



“Mosse parimente Orfeo per esser omo”

Orfeo. E fu subito melodramma

Quattrocento anni fa, nel Palazzo ducale di Mantova, venne rappresentato il primo grande capolavoro della storia del melodramma: Orfeo di Claudio Monteverdi. La storia dell'evento ed i fermenti dai quali nacque il più 'pomposo e più bello di tutti gli spettacoli', secondo la definizione di Gluck.

di Rinaldo Alessandrini

L'Orfeo di Claudio Monteverdi costituisce un complesso banco di prova sia per l'esecutore che per l'ascoltatore, entrambi chiamati ad affrontare la sfida della ricostituzione di una verginità d'approccio all'opera. La possibilità, cioè, di affrontare Orfeo

cercando di dimenticare ciò che in tempi, anche immediatamente successivi a quest'opera, si è andato codificando nella prassi del teatro musicale. C'è infatti una opinione diffusa che accomuna lo stile recitativo delle opere della successiva scuola veneziana degli anni

Quaranta e seguenti (sfociata successivamente in quella del recitativo secco opposto all'aria) allo stile inverosimilmente più sofisticato che è stato definito con una pluralità di termini: *recitar cantando*, *stile recitativo*, *stile rappresentativo* e che fu tipico e peculiare della musica teatrale dei primi anni del secolo.

Giovan Battista Doni nel suo "Trattato della musica scenica" (in "Trattati di musica" editi nel 1763) si trovò costretto a determinare: "...*E sebbene tutti chiamano recitativo, intendendo ogni melodia che si canta a 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 amoroze pubblicate dal Monteverdi col suo lamento d'Arianna, e il racconto della morte di Orfeo nell'Euridice.*" (in Solerti "Le origini del melodramma").

E sempre Doni si preoccupò poi di distinguere le caratteristiche delle diverse definizioni: "... *ma prima voglio avvertire che non è interamente il medesimo stile recitativo, rappresentativo ed espressivo, sebbene comunemente non ci si fa differenza. Per stile dunque recitativo s'intende oggi quella sorte di melodia che si può acconciare e con garbo recitarsi, cioè cantarsi da uno solo in guisa tale che le parole s'intendano, o facciasi ciò sul palco delle scene, o nelle chiese o oratori a foggia di dialoghi, o pure nelle camere private, o altrove. E finalmente con questo nome s'intende ogni sorte di musica che si canti da uno solo al suono di qualche strumento, con poco allungamento delle note e in modo tale che si avvicini al parlare comune, ma però affettuoso: nel quale stile riceve ogni sorte di grazie o accenti, eziandio i passaggi lunghissimi, non che siano atti ad esprimere gli affetti (che, come dice Giulio Romano [Giulio Caccini], non vi ha cosa nella musica più contraria ad essi), ma per dar gusto a chi meno intende, o anco per volere i cantori stessi mostrare la loro disposizione e, come si dice, strafare....*

Ma per stile espressivo voglio alcuni che s'intenda quello che meglio esprime il senso delle parole e gli affetti umani, con che però non mostrano alcuna particolare osservanza che possa formare una propria sorte di melodia, onde più presto si deve reputare per una qualità e particolare perfezione di canto....

Ma per rappresentativa intedere dobbiamo quella sorte di melodia che è veramente proporzionata alla scena, cioè per ogni sorte di azione



drammatica che si voglia rappresentare (i greci dicono imitare) col canto, che è quasi l'istesso che l'odierno stile recitativo, e non del tutto il medesimo, perché alcune cose se gli dovrebbero levare per perfezionarlo, e altre per aggiungerli, come appresso si dimostrerà... gli attori... non recitano, ma rappresentano imitando le azioni e i costumi umani..." (in Solerti "Le origini del melodramma").

Alla base di tutte queste definizioni, c'è il canto a voce sola, invenzione della metà del '500, codificata nei suoi aspetti innovativi all'inizio del '600.

E dunque fin da primi anni del sedicesimo secolo si pubblicavano composizioni polifoniche ridotte a una voce correate di intavolatura per il liuto che riassumevano le altre parti: Baldassarre Castiglione loda il cantare "alla viola" o "al liuto": "*ma ancor molto più il cantare alla viola perché tutta la dolcezza consiste quasi in un solo, e con molto maggior attenzione si nota ed intende il bel modo e l'aria non essendo occupate le orecchie in più che in una sol voce*" (Baldassarre Castiglione, "Il Cortegiano", 1528). Vicentino precisava ulteriormente la nuova direzione: "*Et s'avvertirà che nel concertare le cose volgari, a voler fare che gli oditori restino satisfatti, si dà cantare le parole conformi all'opinione del compositore et con la voce esprimere quelle intonazioni accompagnate dalle parole con quelle passioni ora allegre, ora meste et quando soavi et quando crudeli, et con gli accenti aderire alla pronunzia delle parole et delle note; et qualche volta si usa un certo ordine di procedere, nelle composizioni, che non si può scrivere: come sono il dir piano et forte, et il dir presto et tardo, et secondo le parole muovere la misura per dimostrare gli effetti delle passioni delle parole e dell'armonia*" (Nicola Vicentino "L'antica musica ridotta alla moderna pratica", 1555). Tutto ciò sembrava, dunque, un modo per rendere concreto un nuovo possibile esito espressivo precluso alla polifonia.

