avviso delle prove, poichè si sono mutate le parti de musici, e sono inesperti, e sono anco impauriti, e queste armonie del s. re Monteverde non accordanno affatto, e ho veduto il ser. mo s. duca con meno che mediocre gusto quanto alla musica, che più è ridotta in discorsi che in fatti, e quando comandano che si provi, non s'aggiustano i tempi per movere e fermare le machine, sí che è quasi che non prova, e senza frutto s'affatica, perché giammai si fà cosa di mom. to; e le machine si guastano più ch'altro 122.

Le prove continuavano ancora nel novembre 1628. All'inizio del mese Goretti mandava a dire al marchese Bentivoglio: «Con l'occasione che si manda persona a posta per pigliare un'altra pandora [...] noi siamo per la festa del torneo in ordine, e si è fatta una prova generale la quale è riusita assai bene per la prima. Questa sera si torna a farla, e si farà guadagno senza manco, onde spero che le cose passarano molto meglio di quelo si sperava. La fatica è grande, e il premore [...] spinge assai» 123.

Ancora il 28 novembre 1628 Goretti scriveva preoccupato: «Siamo sul fine del mese e siamo ancora al tempo di fare queste feste. Le abbiamo provate e per la parte nostra le musiche riescono beniss.° Le machine sono belle e mirabile, ma ancora non vano a tempo; si va però tutti sperando aciò le machine e la musica dovendo andare di concerto è necessario che tutte due vadino bene, sí che si andiamo travagliando, e io non vego l'ora di

vederne il fine per potermene venire» 124.

Una Descritione dell'apparato fatto per onorare la prima et solenne entrata in Parma della serenissima d. Margherita di Toscana duchessa di Parma e Piacenza (Parma, Seth ed Erasmo Viotti 1629) ci ha lasciato Marcello Buttigli, che di quelle feste fu il cronista 125. Nella sua narrazione però gli accenni alle musiche sono tutti assai accidentali. Per quelle degli intermezzi dell'Aminta, recitata il 13 dicembre 1628 nel teatro eretto nel cortile di S. Pietro Martire, Buttigli scrive:

[Prologo, p. 154] [...] s'assisero a suoi luoghi, e subito s'udí una dolcissima sinfonia di stromenti, sí da mano come da fiato, nel finir della quale in un balleno d'occhi sparve la cortina [...].

[Primo intermezzo, p. 166]

Recitato il primo atto, et uditasi una ben concertata sinfonia, sparve la boscareccia scena [...].

[Secondo intermezzo, pp. 181, 190 e 197]

Recitato il secondo atto, mentre una dolcissima armonia di angeliche voci e di musicali stromenti lusingava gli orecchii de' spettatori, deluse gli occhi l'improvviso sparire della boscareccia scena [...] udendosi una dolcissima sinfonia, comparve [Giunone] con un coro di quattordici Ninfe, tutte vestite di tella d'oro, cangiante in pavonazzo. Queste sonando varii stromenti da fiato, erano portate da una gran nuvola [...: l'intermezzo fu concluso da] concerti musicali di voci angeliche [...].

[Quarto intermezzo, p. 251]

Sorse all'ora nel mezo della nave Orfeo, e poggiando alla sinistra spalla il curvo ed incavato legno, e coll'eburneo e dorato plettro soavemente toccando le corde della celeste lira, con sovrumana armonia cantò li seguenti carmi: «Numi del cielo e mar, s'a vostra lode» [...].

[Quinto intermezzo, p. 244] Durò la sinfonia tanto, che dal cielo in terra discesero la descritta città [celeste], con i di lei cavalieri, i quali all'uscita che fecero della nube, furono animati dal coro celeste cantando [...].

Piú spazio Buttigli dedica alla comparsa dell'Aurora nell'introduzione del torneo Mercurio e Marte, disputato al teatro Farnese il 21 dicembre 1628, in quanto la cantante che dava voce a quel personaggio era la celebre Settimia Caccini:

Ora mentre col dibattere piacevolmente le ale il cavallo traeva fuori delle onde il carro, alla cui salita ed il mare e gli scoglii ogn'ora maggior illuminatione ricevevano, illustre cantatrice con sovrumana gratia ed angelica voce cantando i seguenti versi fece risuonare l'aria e riempí tutto il teatro di dolcissimi accenti: «Lascia Titon, deh lascia»

Alle prime voci della signora Settimia, rappresentante dell'Aurora, cessando ogni sommesso ragionamento che passava fra gli spettatori, sopra l'ammirabile illuminatione della scena, prodotta dalli raggi dell'Aurora, e sopra lo scoprimento del descritto golfo di mare, restarono talmente rapiti gli occhi di tutti dalla divinità che nel volto e ne gli abiti della dea, nel carro e nell'artifitioso moto del Pegaseo risplendeva: restarono talmente consolati gli orecchii dalla soavità della voce e dalla divinità del canto, che fra dieci milla persone che sedevano in quel teatro, non si trovò alcuno, per debole di giudicio ch'egli fosse, il quale ai triglii non s'intenerisse, ai sospiri non sospirasse, ai passaggi non estaseggiasse, e che quasi alla vista d'una miracolosa bellezza ed al canto d'una celeste sirena, non istupidisse e non impetrisse. [...] Quanto tempo durò la salita del carro dall'infima alla soprema parte della scena, con insensibil moto guidato per una quarta d'arco ascendente, tanto tempo servossi il silentio e durò l'estatica visione degli spettatori, i quali, mentre nuova sinfonia accompagnava altro ammirabile d'aerei movimenti che precessero al comparir del Zodiaco, benché l'orecchio incredibilmente si pascesse dell'armonia prodotta da concertatissimi stromenti, nulladimeno il godimento d'un maggior piacere precedente represse alquanto il gusto d'un minor succedente, e la lingua d'ogn'uno si sciolse in sincera commendatione della non men gratiosa e bella, che dotta ed eccellente cantatrice, della quale si rinovò l'onorata memoria d'aver quella signora in eccellenza bene recitato, cantando nell'inferior teatro [di S. Pietro Martire] le veementi passioni della tradita Didone, e si concettizzò con maggior aspettativa, qual ella fosse per riuscire nella prossima viceregenza della dea Giunone. [...] Partita l'Aurora, mentre i cinque cori con soavi concerti di voci e di stromenti musicali trattenevano gli ascoltanti, cominciossi gran mutatione d'aere [...]. [pp. 270-72]

Nei giorni delle feste anche Monteverdi fu a Parma, per occuparsi della concertazione delle musiche. Qui lo raggiunsero prima una lettera del suo allievo e vicemaestro di cappella Giovanni Rovetta, poi un avviso dei procuratori (in data 13 dicembre 1628), che lo invitavano entrambi a rientrare al piú presto in S. Marco dato che si approssimavano le festività natalizie 126.

(n. 39) 181. Ambientata anche in situazioni dialogiche (n. 38) e parateatrali (l'eco del n. 35), l'eloquenza recitativa pervade anche la scrittura polifonica (nn. 36 e 37), toccando il suo vertice nel 'lamento' finale che di quello stile esalta appieno le virtualità rappresentative, restate intatte al di là della contraffazione e della metamorfosi di Arianna in Maria e di Teseo in Cristo. Ultimo parallelismo col *Libro ottavo*, come già in esso anche nella *Selva* – offerta alla Gonzaga – Monteverdi si congeda dal lettore riandando ad un'opera della sua «verde età»: un'espressione, questa, tolta dalla dedicatoria, che si diffonde nel ricordo del lungo periodo trascorso in gioventú a Mantova. In quello «spatio di anni vintidue continui» rievocato sí per ragioni di omaggio cortigiano, ma con precisione e puntiglio che paiono eccessivi, trapela un sentore di melancolici computi della distanza che ormai separava la «verde» dalla «matura età» in cui il compositore si trovava, e l'affettuosa memoria per quei suoi esordi ormai remoti nel tempo.

