**Montevérdi, Claudio-TRECCANI**

Musicista (Cremona 1567 - Venezia 1643), figlio del medico Baldassarre. Studiò contrappunto e viola con M. A. Ingegneri. Passò poi, ventiduenne, alla corte di Mantova quale violista e, dal 1603, maestro di [cappella](https://www.treccani.it/enciclopedia/cappella). Dal 1613 alla [morte](https://www.treccani.it/enciclopedia/morte) ebbe tale titolo a S. Marco a Venezia. Compì viaggi in Ungheria, nelle Fiandre (importante quest'ultimo per le sue esperienze artistiche) oltre che a Roma, Milano, Bologna, ecc. Dalla moglie Claudia Cattaneo, morta nel 1607, ebbe due figli: Francesco, che fu musicista, e Massimiliano. Carattere dell'arte monteverdiana è l'estrema, quasi ostentata (ma non mai fine a sé stessa) libertà da ogni teoria, in vista della massima intensità espressiva nella più ridotta semplicità dei mezzi. Servire l'espressione del testo (dell'"oratione" com'egli diceva), valendosi per questo della melodia e del [ritmo](https://www.treccani.it/enciclopedia/ritmo) e, in modo ancora inusitato, dell'[armonia](https://www.treccani.it/enciclopedia/armonia), fu il suo segreto. Il quale determinò contro di lui le più acri animosità da parte dei tradizionalisti e, in particolare, del canonico G. M. Artusi. Pure richiamandosi ai modi tonali medievali. M. contribuiva con le sue dissonanze non "preparate" a sviluppare il senso delle funzioni che si congegnano nella tecnica tonale moderna. Sempre in regime di polifonica compattezza, già il I [libro](https://www.treccani.it/enciclopedia/libro) dei Madrigali a 5 voci (pubbl. 1587) mostra audacia armonica (quinte e ottave parallele, dissonanze, ecc.) e melodica (salti di [nona](https://www.treccani.it/enciclopedia/nona) e undecima) che serve però all'espressione musicale delle parole più importanti. Nel II libro (1590) compaiono musiche mai più superate da altri compositori per la immateriale loro perfezione, e stilisticamente interessanti per la frequente adozione della struttura ternaria in seguito tanto fortunata. Un primo saggio di rottura della compattezza polifonica [mediante](https://www.treccani.it/enciclopedia/mediante) ricorso a passi in stile [recitativo](https://www.treccani.it/enciclopedia/recitativo), il rilevarsi di una sulle altre voci e l'annuncio della [tonalità](https://www.treccani.it/enciclopedia/tonalita) moderna si notano nel III libro (1592) e ancor più nel IV (1604) e nel V (1605). Le "false relazioni", gli accordi di 5ª, di 9ª, gli intervalli di [tritono](https://www.treccani.it/enciclopedia/tritono), di 5ª minore, di 7ª diminuita, non preparati, si risolvono in cadenze tonali moderne. Recitativi e "concertati" (dialoghi o monologhi commentati da voci e da strumenti) si aprono spesso qua e là. Novità di grandissimo rilievo, anche per la disposizione delle parti in concorso, conducono dal VI (1614) al VII (1619) e all'VIII libro (*Madrigali guerrieri ed amorosi*, 1638) a suprema varietà e libertà di atteggiamenti, ove il contrappunto è spesso ridotto per favorire il [coro](https://www.treccani.it/enciclopedia/coro) ad accordi verticali tra i quali si inquadrano passi monodici o dialoghi a 2 o a 3 voci. Nascono in tale ambiente composizioni come il dialogo concertato a 7 *Presso un fiume tranquillo*, libro VI (ove il coro racconta la vicenda e i solisti rappresentano i personaggi, come accadrà nel corso del Seicento con la cantata) o alcuni concertati che saggiano varî strumenti (VII, VIII), balletti melodrammatici in stile rappresentativo quali *Il Ballo delle ingrate* e *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, il secondo con una [voce](https://www.treccani.it/enciclopedia/voce) (quasi di *Storico* da oratorio) per narrare la vicenda e una per ciascuno degli attori. Qui M., per completare l'effetto dell'"oratione", si giova anche di uno "stile concitato" a mo' del tempo pirrichio dei Greci, rendendovi il tremolo degli archi. Altri madrigali e arie in recitativo, canzonette e madrigali a 2 e