All'inizio del '600 il senso dell'operazione si precisava ulteriormente poiché, come già nelle parole del Doni, l'espressione di affetti ed emozioni diventava un presupposto imprescindibile: l'apporto individuale e soggettivo acquistava un valore determinante, anzi essenziale al fine della riuscita del buon effetto del pezzo.

Nella musica polifonica precedente questa esigenza era totalmente sconosciuta: "*Mi son trovato a ragionare con musici vecchi, i quali in sua gioventù hanno conosciuto famosi cantori di quel tempo et compositori d'importanza, che cantavano le*

cantilene come le stavano scritte sopra de' libri, senza porgerli pur un minimo accento o darli qualche poco di vaghezza: perché non erano intenti ad altro, né ad altro attendevano che alla pura et semplice modulazione, dalla quale non ne poteva uscire altro che il semplice et puro effetto armoniale, cavato per via di consonanze buone diversamente disposte." (Zacconi, "Pratica di musica", 1592).

All'inizio del diciassettesimo secolo, quando

questo stile vide la luce nei suoi nuovi presupposti estetici e filosofici, fu definito per la prima volta da Emilio de' Cavalieri "recitar cantando".

Tutto prese il via dalle ricerche ed esperienze espressive che a Firenze tenevano occupato un intellettuale consesso di nobili e musicisti: la Camerata animata dal Conte Giovanni Bardi e istigata principalmente dalle riflessioni di Vincenzo Galilei, musicista e teorico. Nella ricerca dell'espressione perduta della musica degli antichi greci, essi formularono le caratteristiche di un nuovo stile, appunto quello del "recitar cantando": rinnegando la polifonia e i suoi astrusi eccessi, invocarono un ritorno

al passato, cercando di ricollegarsi il più direttamente possibile alla antica civiltà classica attraverso la monodia, il canto a voce sola, considerata più vera e più vicina all'uomo e alle sue passioni, perchè più naturale. La voce sola permetteva uno stile capace di conciliare la voce cantata, che è, per dirla con le parole di Jacopo Peri, "sospesa e lenta" con la voce parlata "spedita e veloce". Dunque si rifiutarono le ragioni della musica difese dalla polifonia, a vantaggio delle ragioni del testo, ora più accuratamente esaltato dall'unica linea melodica, e delle sue conseguenze espressive. Ovviamente

nessuno immaginò di aver ricreato lo stile greco, ma ciò bastò per allontanarsi dall'usuale prassi musicale di quel tempo. Si aggiunsero inediti elementi di esecuzione, ormai tipici del nuovo modo di cantare, fremente, inquieto ma nobile ed elegante allo stesso tempo: vari tipi di ornamentazione, che intimamente si legavano alla concezione retorica dell'esecuzione e quindi vettori di indefinibili attitudini espressive. Emerge su tutto la "sprezzatura", vera anima del recitar cantando: "quella leggiadria, la quale si dà al

canto co'l trascorso di più crome e semicrome sopra diverse corde, col quale fatto a tempo, togliendosi al canto una certa terminata angustia, e secchezza, si rende piacevole, licenzioso, e arioso, siccome nel parlar comune la eloquenza e la favella rende agevoli, e dolci le cose di cui si favella" secondo le parole di Giulio Caccini, uno dei primi e principali compositori che legarono il proprio nome a questo nuovo stile. Principali protagonisti musicali di questi primissimi anni furono oltre al già citato Giulio Caccini, noto anche come Giulio Romano, Emilio de' Cavalieri, gentiluomo romano e Jacopo Peri, tutti e tre a diverso titolo in contatto con la Camerata.

Ad essi dobbiamo le prime composizioni in stile recitativo adatte per



il teatro musicale:

-la Rappresentazione di Anima e di Corpo di Cavalieri, rappresentata per la prima volta nel febbraio del 1600 a Roma, Oratorio della Vallicella, e pubblicata a Roma nel settembre del 1600 per i tipi di Nicolò Mutii (la dedica di Alessandro Guidotti al cardinale Aldobrandini, che ne promosse la pubblicazione, è del 3 settembre 1600).

-l'Euridice su testo di Ottavio Rinuccini e musiche principalmente di Jacopo Peri oltre ad alcuni inserti di Giulio Caccini, eseguita per la prima volta a Firenze, Palazzo Pitti, la sera del 6 ottobre 1600 e pubblicata in seguito da Marescotti a Firenze nel

1601 (anche se la data stampata è quella del 1600). La dedica a Maria de' Medici è datata 6 febbraio 1600 (recte 1601)

-L'Euridice di Giulio Caccini, completamento del libretto di Rinuccini con musiche interamente proprie, dedicata a Giuseppe Bardi, il 20 dicembre 1600.