# 35. Il teatro per musica a Venezia.

In quegli anni L'Arianna era tornata presente a Monteverdi anche nel campo a lei piú proprio, cioè quello teatrale: nel carnevale 1640 essa aveva infatti tenuto a battesimo la conversione all'opera in musica del teatro veneziano di S. Moisè 182. Fino ad allora ospitante il consueto repertorio solo recitato, anche questa sala pubblica si volgeva cosí alla nuova moda delle rappresentazioni tutte cantate che a Venezia si era diffusa qualche anno avanti, nel carnevale 1637, con l'esecuzione al S. Cassiano dell'Andromeda di Francesco Manelli su libretto di Benedetto Ferrari. Dopo una vita irregolare tra Firenze, Roma e varie città padane, il nuovo tipo di spettacolo giungeva a Venezia – assumendovi però caratteristiche pubbliche, di divertimento a pagamento e non piú ad invito - per opera di una compagnia prevalentemente 'romana' che l'anno prima, nella primavera 1636, si era esibita a Padova nell'introduzione ad un torneo intitolata L'Ermiona 183. In quell'occasione essa era stata integrata da musicisti 'locali', tra i quali vanno segnalati quattro cantori della cappella di S. Marco: il baritono mantovano Giacomo Rapalini (che interpretò Giove), il soprano di Roma Girolamo Medici (Mercurio), l'altro soprano di Roma Anselmo Marconi (Vittoria) e addirittura il figlio di Monteverdi, Francesco (nella doppia parte di Apollo ed Imeneo) 184. La coppia Ferrari-Manelli allestí anche la stagione 1638 del S. Cassiano, presentandovi La maga fulminata: passato Manelli nel 1639 ad inaugurare il nuovo teatro dei SS. Giovanni e Paolo (con La Delia su libretto di Giulio Strozzi), ove Ferrari presentò L'Armida (testo e forse musica propri) e nel 1640 Manelli metterà in scena L'Adone (su libretto del veneziano Paolo Vendramin) a lungo erroneamente attribuito a Monteverdi 185, al S. Cassiano essi furono rimpiazzati dal veneziano – d'adozione e di scuola, essendo allievo di Monteverdi - Francesco Cavalli, che ne resse continuatamente le stagioni carnevalesche del triennio 1639-41 (con: Le nozze di Teti e Peleo su libretto di Orazio Persiani, 1639; Gli amori di Apollo e Dafne, 1640, e La Didone, 1641, entrambi su testi dell'avvocato veneziano Gian Francesco Busenello). Cosí come era successo per L'Ermiona padovana, anche queste rappresentazioni a Venezia videro la partecipazione di cantori della cappella ducale: cinque di essi anzi (Francesco Angeletti, Annibale Grasselli, Giovan Battista Bisucci, Girolamo Medici ed Anselmo Marconi: gli ultimi due avevano cantato anche a Padova nel 1636) fecero parte con i coniugi Manelli della società che tentò l'impresa della recita dell'Andromeda, intervenendovi poi come esecutori 186. Due di loro, Angeletti e Bisucci, figurarono nel 1638 anche tra gli interpreti della Maga fulminata 187.

A questa novità – per Venezia, non per lui che le si era accostato fin dagli anni mantovani – che coinvolgeva musici della sua cappella, allievi, addirittura suo figlio, Monteverdi si riavvicinò dunque anzitutto recuperando un suo antico e celebre lavoro quale L'Arianna, la cui riproposta apri la serie di stagioni d'opera del terzo teatro pubblico veneziano dedicato al nuovo genere (il S. Moisè). Per l'occasione si ristampò anche il libretto (che a Venezia, nel 1640, ebbe due edizioni, presso Salvadori e Bariletti: quest'ultima ospita un sonetto di Benedetto Ferrari 'dalla tiorba' Al sig. Claudio Monteverdi oracolo della musica), sopprimendo versi o mutando opportunamente quelli troppo legati all'originaria recita mantovana 188.

# 36. Il ritorno di Ulisse in patria (1640).

Contemporaneamente alla ripresa dell'Arianna al S. Moisè, per la medesima stagione di carnevale del S. Cassiano Monteverdi preparava un nuovo spettacolo, Il ritorno di Ulisse in patria, per il quale aveva approntato il testo il nobile veneziano Giacomo Badoaro. Dopo questo fortunato esordio, Badoaro proseguirà la sua carriera di poeta teatrale per diletto risalendo sempre più a ritroso l'epos omerico e le vicende legate al ciclo troiano con L'Ulisse errante intonato da Francesco Sacrati nel 1644, e con l'Elena rapita da Teseo musicato nel 1653 da un ignoto autore tradizionalmente quanto erroneamente identificato in Cavalli. Proprio la dedicatoria che introduce il libretto dell'Ulisse errante (Venezia, Giovan Pietro Pinelli 1644) costituisce una tra le prime testimonianze coeve e dirette della collaborazione Badoaro-Monteverdi: «Fu il Ritorno d'Ulisse in patria decorato dalla musica del signor Claudio Monteverde, soggetto di tutta fama e perpetuità di nome...»

Per quel suo lavoro Badoaro aveva tratto l'argomento ovviamente dall'Odissea, e precisamente dai libri XIII-XXIII. Alla ben nota vicenda premise un prologo moraleggiante in cui l'Umana Fragilità si dichiara soggetta alle tirannie ed ai capricci del Tempo, della Fortuna e di Amore: le avventure che seguono fungeranno – non senza pretestuosità – da exemplum di tale pessimistico assunto.

ATTO I. Conclusa ormai da tempo la guerra di Troia, Ulisse non è però rientrato ad Itaca, dove la moglie Penelope lo attende ancora, rifiutandosi di crederlo morto e respingendo perciò le nuove nozze propostele dai Proci, che si sono stabiliti nella reggia priva di governo: anche se poche sono ormai le sue speranze di riabbracciare l'amato marito, gli si mantiene caparbiamente fedele. Intanto i Feaci, presso i quali Ulisse era da ultimo riparato nel

corso delle sue peregrinazioni, hanno ricondotto l'eroe ad Itaca, lasciandolo addormentato sulla spiaggia: essi pagheranno questo gesto con la morte dato che Nettuno, contrario al ritorno in patria di Ulisse, li trasforma in scoglio insieme con la loro nave per punirli di avere contraddetto la sua volontà. Risvegliatosi, Ulisse si crede abbandonato e tradito, ma da un pastorello incontrato per caso apprende che l'isola in cui si trova è la natia Itaca. In realtà quel giovane altri non è che Minerva – protettrice di Ulisse sotto mutate sembianze: dopo esserglisi rivelata, essa consiglia al suo protetto di assumere fattezze senili per poter entrare sconosciuto nella reggia e preparare meglio la vendetta nei confronti dei Proci usurpatori. Sotto le mentite spoglie Ulisse si reca presso il fedele pastore Eumete dicendogli prossimo il ritorno del sovrano.

Атто II. Mentre soggiorna da Eumete Ulisse incontra il figlio Telemaco tornato da Sparta dove si era recato per avere notizie del padre: gli si svela ed insieme, superati lo stupore e la gioia improvvisa, concertano il rientro alla reggia. Penelope vi è costantemente alle prese con le esortazioni a nuove nozze rivoltele dalla damigella Melanto e, interessatamente, dai Proci. L'arrivo di Eumete che riferisce lieto la voce secondo cui il ritorno di Ulisse è vicino spinge i Proci ad agire con decisione: anzitutto al suo rientro uccideranno Telemaco, sbarazzandosi di un ostacolo al loro piano, ed indurranno Penelope a sposare uno di loro. Alla reggia giunge Ulisse in sembianze di vecchio mendico, male accolto dai Proci che gli aizzano contro Iro, un parassita del loro seguito: i due si azzuffano ed Ulisse ha presto ragione del pingue avversario, venendo accolto a corte. Con doni preziosi i Proci tentano di guadagnarsi i favori di Penelope, la quale proclama che sposerà chi riuscirà a tendere il poderoso arco già di Ulisse. Uno dopo l'altro i Proci tentano invano. Anche il mendico chiede di essere ammesso alla prova: Penelope glielo concede e, tra la meraviglia generale, questi riesce nell'impresa iniziando a scoccare frecce contro i Proci che muoiono tutti uccisi.

ATTO III. Mentre chi faceva parte del seguito dei Proci è rimasto sgomento, i sostenitori di Ulisse esultano riconoscendolo nel mendico vendicatore. Solo Penelope resiste credendosi vittima di un nuovo inganno e si rifiuta di prestar fede a quanto affermano Eumete, la nutrice Ericlea e Telemaco: si convincerà anch'essa quando Ulisse, che nel frattempo ha ripreso le sue vere fattezze, saprà esattamente descriverle la coperta nuziale tessuta da lei stessa e mai vista da alcuno all'infuori del marito.

Conservata in un manoscritto adespoto (Vienna, Nationalbibliothek ms. 18763) di cui in passato è stata messa talvolta in dubbio la paternità 189, la partitura tramandataci è oggi concordemente riconosciuta monteverdiana. Essa riporta unicamente le parti cantate ed il basso continuo: solo sinfonie e ritornelli sono – nella quasi totalità – scritti a cinque voci. Mancante è anche qualsiasi tipo d'indicazione strumentale, cioè quelle prescrizioni e destinazioni che appaiono ad esempio nella partitura a stampa dell'Orfeo: ma in quel caso si trattava di un'edizione celebrativa di un avvenimento legato alla vita di corte e del quale si voleva tramandare la memoria, mentre qui siamo in presenza di un materiale di lavoro, una traccia compendiaria da utilizzarsi per una rappresentazione.

