

# COMMENTARIO MUSICALE DELL'ORFEO

di Denis Morrier

«Le proporzioni della voce sono armonia per le orecchie, quelle delle misure sono armonia per gli occhi. Tali armonie piacciono spesso molto senza che qualcuno sappia perché, ad eccezione dei ricercatori della causalità delle cose» Andrea Palladio, *Memorie sull'Architettura*, 1567

## LE FONTI

La nostra analisi musicale e letteraria si fonda sulle fonti originali dell'*Orfeo*. Abbiamo utilizzato l'edizione *principe* della partitura, stampata nel 1609 da Ricciardo Amadino a Venezia. La seconda stampa del 1615 non presenta alcuna differenza significativa. Noi ci riferiamo ugualmente al libretto distribuito al pubblico alla prima assoluta dell'opera nel 1607, stampato a Mantova da Francesco Osanna, *Stampator Ducale*: le due stampe realizzate per la rappresentazione del 24 febbraio e del 1 marzo non si distinguono che per il loro frontespizio. La partitura del 1609 e il libretto del 1615 sono stati riprodotti in *fac-simile* in uno stesso volume dall'editore italiano Spes (Firenze, 1993).

Il confronto delle fonti rivela delle divergenze importanti. Numerosi versi del libretto sono assenti nella partitura, e in particolare nei cori di fine d'atto. L'atto V° è radicalmente differente nelle due fonti.

Abbiamo voluto privilegiare il libretto originale di Alessandro Striggio, testimonianza dell'*Orfeo* come fu cantato alla prima assoluta dell'opera: noi abbiamo stampato i versi mancanti nella partitura su un fondo grigio, e la conclusione originale della *Favola* (il *Baccanale*) è stato ricollocato al suo posto, subito dopo il lamento di Orfeo. La conclusione apollinea della partitura gli fa seguito.

## UN LIBRETTO ARISTOTELICO

Se, secondo l'opinione del teologo don Cherubino Ferrari, «la poesia (dell'*Orfeo*) è (...) più bella ancora quanto alla sua predisposizione», è senza dubbio perché il libretto obbedisce molto precisamente ai precetti annunciati da Aristotele nella sua *Poetica*: «Ecco le parti distinte in cui la tragedia si divide quando la si consideri nella sua estensione: il *prologo*, gli *episodi*, l'*esodo* (l'uscita), il *canto del coro* che si divide a sua volta in *paradosso* (canto d'entrata) e *stasimo* (canto sulla scena); queste parti sono comuni a tutte le tragedie, ma i canti che vengono dalla scena e i *kommoi* sono propri ad alcune di esse. (...) Il *kommos* è un canto di lamentazione comune al coro e agli attori sulla scena.» (*Poetica*, cap. 12)

Striggio e Monteverdi riprendono il principio fondamentale di Aristotele seguendo il quale gli interventi del coro strutturano tutta la tragedia. L'*Orfeo* è così costruito simmetricamente in un Prologo di cinque strofe, seguito da cinque atti, con una conclusione corale (*stasimo*) per ogni atto. La norma classica dei cinque *episodoi*, è debitrice all'*Arte poetica* di Orazio, e non ad Aristotele. Nel primo atto, il primo pastore interviene, come corifeo, immediatamente seguito dal coro («*Vieni Imeneo*») per cantare il *paradosso*. Nel secondo, la grande deplorazione «*Ahi caso acerbo*», lanciata dal Messaggero, ripresa e sviluppata dal coro dei pastori, forma un *kommos* abbastanza fedele al modello classico.

I cinque *episodoi* sono organizzati simmetricamente attorno a un apogeo, l'atto III°, con al suo centro le stanze di Orfeo «*Possente Spirto*», luogo della dimostrazione dei poteri della musica, e della sua dimensione cosmologica.

L'Orfeo presenta due *peripezie*, questo meccanismo drammatico essenziale alla tragedia che Aristotele definisce come «il ritorno dell'azione in senso contrario; e ciò secondo la verisimiglianza e la necessità». Queste due peripezie sono le due «morti» successive di Euridice che inquadrano simmetricamente l'apogeo, dimostrando con questo una volta di più il genio architettonico di Striggio e di Monteverdi. Le due stampe successive del libretto per la rappresentazione del 1607 ci rivelano che l'esodo originale era un baccanale o, in conformità con la leggenda greca, Orfeo straziato dalle Baccanti per aver rifiutato l'amore delle donne. La partitura del 1609 presenta al contrario un'apoteosi di Orfeo che completa la simmetria simbolica dell'opera. I problemi sollevati da questi due finali diametralmente opposti saranno più precisamente studiati nel corso dell'analisi.

## IL CHORO, PRINCIPALE STRUMENTO DI STRUTTURAZIONE

Il libretto originale è di grande limpidezza, e il suo esame illumina la partitura di una nuova luce. La sua presentazione tipografica manifesta la volontà del poeta di ricostruire una tragedia «nel modo antico», con numerose referenze al modello aristotelico.

Il libretto distribuisce i versi fra i diversi *personaggi* (vedi tabella) e il *Choro* (*di Ninfe e di Pastori, di Spiriti*). Il termine *Choro* nell'*Orfeo* non deve essere compreso nel senso moderno di «coro», ma piuttosto nella sua accezione antica, che riunisce *coreuti* e *corifeo*, in un insieme di solisti che possono essere dissociati o diversamente associati. Così, quando il libretto attribuisce al *Choro* un testo disposto in una sola strofa, la partitura propone una ripartizione variabile di versi, sia fra differenti solisti (Pastori 1 a 4, Spiriti 1 a 3, una Ninfa), sia fra insiemi vocali di diversa natura (duetti, terzetti, quintetti). Questi coreuti non sono, parlando propriamente, personaggi dotati di un'esistenza propria, ma piuttosto l'emanazione di una entità collettiva.

Nella nostra presentazione del libretto e nell'analisi, abbiamo indicato fra parentesi a quali *coreuti* (numerazione dei Pastori e degli Spiriti) possono essere attribuiti i versi indistintamente destinati al *Choro* da Striggio. Occorre prendere queste indicazioni come proposizioni da parte nostra, poiché le diverse registrazioni discografiche e produzioni sceniche moderne rivelano attitudini opposte: la maggior parte del *Choro* che affidiamo a [La Ninfa e i quattro pastori] sono spesso stati interpretati da veri cori (da 20 a 60 cantori.). Ma la nostra scelta è stata dettata dalle molto precise indicazioni di chiave di Monteverdi.

## LE CHIAVI DEI PERSONAGGI

Le chiavi definiscono la natura delle tessiture, e dunque quelle delle voci e degli strumenti. Tuttavia esse non definiscono un tipologia vocale o strumentale precisa.

Monteverdi non conosce che quattro tipi di tessitura: soprano (indicato dalla chiave di do 1 ed eccezionalmente di sol 2), contralto (do 3), tenore (do 4) e basso (fa 4). Le nozioni di baritono, mezzo-soprano e altre sottigliezze della tradizione lirica moderna sono sconosciute.

I nove *Personaggi* sono esclusivamente soprano (Musica, Euridice, Messaggiera, Speranza e Proserpina), tenore (Orfeo e Apollo) o basso (Plutone e Caronte). L'ambito delle loro parti corrisponde all'estensione «naturale» di una voce non elaborata essa non eccede l'ottava che nei momenti più espressivi. La completezza di questa tessitura s'inscrive nell'ambito del pentagramma, essendo eccezionale la notazione con linee supplementari. Le tessiture di soprano e di tenore possono sembrare gravi: occorre tuttavia relativizzarle in funzione del diapason impiegato nell'Italia del Nord in quell'epoca. Si tratta di un diapason acuto (la = minimo 466 hrz), almeno un mezzo-tono superiore al diapason attuale

(la = 440 hrz).

Orfeo canta generalmente in questo ambito «naturale» di una decima, con l'eccezione dell'aria «*Possente Spirto*» dove, per evocare la natura sovrumana del suo canto, la sua voce si estende fino a coprire più di una dodicesima. Fatto straordinario, egli percorre l'integralità del suono esteso in un solo respiro, al centro della terza strofa («*tanta bellezza*»: un vocalizzo vertiginoso che discende da fa acuto al si bem. grave).

## LE CHIAVI DEI CHORI

Gli insiemi vocali presentano una sorprendente diversità di combinazioni di chiavi. Queste permettono di comprendere quali solisti formino il *Choro*. Per questa ragione, abbiamo fatto figurare nell'analisi tutte le disposizioni delle chiavi.

Alla fine del XVI secolo, la polifonia a 5 parti diventa l'ideale sonoro dei compositori italiani, che ricorrono sempre più spesso alla seguente disposizione: *soprano* (do 1), *quinto* (do 1 = secondo soprano), *contralto* (do 3), *tenore* (do 4) e *basso* (fa 4). Tre *Chori* dell'*Orfeo* adottano questa disposizione «classica»: «*Vieni Imeneo*», «*Lasciate i monti*» (atto I°), e «*Vanne Orfeo*» (atto V°). Per diverse ragioni, solo questi cori sembrano poter essere cantati con più di un cantore per parte.

Gli altri *Chori* presentano delle chiavi che, ogni volta, si rivelano corrispondere alla riunione dei solisti (Pastori, Ninfa o Spiriti) sulla scena nel corso dell'atto.

Così la disposizione ricorrente [do 1, do 3, do 4, do 4, fa 4] disegna chiaramente la riunione della Ninfa (soprano) e dei quattro pastori (contralto, tenori 1 e 2, basso) che sono di volta in volta solisti negli atti I° e II°.

La partitura fa apparire in più riprese una combinazione insolita delle chiavi acute che associano fa 3, sol 2 e diverse chiavi di do. Esse vengono chiamate *chiavette* e necessitano di una trasposizione verso il grave. Intervengono negli atti infernali, e le rivedremo nel corso dell'analisi sulle loro funzioni e sul modo di trattarle.

## IL LINGUAGGIO MUSICALE DI MONTEVERDI

Monteverdi deve essere considerato come un genio fondatore di un'estetica della quale eppure non è l'iniziatore. In effetti si iscrive in una evoluzione di mentalità e di gusto e offre un termine in forma di apoteosi alla riflessione condotta congiuntamente dagli umanisti e dai musicisti del Rinascimento. Di più, Monteverdi ha saputo portare a maturità innovazioni tecniche e stilistiche, delle quali non è stato l'inventore, come ne testimonia *L'Orfeo*. Monteverdi esplora nella sua partitura tutti i linguaggi musicali concepibili alla sua epoca: gli antichi (quelli che egli definisce la sua *prima prattica*), e i più moderni (*seconda prattica*). Egli mescola la polifonia tradizionale e la monodia accompagnata dell'avanguardia fiorentina, le nuove forme strumentali, e i più diversi modi di canto. La sua libertà di invenzione è totale in seno a un linguaggio in piena trasformazione. Tuttavia, la scrittura di Monteverdi appartiene ai suoi tempi, e il suo pensiero musicale è il risultato di molte eredità.

## LA MODALITÀ ALL'EPOCA DI MONTEVERDI

Il linguaggio musicale di Monteverdi è di natura **modale**. Il concetto di «tonalità» gli è estraneo. La nostra cultura moderna ci incita a *sentire* affinità col sistema tonale, ma questa musica non è stata *considerata* in questo sistema, che non è stato teorizzato che nel corso del XVIII° secolo.

La modalità è un «sistema di pensiero musicale» ereditato dall'antica Grecia e ride-

finito in più riprese nel corso della Storia. Nel Medio Evo fu fissato il sistema degli «otto toni ecclesiastici»: l'*octoecho* (essendo qui il termine tono sinonimo di modo). Si diffuse progressivamente a partire del XIV° secolo fino al Rinascimento, quando fu proposta una ridefinizione completa del sistema. Questa nuova teoria musicale fu annunciata in due trattati, ai quali i musicisti si sono frequentemente riferiti fino al XVIII° secolo: il *Dodecachordon*, di Henricus Glareanus (Bâle, 1547, ristampa: Hildesheim, Olms, 1970); e *Le istituzioni armoniche*, di Gioseffo Zarlino (Venezia, 1558/1573, ristampa ed 1573: Ridgewood, Gregg Press, 1966).

Secondo Glareanus, i modi sono delle scale di ottava, disposti su ciascuno dei sette gradi della gamma (denominati con le lettere A, B, C, D, E, F, G; uso conservato dai tedeschi e dagli anglosassoni). L'ottava modale conosce due divisioni possibili: una divisione *armonica* (quinta più quarta), e una divisione *aritmetica* (quarta più quinta). Logicamente, dovrebbero esistere quattordici modi, ma due sono respinti (divisione *armonica* su B/Si e *aritmetica* su F/Fa) poiché le quinte e le quarte che esse farebbero apparire sono *false*.

Le dodici scale restanti hanno ciascuna una nota finale (nozione che si potrebbe avviare alla «tonica») che corrisponde a una dei gradi dell'esacordo: do, re, mi, fa, sol e la. I modi che si dispiegano su questi sei finali sono doppi: *autentici* o *plagali*.

**Autentico:** questo modo si sviluppa al di sopra della nota finale, e usa a partire da questa nota della divisione *armonica*.

**Plagale:** si sviluppa al di sotto e al di sopra della nota finale, e usa a partire dalla nota più grave della divisione *aritmetica*.

La denominazione dei modi è variabile secondo i trattati. Una numerazione da 1 a 12 è generalmente impiegata, ma per Glareanus il primo modo è il modo di Re autentico, il secondo è il Re plagale e così di seguito (eredità dei toni ecclesiastici). Per il teorico Artusi, che una famosa discussione oppose a Monteverdi, e per i musicisti «moderni» della fine del Rinascimento, il primo modo è il Do autentico... Per sfuggire a quello che Jacques Chailley chiamava «l'imbroglione dei modi» noi adotteremo la terminologia greca richiamata da Glareanus, così come ci invita a fare Marin Mersenne della sua *Armonia Universale* (Parigi, 1636): «Quanto alle dizioni greche che significano i modi Dorico, Frigio, Lidio etc. non occorre per nulla divertirsi, e d'altra parte non importa quale nome si dà loro, dato che li si capisce».

do: Ionico (autentico) ipoionico (plagale)

re: Dorico (autentico) ipodorico (plagale)

mi: Frigio (autentico), ipofrigio (plagale)

fa: Lidio (autentico), ipolidio (plagale)

sol: Misolidio (autentico), ipomisolidio (plagale)

la: Eolico (autentico), ipoeolico (plagale)

Ciascuno di questi modi «naturali» può essere trasposto su altri due gradi, seguendo il principio della solmizzazione che permette una lettura identica degli intervalli in tre esacordi distinti: di naturale (do su C), di bemolle (do su F) e di bequadro (do sul G♯)

Più chiaramente: ciascuno dei modi può essere trasposto una quinta più bassa (per bemolle), più raramente una quinta più alta (per bequadro). La trasposizione per bemolle fa apparire un bemolle in chiave.

La trasposizione modale è un procedimento abituale. I musicisti l'impiegavano ugualmente per la lettura a vista, così come ce lo ricorda Agostino Agazzari nel suo trattato contemporaneo dell'Orfeo, *Dal sonare sopr' il basso* (Venezia, 1607): «Occorre saper tra-

sporre le melodie da un tasto all'altro, conservando tutte le consonanze naturali proprie a quel tono. [...] Trasporre alla quarta o alla quinta è la più naturale e più comoda di tutte le trasposizioni e talora al grado di sopra o di sotto.

## SIGNIFICATO DEI MODI NELL'ORFEO

L'Orfeo, alla stregua delle grandi composizioni di quell'epoca, privilegia certi modi in funzione della loro *forza* e delle loro *proprietà* presunte. I trattati di Zarlino e d'Artusi (ripresi in Francia da Salomon de Caus e Marin Mersenne) hanno evocato la questione dell'*ethos* dei modi. Ognuno di essi si vede affetto da un'*energia* e d'un *significato*, d'un potere espressivo particolare. Mersenne ricorda che «la forza e l'effetto dei modi dipendono particolarmente da terze e seste maggiori e minori [...] l'intervallo di questa sesta (minore) è molto propizio per rappresentare i grandi dolori, quello di terza minore esprime quelli minori [...] la terza maggiore è molto adatta alla gioia e per esprimere azioni virili e coraggiose.

Il modo di Re autentico (dorico), con terza minore (re-fa) e sesta maggiore (re-si) è senza dubbio il più usato nell'*Orfeo*. A volte è presente per natura, ma il più delle volte trasposto sul sol col bemolle. È il modo religioso per eccellenza (il «primo tono liturgico»), e il suo impiego frequente (atti I°, III°, V°) sottolinea la dimensione spirituale dell'opera.

Il modo di La (eolico), autentico o plagale, è basato su una terza minore (la-do/mi-sol) e una sesta minore (la-fa/mi-do). È riservato a episodi tragici (fine dell'atto II°, fine dell'atto IV°).

Il modo di Sol (misolidio), che si apre su una terza maggiore luminosa e chiara, è riservato a episodi gioiosi e pastorali (*balletto* e *stasimon* dell'atto I; le due *canzoni* d'Orfeo negli atti II° e IV°).

Il modo di Do (ionico) è «adatto all'azione e alla guerra, come lo si sperimenta sulle trombe, che cominciano il loro canto col do, mi» (Mersenne). È proprio il modo della *Toccata* dell'*Orfeo*.

Tutti questi modi sono di competenza di quello che i trattati denominano il *genere diatonico*. Monteverdi usa ugualmente del genere *cromatico* per esprimere le passioni più tormentate e per le declamazioni patetiche. Questo genere pseudo-greco fu affidato al gusto del giorno dai compositori ferraresi della fine del XVI° secolo (Nicola Vicentino, Luzzasco Luzzaschi). Si allontana dall'esacordo a profitto del tetracordo dai contorni tormentati (era originariamente costituito da una terza minore e due semitoni). Gli episodi di genere *cromatico* si ritrovano nella partitura per la moltiplicazione dei *diesis*. Monteverdi riserva questa scrittura ai momenti più intensi del dramma; racconto del Messaggero (atto II°), seconda morte di Euridice (atto IV°).

Su questa base di un linguaggio modale diatonico e cromatico, *L'Orfeo* riveste due stili di scrittura che sono spesso stati opposti, ma i cui fondamenti sono indissociabilmente legati: la **polifonia contrappuntistica** e la **monodia accompagnata**.

## LA POLIFONIA CONTRAPPUNTISTICA NELL'ORFEO

Il pensiero musicale del Rinascimento è prima di tutto melodico. La polifonia deve essere considerata come una sovrapposizione di melodie differenti. Le voci intrattengono esse stesse dei rapporti di consonanza (nozione di *contrappunto*), le dissonanze non possono essere che passeggero.

I *Chori*, i *Ritornelli* e le *Sinfonie* dell'*Orfeo* adottano questo tipo di scrittura, e Monteverdi rispetta nell'insieme le regole in vigore: le polifonie vocali dell'*Orfeo* sono spesso

più convenzionali dei madrigali dei libri IV° e V°. Nondimeno si manifestano segni di una evoluzione verso un altro sistema di pensiero musicale.

Innanzitutto, il tenore non gioca più il ruolo di voce strutturale: le voci estreme (le alte in primo luogo, le basse successivamente) generano e organizzano il discorso.

I rapporti di consonanza fra canto e basso restano sottoposti all'alternanza di terze, quinte e ottave. Ma le dissonanze, utilizzate a fini espressivi, diventano sempre più importanti.

## LA MONODIA ACCOMPAGNATA

I *personaggi* dell'*Orfeo* si esprimono per mezzo della *monodia accompagnata*. Questa tecnica di scrittura rivoluzionaria apparve verso il 1580 nelle *camerate* fiorentine. Essa è frutto di una ricerca teorica ispirata dagli umanisti: il ritorno all'ideale musicale e teatrale antico. L'immagine del poeta omerico che accompagna egli stesso i suoi «canti» con una lira era il modello da riprodurre. Questa musica «fantasmatica» fu concretizzata dall'invenzione di un nuovo sistema di scrittura: il basso continuo. Quest'ultimo deriva dall'antica pratica del *basso seguente*, che consisteva nel ridurre tutte le voci su uno strumento appropriato (liuto, clavicembalo, organo...) per permettere l'esecuzione di un pezzo polifonico da parte di uno o più solisti con accompagnamento. La particolarità del basso continuo risiede prima di tutto nella sua notazione: è una specie di «stenografia musicale» dove, dalla sola parte del basso a volte sormontata di indicazioni di numerazione, si può dedurre un accompagnamento improvvisato.

Nei fatti, la monodia accompagnata non si oppone radicalmente alla nozione di polifonia. In questa stanno le fondamenta del pensiero musicale, semplificata e razionalizzata. Occorre ricordare che la pratica del contrappunto improvvisato faceva parte del quotidiano dei musicisti del Rinascimento. La realizzazione del basso continuo non è all'origine altro che una forma particolare di questo contrappunto alla mente, la cui realizzazione non è più considerata a partire da una melodia di riferimento al tenore o al soprano, ma a partire da un basso.

