RAFFAELLO MONTEROSSO
La vocalità del madrigale monteverdiano e un celebre giudizio di Giuseppe Verdi
V Convegno Seghizzi, 1974
ESO, Edizioni Seglizzi On-line, ottobre 2013

Sebbene la fortuna di Claudio Monteverdi, dalla sua morte sino alla fine dello scorso secolo, sia, a tutt'oggi, solo assai imperfettamente nota, si sa tuttavia che, a differenza di altri celebri musicisti, egli non fu mai dimenticato nel senso pieno del termine: lo testimoniano le copie manoscritte, non troppo infrequenti, che delle sue musiche furono fatte specialmente nel Seicento e nel Settecento, e soprattutto delle musiche polifoniche, mentre i melodrammi furono travolti dalla produzione successiva, tanto numerosa quanto incalzante, e che non concedeva tempo per una rilettura dell'Orfeo e delle successive composizioni teatrali del sommo cremonese. Quando saranno venute alla luce sufficienti documentazioni sul persistere della conoscenza del contrappunto monteverdiano, si potrà forse conoscere l'origine di quel singolare giudizio che Giuseppe Verdi, per altro sempre così cauto e restio nel pronunziarsi sul conto di altri compositori, emise nella famosa lettera al Boito del 5 ottobre 1887. Poichè pareva che dovesse essere istituita una scuola statale di canto corale, Arrigo Boito aveva chiesto a Verdi sei nomi di autori classici che potessero servire di base per gli studi. Per il secolo XVI, la lista è fatta di "Palestrina in primis et ante omnia, Victoria, Marenzio (scrittore purissimo), Allegri (quello del Miserere) e tanti altri buoni scrittori di quel secolo, ad eccezione di Monteverde che disponeva male le parti".

Prima di tutto: dove aveva avuto modo Verdi di leggere o di ascoltare Monteverdì Poichè egli non frequentava pubbliche biblioteche, nè del resto sarebbe stato tecnicamente in grado di leggere direttamente dalle stampe secentesche, rimangono solo due possibilità: o un'audizione diretta in occasione di non sappiamo quale esecuzione in qualche chiesa o convento; o la consultazione di trascrizioni manoscritte sia negli archivi di Casa Ricordi, la cui consistenza ci è purtroppo ignota, sia nella biblioteca privata del suo maestro, Vincenzo Lavigna, negli anni remoti dei suoi studi. Quest'ultima eventualità sembrerebbe la piu' probabile, dato che fu in quella sede, a quanto pare, che Verdi ebbe modo di leggere musiche di Benedetto Marcello, con la conseguente predilezione sempre dimostrata in seguito verso un compositore la cui rilevanza, in assoluto e comparativamente con tanti altri autori della stessa epoca, è del tutto secondaria. Rimane una terza eventualità, che Verdi fosse venuto in qualche modo a sapere, attraverso qualche divulgazione ottocentesca, della polemica scatenata dall'Artusi. Su tale ipotesi ritorneremo piu' tardi: sebbene non appaia molto probabile, per chi conosca gli scrupoli dell'etica professionale di Verdi, un giudizio così perentorio su un musicista a lui noto solo di nome o per sentito dire. Prima di entrare nel merito, un'altra considerazione si impone tuttavia. L'epistolario verdiano è pur esso in gran parte sconosciuto; quanto è stato sin qui pubblicato è solo un settore, con ogni probabilità nemmeno il piu' interessante, dei carteggi che Verdi intrattenne. È evidente che la frase piu' sopra riportata si inquadrerebbe in una ben diversa prospettiva ove non rimanesse isolata, come sembra da quanto si conosce oggi, ma fosse preceduta o seguita da giudizi di tenore analogo, o discrepanti, o addirittura opposti. Purtroppo, in mancanza di ogni elemento concreto al riguardo, dobbiamo limitarci a quel che possediamo, e di cui tenteremo, con le cautele suggerite dalle considerazioni che precedono, una rapida esegesi.