Le composizioni fiorentine del 1600 furono eseguite in occasione delle feste per il matrimonio di Maria de' Medici con Enrico IV di Francia.

Impossibile evitare l'insorgere della polemica su chi fosse stato il primo a dare alla luce gli esiti musicali del nuovo stile. In realtà si disputò argomentando non solo sull'invenzione dello stile di canto ma anche sul nuovo genere del teatro in musica. Tutti e tre i compositori in vario modo cercarono di attribuirsi la paternità: Caccini dichiarando che lui andava componendo in questo stile da più di quindici anni, Cavalieri appigliandosi alle date di pubblicazione e Peri dichiarando il suo stile unico e appartenente a lui solo. Oggi queste ripicche acquistano un valore relativo. E quindi pur riconoscendo a Caccini, Peri e Cavalieri l'innegabile ruolo di apripista è musicalmente evidente che si dovesse arrivare all'Orfeo di Monteverdi per assistere alla prima opera dove la struttura teatrale e musicale apparivano compiute e in reale contatto con una dimensione drammatica di evidente efficacia.

Ciononostante i fiorentini non agirono a caso. Li animò un certo platonismo di gran moda: "... questi intendentissimi gentiluomini m'hanno sempre confortato... ad attenermi a quella maniera cotanto lodata da Platone et altri filosofi, che affermarono la musica altro non essere che la favella e il ritmo et il suono per ultimo ... a volere che ella possa penetrare nell'altrui intelletto e fare quei mirabili effetti..." (Caccini nella Prefazione alle "Nuove Musiche", Firenze 1602).

In realtà, le radici di queste idee affondano in scritti risalenti già alla metà del '500 (Vicentino e Zarlino) grazie ai quali emerge gradatamente l'urgenza dell'imitazione musicale del senso del testo cantato. A Firenze fu il grecista Girolamo Mei a diffondere le idee platoniche sulla musica, idee poi trasfigurate negli esiti musicali di inizio secolo. Il Mei, sintetizzando gli antichi insegnamenti sottolineò come il potere di muovere le emozioni fosse proprio solo della monodia e assolutamente negato alla polifonia.

Monteverdi da parte sua dimostrò il suo coinvolgimento nel platonismo, citando il filosofo a più riprese con pertinenza e precisione. Fece



riferimento alla "Repubblica" nella prefazione all'Ottavo Libro dei madrigali e nella diplomatica controversia che accompagnò il tentativo di composizione dell'opera "Le Nozze di Tetide", un debole libretto composto da Scipione Agnelli; evocò ancora esplicitamente Platone alludendo ad un momento cruciale dei suoi studi, durante la composizione dell'Arianna.

Ecco come i compositori presentavano il nuovo stile.

"... mettere alla stampa alcune singolari e nuove sue composizioni di musica, fatte a somiglianza di quello stile, col quale si dice che gli antichi Greci e Romani nelle scene e teatri loro soleano a diversi affetti muovere gli spettatori...", "E' ben vero che, avendo occhio il S[ignor] Emilio [De' Cavalieri] a dar la maggior perfezione che si puotesse a questo genere di musica affettuosa, ha giudicato conveniente il concertar con altri stromenti, per la copia che n'abbiamo a nostri tempi....", "non essendo stato da quel tempo indietro mai da persona alcuna simil modo veduto, né pure udito...", "manifesta pruova quanto questo stile sia atto a muover'anco a devozione..." (Alessandro Guidotti nella Prefazione alla "Rappresentazione di Anima e di Corpo" di Emilio De' Cavalieri, pubblicata a Roma nel 1600)

"... Volendo rappresentare in palco la presente opera.... e far sì che questa sorte di musica da lui rinovata commuova a diversi affetti, come a pietà et a giubilo, a pianto et a riso.... che il cantante abbia bella voce, bene intunata e che la porti salda, che canti con affetto, piano e forte, senza passaggi, et in particolare che esprima bene le parole chè siano intese, et le accompagni con gesti e motivi non solamente di mani, ma di passi ancora, che sono molto efficaci a muovere l'affetto... Gli stromenti, perché non siano veduti, si debbano suonare dietro le tele della scena, e da persone che vadino secondando chi canta, e senza diminuzioni, e pieno... Il passar da un affetto all'altro contrario, come dal mesto all'allegro, dal feroce al mite, e simili, commuove gradamente." (dall'Avvertimento "A Lettori")

"E' stata opinione di molti... che gli antichi Greci e Romani cantassero sulle scene le tragedie intere; ma sì nobil maniera di recitare nonché rinnovata, me né pur, che io sappia, fin qui era stata tentata da alcuno..." (Ottavio Rinuccini, nella Prefazione al libretto de "L'Euridice" pubblicato a Firenze nel 1600)

"... ove il signor Ottavio Rinuccini..."

adornandola... con meravigliosa unione di quelle due cose che si difficilmente si accompagnano: gravità e dolcezza...” (Jacopo Peri nella Dedicca de “L’Euridice” a Maria de’ Medici, Firenze 1600)