## LA NATURA DELLA REALIZZAZIONE DEL BASSO CONTINUO

Conviene, per comprenderla, riferirci ai trattati fondatori di questa nuova pratica: Agostino Agazzari: *Del sonare sopra'l basso*, Sua, 1607. (Fac simile Forni, Bologna, 1985) Adriano Banchieri: *L'organo suonarino*, 2° edizione, Venezia, 1611 (Fac simile Forni, Bologna, 1983) Francesco Bianciardi: *Breve regole per imparar' sonare sopra il basso con ogni sorte d'istrumento*, Sua, 1607. Galeazzo Sabbatini: *Regole facile e breve per sonare sopra il basso continuo*, Venezia, 1628.

Agazzari conferma la natura contrappuntistica della realizzazione: «Io dico che, a colui che desidera suonare bene, conviene possedere tre cose: per prima cosa, conoscere il contrappunto [...] Seconda cosa, suonare bene il proprio strumento e capire le tabulature e le partiture [...] Terza, possedere un buon orecchio al fine di sentire il movimento delle parti interiori[...].

I primi esempi conosciuti di basso continuo sono esplicitamente dedicati al *chitarrone*. Le necessità pratiche dello strumento e le abitudini degli strumentisti fecero nascere a poco a poco una nuova concezione della polifonia: un gioco in «accordi» semplici, che deriva la sua origine da diverse formule stereotipate, in particolare da *cadenze* melodiche.

Agazzari ricorda ugualmente che l'accompagnatore deve farsi da parte davanti al soli-

sta: «Bisogna suonare più o meno forte secondo la qualità e il numero delle voci, secondo il luogo e l'opera, evitando di ribattere troppo spesso gli accordi mentre la voce esegue un *passaggio* o esprime qualche *affetto*, per non interromperla.»

Il continuo sta deve prima di tutto sottolineare il senso del testo: «Quando vi sono delle parole, conviene rivestirle di un'armonia appropriata che ne produca o ne dimostri l'*affetto*.» (Agazzari).

Infine, tutti i trattati di queste epoca ricordano che il continuo sta deve accompagnare le polifonie alla maniera di un basso seguente. Questa pratica dimostra una volta di più la permanenza del pensiero polifonico anche dentro l'improvvisazione del basso continuo.

## DECLAMAZIONE, RETORICA E ORNAMETAZIONE

*L'Orfeo* mostra i primi esempi di monodia accompagnata nella produzione monteverdiana. Non si può che essere impressionati dalla padronanza e l'invenzione con le quali il compositore affronta questo nuovo stile di scrittura. La minuzia della sua notazione stupisca ancora di più, soprattutto se la si paragona a quella dei suoi contemporanei (Peri, Caccini, Gagliano).

Queste monodie hanno sempre per fondamento le tradizionali concatenazioni di consonanze della polifonia: si può analizzare ciascuna di esse facendo apparire una alternanza di quinte, terze, ottave, segno dell'eredità contrappuntistica. In rivalsa, l'impiego di dissonanze a fini espressivi è inasprito.

Monteverdi sottomette il canto alle esigenze della declamazione. Usa con estrema libertà le più diverse divisioni ritmiche, al fine di illustrare al meglio la calma (flusso lento) e l'esaltazione (flusso rapido). Infine, egli nota molto precisamente una specie di effetto di *rubato*, sfasando il canto dall'appoggio ritmico del basso.

Monteverdi impiega numerose formule melodiche per illustrare un'idea o sottolineare una parola. La nostra analisi farà frequentemente riferimento a queste *figure* di retorica musicale, codificate in diversi trattati di quell'epoca. La nostra terminologia è principalmente presa da la *Musica Poetica* di Joachim Burmeister (Rostock, 1606) e dal *Tractatus Compositionis augmentatus* di Christoph Bernhart (1628-1692).

C'è un altro trattato di questi autori tedeschi (*Von der Singekunst oder Manier*) dal quale abbiamo preso la terminologia che designa i differenti stili di canto dell'*Orfeo*, come anche l'ornamentazione vocale in Monteverdi. Su quest'ultimo punto, ci siamo ugualmente riferiti alla prefazione della *Nuove Musiche* di Caccini (edizione del 1601 e 1614).

## TOCCATA

La *Toccata* che precede il prologo non è in nessun caso un'«ouverture» nel senso moderno del termine, ma piuttosto un esordio strumentale, adatto a colpire gli spiriti e ad attirare l'attenzione del pubblico. Questo pezzo celebre è pertanto uno dei meno «monteverdiani» della partitura. In effetti fa direttamente riferimento a un'antica pratica improvvisata e a una tradizione di scrittura e di interpretazione propria degli insiemi di trombe, formazione che conobbe uno sviluppo straordinario in Italia durante tutto il XVI secolo. I sovrani italiani consideravano questi insiemi come un simbolo della loro potenza. Fino alla caduta della Repubblica Serenissima, il Doge di Venezia era preceduto in tutte le processioni e cerimonie da «sei trombe d'argento». Nel 1482, i duchi Sforza di Milano non impiegavano meno di 18 trombettieri. Una famiglia illustre come i Gonzaga si preoccupava di far sentire questi strumenti emblematici nel momento delle loro apparizioni ufficiali e pubbliche.

La presenza della *Toccata* all'inizio della partitura dell'*Orfeo* ricorda la dimensione politica di questa edizione. Le insegne dei Gonzaga figuravano sul libretto stampato nel 1607. La partitura si apre su delle «insegne sonore», la cui concezione fu senza dubbio anteriore all'arrivo di Monteverdi alla corte di Mantova.

Questa funzione d'emblema musicale dei Gonzaga ci è confermata dalla ripresa di questa *Toccata* all'inizio del celebre *Vespro della Beata Vergine* (in una versione a sei voci accompagnante la salmodia vocale in falso bordone), composta durante il periodo mantovano e pubblicata nel 1610. Se la *Toccata* dell'*Orfeo* è annotata nel modo di Do autentico (ionico), il «*Deus in adjutorium*» del *Vespro* ce la presenta trasposta nella tonalità di Re. Infatti Monteverdi scrive in tutte le note nell'edizione in parti separate del vespro quello che indica nell'edizione in partitura dell'*Orfeo* in questi termini: «*si fa un Tuono più alto, volendo sonar le trombe con le sordine*». Questa trasposizione si spiega dunque con l'impiego di sordine che alzano la tessitura dello strumento di un intero tono.

Il termine di *Toccata* può apparire ingannatore: si chiamano abitualmente così dei pezzi per tastiera, fatti per essere «toccati», in opposizione alla *Sonata* che è «suonata» da strumenti a fiati e ad arco.

La denominazione di *Toccata* fu a più riprese utilizzata, alla fine del XVI e all'inizio del XVII secolo, per designare delle fanfare di trombe. I trattati di Cesare Bendinelli (*Tutti l'arte della Trombetta*, ms., Vérone, 1614) e di Girolamo Fantini (*Il modo per imparare a sonare la Tromba*, Francfort, Daniel Vuastch, 1638) ci offrono molti chiarimenti sull'origine, la scrittura e la destinazione di un tale pezzo.

Il trattato di Bendinelli fa riferimento a delle pratiche e delle composizioni degli anni 1580. È il primo a descrivere formalmente la scrittura per insieme di trombe e a proporre dei pezzi che esplorano il registro sovracuto dello strumento, denominato *clarino*.

Fantini, che viene un po' dopo, consacra 14 pagine sulle 80 della sua opera allo «stile delle antiche trombe» («dallo stile degli antichi Trombetti»), intende designare così la pratica della fine del Medio Evo e del Rinascimento.

Questo stile antico è ereditato da una pratica improvvisata, che riposa sulla distribuzione in diverse parti separate da differenti registri della tromba naturale. I cinque strumentisti che suonano cinque strumenti identici, ma ciascuno non suonava che una nota o solamente una parte delle sua tessitura. Questa ripartizione in funzione delle competenze tecniche del trombettaista corrispondeva alla gerarchia dell'insieme: il maestro si attribuiva la parte del *clarino* mentre i suoi accoliti suonavano le altre parti.

Fantini propone sette divisioni della tessitura della tromba naturale: *sotto-basso*, *basso*, *vulgano*, *striano*, *toccata*, *quinta* e il *clarino*. Si vede qui comparire la parola *toccata* che designa una parte dell'insieme, e che poco a poco darà il suo nome alla formazione tutta intera.

Bendinelli riporta che la maggior parte degli assiami sono a cinque parti. La terminologia può variare da una fonte all'altra, ma quella proposta da Monteverdi nell'*Orfeo* è una delle più usuali: *basso* fa sentire il suono fondamentale C (do), *vulgano* (*vorgano*, *vurgano*) propone il bordone G (sol), *contralto* e *tenore* (a volte denominato *altro basso*) suona tre note G, c e (sol, do, mi), *quinta* (*toccata*, *sonata*) ugualmente tre altre note e, g, cc (mi sol do) e il *clarino* utilizza l'ottava al di sopra del cc (do acuto). Implicitamente, questo sistema di scrittura non permette di esplorare che il solo modo di Do.

Exemple 1

Lo stile di scrittura di queste polifonie di tromba raccoglie in parte di *falsobordone* una pratica di origine anch'essa improvvisata. La melodia principale è enunciata al *clarino*, le parti intermedie «l'accompagnano» in contrappunto e ritmi complementari, mentre il basso e il *vulgano* propongono un pedale in bordone (quinta do-sol).

La strumentazione indicata da Monteverdi in testa alla *Toccata* pone tuttavia diversi problemi: «*Toccata che si suona avanti il levar de la tela, tre volte con tutti gli strumenti & si fa un Tuono più alto volendo sonar le trombe con le sordine.*».

La *Tavola degli strumenti* che figura in testa alla partitura dell'*Orfeo* menziona: «*Un clarino con tre trombe sordine*», cioè quattro strumenti. Che cosa ne è della quinta parte? Si tratta di una dimenticanza? Non c'erano che quattro trombe disponibili alla corte dei Gonzaga?

Per di più, Monteverdi propone di suonare questa *Toccata* tre volte «con tutti gli strumenti». Quali strumenti adottare? Bisogna far sentire questa *Toccata* tre volte con tutti gli effettivi? Oppure variare tre volte la strumentazione? O ancora sentire le trombe da sole, poi una strumentazione crescente? In quest'ultimo caso una quinta tromba sarebbe preferibile per una esecuzione «a trombe sole». Bisogna rimarcare che pochi sono i direttori, tanto nel disco che sulla scena, che hanno scelto l'opzione a cinque trombe (più spesso per ragioni economiche: le trombe non sono in effetti necessarie che per questa corta *Toccata*).

Molti commentatori e direttori (Jürgen Jürgens il primo, cfr *Discographie*) hanno pensato che la parte di contralto e basso designava nei fatti una parte di timpani. Ma la sua scrittura su tre note (sol-do-mi) necessiterebbe di tre timpani, o ancora di tamburi, improvvisando la loro parte è tutt'affatto concepibile.

## PROLOGO

### La Musica

Il Prologo mette in scena un personaggio allegorico, la Musica, che si presentò davanti al pubblico in occasione della *création* nel 1607, per fare l'elogio dei patrocinatori dello spettacolo (nel caso l'illustre famiglia dei Gonzaga). Successivamente descrive l'ampiezza dei suoi poteri e annuncia la favola di Orfeo.

Chi è *La Musica*? Piuttosto che un'allegoria, è senza dubbio una Musa, come Striggio ci invita a credere per i suoi molti riferimenti mitologici che ci rimandano alla *Teogonia* di Esiodo (VIII°-VII° secolo a.C.). La Musica dice di venire dalle rive del fiume Permesse ed evoca il monte Elicone. Questa montagna della Beozia era la residenza abituale delle Muse secondo Esiodo che lui stesso pastore e poeta, come Orfeo, viveva sulle pendici dell'Elicone: «Per cominciare, cantiamo le Muse Eliconiane, regine dell'Elicone, la grande e divina montagna. Spesso attorno alla sorgente delle acque cupe e all'altare dei potentissimi figli di Cronos, esse danzano con i loro piedi delicati. Spesso anche, dopo avere lavato il loro tenero corpo con l'acqua del Permesse o dell'Ippocrene o del divino Olmeo, esse hanno, sulla sommità dell'Elicone, formato dei cori, belli e affascinanti, dove hanno volteggiato i loro passi; poi, si allontanano, coperta da spessa bruma e, mentre camminano nella notte, fanno sentire un meraviglioso concerto. [...]».

Quanto al Pindo, questa montagna che separa l'Epiro dalla Tessaglia (a 200 km a nord-ovest dell'Elicone) era ugualmente consacrato secondo un'altra tradizione antica riferita ad Apollo e alla Muse.

Numerosi commentatori hanno opposto il Prologo dell'Orfeo a quello dell'Euridice di Rinuccini, messo in musica nel 1600 da Peri e Caccini. Rinuccini affidò il prologo a un'altra allegoria: La Tragedia. La dimensione teatrale e l'eredità aristotelica propria a questo nuovo tipo di spettacolo erano così affermate con forza. Striggio fa intervenire la Musica, altra allegoria di essenza apollinea e cosmologica, ma che si riattacca piuttosto alla tradizione platonica. Striggio e Monteverdi annunciano con chiarezza e convinzione che la loro procedura sarà molto differente: lo spettacolo che ci sarà offerto sarà di teatro, certo, ma il suo principale proposito concernerà l'illustrazione dei poteri della Musica. In più, Striggio ci ricorda che la Musica ha molti aspetti: è *Musica humana* («Io su cetera d'or cantando soglio Mortal orecchio lusingar tal'ora»), ma anche *Musica mundana* («E in questa guisa all'armonia sonora De la lira del Ciel più l'alme invoglio»).

La Musica, sotto tutte le sue apparenze, formerà dunque l'oggetto principale del discorso. Un altro fatto viene a confermare questa idea: i tre Prologhi di Peri, Caccini e Monteverdi adottano *a priori* la stessa organizzazione strofica interrotta da Ritornelli strumentali. ma il trattamento di questa forma da parte di Monteverdi lo distingue nettamente dai suoi due predecessori.

Per prima cosa, i Prologhi di Peri e di Caccini stanno ciascuno su una sola pagina. Essi non hanno fatto stampare che una versione semplice del canto riportando il testo della prima strofa, e hanno disposto nella parte bassa della pagina il testo delle sei strofe successive. Monteverdi ha scritto per esteso le cinque strofe, proponendo una messa in musica ogni volta rinnovata. Egli dunque impone la sua procedura compositiva là dove i suoi predecessori avevano lasciato agli interpreti tutte le latitudini per proporre variazioni all'interpretazione di queste strofe. Analogamente Peri e Caccini non hanno fatto stampare che la sola parte del basso dei loro corti Ritornelli strumentali (la realizzazione della parti «di sopra» essendo lasciate all'invenzione dell'interprete) mentre Monteverdi precisa le cinque parti della polifonia, e ne propone due varianti, trasformando questo

semplice Ritornello in un formidabile strumento di architettura musicale.

La struttura poetica del Prologo è un modello di organizzazione simmetrica, che Monteverdi ha reso più esplicito ancora nella sua messa in musica. I soggetti evocati nelle cinque strofe della poesia di Striggio formano una curva drammatica crescente e decrescente. Giunta nell'ambito terrestre e mortale, la Musica saluta i suoi ospiti, specifica l'estensione del suo potere sugli uomini (*Musica humana*), evoca l'armonia delle sfere (*Musica mundana*), presenta il suo campione Orfeo che ha ereditato i suoi poteri sugli esseri viventi (*Musica humana*) e conclude i suoi propositi con una descrizione della natura pacificata. Quest'ultima strofa, dedicata – come la prima – all'ambito terrestre e mortale, annuncia la narrazione della *Favola* e il tipo di musica che ci viene proposto: canti «gioiosi» (atto I° e inizio dell'atto II°) o «tristi» (la fine dell'atto II e gli atti IV e V).

Una relazione macrocosmo-microcosmo unisce il Prologo e la *Favola* propriamente detta, della quale la struttura in cinque atti si rivela essere lo specchio delle cinque strofe della Musica. Una volta ancora, questa struttura profondamente armoniosa non c'è senza evocare l'antica cosmologia, alla quale rimandano Musica, Apollo, Orfeo e la sua Lira chiamata a diventare una costellazione.

### Analisi lineare

**RITORNELLO: POLIFONIA STRUMENTALE A CINQUE PARTI [SOL 2, SOL 2, DO 3, DO 4, FA 4]**

**LA MUSICA: MONODIA ACCOMPAGNATA [DO 1, B.C.]**

È grazie a degli strumenti esclusivamente musicali che il compositore ha rifinito la simmetria del libretto. Così come osservò nel 1950 il musicologo Léo Schrade: «tutto il Prologo, nondimeno strofico, è animato da una tensione che va montando, che culmina e poi discende. In una forma strofica, si può tutt'al più variare la melodia da una strofa all'altra; il limite formale è quello del numero della strofe. Sebbene che tutto l'effetto della simmetria, tutta la progressione, è aggiunta a una forma che non la possiede in se stessa. Quasi sempre, Monteverdi conferisce alla forma strofica questo effetto supplementare, effetto che egli controlla grazie al suo potere d'organizzazione e di adattamento.»

Questo «potere di organizzazione e di adattamento» si manifesta nel Prologo con la comparsa ricorrente del Ritornello e della sua variante, l'organizzazione delle cadenze modali e i giochi retorici.

Il Prologo è interamente scritto in modo di Re autentico (dorico). Ognuna delle stanze di musica parte dal re finale che conchiudersi sulla dominante la, mentre i Ritornelli intermedi propongono un percorso complementare, dalla dominante la al re finale.

Il Ritornello [1a] che l'inquadra è un meraviglioso e complesso tessuto polifonico a cinque parti. Essa è costruita su quattro membri di frase, dei quali ognuno si conclude su uno dei «gradi architettonici del modo» (Re-la-fa-re). La distribuzione strumentale, per quanto non precisata, è chiaramente quelle di un insieme di viola da braccio, con due violini, alto, tenore e basso. Se si riferisce alla *Tavola degli instrumenti*, occorre considerare, occorre considerare che ciascuna delle parti deve essere raddoppiata. Questo *Ritornello* appariva sotto forme differenti nel Prologo: in ciascuna strofa del canto, si sente una variante dove il primo membro della frase è semplicemente troncato. Di più, il Ritornello riappariva in due riprese nel corso della partitura, ogni volta che si deve cambiare la scena e «lasciare una sfera». Alla fine del II atto, ella annuncia il passaggio del mondo terrestre verso il mondo infernale. All'inizio del V° atto, conferma il ritorno di Orfeo fra gli uomini. La sua presenza nel Prologo può ugualmente significare un altro passaggio: quello della Musica che abbandona le sfere divine per scendere nella sfera terrestre. Così, questo magnifico Ritornello deve essere considerato come la musica che unisce i tre mondi:

divino, terrestre e infernale.

**Ritornello**  
Dessus 1  
Dessus 2  
Alto  
Tenor  
Basse

Exemple 2

Le stanze della Musica sono esemplari del trattamento che Monteverdi impone alla monodia accompagnata per tutta la lunghezza della partitura.

Il compositore ha dato prova di una minuzia straordinaria nella notazione del ritmo della declamazione e nella notazione del basso, creando del resto fra quelle due parti dei veri conflitti con eminenti virtù espressive.

**La Musica**

Dal mio Permessò amato a voi ne  
ve - gno, In - cliti eroi sangue gentil de regi, Di  
cui nar - ra la Fama ec - cel - si pre - gi, Nè  
giun - ge al ver perch'è tropp'al - to il se - gno.

Exemple 3

La struttura della quartina è meravigliosamente sottolineata: i versi sono delimitati da delle pause, e una cesura separa i primi due versi dai secondi due: la prima metà della strofa afferma il polo del Re, e la seconda va a visitare due altri gradi, do e la.

In ciascuna delle strofe, il basso del primo verso è strettamente identico. Al contrario, i tre versi successivi presentano un ritmo del basso ogni volta rinnovato, e qualche trasformazione melodica che creano violenti figuralismi. Così, per figurare le «gelate menti», Monteverdi elude il *la* atteso a profitto di un *do diesis* inatteso, suscitando una viva dissonanza con il *si* del canto, mantenuto *recto tono* come se fosse estraneo e indipendente dal movimento del basso.

La Musica  
le più ge-la - te men - ti.

Exemple 4

Infine, la scrittura della parte vocale è di una ricchezza sbalorditiva: su questi poli del basso approssimativamente identici da una strofa all'altra, le formule melodiche del canto sono sempre arricchite. La prima strofa offre il «canto semplice», di cui tutte le note si trovano in consonanza col basso (ottave/quinte/terze). Successivamente, i poli modalici sui quali si fissano le corde della declamazione, le ornamentazioni, e le consonanze col basso sono sistematicamente cambiate. Ci si accorge chiaramente dell'identica costruzione di queste strofe, ma l'impressione di varietà domina l'orecchio. È ancora una magistrale dimostrazione del «potere di organizzazione e di adattamento» di Monteverdi. Infine, si riscontrano frequenti sfalsamenti del ritmo fra il basso e il canto, come se Monteverdi notasse nei fatti il rubato, le fluttuazioni ritmiche alla quali si dedicano naturalmente i cantanti nella loro interpretazione.

