

PAOLO FABBRI

## La nascita dell'opera in musica

Il teatro come fenomeno laico, d'arte (piú o meno esemplato sui modelli dell'antichità classica) e letterariamente in volgare, in Italia si andò definendo sullo scorcio ultimo del Quattrocento e all'aprirsi del secolo seguente. Radicato nel clima umanistico, lo possiamo definire un frutto del Rinascimento che si affiancò sempre piú vigorosamente ed egemonicamente a sopravvivenze medievali in via di estinzione (le forme di teatro religioso: rappresentazioni sacre, superstiti liturgie dramatizzate combattute e rimosse dalla stessa gerarchia ecclesiastica dopo il Concilio di Trento), e alle manifestazioni di spettacolarità popolare. Esso fece uso saltuario e limitato anche di musica, vocale e strumentale: laddove la finzione scenica realisticamente lo richiedesse, i suoi personaggi potevano essere chiamati a cantare/sonare/ballare; oppure in ambiti che potremmo dire "paratestuali", in quanto estranei al testo drammatico vero e proprio, e funzionanti piuttosto da sua cornice (i cori nella tragedia, gli intermezzi tra un atto e l'altro, i prologhi e i commiati). Per queste molteplici esigenze, di volta in volta si fece ricorso a soluzioni musicali che contemplarono varie polifonie vocali e strumentali, canto a solo accompagnato, esibizione individuale allo strumento.

Su questo tronco, alla fine del Cinquecento e soprattutto al principio del Seicento s'innestò l'esperimento di rappresentazioni teatrali che impiegavano la musica non piú come componente occasionale e sporadica, ma sistematicamente come strumento di comunicazione, alla stregua degli altri linguaggi fin lí utilizzati: la parola in primo luogo, ma anche quelli non verbali quali il costume, il trucco, la figuratività scenografica, la mimica, l'interazione personale con lo spazio scenico. Tali sperimentazioni si attuarono a Firenze negli anni Novanta del Cinquecento, nell'ambito ma anche ai margini delle realizzazioni teatrali promosse dalla dinastia medicea. Qui dal 1588 operava Emilio de' Cavalieri, un gentiluomo romano cui il neogranduca Ferdinando de' Medici aveva affidato la sovrintendenza alle musiche e agli spettacoli di corte: un indubbio segno dell'attenzione riservata a un settore di attività sentita come prestigiosa e distintiva, e ritenuta capace di qualificare l'immagine dinastica agli occhi delle altre corti italiane ed europee. Ma sempre a Firenze, presso il nobile Giovanni Bardi, già da alcuni anni (attorno al 1580) si radunava informalmente anche un cenaco-

lo intellettuale («camerata») frequentato da Vincenzo Galilei, Pietro Strozzi, Giulio Caccini (e probabilmente anche da Ottavio Rinuccini, Iacopo Corsi, Iacopo Peri), interessato tra l'altro al problema della musica nella Grecia antica, e al rapporto parola-musica nell'antichità e nella produzione musicale contemporanea. Per quanto a distanza (si era trasferito a Roma verso il 1560), mentore di quel gruppo fu Girolamo Mei, un umanista fiorentino con cui Galilei si tenne sempre in contatto. E nei discorsi scambiati direttamente tra i frequentatori di casa Bardi, nonché negli ammaestramenti di Mei, temi ricorrenti erano quelli dell'efficacia espressiva dell'antica musica, specie nel concreto campo d'applicazione teatrale: le testimonianze relative alla tragedia classica, tutta o parzialmente cantata che fosse, bene lo dimostravano [cfr. Restani 1990].

Da tali ambienti nacque così, sul versante teorico, il *Dialogo [...] della musica antica e della moderna* che Vincenzo Galilei pubblicava nel 1581. Assai ricca (e però prevalentemente perduta) la messe su quello pratico: il *Lamento del conte Ugolino* e le *Lamentazioni di Geremia* del medesimo Galilei (anni Ottanta); gli spettacolari intermezzi tutti in musica coordinati da Emilio de' Cavalieri per la commedia *La pellegrina* di Girolamo Bargagli, nel 1589 inscenata nel gran teatro ducale per le nozze del granduca con Cristina di Lorena; alcune scenette pastorali tutte cantate, date a corte a più riprese (nel carnevale 1591 *Il satiro* e *La disperazione di Fileno*, nell'autunno 1595 *Il giuoco della cieca*), stese da Laura Guidiccioni e musicate dal medesimo Cavalieri; il dramma ugualmente pastorale *La favola di Dafne* promosso dal nobile musicofilo Iacopo Corsi (carnevale 1597) su versi di Rinuccini e musiche in gran parte di Peri, ma anche dello stesso Corsi [cfr. Pirrotta 1969].

Come si vede, si trattava di realizzazioni assai diverse: per natura, funzioni e dimensioni. Tra esse si annoverano spettacoli ufficiali e divertimenti privati, sperimentazioni ma anche opere compiute, esperienze isolate o contesti rappresentativi più articolati, architetture drammatiche minime o al massimo di media gittata, pagine singole dalla teatralità implicita (quelle di Galilei), oppure testi esplicitamente drammatici (gli altri). Vi confluivano stimoli molteplici: la passione per lo spettacolo, sempre più diffusa e radicata nella cultura italiana; l'uso politico della produzione artistica; le aspirazioni colte e "archeologiche" di un'élite che più o meno dichiaratamente intendeva rievocare i perduti modelli teatrali dell'Antichità [cfr. Sternfeld 1993]. Largamente condivise erano solo la scelta di ambientazioni pastorali e di soggetti mitologici, e quella - tecnica - di far cantare perlopiù individualmente i personaggi portati in scena. Entrambe nascevano da propositi di opportuna verosimiglianza: dovendo far uso di modalità comunicative così irrealistiche (parlare - e recitare - cantando), era logico pensare di applicarle a personaggi e storie di fantasia, collocate in dimensioni non umane, e in tempi e luoghi non precisabili [cfr. Fabbri e Pompilio 1983].

Quanto al canto a voce sola, requisito fondamentale per far esprimere credibilmente un personaggio in scena era vederlo/sentirgli cantare *individualmente* le parole della propria parte, senza altre mediazioni. Di frequente la polifonia dei madrigali aveva intonato testi lirici, e spesso anche di provenienza teatrale: ad esempio, passi ed episodi del *Pastor fido* di Guarini. Ma i vari Silvio, Amarilli, Dorinda e Mirtillo di Monteverdi, Wert, Monte, Pari e via elencando non si materializzavano se non allusivamente, in un teatro solo mentale: le loro battute erano distribuite tra le cinque parti del complesso vocale *standard*, e la loro dimensione unitaria diveniva ricostruibile solo nella simultaneità dell'esecuzione da parte di cinque diversi esecutori, nessuno dei quali incarnava però totalmente ed esaurientemente il personaggio. Quest'ultimo parlava come un fascio di voci reciprocamente intrecciate e inestricabili, impedendo l'identificazione con singole sue componenti. Nel canto a solo era invece immediata la sovrapposizione di interprete e personaggio: se a dire «io» era un solo esecutore, fin troppo agevole – anche non volendo – risultava far aderire la maschera al volto.

Rispetto al mondo degli intermezzi (o per meglio dire, di quegli elaboratissimi e spettacolari intermezzi tutti in musica che in qualche occasione speciale facevano rappresentazioni solenni di commedie o tragedie parlate), i nuovi esempi di teatro interamente cantato differivano per più di un aspetto. Le immagini mitiche illustrate negli intermezzi avevano più che altro il carattere del *tableau vivant*, epifanie di questo o quel personaggio – preferibilmente, di gruppi di personaggi – con sviluppi rappresentativi minimi o nulli. Quelli fiorentini del 1589 ne danno eccellente esempio. Se il terzo (Apollo che interviene contro il mostruoso Pitone) e il quinto (Arione gettato a mare dai pirati, e salvato miracolosamente da un delfino) contengono nuclei drammaturgici modesti ma almeno in divenire, gli altri si offrivano precipuamente come un seguito di apparizioni concatenate col solo obiettivo della varietà. Ne risultavano sequenze visive e sonore di breve durata (ogni intermezzo occupava suppergiù un quarto d'ora), senza reale storia, con netta prevalenza delle esibizioni collettive – e dunque polifoniche – su quelle individuali. Il nascente teatro musicale mirava invece a fini dissimili da questi: inscenare vicende che, magari brevemente, si dipanavano però lungo una direttrice drammatica, e soprattutto rappresentarle impiegando i modi del canto a solo [cfr. Fabbri 1995].