“... questa nuova maniera di canto...” “... si doveva imitar’ col canto chi parla (e senza dubbio non si parlò mai cantando), stimai che gli antichi Greci e Romani... usassero un’armonia, che avanzando quella del parlare ordinario, scendesse tanto dalla melodia del cantare che pigliasse forma di cosa mezzana....” “... 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 quelli della favella spediti e veloci...” “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, finchè si ritorni ad altra capace di movimento 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 più or meno, secondo gli affetti...” (Jacopo Peri nell’Avvertimento ai Lettori dell’“Euridice”)

“Nella qual maniera di canto ho io usata una certa spezzatura, che io ho stimato che abbia del nobile, parendomi con essa di essermi appressato quel più alla natural favella...” (Giulio Caccini nella Prefazione a “L’Euridice” Firenze 1600)

La definizione “*recitar cantando*” porta con sé un significato estremamente particolare: “...et dimani sera il ser.mo principe ne fa recitare una nella sala del partimento che godeva madama ser.ma di Ferrara che sarà singolare, posciachè tutti li interlocutori parleranno musicalmente...”



(in Fabbri “Monteverdi”). Così Carlo Magni, il giorno precedente la prima rappresentazione di Orfeo a Mantova (la prima di Orfeo fu data in un teatro di fortuna, realizzato in una stanza degli appartamenti già di Margherita Gonzaga, il 24 febbraio 1607, un luogo che Monteverdi definì ‘angusto’) individuava con semplicità la portata rivoluzionaria di quello che stava per accadere. Si trattava dunque di una *commedia*, un pezzo teatrale, insomma, dove però non si parlava ma si *cantava*, o

meglio si *recitava cantando*: ci si aspettava cioè modi e misure di un lavoro teatrale ma con la sostanziale differenza che gli attori avrebbero ‘intonato’ la voce, invece che parlare mantenendo la stessa attitudine espressiva degli attori di teatro.

Ovviamente Monteverdi non arrivò agli esiti di Orfeo per caso: prima del 1607 aveva pubblicato i primi cinque libri di madrigali. Il Quarto e il Quinto, in particolare, avevano dato l’avvio a quell’ enorme rivoluzione che si sintetizza oggi con la famosa frase “*la musica sia serva dell’oratione e non padrona*”.

Monteverdi aveva cioè maturato un ribaltamento totale delle necessità della composizione musicale – già nella composizione polifonica - : il testo, con tutte le

sue conseguenze emotive, avrebbe dovuto da quel momento in poi guidare la composizione musicale. La musica non avrebbe cioè più potuto procedere in contrasto o in mancanza di associazione col senso emotivo del testo. Questo stato di cose comportava una deformazione del tessuto musicale che si allontanava man mano dalla prassi contrappuntistica ormai consolidata, e cominciava piuttosto a privilegiare i procedimenti accordali, omoritmici, e comunque una variata successione di diversi e contrastanti caratteri di scrittura. La dissonanza acquistava un valore sempre più decisivo, venendosi a definire come il mezzo ideale

per l'espressione delle passioni più estreme, sia nella dolcezza che nella drammaticità. Monteverdi sanciva in un certo senso la distruzione della regola a vantaggio della possibilità di una continua reinvenzione del linguaggio musicale, determinata solo ed esclusivamente dalla necessità di esprimere gli affetti del testo.

L'esecuzione sicuramente ne doveva risentire, poiché una certa maniera di cantare avrebbe più o meno reso giustizia a tanti e così basilari cambiamenti. La mobilità dinamica e ritmica entrano a far parte integrante del madrigale, ingredienti essenziali per l'illuminazione del potere emotivo del testo. Aquilino Coppini descrive la prassi esecutiva di questi madrigali: *"...quelli che sono di Monteverdi richiedono, durante l'esecuzione, più ampi respiri e battute non proprio regolari, talora incalzando o abbandonandosi a rallentamenti, talora anche affrettando. Tu stesso stabilirai il tempo. In essi c'è una capacità davvero mirabile di muovere gli affetti."*

Ma la dottrina delle conversazioni fiorentine lo stordì: in una lettera dell'ottobre 1634, il compositore ammette di avere avuto alcune difficoltà ad inserirsi in quelle dotte ricerche e di aver dunque chiesto aiuto ad altri studi e suggestioni: *"ho però visto non prima d'ora, anzi venti anni fa, il Galilei colà, ove nota quella poca pratica antica. Mi fu caro all'ora l'averla vista, per haver visto in questa parte come che adoperavano gli antichi gli loro segni praticali, a differenza de nostri, non cercando di avanzarmi più oltre ne lo intenderli, essendo sicuro che mi sarebbero riuscite come oscurissime zifere, et peggio essendo perso in tutto quel modo praticale antico. Per lo chè rivoltai gli miei studi per altra via, appoggiandoli sopra a fondamenti de migliori filosofi scrutatori de la natura. [...] Lascio lontano nel mio scrivere quel modo tenuto dai Greci con parole et segni loro, adoperando le voci et gli caratteri che usiamo ne la nostra pratica; perché la mia intenzione è di mostrare con il mezzo de la nostra pratica quanto ho potuto trarre da la mente di que' filosofi a servizio de la bona arte, et non a principii de la prima pratica, armonica solamente"* Sicuramente avvertì che le istanze dei fiorentini avevano qualcosa di ormai non più procrastinabile. Per Monteverdi, analogamente ai fiorentini, fu la lettura di Platone a indicargli la strada da seguire. In un'altra lettera, del 1633, scrivendo a proposito del suo trattato teorico che però mai vide la luce, narra che durante la composizione dell'Arianna si ritrovò di fronte al problema di dare una disciplina al suo