La Musica  
Et hor di nobil ira et hor d'amore Pos - s'infiammar

Exemple 5

Si constata che il compositore intende imporre all'interprete tutti i termini dell'esecuzione, e gli lascia poca libertà per l'ornamentazione (che non è possibile prendere qui in considerazione che alle sole cadenze conclusive). Questo atteggiamento, manifesto in tutte le sue opere, è chiaramente espresso nel testo liminare del *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (*VIII° Libro dei Madrigali*, Venezia, 1638): «La voce del recitante dovrà essere chiara, ferma. La sua dizione, perfetta, in modo che le parole si distacchino dall'orchestra e così siano meglio sentite nel recitativo. In nessun momento il recitante dovrà permettersi degli ornamenti, né *gorgheggi*, né *trilli*, salvo che all'inizio della stanza che comincia con «*Notte*». Il resto deve essere eseguito in conformità con la passione contenuta nelle parole.»

L'ultima strofa è l'oggetto di numerose sorprese destinate a sollevare l'attenzione dell'ascoltatore. Un silenzio viene a interrompere il discorso dopo «*né s'oda*», formando un figuralismo convincente per illustrare l'idea che alcun rumore della natura non deve perturbare la narrazione della *Favola*.

La Musica

Hor mentre i canti alter-no or lieti, or me -  
 -sti, Non si mo - va augellin fra  
 queste piante, Né s'oda in queste rive on - da so -  
 -nan - te, Et ogni aurette in suo cammin s'arresti.

**Exemple 6**

Infine, manca la risoluzione dell'ultima cadenza («*in suo cammino s'arresti*»). Il canto e il basso restano sospesi per illustrare l'idea del «fermo e cammino», senso letterale del «*cammin s'arresti*». Monteverdi interrompe così l'alternanza sistematica fra i poli di re e di la che si sentivano dopo l'inizio del Prologo, e marca chiaramente la fine del discorso della Musica e la necessità di collegarsi col primo atto.

## ATTO PRIMO

L'atto I è, con l'atto III e il Prologo, il più rigorosamente costruito dell'*Orfeo*. Inoltre queste tre parti della *Favola* hanno un altro punto in comune: sono quelle in cui i riferimenti cosmologici e spirituali sono più numerosi. Il primo atto assume pienamente la sua funzione introduttiva in seno alla Tragedia, come Aristotele l'ha descritta nella sua *Poetica*, e pertanto è stata spesso considerata dai commentatori come «esteriore all'azione», una sorta di «pastorale» indipendente dalla tragedia. Così nella riproposizione dell'opera a Parigi il 25 febbraio 1904, Vincent d'Indy, autore della ricostruzione, giudicò necessario «eliminare tutto il primo atto che non consiste che in canzoni e danze pastorali» (Prefazione all'edizione di d'Indy, gennaio 1905).

Questa proposta è molto strana da parte di un restauratore così perspicace come era d'Indy. In effetti questo atto non è, per parlare appropriatamente, una pastorale. Certo, l'ambiente, le Ninfe e i pastori ci rimandano alla mitica Età dell'Oro, quella dell'Arcadia che ha così ben rappresentato Nicolas Poussin nei suoi quadri. Ma il proposito qui è di celebrare le nozze d'Orfeo e Euridice, e soprattutto ri renderci edotti del loro passato. Benché questi due personaggi principali non abbiano ciascuno che un'invenzione, la loro narrazione e i commenti delle Ninfe e dei pastori mettono l'accento sui tormenti che sopportò Orfeo, innamoratosi di Euridice, «in altro tempo così fiera» e sdegnosa. La dimensione religiosa (attraverso una rilettura «cristiana» del culto di Imene e di Apollo) e morale (la pienezza della felicità nasce dalle prove che si sono dovute sopportare) sembra più importante in questo atto che non la dimensione pastorale. In più, il primo atto non contempla alcuna «canzone» (esse compaiono solo nel secondo atto) e propone due danze corali che hanno più della pantomima che del balletto. Infine, non è possibile separare i due primi atti, perché l'azione è continua e si svolge nello stesso luogo. Non ci sono didascalie che precisano il luogo dell'azione e le scene necessarie, ma i versi di Striggio forniscono numerose indicazioni visuali e geografiche. Siamo in Tracia, il paese di Orfeo, questa antica regione a nord-est della Grecia, che si estende dalla foce del Danubio sul Mar Nero al Mar Egeo e alla Propontide. La scenografia deve evocare delle foreste («*Boschi ombrosi... care selve...*») che delimitano una plaga («*piagge amate*»). Come nei quadri di Poussin o di Lorrain, o ancora di Tiziano e del Tintoretto, questa natura selvaggia è umanizzata dalla presenza dell'architettura antica. In effetti, si deve vedere l'ingresso del tempio di Apollo, nel quale il coro è invitato a radunarsi («Dunque al tempio ciascun rivolga i passi a pregar lui ne la cui destra è il Mondo»).

Questo primo atto si articola conformemente alla tradizione aristotelica. Si apre con il *parodos* (canto d'entrata del coro) in forma di *epitalamio* (canto nuziale). Il *parodos* è introdotto dall'intervento di un *corifeo* (solista del coro: all'occorrenza il primo pastore). Le nozze d'Orfeo e Euridice formano il tema dell'*episodos*. Il racconto di Orfeo «*Rosa del Ciel*» costituisce l'asse centrale di una vasta architettura simmetrica che si conclude sullo *stasimon* (coro «sul posto» di conclusione). Questa simmetria è debitrice a Monteverdi e a lui solo. In effetti il libretto stampato nel 1607 non menziona il ritorno dei due cori «*Lasciate i monti*» e «*Vieni Imeneo*». È dunque il compositore che ha creato questo effetto di simmetria musicale che il libretto non aveva in effetti previsto.

Il *Choro* conclusivo (*stasimon*) è anche lui organizzato seguendo un piano concentrico, una sorta di microcosmo dell'intero atto. È diviso in quattro sezioni. Le prime tre sono precedute da un Ritornello e fanno appello a dei crescenti effettivi. Questi sono degli insiemi di solisti, anch'essi organizzati simmetricamente: duetto-terzetto-duetto. L'ultima stanza è affidata alla riunione di tutti i solisti precedenti, che formano un quintetto vocale. Notiamo ugualmente che il libretto stampato nel 1607 presenta un *Choro* conclusivo molto

più lungo di quello che figura nella partitura stampata nel 1609: dei 27 versi originali di Striggio, non conosciamo la musica che dei primi dodici. Qual'era la musica dei quindici versi mancanti? Senza dubbio non lo sapremo mai.

### Analisi lineare

#### IN QUESTO LIETO [DO 4]

Sta dunque al primo pastore, vero *corifeo*, aprire la favola con un primo racconto. Egli si rivolge agli altri *coreuti*, pastori e Ninfe, e li invita a cantare per celebrare le nozze di Orfeo ed Euridice. La seconda strofa offre in pochi versi le informazioni sul passato dei due amanti. Orfeo ha sofferto per la freddezza dimostrata nei suoi riguardi dalla bella, ma altezzosa Euridice.

Una volta ancora, Monteverdi rivela il suo gusto per le architetture simmetriche. In effetti questo racconto adotta una forma unica nell'*Orfeo*: un inserto in tre parti ABA, cioè un primo racconto, un secondo di carattere contrastante, poi la ripresa del primo. Fatto notevole, è ugualmente sotto questa stessa forma che sono stampati i versi di Striggio nel libretto originale: occorre dedurne che questa organizzazione sia stata subito presa in considerazione dal librettista?

Certi commentatori moderni hanno voluto vedere in questo racconto l'emergere della forma *aria da capo*. Si tratta di una abusa di lingua, poiché questa monodia accompagnata non è in nessun caso un'*aria*: a quel tempo, bisogna riservare questa denominazione ai pezzi in forma strofica. Qui lo *stile recitativo* domina. La prima parte, nel modo di Re autentico (dorico), è molto declamatoria e consonante; la seconda parte, che evoca i tormenti passati da Orfeo, è più mutevole (verso i poli di sol e di la), e si ritrova lo sfasamento fra le voci e il basso continuo creando delle dissonanze espressive.

Exemple 7

#### VIENI IMENEO: CHORO [A5: DO 1, DO 1, DO 3, DO 4, FA 4]

*Questo Canto fu concertato al suono de tutti gli stromenti.*

Al racconto del primo Pastore-corifeo succede il vero «coro» d'entrata, il *parados* della tragedia antica. I lavori degli umanisti del Rinascimento sul teatro antico ne avevano richiamato il principio: alla fine del Prologo, il coro dei 15 coreuti entrava in processione nell'*orchestra*, preceduto da un suonatore d'*aulos*, cantando su un ritmo di marcia lenta.

Questo canto d'entrata è un epitalamio, inno matrimoniale, nel quale le Ninfe e i Pastori invocano il nome di Imeneo. Imeneo è il dio greco che ha come compito quello di guidare il corteo nuziale. Egli era, secondo la tradizione antica, un bel giovane amato da Apollo e, in più, un eccellente cantante e suonatore di flauto. In più era abitualmente rappresentato con una torcia in mano. Poiché è il portatore della luce ed è stato amato da Apollo, Striggio associa naturalmente Imeneo alla figura del Sole («*E la tua face ardente sia quasi un sole*

*nascente*) sollecitando, attraverso questo riferimento ad Apollo, a una lettura cristiana del mito. Per di più, la natura musicale di questa divinità, per molti aspetti prossima ad Orfeo, giustifica ugualmente la sua presenza all'inizio della *Favola*.

Questo coro adotta la nomenclatura polifonica più usuale per i madrigali a cinque voci di quell'epoca: canto-quinto-alto-tenore-basso. Questa disposizione attesta che esso non è affatto esclusivamente destinato a dei solisti: non vi è un secondo soprano solo nel primo atto, e il secondo tenore (terzo pastore) non verrà impiegato. Nell'*Orfeo*, solo «Vieni Imeneo», «Lasciate i monti» (atto I°) e «Vanne Orfeo» (conclusione dell'atto V°) si appellano a questa nomenclatura. Sembrano dunque essere i soli veri «cori» che possano essere interpretati da diversi cantanti per ogni voce. Emilio de' Cavalieri, nella preazione della sua *Rappresentazione di Anima e di Corpo* (Roma, 1600), evoca molto chiaramente la possibilità di raddoppiare le voci in questo tipo di polifonia per formare dei *Cori raddoppiati*: «La musica del *Choro* comincia a quattro voci, che possono sperabilmente essere raddoppiate, cantando in certi momenti a 4, e in altri tutti assieme, se la scena può ricevere 8 cantanti.»

Lo stile musicale di questo «*Vieni Imeneo*» mescola due origini. Innanzitutto, per la sua levatura ritmica regolare e il metro dattilico iniziale (una minima due semiminime), si avvicina alla *pavana*. Questo riferimento coreografico è giustificato dalla funzione drammatica di questo coro: la pavana è una danza a marcia lenta, che permette l'entrata sulla scena e la sistemazione di *coreuti*-danzatori per l'insieme dell'atto. La scrittura di questo coro riprende la *prima pratica* monte verdiana, e presenta numerosi arcaismi. Si tratta di un contrappunto «nota contro nota», la scrittura omoritmia delle voci permettendo una perfetta comprensione del testo. Monteverdi raggiunge qui le preoccupazioni dei musicisti del Rinascimento, a saper ritrovare una scrittura corale «all'antica» efficace a teatro. La monumentalità di questo conato d'entrata mostra tuttavia i limiti di un tale stile. Un altro arcaismo, comune a tutti i cori dell'*Orfeo*, ci è rivelato dalla didascalia. Le parti vocali devono essere raddoppiate dagli strumenti presenti nel primo atto, cioè a dire gli strumenti pastorali (*violenze da braccio* e flauti dritti). La menzione *concertato* non si riferisce alla scrittura musicale, ma al quadro di interpretazione: voci e strumenti non sono distinti, ciò che ci rimanda all'estetica del Rinascimento.

### **MUSE, HONOR DI PARNASO [DO 1]**

La Ninfa prolunga il racconto del Pastore, del quale elle forma la «specularità femminile». Ella esorta le Muse, poi le sue consorelle e i Pastori, per invocare assieme Imeneo, in modo che i canti celesti (*Musica mundana*) si uniscano ai canti terrestri (*Musica humana*). L'alternanza di soli di tenore e di soprano con episodi di cori a cinque voci all'inizio di questo atto ricorda l'organizzazione di certi *balli* di Monteverdi, e in particolare di *Tirsi e Clori* (pubblicato nel 1619 nel *VII° libro dei Madrigali*). La lettera che Monteverdi scrisse ad Annibale Iberti il 24 novembre 1615 per precisargli le modalità di esecuzione del suo *ballo* forma una appassionata testimonianza alla quale ci si può ispirare per interpretare questo inizio d'atto. È sufficiente rimpiazzare Tirsi con il Pastore, Clori con la Ninfa, e il coro a quattro voci con un coro a cinque voci. Si scopre così che Monteverdi vorrebbe che questo *ballo* fosse organizzato in *Chori raddoppiati*: due cantanti e due strumenti per ogni voce, più un monumentale gruppo di basso continuo con tre *chitarroni*, un grande clavicembalo e una enigmatica *spinetta* dal qualificativo illeggibile, senza dimenticare un'arpa e, se possibile, due piccoli liuti. Un ideale che corrisponde esattamente all'effettivo proposto nella *Tavole degli instrumenti*: «Vorrei che fosse cantato al centro della scena, agli angoli della quale sarebbero disposti un *chitarrone* e un *clavicembalo per banda*, uno suonando il basso a Clori e l'altro a Tirsi, e che quei due fossero anche un *chitarrone* per suonare

essi stessi cantando con il loro strumento e gli altri due sopraddetti. Se ci fosse un'arpa al posto del *chitarrone* di Clori, sarebbe ancora meglio. E dopo i dialoghi per il balletto, si aggiungerebbero ancora sei altri cantanti perché è a otto voci, poi otto viole da braccio, un contrabbasso, una spinetta a spata [a spala? arpata? una spinetta a spalla? un'arpa?]. Se vi fossero anche due leuttini piccioli [piccoli liuti] ciò sarebbe bene».

#### LASCIATE I MONTI: CHORO [A 5: DO 1, DO 1, DO 3, DO 4, FA 4]

*Questo balletto fu cantato al suono di cinque Viole da braccio, tre Chitarroni, duoi Clavicembali, un'Arpa doppia, un contrabbasso de Viola, & un Flautino alla vigesima seconda.*

Facendo seguito logicamente alla *pavana* introduttiva, il secondo coro, denominato da Monteverdi *balletto*, è tutto dedicato alla danza. La sua scrittura lo ravvicina a dei *balletti* composti nello stesso periodo dal musicista mantovano Giovanni Giacomo Castoldi (1550-1622). Monteverdi e Striggio qui restano fedeli alla concezione antica del coro: i filologi avevano ricordato che i coreuti eseguivano diverse figure di danza mentre cantavano. Queste evoluzioni si facevano sul posto e seguivano la simmetria imposta dalla struttura stessa del canto (denominato *responsio*). Una *stropha* invitava i coreuti a danzare in un senso (verso destra, secondo un commentatore anonimo d'Euripide), poi un'*antistropha* della stessa metrica permetteva una nuova evoluzione in senso inverso. Un *epodos*, su una struttura ritmica differente, veniva a rompere la simmetria *stropha-antistropha* e poteva dare origine a un nuovo *responsio*.

Qui è giocoforza constatare che la struttura di questo balletto è molto esattamente quella del coro della tragedia antica: Monteverdi ha fatto ancora una volta un'opera d'architetto ripartendo in questo modo i versi di Striggio: strofa 1, strofa 2 (*antistropha*), *Ritornello (epodos)*, strofa 1, strofa 3 (*antistropha*), *Ritornello (epodos)*.

Questo coro è legato musicalmente a «Vieni imeneo», dato che sfrutta di nuovo il metro dattilico. Ma il linguaggio musicale adottato è di un altro ordine: la dimensione coreografica impone un importante lavoro ritmico, e la polifonia riveste degli ornamenti madrigaleschi, che mescolano il contrappunto imitativo e le sezioni omoritmiche.

*Stropha*: la polifonia si apre su una sezione in contrappunto imitativo, scritta in modo di sol autentico (misolidio). Due motivi distinti sono sfruttati in imitazione, opponendo le voci maschili alle voci femminili:

Choro

Lasciate i monti, lasciate i fontani, Ninfevez-

Las - ciate i monti, lasciate i fontani,

Nin - fevez-

- zo - s'eliete,

Nin - fevezzo - s'eliete,

Example 8

-zo - - s' e lie - te, vez - zo - s' e lie - te,  
 Nin - fe vez - zos' e lie - te,  
 Nin - fe vezzo - - s' e lie - - te,

*Antistropa*: il contrappunto imitativo lascia il posto alla polifonia omoritmia, il modo cambia (re dorico trasposto sul sol, con bemolle) e al ritmo binario succede una proporzione di *sesquialtera* (in emiola).

*Epodos*: formato da un *Ritornello* strumentale eseguito con brio, con emiola conclusiva, notata a 6/4. Questa proporzione fa apparire dei valori ritmici più brevi che non 3/2. Ritorna il modo di sol autentico (misolidio).

Le tre sezioni sono poi ripetute nell'ordine. L'edizione menziona un'orchestrazione precisa: la metà degli archi (5 sui 10), un enorme gruppo di bassi continui (7 strumenti) in tutti i punti paragonabili a quelli richiesti per *Tirsi e Clori*, e un *piccolo flauto* alla 22°.

La scrittura di questo balletto a cinque parti, con due soprani complementari e in imitazione, rende preferibile la presenza di due flauti piuttosto che di uno solo, tanto che ci sarebbe qui una prima evocazione dell'*aulos*, questo antico flauto doppio che sarà rappresentato nel secondo atto sottoforma di duetto di *flautini*.

Il libretto di Striggio, ancora una volta infiorato di riferimenti cosmologici. Le circonvoluzioni del sole, della luna e delle stelle ci rinviano alla figura di Apollo, di sua sorella Artemide, e delle Muse. Questi riferimenti forse costituiscono indicazioni coreografiche: molti antichi balletti furono organizzati in movimenti orizzontali e geometrici in modo da figurare le migrazioni delle stelle.

### MA TU GENTIL CANTORE [DO 3]

Questo breve racconto interrompe l'epitalamio e apre l'episodio centrale, nel quale finalmente ci vengono presentati Orfeo e Euridice. Questo pastore dalla delicata voce di contralto, suggerisce furtivamente una prima ombra in questo contesto di allegria collettiva, evocando i «*lamenti*» che hanno già fatto «*lacrimar queste campagne*». L'incupimento è provocato da una brusca e breve discesa cromatica, figura eminentemente espressiva (*catabasis*) che conoscerà nel II° e IV° atto dei notevoli sviluppi.

Example 9

Pastore [II]  
 Già fe - sti lagrimar que - - ste campa - gne,

### ROSA DEL CIEL [DO 4]

Il primo intervento di Orfeo, «*Rosa del ciel*» comincia come un inno religioso al sole, cioè ad Apollo. È qui che appare chiaramente per la prima volta, il riferimento alla filosofia neo-platonica, che tenta di conciliare l'eredità antica e la mentalità cristiana. Il poema di Striggio è scritto alla maniera dei canti orfici che componeva Marsilio Ficino (1433-1499),

il fondatore dell'accademia fiorentina platonica.

In una delle sue *Épîtres* del 1479, Ficino spiegava quale lettura cristiana gli occorreva fare degli inni orfici dedicati al sole: «Questo mistero orfico, se non vogliamo ammettere che sia vero, facciamo un po' in modo come se lo fosse e consideriamo il sole del cielo come uno specchio del sole sopraceleste (Dio, n.d.r.) che ha messo il suo tabernacolo nel sole vero.»

Allora si comprende: Apollo è lo specchio del Dio vero, e Orfeo è suo figlio, cioè una figura cristica. Nella sua *Teologia platonica* (XIII,2) lo stesso Ficino dice: «Orfeo ha chiamato Apollo l'occhio vivente del cielo che possiede il sigillo che dà forma a tutte le cose del mondo». «Occhio vivente del cielo», cioè proprio quello che Striggio evoca per quel cielo che «il tutto circonda e'l tutto mira».

In fine, bisogna ricordare che il Sole era anche l'emblema dell'*Accademia degli Inva-ghiti*, questo dotto cenacolo per il quale furono organizzate le prime rappresentazioni dell'*Orfeo*.

Questa lunga monodia è singolarmente in contrasto con le precedenti. Al fine di sottolineare il carattere sacro e venerabile del testo, Orfeo declama i primi quattro versi su un basso statico. Questo effetto ieratico è rotto da un brusco cambiamento del grado del basso (su «*Dimmi*») proprio quando il cantante abbandona il suo discorso a carattere sacro per tornare alla narrazione della sua passione amorosa.