### 1. *I primi spettacoli tutti cantati.*

Le prime occasioni per dar più ampio saggio, e a un pubblico più vasto, del nuovo genere, le fornirono due distinti avvenimenti del 1600. Durante il carnevale di quell'anno santo, i Filippini dell'Oratorio romano della Vallicella proposero uno spettacolo allegorico e morale ben più complesso

del solito, e anche piuttosto diverso dal consueto. Si trattava di una prosopopea intitolata *La rappresentazione di Anima e di Corpo*, per il quale il suo autore Emilio de' Cavalieri, nel frattempo ritornato a Roma, aveva deciso di adoperare su larga scala le medesime modalità di recitazione cantata saggiate nelle proprie scenette pastorali fiorentine. Nell'autunno, a Firenze, le feste per le nozze di Maria de' Medici con Enrico IV re di Francia videro un'ancor piú solenne affermazione del nuovo ritrovato. Il 5 ottobre il «convito reale» allestito nel salone dei Cinquecento a Palazzo Vecchio ebbe per intermezzo un *Dialogo cantato [...] da Giunone e Minerva* steso da Battista Guarini e musicato dallo stesso Cavalieri; il 6 ottobre, a Palazzo Pitti, Iacopo Corsi offrì agli sposi *L'Euridice*, una rappresentazione mitologica di ambiente pastorale di Ottavio Rinuccini, intonata da Iacopo Peri; il 9 ottobre al Teatro degli Uffizi si diede un'altra sceneggiatura mitologico-pastorale, *Il rapimento di Cefalo* di Gabriello Chiabrera e musiche di Giulio Caccini, supplementarmente arricchita con intermezzi essi pure in musica [cfr. Bartoli Becherini 2000; Bellina 1984; Decroisette, Graziani e Heuillon 2001; Gargiulo 2001; Solerti 1904; 1905].

Conosciuto cosí da una cerchia ben piú vasta, ulteriormente allargata con la diffusione a stampa – intera o parziale – di alcuni di quei primi suoi titoli, il teatro tutto cantato iniziava la propria vita fatta di qualche riproposizione, e soprattutto di nuovi spettacoli. Talora essi nacquero con l'evidente intenzione di emulare le novità esibite dalla corte medicea, come nel caso delle realizzazioni promosse dai Gonzaga a Mantova privatamente nei carnevali 1607 (*La favola d'Orfeo*, di Alessandro Striggio e Claudio Monteverdi) e 1608 (*La Dafne*, con nuova musica di Marco da Gagliano), e per gli invitati forestieri nel corso delle feste nuziali allestite in quello stesso 1608 per il matrimonio del principe ereditario Francesco con Margherita di Savoia. Esse contemplarono: il 28 maggio la «tragedia» *Arianna* di Rinuccini e Monteverdi; il 2 giugno la commedia parlata *L'idropica* di Guarini con intermezzi di Gabriello Chiabrera musicati da vari compositori; il 3 l'introduzione e le comparse in musica per un torneo; il 4 il *Ballo delle Ingrate* di Rinuccini e Monteverdi; il 5 ancora un ballo con introduzione cantata, *Il sacrificio di Ifigenia* di Striggio e musicista ignoto [cfr. Fabbri 1985].

Cosí come nella scelta dei soggetti prevalse di gran lunga l'opzione mitologica e pastorale, restando eccezione quella allegorica [cfr. Fabbri 1990], per il loro trattamento non si derogò mai – né allora né in seguito – dall'uso del verso, e conseguentemente dalle possibili organizzazioni metriche offerte dalla tradizione letteraria italiana. La “normale” comunicazione tra personaggi (dialoghi), e dei personaggi col pubblico (monologhi: riflessioni interiori fatte ad alta voce), venne affidata a quel registro di conversazione ed espressione “media” ampiamente sperimentato nel teatro parlato, e costituito dai cosiddetti “versi sciolti”: endecasillabi in versione intera, o

ridotta a una sola delle sue componenti interne (il settenario, ben piú raramente il quinario), non legati da schemi di rima (vincoli del genere potevano qua e là sussistere, ma non erano assolutamente tassativi, né tantomeno prevedibili). L'intenzionale e saltuario abbandono di tale registro, ottenuto con tecniche varie e magari simultanee (griglie di rime, stroficità, materiali ricorrenti, metri diversi da quelli richiesti dai versi sciolti), era giustificato da situazioni drammaturgicamente particolari: prologhi, cori, canti, balli, racconti, preghiere, aforismi morali, espansioni liriche. Metrica e morfologia erano ovviamente quelle della tradizione letteraria colta: endecasillabi e settenari – distinti, o combinati tra loro – organizzati in terzine, quartine (la cosiddetta “ode”), ottave, sestine, canzoni e canzonette [Fabbri 1988; Leopold 1978]. Di recente, quella tavolozza si era arricchita grazie alle invenzioni della lirica anacreontica, modellata anche su coeve esperienze francesi, di cui Gabriello Chiabrera era il campione in Italia. Vi s'impiegavano con favore versetti corti come il trisillabo e il quinario, e preferibilmente versi parisillabi a forte accentuazione (ottonario, quadrisillabo, senario, perfino il decasillabo), sia in agglomerati omogenei sia in strofette eterometriche [cfr. Fabbri 1988; Fabbri e Pompilio 1983; Leopold 1981].

## 2. *La «monodia»: parlar cantando e cantare ad aria.*

Come si è detto, risorsa tecnica fondamentale al servizio di questo progetto fu quel tipo di canto a voce sola che, piú o meno nel medesimo giro d'anni, l'erudito Giovan Battista Doni designava greicamente come «monodia». Essa prevedeva che l'interprete desse voce singola e individualizzata alle parole del personaggio, poggiando saldamente su di un costante sostegno strumentale («basso continuo») essenziale o arricchito, con funzioni di basamento armonico: se opportunamente coeso quanto a condotta melodica, quest'ultimo poteva però prestarsi anche a una lettura in dimensione contrappuntistica, costituendo pur sempre una “voce” (strumentale) che continuamente interagiva con la parte del canto.

L'incarnazione del personaggio si attuava dunque attraverso le tecniche della monodia accompagnata, declinate variamente a seconda della situazione scenica. Base dell'imitazione per questo «quasi che in armonia favellare», come dirà Giulio Caccini nella prefazione alle sue *Nuove musiche* (Marescotti, Firenze 1602), erano le intonazioni e i ritmi presenti nella voce parlante, che già Mei aveva suggerito di studiare attentamente e di prendere a modello.

Nella prefazione a *Le musiche [...] sopra L'Euridice*, Iacopo Peri mette a fuoco alcuni punti da lui tenuti fermi quando aveva preso a musicare *La Dafne*: l'aspirazione a un canto “parlante”, che si collocasse a mezza strada fra la voce cantata e quella parlata sia per l'aspetto ritmico sia per quello in-

tervallare; la registrazione, amplificata, dei profili sonori via via assunti dalla voce di un individuo in preda a questa o quella emozione.

Suggestionato dall'atmosfera erudita e classicheggiante dei dibattiti della "camerata" Bardi, nella citata prefazione a *Le nuove musiche* Caccini indicava come il linguaggio musicale constasse di «favella, ritmo, suono», secondo un ordine gerarchico che privilegiava le componenti tipiche anche del discorso parlato. Per il compositore che intonava versi, risultava indispensabile una preventiva valutazione metrica del testo poetico, in modo da attribuire valore appropriato alle sillabe: quelle accentate erano da considerare generalmente "lunghe", e "brevi" le atone. Particolare attenzione doveva essere posta anche nell'evitare la dilatazione di queste ultime con inopportuni vocalizzi («passaggi») puramente esornativi, cercando piuttosto di sottolineare la preminenza strutturale delle altre magari abbinandole a consonanze col basso continuo, come si poteva leggere del resto anche nelle riflessioni teoriche di Peri. Caccini precisava ulteriormente i suoi obiettivi nella dedicatoria della sua *Euridice* (Marescotti, Firenze 1600) laddove dichiarava di aver perseguito «una certa sprezzatura» («quella leggiadria la quale si dà al canto co'l trascorso di più crome e semicrome sopra diverse corde»), mediante la quale a suo avviso si era «appressato quel più alla natural favella» [Solerti 1903].