istinto musicale: *"[...] Il titolo del libro sarà questo: Melodia, ovvero seconda pratica musicale. Seconda (intendendo io) considerata in ordine alla moderna, prima in ordine all'antica.. divido il libro in tre parti rispondenti alle tre parti della Melodia, nella prima discorro intorno al oratione nella seconda intorno all'armonia, nella terza intorno alla parte Ritmica; Vado credendo che non sarà discaro al mondo, posciachè ho provato in pratica che quando fui per scrivere il pianto del Arianna, non trovando libro che mi aprisse la via al naturale alla immitatione né meno che mi illuminasse che dovessi essere imitatore, altri che Platone per via di un suo lume rinchiuso così che appena potevo di lontano con la mia debil vista quel l poco che mi mostrava; ho provato dicco la gran fatica che mi bisognò fare in far quel poco ch'io feci d'immitatione [...]."*

Il Duca di Mantova intervenne ai festeggiamenti del 1600 a Firenze. Quelle feste costituirono, musicalmente parlando, un vero e proprio avvenimento alla moda. Se ne volle dare un saggio anche a Mantova: il principe ereditario Francesco Gonzaga si fece dunque patrocinatore, attraverso l'Accademia degli Invaghiti, della creazione di uno spettacolo per il carnevale 1607. Così venne dunque commissionato l'Orfeo a Claudio Monteverdi e al librettista Alessandro Striggio. Ed ecco che anche qui, come già a Firenze, è un cenacolo di raffinati intellettuali a dare vita ad una operazione culturale che marca un netto stacco col passato. Alla luce di questi avvenimenti sarà complicato negare il carattere aristocratico di Orfeo e delle prime opere fiorentine. Si tratta di un taglio col vecchio, col conosciuto. Ciò nonostante la prima di Orfeo ebbe un successo tale da indurre il Duca a una replica il 1 marzo 1607, questa volta nel Teatro di corte. Tra i primi interpreti dell'Orfeo, abbiamo notizia della presenza di Francesco Rasi, nobiluomo aretino, cantante e compositore che frequentò la Camerata fiorentina, partecipò alla prima esecuzione dell'Euridice, cantando il ruolo di Aminta e arrivò quindi a Mantova per interpretare il ruolo del protagonista dell'opera monteverdiana, perfettamente informato e padrone dei meccanismi del nuovo stile; Giovan Gualberto Magli, castrato, che cantò il ruolo di Proserpina oltre al Prologo, e forse padre Girolamo Bacchini che interpretò Euridice. E' già il tempo nel quale si richiede a un cantante una competenza derivante dalla piena coscienza dello stile e delle possibilità tecniche della voce: *"Da messer Pandolfo [Grandi] m'è statto comesso da parte de l'Altezza Serenissima Sua ch'io*

sentà un certo contralto venuto da Modena, desideroso egli di servire all'Altezza Serenissima Sua; così dilungo l'ho condotto in San Pietro e l'ho fatto cantare un motetto nel'organo, e ho udito una bella voce, gagliarda e longa, e, cantando in s[c]ena, giungerà benissimo, senza di scomodo, in tutti i lochi, cosa che non poteva così bene il Brandini. Ha trillo assai bono e onesta gorgia, e canta assai sicuro la sua parte ne' motetti, e spero che non dispiacerà all'Altezza Serenissima Sua. Ha qualche diffettuzzi, come a dire s'ingorga un poco tal volta la vocale, quasi alla maniera di messer Pandolfo, e talvolta se la manda nel naso e ancora se la lassia sdrusillare tra' denti che non fa intelligibile quella parola, e non percotte bene la gorgia come bisognerebbe, né la indolcisce a certi lochi, ma tutte queste cose, io sono di certa opinione che, subito avvertito, il tutto si leverebbe..." (Lettera di Monteverdi al Duca Vincenzo Gonzaga da Mantova il 9 giugno 1610).

