



Dal madrigale all'opera

Una musica senza il testo è per Monteverdi un *corpo senz'anima*. È per questo motivo che l'*harmonia* diventa *serva dell'oratione* in un modo del tutto nuovo rispetto al Cinquecento, ponendo le basi per la *seconda prattica* monteverdiana. Intorno al 1620 il madrigale rinascimentale cade repentinamente in disuso, complice la crisi economica e politica a causa della quale, come fa notare Lorenzo Bianconi, «crolla l'immagine cinquecentesca di un'armonia sociale [...] riproducibile nel canto a tavolino di quattro, cinque voci». Monteverdi, nonostante tale crisi e approfittando della varietà di procedimenti polifonici permessi dal genere, comporrà madrigali per quasi sessant'anni, nell'arco dei quali si assiste ad una graduale evoluzione verso lo stile concertato e la monodia accompagnata su basso continuo, fino ad arrivare quasi a delle opere in miniatura. Emblematico è il titolo del Settimo Libro di Madrigali, *Concerto*, che si apre con il «proemio» *Tempo la cetra*, una sorta d'invocazione alla Musa su testo di Marino in cui quattro strofe per Tenore solista su basso continuo sono alternate a ritornelli e incorniciate con sinfonie d'apertura e di chiusura; appartiene allo stesso libro *Con che soavità, labbra adorate*, monodia accompagnata da tre *Chori* strumentali: il primo costituito da due chitarroni, un clavicembalo e una spinetta; il secondo da due violini, una viola contralto e un clavicembalo; il terzo da una viola tenore, un 'Basso da Braccio ovvero da Gamba', un contrabbasso e un organo.

In tutti i pezzi proposti si può apprezzare la capacità di Monteverdi di aderire pienamente ai testi con tutti i mezzi che la musica del tempo e la sua propria elaborazione gli mettevano a disposizione, compreso il celebre 'stile concitato', che già nel dialogo a 7 *Presso un fiume tranquillo* (dal *Sesto Libro*) si affaccia in forma embrionale negli inviti «a le guerre» dei due amanti Filena (Canto) ed Eurillo (Tenore), accompagnati da altre cinque voci con funzione narrativa. In *Zefiro torna* (dagli *Scherzi musicali* del 1632), per due Tenori su basso ostinato di ciaccona, la densità di madrigalismi, enfatizza musicalmente il testo di Ottavio Rinuccini (poeta fiorentino e storico collaboratore di Monteverdi); per gli ultimi tre versi, in netto contrasto con quelli precedenti, si abbandona l'ostinato a favore di un andamento più libero che sottolinea il senso delle parole. In *Or che 'l ciel e la terra* (dall'Ottavo Libro), nonostante l'esiguo numero di versi del sonetto di Petrarca, si può ascoltare una grande varietà di affetti scanditi musicalmente da sezioni omoritmico-accordali e da sezioni concitate in spunti imitativi, a rappresentare da un lato la quiete notturna di una natura dormiente e dall'altro il tormento interiore. Come per quasi tutti i *Madrigali guerrieri* dell'Ottavo Libro (con l'unica eccezione del famoso *Combattimento di Tancredi e Clorinda*), la guerra è allegoria delle sofferenze spirituali ed amorose. Questo Libro è dedicato all'imperatore asburgico Ferdinando III, per il quale Antonio Bertali (1605-1669) fu maestro di cappella a Vienna; le sue innovative e virtuosistiche Sonate a 6 fanno da intermedi strumentali nel corso del concerto. Compositore considerato all'epoca tra i più significativi ma del quale la maggior parte dei lavori è andata persa, Bertali subì il fascino del teatro musicale e della tendenza alla drammatizzazione tipica del Seicento, tanto da essere considerato uno dei promotori dell'opera di corte, che avrà a lungo un ruolo imprescindibile nel sistema spettacolare viennese.