Una simile monodia recitativa, originata da un'intenzione di massima aderenza al profilo metrico - ma con le significative eccezioni notate - e appoggiata alla non periodicità dei versi sciolti, voleva dunque proporsi come un'amplificazione del parlato. Insieme, però, restituiva anche la dimensione cronologica rettilinea che gli era propria: la stesura in versi nobilitava già di per sé il registro del semplice parlato; in sovrappiù, la sua declamazione ulteriormente rallentata nel canto gli conferiva una pompa e un'enfasi che però dilatavano, non ristrutturavano, il tempo reale necessario al disbrigo della componente verbale. Diverso era il caso per ogni anche episodico discostarsi da quella situazione. Quest'ultimo lo si poteva ottenere organizzando quei medesimi metri per mezzo di parametri periodici (moduli strofici, particolari assetti di rime, impieghi di versi-*refrain*), o addirittura facendo uso di misure meno "prosastiche" (cioè tutte quelle diverse dagli sciolti): dal punto di vista musicale, un effetto analogo lo sortiva ogni momentaneo abbandono sia del canto a voce sola in favore di episodi a più voci, sia della monodia disinvoltamente asimmetrica a pro di costruzioni segnate da interne periodicità e riprese.

Nel primo caso, possiamo dire che l'egemonia la deteneva il sistema comunicativo verbale, ovviamente nella sua variante poetico-letteraria. Nel secondo, il rapporto era ribaltato, e i parametri musicali tendevano a prendere il sopravvento. Trattandosi però di parola e musica in dimensione rappresentativa, le due situazioni generano anche differenti prospettive temporali. Spostando l'asse del rapporto poesia-canto verso il polo musicale, e

allontanandosi dal principio dell'imitazione del parlato per imboccare più o meno risolutamente la via del canto, ci si distanziava anche da una restituzione cronologicamente "realistica" del testo letterario, per introdurre convenzioni e strutture temporali artificiali: come tali, bisognose di assuefazione e accettazione da parte di spettatori in domestichezza invece con gli ideali di verosimiglianza del teatro parlato [Fabbri 1995].

Per strutture concluse analoghe a quelle descritte, la musica vocale e da ballo del Cinquecento aveva fatto uso del termine di "aria": e "arie" (o "ariette") tali pagine furono designate anche all'interno dei testi cantati. Nell'*Euridice*, per la seconda stanza del «lieto imeneo» di Tirsi «Nel puro ardor della più bella stella», Peri infatti prescrisse: «Si replica sopra la medesima aria». Come sinonimo di "aria", lemma di origine musicale, venne ben presto impiegato anche quello di provenienza letteraria "canzone" e "canzonetta" [Leopold 1978].

Agli albori del teatro musicale, proprio per le ragioni di abitudine comunicativa di cui s'è detto, il ricorso a strutture di questa natura si verificò più che altro in alcuni momenti fissi: nei prologhi, affidati a un personaggio che intona le strofe di una cosiddetta ode oraziana (le partiture pervenuteci stampano il solo modello melodico della prima stanza, da applicare con eventuali minimi adattamenti alle successive, e il ritornello strumentale da intercalarvi), e nei cori che suddividono una scena dall'altra o concludono gli atti (essendovi il coro di continuo partecipe, la *Rappresentazione di Anima e di Corpo* affida questo ruolo di chiusa a "sinfonie" strumentali). Gli interventi corali erano in genere strofici, e magari stesi secondo i nuovi dettami della poesia anacreontica: a versi brevi, spesso parisillabi, con schemi d'accento molto evidenti e regolari (un esempio, la prima strofe di quello finale da *L'Euridice*: «Biondo arcier, che d'alto monte | aureo fonte | sorgere fai di sí bell'onda, | ben può dirsi alma felice | cui pur lice | appressar l'altera sponda»). Trattandosi di entità collettive, il compositore poteva renderli credibilmente in polifonia – omoritmica perlopiù, ma non mancano spunti d'imitazione –, con soluzioni anche solistico-corali in cui gli interventi a più voci potevano figurare in funzione responsoriale.

Accanto a queste, anche altre situazioni ricevono una configurazione analogamente chiusa e un trattamento musicale adeguato: stroficità, profilo melodico caratterizzato, basso continuo coerente e incalzante. Col consolidarsi del genere, esse anzi assumeranno il valore di luoghi topici: l'esibizione vocale, l'effusione festosa che spinge al canto (nell'*Euridice*, l'invito di Orfeo «Gioite al canto mio, selve frondose») e la dichiarazione sentenziosa (nella *Dafne*, le terzine di Apollo «Non curi la mia pianta o fiamma o gelo»). Sempre nell'*Euridice*, il verso-*refrain* «Lagrimate al mio pianto, ombre d'Inferno» tripartisce – asimmetricamente – il "lamento" di Orfeo «Funneste piagge, ombrosi orridi campi», introducendo un elemento di perio-

dicità ed eufonia già verbali in un contesto di versi sciolti declamati (come nei lunghi monologhi di "racconto": un altro *topos* di questi primi drammi, mutuato dal teatro parlato e classico). Quanto alle citate terzine giubilanti di Orfeo «Gioite al canto mio, selve frondose», la loro collocazione drammatica è essenziale. Esse annunciano il ritorno del protagonista dopo l'incursione - fausta, in quanto per esigenze di circostanza Rinuccini aveva modificato il mito imponendogli un lieto fine - nell'Oltretomba a recuperare Euridice. La ricomparsa di Orfeo in scena riceve così un rilievo più che ordinario: per una volta, il suo canto nasceva da un irrefrenabile moto interiore, piuttosto che da un altrui invito a esibirsi. Il campo dell'effusione lirica sarà una delle situazioni teatrali che il cantar recitando in breve prediligerà.

### 3. *Il maestro di cappella e il compositore teatrale.*

Proprio trattandosi di poesia e musica drammatiche, efficacia particolare dimostrarono i compositori che seppero sfruttare in dimensione squisitamente scenica le risorse che l'una e l'altra mettevano a loro disposizione. Anche da questo punto di vista, nei primi decenni del Seicento sui contemporanei si staglia la figura di Claudio Monteverdi (1567-1643) [cfr. Fabbri 1985; Gallico 1979]. Fu all'epoca del suo servizio presso la corte gonzaghesca a Mantova (1590/91-1612) che Monteverdi ebbe modo di cimentarsi per la prima volta negli inserti musicali del teatro parlato, nelle forme di spettacolo anche musicale, e infine nel teatro tutto cantato. Di questa sua attività, interamente superstiti risultano al momento solo *La favola d'Orfeo* (1607, stampata nel 1609) e *Il ballo delle Ingrate* (1608, ma pubblicato solo nel 1638, e con adattamenti: dell'*Arianna* di quel medesimo 1608 conosciamo invece il solo celeberrimo *Lamento*). Come Rinuccini, anche Alessandro Striggio - l'autore del testo letterario - sceneggiò il medesimo mito di Orfeo ed Euridice, ma imprimendogli una più spiccata e intensa teatralità. Si confrontino le due diverse rese di una situazione cruciale, cioè l'annuncio della morte di Euridice e la reazione di Orfeo. In Rinuccini sopraggiunge la nunzia Dafne, che racconta come Euridice, mentre danzava cogliendo fiori in un prato, morsicata da un serpente velenoso di lì a poco era spirata tra le braccia delle amiche: impietrito, Orfeo se ne sta dapprima muto, poi dà voce a un lamento e abbandona la scena. Sarà l'amico Arcetrio a raccontarne la successiva disperazione, e l'apparizione *ex machina* di Venere; e Aminta narrerà in seguito il suo fortunato ritorno dall'Oltretomba insieme alla sposa rediviva. Striggio fa invece irrompere Silvia, che sopraggiunge a turbare i divertimenti canori di Orfeo e dei pastori, e prima d'iniziare la propria narrazione comunica la terribile notizia lasciando tutti sgomenti. Muto per tutta la durata del racconto, al termine

di quest'ultimo Orfeo erompe in una pateticissima allocuzione all'amata, maturando a vista la decisione di affrontare la discesa agli Inferi. Pure agito sotto gli occhi degli spettatori, e non classicamente raccontato da un nuncio, sarà il movimentato ritorno dal mondo sotterraneo, con la drammatica perdita di Euridice.