E' interessante notare come Monteverdi avesse cognizioni di tecnica vocale assai solide, ma soprattutto come pragmaticamente cercasse in una voce quegli elementi essenziali necessari alla quotidiana prassi musicale: potenza d'emissione e di proiezione, naturalità del colore, intelligibilità del testo e soprattutto padronanza dell'articolazione per la realizzazione di un buon trillo e dei passi di agilità. (Intendiamo per trillo una successione di note ribattute, rapida e articolata, e per gorgia la distinta articolazione dei passi rapidi) Anche un esame superficiale di queste prime opere mette in evidenza la grande differenza fra la scrittura di Monteverdi e quella dei suoi predecessori. Di non poco conto furono le esperienze armoniche sperimentate nei suoi ultimi libri di madrigali. Diremmo, per esemplificare, che i

fiorentini si concentrarono su un dato compositivo che semplificasse la scrittura, portandola lontano da qualsiasi complicazione: ben sapevano che i dettagli d'esecuzione, legati ad una attitudine degli interpreti, effimera ma essenziale, avrebbero costituito un elemento fondante per la riuscita della loro musica. Monteverdi, pur non dimenticando questo elemento fondamentale (non avrebbe neanche potuto farlo dato che Francesco Rasi, primo interprete di Orfeo, fu anche protagonista

dell'Euridice fiorentina e quindi grande conoscitore del nuovo stile e delle possibilità di apporto individuale attraverso l'espressione), non si sottrae a una più approfondita analisi delle possibilità della scrittura, sicuramente maggiore di quanto non abbiano fatto i fiorentini. Si riscontrano, perciò, nei procedimenti melodici dell'Orfeo alcune soluzioni ritmiche che generano una situazione di instabilità armonica: gli stessi squilibri ritmici della scrittura madrigalistica dei libri Quarto e Quinto che creavano sottili sfasamenti nella verticalità armonica, producendo fugaci dissonanze. Si tratta per la maggior parte dei casi della scrittura 'in extenso' di alcune

formule di ornamentazioni che si supporrebbero a volte istintive nei cantanti: *anticipazione della nota o della sillaba*. Christoph Bernard nel suo "Von der Singe-Kunst" del 1649 ci spiega con ricchezza di particolari l'applicazione di questi ornamenti. Non dobbiamo farci fuorviare dalla collocazione geografica che Bernard gli attribuisce, legandoli a una prassi romana: in realtà fanno parte di un patrimonio più esteso, italiano. Va da sé che l'aggiunta dei *trilli* (rapide ripetizioni della stessa nota), *accenti* (sistemi più o meno lunghi di fugaci appoggiature), *esclamazioni* (o *clamazione* per dirla con le parole di Diruta: uno squillante ornamento



che collegava salendo due note lontane una terza), *cascate scempie e doppie* (discese di rapide notine) quella che si chiamava ornamentazione *picciola*, fosse data per scontata nel *modus operandi* di un raffinato cantante alla moda, ad inizio secolo.

Monteverdi utilizzerà questi ornamenti per iscritto anche nelle opere veneziane, testimoniandone l'assimilazione strutturale nello stile del canto a voce sola.

Ci sembra di riconoscere nella loro applicazione la volontà di sottolineare zone di particolare impegno espressivo (“*Tu’ se’ morta*” e gli interventi della Messagera) e va da sé il riscontrarne la massiccia presenza nell’aria di Orfeo “*Possente Spirto*”: modo di fare che sembrerebbe accomunare Monteverdi a Bach, per la precisione di scrittura, tesa a determinare apporti che si suppongono pertinenti all’estemporaneità dell’esecuzione. Non so se una tale stato di cose sia applicabile alle opere fiorentine: la scrittura estremamente più piana sembrerebbe escluderlo. Nei fiorentini sembra centrale il fatto di avvicinare lo stile di canto il più possibile allo stile parlato, recuperandone la flessibilità e in ultima istanza un certo modo di procedere, assai prossimo ad una elocuzione naturale, non lontana da una gestualità elegante e non priva di una certa ricercatezza.

Nell’architettura dell’Orfeo, è presente una serie di strutture cicliche, che contribuiscono a fare avanzare l’opera su un piano assolutamente determinato. E dunque nel primo atto, giusto dopo la fine del Prologo, Monteverdi sistema la struttura speculare:

Vieni Imeneo (madrigale)

Muse, onor di Parnaso (Ninfa)

Lasciate i monti (madrigale)

Ma tu gentil pastor (Pastore)

Rosa del ciel (Orfeo)

Io non dirò (Euridice)

Lasciate i monti (madrigale)

Vieni Imeneo (madrigale)

Il primo atto seguita con l’alternanza di un ritornello scritto in stile osservato e una serie di interventi dei pastori, 3 per la precisione - alto e tenore; soprano, alto e tenore; alto e basso - tutti concepiti in forma di variazione su uno stesso basso, ma realizzati con abbondanza di ornamentazione. Il basso si esibisce addirittura in un lungo passo “*alla bastarda*”, viaggiando cioè sui registri del tenore e del basso contemporaneamente. In questa macrostruttura termina il primo atto, che era stato introdotto da un prologo concepito anch’esso come una serie di variazioni melodiche sullo stesso basso.