Stiamo attenti ancora a non interpretare il giudizio di Verdi come una condanna tout court, nel senso di una negazione in assoluto della validità artistica di Monteverdi. Si tratta invece di una sorta di canone, in cui trovano posto gli autori che sembrano piu' utili ai fini della formazione professionale del musicista: nè piu' nè meno di quanto la precettistica tradizionale aveva piu' volte proposto, come risulta dall'esempio forse piu' celebre che si legge in Quintiliano: il quale, nel X libro delle Institutiones, valuta i piu' noti autori greci e latini ai soli fini della formazione del futuro oratore. In tale rassegna è degno di particolare nota il giudizio apparentemente contraddittorio su

Seneca, di cui si enumerano i difetti, ma la cui lettura è pur tuttavia consigliata "iam robustis et severiore genere firmatis", alle persone adulte e che già sono padrone di uno stile piu' corretto. Allo stesso modo, Verdi non pronunzia alcun giudizio di merito sulla maggiore o minore validità della musica monteverdiana, ma si limita, nell'ambito di un programma didattico a stendere alla rinfusa una lista di 17 nomi, farcita di frequenti "ecc." e in cui i 6 eletti sono Palestrina, Carissimi, A. Scarlatti, Marcello. Pergolesi, Piccinni; anche se il consueto scetticismo gli fa aggiungere subito dopo che "i giovani studiano di traverso, anzi son giùdi strada".

Dimensionata così la genericità della testimonianza, sarebbe di maggior interesse vedere in base a quali considerazioni il nostro grande operista del secolo scorso ritenesse sconsigliabile proporre ai discenti i modello monteverdiano. Ovviamente il riferimento vale solo per la produzione polifonica: Orfeo, il Lamento d'Arianna, il Ritorno di Ulisse e l'Incoronazione di Poppea, ammesso anche, e la cosa è sommamente improbabile, che Verdi ne avesse una qualche conoscenza, non hanno alcuna rilevanza ai fini della progettata riforma dei Conservatori di Musica. Che cosa c'è dunque, nella polifonia monteverdiana, di così pernicioso didatticamente? Possibile che tutto si riducesse alla supina acquisizione, da parte di Verdi, delle censure dell'Artusi, apprese magari dalla lettura di qualche numero di una delle Gazzette musicali diffuse a Milano nel secolo scorso? La celebre querelle fra "prima" e "seconda" pratica sopravvisse al tempo in cui nacque, sino a diventare una sorta di locus communis. Difficile è rintracciare, fra le molte, una fonte sicura da cui Verdi possa aver attinto la nozione delle famigerate settime e none senza preparazione nel madrigale "Cruda Amarilli" del Quinto Libro. Tale fonte può essere costituita o da uno scritto apparso su uno dei periodici che si pubblicavano a Milano e in altre città, anche non necessariamente musicale, oppure da qualche conversazione, da uno scambio epistolare con le non molte persone che cent?anni fa, in Italia, erano al corrente di simili questioni: Francesco Florimo, ad esempio, o Abramo Basevi, o qualcun altro ancora. Se così fosse, il discorso sarebbe coerente ma brevissimo: anche senza aver avuto sott'occhio la trascrizione del quinto libro dei madrigali, Verdi venne a conoscenza della polemica Artusi-Monteverdi, da cui risultava la condanna di determinate innovazioni negli incroci armonici da parte della precettistica ufficiale, canonicamente consacrata; parve a Verdi che l?esempio fosse calzante non certo per condannare un principio in cui del resto egli, da buon romantico, fermamente credeva, ossia la libertà per l'artista di seguire i dettami della fantasia e dell'ispirazione anche a costo di contravvenire alle regole di scuola, ma, assai piu' modestamente, solo per mettere in guardia l'allievo, durante i primi passi del suo tirocinio, da un'eccessiva confidenza in se stesso, tale da fargli rinnegare l?indispensabile disciplina che trovava il suo fondamento nella tradizione piu' ortodossa; salva sempre la facoltà per l'allievo, una volta divenuto lui stesso maestro, di seguire altri modelli, o di non seguirli affatto, prendendo a guida solamente se medesimo. Se le cose stessero effettivamente così, non sarebbe nemmeno il caso di invocare il vero o presunto conservatorismo musicale di Verdi che, proprio in quegli anni, dopo l'Aida, tendeva ad abbandonare quelle posizioni d'avanguardia su cui aveva basato la propria produzione operistica degli anni giovanili, per ripiegare piuttosto su una certa ostilità e chiusura verso le esperienze innovatrici d'Oltralpe, proclamando al tempo stesso la superiorità e l'autarchia della tradizione vocale italiana, specie del passato. Non sarebbe necessario perchè, da che scuola è scuola, la didattica ha prevalentemente tenuto un comportamento analogo: basti ricordare la ben nota esortazione del Dubois, che invitava gli alunni a guardarsi da Wagner, di cui era riconosciuto ed esaltato il genio, ma che, al tempo stesso, era rappresentato come una sorta di corruttore.