A un taglio letterario già di per sé più mosso, si aggiungano appunto alcune soluzioni monteverdiane d'indole spiccatamente teatrali. Nell'atto I i canti e le danze di Orfeo, dei Pastori e delle Ninfe si allineano secondo uno schema a specchio che restituisce l'idea di un brillante quadro vivente festivo alla maniera degli intermezzi: ne è fuoco centrale l'allocuzione di Orfeo «Rosa del ciel, vita del mondo e degna»; gli fanno prima e dopo simmetrica corona sia il coro danzato «Lasciate i monti», sia l'invocazione nuziale «Vieni, Imeneo, deh vieni». Con efficacissimo contrasto, nell'atto II alle melodiose strofe e ai canti periodici degli ignari Pastori e di Orfeo in gara felicemente canora si oppongono di lì a poco i funebri versi sciolti e gli accenti prosasticamente recitativi di Silvia, messaggera della morte di Euridice. Oltre che sfruttando le architetture musicali chiuse contro la declamazione "aperta", Monteverdi restituisce vividamente il senso di un'opposizione anche ricorrendo ad altri parametri musicali. Un medesimo «ritornello» strumentale connota l'apertura del sipario sulla scenografia pastorale dell'atto I, e il ritorno al medesimo ambiente, dopo gli atti collocati nell'Oltretomba (III e IV), al principio del V. «Tacciono li cornetti, tromboni et regali, - prescrive la relativa didascalia, - et entrano a sonare il presente ritornello le viole da braccio, organi, clavicembali, contrabasso, et arpe, et chitaroni, et ceteroni, et si muta la sena»: vale a dire, spariscono gli strumenti a fiato, di tessitura grave, di sonorità forte e pungente, che avevano reso l'atmosfera sonora spaventevole degli Inferi, e ritornano in azione i timbri gradevoli e dolci che meglio si confanno al luminoso mondo pastorale. Ugualmente tornano, nei cori, le voci acute dei soprani, accantonate in favore di quelle medie e gravi, con le loro tinte scure, più adatte ad associarsi ai cupi abissi sotterranei. L'opposizione gioia-lutto, nell'atto II, è resa anche dall'individuazione timbrica degli strumenti che sorreggono le parole del Pastore («un clavicembano, chitarone e viola da braccio») e quelle di Silvia («un organo di legno e un chitarone»), il cui organico è fatto proprio anche da Orfeo e dai Pastori per i loro compianti. Nell'atto III, Caronte si oppone al passaggio di Orfeo anche a livello d'accompagnamenti: al di lui organo di legno, controbatte «al suono del regale». La scena di Orfeo con Eco, nell'atto V, implica una distribuzione anche spaziale dei gruppi di basso continuo. Nella citata scena dell'arrivo della messaggera, nell'atto II, la disparità di stato d'animo tra Silvia da un lato, i Pastori e Orfeo dall'altro, è resa in modo stridente anche opponendo con violenza l'ambiente armonico fermamente attribuito agli uni e all'altra.

4. *Caratteri e diffusione del teatro cantato.*

Nei suoi primi decenni di vita, il teatro cantato rilutta a lasciarsi inquadrare in quelle categorie e schemi interpretativi consolidatisi nei periodi a seguire, e poi divenuti canonici [cfr. Fabbri 1995]. Cronologicamente, ha fatto comodo la cifra tonda dell'anno 1600, assegnando a una sperimentale preistoria dell'opera le realizzazioni degli anni Novanta: *L'Euridice* d'ottobre è stata indicata come il capostipite del nuovo genere (e perché non *La favola di Dafne*? solo perché non ci è pervenuta nella sua totalità?), mentre alla precedente *Rappresentazione di Anima e di Corpo* si è riserbato il titolo di progenitrice dell'oratorio, non parendo consono al venturo dramma musicale discendere da una moralità scarsamente drammatica. Ma proprio in quanto cognizioni comuni e assodate, la loro legittimità non può risultare scontata. E come dev'essere sviluppato un nucleo drammatico per poterlo includere negli esempi di teatro cantato? ne faranno parte tutte quelle numerose occasioni di spettacolo che si sostanziarono in comparse di maschere monologanti o dialogiche, brevi intermezzi conviviali, carri allegorici con gruppi figurati, *entrées* e presentazioni di danzatori? E se queste saranno reputate inadatte, perché drammaturgicamente troppo esili, la stessa condanna si applicherà ad "azioni drammatiche" un tantino più complesse quali ad esempio *Il Reno sacrificante* di Ridolfo Campeggi con musiche di Girolamo Giacobbi (Bologna 1617)? *L'Aurora ingannata* - dovuta alla medesima coppia -, che venne proposta per la prima volta a Bologna nel 1605 smembrata e utilizzata tra gli atti di una pastorale recitata parlando (*Il Filarmino* del medesimo Campeggi), andrà considerata un intermezzo sul tipo di quelli del 1589 o un'opera in musica? In un'ideale storia del teatro musicale, a chi toccherà occuparsi di prodotti come *Il ballo delle Ingrate* di Rinuccini e Monteverdi (Mantova 1608)? Allo storico della musica? A quello della danza? E per la competenza sulla «festa d'arme e di ballo» *Le fonti d'Ardena* (Firenze 1623) entrerà in lizza anche lo storico dello spettacolo?

È forse più saggio non lasciarsi coinvolgere in simili bizantinismi. E non solo per evitare d'impelagarsi in distinzioni di cui non è agevole venire a capo, ma perché l'operazione stessa pare poco produttiva: senza dire che risulta metodologicamente assai dubbia una procedura mirante a setacciare i vari prodotti alla luce di assestamenti e griglie di lettura cristallizzati solo più avanti. Altra cosa è porre a fuoco e segnalare la diversità di destinazioni, modalità teatrali, autonomia, grado di articolazione ed elaborazione dei nuclei drammatici, concorrenza di linguaggi, finalità, cui le tecniche del teatro tutto cantato furono di volta in volta applicate. Tutto ciò andrà notomizzato con puntiglio: non però in omaggio alla cavillosa e necrofila per versione di ridurre il mondo a tassonomie di comodo, utili all'accademica riproduzione degli studi, ma molto meno alla decifrazione della realtà.

Una mappa del teatro musicale primo-secentesco dovrà registrare, oltre i citati centri di Firenze e Roma, anche i contributi di Mantova, Bologna, Torino, Parma [cfr. Fabbri 1995]. Tradotta in termini di geografia politica, questa ideale cartografia manifesta l'interessamento per il nuovo ritrovato teatral-musicale da parte delle principali dinastie italiane regnanti (i Medici, i Gonzaga, i Savoia, i Farnese): con ciò, esse andavano ad arricchire le loro tradizionali politiche di promozione e patrocinio artistico per scopi di rappresentanza e di prestigio. Accanto a tutto questo, le presenze di capitale e vice-capitale dello Stato Pontificio testimoniavano il fervore e la vitalità di mecenatismi "minori" – nel senso di "non statali", promossi cioè da singoli privati o da consorterie più o meno istituzionali – in città policentriche, la cui vita culturale e sociale non ruotava attorno a una corte dominante. Il caso di Roma è per la verità un po' particolare, dato che talora le diramazioni nepotistiche potevano prefigurare l'egemonia di una famiglia – quella del pontefice regnante –, e dunque una situazione analoga a quella delle altre capitali principesche. Ma la natura di sovranità *pro tempore* della figura papale, e la persistenza di molteplici sedi interessate a promuovere fatti d'arte, rendeva pur sempre la situazione romana ugualmente non omologabile ad altre.