Ripetizioni, stroficità e ciclicità abbondano anche nel secondo atto: *Mira che se n’alletta/Su quel’herbosa sponda* e i ritornelli; *In questo prato adorno/Qui Pan Dio de’ Pastori* e ritornelli; *Qui le Napee vezzose/Dunque fa degno Orfeo*; la lunga canzone *Vi ricorda o boschi ombrosi*. Tutto questo aiuta ad arrivare

allo squarcio traumatico dell’arrivo della messaggera con il quale inizia una lunghissima parte in stile recitativo, il primo fino a qui di una certa consistenza. L’atto si conclude con la ciclicità del refrain “*Ahi, caso acerbo*” alternato alle lamentazioni dei pastori, cromatiche.

Il terzo atto ospita maggiori porzioni di recitativo ma la grande aria di Orfeo è anch’essa basata sulla ciclicità del basso, sia nelle strofe che nei ritornelli strumentali.

Numerosi i brani d’assieme negli atti terzo e quarto, sinfonie a 7 parti e madrigali per voci maschili (gli spiriti).

Il quinto atto ospita il grande monologo conclusivo di Orfeo e l’apparizione di Apollo.

Evidenti le diversità tra il libretto di Striggio e il testo stampato nella partitura del 1607.

Aggiustamenti, diremmo, apportati da un innato senso delle proporzioni e della resa drammatica. Non trascurabile è però il drastico cambio del finale. Nell’originale di Striggio, Orfeo viene ucciso (fuori scena) dalle Baccanti che appaiono al seguito delle affermazioni misogine contenute nel monologo del quinto atto. La partitura, invece, prevede l’apparizione di Apollo e l’ascesa al cielo dei due. Si è molto pensato al perché di questo cambio così drastico. Probabilmente il finale apollineo fu quello pensato fin dall’inizio della concezione dell’opera, ma si rivelò impraticabile a causa dell’*“angustia del luogo”* e quindi del palcoscenico che, per le scarse dimensioni, non avrebbe potuto permettere l’uso di macchine complicate. Ma al momento della stampa, probabilmente Monteverdi decise di ripristinare il finale originale.

Monteverdi elenca all’inizio della partitura a stampa una lista di strumenti che nelle intenzioni del compositore riflette quella che fu impiegata il 22 febbraio 1607 a Mantova.

Duoi Graucembani.

Duoi contrabbassi de Viola [da gamba?].

Dieci Viola da braccio.

Un Arpa doppia.

Duoi Violini piccoli alla Francese.

Duoi Chitarroni.

Duoi Organi di legno.

Tre bassi da gamba.

Quattro Tromboni.

Un Regale.

Duoi Cornetti.

Un Flautino alla Vigesima seconda

Un Clarino con tre trombe sordine.

Già a questo stadio di cose, la strumentazione monteverdiana si modernizza, escludendo dall'uso strumenti di più marcata derivazione rinascimentale. All'interno della partitura il compositore precisa ulteriormente la strumentazione con altre didascalie, entrando in contraddizione con se stesso.

Deduciamo che i chitarroni sono 3 e non 2, i tromboni 5 e non 4; ed anche altre informazioni assai utili a comprendere la disposizione dell'orchestra, in quella rappresentazione. In particolare 3 indicazioni recitano:

“Questo Ritornello fu suonato di dentro da vn Clavicembano, duoi Chitarroni, & duoi Violini piccioli alla Francese” [indicazione posta prima del primo ritornello del secondo atto].

“RITORNELLO. Fu sonato di dentro da duoi Chitarroni[,] vn Clavicembalo, & duoi Flautini” indicazione posta al ritornello prima del verso *“Qui le Napee vezzose”*].

“Fu suonato questo Ritornello di dentro da cinque Viole da braccio, vn contrabbasso, duoi

Clavicembali & tre chitarroni” [indicazione posta prima del ritornello che introduce l'aria di Orfeo *“Vi ricorda boschi ombrosi”*].

Sappiamo come la pratica teatrale dell'epoca prevedesse la disposizione degli strumenti – o di una buona parte degli stessi – dietro la scena, mentre altri potevano essere invece disposti sulla scena o nelle vicinanze, magari anch'essi nascosti alla vista. Nell'Orfeo si potrebbe arguire che il gruppo del continuo fosse integralmente dietro la scena (*di dentro*), mentre quello degli archi diviso in due corpi - 5 e 5 - uno davanti e uno dietro alla scena. Questo spiegherebbe intanto le dieci viole da braccio

della prima lista (4 violini, 4 viole, 2 bassi da braccio) che non troviamo mai citati nel loro assieme nella partitura. Gli esecutori di oggi sanno perfettamente quali problemi comporti il suonare privati del reciproco contatto visivo o di una comune guida: ciò rende questo aspetto della prassi esecutiva assai interessante e non privo di aspetti delicati. L'effetto dovuto al fatto che gli strumenti del continuo fossero nascosti permanentemente è fondamentale sotto il profilo scenico, così la vista del

pubblico non veniva distratta dall'orchestra: da un punto di vista sonoro l'effetto è permanente, e quindi finalmente non rilevante ai fini espressivi dell'intera durata dell'opera.