Example 10

Striggio, dopo avere evocato Ficino, va ora a parafrasare Petrarca, in particolare il suo celebre sonetto del *Canzoniere* «*Benedetto sia il giorno*», a partire da «*Fu ben felice il giorno*». Il librettista riprende testualmente l'inizio della poesia. Poi si dedica a sottili giochi retorici attorno a dei «*sospiri*», figurati musicalmente da rotture melodiche (*suspiratio*) e delle sincopi, in forma di singhiozzi e di respirazione trattenuta.

Example 11

Questo primo intervento d'Orfeo si conclude con una nuova evocazione cosmologica con ricche figurazioni musicali. Il Cielo dagli occhi eterni, la terra piena di colline coperte di fronde. Orfeo, microcosmo che non ha che un cuore e una capigliatura, vorrebbe confondersi con tutto il Creato per poter esprimere il raggiungimento della sua felicità. Qui la *Musica mundana* e la *Musica humana* si ricongiungono nell'esaltazione del cantore, i cui traboccamenti di gioia sono meravigliosamente illustrati da una vera cascata melodica

alla quale segue una elevazione soave e dilettevole («*quel piacer...*»):

Orfeo

Tut-ti col-mi sa-rie - no e traboccan-ti Di

quel piacer ch'og-gi mi fa conten-to.

Exemple 12

### IO NON DIRÒ [DO 1]

Euridice non interviene che in due riprese nel corso della *Favola*. Ma ognuna delle apparizioni della bella Driade è caricata da una potenza espressiva che le rende ancora più rilevanti. Ella qui dice poche cose: è felice e ama Orfeo. Striggio impiega l'abituale metafora madrigalesca del cuore che, come se fosse animato da una propria vita, parla a nome dell'essere nella sua interezza. Tuttavia queste dolci parole conoscono una messa in musica ambigua, fatta tutta di mezze tinte. Così le sue prime note fanno apparire subito delle dissonanze, il sol diesis del canto (reso necessario dalla prossimità dell'ottava la-la) destabilizzando il modo di re autentico affermato all'inizio. La conclusione del racconto è anche eminentemente espressiva, anche se il dolore si mescola all'estasi quando Euridice confessa il suo amore («*e quanto t'ami*»): la voce anticipa i movimenti del basso, creando delle dissonanze, e l'elevazione verso il re acuto fa posto a una caduta verso il la; come se la cadenza attesa del soprano (re-do diesis-re) fosse abortita. È necessario vedervi l'annuncio che tutti gli sforzi intrapresi da Euridice per girarsi verso la luce saranno destinati all'insuccesso?

Euridice

Io non di-rò qual si-a Nel tuo gioir, Or -

- fe-o, la gi-oia mi-a, Ché non ho me-co il

co-re Ma te-co stas-si in compagnia d'A-

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The lyrics are: '- mo - re. Chiedilo dunque a lui s'intender bra -' and '- mi Quan - to lie - ta giois - ca e quan - to t'a - mi.' The music is in a simple, homophonic style with a clear harmonic structure.

Exemple 13

### MA S'IL NOSTRO GIOIR [DO 4]

Dopo una ripresa in ordine inverso dei due primi cori (con qualche minima modificazione di note), il primo Pastore mette fine all'episodio centrale invitando i coreuti a dirigersi verso il tempio di Imeneo. Là ancora, Striggio fa riferimento alla tradizione neoplatonica quando evoca il tempio di colui «*nella cui destra è il Mondo*». Questo tempio è quello di Apollo, ma la figura che egli evoca è sicuramente quella del Dio cristiano, nella sua abituale rappresentazione di *Pantocrator*, seduto in trono nella maestà *in excelsis* («al di fuori delle sfere», nell'Empireo), tenendo tutto l'intero universo nella sua mano destra. Una volta di più, l'ambizione spirituale e la dimensione religiosa dell'*Orfeo* appaiono con evidenza, rendendo esplicita la famosa «*giusta preghiera*» evocata da Monteverdi.

### CHORO/*Stasimon*

Il libretto stampato è più esplicito della partitura per quanto concerne il *Choro* conclusivo: sul modello dello *stasimon* aristotelico, è presentato in una sola strofa di 27 versi scritti in stile indiretto. Queste parole non sono attribuite a un personaggio preciso, ma a un «coro all'antica». Questa entità collettiva s'indirizza al pubblico, e non agli altri personaggi, per offrire un commento moralizzatore.

La partitura stampata non contiene che la musica dei primi dodici versi, nei quali il librettista moltiplica gli effetti retorici: immagini, antitesi, metafore, prosopopee («*Veste di fior la primavera i campi*»). Striggio insiste sulle sofferenze sopportate da Orfeo «*cui pur dianzi furon cibo i sospir, bevanda il pianto*» e che ora «*felice è tanto che nulla è più che da bramar gli avanzi*». Il tono è tuttavia ottimista e positivo perché, come evoca l'immagine della primavera che succede all'inverno, dopo le sofferenze viene la felicità: la tematica cristiana della Passione salvatrice appare nuovamente in filigrana.

Nel *Choro*, si può ammirare il lavoro di costruzione architettonica di Monteverdi. I dodici versi scelti sono riorganizzati in due parti di lunghezza diseguale, di otto e quattro versi. La prima parte organizza gli otto versi in tre stanze irregolari (3, 3 poi 2 versi). La messa in musica è fatta con un certo detrimento del testo, perché queste tre strofe sono trattate con lo stesso numero di battute, e poggiano sulla stessa base del basso continuo, ripetuto identicamente in tre riprese, questo nonostante il numero variabile di versi.

In più, le tre prime strofe del *Choro* non sono affatto affidate a un coro a cinque voci (come già fu il caso di «*Vieni Imeneo*» e «*Lasciate i monti*»), ma degli insiemi di Pastori e di Ninfe in una configurazione continuamente rinnovata. Numero di interpreti sono stati

così intrigati dalla menzione *Choro* che figura sul primo duetto di Pastori, e l'assenza di questa menzione sulla polifonia a cinque voci «*Ecco Orfeo*». La partitura era una trappola: l'insieme a cinque voci non è un «coro» nel senso tradizionale del termine, poiché la combinazione delle chiavi mostra chiaramente che si tratta della riunione dei cinque solisti presenti (la Ninfa e i quattro Pastori).

### RITORNELLO [3]: [DO 1, DO 1, DO 3, DO 4, FA 4]

Il Ritornello [3], che ha l'andatura di una passacaglia lenta e maestosa (come ci indica la notazione bianca e la proporzione di 3/2), è uno dei più notevoli esempi di contrappunto imitativo dell'*Orfeo*. È organizzato in due frasi. La prima fa sentire un canone a quattro voci: la viola annuncia il dux (prima voce del canone), ripresa a distanza da semibreve (una ronda) sul basso (all'ottava inferiore), poi ancora una semibreve più lontano sulla prima voce acuta (alla quinta superiore), e dopo un'ultima semibreve sul tenore (alla quarta inferiore). La seconda voce acuta (la quinta pars) suona una semplice voce di complemento in contrappunto libero. Lo sfalsamento ritmico del motivo conferisce a questa polifonia un carattere fluido e inafferrabile.

Exemple 14

La seconda frase del *Ritornello* riprende la scrittura canonica opponendo due canoni simultanei: uno a due voci affidato alle due voci acute, e uno a tre voci affidato alle tre parti gravi (contralto, basso e tenore di complemento).

Exemple 15

Questo *Ritornello* non presenta alcuna indicazione di orchestrazione. Tuttavia, la combinazione di chiavi è differente da quella di tutti i *Ritornelli* precedenti. Occorre dunque prendere in considerazione un cambiamento di colore. Il rimpiazzamento della chiave di sol con delle chiavi di soprano (do 1) significa certamente che solo le *viole da braccio* devono suonare qui.

**ALCUN NON SIA: CHORO [A 2: DO 4, DO 4]**

**RITORNELLO [3]**

**CHÉ, POICHÉ [A 3: DO 1, DO 3, FA 3]**

**RITORNELLO [3]**

**E DOPO L'ASPRO GEL [A 2: DO 3, DO 4]**

Le tre strofe cantate presentano, a partire dalla stessa parte del basso continuo, tre tipi di polifonia che rivestono tre combinazioni vocali differenti, alla maniera di variazioni contrappuntistiche su *cantus firmus*. Per le tre stanze, il basso organizza il discorso in quattro membri di frase puntati per quattro cadenze sui «gradi architettonici» del modo di sol misolidio: sol, la, re e sol. Su questi quattro membri, Monteverdi ripartisce in versi in diversa maniera, aggiungendo ancora alla varietà della composizione.

La prima strofa è la più madrigalesca delle tre, e propone un modo di canto semplice, con una ornamentazione moderata nelle due cadenze mediane.

La seconda mette in valore una delle tre parti soliste. In effetti il basso adotta un modo di canto distinto dalle altre voci, più virtuoso e impressionante. Il suo *ambito* è largo (un dodicesimo), Monteverdi ha infiorato il discorso di immensi salti di intervallo con evidenti intenzioni figurative, su «*tempesta*» e soprattutto su «*i rai lucenti*».



Exemple 16

L'ultima strofa, trattata in duetto, è un primo esempio di *cantar passeggiato*. Questo modo di canto ornato denota un'intenzione figurativa: i vocalizzi virtuosi alternati al tenore e al contralto sono ritenuti illustrare la rinascita della vita in primavera, dopo che il rude inverno è stato esso stesso evocato da un seguito di dissonanze non preparate.

**ECCO ORFEO [A 5: DO 1, DO 3, DO 4, FA 4]**

Il quintetto conclusivo «*Ecco Orfeo*» riunisce la Ninfa e i quattro pastori. Esso assume una forma madrigalesca classica, alternando le frasi omoritmiche, dove la declamazione del testo è sottolineata, e le sezioni in contrappunto imitativo. Monteverdi ha leggermente adattato il testo di Striggio, aggiungendo la parola «*ecco*», non prevista inizialmente dal librettista. Questa aggiunta fu necessaria dalle necessità della messa in scena originale, che faceva uscire di scena Orfeo alla fine del suo dialogo con Euridice, per poi farlo rientrare in seguito all'invito del coro («*Ecco Orfeo*») e preparare il suo primo intervento all'inizio dell'atto II°? Qui non si possono fare che vaghe supposizioni.

Questo coro si conclude con un episodio di contrappunto imitativo, fondato su un motivo ritmico eseguito con brio (dove si ritrova il metro dattilico), il cui carattere gioioso

è sottolineato dall'intervallo ascendente iniziale.



L'atto si conclude su questa evocazione giubilatoria della felicità di Orfeo.

Il *Choro* originale di Striggio si concludeva in tutt'altra maniera. I quindici versi mancanti evocavano l'impenetrabilità delle vie divine, che annunciano un destino irrimediabile, la necessità della forza morale fra le pene e le lacrime, e si conclude in questo modo ambiguo: «*Combattuto valore godrà così di più sublime honore*». Ciò è quello che gli atti successivi ci insegneranno.

## ATTO SECONDO

Dopo un Prologo allegorico e un primo atto con accenti spirituali e moralizzatori, il secondo atto ci immerge nel mondo delle passioni umane, nella tragedia propriamente detta.

Questo atto è quello della *peripezia*, definito da Aristotele come il «l'inversione completa dell'azione» dalla narrazione di eventi patetici e di passioni violente (*pathos*). Per accrescere la forza drammatica di questa *peripezia*, Striggio e Monteverdi hanno diviso questo atto in tre parti distinte.

La prima è una vera pastorale: Orfeo e i Pastori proseguono *canzonette* e *canzoni* per celebrare la felicità dello sposo. L'orchestrazione in tutta questa prima parte è coerente: è quella, tradizionale, delle pastorali del Rinascimento, con violini e flauti.

La seconda presenta la *peripezia* propriamente detta, e offre una rottura penetrante di stile poetico e musicale. Il Messaggero (chiamato Silvia) annuncia a Orfeo la morte di Euridice. Questa morte non ci è mostrata, ma riferita secondi un procedimento classico dai molteplici pregi: l'immaginazione è senza dubbio più potente della visione, e soprattutto, il principio moderno di *decoro* è rispettato. L'orchestrazione cambia: gli strumenti pastorali tacciono, il clavicembalo e i liuti emergono davanti all'organo di legno. Per la sua presenza, l'orchestra si ammanta di colori di dolore.

La terza è il coro conclusivo, lo *stasimon* (canto sul posto). Esso riveste la forma del *kommos* aristotelico: «Il *kommos* è un canto di lamentazione comune al coro e agli attori sulla scena.» (Aristotele, *Poetica*, cap. 12). la partitura del 1609 non presenta il *Choro* integralmente com'è nella stampa del libretto del 1607, ma propone due strofe affidate a un duetto di pastori, alle quali succede un ritornello corale «*Ahi caso acerbo*». Il libretto originale comprende una terza strofa, più lunga delle precedenti, di nuovo seguita dal ritornello «*Ahi caso acerbo*». Come per il primo atto, la musica sembra perduta per sempre.

Il secondo atto è l'atto tragico per eccellenza. Aristotele, nella sua *Poetica*, precisava che «per suscitare il dolore e la pietà, l'azione deve dipingere il passaggio dalla felicità al dolore di un eroe che non è eccezionale né per il suo valore né per la sua giustizia, che non cade nel dolore in ragione della sua malvagità o della sua vigliaccheria, ma a causa di una colpa [*harmatia*]». Qual è stata allora la colpa di Orfeo? Senza dubbio quella che gli rinfaccerà il padre Apollo nell'atto V°: «*Troppo gioisti!*».

Le tre parti di quest'atto sono ben distinte, è nessuna simmetria vi è da mettere in evidenza: Monteverdi sceglie un'organizzazione lineare, che «coglie» perfettamente il proposito drammatico.

### Analisi lineare

#### Prima parte: pastorale in cinque canzoni

**SINFONIA [1]: [DO, 1, DO 1, DO 3, DO 4, FA 4]**

**ECCO PUR CH'A VOI RITORNO [DO 4]**

L'inizio del secondo atto si iscrive nella continuità del precedente. Si apre con una *Sinfonia* strumentale con la stessa combinazione di chiavi del Ritornello dell'ultimo *Choro*: essa è dunque destinata all'insieme delle viole da braccio. Anche se di scrittura polifonica, essa è prima di tutto di essenza ritmica, e propone un metro inedito: l'anapesto (due brevi una lunga).

Le parole di Orfeo («*Ecco pur*») suggeriscono che egli stia venendo in scena in

quell'istante in risposta all' «*Ecco Orfeo*» del Coro precedente. Orfeo, impiegando una bella immagine in riferimento alla divinità solare (Apollo/Dio), manifesta il suo attaccamento alla Tracia, alle sue foreste, alle suo plaghe. Questa *canzonetta* è organizzata in quattro incisi musicali cominciati ciascuno col metro anapestico. La dimensione solare e religiosa è sottolineata dal modo dorico, trasposto sul sol come per «*Rosa del Ciel*».

**RITORNELLO [4]: [A 3: DO 1, DO 1, FA 4]**

*Questo Ritornello fu suonato di dentro da un clavicembalo, duoi Chitarroni, & duoi violini piccioli alla Francese.*

**MIRA CH'A SÉ N'ALLETTA**

Il primo pastore, ispirato dalla *canzonetta* di Orfeo, riprende l'immagine solare, invocando il divino Febo. Questa nuova *canzonetta* è organizzata in due strofe, precedute da un Ritornello suonato «*di dentro*».

Appare per la prima volta la segnalazione *di dentro*, che ritornerà in diverse occasioni. Essa significa certamente che l'orchestra era divisa in più gruppi, collocati davanti e di dietro la scena. La prefazione dell'*Euridice* di Peri menziona anche la presenza di strumenti *dentro alla scena*.

Le quattro *canzonette* alternano dei Ritornelli suonati «*di dentro*» e altri suonati davanti alla scena. Il *Ritornello [4]* rompe con lo stile dei precedenti: la polifonia a cinque parti lascia posto a una scrittura in trio, il gruppo dei bassi continui (clavicembalo e *chitarrone*), che accompagnano due *violini alla francese*.

Le due strofe del primo pastore amplificano le parole della precedente *canzonetta* d'Orfeo. In effetti la prima sviluppa la tematica del «*care selve*» esaltando il fascino delle ombrose fronde, mentre la seconda riprende quella di «*piagge amate*» invitando ciascuno a mescolare la propria voce al murmure delle onde. L'azione si arresta e il proposito diventa strettamente edonistico: bisogno godere del fascino della danza e del canto.

**RITORNELLO [5]: [A 3: DO 1, DO 1, FA 4]**

*Questo Ritornello fu suonato da duoi Violini ordinarii da braccio, un basso de Viola da braccio, un Clavicembano, & duoi Chitarroni.*

**IN QUESTO PRATO ADORNO.**

*Un Clavicembano & un Chitarrone.*

Un nuovo ritornello, affidato all'orchestra collocata davanti alla scena, si fa sentire. Si tratta ancora di una scrittura in trio, ma l'ottava cambia, poiché ritroviamo i violini «ordinari». Il basso continuo fa riapparire il basso di archetto.

Il contrasto con la *canzonetta* precedente è radicale. Una nuova proporzione ritmica appare, 3/2, in semiminime: un sistema di scrittura ritmica che alterna divisioni ternarie e binarie (emioline). Due Pastori intonano un duetto sulla stessa tematica pastorale. Ma dopo Febo, è la volta di Pan a essere evocato: una divinità che offre musica agli amori infelici, come quello di Orfeo.

**RITORNELLO [6]: [A 3: DO 1, DO 1, FA 4]**

*Fu sonato di dentro da duoi Chitarroni un Clavicembano, & duoi Flautini.*

**QUI LE NAPEE VEZZOSE**

**RITORNELLO [5]: [A 3: DO 1, DO 1, FA 4]**

Con l'evocazione del dio flautista appare naturalmente l'orchestrazione del Ritornello seguente: due *flautini* (flauto diritto soprano) che evocano l'*aulos* antico, questa flauto doppio a canna che accompagnava le tragedie. L'alternanza di *canzonette* fa intervenire di

nuovo l'orchestra «di dentro». Notiamo che gli strumenti striduli e sovracuti (violini alla francese e *flautini*) sono riservati all'orchestra «da lontano» mentre gli strumenti «ordinari» sono collocati davanti alla scena. I due Pastori evocano le graziose Driadi (divinità protettrici delle foreste, fra le quali figura Euridice) occupate a raccogliere rose: senza dubbio Striggio anticipa qui il prossimo racconto del Messaggero, dal quale sarà raccontato come Euridice morì mentre coglieva dei fiori.

**DUNQUE FA' DEGN', ORFEO: CHORO [A 5 + B.C. DISTINTE: DO 1, DO 3, DO 4, DO 4, FA 4]**

Le *canzonette* del Pastore si concludono su un'ultima strofa che le riunisce tutte. Quest'ultima stanza infatti è l'amplificazione a cinque voci del duetto precedente: stesso numero di battute, identico basso, l'antica parte del primo tenore diventa primo soprano. Questa strofa invita Orfeo a un nuovo canto che egli accompagnerà con la sua lira.

**RITORNELLO [7]: [A 5: DO 1, DO 1, DO 3, DO 4, FA 4]**

*Fu suonato questo Ritornello di dentro da cinque Viole da braccio, un contrabasso, duoi Clavicembali & tre Chitarroni.*

**VI RICORDA O BOCHI OMBROSI**

La lira d'Orfeo si fa allora sentire, simbolizzata dall'insieme di cinque *viole da braccio*. Questo Ritornello apre la prima delle due canzoni di Orfeo: la seconda apparirà in modo simmetrico, in mezzo al IV° atto. Mentre ciascuna delle *canzonette* precedenti non presentava che due strofe, questa ne propone quattro. I suoi sviluppi letterari, musicali, e l'importante lavoro ritmico trasformano quest'*aria* strofica in una vera *canzone*. Dal punto di vista poetico, Orfeo rimbalza su un tema precedentemente sviluppato dai Pastori: le foreste («*boschi ombrosi*»), dominio della bella Driade. Ma questa volta è per ricordare che esse furono il teatro dei suoi tormenti. Striggio riprende qui la tradizione antica che diceva che il canto di Orfeo rendeva mansuete le bestie feroci, e faceva piangere le pietre. Il Ritornello e le *stanze* sono organizzate ritmicamente in modo identico. Ritroviamo le emiole scritte in semiminime e l'anapesto iniziale della prima *canzonetta*.

Orfeo

Vi ri-corda, o bo-schi ombrosi, vi ricorda, o boschi ombro-si De'miei lunghi aspri tormenti, Quando isassi ai miei la-men-ti Rispondean, fatti pie-to-si? Vi ricorda o bosch'ombro-si, vi ricor-da, o boschi ombro-si?