Della grande peripezia d'Odisseo è apprezzato solamente l'intreccio avventuroso, e la tavolozza sentimentale; accessori vi sono i segni apparenti o interiori più scolpiti e tragici. Il Ritorno di Ulisse di Badoaro e di Monteverdi è piuttosto una vicenda di caratteri, con rilevati incidenti e colpi di scena, e molti adornamenti di pura funzionalità teatrale. Gli alti disegni etici, i dilemmi, i motivi simbolici profondi appaiono di scorcio, come fine esornativo, meccanicamente pretestuale; oppure come oggetti, sullo sfondo 190.

Dopo la didascalica moralità del prologo, l'atto I ne esemplifica subito i temi aprendosi su di una gran scena di Penelope che si può ascrivere al topos del 'lamento', cosí fortunato agli inizi della storia dell'opera e proprio per merito – in gran parte – di Monteverdi: antefatto e situazione presente vi sono esposti ad un tempo con notevole capacità drammaturgica, sviluppando non più che un accenno contenuto nel libro d'apertura del poema omerico. Spartito in tre sezioni da un duplice intervento della nutrice Ericlea, il monologo si svolge in stile recitativo ricalcando con ragguardevole e severa efficacia espressiva le inflessioni patetiche, la rassegnazione, l'affanno incalzante, i singhiozzi, le accensioni improvvise del testo. Il tema del ritorno invocato è presente in tutte e tre le parti, proprio in chiusa, con valore di ossessione mentale e di riassuntiva essenza delle parole precedenti di Penelope. Esso si esprime in termini di sensibilissimo patetismo, con linee melodiche segnate da un'ascesa cromatica – nella prima parte –

Es. 53



e da intervalli minori e diminuiti – nella seconda, al centro della quale questo motivo era già apparso – (v. es. 54 di p. 326).

Nella terza parte quelle due figurazioni appaiono riunite: col loro patetismo recitativo contrasta la distesa e regolare cantabilità dell'inizio di essa («Torna il tranquillo al mare...»), in cui Penelope enumera diversi eventi naturali segnati dalla necessitante – e perciò facile – legge del ritorno. Questo carattere di rassegnazione malinconica, di autunnale, disillusa esperienza di vita Penelope lo mantiene – con una parziale eccezione, che si rienza di vita Penelope lo mantiene – con una parziale eccezione, che si rienza di riconoscimento finale, seguito dall'esplosione gioiosa delvedrà – fino al riconoscimento finale, seguito dall'esplosione gioiosa delvedrà – fino al riconoscimento finale, seguito dall'esplosione gioiosa delvedrà – fino al riconoscimento finale, seguito dall'esplosione gioiosa delvedrà – fino al riconoscimento finale, seguito dall'esplosione gioiosa delvedrà – fino al riconoscimento finale, seguito dall'esplosione gioiosa delvedrà – fino al riconoscimento finale, seguito dall'esplosione gioiosa delvedra – fino al riconoscimento finale, seguito dall'esplosione gioiosa delvedra – fino al riconoscimento finale, seguito dall'esplosione gioiosa delvedra – fino al riconoscimento finale, seguito dall'esplosione gioiosa delvedra – fino al riconoscimento finale, seguito dall'esplosione gioiosa delvedra – fino al riconoscimento finale, seguito dall'esplosione gioiosa delvedra – fino al riconoscimento finale, seguito dall'esplosione gioiosa delvedra – fino al riconoscimento finale, seguito dall'esplosione gioiosa delvedra – fino al riconoscimento finale, seguito dall'esplosione gioiosa delvedra – fino al riconoscimento finale, seguito dall'esplosione gioiosa delvedra – fino al riconoscimento finale, seguito dall'esplosione gioiosa delvedra – fino al riconoscimento finale, seguito dall'esplosione gioiosa delvedra – fino al riconoscimento finale, seguito dall'esplosione gioiosa delvedra – fino al riconoscimento finale, seguito dall'esplosione gioiosa delvedra – fino al riconoscimento finale, seguito d

DOM

Es. 54



Melanto, tutto risolto nel vitalismo adolescenziale di un edonistico carpe diem; «ella in pene si nutre, io fra diletti / amando mi giocondo: / fra sí varii pensier piú bello è 'l mondo», confessa all'amante Eurimaco parlando di Penelope, insieme col quale conclude quella scena (II, 4) racchiudendo in un motto la propria 'filosofia':

EURIMACO Godendo, ridendo si lacera il duol.

MELANTO Amiamo, godiamo e dica chi vuol.

Non per nulla Melanto è il personaggio che meno di tutti usa i moduli dello stile recitativo: nelle scene con Eurimaco (I, 2 e II, 4), quelle in cui piú si espande la sua ansia di piacere, la giovane coppia si esprime quasi costantemente con una cantabilità sensuosa, anche floridamente descrittiva, perlopiú su ritmi ternari. Nella seconda scena dell'atto I il contrasto con la precedente - il 'lamento' di Penelope - è tanto più patente anche perché alla sprezzatura declamatoria del recitativo della regina si contrappone immediatamente addirittura una canzonetta strofica di Melanto («Duri e penosi»; Eurimaco commenterà significativamente: «il tuo canto è un incanto») incorniciata da una «sinfonia» strumentale: anche metricamente s'interrompe cosí il flusso narrativo di settenari ed endecasillabi in favore di una struttura di quinari ed endecasillabi variamente rimati (aabccbDD). Ma in ogni caso tutta la scena mantiene il tono lieve, di scherzosa piacevolezza, che ben s'addice ai due giovani amanti e che Melanto userà anche più tardi con Penelope (I, 10), rapprendendo la sua esortazione ad amare in una strofetta di ottonari a rima alternata («Ama dunque, che d'amore») al solito di ritmo ternario ed a frasi prevalentemente regolari.

L'esistenza di tali organismi musicali nel Ritorno è dunque motivata anzitutto da impulsi edonistici, inviti a godere, oppure anche – analogamente – da effusioni gioiose, l'ultima e la più articolata delle quali è l'«Illustratevi, o cieli», tre strofe più un distico a rima baciata in cui il canto di Penelope è amplificato in eco dagli interventi strumentali. Anche le zone

piú narrative e dialoganti racchiudono momenti simili, per quanto abbreviati: se infatti la scena tredicesima dell'atto I è conclusa da Eumete con una serie di lieti settenari organizzati a rime alternate e baciate (ababcc: «Come lieto t'accoglio») sui quali Monteverdi adatta una struttura egualmente 'chiusa', la precedente battuta di Ulisse («Ulisse, Ulisse è vivo...») presenta di scorcio le medesime fattezze (ritmo ternario, andamenti regolari) che sempre si legano a situazioni di contento o felicemente stupefatte (II, 3) e che in un caso (II, 10: «Godo anch'io, né so come...») accolgono anche la mimetica riproduzione di uno scoppio di risa da parte di Ulisse. Non va infatti dimenticato che in questa fase della storia dell'opera (e soprattutto in Monteverdi) lo stile recitativo non significava qualcosa d'inerte, un tessuto connettivo per sbrigare la componente narrativa e d'azione - come poi succederà -, ma rappresentava un atteggiamento compositivo teso a far aderire al massimo grado l'espressione musicale ai successivi e rapidamente mutevoli significati del testo. La piú piana declamazione vi può perciò allargarsi o rivolgersi su se stessa valorizzando madrigalisticamente un'immagine (il «corri, corri» di Eumete, I, 12; il «gioco» di Penelope, III, 5; e cosí via) isolando e ripetendo parole-chiave o sintagmi significativi, organizzando incisi melodici in microstrutture capaci di concentrare l'interesse dello spettatore. Idea della vivacità recitativa può darla l'esempio 55 di p. 328 (da II, 12), che ben dimostra la varietà di atteggiamenti messi in atto i quali chiamano attivamente in causa anche il basso continuo (trattandosi di 'affetti' guerrieri, le espansioni significanti avvengono tutte su minuscole fanfare).