Un'interessante indicazione ci viene invece da altre indicazioni che citano l'adozione del basso di violino (o un violoncello) a sostegno della linea di basso. Questa prassi è particolarmente scabrosa, dato che la maggior parte dei musicisti la considerano piuttosto propria di una tradizione tarda. E' vero altresì che lo stesso Monteverdi, ad esempio, nel suo Ottavo libro dei madrigali non solo non cita, nei grandi madrigali con strumenti, l'adozione di bassi di violino nè di

strumenti di 16 piedi, ma nel madrigale *“Altri canti d'amor”* strumentala la linea di basso affidandola eccezionalmente ed esplicitamente ad una viola da gamba, creando quindi un caso che chiarirebbe un dato fondamentale della prassi esecutiva: cioè che il basso non dovrebbe essere raddoppiato da nessuno strumento melodico.

D'altra parte è lo stesso Monteverdi a prescrivere non solo il basso di violino ma anche il contrabbasso nelle parti cantate del *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, ancora nell'Ottavo libro, dando luogo dunque a un'apparente contraddizione. Rimane evidente la grande frattura fra la



strumentazione del primo e secondo atto, e del terzo e quarto. Monteverdi richiede infatti l'utilizzo degli archi negli atti primo, secondo e quinto, quelli cioè di ambientazione pastorale. Per gli atti terzo e quarto, ambientati nell'oltretomba, prescrive invece l'uso di cornetti, tromboni e regali. Monteverdi semplicemente associa luoghi e caratteri a determinate situazioni sonore (e quindi retoriche):

"... la musica vol essere padrona del'aria e non solamente del'acqua: volio dire, in mio linguaggio, che li

concerti descritti in tal favola sono tutti bassi e vicini alla terra – mancamento

grandissimo alle belle armonie, poiché le armonie saranno poste ne' fiati più grossi del'aria della

senza...poiché le armonie de' tritoni e altri dèi marini crederò che siano sopra a tronboni e cornetti, e non sopra a cettere o clavicembani e arpe, poiché questa operazione essendo marittima, per

conseguenza è fuori della città: e Platone insegna che "cithara debet esse in civitate et thibia in agris...". Così il compositore in una lettera inviata ad Alessandro Striggio il 9 dicembre 1616, lamentandosi della uniformità di ambientazione

acquatica del libretto delle "Nozze di Tetide" scritto da Scipione Agnelli.

Per il 'continuo', Monteverdi segue almeno in parte le iniziali indicazioni di Cavalieri che loda il cambiare strumento in relazione all'affetto espresso dal testo, attribuendo ad esempio al suono dell'organo un'ambientazione espressiva dolorosa (nel lamento di Orfeo, ad esempio) o la sottolineatura di un'attitudine riflessiva (come nel lungo monologo del quinto atto). Grande effetto infatti a questo scopo l'organo sortisce alla sua prima entrata con l'arrivo della messaggera. Fino a quel punto l'ambientazione pastorale si avvale

dell'apporto sonoro di cembali e tiorbe, affidandosi esclusivamente al dato compositivo (nell'uso di una scrittura più evidentemente contrappuntistica dei ritornelli e quindi retoricamente più vicina al sacro) quando i pastori si avviano al tempio per offrire doni e voti per il matrimonio di Orfeo e Euridice. Inoltre, sempre a causa dell' "angusta scena", anche lo spazio per i musicisti non dovette essere ampio. Per certo i musicisti di quella sera furono impegnati nell'esecuzione su più strumenti – prassi

assolutamente normale a quell'epoca -, cosa che sicuramente ridusse i problemi: "L'Altezza Serenissima Vostra lassio commissione a messer Giulio Cesare Cremonese che suona il cornetto che, se avesse ritrovato uno che sonasse di flauto, cornetto, trombone, traversa e fagotto, per bisogno d'una quinta parte nel concerto dell'istrumentisti da fiato dell'Altezza Serenissima Vostra, che si sarebbe compiaciuta di pigliarlo. Vengo pertanto io con questa mia a far sapere all'Altezza Vostra Serenissima che qui si ritrova un giovane di età de qualche 26 ovvero 28 anni (non so se sia di passaggio o venuto a posta) qual sa sonare de li ustrimenti detti assai comodamente bene e sicuramente,

perché e di flauto e di cornetto l'ho udito, ma di più, dice che anco sa sonare e di viola da gamba e da braccio." (Lettera al Principe Gonzaga da Mantova, il 26 marzo 1611).

Si trattava di consuetudine comune e, di conseguenza, raramente si procedeva, come si fa oggi, alla distribuzione di un solo strumento per ogni esecutore.

Questo avrà sicuramente facilitato l'utilizzo del ridottissimo spazio a disposizione, ma anche creato non poco movimento di musicisti che dovevano alternarsi con strumenti differenti "di dentro" e davanti la scena. ■