Di fatto, un ruolo specifico nella storia del neonato teatro per musica Roma lo giocò proprio grazie a una contingenza simile quando, sotto il regno di Urbano VIII (Maffeo Barberini, 1623-44), i suoi nipoti – i cardinali Francesco e Antonio, più Taddeo – furono per alcuni lustri al centro della vita artistica cittadina. Anzi, si può dire che a Roma Francesco Barberini abbia replicato tardivamente e in sedicesimo qualcosa di ciò che Giovanni Bardi decenni prima aveva fatto a Firenze. Per il suo *entourage*, nel 1624 l'erudito fiorentino Giovan Battista Doni svolse infatti alcune lezioni sulla presenza della musica nella tragedia greca, e sulla possibilità di «conservare la salmodia de' Greci recandola nella nostra intavolatura» [Solerti 1903]. Ma accanto a questo apparato teorico e dottrinale, ormai erano sempre più frequenti i pratici esempi di teatro tutto cantato. Di ritorno da una legazione in Spagna, a Firenze nel 1626 lo stesso cardinale Francesco era stato salutato con la "rappresentazione in musica" della *Giuditta* di Andrea Salvadori e Marco da Gagliano. Nel 1627 le nozze di suo fratello Taddeo avevano avuto festeggiamenti che contemplavano largamente gli spettacoli cantati. Nel 1629 ancora Taddeo figurerà come dedicatario della partitura a stampa di *Diana scernita*, di Parisani e Cornacchioli.

Nel periodo 1631-43 i Barberini furono invece promotori in proprio di un'importantissima serie di recite operistiche allestite nei palazzi di famiglia. Notevoli sono: la continuità (solo il 1640 fu privo di spettacoli); l'accenno di costituzione di un proprio repertorio, con la ripresa di alcuni titoli anche a distanza di anni; la qualità del personale impiegato (autori per la poesia il loro segretario don Giulio Rospigliosi, e per la musica composito-

ri quali Stefano Landi, Michelangelo Rossi, Virgilio Mazzocchi, Marco Marazzoli, Luigi Rossi); l'acclimatazione di nuovi tipi di soggetti; la messinscena d'intrecci complessi; l'ampliamento dell'ambito comunicativo di pertinenza delle arie [Murata 1981; Schrammek 2001].

Già a Firenze, da un lato col *Medoro* del 1619 (Salvadori - da Gagliano e Peri) e *La liberazione di Ruggero dall'isola d'Alcina* del 1625 (Saracinelli - Francesca Caccini), e dall'altro con *La regina sant'Orsola* del 1624 (Salvadori - da Gagliano) e *La Giuditta* del 1626 (*id.*), gli autori del teatro per musica avevano dato segno di allargare il campo dei soggetti poetabili rispettivamente alla letteratura "romanzesca" moderna (Ariosto, Tasso, l'epica in genere) e alla storia sacra. Queste tendenze diverranno sistematiche proprio nella Roma barberiniana, come già i soli titoli di quelle stagioni teatrali mostrano: *Sant'Alessio* (1631, 1632 e 1634), *I santi Didimo e Teodora* (1635 e 1636), *San Bonifazio* (1638 e 1639), *La Genoinda* (1641), *Sant'Eustachio* (1643), *Erminia sul Giordano* (1633), *Chi soffre speri* (1637 e 1639), *Il palazzo incantato* (1642).

In base ai soggetti, e al loro trattamento, questi titoli tendono a disporsi lungo due serie: da un lato le tragedie (sacre), dall'altro le commedie o tragicommedie profane. Alle prime pertengono personaggi storici (tratti dall'agiografia), vicende nobilitate dall'eroica religiosità dei protagonisti e riflessioni corali analoghe a quelle del teatro classico, nel palese intento di fondare un moderno equivalente cristiano del dramma antico, e a lui superiore per ragioni ideologiche; alle restanti, personaggi di fantasia - anche se talora ben noti per via di una precedente fama letteraria -, in ambientazioni spesso pastorali e impegnati in trame d'amore [Fabbri 1990].

Sacre o profane che fossero le sceneggiature, le alleggeriva una componente ridicola fin lì ignota al teatro musicale. Già rispetto all'originario *Sant'Alessio*, dove figurava il solo paggio Marzio, la ripresa del 1634 mostra qua e là in azione la coppia buffa costituita appunto da Marzio affiancato da Curzio, in modo da garantire dei "siparietti" ameni che ottemperassero all'assodato principio educativo dello *juvare delectando*. Neppure alle altre opere barberiniane (salvo *La Genoinda*) mancheranno servi ridicoli, valletti o giovani pastorelli impertinenti, vecchie fantesche, la schiera grottesca di satiri e demoni o mostri infernali. Di questa comica genia, già con *Chi soffre speri* entreranno a far parte maschere tratte dalla commedia dell'arte, con le loro caratterizzazioni anche linguistiche: Cola, Zanni e Frittellino appunto in *Chi soffre speri*, il vanaglorioso Capitano spagnuolo in *San Bonifazio*.

La presenza di simili personaggi consentiva anche di associar loro gaie ariette che rendevano più vivace la veste sonora. Ma seppure molto saltuarimente, tali espressioni canore le troviamo assegnate anche a protagonisti seri: perfino a quelli delle storie sacre, e neppure in situazioni "realistiche". *Sant'Alessio* ad esempio vi incastona una preghiera («Se l'ore volano»), e a un'analogha struttura conchiusa affida un suo esaltato commento sulla pro-

pria fine imminente («O morte gradita»). Anche se non troppo frequenti, nelle opere romane le arie furono indubbiamente oggetto d'interesse a più livelli. Oltre all'acquisizione di aree di pertinenza comunicativa sempre più ampie – l'effusione lirica in genere, in ogni sua manifestazione –, è evidente il gusto per la sperimentazione metrica, con risultati che si spinsero al di là delle miscele polimetriche (strofette di metri diversi), fino nel campo dell'eterometria vera e propria (strofette di metri diversi, ma non affini) [Fabbri 1988].

Un altro aspetto che in particolare le opere barberiniane svilupparono furono gli intrecci. Se fin lì il teatro musicale si era perlopiù limitato a sceneggiare singoli episodi mitologici di breve respiro rappresentativo, Rospi-gliosi allestì invece congegni drammatici ricchi di personaggi e soprattutto di azioni, ispirandosi al teatro parlato coevo e adottandone i meccanismi e gli espedienti. Ciò dilatò evidentemente la quantità di testo letterario da intonare: in gran parte steso in versi sciolti, destinati alla declamazione in stile "parlante", ma qua e là (specie a conclusione di battuta, o comunque per sottolineare un passo significativo) pronunciati con enfasi più canora (ariosi) [Reiner 1968]. Lo punteggiavano parcamente arie strofiche a una o più voci, e qualche coro. L'effetto di «tedio del recitativo» (lo scrive Domenico Mazzocchi nell'indice della sua *Catena d'Adone*, 1626), lamentato successivamente anche da alcuni teorici d'ambiente romano (Pietro Della Valle, Vincenzo Giustiniani, Giovan Battista Doni), derivava proprio da quest'attitudine apparentemente più corriva che i compositori tenevano nell'intonare tali testi letterari. La considerazione era però astrattamente artistica: se dal punto di vista musicale l'impressione era quella di una minor tensione di stile, era proprio la volontà di far assumere alle trame cantate dimensioni e struttura drammatiche più articolate e complesse a imporre un disbrigo maggiore di versi, da pronunciarsi necessariamente perlopiù in maniera corsiva: pena un'insistenza spropositata sui particolari, troppo frequenti indugi, un ritmo drammatico fiacco e alla lunga insostenibile. Il problema si riproporrà anche in seguito, e sotto diversi punti di vista pur restando in sostanza il medesimo. Per quanto reso con mezzi musicali, non si può valutare il teatro cantato unicamente coi metri delle tecniche di composizione: piuttosto, bisognerà osservare come il musicista le impieghi – e le pieghi – per raggiungere il suo vero scopo, che è quello di riuscire drammaturgo capace di rifondere con efficacia in suoni un testo drammatico prevalentemente verbale [Fabbri 1995].