Un discorso a sé meritano le scene che vedono impegnato Iro (I, 12; II, 12; III, 1), dato che qui per la prima volta Monteverdi si accosta allo stile comico. Estraneo all'opera pastorale e mitologica degli ambienti fiorentini, esso era stato introdotto in molte occasioni sulle scene romane, alla maniera del teatro spagnuolo in cui non vigevano le classiche distinzioni tra il genere tragico ed il comico che in area italiana anche la tragicommedia pastorale aveva solo moderatamente cercato di aggirare. Se si escludono gli effetti di balbuzie, la parte di Iro si caratterizza come caricaturale nel senso che vi appaiono stilemi spinti fino all'esagerazione, all'espressione appunto 'caricata': i vocalizzi che interrompono continuamente le frasi e che fungono da veri e propri tic comici in I, 12, le ridondanze esasperate in III, 1, dove ridicola è già la situazione del personaggio buffonesco che s'impossessa del luogo espressivo e patetico per eccellenza, il 'lamento', per compiangere i perduti bagordi.

Accanto a questi esempi di stile recitativo – serio o comico che sia –, con il suo duttile ed irregolare adattarsi alla dinamica psicologica e narrativa, elementi musicali più estesamente costruiti s'incontrano dunque anzitutto in situazioni di letizia e di espansione gioiosa. Ma che Eumete cosi spesso ricorra al regime della cantabilità più regolata è si dovuto al suo contento per l'imminente ritorno dell'amato sovrano (un tripudio simile, anche se diverso nelle motivazioni, a quello della coppia Melanto-Eurimaco), ma anche alla sua condizione pastorale che lo porta 'naturalmente' al canto, anche alla sua condizione pastorale che lo porta 'naturalmente' al canto, come succedeva ai mitici abitatori dell'Arcadia. Se alla sfera dell'espressione gioiosa è riconducibile la scena settima dell'atto II, l'undicesima del I è

Es. 55



invece un fugace idillio del tipo 'Erminia tra i pastori' la cui aura pastorale si estende anche alla seconda del II ove però, dopo l'espansione melodica del saluto a Telemaco, la strofetta di ottonari a rima incrociata «Verdi spiagge al lieto giorno» cantata in duo da Eumete ed Ulisse è motivata pure realisticamente dall'esplicito invito: «facciam, o peregrino, / all'allegrezze nostre onor col canto».

Ad una vocalità lussureggiante ed abbondantemente virtuosistica ricorrono le scene in cui sono presenti divinità (I, 5; II, 1 e 9; III, 6 e 7), in linea con l'abitudine di serbare lo straordinario canto fiorito come linguaggio specifico di quelle entità sovrumane: «mi piace udire le deitati cantar di garbo», aveva scritto lo stesso Monteverdi (L. 21). Tali scene sono anche quelle più macchinistiche, con apparizioni, aperture di cieli, passaggi 'in macchina': è logico che a tali stupori visivi se ne affianchino anche di fonici, come il duetto di Minerva e Telemaco in II, 1 e soprattutto il doppio coro di III, 7.

L'accostamento di generi e di stili fortemente connotati è da Monteverdi sapientemente utilizzato in alcune scene a fini drammaturgici. In I, 7-9, ad esempio, l'incontro tra Ulisse e Minerva sotto le spoglie di pastorello è condotto con mano assai esperta: allo stile recitativo dell'appassionato monologo di Ulisse si oppone la spensierata canzonetta (strofica, preceduta da una «sinfonia») del giovanetto, cui l'eroe si accosta assumendone inizialmente i toni 'scherzosi' («Vezzoso pastorello...») e proseguendo poi nella sua declamazione che sottolinea le tempeste affrontate («ma dal cruccioso mar...») con impulsi regolari del basso e progressioni (si veda anche il vocalizzo per «vento»), le avversità del destino («ebbi nemico il caso») con sincopi, il dolore per il sospettato tradimento («ond'io rimasi...») con sensibili cromatismi. Al palesarsi di Minerva, che progressivamente abbandona la semplicità del canto pastorale per più consoni virtuosismi divini, Ulisse esplode in frasi cantabili dapprima stupefatte («Chi crederebbe mai...»), poi sempre piú compiaciute («Or consolato seguo / i tuoi saggi consigli...», «Oh fortunato Ülisse...») fino al giubilante «Oh fortunato Ulisse» (con ritornello strumentale) che conclude la scena 9.

Anche altrove la musica va al di là del testo, come quando (in II, 12) l'esaltazione dei Proci ammessi alla prova dell'arco è consegnata a regolate espansioni canore con tanto di «sinfonia» introduttiva, mentre la loro delusione per il fallimento si esprime invece su di un franto stile recitativo: oppure nell'episodio brevissimo dei Feaci (I, 6), la cui canzonetta - alla francese? - «În questo basso mondo» la dice piú lunga sul loro mondano agnosticismo di tutte le sentenze di Nettuno. Di una situazione scenica la musica poi fornisce talvolta la chiave rinunciando a realistici propositi di verosimiglianza: il canto frequentemente a tre dei Proci (II, 5, 8 [in cui compare un passo in stile concitato: «Crediamo al minacciar del cielo irato»] e 12) ne chiarisce l'unità d'intenti meglio di qualsiasi didascalia, cosí come l'incalzante rispondersi e riunirsi delle voci nei duetti tra Ulisse e Telemaco (II, 3) e tra Ulisse e Penelope (III, 10) dà esatto riscontro sonoro all'ipotetico abbraccio dei personaggi in scena. Il ricorrere di un refrain che il testo magari non prevedeva - rende ancor più evidente il senso di una situazione: è il caso dell'«Ama dunque che d'amore» di Melanto (I, 10) e dell'«Ama dunque, sí, sí» dei Proci (II, 5) cui Penelope oppone il suo ostinato e disilluso «Non voglio amar». Il risonare periodico di questi due ultimi refrains «fra i canti a solo ritma e organizza la forma secondo una ragione musicale, in una successione temporale irrealistica» 191, nel teatro tutto cantato accennando ad assegnare all'elemento sonoro un ruolo drammaturgicamente sempre piú decisivo.

Una lettera di Badoaro «Al molt'ill.re et molto reverendo sig.r Claudio Monte Verde gran maestro di musica» premessa ad un libretto del Ritorno, oltre a sottolineare il carattere dilettevole ed 'accademico' del proprio lavoro, informa del successo dell'opera fino a quel momento «veduta a rappresentar [...] dieci volte sempre con eguale concorso della città» ed esalta il musicista «che ha fatto conoscere al mondo qual sia il vero spirito della musica teatrale non bene intesa da moderni compositori» e che ha mostrato alla città di Venezia «che nel calore degl'affetti vi è gran differenza da un sol vero a un sol dipinto» 192

A riprova del successo registrato dal Ritorno, si pensi che esso fu una delle due opere (l'altra era La Delia, testo di Giulio Strozzi e musica di Francesco Manelli) rappresentate al teatro Guastavillani di Bologna durante la tournée di una compagnia proveniente da Venezia (la stessa della 'prima'?) e formata almeno da Maddalena Manelli (Minerva nel Ritorno), Giulia Paolelli (Penelope), il cantante Costantino Manelli ed il tiorbista Benedetto Ferrari. Tali musicisti furono infatti i destinatari di encomi poetici raccolti nelle Glorie della Musica celebrate dalla sorella Poesia (Bologna, Giovan Battista Ferroni 1640) e comprendenti anche un sonetto di «Ber. Mar.» (forse Bernardino Mariscotti) Per l'Ulisse, opera musicale del sig. Claudio Monteverdi («Scioglie vela al gioir, se spiega un foglio») ed un altro di «Clotildo Artemii» (uno pseudonimo?) Per l'Ulisse, dramma dell'illustr. mo sig. Giacomo Badoero, e musica del sig. Claudio Monteverdi («De l'itaco guerriero il bel ritorno») 193.

# 37. Gli anni 1641-1642.

L'exploit editoriale dei Madrigali guerrieri et amorosi e della Selva veniva completato nel 1641 da una ristampa veneziana del Concerto ad opera di Bartolomeo Magni. Già si è visto come il catalogo a stampa di Monteverdi nel corso degli anni '20 e '30 fosse andato grandemente rarefacendosi, limitato a sparsi contributi per miscellanee sacre o profane e ad un paio di volumetti autonomi (la piccola antologia del 1623 col Lamento d'Arianna, il libretto di Scherzi musicali nel 1632): l'episodio più consistente era stato la ripubblicazione di tutti i suoi libri di madrigali dal Primo al Settimo nel triennio 1620-22 (e degli Scherzi del 1607 nel 1628). Da allora, solo il Concerto aveva continuato a conoscere edizioni italiane (nel 1623 e nel 1628): né il Libro ottavo né la Selva invece ebbero mai replica alcuna.

Varie e concomitanti sono le ragioni di tutto ciò: la singolarità di queste due ultime opere, straordinarie anche per composizione e dimensioni; il tramonto del madrigale tradizionale e l'insorgere di un nuovo gusto che rendeva obsolete le prime raccolte e maggiormente alla moda il Settimo libro; la più generale crisi economica degli anni '20 ed in particolare la flessione del settore editoriale veneziano, connessa con la scarsa vivacità del mercato librario e con la crescente difficoltà a trovare chi patrocinasse

quanto di profano si desiderava far giungere alle stampe.