a 3 voci apparvero poi sotto varî titoli nel 1632 e, postumi, nel 1651. Il genio di M., per eccellenza drammatico, aveva già nei madrigali e nelle diverse musiche sacre che veniva producendo affermazioni chiarissime. Anche più deciso il tratto drammatico, o comunque il rappresentativo (che è tratto barocco) nelle opere che M. scrisse per il [teatro](https://www.treccani.it/enciclopedia/teatro). Già nell'[*Orfeo*](https://www.treccani.it/enciclopedia/orfeo) (testo di A. Striggio iunior, Mantova 1607) il [melodramma](https://www.treccani.it/enciclopedia/melodramma) raggiunge, pochi anni dopo la sua nascita, vette difficilmente superabili, specie per l'equilibrio tra i momenti esplicitamente narrativi (ossia d'azione) e lirici, risolti gli uni negli altri senza sensibile discontinuità. Ingagliardita l'espressione nei recitativi; rivolto il declamato più che alla singola parola all'empito affettivo dell'intera [frase](https://www.treccani.it/enciclopedia/frase) e situazione drammatica; ricchezza, sino allora inaudita, di moti musicali, dal [canto](https://www.treccani.it/enciclopedia/canto) a solo a quello a più voci, dal monologo ai cenni di dialogo, dalla strumentalità alla vocalità. Della seconda [opera](https://www.treccani.it/enciclopedia/opera), [*Arianna*](https://www.treccani.it/enciclopedia/arianna) (Rinuccini, Mantova 1608), rimane la [musica](https://www.treccani.it/enciclopedia/musica) del celebre *Lamento* scritta nell'impressione della morte della moglie Claudia; essa testimonia della purezza ellenica cui era giunta la pur intensa e fervidissima espressione dell'arioso monteverdiano; la fortuna che arrise a questo lamento indusse M. a comporne anche una versione polifonica. Dalle ricchezze dell'[orchestra](https://www.treccani.it/enciclopedia/orchestra) mantovana si passa, con *Il ritorno di Ulisse in patria* (G. Badoaro, Venezia 1642), a ridotte schiere strumentali e vocali. Dopo questa opera in parte affrettata si arriva all'ultima, *L'incoronazione di Poppea* del 1643 (perdute sono andate le musiche di *La finta pazza Licori, Mercurio e Marte, Vittoria d'Amore, Adone, Le nozze di Enea e Lavinia* e tutta l'*Andromeda* [in collaborazione] tranne un minuscolo frammento del prologo), nella quale M. seppe compensare le veneziane deficienze di mezzi vocali e strumentali sia con il geniale partito tratto dal materiale disponibile (per es., alla morte di Seneca, con l'ascendente implorazione dei discepoli, che supplisce a una massa corale) sia con una nuova varietà tra forme chiuse e recitativo, con un'audacissima intensificazione del linguaggio (specialmente in fatto di armonia) e soprattutto con la più ricca e intimamente drammatica invenzione melodica. Introduceva il maestro nella storia dell'arte musicale un capolavoro, specie per la complessità di vita nel personaggio, giustificante il raffronto, spesso proposto dagli studiosi, con il [dramma](https://www.treccani.it/enciclopedia/dramma) shakespeariano. E l'*Incoronazione* può esser considerata una delle pietre miliari del dramma musicale attraverso i secoli. Molto ricca è anche la produzione monteverdiana di genere [sacro](https://www.treccani.it/enciclopedia/sacro) e religioso, che dalle *Sacrae Cantiunculae* a 3 voci (1582), attraverso la raccolta del 1610 giunse a quella del 1651. La raccolta raduna musiche di diverso carattere: una Messa, per es., in onore della B. Vergine, a 6 voci, ultima riassunzione (con l'altra Messa del 1641) di stilistiche già dissuete, e i concerti sacri, ben più liberi nello slancio impetuoso del ritmo, nel sorprendente mutarsi delle disposizioni foniche, nel [vivace](https://www.treccani.it/enciclopedia/vivace) gioco coloristico delle voci e degli strumenti: pagine ferventi d'un lirismo di tono barocco. Dopo una lunga parentesi d'oblio, M. è stato ripreso in considerazione (basti pensare alla riedizione di tutta la sua musica, a cura di G. F. Malipiero) quale uno dei più grandi maestri della civiltà musicale.