Ma forse è lecito supporre che il discorso non sia da restringere entro limiti tanto angusti. L'indubbia supremazia che Verdi attribuisce al Palestrina, sia sul piano artistico sia ai fini di cui qui si discorre, ossia l'utilità per la formazione del musicista, può senz'altro servirci di guida per comprendere la differente valutazione dei due artisti, Palestrina e Monteverdi, ad opera di un giudice che non era storico della musica, ma a cui certo non mancava capacità di valutare un autore, anche del passato, sotto il profilo della sintassi musicale, sia pur rapportata all'unità di misura

costituita da Verdi stesso. In altri termini: dato per certo che Verdi non era in grado di interpretare la sintassi, il linguaggio di Palestrina o di Monteverdi in relazione alle caratteristiche storiche proprie dei due autori, tanto differenti come formazione culturale nonostante la loro vicinanza cronologica e la loro apparente interdipendenza derivante dall'aver trattato generi simili, dato per certo tutto questo, perchè Palestrina gode di tanta simpatia da parte di Verdì La risposta non sembra difficile, soprattutto se si ricordi l'atteggiamento generale cui Verdi uniformava il suo modo di pensare, e, in parte, la sua stessa attività pratica di compositore nel periodo che va dall'Aidaal Falstaff . Fosse per una spontanea reazione alla prassi dilagante da Wagner all'Italia, e consistente nel concedere piu' largo posto, in un'opera, all'orchestra intesa non come indispensabile complemento alle voci, ma come intervento autonomo, separato dalle voci stesse; fosse, piùverosimilmente, una matura consapevolezza della preponderanza che nella sua pregressa attivita? di compositore avevano avuto le voci, con la conseguente convinzione che nell'opera i temi guida dovessero essere affidati soprattutto all'espressività vocale, il fatto è che Verdi si sentì attratto specialmente da quegli autori che gli parevano meglio tradurre il senso della vocalità quale egli la intendeva. "Vocalità" è infatti termine eccessivamente lato: qual era la vocalità ideale che Verdi credeva di poter individuare in un polifonista rinascimentale? Per quanto concerne Palestrina la localizzazione è facile: a parte la "coralità" del contrappunto palestriniano in cui, una volta risolti i non sempre facili problemi mensuralistici, non esistono sostanziali difficoltà di intonazione, non cromatismi insistenti, non intervalli melodici rischiosi, i temi di Palestrina, a qualunque voce siano affidati, sono per lo piu' improntati a una cantabilità melodica la quale, evidentissima nei madrigali, è presente, pur se piu' contenuta, anche nella musica sacra; infine, l?alternanza particolarmente accorta di consonanze e di dissonanze ottiene con notevole frequenza il raggiungimento di effetti che anticipano le intuizioni proprie degli autori di musica strumentale dei secoli successivi. Ce n'era piu' che a sufficienza, per un lettore attento come Verdi, per tenere in gran pregio la scrittura vocale palestriniana. Per contro, Monteverdi si accosta al tradizionale impianto fiammingo, ma senza rivaleggiare con l'espressività cantabile del Palestrina, solo in alcuni aspetti minori, marginali dell'opera sua: nella Missa Gombert, per esempio, o nella Messa postuma del 1650. Ma, se si escludono queste testimonianze, proprie di una parte assai ristretta della produzione legata alla posizione ufficiale del Maestro di Cappella in S. Marco, la stragrande maggioranza della musica di Monteverdi è contrassegnata, per quanto attiene agli aspetti piu' propriamente didattici, da due elementi caratteristici, scindibili solo in sede di enunciazione teorica, ma in realtà inscindibilmente connessi: il solismo e la strumentalità. Solistico e? il contrappunto di Monteverdi, e non solamente nel senso letterale del termine, come è il caso dei madrigali dal primo al sesto libro, a cappella o con basso (per quelli dei libri successivi, monodico-concertanti, il problema non si pone neppure). I madrigali di Monteverdi sono solistici non soltanto per il fatto, talmente ovvio o noto che non sarebbe nemmeno il caso di richiamarlo, che la loro esecuzione, al pari di quella dell'intero repertorio madrigalistico rinascimentale, era affidata a quattro o cinque o piu' solisti, e maial coro, ma soprattutto perchè, specialmente dal quarto libro in avanti, la natura dei temi è spesso solistica sino al virtuosismo, o se si preferisce, sino alla strumentalità. Lo stesso discorso vale per buona parte della musica sacra, specie quella contenuta nella monumentale Selva moralee spirituale, ove il discorso è esattamente il medesimo: anche nelle sezioni certamente affidate al coro, per esplicita indicazione della stampa coeva, gli spunti non soltanto sono gli stessi che vediamo prima o poi affidati ai soli, ma tali spunti, basati spesso sul vero e proprio cantar di gorgia, richiedono al coro una prestazione solistica nella sostanza, e addirittura nella forma. Ma anche quando il carattere solistico non è così insistente, anche quando l'impianto della polifonia è tale che le singole parti potrebbero senza apparente nocumento essere coralmente moltiplicate, anche lì tante volte l'espressività è tale da lasciar sottintendere la pienezza sinfonica di tutta l'orchestra: le voci umane, quelle dei soli o quelle di un coro, pur numeroso, sembrano impari al compito di tradurre la passionalità del polifonico Lamento, o della Sestina, o del Gloriadella Selva. Ora, doveva tornar ostico a Verdi, certamente legato ai pregiudizi del "genere", il fatto che un componimento polifonico, che tutti ai suoi tempi ritenevano, in perfetta buona fede, che fosse da eseguirsi