Example 18

Lo stile di scrittura è interamente assoggettato al ritmo. La danza, comparsa indissociabile della musica e del teatro, afferma ancora una volta il suo impero per figurare la raggianti felicità di Orfeo. Striggio moltiplica le figure retoriche care ai madrigalisti, in particolare le *antitesi*. Così Orfeo benedice il suo tormento, una figura che Monteverdi illustra molto spesso («*Sì dolce è il tormento*»). Naturalmente non vi è alcuna figurazione del tormento: ogni nota del canto è consonante con il basso.

### MIRA, DEH MIRA ORFEO

Il tono luminoso, quasi estatico, sul quale il Pastore primo annuncia questo breve intervento mostra fino a qual punto il canto di Orfeo abbia esercitato il suo «magico fascino» sui suoi compagni. Ma se i prati sono ridenti ai loro occhi, essi di fatto sono la sede di un dramma. La pastorale è terminata, ecco la prima *peripezia*.

### Seconda parte: peripezia

#### AHI CASO ACERBO

*Un organo di legno & un Chit.*

Colpo di teatro! L'universo si oscura di colpo! Gli strumenti pastorali tacciono, i *flautini*, violini francesi e altre *viole da braccio* non si sentono più. L'organo imposta la sua sonorità sul dolore, sottolineato da un solo *chitarrone*. Il Pastore aveva concluso il suo intervento con una cadenza del modo di do, e il basso continuo irrompe con una violenza straordinaria facendo sentire una tonalità «irrazionale»: do diesis. Stiamo per abbandonare la musica diatonica e la modalità tradizionale per la musica cromatica, così favorevole all'espressione del dolore e della più vive passioni.

Exemple 19

Una voce sconosciuta impone il silenzio. Chi è questo messaggero che si capisce subito, per l'aura musicale che lo circonda, che sarà apportatore di cattive notizie?

Il secondo pastore l'identifica immediatamente: è Silvia, il cui nome (evocando le foreste delle Driadi) indica che ella è una della compagne di Euridice. Una didascalia ci dice che l'intervento di questo Pastore deve essere accompagnato da un *Clavic., Chitar. & Viola*

da braccio. La Ninfa e i Pastori, ma anche Orfeo, ancora increduli, restano accompagnati dal Clavicembalo e dal Chitarrone, e sostenuti da un basso d'archetto. L'opposizione è totale con l'organo della messaggera. Quando questa avrà terminato il suo racconto e la rivelazione del dramma sarà evidente a ognuno, tutti gli accompagnamenti prenderanno a poco a poco il timbro del dolore, e l'ampia lamentazione finale sarà cantata solo sotto il sostegno dell'organo. Monteverdi qui va ben al di là della tradizione di strumentazione delle orchestre di intermezzi del Rinascimento, e usa colori strumentali a soli fini drammatici ed espressivi.

L'arrivo della Messaggera è segnalato da un grido, un'imprecazione dolorosa contro gli dei. Questi due versi, di una impressionante forza poetica, formeranno il ritornello del *kommos* (coro funebre di lamentazione) alla fine dell'atto. Tutto è doloroso e dissonante: il primo grado «irrazionale» esteso al basso (do diesis), la modalità instabile tendente verso l'*ipoeolio* (la plagale), le appoggiature del canto (sol diesis sul la del basso), i grandi intervalli (*saltus diurusculus*): mi-fa diesis discendente) e la conclusione in sincope, dove la voce anticipa i movimenti del basso simulando dei veri singhiozzi. Il canto cerca sempre di elevarsi verso l'acuto, verso quel «Cielo nefasto» dal quale la Messaggera si distoglie ogni volta per una successione ininterrotta di cadute d'intervalli quarta/quarta/settima/quarta): l'imprecazione è vana, l'abbattimento reale.

Le corte repliche dei diversi Pastori mostrano che rapidamente, il dubbio e il terrore si impadroniscono di loro..

Il primo Pastore non comprende che cosa sta succedendo: egli in un altro universo modale canta con bemolli, mentre la Messaggera canta con bequadri e ci immerge risolutamente nell'inquietante modo di la plagale. (ipoeolio).

L'evocazione del «viso doloroso» della Messaggera da parte del secondo Pastore è l'occasione del primo figurismo dissonante (su «*dolorosa*») affidato a questi personaggi. La Messaggera gli risponde svelando il meccanismo drammatico proprio della *peripezia*: «*Ch'ogni nostr'allegrezza in doglia è volta*» (secondo Aristotele: «L'azione deve dipingere il passaggio dalla felicità all'infelicità»).

L'inquietudine stringe ugualmente Orfeo. Il suo primo intervento resta consonante, ma il canto si sposta poco a poco dal basso con delle sincope, figurando la premura del cantante a ottenere delle risposte:

Exemple 20

La sua seconda replica, dopo che il Messaggero ha sfiorato il motivo della sua venuta, mostra la sua agitazione: egli ha fatto suoi i salti di intervallo dolorosi (*saltus diurusculus*) della Messaggera, e non si esprime più che per degli intervalli discendenti e crescenti (terze e quarte).

Exemple 21

[Quando la Messaggera gli annuncia in maniera lapidaria: «*La tua diletta sposa è morta*» (con una volta ancora una serie ininterrotta di intervalli disgiunti), Orfeo è colpito di stupore. Egli non può emettere, in un sospiro, che un ultimo «*Ohimè*» cromatico, prima di cadere in un mutismo sbigottito.



Exemple 22

## IN UN FIORITO PRATO [DO 1]

Il lungo «racconto della Messaggera» è un meraviglioso esempio dell'arte monte verdiana di illustrazione sonora delle parole, applicata a uno *stile recitativo* e non più alla polifonia madrigalesca. Nell'*Orfeo* Monteverdi ha fatto considerevolmente evolvere la nozione di *stile rappresentativo* menzionato per la prima volta nel 1600 nella partitura dell'*Euridice* di Caccini. Questo concetto ambiguo di «stile rappresentativo» non sottintende solamente la nozione di «rappresentazione teatrale» ma anche quella di una «rappresentazione verosimile» di passioni dal punto di vista strettamente musicale. Potrebbe essere definito da questi tre criteri:

le emozioni proprie di un individuo devono essere rappresentate da una persona (la *monodia* è resa necessaria per il principio aristotelico della *verosimiglianza*);

per rendere queste emozioni sensibili, occorre sottolinearle con la musica, grazie alla corrispondenza parole-suono (*figuralismi*);

perché l'ascoltatore possa essere recettivo a queste emozioni, occorre vigilare sull'intelligibilità del testo. Lo *stile recitativo* diventa per questo indispensabile (principio aristotelico di *necessità*).

Il racconto della Messaggera illustra questa fusione della monodia, dello stile recitativo e della musica figurata. Come le *canzoni* e le *canzonette* dell'inizio dell'atto, esso si apre con un'evocazione del quadro pastorale e idilliaco dove si svolge l'azione. Ma questa volta, il «prato fiorito» diventa un luogo di tragedia, ciò che accentua ancora il contrasto drammatico. La Messaggera riferisce come la bella Driade, facendo ghirlande di fiori (nozione illustrata da un *figuralismo* ondulante su «*una ghirlanda a le sue chiome*» fu morsa da un serpente velenoso. Stranamente Striggio non fa qui riferimento alla tradizione antica. In effetti Ovidio riporta che Euridice sarebbe morta cercando di fuggire al pastore Aristeo: un antico pretendente respinto che la perseguitava.

L'esclusione di Aristeo (personaggio oltretutto presente nell'*Euridice* di Rinuccini) rende il proposito di Striggio più trasparente ancora. Il serpente è qualificato di «*insidioso*». L'identificazione col serpente della Genesi diventa così evidente, e il librettista ci rinvia una volta ancora alla tradizione d'interpretazione neoplatonica.

Questo lungo racconto rivela a quale punto Monteverdi gestisce con arte la tensione drammatica. Essa è in effetti organizzata seguendo una curva in un primo tempo crescente, che culmina col grido di Euridice, poi decrescente fino all'ultimo sospiro dell'agonizzante. L'inizio del racconto è estremamente neutro dal punto di vista dell'espressione: si ritrova il procedimento monteverdiano (già menzionato per «*Rosa del Ciel*», atto I°) della staticità prolungata del basso su un solo polo: re. L'arrivo del serpente vede una prima rottura del modo e l'apparizione del cromatismo per figurare il dolore del morso («*le punse un piè con*

*velenoso dente*»). Una nuova rottura modale è marcata dall'apparizione di si bem e la bem che raffigurano il volto ormai livido di Euridice, altrimenti luminoso come il sole (un figurismo ascendente è introdotto con questa invocazione della divinità tutelare di Orfeo). Questa prima sezione si conclude con una cadenza sul re, che fa *in extremis* riapparire il polo dorico.

Messaggiera

In un fio-ri-to pra-to Con l'al-tre sue compa-  
- gne Gi-va coglien-do fio-ri Per  
far-ne una ghirlan-da a le sue chio-me,  
Quand'an-que insi-di-o-so, Ch'e-ra fra l'erbe ascoso,  
Le pun-se un piè con veleno-so den-te.  
Ed ec-co im-man-ti-nente Scolo-  
-rir-si il bel vi-so e nei suoi lumi Sparir quei lam-  
-pi, ond'el-la al Sol fea scor-no.

Exemple 23

L'affollamento delle compagne di Euridice è illustrato da valori ritmici più brevi, una linea melodica incoerente tutta in intervalli disgiunti, che porta a dei gradi modali irrazionali. Ma tutti i loro sforzi per tentare di salvare la Driade sono vani, come mostra l'ultimo *saltus diurusculus* su «*ahi lassa!*» (sesta discendente re-fa diesis)

Una terza sezione si apre con una nuova rottura modale: Euridice muore! Il cromatismo generalizzato non lascia più alcun dubbio sulla ineluttabilità della sua fine. La Mes-

saggera fa sua la voce e il dolore di Euridice. Riprendendo i suoi ultimi gesti e le sue ultime parole, ella figura lo sforzo della morente con una lunga linea ascendente che culmina in un grido girato verso il cielo: «*Orfeo, Orfeo!*». Ma Orfeo non è là e non può rispondere a questo disperato richiamo: un silenzio della voce lo sottolinea, come il basso continuo, che fa sentire un nuovo accordo inatteso (sol con terza maggiore) immediatamente incupito (sol con terza minore) per meglio annunciare l'irrimediabile conclusione.

Euridice è morta! La Messaggera, dopo aver fatto sentire il suo ultimo sospiro, dipinge il proprio smarrimento con un'evoluzione cromatica confinata in un registro estremamente grave. Il basso accompagna questo percorso erratico in una successione di consonanze – terze, ottave, quinte – che non fanno che sottolineare l'evoluzione irrazionale della voce, per finalmente concludere con una cadenza inattesa sul polo iniziale di re.

Messaggiera

Ch'el - la i lan - guidi lu - mi al - quanto a pren - do, E te chiamando, Orfeo, Or - fe - o,

Dopo un gra - ve so - spi - ro Spi - rò fra queste braccia, ed io ri - ma - si Piena il cor di pietà - de e di spaven - to.

Exemple 24

Le ultime parole della Messaggera sono «*pietade*» e «*spavento*». Striggio ci offre qui ancora un riferimento esplicito alla *Poetica* di Aristotele, che ricorda che la buona tragedia deve essere «un'imitazione fatta da personaggi in azione [...] che con la mediazione della pietà e del timore realizza la catarsi delle emozioni di questo genere», (Cap. VII). L'ambizione del librettista è dunque chiara, e la dimensione morale della sua opera traspare una volta ancora: questo racconto della Messaggera è un atto purificatore. Per la comunione dello spettatore e dell'attore, si deve ottenere la purga delle passioni nefaste dell'anima.

#### AHI CASO ACERBO

Il primo pastore reagisce prima di tutti gli altri riprendendo l'imprecazione della Messaggera, con qualche modificazione minima del basso. Egli anticipa così il *kommos* che concluderà l'atto. Ma il tempo della deplorazione non è ancora venuto.

Orfeo è colpito dallo stupore. Un secondo Pastore interviene per descrivere il suo mutismo. Se le pietre una volta offrivano un eco al suo pianto (cfr la *canzone* all'inizio dell'atto), Orfeo stesso è ormai pietrificato, e solo i Pastori possono esprimere il suo dolore.

La tirata seguente riprende l'«Ahi» dell'imprecazione, ma la *pietà* qui la spunta sul *timore*: il Pastore invita lo spettatore alla *compassione*. La partitura del 1609 non presenta indicazioni di cambiamento di personaggi per questa terzina. Al contrario, il libretto stampato nel 1607 precisa chiaramente una ripartizione a tre pastori differenti. Poiché la partitura attribuisce le tre tirate a una identica voce di tenore, conviene dunque affidare in successione al Pastore primo «Ahi caso acerbo», al Pastore terzo «A l'amara novella» e di nuovo al Pastore primo «Ahi ben avrebbe».

## TU SE' MORTA

*Un organo di legno & un chitarrone*

Orfeo esce dal suo stupore. È ormai accompagnato dall'organo e dal *chitarrone*, come la Messaggera. Il suo canto è coperto dai colori del dolore. Non c'è che dolore e ripete due volte «se' morta»: una idea spaventosa sottolineata da una violenta appoggiatura (fa diesis su sol, poi un grado più alto, sol diesis su la), che egli vorrebbe negare evocando la sua amata con una consonanza luminosa («mia vita»).



Exemple 25

La voce esce a poco a poco dalla catalessia: si anima progressivamente, e l'accecante dolore succede alla rivolta. Orfeo scenderà agli Inferi per ritrovare la sua sposa, sicuro del potere della sua arte. Questa ferma risoluzione è sottolineata da una serie di figuratismi evidenti: i «più profondi abissi» fanno l'oggetto di un impressionante arpeggio che discende ai toni più gravi della tessitura di Orfeo. Le stelle che si ripromette di rivedere con Euridice sono al contrario il pretesto per un ritorno all'acuto. E la minaccia di suicidio, se non ottiene ciò che si ripropone, lo sprofonda di nuovo in una tessitura infernale («in compagnia di morte»). L'addio che segue è un ultimo figuratismo ascendente, dove i tre livelli del mondo visibile sono rappresentati da tre altezze dal suono differente: la terra, il cielo e il sole che domina tutto.



Exemple 26

### AHI CASO ACERBO: CHORO [A 5: DO 1, DO 3, DO 4, DO 4, FA 4]

La Ninfa e i quattro pastori restati soli riprendono le imprecazioni quasi blasfeme della Messaggera. Come per «*Vieni Imeneo*», la partitura del 1609 non presenta parti di basso continuo. Ma la parte del basso vocale può assumere questo ruolo senza alcun problema (è il caso per «*Vieni Imeneo*» che deve essere accompagnato da tutti gli strumentisti). Certe versioni discografiche moderne (Medlam, Pickett) propongono una interpretazione a cappella a questo punto: l'effetto drammatico è del resto sorprendente. Questa è una possibilità perfettamente concepibile offerta dalla partitura.

Questo *Choro*, a priori riservato a cinque solisti (cfr la nomenclatura delle chiavi) è organizzato in due parti, seguendo un piano madrigalesco tradizionale. La prima è l'amplificazione a cinque voci del racconto iniziale, trattato in contrappunto omoritmico. Si noterà che i tre «*Ahi*» di questa sezione sono ogni volta differenti: omoritmico, poi basso e tenore 1 sfalsati, e infine contralto e soprano sfalsati. Questa sezione di pura «declamazione» corale è seguita da una breve asserzione moralizzatrice, «*Non si fidi*» (la felicità dell'uomo è cosa fragile), trattato in contrappunto imitativo. Monteverdi si dedica di nuovo a impressionanti figuralismi ripresi in imitazione in tutte le voci: le grandi sommità («*gran salita*») sono illustrate con intervalli ascendenti, mentre il «*precipizio*» fa riappare la figura del *saltus diurusculus* (cadute di sesta in tutte le voci).



### MA IO CH'IN QUESTA LINGUA [DO 1]

Con un corto intervento pieno di dissonanze di cromatismi e di intervalli disgiunti, la Messaggera, persa dal dolore, annuncia la sua intenzione di confondere il suo destino con quello della ninfa Echo: condanna se stessa a finire la vita nel fondo di una caverna, configurazione dell'Inferno sulla terra, dove si nasconderà all'occhio di Apollo («*il sole fuggirò*»)

### Terza parte: lamentazione funebre

#### CHORO/Stasimon

#### SINFONIA [2]: [A 5: DO 1, DO 1, DO 3, DO 4, FA 4]

#### CHI NE CONSOLA, AHI LASSI

#### AHI CASO ACERBO [CHORO A 5: DO 1, DO 3, DO 4, DO 4, FA 4]

#### MA DOVE, AH DOVE

#### AHI CASO ACERBO [CHORO A 5: DO 1, DO 3, DO 4, DO 4, FA 4]

#### RITORNELLO [1A]: [SOL 2, SOL 2, DO 3, DO 4, FA 4]

Lo *stasimon* si apre con una terrificante sinfonia, piena di cromatismi e di dissonanze: la *Musica instrumentalis* si fa qui l'echo del dolore che ha riempito la *Musica humana* alla fine di questo atto. La strumentazione non è precisata, ma la nomenclatura delle chiavi sembra attestare che essa debba essere affidata alle *viole da braccio*. Poiché il colore del dolore ha toccato tutti gli interpreti, il basso continuo dovrebbe essere assunto dall'organo e da un solo *chitarrone*.

Questo d'altra parte ci è confermato dal primo duetto dei Pastori che, sulla partitura, presenta la seguente didascalia: «Due Pastori cantano al suono dell'organo di legno e di un *chitarrone*».

Il *Choro* presenta due duetti ai quali succede la ripresa della prima parte di «*Ahi caso acerbo*» a cinque voci. La scrittura di questi duetti è molto simile a quella dei madrigali per due tenori che Monteverdi pubblicò nei suoi due ultimi libri (1619 e 1638). Essi adottano di fatto la stessa struttura degli insiemi della fine del primo atto: una sezione introduttiva, di stile declamatorio, enuncia i primi due versi simultaneamente nelle due voci. I versi seguenti sono trattati in contrappunto imitativo, con un'alternanza regolare di entrate a ciascuna voce. Monteverdi accentua l'impressione di unità fra le strofe utilizzando una parte del basso identica per l'inizio delle due strofe. Al contrario, il materiale musicale delle due parti di tenore è ben differenziato in ciascuno dei duetti.

Il primo sfrutta con destrezza la figura di *saltus diurusculus*, nel quale ciascuna delle voci fa sentire alternativamente ampi salti di intervallo. Il secondo duetto è tutto interamente devoluto al cromatismo, che presente in una maniera particolarmente ardita, in movimenti paralleli nelle due voci («*pietosi a ritrovarle, E di lacrime amare*».) Così questi duetti offrono una ricapitolazione di arnesi espressivi impiegati dal compositore lungo tutto l'atto per raffigurare il dolore umano.

Manca tuttavia la musica dell'ultima *stanza* del coro. Questa strofa, che figura nel libretto stampato nel 1607 permette di meglio comprendere la funzione di questo *kommos*: «*Ma qual funebre Pompa degna sia d'Euridice?*». Questa domanda iniziale era seguita da una evocazione della tomba ideale di Euridice, dei suoi ornamenti e del simbolico corteo delle Grazie e delle Muse. Questo *kommos* prefigura le grandi *pompe funebri*, questo vero archetipo dell'opera barocca che hanno illustrato, per esempio, Cavalli nell'*Ercole amante*, o ancora Lully nell'*Alceste*.

Infine, l'atto si conclude col ritorno del Ritornello del Prologo, che significa il cambiamento del mondo. All'ascolto di questo segnale sonoro, come Orfeo, lasciamo la terra, il cielo e il sole, e ci giriamo verso gli Inferi.

## ATTO TERZO

Quando Orfeo si presenta all'ingresso degli Inferi, ci troviamo al centro esatto dell'opera. Il terzo atto forma l'*apogeo* platonico della *Favola*. Occorre intendere apogeo non come «punto culminante del dramma»: questo senso è da riservare ai due atti delle peripezie (atti II e IV). Lo si deve intendere piuttosto in senso proprio, cosmologico: il punto di un'evoluzione ciclica situata «alla più grande distanza dalla terra».

L'azione è concisa e ridotta: Orfeo si presenta davanti a Caronte, il nocchiero degli Inferi. Quest'ultimo gli rifiuta l'ingresso. Orfeo cerca di sedurlo col suo canto, ma Caronte resiste. Orfeo ricorre a un altro dei suoi poteri: lo addormenta. Prende allora la sua barca e penetra negli Inferi.

Né l'emozione né l'azione formano l'essenza dell'episodio. L'atto III° è prima di tutto quello del canto dio Orfeo, il momento in cui il poeta trace fa la dimostrazione dell'estensione dei poteri della musica. Orfeo ci invita a seguirlo, all'imitazione di Caronte nel suo sonno, fino alle più alte sfere celesti: la *Musica humana* cede a poco a poco il posto alla *Musica mundana*.