Fuori d'Italia per converso la situazione lasciava intravvedere ben altro dinamismo: non per nulla oltre al citato Concerto apparso da Magni nel 1641, solo ad Anversa presso gli eredi di quel Pietro Phalesio che all'insegna del re David nel 1615 aveva fatto uscire i libri dal Terzo al Quinto (e nel 1616 «Lumi, miei cari lumi», dal Terzo, inserito nell'antologia Il Helicone. Madrigali de diversi eccellentissimi musici), apparivano ristampe di madrigali monteverdiani negli anni '30 e '40 (nel 1639 il Sesto, nel 1644 il Quarto), dedicatari delle sue edizioni più impegnative e dunque costose.

Ancora nel 1641 Monteverdi ultrasettantenne riceveva una nuova commissione da fuori Venezia: un balletto con parti narrative cantate ordinato-

A riprova di quanto la fama monteverdiana si estendesse veramente «in lontanissime parti», nel biennio 1641-42 l'editore Köler di Lipsia pubblicava tre raccolte di «concerti ed armonie spirituali» curate dall'organista dell'Elisabeth-Kirche di Breslavia, Ambrosius Profe, che includono spiritualizzazioni di brani tolti dagli ultimi volumi a stampa del compositore.

Erster Theil geistlicher Concerten und Harmonien (1641)

1. «Vaga su spina ascosa» (Settimo libro) divenuto «Jesum viri senesque»

Ander Theil geistlicher Concerten und Harmonien (1641)

«Due belli occhi fur l'armi onde trafitto» (Libro ottavo) divenuto «Ergo gaude laetare» e «Lauda, anima mea»

«Altri canti di Marte e di sua schiera» (Libro ottavo) divenuto «Pascha 2. concelebranda»

Dritter Theil geistlicher Concerten und Harmonien (1642)

«Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono» (Selva morale e spirituale) divenuto

«Armato il cor d'adamantina fede» (Scherzi musicali e Libro ottavo) divenu-

«Io che armato sinor d'un duro gelo» (Scherzi musicali) divenuto «Spera in to «Heu, bone vir» **Domino**»

# 38. La coronatione di Poppea (1643).

Al teatro per musica Monteverdi ebbe occasione di riaccostarsi ben presto, nella stagione di carnevale 1643 204, ponendo in musica un testo dell'avvocato veneziano Gian Francesco Busenello che già aveva lavorato per Cavalli (Gli amori di Apollo e Dafne e La Didone). Lo spettacolo fu rappresentato al teatro Grimani in SS. Giovanni e Paolo, con la celeberrima Anna Renzi nella parte di Ottavia 205. In occasione di quella 'prima' non venne stampato il relativo libretto, ma solo uno Scenario dell'opera reggia intitolata La coronatione di Poppea che si rappresenta in musica nel teatro dell'illustr. sig. Giovanni Grimani (Venezia, Giovan Pietro Pinelli 1643). Il testo completo, col titolo di L'incoronazione di Poppea, apparve solo diversi anni più tardi nell'edizione letteraria dei testi teatrali di Busenello, complessivamente raccolti nel volume Delle ore ociose (Venezia, Giuliani 1656). Di quest'opera ci sono giunte due partiture, entrambe acefale ed adespo-

te, discendenti da un medesimo capostipite oggi latitante 206: una conservata a Venezia (Biblioteca nazionale marciana, It. IV 439 [= 9963]) e forse redatta sotto il controllo di Francesco Cavalli, che la possedette, e l'altra a Napoli (Biblioteca del Conservatorio «S. Pietro a Maiella», Rari 6 4 1), da porre in relazione con la citata esecuzione del 1651 (v. p. 1). Tutte e due porre in relazione con la citata esculpid del 1051 (v. p. 1). Tutte e due comunque recano le sole linee vocali più il basso continuo: le sinfonie ed i ritornelli si presentano a tre parti nel manoscritto veneziano, perlopiú a quattro in quello napoletano (in ogni caso sempre privi di esplicita destina-

one strumentale). Val la pena notare come nessuna fonte coeva oggi nota dia informazioni zione strumentale).

sull'autore della musica servita per il testo di Busenello, in accordo con la consueta abitudine di considerare essenzialmente il poeta, più che il musicista, il creatore principale in un dramma cantato. Il nome di Monteverdi associato alla Coronatione inizia a comparire nel secondo Seicento, sulla partitura veneziana già della raccolta Cavalli poi passata nella collezione del nobile musicofilo Marco Contarini. L'attribuzione venne sanzionata ufficialmente nel primo catalogo pubblicato di rappresentazioni per musica, quello cioè inserito da Cristoforo Ivanovich nella sua Minerva al tavolino (Venezia, Nicolò Pezzana 1681: una bibliografia dei libretti editi figurava già nella Drammaturgia di Leone Allacci, del 1666), e da allora nessuno l'ha

mai posta in dubbio.

Qualche perplessità si è invece ultimamente cominciata a nutrire sul duetto finale Nerone-Poppea «Pur ti miro - Pur ti godo», presente nelle partiture e nei libretti manoscritti, ma non in quelli a stampa (tutti successivi alla 'prima': lo Scenario menzionato, edito contestualmente, sembra non alludervi). Il testo di questo duetto era comparso già nella ripresa bolognese del Pastor regio di Benedetto Ferrari (1641), autore di parole e musica, originariamente scritto per Venezia e recitato per la prima volta nel 1640 (senza il duetto in questione). Presente in tutte le riproposte di quel lavoro posteriori al 1641 (Milano, Piacenza), il testo del duetto venne incluso anche nella raccolta di Poesie drammatiche di Ferrari edite a Milano nel 1644 a cura dello stesso autore, per cui pare del tutto certo riconoscergliene la paternità letteraria. Se già a questo punto potrebbe non essere tanto azzardato avanzare l'ipotesi di Ferrari come responsabile anche della relativa musica, a complicare ulteriormente le cose è Il trionfo della Fatica (Roma, G. Barberi 1647: un esemplare a Roma, Biblioteca apostolica vaticana Miscell. G. 8), «carro musicale del Poeta Inesperto posto in musica da Filiberto Laurentii e rappresentato in Roma nel carnevale dell'anno 1647», che si conclude col duetto in questione cantato da Ricchezza e Valoriano. Non essendocene giunto che il testo, è impossibile dire se la musica fosse stata la medesima delle partiture della Coronatione, nel qual caso essa risulterebbe opera di Laurenzi. Oltre a Monteverdi, i candidati alla paternità musicale di quel duetto (letterariamente da assegnarsi a Ferrari) risultano dunque al momento Laurenzi, Ferrari ma anche Cavalli, in quanto probabile redattore della partitura veneziana 207.

La questione rimane cosí aperta, oggi irresolubile: «l'ascoltatore moderno si dovrà contentare di subirne tutta la pervasiva delizia canora ed erotica». In fondo, prosegue con saggio acume Bianconi, oltre alle sue qualità musicali, davvero singolare è la sua stessa posizione non dentro il essenzialmente amorosa, ma proprio alla sua conclusione, a mo' di sunto definitivo che della vicenda appena inscenata rappresenta l'ardente epitaffio con cui si fa giustizia della genericità di un qualsiasi finale trionfalistico per re chi lo ha scritto: averlo collocato lí, in quel punto di questo dramma, monico")» 208

PROLOGO. Mentre Fortuna e Virtú discutono su chi di loro in

maggiormente sugli uomini, giunge Amore ad affermare il proprio primato: maggiornia de la proprio per riconoscerglielo, ed Amore si propone di dimostrarlo ancora una volta.

ATTO I. Ritornato dalla campagna di Lusitania, Ottone viene a scoprire che la sua adorata Poppea è nel frattempo divenuta l'amante di Nerone con l'ambizione segreta di affiancarglisi sul trono. Intanto Ottavia, la legittima ed infelice imperatrice, respinge sdegnata gli inviti della Nutrice a ripagare il marito traditore della sua stessa moneta ed incita il consigliere imperiale Seneca a far seguire alle sue belle parole di consolazione qualche fatto concreto per impedire che Nerone la ripudi. Incontratosi con l'imperatore, il filosofo non ottiene che di mandarlo in collera e di farsi scacciare. Considerandolo un impedimento al ripudio e quindi alle proprie nozze con l'imperatore, Poppea riesce a strappare a Nerone l'ordine di sbarazzarsi di Seneca. Invano Ottone supplica l'amata Poppea di non abbandonarlo: ormai essa ha mire ben più alte. Per alleviare il proprio dolore, Ottone rivolge i suoi interessi alla giovane Drusilla.