Gli ultimi due brani del programma appartengono agli «opuscoli in genere rappresentativo» dell'Ottavo Libro, i quali, su indicazione di Monteverdi, vanno preceduti da madrigali «senza

gesto» (ossia quelli che si ascolteranno nella cornice odierna), in modo da sortire un effetto sorpresa. Il *Lamento della Ninfa* è un'ode-canzonetta di Rinuccini, considerata sperimentale fin dal Seicento. Il testo è composto da settenari piani e tronchi più un ritornello e i temi sono trattati con maggior drammaticità rispetto alla canzonetta. La protagonista è una Ninfa che si strugge per amore. Quel che Monteverdi crea a partire da questo testo poetico è totalmente innovativo rispetto ai suoi contemporanei e probabilmente in sintonia con la volontà di sperimentare del poeta. Piuttosto che ad una musica di intrattenimento in forma strofica con un solista accompagnato dal basso continuo, si assiste a qualcosa di ben più complesso: in forma ternaria, il componimento è formato da due sezioni di cornice, in cui un Terzetto maschile è accompagnato da un basso seguente (ovvero che raddoppia la voce più grave), e da una sezione centrale contrastante in cui si trova il vero e proprio Lamento su basso ostinato di passacaglia, quest'ultimo formato da un tetracordo discendente. L'associazione monteverdiana del Lamento con il basso di passacaglia diverrà poi un *topos* soprattutto del genere operistico. Nelle sezioni di cornice la scrittura è prevalentemente omoritmico-accordale con qualche spunto imitativo, in metro binario e si canta «al tempo de la mano», come dichiara lo stesso Monteverdi; il Lamento centrale è invece una monodia accompagnata in metro ternario «a tempo del'affetto del animo». È da notare inoltre che, mentre nelle sezioni di cornice manca il ritornello «Miserella ah più no no, tanto gel soffrir non può», nella parte centrale si può sentire solo tre volte nella sua interezza.

In base all'interpretazione di Mauro Calcagno, all'apice del percorso dal madrigale all'opera c'è il *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, al quale Monteverdi dedica quasi esclusivamente la sua attenzione nell'«Introduzione» allo stesso *Ottavo Libro*, rivendicando la paternità dello stile concitato, caratterizzato da semicrome ribattute associate al tema dell'ira, facilmente rintracciabile nella *Gerusalemme liberata* di Tasso. Questo stile si incontra a partire dal «Principio della Guerra» con le parole di Testo «l'onta irrita lo sdegno alla vendetta» e da lì in poi diventa un elemento essenziale. I personaggi sono tre: il Testo, ovvero il narratore; Tancredi, paladino cristiano; Clorinda, guerriera musulmana. Attraverso espedienti di descrittivismo musicale che anticipano la narrazione si possono percepire, prima ancora che il Testo ne parli, il vagare di Clorinda nei continui saliscendi musicali, il *Motto del cavallo* nell'accelerando scritto e i «passi tardi e lenti» nell'incedere della figurazione ritmica. Da questo punto di vista è emblematico ciò che succede sul finire del primo scontro: come i due guerrieri, ormai stremati, iniziano a lottare in modo non convenzionale colpendosi l'un l'altra con else, elmi e scudi, così gli archi «strappano le corde con duoi diti», realizzando probabilmente uno dei primi esempi di pizzicato della storia della musica occidentale. In questa lunga e complessa opera i personaggi non sono statici, ma evolvono nel corso della composizione. Al Testo sono affidati due assoli: nel primo, dove si rivolge alla Notte, lo si sente per la prima volta fare *gorghe* e *trilli* in omaggio al poeta Tasso; a partire dal secondo assolo, una commovente profezia, assistiamo invece ad una graduale trasformazione del Testo che, dapprima narratore distaccato, empatizza sempre di più con gli altri personaggi. Il Testo s'immedesima a tal punto da diventare veicolo delle emozioni di Tancredi: sarà egli a rimanere «senza e voce e moto» nel momento della rivelazione dell'identità di Clorinda, ormai colpita a morte, spezzando il respiro dell'uditorio al grido di «Ahi vista, ahi conoscenza!». Come recita il Testo, le «opre memorande» dei due guerrieri sono «degne d'un chiaro Sol, degne d'un pieno teatro»: sempre secondo Mauro Calcagno, Monteverdi, grazie alla sua abilità di narratore, prende alla lettera questa affermazione ed innesca un processo di contaminazione tra i generi. Attraverso piccole ma significative modifiche testuali il compositore mette in scena non un'opera in miniatura, bensì l'intero processo di trasformazione dal madrigale all'opera, strappando al Testo le ultime parole («S'apre il ciel, io vado in pace») per affidarle a Clorinda che, paradossalmente e simbolicamente, muore nel momento stesso in cui nasce personaggio operistico.

Testo a cura di Eleonora Crivelli

in collaborazione con



UNIVERSITÀ DI PAVIA
Dipartimento di
Musicologia e Beni Culturali