Per questo motivo il terzo atto intrattiene stretti rapporti organici con il Prologo e l'atto primo. In questi tre episodi, la dimensione cosmologica della *Favola* e i riferimenti alla *Musica mundana* si fanno evidenti. Questi sono dei luoghi di «passaggio», dove si passa da una sfera all'altra, da un mondo all'altro. L'atto primo ha marcato l'entrata nel mondo terrestre, l'atto III° presenta quella del mondo infernale, ma si apre paradossalmente verso l'Empireo, invocando il Paradiso e l'armonia delle sfere. In più, non è che nel Prologo e nel terzo atto che appaiono personaggi allegorici: Musica e Speranza.

Infine vi sono delle profonde affinità musical fra queste tre parti. Esse sono identicamente organizzate in maniere concentrica: la presenza di queste simmetrie non ci sembra fortuita. Esse sono esplicite nel poema di Striggio, in modo da mostrarci l'organizzazione drammatica di questo atto, e gli *affetti* che entrano in gioco. Monteverdi ha sottolineato queste simmetrie con mezzi musicali, come l'introduzione di Sinfonie e Ritornelli, o ancora l'organizzazione degli interventi e dei poli modali.

### Analisi lineare

**SINFONIA [3]: [A 7 + B.C. DISTINTO: SOL 2, SOL 2, DO 2, DO 3, DO 3, FA 3, FA 3, FA 3]**

*Qui entrano li Tromb. Corn. & Regali, & tacciono le Viole da braccio, & Organi di legno, Clavacem. & si muta scena.*

L'atto terzo si apre su una *Sinfonia* infernale che accompagna il cambiamento di scena (senza dubbio ridotto al sollevamento di un nuovo sipario dipinto alla prima del 1607). La trasformazione della scena sul palcoscenico si raddoppia con la trasformazione della scena sonora. In effetti la didascalia precisa l'orchestrazione, e si vedono qui comparire gli strumenti tradizionalmente associati, dal Rinascimento, all'evocazione degli Inferi: i cornetti e i tromboni. L'organo regale (a ance), rumoroso e nasale, serve come strumento realizzatore per la parte del basso continuo: servirà anche all'accompagnamento di Divinità e di spiriti infernali.

Questa *sinfonia* è scritta in un sistema di notazione particolare, denominato tardivamente *chiavetta*. Si tratta di una combinazione di chiavi acute (soprano: sol 2, contralto: do 2, tenore: do 3, basso: fa 3), che si oppone alla combinazione abituale detta delle *chiavi naturali* (do 1/do 3/ do 4/fa 4). Se si legge la partitura tale e quale, queste chiavi provocano una sensazionale elevazione della tessitura generale, e confrontano spesso gli strumenti a note sovracute rischiose e malagevoli. I trattati antichi sono tuttavia formali: l'uso di

queste chiavetta impone una trasposizione verso il grave, alla quarta o alla quinta, poiché esse non sono che un arnese pratico al fine di inscrivere un modo dato in uno spazio di cinque linee senza ricorrere a linee supplementari. Nel caso di questa *Sinfonia* che è annotata senza bemolli in chiave, occorre trasportare alla quinta inferiore: scritta in modo di sol autentico (misolidio), essa suonerà dunque nello stesso modo trasposto sul tono di do. Questa trasposizione è indispensabile, poiché partecipa dell'unità tonale dell'atto. In effetti il racconto di Orfeo che si lega alla *Sinfonia* incomincia ugualmente sullo stesso tono di do, ma portatore di un nuovo modo (la plagale trasposto: ipoeolico).

La necessità di una tale trasposizione pone inevitabilmente la questione del diapason. È stato detto che quello dell'Italia del nord era più alto (generalmente circa un tono, a volte ancora di più) di quello attualmente in vigore. La scelta di un diapason acuto per l'insieme dell'*Orfeo* diventa indispensabile se si vuole praticare in modo confortevole una tale trasposizione.

La scrittura di questa *Sinfonia* è di una notevole sottigliezza. Al momento della sua riapparizione alla fine dell'atto, porta il titolo di *Sinfonia a 7*. Essa è in effetti composta per sette strumenti che dialogano col basso continuo, ciò che in realtà fa otto parti reali. La scrittura sembra monumentale: il pezzo si apre con l'affermazione del metro dattilico per tutti gli strumenti, alla maniera delle *canzoni* strumentali di Giovanni Gabrieli. Sotto l'apparenza di una omoritmia assai pesante, Monteverdi organizza di fatto un sottile contrappunto che oppone le voci della polifonia due a due: due soprani, due tenori e due bassi in dialogo. Un dispositivo a doppia orchestra diventa allora concepibile, come per il primo atto, ciascuna di esse presentando un cornetto e due tromboni (tenore e basso). Un quinto trombone (richiesto espressamente da Monteverdi nel *Choro* conclusivo) farà allora la settima parte, mentre il contrabbasso di viola accompagnerà la parte del basso continuo, che potrà essa stessa essere raddoppiata con due organi regali.

### **SCORTE DA TE, MIO NUME**

### **ECCO L'ATRA PALUDE**

### **DOVE, AH DOVE TE'N VAI**

Allora appare Orfeo. Il suo canto avviene in uno stile recitativo molto spoglio, confinato in una tessitura grave perfettamente adeguata ai luoghi. Esso è, in sovrappiù, di una grande instabilità modale, evolvendo dall'ipoeolio (trasposto sul do, con bemolle) verso il dorico (trasposto sul sol, con bemolle). Orfeo si rivolge alla «divinità tutelare» che l'accompagna: Speranza. Striggio si mostra qui un fine retore: oppone a questi luoghi di oscurità la figura del sole (Apollo, padre di Orfeo), che egli confonde con gli occhi portatori di luce di Euridice. Per il tramite di questa metafore, evoca la tragica conclusione degli sguardi scambiati che causarono la perdita dei due sposi.

A tanti sguardi, Striggio ha voluto rendere omaggio alla tradizione umanistica del Rinascimento. L'Inferno che egli ci descrive non è solo quello dell'Antica Grecia. È anche quello dell'Eneide di Virgilio (un'altra gloria mantovana) e soprattutto quello cui Dante Alighieri consacra un libro intero della sua Divina Commedia. Così la descrizione di Striggio mescola molti dettagli contraddittori, prendendo da tre concezioni distinte della geografia infernale.

Speranza evoca in principio «un'atra palude» situata vicino a una caverna. Si tratta dell'Averno, un pantano di Campania, presso Napoli, dove Virgilio e gli antichi romani avevano collocato l'ingresso degli Inferi, in ragione delle esalazioni solforose che ne emanavano. Poi Speranza parla di un fiume, l'Acheronte, uno dei quattro fiumi infernali secondo la tradizione greca sul quale naviga Caronte. Infine Speranza giustifica la propria presenza

e la sua necessaria scomparsa leggendo l'iscrizione che figura sull'entrata degli Inferi: «*Lasciate ogni speranza, o voi ch'entrate!*» Si tratta di una citazione esatta del III canto dell'Inferno di Dante. Ella la ripeterà ancora una volta trasponendola un grado più alto: l'effetto retorico è evidente.

Speranza

Lasciate ogni speranza o voi ch'entrate,  
lasciate ogni speranza o voi ch'entrate.

Exemple 28

Al di là dei riferimenti a queste diverse tradizioni letterarie, l'introduzione da parte di Striggio del personaggio della Speranza partecipa delle rilettura cristiana del mito di Orfeo. In effetti, la Speranza non è propriamente una divinità. Nella mitologia antica, essa è «*l'unico bene*» che non è sfuggito dal vaso di Pandora, e la povera consolazione rimasta ai mortali, ormai afflitti da tutti i mali («*afflitti mortali*»). Non è neppure un'allegoria. La Speranza è prima di tutto una delle quattro virtù teologali (con la Fede, la Carità e la Giustizia): secondo il dogma cattolico essa è «sovrannaturale, libera e certa» e il suo oggetto è «il fine ultimo, la salvezza». I peccati che le corrispondono sono la Disperazione e la Presunzione: Orfeo farà peccati di questo tipo in due riprese: è in effetti la presunzione che gli farà perdere una seconda volta la sua sposa nel quarto atto.

Ma è la disperazione che lo afferra all'inizio quando la Speranza, conformemente all'iscrizione che c'è all'entrata dell'Inferno, l'abbandona improvvisamente. Orfeo sembra allora perduto. Non canta più. Declama solamente, su note ripetute, «archi di recitazione» che lo conducono talvolta a qualche dissonanza commuovente ma passeggera («*non lunge*», «*ahi lasso!*»). La Speranza è fuggita, come conferma il motivo della *fuga* in note congiunte ascendenti, sulle parole «*Se fuggi tu*». Ma ella risiede ancora nel cuore di Orfeo, come tendono a confermarlo le ultime parole del suo intervento: un'evocazione rassicurante, serena e luminosa, della «*dolcissima Speranza*», le cui consonanze maggiori non sono turbate che da una semplice appoggiatura, eminentemente espressiva (sol diesis su fa diesis).

Orfeo

Qual be-ne hor più m'avan - za Se fug-gi tu,  
dol - cis - si - ma Speran - za ?

Exemple 29

## O TU CH'INNANZI MORTE A QUESTE RIVE

*Caronte canta al suono del Regale.*

Improvvisamente davanti a Orfeo appare il nocchiero delle anime che gli impedisce con violenza l'ingresso agli Inferi. Solo i morti, provvisti del loro obolo (retribuzione indispensabile per il passaggio) possono entrare in questo luogo. Il canto di Caronte, spigoloso e rudimentale, tutto di intervalli disgiunti e rudi, senza una vera melodia, rivela la sua personalità: brutale, intransigente, monolitica. Egli sposa all'unisono la parte del basso continuo, e non l'imbellece che di qualche nota supplementare. Questo canto è quello di un guardiano totalmente al servizio del suo padrone: Plutone. Esso è anche quello di un essere che è stato ferito nel proprio orgoglio. Nel passato, in due occasioni ha fallito al proprio dovere. Confessa il suo fallo a mezza voce: «*Vuoi forse nemico al mio Signore, Cerbero trar da le Tartaree porte?*». Ercole l'aveva fatto, quando era andato a cercare Alceste, scesa fra i morti per salvare il suo sposo Admeto. Allora aveva colpito Caronte col suo proprio remo, e spaventato il suo cane tricefalo costellato di serpenti. Ma il più doloroso dei ricordi viene in seguito: «*O rapirmi brami sua cara consorte d'impudico desir acceso il cuore?*». Piritoo aveva convinto il suo amico Teseo, figlio di Nettuno, di aprirgli, per il tramite di suo padre, la via degli Inferi. Egli era caduto innamorato di un'immagine di Proserpina, ed aveva fatto il demente progetto di sottrarla al suo sposo. Egli paga questa follia con tormenti eterni sul Tartaro, e Teseo fu debitore alla sua ascendenza divina se poté sfuggire alla dimora infernale. Le ferite sono rimaste vive in Caronte, confessa finalmente: «*se degli antichi oltraggi ancor nell'alma serbo acerba memoria e giusto sdegno.*» Plutone l'aveva infatti castigato lasciandolo incatenato per un anno nel più profondo degli inferi. Orfeo non doveva dunque passare.

### SINFONIA [4]: [A 5: DO 3, DO 4, DO 4, DO 4, FA 4]

Risuona una cupa *Sinfonia*, rivelando una polifonia ancora mai estesa: una semplice voce di contralto, tre partri di tenore e una di basso. La sua orchestrazione non è precisa: due possibilità d'interpretazione sono state individuate fino a oggi. Che questa *Sinfonia* sia una musica infernale: occorre in questo caso affidare, conformemente alla tradizione rinascimentale, ai cinque tromboni richiesti per il coro finale di questo atto, e far realizzare il basso continuo all'organo regale. Oppure che questa *Sinfonia* apra l'aria di Orfeo: essa sarebbe allora l'emanazione sonora della sua lira (intendiamo: la sua lira da braccio) e si ritornerebbe agli archi, viole da gamba o *viole da braccio* con accompagnamento di organo di legno. Per rendere la scelta più difficile ancora questa stessa *Sinfonia* ritorna un po' più tardi, accompagnata da una didascalia che richiede le *viole da braccio*. Questa precisione indica a posteriori che occorre distinguerla da una precedente esecuzione con gli ottoni? L'interprete deve fare qui una scelta personale.

### POSSENTE SPIRTO

*Orfeo al suono dell'Organo di legno, & un Chitarrone, canta una Sola delle due parti.*

L'aria «*Possente Spirto*» è, senza dubbio il momento più atteso da tutti nell'Orfeo. Posta al centro esatto della Favola, non è, per parlare propriamente, il perno formale, e ancor meno il perno drammatico. Essa è *al di là* del dramma e dell'azione. È il momento in cui Orfeo, con il suo canto sovrumano ci fa attraversare tutte le sfere, evocando di volta in volta gli Inferi, la Terra e il Cielo. Egli propone ugualmente l'illustrazione dei tre volti della *Musica: mundana, humana e instrumentalis*.

Il genio di Monteverdi si rivela qui tutto intero. «*Possente Spirto*» è un microcosmo abbondante nel quale il compositore confronta tre stili di canto, le più diverse forme di accompagnamento e dei ritornelli con orchestrazione rinnovata, di una rara potenza evo-

catrice. Ma più che in qualsiasi altro punto della partitura, Monteverdi si fa qui musicista-architetto.

Il poema di Striggio comporta sei stanze, organizzate in cinque terzine seguite da una quartina conclusiva. Una volta di più il poeta rende omaggio a Dante, riproducendo la struttura poetica (le *terze rime*) dell'*Inferno*.

Il compositore ha ripartito simmetricamente queste sei stanze in due gruppi di tre. Le tre prime stanze esplorano lo stesso modo di canto (il *cantar passeggiato*) e il suo seguito di *Ritornelli*. Le ultime tre vedono sparire i *Ritornelli*, e oppongono tre modi di canto (*passeggiato*, *d'affetto*, *sodo*) e tre diversi tipi di accompagnamento.

Come nelle stanze della Musica, non si può che ammirare il «potere di adattamento e di organizzazione» del compositore. Le sei stanze sono in effetti edificate sullo stesso basso, come i tre *Ritornelli* poggiano su un basso identico. Un modo unico, in senso eminentemente religioso, unisce tutta l'*aria*: il modo dorico (re autentico) trasposto sul sol. In più, si vede comparire un'evidente volontà di organizzazione trinatoria (che si ritrova ugualmente nel *VIII° Libro dei Madrigali*), in perfetto accordo con le dimensioni spirituali dell'opera: la preghiera d'Orfeo a Caronte ci rinvia in modo evidente alla «giusta preghiera» monteverdiana.

### **Struttura di «Possente Spirto»**

Stanza 1: «*Possente Spirto*» [*cantar passeggiato*]

Ritornello [8a]: *Duoi violini*

Stanza 2: «*Non viv'io no*» [*cantar passeggiato*]

Ritornello [8b]: *Duoi cornetti*

Stanza 3: «*A lei volt'ho il cammin*» [*cantar passeggiato*]

Ritornello [8c]: *Arpa doppia*

Stanza 4: «*Orfeo son io*» [*cantar passeggiato*]

Accompagnamento in trio: *Violino, violino, basso da braccio*

Stanza 5: «*O de le luci*» [*cantar d'affetto*]

Accompagnamento: basso continuo solo

Stanza 6: «*Sol tu nobile Dio*» [*cantar sodo*]

Accompagnamento in modo di lira: *tre Viole da braccio, & un contrabasso de Viola tocchi pian piano*.

La partitura del 1609 presenta due parti di canto sovrapposte per il solo personaggio d'Orfeo. Una didascalia precisa: «*Orfeo al suono del Organo di legno, & un Chitarrone, canta una sola delle due parti*». Le due parti vocali rivestono due tipi di notazioni ritmiche differenti: la prima è in valori semplici (semi-brevi, minime, semiminime), l'altra in valori diminuiti («*croma, biscroma treplicata*»). La prima voce presenta dunque il *cantar sodo* composto da Monteverdi, mentre la seconda propone le diminuzioni, i *passaggi* e altri abbellimenti dei quali il virtuoso (senza dubbio Rasi) ornava il suo canto al momento della prima rappresentazione mantovana. L'ambizione politica dell'edizione è evidente: la posterità ammirerebbe per sempre l'arte straordinaria dei cantanti al servizio dell'illustre famiglia dei Gonzaga.

Il *cantar passeggiato* è un'arte caratteristica della fine del XVI° secolo, che fu sviluppata in particolare alla corte di Ferrara da autori come Luzzasco Luzzaschi (1547-1607). Monteverdi, che familiarizzava coi musicisti ferraresi l'impiegò con parsimonia nelle sue grandi opere mantovane (cfr. il «*Duo Serafim*» del *Vespro*), e l'abbandonò progressivamente durante il suo periodo veneziano. La sua ornamentazione virtuosa illustra il carat-

tere divino del canto di Orfeo, e serve ammirevolmente il poema, che ci invita a ricongiungerci alle più altre sfere. «*Possente Spirto*» fornisce un vero catalogo dei dioversi ornamenti impiegati a quell'epoca: *trillo, groppo, ribattuta di gola, cascata...*



Exemple 30

I colori strumentali sono l'utensile scelto da Monteverdi per evocare la «attraversata dei mondi».

La prima stanza ci rinvia alla nostra sfera umana. Essa è accompagnata dai violini, strumento emblematico di Orfeo, le cui volute verso il sovracuto figurano il «passaggio dell'anima verso l'altra riva».

La seconda evoca la morte e gli Inferi: quella di Euridice e quella, prossima, di Orfeo. Allora si fanno sentire due strumenti infernali: due cornetti.

La terza ci porta alla terza sfera, il Paradiso. L'arpa diventa cetra, emblema dell'armonia universale. Il canto di Orfeo tocca ugualmente il sovrumano: percorre in un soffio tutta la tessitura da fa acuto al si bem. grave («*tanta bellezza*»)

All'inizio della quarta stanza, Orfeo proferisce il suo nome, come se fosse caricato da una virtù magica. Tre parti di *viole da braccio* si fanno allora sentire, prima emanazione della *lira* orfica.

La quinta stanza in cui Orfeo mescola l'implorazione e il ricordo di Euridice, fa apparire un nuovo modo di cantare, devoluto all'espressione delle più forti passioni: il *cantare d'affetto* o *cantare alla napoletana*, tutto in contrasto di timbri e registri. L'ornamentazione virtuosa cessa, il cantante sottolinea l'ampiezza del suo dolore con una pesante dissonanza («*pene*»).



Exemple 31

Come sua ultima implorazione nella sesta stanza, Orfeo ricorre al canto più semplice, il cantar sodo. Ma il suo canto è aureolato dalla sua lira, figurato con le quattro parti degli archi che suonano accordi tenuti su valori lunghi, *in modo di lira*: «Furno sonate le altre parti da tre Viole da braccio, & un contrabasso da Viola tocchi pian piano.» Il canto si conclude con un ultimo ornamento (*trillo*) su «*invan*». Orfeo avrebbe già preso consapevolezza che, nonostante i suoi sforzi sovrumani, il suo canto non ha toccato il cuore di Caronte?

### BEN MI LUSINGA ALQUANTO

L'incantesimo magico non ha funzionato. Il Nocchiero non si è mosso di un dito, né è cambiato di uno iota: il suo intervento, che riprende pressoché esattamente le note del precedente, dimostra che non ha affatto ceduto al potere del cantore. Se egli riconosce la sua arte e confessa di essere stato «dilettato», spiega tuttavia le ragioni della sua inflessibilità: la *pietà* non *deve* toccare il suo cuore.

Orfeo allora esplode in un intervento nel quale il compositore porta al parossismo il procedimento che aveva sperimentato al momento della partenza della Speranza. Il canto d'Orfeo è di nuovo annientato dalla disperazione: nessuna melodia scaturisce dalla sua mente, i virtuosismi di «*Possente Spirto*» sono scomparsi. Egli si abbandona a un flusso continuo di parole, enunciate in valori ritmici molto brevi su delle «corde di recitazione». Scende così, nota dopo nota, un'ottava completa. Giunto al più profondo della sua disperazione e della sua tessitura, dopo una cadenza sul re, Orfeo sembra riprendersi. Fa allora sentire una tripla invocazione (un riferimento al *Kyrie*?) estremamente patetica: «*Rendetemi il mio ben*». Un cromatismo ascendente sottolinea l'implorazione, ma questo sforzo disperato è improvvisamente interrotto da una caduta di sesta (figura del *saltus diurusculus*: re-fa diesis)

### SINFONIA [4]: [A 5: DO 3, DO 4, DO 4, DO 4, FA 4]

Questa Sinfo. si sono piano piano, con Viole da braccia, un Org. di leg. & un contra basse de Viola da gamba.

La *Sinfonia* [4] riecheggia nuovamente: Orfeo usa questa volta un altro «incantesimo». Non ha potuto toccare il cuore di Caronte, gli chiuderà quindi gli occhi. La *Sinfonia* «magica» trattata da un nuovo ornamento strumentale: gli archi e l'organo di legno suonano il più dolcemente possibile, e invitano il Nocchiero al sonno. Così dopo il fallimento della *Musica humana*, è l'umile *Musica instrumentalis* che da sole riesce a rappacificare il suo furore.