##### 5. *L'opera in musica a Venezia: il sistema impresariale.*

Dalla scena del teatro musicale primo-secentesco, per parecchio tempo è sostanzialmente assente Venezia, che invece per quanto riguardava i ge-

neri drammatici fin lí tradizionali (quelli cioè recitati parlando) era stata "piazza" di primissimo piano, e vivacissima. Di recite in musica del tipo di quelle fiorentine romane mantovane e cosí via, a Venezia se ne ebbero solo a partire dal 1637, quando durante il carnevale al teatro di San Cassiano fu allestita *L'Andromeda*, con musiche di Francesco Manelli su testo di Benedetto Ferrari. In base alle nostre conoscenze, prima se n'erano avuti tutt'al piú degli assaggi, e sempre connessi con la figura di Monteverdi, che dal 1613 lavorava e risiedeva in città nella sua qualità di maestro della cappella ducale di San Marco. Proprio l'epistolario monteverdiano [Monteverdi di 1994] ci informa che nel carnevale 1620 in casa Bembo si progettava di offrire ai «principalissimi sig.<sup>ri</sup> et dame» invitati per una festa, oltre alla consueta «ora di concerto», un «lamento di Apollo» sulla misera sorte di Dafne rappresentato «sopra una senetta» (cioè su di un piccolo palcoscenico), per il quale aveva scritto i versi Alessandro Striggio, che poi Monteverdi aveva intonato. Sempre «in tempo [...] di carnevale per passatempo di veglia, alla presenza di tutta la nobiltà» nel 1624 fu recitato a palazzo Mocenigo il *Combattimento di Tancredi e Clorinda*. Stavolta Monteverdi aveva posto in musica direttamente le ottave tassesche relative a un celeberrimo episodio della *Gerusalemme liberata* (con qualche modifica, e contaminandole con la versione leggibile nella *Conquistata*). Pubblicandola successivamente tra i suoi *Madrigali guerrieri et amorosi* stampati nel 1638 [Vincenti, Venezia], il compositore la presentava accompagnata da indicazioni registiche in cui resta memoria di come era stata recitata quella prima volta nella nobile dimora dei Mocenigo:

si farà entrare alla sprovista (dopo cantatosi alcuni madrigali senza gesto) dalla parte de la camera in cui si farà la musica, Clorinda a piedi armata, seguita da Tancredi armato sopra ad un cavallo mariano [= finto], et il Testo all'ora comincerà il canto.

Ancora a palazzo Mocenigo, ma stavolta per festeggiamenti nuziali, nella primavera del 1630 fu inscenata la favola pastorale *Proserpina rapita* di Giulio Strozzi, con musiche commissionate a Monteverdi: non siamo però sicuri che si trattasse di un testo da eseguire interamente in musica.

Oltre che sporadiche, fin lí a Venezia le recite in musica erano state di piccole dimensioni, ibride nella loro natura drammatica (misto forse di parlato e cantato il testo di Strozzi, esempi di epica sceneggiata quelli tasseschi), e privatissime. Prima del 1637, perciò, il pubblico veneziano aveva scarsissima dimestichezza col teatro tutto musicale. *L'Andromeda* quell'anno rappresentata cantando dunque risultò una novità totale, tanto piú che essa non fu - com'era successo fino a quel momento a Firenze, Roma, Mantova, Bologna - uno dei tanti intrattenimenti privati cui si era ammessi su invito, bensí uno spettacolo proposto in una sala accessibile a un pubblico pagante. Già dal pieno Cinquecento il teatro (parlato) italiano conosceva il fenomeno - connesso all'esperienza dei comici di professione (dell'arte, co-

me si usava dire) – delle recite al chiuso in locali cui si poteva liberamente entrare acquistando un biglietto. Negli anni all'incirca tra il 1540 e il 1570 “stanze” del genere esistevano ad esempio a Modena, Bologna, Piacenza, Genova, Udine, Mantova, Reggio nell'Emilia. Pubblicando nel 1580 la sua *Venezia nobilissima*, dettagliata descrizione della città lagunare, Francesco Sansovino poteva scrivere:

sono poco discosti da questo tempio [di San Cassiano] due teatri bellissimi edificati con spesa grande, l'uno in forma ovata e l'altra rotonda, capaci di gran numero di persone, per recitarvi ne' tempi di carnevale commedie secondo l'uso della città.

Sansovino alludeva alle due sale stabilmente attrezzate per accogliere il pubblico – pagante – che assisteva alle abituali recite dei comici dell'arte. La prima era di proprietà della nobile famiglia Michiel (il Teatro Vecchio), l'altra dei Tron (il Teatro Nuovo). Contemporaneamente a quest'ultimo, distrutto da un incendio nel 1629 e ricostruito in muratura (nonché ormai noto come San Cassiano), nella prima metà del Seicento sono testimoniati attivi pure il San Moisè (dei Giustinian) e il San Salvador, aperto nel 1622 (di proprietà dei Vendramin): Tommaso Garzoni cita poi esibizioni a pagamento di comici anche «all'ostaria del Pellegrino», evidentemente attiva prima del 1616 (data di pubblicazione dello scritto – *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* – in cui se ne dà conto) [Fabbri 1995].

E proprio a una di questa sale – quella di San Cassiano – dedicate al teatro professionistico e offerto a un pubblico pagante, a ridosso del carnevale 1637 si rivolse la compagnia degli autori-interpreti dell'*Andromeda* per quella loro novità da proporre al pubblico veneziano. Il grande successo dell'iniziativa si misura facilmente constatando come negli anni seguenti il San Cassiano insisterà su questo filone inserendo sistematicamente nei propri cartelloni carnevaleschi non piú commedie parlate, ma drammi cantati. Subito venne imitato da altre sale già in attività, e in concorrenza. Nel 1639 al San Moisè veniva forse ripresa *L'Arianna* di Monteverdi (se non in quell'anno, la conversione di questo teatro al dramma cantato avvenne comunque per certo nel 1640 con due “prime” di Ferrari, *Il pastor regio* e *La ninfa avara*). Nel carnevale 1638 l'Accademia degli Unisoni (promossa da Strozzi nel 1637) allestiva nel proprio “ridotto” aperto al pubblico – pagante – un'attrazione musicale fuori dalla norma, consistente in una ripresa della «favola di Giasone e di Medea» da Monteverdi musicata dieci anni prima per la corte di Parma. Quanto grande fosse l'entusiasmo per il nuovo genere lo conferma il fatto che, oltre ai teatri esistenti e convertiti all'opera in musica, se ne aggiunsero ben presto di nuovi appositamente eretti per ospitarlo: il Ss. Giovanni e Paolo (proprietà Grimani), costruito in legno nel 1638 e inaugurato l'anno seguente con *La Delia* di Giulio Strozzi, musicata da Manelli e Francesco Sacrati; il Novissimo, edificato nel 1641 e subito inaugurato con *La finta pazza* di Strozzi-Sacrati (chiuso nel 1647); il Ss.

Apostoli, aperto nel 1649 con *Oronthea* di Giacinto Andrea Cicognini - Marcantonio Cesti, e attivo fino al 1688; il Novissimo di Sant'Aponal (proprietà Duodo e Correr), che nel 1651 avviò le sue stagioni con opere di Francesco Cavalli (*L'Oristeo*, *La Rosinda*, *La Calisto*), cessando l'attività musicale nel 1657.

Se a Venezia lo spettacolo tutto cantato era giunto in ritardo rispetto ad altri centri, vi conobbe però un successo immediato e senza precedenti, finendo col sostituirsi a quello parlato - almeno al vertice delle gerarchie artistiche - nei gusti del pubblico e perfino fisicamente, nei medesimi luoghi di rappresentazione. Del sistema teatrale in cui in ambito veneziano veniva a inserirsi, giovandosene assai, il teatro musicale assumeva anche le connotazioni essenziali: il carattere d'impresa economica con fini di lucro, il suo carattere pubblico (cioè la possibilità per chiunque di divenirne spettatore, sempre che avesse ovviamente i mezzi per l'acquisto di un biglietto d'ingresso), la ripetitività, la cadenza sistematica. Insomma, se in precedenza lo spettacolo cantato era stato - salvo poche eccezioni - un evento fuori dell'ordinario e solitamente connesso a circostanze speciali, ora diventava un'abitudine stagionale specie del periodo carnevalesco (dal 26 dicembre al martedì grasso di ogni anno); già mecenatescamente elargito, ed espressione sotto la specie artistica di egemonie politiche, diveniva iniziativa economica ispirata alle leggi economiche del mercato; da prerogativa di un'élite per diritto di sangue e di rango si mutava in privilegio temporaneo disponibile sul mercato e in offerta prolungata (contro le quattro recite del barberiniano *Chi soffre spera*, a Roma nel febbraio-marzo 1639, sono eloquenti le ventiquattro dell'*Antioco* di Minato-Cavalli a Venezia dal 25 gennaio al 24 febbraio 1659) [cfr. Bianconi 1982].