coralmente, avesse invece caratteri intrinseci che lo facevano apparire inadatto ad un'esecuzione corale, e talvolta addirittura ad una esecuzione vocale: secondo i precetti retorici della vecchia scuola, che attribuiva a ogni genere, così letterario come musicale, una stilistica rigorosamente peculiare e non intercomunicante, Monteverdi poteva apparire davvero come uno che "disponeva male le parti".

Ebbe Verdi una conoscenza sufficientemente vasta del repertorio monteverdiano per rendersi conto di tutto ciò? Con questo torniamo alla domanda iniziale, cui non siamo in grado di dare una risposta. E non siamo nemmeno certi che, quand'anche simile conoscenza ci fosse stata, fossero proprio queste le ragioni della celebre riserva. Ma a noi interessava qui l'aver richiamato l'attenzione su un ulteriore motivo, che si aggiunge a quelli di carattere documentario già ben acquisiti, un motivo endogeno, ricavato dalla sostanza intrinseca del contesto musicale, e che porta qualche ulteriore contributo al problema, estremamente articolato, della Auffuehrungspraxismonteverdiana: la sua polifonia è fatta per solisti, con frequenti e ampie aperture verso lo stile strumentale, a solo e sinfonico. Altra testimonianza, e non di poco momento, che vale a fare di Monteverdi uno dei musicisti meno vincolanti e condizionati dai precetti e dalle norme proprie dell'epoca in cui si trovò a vivere.

RAFFAELLO MONTEROSSO (Italia): Musicologo; docente di teoria e storia della notazione musicale nel Medioevo e docente di storia della musica medioevale e rinascimentale nella scuola di Paleografia e filologia musicale di Cremona, di cui è stato anche storico direttore. Docente di storia della musica all'Università di Pavia. Ha al suo attivo numerose pubblicazioni musicologiche.(La presente nota biografica è stata riportata come da testo pubblicato nel 1974)