Qual è il senso verso del sonno di Caronte? Striggio fa senza dubbio riferimento ancora una volta al neoplatonismo, e più precisamente a Ficino. Occorre ricordare che per quest'ultimo il sonno è una delle sette specie di *vacatio mentis*, fenomeno grazie al quale l'anima si libera del suo aggancio corporale. Ficino ha trascritto nel XIII° libro della *Theo-*

*logia Platonica* (1482) un testo greco che egli attribuisce al mitico Orfeo. In questo *Inno al sonno di Orfeo* si vede che l'anima liberata per la *vacatio mentis*, ripiega su se stessa, partecipa degli arcani celesti e gode della provvidenza divina: «Tu che annunci l'avvenire ai mortali, potente profeta, tu vieni a trovare le anime incantate dal riposo del sonno, e rivolgendolo loro la parola, tu risvegli la loro intelligenza. Tu suggerisce, durante il loro sonno, i pensieri degli spiriti felici. Tu predici silenziosamente l'avvenire alle anime silenziose, alle anime, dico io, la cui intelligenza esercita, in tutta rettitudine, la pietà verso gli dei».

Se Orfeo chiude gli occhi a Caronte, egli glieli apre ugualmente su altre vie, rivelate a lui solo. Ricordiamo che Ficino, Striggio e Monteverdi condividono lo stesso interesse per l'alchimia: forse essi hanno pensato qui di evocare l'iniziazione ai misteri orfici nella loro accezione cristiana.

Una volta fatto addormentare Caronte, Orfeo ritrova la speranza. Il suo canto resta tuttavia rivestito dei colori del dolore, come ce lo conferma una didascalia della partitura: «*Orfeo canta al suono dell'organo di legno solamente*». Il *chitarrone* tace, senza dubbio per evitare che la sua sonorità metallica non disturbi il sonno del Nocchiero d'anime. Quanto Orfeo sale sulla barca di Caronte, una nuova didascalia precisa: «In quel momento, egli sale sulla barca e passa cantando al suono dell'organo di legno». Bisogna allora risentire la supplica che terminava il suo precedente disperato intervento: «*Rendetemi il mio ben*». Essa non si rivolge più a Caronte, ma agli altri spiriti infernali, a Proserpina e a Plutone, verso i quali ormai sta navigando.

#### **CHORO DE SPIRITI [A 5 + B.C. DISTINTO FA 3: DO 3, DO 3, DO 4, FA 4, FA 3]**

*Al suono di un Reg[ale], Or[gano] di legno, cinque tromb[oni], duoi Bassi da gamba, & un contrabasso de viola.*

Torna allora la *Sinfonia* [3] che introduce il terzo atto. Essa conclude la simmetria dell'atto e apre il *Choro* conclusivo. Questo terzo *stasimon* differisce radicalmente dai due precedenti. In effetti non presenta alcun episodio di solista, ed è integralmente scritto a cinque voci. Queste cinque parti sono quelle degli Spiriti Infernali, e una volta ancora sembra evidente che si tratti di parti soliste: *a priori* due contralti, tenore e due bassi. Si ritrova qui la notazione in chiavetta: conviene dunque praticare una trasposizione, all'occorrenza alla quinta inferiore. Così questo coro si ritrova alla stessa altezza della *Sinfonia a 7* che lo precede e lo segue. D'altra parte è scritto nello stesso modo di sol (misolidio). Tuttavia, con tale trasposizione, conviene affidare a questo coro tre tenori e due bassi in modo che sia esattamente la nomenclatura dei cori dell'atto IV°:

La didascalia indica un rivestimento di cinque voci per i cinque tromboni: questo colore strumentale caratterizza la natura *infernale* dei personaggi. Si vede anche qui l'attaccamento di Monteverdi a questa antica pratica ereditata dal Rinascimento. Lo stile di scrittura rivela d'altra parte la *prima prattica* monte verdiana, nonostante la presenza di una parte di basso continuo specifica. In effetti si tratta di una polifonia contrappuntistica che si apparenta piuttosto allo stile del mottetto che allo stile madrigalesco. Il testo moralizzatore ispira al compositore una musica dagli accenti «religiosi», accenti tanto più «verosimili» visto che siamo nel mondo degli spiriti. Qualche figuratismo costella ancora il discorso: le ondegianti distese («ondosi campi») sono illustrate da curve melodiche fugate, l'evocazione della gloria da un vocalismo brillante di voce mediana che si distingue subito dalle altre parti scritte in valori lunghi.

Il testo appare alquanto sibillino. Fedele al pensiero umanista, esso afferma il posto centrale dell'uomo in seno alla creazione divina, e l'importanza dei suoi atti. Ma una volta ancora, la partitura del 1609 non presenta che una parte del testo originale del *Choro* conclusivo: sui trenta versi stampati noi non conosciamo la musica che dei primi dieci. Il coro

si conclude evocando l'ardimento di Orfeo («*Ma qual cor fu giammai cotanto ardito?*») che non ha paura di entrare cantando nel mondo sotterraneo, fra le «larve, i serpenti e i mostri» e che ha saputo calmare il furore di Caronte e di Cerbero.

## ATTO QUARTO

Il quarto atto si iscrive idealmente nella grande simmetria dell'opera. Dopo l'apogeo dell'atto centrale, questo ci offre un'immagine speculare del secondo. Com'esso è un atto di peripezia, presentando un rivolgimento completo dell'azione. Fedele ai precetti aristotelici, ci dipinge un'altra volta il «passaggio dalla felicità all'infelicità di un eroe [...] a causa di un errore». L'errore di Orfeo è multiplo: egli non solo infrange la legge divina riguardo a Euridice, ma ha anche peccato di presunzione (peccato che si oppone alla virtù teologale della Speranza) e di mancanza di Fede.

L'azione si deve svolgere all'interno dell'Inferno, ma la partitura non menziona alcun cambiamento di scena. Senza dubbio rimane la scena dell'atto III°, che si svolgeva all'ingresso degli Inferi. Caronte addormentato su un lato della scena, le divinità infernali dall'altro, e Orfeo fra i due. Tenterà di condurre la sua sposa dal regno di Plutone fino alla soglia degl'Inferi, dal lato di Caronte. Ma Orfeo terminerà la sua strada da solo, cacciato dal coro degli spiriti.

Come lascia presagire l'organizzazione simmetrica della *Favola*, il quarto atto presenta la stessa struttura del secondo. È diviso in tre parti.

La prima è un dialogo fra Proserpina e il suo sposo Plutone. Questa magnifica scena è chiusa su se stessa, poiché rivesta un'organizzazione simmetrica e si conclude con un coro degli Spiriti Infernali.

La seconda parte espone la *peripezia* propriamente detta. Come nel secondo atto, la felicità di Orfeo esulta in una *canzone* strofica. Il contrasto con la tragedia che successivamente sopraggiunge è violento. La peripezia è liquidata in rapido scambio di interventi, nei quali Euridice interviene per la seconda e ultima volta nell'opera.

L'ultima parte è formata dal *Choro* conclusivo. Il paragone fra la partitura del 1609 e il libretto stampato nel 1607 non mostra, per una volta, che delle modificazioni minime.

### Analisi lineare

#### Prima parte: dialogo infernale

##### SIGNOR QUELL'INFLICE

Due personaggi imponenti appaiono sulla scena. Proserpina si rivolge al suo sposo, Plutone, re degli Inferi. Ella ha sentito il canto di Orfeo, e ha sentito quella *pietà* alla quale il cuore di Caronte era stato insensibile. Intercede dunque per Orfeo, e implora il suo sposo di piegare la dura legge del destino.

Il canto di Proserpina è di grande bellezza. Ella ha fatto suo il *cantare d'affetto* del Poeta, per meglio sedurre il suo sposo. Ma ella ha soprattutto un altro atout. Conosce la sola debolezza del signore di questi luoghi: il suo amore per lei.

Proserpina si identifica col dolore di Orfeo: su un basso statico, ella moltiplica le dissonanze e gli intervalli espressivi. Il suo canto si rischiarà improvvisamente quando evoca Euridice, in una fuggevole consonanza maggiore, prima di tornare sui tormenti di Orfeo e sulla sua incessante preghiera:



pie campa - gne Va chjaman d'Euridi - ce, Ch'u -  
- dit'hai purtu dianzi Cosi so - a - vemen - te lamentarsi,

Exemple 33

Per appoggiare questa preghiera (figurata da un inchino musicale su «*si pieghi*»), Proserpina evoca successivamente l'amore che il suo sposo le porta. Il suo canto diventa allora luminoso e aereo. Ella abbandono il severo modo di re (dorico trasposto con bemolle), fatto per accenti religiosi, per il più radioso modo di fa (lidio, identicamente trasposto). Ella dipinge gli incantesimi che le sono propri: i suoi occhi teneri e amorosi, la sua fronte serena che è il solo cielo di Plutone. La seduttrice, vedendo che il suo sposo è vicino a cedere, rinnova la sua domanda, usando una magnifica figura ondeggiante che ripete in due riprese, di irresistibile sensualità:

Proserpina  
Fa ch'Euridi - ce tor - ni A goder di queigior - ni

Exemple 34

## BENCHÉ SEVERO

Davanti a tali assalti di seduzione, Plutone non può che arrendersi. In un primo tempo il suo canto sembra quasi quello di Caronte: è di natura infernale, come lui. Ma a poco a poco la sua tessitura si innalza, e il suo canto si distingue dalla parte del basso continuo: Orfeo ritroverà la sua sposa. Tuttavia impone il famoso divieto: non dovrà rivolgerle il minimo sguardo.

Quel'è il senso di questo divieto? Le interpretazioni del mito sono state numerose alla fine del secolo. Le più serie ci rinviano tutte a una lettura spirituale, relativa alla questione della Fede. La presenza della Speranza all'inizio del terzo atto ci orienta verso un'esegesi in questo senso. Proibendogli di vederla, Plutone mette alla prova la fede di Orfeo. Esige ugualmente la fiducia nella sua parola, la *Parola divina*, che assume il ruolo di *Legge*.

Pertanto, come il Cristo sulla croce («Padre mio, padre mio, perché mi hai abbandonato?»), Orfeo dubiterà, e la morte sarà il tributo che dovrà pagare per espiare i peccati... i suoi e quelli dell'intera umanità. Il peccato di Orfeo è dunque un atto catartico, conseguenza dell'aver messo alla prova la sua fede e, per la magia della *mimesi*, la nostra.

Per tanto Striggio usa un qualificativo che sembra importante: parla di un «ardente sguardo» («*avidum lumen*»). Bisogna vedere qui un'allusione al desiderio sessuale, che porterebbe alla denaturazione del vero amore? Il mito di Orfeo è stato spesso interpretato come un'illustrazione dell'opposizione di «amor sacro» e «amor profano». Una volta ancora il

neoplatonismo ci offre qualche frammento di risposta. Ficino ci ricorda così nella sua *Teologia platonica* (XIII,2): «La più alta forma di alienazione spirituale è quella che provoca la castità dell'anima consacrata a Dio, come Orfeo l'insegna alla Musa nel suo inno di tutti gli dei».

Orfeo, che ha saputo chiudere gli occhi di Caronte per rivelargli gli arcani della provvidenza divina, non potrà più incrociare quelli di Euridice.

Promulgata questa dura legge, Plutone dà ordini ai suoi ministri. Il suo canto riveste allora una statura reale, elevandosi verso nuove altezze. Dopo questa affermazione di potenza, egli conclude in un tono minaccioso: «Né di cangiarlo altrui sperar più lice».

### **O DEGLI HABITATOR**

I ministri obbediscono invitandoci a non cercare le ragioni segrete di questa indicazione: la questione ontologica della Fede è messa qui chiaramente in evidenza. Di più, si può vedere in queste parole un riferimento all'idea di iniziazione, così cara ai neoplatonici. Artisti come Striggio e Monteverdi, non hanno potuto eludere questa dimensione inerente al «mistero orfico».

L'intervento del primo spirito presenta una menzione di trasposizione «*un tono più alto*». È uno degli enigmi ancora non spiegati della partitura: questa trasposizione rende la connessione dell'intervento più sciolta e la scrittura modale diventa ancora più chiara, evolvendo naturalmente dal lidio verso l'eolico. Allora perché Monteverdi ha scelto una notazione così complessa in partenza? Su invito degli spiriti infernali, i nostri «pensieri non cerchino di conoscere le ragioni segrete della sua volontà».

Un secondo spirito si interroga successivamente sulla capacità del Poeta-cantore di artacere il suo «giovanile desiderio»: la connotazione sessuale dello sguardo di Orfeo sembrerebbe confermarlo.

### **QUALI GRAZIE TI RENDO**

Proserpina ha ottenuto soddisfazione. Il suo canto contiene ogni volta un modello di seduzione sonora: i suoi movimenti ondegianti formano un nuovo oggetto di dichiarazione per Plutone. Ella evoca con un lirismo sostenuto «la dolce cattura» di cui ella era stato oggetto (con un meraviglioso volo verso il fa acuto per «*benedetta la preda*»). Occorre ricordare che Proserpina, figlia di Demetra (la dea delle messi) era stata portata via contro la sua volontà da Plutone. Sua madre, per dispetto, decise che la terra non sarebbe più stata fertile per tutto il tempo che sua figlia le fosse sottratta. Intercedendo per l'umanità affamata, Jupiter mise d'accordo le due parti in lite in modo che Proserpina passasse la metà dell'anno agli Inferi, e l'altra metà sulla terra. Così il suo ritorno da sua madre segna il risveglio della primavera, mentre la sua discesa agli Inferi significa l'arrivo dell'inverno.

### **TUE SOAVI PAROLE**

Questa dichiarazione amorosa ravviva il desiderio di Plutone. Egli è portato a sperare che, contrariamente alla Legge di Giove, la sua sposa rinunci a risalire sulla terra: «*Così l'anima tua non sia più vaga di celeste diletto, sì ch'abbandoni il marital tuo letto*». Come Orfeo, Plutone, accecato dal desiderio, subisce la tentazione di infrangere la legge divina. Ma Proserpina non può correre rischi, l'ordine dell'universo ne sarebbe sconvolto.

Un cortissime ensemble di cinque spiriti chiude la scena: tre tenori e due bassi confermano, in uno stile omoritmico declamatorio, il trionfo della Pietà e dell'Amore. Si riconosce qui un nuovo riferimento aristotelico: se l'amore e la pietà sono là, occorre ricordare l'assenza della paura. Perché Orfeo non ha più paura, la sua felicità è completa. Ora pec-

cherà per presunzione.

## **Seconda parte: Peripezia** **La seconda perdita di Euridice.**

**RITORNELLO [9]: [A 3: VIOLINO DO 1, VIOLINO DO 1, FA 4]**

### **QUAL HONOR**

Dopo che uno spirito ha introdotto Orfeo e Euridice sulla scena, Orfeo esulta in un canto dove celebra senza pudore i meriti della sua lira. Striggio mette nella bocca di Orfeo delle parole premonitrici: «*Luogo havrai fra le più belle imagini celesti*». Ed è in effetti la consolazione che gli offrirà Apollo nel quinto atto. La lira di Orfeo è illustrata musicalmente da due violini che dialogano nei Ritornelli in trio. L'organizzazione di questa canzone è in ogni parte paragonabile a quella dell'atto II°: riveste una forma strofica, con un *Ritornello* fra ogni stanza. La parte del basso presenta un disegno ritmico particolare; trattato alla maniera di un basso ostinato, essa si apparenta al basso tradizionale della *romanesca*. Monteverdi ha frequentemente impiegato questo tipo di basso da danza, propizio all'improvvisazione collettiva (e molto vicino al «*walking bass*» del jazz): in particolare nella canzonetta del *VII libro dei Madrigali*, «*Chioma d'oro*», o ancora in «*Beatus vir*» della *Selva morale*. Questo esempio è tuttavia il primo del genere in tutta la sua opera.

### **MA MENTRE IO CANTO**

Mentre Orfeo, accecato dalla sua felicità e senza dubbio dal suo orgoglio, canta la sua gioia, un dramma si prepara nell'ombra della scena. Contrariamente all'atto II°, la peripezia dell'atto IV° si svolge rapidamente, e la sua conclusione è sbrigativa. La partitura, invece, presenta abbondanza di indicazioni sceniche e strumentali senza equivalente in tutta l'opera. Ancora una volta, Monteverdi usa i colori orchestrali per sottolineare le sue intenzioni drammatiche.

Orfeo accumula gli errori. Il canto di vittoria dal passo danzante che si sente risuonare sotto le volte infernali era senza dubbio fuori luogo. Poi si interrompe improvvisamente, per dubitare della parola di Plutone: «Chi m'assicura che ella mi segua?» Dopo aver commesso il peccato di presunzione, l'uomo dubita e manca di Fede. Infine, mette sottosopra tutti i principi di decenza evocando la superiorità del piccolo dio Amore su tutti gli altri: il suo desiderio l'acceca.

Si sente un rumore dietro il sipario («*Qui si fa strepito dietro la tela*»): si tratta di una malevolenza degli Spiriti dell'Inferno che non sopportano di vedersi scappare una della loro ombre? Plutone, irritato dalla canzonetta presuntuosa, avrebbe dimostrato doppiezza e avrebbe dato un contrordine? O peggio, questo rumore è solo nell'immaginazione di Orfeo? Gli autori lasciano libero il corso all'interpretazione.

Orfeo resta tuttavia sicuro di sé, come ci indica la strumentazione in questo passo: un clavicembalo, un basso di viola e un *chitarrone*.

Folle d'amore e di presunzione, si lamenta della proibizione divina, il flusso delle sue parole accelera, il suo intervento diventa incoerente. «*Qui Orfeo si volta...*». Immediatamente la voce si riveste dei colori del dolore: è accompagnata dal «suono dell'organo di legno». Dopo avere cantato in bequadri e reincontrato numerosi diesis irrazionali, ecco che canta per bemolli. Ha appena il tempo di vedere gli occhi di Euridice: «*O dolcissimi lumi io pur vi veggio*». Ma una brutale rottura nell'orchestrazione lo strappa a queste visioni dolci e dolorose nello stesso tempo: «*Qui Orfeo canta al suono di un clavicembalo, di basso di viola e di un chitarrone*». Incredulo non comprende la tragedia che si rivela *ai suoi occhi*.

Uno spirito, basso, brutale, spigoloso gli rivela il suo fallo con una frase lapidaria. Euridice, che è stata silenziosa per tutto l'atto, finalmente interviene.

Il suo secondo e ultimo intervento è una pura meraviglia di scrittura, tutta sottomessa all'espressione della passione contraddittoria contenuta nelle parole. Perché dolcezza e dolore si mescolano continuamente in lei: l'illuminazione della visione del suo sposo, e l'orrore di perderlo. Conviene esaminare l'insieme di questo breve intervento, esemplare da tutti i punti di vista.

Euridice

Exemple 35

Le prime note sono impressionanti. Lo sguardo di Orfeo l'ha letteralmente trafitta: ella lancia subito un grido di dolore («*Ahi!*») che si trasforma subito in estasi amorosa («*Vista troppo dolce*»). Monteverdi fa sentire una dissonanza sfiancante, lunga e dolorosa (ritardo del re sul mi bem. del basso). Il contesto modale è a priori dorico, trasposto con bemolle sul sol. Ma il compositore ricorre qui al genere cromatico, propizio alle espressioni patetiche. Il basso annuncia il «tetracordo cromatico» sol-mi-mi bem-re. L'elevazione improvvisa di un grado conferisce una straordinaria luminosità alla parola «*dolce*»: il subito ritorno dei bemolli su «*troppo amara*» non è che più orribile! Poi Euridice non emette più la benché minima consonanza, tanto il dolore l'opprime: «*così per troppo amor*» crea una dolorosa dissonanza la cui risoluzione è interrotta da una *suspiratio* (brusco silenzio). La consapevolezza della propria perdita le ispira una serie di salti discendenti che vanno a finire su dissonanze lunghe (*saltus diurusculus*: re/sol diesis): «*Et io, misera perdo*». E quando evoca il suo amato, torna verso la luce dell'acuto («*Te d'ogni ben più caro*») per tornare alla fine nell'ombra del dorico, in un'ultima cadenza rassegnata.

Un secondo spirito riconduce Euridice verso il regno dei morti. la sua voce di tenore (che si oppone a quella di basso precedente) e le sue parole rivelano una certa compassione. La discesa dell'infelice sposa verso la sua dimora eterna è significata da una curva melodica discendente che percorre un'ottava completa, da mi a mi. La sentenza è irrevocabile e crudele: L'Inferno, che fu sensibile alle preghiere di Orfeo, sarà sordo a quelle di Euridice.