La regolarità e sistematicità delle rappresentazioni musicali a Venezia, dal 1637 in poi (qualche breve sospensione si ebbe solo per cause di forza maggiore, in tempo di guerra), e con più sale attive contemporaneamente, determinò fenomeni d'importanza capitale. In primo luogo si assisté all'affermazione definitiva di figure professionali di musicisti legati al teatro: compositori (e poeti per musica), cantanti, ballerini (ma anche impresari, scenografi, costumisti, ecc.). Prima di allora, il catalogo di un compositore poteva comprendere titoli di genere drammatico-musicale, ma saltuariamente (solo se le circostanze avevano fatto fortuitamente incrociare le sue vicende biografiche con quelle di una qualche corte o accademia o circolo aristocratico desideroso di allestire uno spettacolo), e comunque in minoranza tra libri di madrigali, musiche a voci sole e volumi di musica sacra. Dei compositori attivi sulle scene veneziane fin verso la metà del secolo, i più (Francesco Manelli, Benedetto Ferrari, Francesco Sacrati, Francesco Cavalli) esibiscono invece un nutrito *corpus* di titoli teatrali: solo per Nicolò Fontei e Giovanni Rovetta l'esperienza scenica risulterà sporadica, limitata a un unico episodio, mentre lo stesso catalogo monteverdiano tra il

1640 e il 1643 si arricchirà di ben tre “numeri” drammatici (ma non si dimentichi l'inopportunità, per il maestro di cappella di San Marco, di immischiarsi in imprese legate all'attività delle sale pubbliche: l'esperienza di Monteverdi sarà presto interrotta dalla morte; quella del suo successore Rovetta abortirà subito; la carriera teatrale di Cavalli cesserà con la sua asunzione a tale carica).

Quanto ai cantanti che sappiamo essersi esibiti nello stesso periodo sui palcoscenici veneziani, se alcuni affrontarono tale impegno come una prestazione saltuaria che veniva ad aggiungersi al loro abituale servizio nella cappella ducale di San Marco (così come era successo in precedenza negli spettacoli di corte o a Roma), altri cominciarono a conoscere fama e celebrità proprio attraverso – e perfino esclusivamente – tali interpretazioni drammatiche. Ma non era solo quello musicale il libero professionismo che il teatro pubblico cantato contribuiva in modo decisivo a favorire: il bisogno di sempre nuovi testi da porre in scena produsse anche una schiera di specialisti letterari, perlopiù gentiluomini e avvocati che avevano fin lì scritto versi per diletto, e che ora si facevano poeti teatrali per fini di lucro.

L'altro basilare aspetto che l'approdo veneziano del teatro musicale assestavava era il campo delle convenzioni: drammaturgiche, musicali, letterarie, scenografiche. Un così intenso e regolare consumo di spettacoli tutti cantati portava “naturalmente” da un lato al rapido solidificarsi di schemi e *loci communes* di ogni tipo, e dall'altro – per complemento – alla necessità di rinfrescarli di continuo e rimpiazzarli se logorati: per quanto artigianale, si trattava pur sempre di una produzione “di serie”. Delle tradizioni che il teatro per musica alla fine degli anni Trenta del Seicento poteva vantare, quella romana era certo la più viva e robusta: per numero e continuità di allestimenti, e per la “forza di persuasione” che una serie continua come quella – situata proprio in tale decennio – dovette avere. Se poi si tiene presente che di provenienza e formazione romane erano stati i fulcri della compagnia promotrice dell'*Andromeda* e della *Maga fulminata* (Francesco Manelli e sua moglie Maddalena, rispettivamente compositore-cantante e primadonna; il poeta teatrale e tiorbista Ferrari, nonché altri esecutori che vi collaborarono), non sarà difficile immaginare che proprio alle recenti stagioni barberiniane ci si dovrà rivolgere per cercare d'individuare i modelli di tale tradizione.

Nella scelta dei soggetti da presentare al pubblico veneziano, poeti teatrali e musicisti accolsero in gran parte vicende appartenenti a quelle tipologie dell'irrealtà ormai pienamente stabilizzate nel genere drammatico tutto cantato: sceneggiature di celebri episodi mitologici (qualche caso: *L'Andromeda* di Ferrari-Manelli, 1637; *Le nozze di Teti e di Peleo* di Persiani-Cavalli, 1639; *La Delia* di Strozzi-Sacratì, 1639; *Ercole in Lidia* di Bissaccioni-Rovetta, 1645), storie mitiche ad ambientazione pastorale (*L'Adone* di Vendramin-Manelli, 1639; *Gli amori d'Apollo e di Dafne* di Busenel-

lo-Cavalli, 1640; *Amore innamorato* di Fusconi-Cavalli, 1642; *La virtù de' strali d'Amore* di Faustini-Cavalli, 1642; *Il Bellerofonte* di Nolfi-Sacрати, 1642; *Narciso et Eco immortaliati* e *Gli amori di Giasone e d'Isifile* di Persiani e, rispettivamente, forse Cavalli e Marazzoli (1642), pastorali *tout court* (*Il pastor regio* e *La ninfa avara* di Ferrari, 1640 e 1642; *L'Egisto* di Faustini-Cavalli, 1643). Ma accanto a questi ne figurano altri propensi piuttosto a far proprie le inclinazioni romane ad attingere dall'epica e dalla novellistica (anche moderne), e comunque più decisamente impostati sul genere della commedia d'intreccio: soggetti misti di personaggi divini e umani con possibilità di sviluppi magico-fantastici (*La maga fulminata* di Ferrari-Manelli, 1638), o coinvolgenti celebri eroi letterari (*L'Armida* di Ferrari, 1639; *Il ritorno di Ulisse in patria* di Badoaro-Monteverdi, 1640; *La Didone* di Busenello-Cavalli, 1641; *La finta pazza* di Strozzi-Sacрати, 1641; *Le nozze d'Enea in Lavinia* di ?-Monteverdi, 1641; *Sidonio e Dorisbe* di Melosio-Cavalli, 1642; *L'Ulisse errante* di Badoer-Sacрати, 1644) [cfr. Fabbri 1990].

Il successo che le parti comiche avevano incontrato a Roma induceva a dotare di ruoli ridicoli anche i testi per musica presentati a Venezia. Vi troviamo così vecchie governanti con velleità civettuole (Scarabea nella *Maga fulminata*, Grimora nel *Sidonio e Dorisbe*, Cirenia nell'*Alcate* di Tirabosco-Manelli [1642], e via elencando: la lista sarebbe cospicua, come anche nei casi seguenti, necessariamente solo esemplificativi), satiri e rustiche ninfe (Tamburla e il Satiro dell'*Armida*, Tritone nelle *Nozze di Teti e di Peleo*, i Satiri dell'*Adone* e della *Torilda* di Bissari-Cavalli? [1648]), villani (Tacco nel *Pastor regio*, Ghiandone della *Ninfa avara*, Erbosco del *Sidonio e Dorisbe*, Giamba nella *Finta savia* di Strozzi - autori vari [1643]), servi sciocchi (Trulla nella *Venere gelosa* di Bartolini-Sacрати [1643], Corbacchio della *Finta savia*, Nuto della *Torilda* di Bissari-Cavalli? [1648]), paggi e servi astuti (Sinone della *Didone*, Vafrinio del *Sidonio e Dorisbe*, Lesbino degli *Amori di Giasone e d'Isifile*), parassiti vanagloriosi (Iro nel *Ritorno d'Ulisse in patria*, Numano nelle *Nozze d'Enea in Lavinia*, Giroldo negli *Amori di Giasone e d'Isifile*), pedanti (Rodante nella *Finta savia*, il Pedante nel *Sidonio e Dorisbe*), vecchi in amore (Minocle nel *Bellerofonte*, Prospino nell'*Alcate*) [cfr. Fabbri 1990].