Атто II. Mercurio prima, e Pallade poi, annunciano a Seneca che la sua morte è imminente ed infatti poco dopo giunge un liberto recandogli l'ordine di Nerone che lo costringe ad uccidersi: il filosofo ubbidisce consolando stoicamente gli amici che lo scongiurano di non compiere quell'atto supremo. In Ottone si fa strada l'idea della vendetta, e addirittura di uccidere Poppea: a ciò lo incita anche Ottavia, che gli suggerisce di avvicinarsi alla donna indossando abiti femminili, per non essere riconosciuto ed avere piú facile accesso. Informata da lui dei suoi propositi, sarà la stessa Drusilla a fornirgli sue vesti, con le quali Ottone penetra armato negli appartamenti di Poppea mentre ella dorme. Ma Amore si precipita a destarla riuscendo cosí a sventare l'aggressione: mentre Poppea chiede aiuto,

Ottone – scambiato per Drusilla – si dà alla fuga.

ATTO III. Drusilla è imprigionata e processata ma, nonostante le torture, non rivela la verità per poter mettere in salvo l'amato Ottone: scosso da tanto amore, questi confessa tutto ed è inviato in esilio insieme con Drusilla. Essendo implicata nel complotto, Ottavia è agevolmente ripudiata e mandata essa pure in esilio: Nerone può cosí finalmente sposare Poppea

che nel trionfo finale viene incoronata imperatrice.

Assai piú che nel Ritorno, la storia portata sulla scena dalla Coronatione si offre come dimostrazione della tesi asserita nel prologo, quasi una quaestio di sapore accademico e di classico impianto su chi piú possa nella vicende umane, se Fortuna o Virtú. La risposta emerge però imprevista ed inconsueta, estranea a quella tradizionale antinomia, in quanto la palma è pretesa ed ottenuta da Amore: «Oggi in un sol certame / l'una e l'altra di voi da me abbattuta, / dirà che 'l mondo a' cenni miei si muta», afferma questi a conclusione del prologo, accingendosi a dare scenico exemplum di tale pessimistico assunto secondo cui la storia non nasce né dalle attive capacità degli uomini né dal cieco volere del caso, ma piuttosto dall'irrazionale impulso dei sensi.

Singolare, nel notevolissimo lavoro di Busenello, è la scelta del soggetto tramite cui dar corpo a quell'idea astratta e generale, una vicenda dell'antica Roma per la quale il poeta poté trovare materia tanto nella storiografia più conosciuta (Tacito in primo luogo) quanto forse anche nell'Octavia attri. buita a Seneca 209. Già in ambiente fiorentino e romano ci si era avvalsi di spunti tolti da opere letterarie per cavarne trame buone per il teatro musica. spunti tolti da opere ieuciane per calla Venezia: si pensi del resto ai due le, e l'abitudine aveva subito messo radici a Venezia: si pensi del resto ai due d'Enea in Lavinia), che sceneggiano porzioni di celeberrime narrazioni epiche. Busenello però ricorse non a miti o nuclei romanzeschi, bensí ad una vera storia con personaggi reali, prendendosi ovviamente la libertà di maneggiarla a suo comodo. Anche gli spettacoli agiografici musicali apparsi a Firenze e soprattutto a Roma avevano posto in scena storie non di fantasia, ma tuttavia circondate da tali aloni leggendari da farle avvertire poi non troppo dissimili dalle trame mitologiche.

Si deve comunque aggiungere che la scelta di Busenello (cui egli stesso tentò di dare una replica con La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore, forse mai inscenata) deve considerarsi eccezionale. Essa insomma non costituí affatto il prototipo di quel filone storico-romano cosí importante nella poesia teatrale veneziana del secondo Seicento, destinato ad esplodere solo una ventina d'anni dopo e con caratteri ideologicamente ben diversi, anzi del tutto opposti. A quell'epoca esso servirà la causa di un patriottismo allineato al fianco della casa d'Austria contro il comune nemico ottomano, mentre con Busenello - in tutt'altra situazione politica e culturale - si esplicita una polemica anticortigiana (evidente in I, 2) ed antimonarchica che nella Venezia repubblicana doveva incontrare particolare favore e che, per esempio, si ritrovava anche nel Ritorno - per quanto solo accennata e molto più marginale -, nella figura di Eumete (I, 11 e II, 12: una variante del tradizionale tema di 'Erminia tra i pastori') ed anche in qualche battuta di Melanto (III, 2: «Cosí all'ombra de' scettri anco pur sono / mal sicure le vite: / vicine alle corone / son le destre esecrande anco piú ardite»). Nella Coronatione si rappresenta la Roma imperiale degli intrighi di palazzo in cui si mescolano ambizioni sfrenate e scalate al potere, per ottenere il quale si calpesta ogni sentimento, si sfrutta il richiamo dei sensi e si ricorre perfino all'omicidio. Di fronte a Seneca che invoca un'autorità spontaneamente sottoposta alle leggi ed alla ragione (I, 9: «consiglier scellerato è il sentimento / ch'odia le leggi e la ragion disprezza») o almeno alla ragion di stato («Siano innocenti i regi / o s'aggravino sol di colpe illustri»), Nerone è il tiranno che governa a capriccio, obbedendo a bassi istinti.

Non va dimenticato che tanto Badoaro quanto Busenello erano membri dell'accademia veneziana degli Incogniti (il primo col nome di Assicurato), esoterica congrega coltivante un libertinismo intellettuale che si manifestava anche nella spiccata predilezione «per ogni letteratura pubblica, d'intrattenimento e di vasta diffusione, tra lo scettico e il licenzioso, documentatissima per esempio nella loro debordante produzione di novelle e romanzi avventurosi» 210. Di quell'ambiente evidentemente sia Badoaro che Busenello riflettono tematiche, gusti e dibattiti culturali. Oltre alle frecciate antimonarchiche, il testo del Ritorno da lí derivò forse il facile epicureismo di Melanto ed il cinismo dei Proci, capace di contagiare perfino Penelope e di farne vacillare la mitica fedeltà (II, 12). Al voluto anticonformismo ed alla spregiudicatezza perseguita dagli Incogniti andranno forse imputate certe

situazioni sceniche della Coronatione quali l'insolente e perfino violenta irrisione del venerando filosofo Seneca da parte del Valletto (I, 6). Più capillarmente, a questo clima ed alla professione di fede marinistica di Busenello si devono certe sue scelte stilistiche, in direzione di una disponibilità agli apporti dei più diversi livelli espressivi: dalla locuzione umile e quotidiana alla metafora più esaltata e immaginosa, dalla vaghezza melica alla determinazione dei linguaggi specialistici (tecnico, scientifico, giuridico, filosofico) 211.

Ma più in generale nella Coronatione compaiono temi comuni alla produzione narrativa in prosa di altri Incogniti. Vicende romanzate tratte dalla storia di Roma imperiale sono alla base dell'Agrippina, madre di Nerone (1642) e dell'Agrippina, moglie di Britannico (1642) di Ferrante Pallavicino, e protagoniste lussuriose hanno La Messalina di Francesco Pona (1627) e L'imperatrice ambiziosa di Federico Malipiero (1640). Al di fuori dell'ambientazione antico-romana, l'intrigo politico è sviluppato anche nel Demetrio moscovita di Maiolino Bisaccioni (1643), e la sensualità – del resto diffusa in moltissime opere degli Incogniti – come espressione dell'irrazionale sfrenatezza di un despota viene descritta particolarmente nei Lussi del genio esecrabile di Clearco, di Giovan Battista Moroni (1640).

In un testo cosí ricco di sfaccettature diverse Monteverdi trovò in abbondanza occasioni per esercitarsi nella prediletta illustrazione degli 'affetti', tanto più varia in quanto i personaggi vi si presentavano con mutevo-lezza d'accenti e differentemente atteggiati nel corso della storia. Di fronte alle molteplicità psicologiche propostegli da Busenello, Monteverdi esaltò la pieghevolezza del suo stile, registrandone duttilmente gli scarti sentimentali ma più spesso manipolando il testo per ricavarne entità anzitutto musicali

cui affidare privilegiatamente la funzione comunicativa.