Come nel secondo atto, Orfeo sarà 'ultimo a reagire. Egli è rimasto muto, come pietrificato, mentre gli spiriti e la sua sposa si esprimevano davanti a lui. La ragione l'ha ormai abbandonato. Il suo canto è incoerente, oscillante senza discernimento fra i bemolle e i diesis. Folle di dolore, egli non controlla né le parole né la voce, facendo sentire intervalli proibiti per meglio sottolineare la sua lacerazione interiore: tritono combattuto per «*amati orrori*», e anche quarta diminuita per «*o vaneggio*». Portato suo malgrado verso la soglia degl'Inferi da una forza invisibile, Orfeo si abbandona al suo furore fino a diventare blasfemo: rinnega suo padre, Apollo, evocando «*l'odiosa luce*» del Sole.

Tuttavia, alla stregua di Proserpina, deve ritornare verso colui che gli ha dato la luce. È questo sguardo paterno che deve sopportare ormai. Perché, come Ficino ha riportato nella sua Teologia platonica: «Orfeo ha chiamato Apollo l'occhio vivente del mondo». I bruciori degli sguardi non risparmiano nessun personaggio in questa fiaba di luce.

### **Terza parte: Choro (stasimon)**

**SINFONIA A 7 [6]: [SOL 2, SOL 2, DO 2, DO 3, DO 3, DO 4, DO 4]**

**È LA VIRTUDE UN RAGGIO [DO 3, DO 3, DO 4, DO 4, DO 4]**

**SINFONIA A 7 [6]: [SOL 2, SOL 2, DO 2, DO 3, DO 3, DO 4, DO 4]**

Il *Choro* conclusivo si apre con una *Sinfonia* lacerante e brutale, in contrasto totale con l'ultimo intervento di Orfeo. Essa è tuttavia molto vicino, per la sua scrittura, alla *Sinfonia* [4] che era servita a chiudere l'atto III°. Tutte e due sono scritte in chiavetta e necessitano di una trasposizione alla quinta inferiore. Il loro modo però differisce: questa suonerà in la plagale (ipoeolico) e si ritroverà trasposta sul re. La combinazione di chiavi non è affatto identica (qui non vi è alcuna chiave di fa), ma la tessitura grave delle due polifonie è paragonabile. Come la *Sinfonia* [4], essa è indicata a «sette parti» (due cornette e cinque tromboni) alle quali si aggiunge il basso continuo, la cui esecuzione deve essere affidata all'organo regale. Nello stesso modo essa presenta una scrittura omoritmia molto massiva, che maschera un sottile disposizione della polifonia, con voci complementari due per due, denotando una doppia orchestra.

Il coro degli Spiriti riprende la tematica morale dello *stasimon* del terzo atto. Essa acquista tuttavia un nuovo senso dopo il *peccato* di Orfeo: «*Degno d'eterna gloria fia sol colui ch'havrà di sé vittoria*». Striggio illumina ugualmente di un nuovo giorno i versi che aveva composto per l'atto I°, ma che non figurano nella partitura: «*Combattuto valore godrà così di più sublime onore*».

Solo quattro versi del libretto mancano nella partitura stampata: il senso del *Choro* non è per una volta né alterato né mascherato. La scrittura musicale è in ogni punto paragonabile a quella del precedente *stasimon*. Essa risente ancora della *prima pratica* monte verdiana: uno stile prossimo al mottetto religioso, molto contrappuntistico, con imitazioni ancora più serrate. Il basso continuo, distinto, non è qui segno di modernità: esso risente dell'antica pratica del *basso seguente* (riduzione della polifonia). Qualche figuralismo eclatante illustra il proposito: l'invecchiamento dell'uomo dà luogo a delle deprimenti linee melodiche discendenti, mentre l'idea della gloria eterna e dalla vittoria

su di sé dà luogo a esuberanti linee ascendenti verso quel cielo luminoso che Orfeo ormai è costretto a raggiungere.

## ATTO QUINTO

L'ultimo atto è senza dubbio quello che pone più problemi all'analista e al regista. Tanto per cominciare, la partitura stampata e il libretto del 1607 non hanno in comune che il primo intervento di Orfeo, mentre le due conclusioni sono diametralmente opposte. Il libretto fa apparire che le rappresentazioni del 1607 erano concluse da un lungo Baccanale («*Evohe Padre Lieo*»), nel quale, conformemente alla leggenda greca, Orfeo veniva perseguitato dall'odio mortale della Baccanti per avere rifiutato l'amore della sua donna. Il *Lamento* di Orfeo all'inizio dell'atto V° evoca senza ambiguità il disdegno sprezzante del cantore nei loro riguardi: «*Hor l'altre Donne son superbe e perfide (...), quindi non fia giammai che per vil femmina Amor con aureo stral il cor trafiggami*». La fedeltà alla memoria di Euridice non spiega, essa sola, una tal violenza di propositi. La tradizione antica aveva fatto di Orfeo «l'inventore dell'omosessualità»: Calais, figlio di Borea (cfr *Les Boréades* di Rameau) sarebbe stato il suo amante. Ma in un contesto cristiano, una tal esegesi sembrerebbe azzardata, anche se Ficino non esclude una tale lezione nei suoi commentari sul *Fedro* di Platone. Bisognerebbe comprendere che Orfeo si sia distolto definitivamente dall'amore profano, a profitto del solo amore sacro? Che la separazione dell'anima dal corpo, figurata dalla lacerazione delle Baccanti, sia una premonizione della Passione di Cristo e della crocifissione? L'interpretazione è ancora una volta aperta.

La partitura del 1609 si stacca dalla tradizione mitica, e propone un'*apoteosi* d'Orfeo: Apollo conduce suo figlio fino al cielo dove contemplerà «l'immagine» della sua sposa attraverso le stelle, mentre la sua lira diventa una costellazione.

Questa trasformazione radicale della *Favola*, posteriore alla rappresentazione del 1607, trova almeno due spiegazioni plausibili. Per cominciare, questo finale apollineo completa la simmetria dell'opera, poiché si trova, con l'apparizione di Apollo, la dimensione cosmologica del Prologo. La lettura critica del personaggio di Orfeo diventa ancora più evidente: gli è offerta un'*Ascensione*.

Occorre ugualmente ritornare al contesto particolare che permette la stampa della partitura. Il matrimonio di Francesco Gonzaga con Margherita di Savoia era stato celebrato nel 1608. Conveniva dunque nel 1609 offrire una conclusione più felice e più luminosa alla *Favola*.

A causa del rimaneggiamento del libretto, questo atto riveste una struttura meno manifesta dei precedenti, senza alcun effetto di simmetria. Si ritrova nondimeno una divisione rigorosa in tre parti. Il *Lamento* di Orfeo (comune al libretto e alla partitura), poi l'*Apoteosi* d'Orfeo, e infine la *Moresca* conclusiva che, conformemente alla tradizione aristotelica, serve da *esodo* (canto di uscita del coro).

### Analisi lineare

#### LAMENTO: QUESTI I CAMPI DI TRACIA

Il *Ritornello* [1a] apre l'ultimo atto: questa «musica di passaggio» ci indica che Orfeo ha lasciato il mondo sotterraneo per ricongiungersi alla sfera terrestre.

S'impone un nuovo ambiente sonoro e visuale, così come precisa la didascalia: «*Tacciono li Cornetti, Tromboni & Regali, & entrano a sonare il presente Ritornello, le viole da braccio, Organi, Clavicembani, contrabasso & Arpe, & Chirarroni, & Ceteroni, & si muta la scena.*»

Gli strumenti infernali spariscono e noi ritroviamo la tinta «tragica» del secondo atto. I flauti sono assenti: il tempo della pastorale è definitivamente tramontato. Durante questo *Ritornello*, la scenografia cambia. Le prime parole d'Orfeo descrivono questo nuovo

quadro: siamo nei «campi di Tracia», dove si sono svolti i primi due atti.

Orfeo è solo. Il suo canto è definitivamente rivestito dei colori del duolo, che sono anche i colori della religione: «*Duoi organi di legno & duoi Chitarroni concertono questo Canto, sonando l'uno nell'angolo sinistro de la Scena, l'altro nel destro.*» Questa didascalia evoca un inedito effetto di spazializzazione. Il monologo d'Orfeo non è propriamente un soliloquio: un echo gli risponde, ciò che ha reso necessario la divisione del *continuo* in due gruppi, uno per Orfeo e l'altro per l'echo.

Questo echo non è la Ninfa eponima. Non è più nemmeno la voce soffocata della Messaggera, che aveva annunciato la sua intenzione, nell'atto II°, di seguire l'esempio della sfortunata Echo per finire i suoi giorni in una grotta. È un secondo tenore, il doppio invisibile di Orfeo. Il Poeta lo presenta in termini ambigui. Questa «*Cortese Eco amorosa*» che «*consolar mi vuoi ne' dolor miei*» forse è una furtiva evocazione mascolina che Striggio voleva originariamente opporre alle donne trace la cui furia si scatenerà alla fine dell'atto.

L'artificio letterario e musicale dell'Eco è ricorrente nel teatro lirico e nella musica barocca nascente. Monteverdi la usa in diverse occasioni, anche nel repertorio religioso: «*Audi caelum*» del *Vespro della Beata Vergine* del 1610, «*Jubilet tota civitas*» de la *Selva morale* del 1640. Ciò denota il gusto pronunciato di questa epoca per i giochi retorici: l'Eco sottolinea certe parole ripetendole, oppure fa apparire un secondo senso deformante. Rivela anche un gusto pronunciato dei musicisti per la spazializzazione.

L'Eco non interviene che a tre riprese. Il suo canto si estingue a poco a poco: all'inizio ripete due parole («*Ahi pianto*»), poi una sola parola («*Basti*») e alla fine solo una parte di una parola: di «*guai*» non resta che il suono «*ahi*» come un ultimo sospiro.

Il tema dello sguardo ritorna in maniera ossessiva. Striggio rinnova qui con le metafore convenzionali dei poeti madrigalisti del Rinascimento (Giambattista Guarini e i suoi *Occhi del pianto mio* in particolare): gli occhi d'Orfeo che bruciavano di ardore agli Inferi, ora sono solo «*per lacrimar fatte due fonti*». Il librettista fa appello all'immagine del gigante Argos che aveva una moltitudine di occhi distribuiti su tutto il corpo: queste migliaia di «*sorgenti*» diventano un «*mar di pianto*».

Il canto di Orfeo mostra uno stile rappresentativo completamente spoglio e molto efficace: il canto non presenta alcun ornamento e si concentra sull'espressione della parole. la declamazione è sottolineata da un'abbondanza di figuralismi. Quasi tutti quelli che si sono incontrati nel corso della *Favola* sono qui riuniti, formando un vero catalogo di figure retoriche musicali: silenzi affannati-*suspiratio* («*Piangendo e sospirando*»), improvvisi salti di intervallo-*saltus diurusculus* («*al mio languire*»), dissonanze-*heterolepsis* («*ahi doglia, ahi pianto*»), cromatismi discendenti-*catabasis* («*Ed io con voi lacrimerò*»).

The image shows two musical staves for Orfeo's vocal line. The first staff is titled 'SUSPIRATIO Orfeo' and features a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one flat (B-flat). The melody is characterized by frequent grace notes and slurs, reflecting the 'sighing' quality mentioned in the text. The lyrics are 'Piangendo e sospirando Il perduto mio bene,'. The second staff is titled 'SALTUS DIURUSCULUS Orfeo' and features a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one flat (B-flat). The melody shows a sharp intervallic leap, illustrating the 'saltus diurusculus' figure. The lyrics are 'Al mio lan-gui-re?'. Both staves include a bass line with a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat).

CATABASIS Orfeo

Ed io con vo - i lagrime - rò mai sem - pre.

HETEROLEPSIS Orfeo

E mai sempre dorrommi, ahi do - glia, ahi pian - to.

Exemple 36

Tutto il discorso è concentrato sull'espressione del dolore del Poeta. Il basso continuo è in un primo tempo molto statico, come all'inizio di «*Rosa del Ciel*». Si ritrova del resto lo stesso modo «religioso» di re (dorico) trasposto sul sol. Ma lo spirito di Orfeo è ancora incoerente: egli vaga senza meta, passa dal canto con bemolli al canto naturale, giustappone i modi (dorico-eolico-ionico). Quando evoca le foreste, le montagne e le rocce che hanno ascoltato il suo canto in passato, questo canto ridiventa per un momento pieno di consonanze luminose. Ma la follia si impadronisce nuovamente di lui dopo che l'Eco gliel'ha rimandata. Egli si lancia allora in una diatriba contro le donne, con inaudita violenza.

#### BACCANALE: EVOHE PADRE LIEO

A questo punto la versione originale del 1607 faceva sentire un Bacchanale che assumeva la forma degli *stasimi* degli atti precedenti: un lungo *Choro* organizzato in una alternanza di soli (Baccante), di duetti (due Baccanti) e di polifonie (*Choro* di Baccanti). Queste ultime dovevano essere trattate come un ritornello alla maniera di «*Ahi caso acerbo*»: L'atto si concludeva senza dubbio con una violenta *Moresca* come tende a dimostrare l'indicazione della *Tavola dei Personaggi*: «Coro di Pastori che hanno fatto la moresca alla fine».

Il libretto di Striggio è pieno di riferimenti mitologici. «*Evohe*» è il grido rituale delle Baccanti che invocano il dio del vino. Bacco è designato con i suoi attributi divini: «*padre Lio*», cioè «padre che libera dalle preoccupazioni»; «*Bassareo*», «figlio della ninfa Bacchea (altro nome di Semele)»; e «*padre Leneo*» «dio dei frantoi». Quanto a Venere, essa appare nell'espressione «*Dea che Cipro honora*»: dei suoi amori illeciti con Bacco nacque il dio Priapo.

Questo Bacchanale non mostra la morte di Orfeo: egli sembra essersi sottratto alla furia della Donne, riuscendo a sfuggire alla loro «mano vendicatrice». Senza dubbio la *Moresca* conclusiva doveva, con i suoi accenti selvaggi, richiamare l'ineluttabile sbranamento del Poeta.

#### DIALOGO APOLLINEO: PERCH' A LO SDEGNO

La *Sinfonia* [4], che si era sentita in due occasione nell'atto III°, risuona di nuovo. Essa mette subito un termine alla demenza di Orfeo. Questa dolce polifonia, che aveva addormentato Caronte e gli aveva aperto gli arcani della Provvidenza divina, calma finalmente il furore del poeta tracio. La *vacatio mentis* si impadronisce di lui: la sua anima sarà presto

liberata dalle catene corporali.

Questa Sinfonia che evocava i poteri magici della musica, ora marca la discesa sulla terra di Apollo: per il tramite della *Musica instrumentalis*, la *Musica mundana* si ricongiunge alla *Musica humana*.

Una didascalia presenta l'unica menzione della scenografia della partitura: Apollo «*descende in una nuvola cantando*». Senza dubbio i creatori hanno pensato di rievocare qui la famosa *mechane*, che era uno dei due artifici conosciuti – assieme all'*ecciclema* – del teatro greco antico.

Apollo appare dunque come un vero e proprio *Deus ex machina*. la parentela fra i due personaggi è evidente: tutti e due sono tenori che controllano i più diversi modi di canto. Il loro dialogo è fin dall'inizio rappresentato da un sobrio e solenne *stile recitativo*, mentre il loro duetto reintroduce il *cantar passeggiato* di «*Possente Spirto*».

L'aura musicale che avvolge Apollo è eminentemente religiosa, come mostra la scrittura modale senza ambiguità: re (dorico, primo tono liturgico) trasposto sul sol. Orfeo in un primo tempo evolve verso un altro contesto modale, pieno di *diesis*. Sembra tuttavia indeciso fra lo ionico e l'eolico. Dopo aver bestemmiato alla fine dell'atto IV°, ora sembra diventato più rispettoso. Riconosce tutti i suoi peccati alla maniera di un *confiteor*: la presunzione, il desiderio impuro e il dubbio contrario alla fede («*a disperato fine [...] m'havean condotto già sdegno ed Amore*»).

Quando egli accetta di ricongiungersi ai cieli al fianco di Apollo, allora padre e figlio si confondono nel modo dorico e nel cantar passeggiato. La *mechana* allora si inalza: «*Apollo e Orfeo ascendono al cielo cantando*». La scrittura di questo duetto («*salam cantando al cielo*») riveste un basso all'inizio statico che poi si anima a poco a poco, seguendo molto esattamente il procedimento della prima invocazione di Orfeo a suo padre: «*Rosa del Ciel*» (atto I°). È un canto di vittoria: i due cantori esultano in un abbagliante *cantar passeggiando* tutto *trilli* e vocalizzi, prima alternati, poi simultanei, nei quali i melismi ascendenti fidurano il loro volo verso le sere più alte.

Exemple 37

## CHORO/exodos

**RITORNELLO [10]: [A 5: SOL 2, DO 1, DO 3, DO 4, FA 4]**

**VANNE ORFEO [A 5: SOL 2, DO 1, DO 3, DO 4, FA 4]**

**MORESCA: [A 5: SOL 2, DO 1, DO 3, DO 4, FA 4]**

Come ci annunciava la Tabella dei Personaggi, il coro finale fa riapparire i Pastori (e le Ninfe) che «hanno fatto la *Moresca* alla fine». Questa indicazione al passato ci induce a pensare che questa *Moresca* fosse eseguita alla prime rappresentazioni del 1607. Essa sarebbe così l'unica vestigia del Bacchanale soppresso nell'edizione del 1609.

La danza propriamente della Moresca è preceduta da un coro in forma di balletto. Esso riprende i principi di scrittura corale dell'inizio del primo atto: canto polifonico e danza sono confusi. Noi ritroviamo una nomenclatura a cinque voci con due soprani, contralto, tenore e basso, esattamente quella di «*Vieni Imeneo*» e di «*Lasciate i monti*». Senza dubbio «*Vanne Orfeo*» e questi due cori dell'atto I° sono le sole polifonie vocali dell'*Orfeo* che possono essere affidate a dei cori, nel senso moderno del termine. Il procedimento di *Chori raddoppiati* ci sembra il più appropriato, con due cantori per voce, possibilmente spazializzati. La partitura non presenta alcuna menzione di orchestrazione, ma se si prende come modello «*Vieni Imeneo*» e «*Lasciate i monti*», conviene suonare questo *Choro* «al suono di tutti gli strumenti» suscettibili di accompagnare i Pastori (archi e flauti).

Monteverdi sottolinea la dimensione coreografica di questo balletto di una omoritmia generalizzata. Esso tuttavia distingue il primo soprano dalle altre quattro parti: ciascuno dei sei versi è associato a una frase musicale intonata a quattro voci, il primo soprano presentando una entrata differente.

Exemple 38

La danza dei Pastori fa sentire un testo di chiaro riferimento spirituale, confermando la dimensione cristica dell'eroe. Un culto gli deve essere attribuito, con preghiere e incenso. Egli ha sofferto sulla Terra e all'Inferno, e «*non si arretra al chiamar di Nume eterno*». Inoltre questi versi ci rinviano a quelli dall'atto I°: «*Ecco Orfeo*» è trasfigurato in «*Vanne Orfeo*», mentre «*Combattuto valore godrà così di più sublime honore*» diventa «*chi semina fra doglie d'ogni grazia il frutto coglie*». La grande simmetria dell'opera è così confermata. Il grande ciclo cosmico si è chiuso.

La *Favola* si conclude con la *Moresca* propriamente detta. Questa danza, che in principio simboleggiava le battaglie fra cristiani e moreschi a Gerusalemme o a Granada, è ricorrente nei primi spettacoli drammatici. Nella prefazione della sua *Rappresentazione di Anima e di Corpo* de' Cavalieri, precisa che essa servisse a raffigurare battaglie e combattimenti. Senza dubbio questa danza guerriera illustrava idealmente il violento Bacchanale del 1607 e il barbaro sbranamento di Orfeo.

Thoinot Arbeau, nel suo trattato coreografico *L'Orchésographie* (Langres, 1589) descrive «un ragazzetto nero con la fronte bendata di taffetas bianco o giallo che con dei gambali di campanelli danzava la danza della Moresca.» Più avanti, egli precisa il passo: «Il danzatore di Moresca sbatte i talloni per far risuonare i campanelli. Bisogna che marci sempre in avanti, fino all'inizio della sala». Questa *Moresca* selvaggia forma così un perfetto *esodo* che permette ai coristi-danzatori di uscire di scena.

Orfeo ha raggiunto il suo Padre Eterno nell'Empireo, e la sua lira partecipa ormai dell'Ar-

*monia delle Sfere*. La «giusta preghiera» di Monteverdi è arrivata alla fine. Il suo *Orfeo*, per la sua perfezione formale ed espressiva, ci ricorda che l'opera, l'uomo e l'universo sono tre microcosmi che procedono dagli stessi principi. Ci rimandano alla profonda unità della Creazione, il grande macrocosmo, e attraverso quello, al Creatore: «Per la sua utilità, il suo ordine e il suo aspetto, il mondo testimonia un artista divino e ci dà la prova, la più manifesta che Dio è l'Architetto del Mondo». (Ficino, *Commentaria Platonis Præmium*).

***Denis Morrier, marzo 2002.***

***Da ASO.***