Già nella base letteraria approntata da Busenello ci s'imbatte in organismi che si discostano dal libero susseguirsi di settenari ed endecasillabi: per ragioni metriche, per legami di rima, perché articolati in regolari strofe, perché segnati da una ripresa testuale. Ad esempio la scena 1 dell'atto I si apre con una quartina di endecasillabi a rima incrociata («E pur io torno qui qual linea al centro») e prosegue con quattro terzine formate da un settenario piú due endecasillabi a rima baciata («Caro tetto amoroso»): a questo punto inizia l'irregolare disporsi di settenari ed endecasillabi («Ma che veggio, infelice?»). Altri raggruppamenti strofici sono in: I, 4 (Poppea: «Speranza, tu mi vai», due strofe ababcCDD; Arnalta: «La pratica coi regi è perigliosa», cinque strofe ABB), 5 (Nutrice: «Se Neron perso ha l'ingegno», due strofe ababCC) e 11 (Ottone e Poppea: «Ad altri tocca in sorte», sei strofe aBaBCC); II, 3 (Familiari: «Questa vita è dolce troppo», due quartine abba), 5 (Valletto: «Sento un certo non so che», due strofe ababce), 6 (Nerone: «Son rubini amorosi», due strofe ababCC), 8 (Ottone: «Sprezzami quanto sai», tre strofe abB), 10 (Nutrice: «Il giorno femminil», due strofe aBccdeE), 12 (Arnalta: «Oblivion soave», tre strofe abb) e 13 (Amore: «O sciocchi, o frali», quattro strofe aaBB). Quattro ottonari a rima alternata sono in II, 5 (Damigella: «Astutello garzoncello») ed altrettanti settenari organizzati dalla medesima successione di rime stanno all'inizio di II, 12 (Poppea: «Or che Seneca è morto»): l'atto III poi si apre con una quartina di endecasillabi a rima alternata di cui la fine della scena riprende il verso iniziale (Drusilla: «O felice Drusilla, o che sper'io?»).

Monteverdi accetta tutti questi organismi, assecondando col suo intervento quanto Busenello aveva già per suo conto allestito: cosi all'inizio dell'atto III il ritorno del primo verso provoca una conformazione quasi di strofe singola di ballata (un profilo poi fortunatissimo nel teatro musicale secentesco: il compositore lo impone anche alla sortita di Ottone, proprio all'inizio di I, 1), mentre le quartine di Poppea in II, 12 e della Damigella in II, 5 sono analogamente cantabili, con riprese interne spesso in progressione ed andamenti regolati, a formare un sistema musicale dotato di una propria logica ed in sé conchiuso. Tutte le entità strofiche presentano corrispondente stroficità musicale: integrale in I, 4 (Poppea: nella partitura è però solo la ricomparsa del «Ritornello» a suggerirlo) e II, 5 e 6 212 limitata al solo basso nei casi restanti (anche trasportato, come in I, 11, oppure disposto a chiasmo, figurando variato nelle strofe esterne). A questa caratteristica si associa poi anche la presenza di ritornelli tra una strofe e l'altra. Per tutto questo, tali organismi secondo la terminologia del tempo possono considerarsi arie, e difatti «aria» è definito esplicitamente nella partitura l'insieme delle quattro strofe cantate da Amore in II, 13.

A considerarne gli 'affetti', variamente gioiose risultano solo quelle di I, 4 (Poppea) e II, 5, cosí come le quartine di II, 5 e 12 e III, 1. Se poi si escludono quelle motivate realisticamente (II, 6, sollecitata dal «cantiam» di Nerone e Lucano, e 12, nenia della nutrice che vuole propiziare il sonno di Poppea), la maggioranza di tali arie ha funzione gnomica (I, 4 [Arnalta] e 5; II, 10 e 13) o comunque riassuntiva (II, 8 e sostanzialmente anche I, 11), riflessa dalla collocazione talvolta a conclusione di scena (II, 8 e 13). E il medesimo ruolo riepilogativo e sentenzioso è assegnato anche a passi di dimensioni inferiori ma similmente segnati da ripetizioni testuali, regolarità degli impulsi ritmici del basso, periodicità, progressioni, espansione melodica, disposizione conclusiva nell'intervento di un personaggio (I, 2, 3 e 4; II, 2), probabilmente in analogia con le 'chiusette' in uso presso i comici

dell'arte.

I momenti dotati delle medesime fattezze musicali sono poi abbondantissimi all'interno del recitativo monteverdiano, per evidenziare concetti e parole-chiave non diversamente da quanto era accaduto nel Ritorno. La Coronatione anzi è quanto mai prodiga di simili procedimenti che rendono il suo «parlar cantando» cosí ricco e sorprendente dimostrando quanto nel compositore fosse ancora vivacemente operante e feconda la formazione madrigalistica volta a dare appropriata ed efficace espressione ad ogni immagine, articolazione o sintagma significativo, e come potesse adattarsi alle esigenze di un diverso eloquio. Non sono perciò soltanto le estatiche effusioni degli amanti (I, 3 e 10; II, 12; III, 5), le espansioni gioiose (II, 1, 6 e 10; III, 1 e 8) o le epifanie divine (II, 1; III, 8) ad essere dotate degli attributi di una più spiccata cantabilità, ma indifferentemente qualsiasi 'affetto' o situazione da mettere a fuoco. La ricchezza dello stile recitativo di quest'ultimo Monteverdi è ad esempio rivelata da scene come le I, 6, 9 (con un passo in stile concitato: «Tu mi sforzi allo sdegno»), 10 e 13, II, 2 e III, 3, oppure la vivacissima I, 2, con l'intrusione delle battute dei Soldati nella parte di Ottone – non prevista dal libretto. Del resto anche altre volte Monteverdi travalica il testo ribadendo per esempio con un refrain l'essenza di una situazione (I, 4 [«No, no, non temo...»], 5 [«Fa riflesso...»] e 12 [«Otton, torna in te stesso»]; II, 11 [«Felice mio cor...»] e 12 [«Amor, ricorro a te...»]), o contrapponendo canto disteso a piú piana declamazione per significare il trapasso da una condizione di felicità ad una di dubbio o di oppure allestendo ampie e simmetriche architetture sonore che incorniciano con accorati cromatismi («Non morir...») e seducenti leggiadrie («Questa vita è dolce troppo») la statuaria figura di Seneca morente (II, 3).

Per fornire in qualche modo un'esemplificazione della ricchezza dello stile recitativo monteverdiano, si è trascritto nella colonna di sinistra il testo della scena I, 6, in quella di destra via via elencando corrispondentemente le soluzioni musicali più significative escogitate dal compositore per la resa di

quei passi.

#### SENECA

Ecco la sconsolata donna assunta all'impero per patir il servaggio.
Gloriosa del mondo imperatrice, sovra i titoli eccelsi de gl'insigni avi tuoi, cospicua e grande la vanità del pianto de gl'occhi imperiali è ufficio indegno. Ringrazia la fortuna che con i colpi suoi t'accresce gli ornamenti: la cote non percossa non può mandar faville.
Tu dal destin colpita

produci a te medesma alti splendori di vigor, di fortezza, glorie maggiori assai che la bellezza. La vaghezza del volto e i lineamentiche in apparenza illustre risplendon coloriti e delicati, da pochi ladri di ci son rubati. Ma la virtú costante, il fato e 'l caso già mai non vede occaso.

Tu mi vai promettendo balsamo dal veleno e glorie da tormenti. Scusami: queste son, Seneca mio, vanità speciose, studiati artifici, inutili rimedi agl'infelici. alterazioni cromatiche

sezione ariosa a ritmo ternario, con iterazioni verbali, accentuazioni martellanti e largo vocalizzo («faville»)

progressione con raddoppiamento testuale su figurazione puntata e in sincope

vocalizzi (il secondo molto esteso) sezione ariosa di aggraziata cantabilità

scaletta rapida e precipitosa

dapprima iterazione, poi vocalizzo con caduta in clausola

VALLETTO

Madama, con tua pace io vo' sfogar la stizza che mi move

il filosofo astuto, il gabba Giove. M'accende pure a sdegno

questo minïator di bei concetti: non posso star al segno

mentre egli incanta altrui con aurei detti. Queste del suo cervel mere inventioni le vende per misteri, e son canzoni. Madama, s'ei starnuta o sbadiglia presume d'insegnar cose morali, e tanto l'assottiglia

che moverebbe il riso a' miei stivali. Scaltra filosofia: dov'ella regna, sempr'al contrario fa di quel ch'insegna.

Fonda sempre il pedante su l'ignoranza d'altri il suo guadagno e, accorto argomentante, non ha Giove per dio, ma per compagno,

e le regole sue di modo intrica,

ch'alfin neanch'egli sa ciò che si dica.

Neron tenta il ripudio
de la persona mia
per isposar Poppea: si divertisca,
se divertir si può sí indegno esempio.
Tu per me prega il popol e 'l senato,
ch'io mi riduco a porger voti al tempio.

VALLETTO
Se tu non dai soccorso
alla nostra regina, in fede mia
che vo' accenderti il foco
e ne la barba e ne la libreria.

iterazioni testuali su di una scaletta rapidissima discendente, in progressione che coinvolge anche il continuo

progressione ascendente con modulo breve e veloce, ed iterazioni verbali

iterazioni verbali su figurazioni scalari discendenti

arioso in tempo ternario hoquetus e vocalizzo onomatopeici

triplicazione verbale-musicale, con 3º e 6º parallele tra voce e basso vocalizzo onomatopeico

triplicazione verbale su di una scala isocrona prima discendente, poi ascendente, col basso costantemente per moto contrario

i due emistichi declamati a distanza d'ottava dapprima progressione minima, poi iterazione isocrona con 5<sup>e</sup> e 8<sup>e</sup> per moto retto ma per grado nella parte superiore

progressione salto discendente di 7<sup>a</sup> diminuita

iterazioni verbali progressione progressione, più una coda formata dalla ripresa delle iterazioni verbali del terzultimo verso («in fede mia») Di fronte a tanta e tale varietà stilistica, compattamente, quasi severamente spoglio e sobrio appare il monologo di Ottavia condannata all'esilio (III, 7), dall'efficace esordio singhiozzante, che rinnova il luogo operistico e monteverdiano per eccellenza del 'lamento'. Toni patetici Ottavia aveva avuto fin dalla sua prima apparizione (I, 5): per quel suo mesto stile recitativo anzi la si può pensare assai vicina a Penelope ed alla sua grande scena lamentosa che dà inizio al Ritorno. Ben presto però Ottavia si volge ad irati ardori sconosciuti alla mite e dolente sposa d'Ulisse: addirittura sarà proprio lei ad istigare Ottone al delitto, suggerendogli lo stratagemma dello scambio delle vesti.

Ugualmente più complessi e sfumati rispetto a quelli del Ritorno appaiono anche gli altri personaggi della Coronatione. Pur serbandone Arnalta qualche tratto, sono ad esempio assenti figure decisamente caricaturali come quella di Iro, anche se grande si è visto che era stato il suo successo presso il pubblico veneziano. Oltre alle battute della ridicola Arnalta, la comicità in quest'opera nasce piuttosto dall'irriverenza adolescenziale del Valletto (di cui fanno le spese il vecchio e sostenuto Seneca e l'anziana Nutrice) che, insieme con la Damigella, rinnova la coppia giovane Eurimaco-Melanto ma con ben più sapidi umori.

Del duetto finale, dei problemi attributivi che gli sono connessi e della sua strategica collocazione già s'è detto. In più va aggiunto che esso è uno dei pochissimi pezzi a più voci della Coronatione, che in linea con le concezioni teatrali veneziane imposta la maggior parte della sua scrittura scenica sul monologo o sul dialogo ad una voce per volta. Tranne che quello dei Famigliari di Seneca, che cantano in polifonia a tre (II, 3), tutti gli altri pochi brani del genere hanno una stesura a due parti: essi sono il duo di Fortuna e Virtú nel prologo «Uman non è – Non è celeste core», la sentenza dei Soldati in I, 2 («Impariamo dagli occhi»), il madrigalistico canto di Nerone e Lucano (II, 6), l'acclamazione finale del coro di Consoli e Tribuni (III, 8).

Alcuni di essi (i duetti del prologo, di II, 6 ed il «Pur ti miro – Pur ti godo» di Nerone e Poppea) hanno in comune certi elementi, musicali e non. Tutti e tre, per intero o in parte, sono variazioni più o meno estese su di un basso ostinato, che è sempre un tetracordo discendente lidio; il loro soggetto è uniformemente amoroso, dato che nel duetto del prologo Fortuna e Virtú proclamano teoreticamente la superiorità di Amore, mentre alla metà dell'opera tra esaltazioni e languori Nerone e Lucano fantasticano estasi lascive che finalmente Nerone e Poppea saranno in grado di porre in atto. Sia stato o no Monteverdi a concepire la compiutezza di questa sequenza, certo è che chi lo fece dovette avere ben presente la necessità di questo disegno e la sua coerenza drammatica.

L'incontro con Busenello consentí a Monteverdi il compimento nel migliore dei modi di una carriera compositiva tutta tesa a dare corpo, con strumenti linguistici sempre rinnovati, al mutevole mondo degli 'affetti', in questa fase estrema padroneggiato con la piú grande e sicura consapevolezquesta fase estrema padroneggiato con la piú grande e sicura consapevolezza, ma soprattutto con la capacità – fino all'ultimo – di ampliare e rendere za, ma soprattutto con la capacità – fino all'ultimo – di propri mezzi. Una sempre piú efficaci e complesse le virtú espressive dei propri mezzi. Una

dote, questa, unanimemente riconosciutagli dai contemporanei e registrata nell'elogio funebre per lui scritto da Caberloti:

Di quest'arte [musicale] favorito da Apollo il nostro Claudio comparve alle corti serenissime di Mantova e Parma, e quivi de nobilissimi ingegni ritrovati componimenti poetici che muti ne' loro numeri non compartivano a gli animi de prencipi quelle affettioni, le quali desiavano; Claudio col numero armonioso, o musicale misura, conseguí quel piú che a niun mortale di musica professante puote esser già mai concesso. Ritrovossi alle già dette corti serenissime in tempo di nozze, e mentre gl'animi di tutti s'apparecchiavano alle allegrezze: poco loro giovava, se con varii modi di musica non compartiva loro il diletto questo altissimo ingegno, poiché come perfettissimo possessore del numero armonico, col dorio persuadeva la prudenza e cagionava ne' petti desiderii di casti pensieri; col frigio provocava alla pugna quei spiriti de prencipi vivaci, e gl'infiammava i cuori de' furiosi voti; con l'eolio tranquillava le tempeste e procelle interne de gl'animi, e partecipava alle volontà pacificate il sonno e la quiete; col lidio finalmente avvivava gl'intelletti, e sgravandoli del desiderio di cose terrene, gli moveva l'appetito delle celesti, e cosí egreggiamente adoperandosi partoriva mille beni. [...] Ma vaglia dir il vero: nell'infinità de' cantanti celebrati da primi secoli fino a giorni nostri come gl'Orfei, gl'Anfioni, i Filamoni, gli Ardali, i Tritei et altri, li quali per la loro innumerabilità si tralasciano, ebbero dal cielo qualche modo musico singolare per muovere qualche particolar affetto ne' petti de' mortali. Solo Claudio (stimo per fatalità cosí nomato chiudendosi in lui tanto valore) godé la communanza dell'affettioni e partorí a suo beneplacito nelle menti umane le dispositioni, e muovè i sensi all'elettione di quel diletto che loro propose. Non mi lasciano mentire le molteplici sue compositioni, ne' quali avendo compartiti i sopranominati modi, non può chi piega a quelli l'orecchio non arrendersi. Chi ha forza di rattener le lagrime, mentre s'arresta a sentir il giusto lamento dell'infelice Arianna? Qual gioia non prova al canto de' suoi madrigali, e composti scherzi? Forse non s'appiglia ad una vera devotione chi ascolta le di lui sagre compositioni? Non si dispone ad ogni piú composto vivere, chi si trattiene a goder coll'orecchio i suoi morali? E nella varietà de' suoi componimenti per cagione de nozze de prencipi e ne' teatri di questa serenissima città rappresentati, non variano di momento in momento gl'affetti? Perché ora t'invitano al riso, il quale in un tratto sforzato sei cangiar in pianto, e quando pensi di pigliar l'armi alla vendetta, all'ora appunto con miracolosa metamorfosi cangiandosi l'armonia, si dispone il tuo cuore alla clemenza: in un subito ti senti riempire di timore, quando con altrettanta fretta t'assiste ogni confidenza. Dite pur, e credetelo, signori, che siano Apollo e tutte le Muse concorse ad aggrandire l'eccellenza dell'ingegno di Claudio: perché Clio gl'insegnò a cantar le vittorie, Melpomene i tragici avvenimenti, Talia i lascivi amori, Euterpe ad accompagnar il canto con la dolcezza de' flauti, Tersicore ad aggrandire e muovere gl'affetti, Erato a maneggiar il plettro, Calliope a compor l'eroiche materie, Urania ad emular i moti celesti, Polihinnia a misurar i tempi, e finalmente Apollo quasi maestro insegnolli l'assistere con ordine infallibile a tanta moltiplicità d'offici 213.

# 39. Il 1643, l'anno della morte.

Dal maggio del 1643 – a prestar fede a Caberloti –, sebbene contasse ormai settantasei anni compiuti, Monteverdi «con buona licenza degl'illustrissimi et eccellentissimi procuratori di chiesa di S. Marco messosi a