La differente situazione politica e culturale di Venezia, e le ben più decise finalità d'intrattenimento che il teatro per musica vi assumeva, fecero invece trascurare del tutto i soggetti agiografici. Un tale orientamento non andò però completamente affossato: se non quella sacra, la storiografia in genere fu presto vista anche dai poeti teatrali veneziani come un promettente repertorio di possibili sceneggiature, cui attingere con sempre maggior libertà a mano a mano che l'assuefazione del pubblico locale al nuovo tipo di teatro consentiva di spingersi progressivamente oltre. In questa prima fase del suo radicamento in laguna, da narrazioni storiche (in più di un caso noi oggi le diremmo piuttosto storico-leggendarie) trassero in tutto o

in parte la propria materia Marcantonio Tirabosco per *L'Alcate*, Scipione Errico per *La Deidamia* (1644), Giulio Strozzi per *Il Romolo e 'l Remo* (1645), Giovanni Faustini per *La Doriclea* (1645), Pietro Paolo Bissari per *La Torilda* (1648), Maiolino Bisaccioni per *La Semiramide* (1648), Giacinto Andrea Cicognini per *L'Oronthea* (1649). Un uso piú intenso ed efficace – perché legato a polemiche politiche contemporanee, contro l'assolutismo monarchico – delle fonti storiche fece soprattutto Gian Francesco Busenello in *La coronazione di Poppea* (1643, per Monteverdi) e *La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore* (1646, per Cavalli) [cfr. Fabbri 1990].

Nell'opera veneziana si affermava definitivamente anche la suddivisione dei testi in tre atti, e l'abitudine di rendere dialogato e spettacolare il prologo. Nel contempo, sempre di piú i drammi assumevano i caratteri di vere e proprie commedie d'intreccio, con vicende complesse e incrociate, e i tipici espedienti drammatici di tale genere (equivoci, cambi d'identità, travestimenti, agnizioni). Di pari passo, il favore che il pubblico loro accordava, spingeva a incrementare il numero delle canzonette (arie): nelle opere pre-veneziane esse punteggiavano sporadicamente il testo, come si è visto, e perlopiú per ben delimitate funzionalità drammatiche, mentre ora invece crescevano a vista d'occhio espandendosi anche in campi – quelli della comunicazione lirica ed espressiva – prima non praticati o toccati solo eccezionalmente.

## 6. Monteverdi e il teatro per musica a Venezia.

Le vicende biografiche di Monteverdi fecero sí che, anche di questa rinascita veneziana dell'opera in musica (ma meglio sarebbe dire, definitivo e duraturo assestamento), protagonista indiscusso finisse per essere proprio lui [cfr. Fabbri 1985; Gallico 1979]. Quando iniziò la conversione all'opera in musica dei teatri veneziani (1637), Monteverdi vi venne ben presto coinvolto: in questo campo poteva infatti vantare note benemeritenze risalenti agli anni mantovani e a fasti piú recenti (le manifestazioni parmensi del 1628), nonché sporadiche esperienze sceniche compiute a Venezia negli ambiti del teatro "da camera" (quelle citate sopra). Proprio a questi suoi trascorsi inizialmente si attinse: nel carnevale 1638 al ridotto degli Unisoni si riprese un suo intermezzo parmense del 1628, e nel carnevale 1639 il teatro di San Moisè si apriva al nuovo genere riportando probabilmente in scena *L'Arianna*. Commissioni interamente nuove furono invece *Il ritorno di Ulisse in patria* su versi di Giacomo Badoaro (carnevale 1640, teatro di San Cassiano), *Le nozze d'Enea in Lavinia* di poeta ignoto (carnevale 1641, teatro dei Ss. Giovanni e Paolo: la partitura non risulta superstita), *La coronazione di Poppea*, opera letteraria di Gian Francesco Busenello (carnevale 1643, teatro dei Ss. Giovanni e Paolo) [cfr. Gronda e Fabbri 1997; Sevieri 1997].

Aiutato anche da stesure drammatiche molto efficaci – specie l'ultima, quella di Busenello, che costituisce a pieno diritto uno dei capisaldi del teatro italiano secentesco *tout court* –, Monteverdi vi si dimostra una volta di più vero e proprio drammaturgo musicale. Come già all'epoca dei suoi primi accostamenti al nuovo genere, non si limita infatti a intonare i versi sottopostigli, seguendone i suggerimenti metrici e morfologici. Piuttosto, ne esplicita inventivamente con i mezzi a lui propri – quelli musicali – i nuclei espressivi, le situazioni sceniche, le posizioni e i contrasti. Bastino alcuni esempi. Da un lato, certi monumenti di eloquenza supremamente patetica quali le grandi “tirate” di lamento di Penelope («Di misera regina», da *Il ritorno di Ulisse in patria*, I, 1) e di Ottavia («Disprezzata regina», da *La coronazione di Poppea*, I, 5), che rinverdiscono efficacemente il prototipo del genere, quel monteverdiano lamento di Arianna del 1608 ormai assurti a vera e propria presenza mitica. Dall'altro, alcune vivacissime e variegatissime sequenze sceniche quali l'approdo del protagonista a Itaca e il suo incontro con Minerva (*Il ritorno di Ulisse in patria*, I, 6-8), o la morte di Seneca (*La coronazione di Poppea*, II, 3), al cui severo recitativo invano si oppongono le implorazioni dei Familiari, sia quelle cromaticamente patetiche a mo' di madrigale («Non morir, Seneca, no»), sia le successive più seducenti, con movenze da canzonetta («Io per me morir non vo»). E dopo la citata declamazione di Penelope, prosasticamente recitativa, le attitudini canore, canzonettistiche e spesso periodiche della coppia Melanto-Eurimaco (*Il ritorno di Ulisse in patria*, I, 2) non potrebbero più efficacemente restituire il contrasto tra la mestizia senza speranza della regina che si crede vedova e i lievi amoreggiamenti dei due giovani. Per converso, l'esplosione di canto in cui erompe Penelope una volta certa dell'identità di Ulisse (III, 10), dopo molte battute scambiate in stile recitativo, ne rende l'animo come meglio non si potrebbe.

Ma in questi suoi ultimi anni veneziani Monteverdi si spinse risolutamente oltre, fino a rimodellare spesso – e assai inventivamente – il testo letterario: sempre, però, allo scopo di estrarne con più efficacia i contenuti drammatici. Data la stroficità della base letteraria (nel consueto, realistico caso di canti in scena o di epifanie divine, in situazioni gioiose o estatiche, o per consuntivi sentenziosi), il compositore tratta ovviamente ad “aria” i rispettivi agglomerati di versi. Profittando di una ripresa a fine strofe del verso iniziale, nella *Coronazione di Poppea* Monteverdi confeziona per Drusilla una struttura musicale “circolare” che ricorda un po' quella della ballata («O felice Drusilla, o che sper'io?», III, 1). Ma il medesimo profilo l'aveva conferito anche all'ingresso di Ottone al principio dell'atto I («E pur io torno qui qual linea al centro»), senza attendere che fosse la relativa configurazione poetica a suggerirglielo, e probabilmente intendendo così raffigurare sonoramente un'idea di “ritorno”.

Se poi si considera tutta la parte di quei testi – la maggioranza – non or-

ganizzata in forme chiuse bensì stesa in versi sciolti (e dunque musicalmente destinata all'intonazione recitativa), lo scarto sarà ancor più palese. Oltre ai consueti andamenti declamatori che amplificano i profili del parlato, Monteverdi punteggia episodicamente la sua scrittura di moduli tipici dello stile arioso ("cavate", nel linguaggio dell'epoca, contraddistinte da ripetizioni, periodicità, progressioni, regolarità ritmica del basso, frequenza di clausole armoniche) che vengono a incidere profondamente sull'esposizione del testo. Ciò si verifica per dare risalto a concetti, immagini e parole-chiave pronunciati dai personaggi, senza preclusione per alcun "affetto" e secondo una poetica che rinnova e reinventa abitudini madrigalistiche in Monteverdi evidentemente sempre operanti. Il risultato musicale è una veste sonora particolarissima, non comparabile con quanto realizzato dai compositori teatrali a lui contemporanei. Nel *Ritorno di Ulisse in patria* è evidente come una così fantasiosa "pittura" del testo letterario sia funzionale a rendere più vivi ad esempio i contrasti Penelope-Melanto e Iro-Eumete (I, 10 e 12), o ad amplificare i diagrammi psicologici degli incontri Eumete-Ulisse o Ulisse-Telemaco (II, 2 e 3). Nella *Coronazione di Poppea*, ad esempio, si noti come Ottone, esaltato dall'idea di riabbracciare finalmente l'amata Poppea, trapassi subitaneamente dallo stile arioso a quello recitativo nel momento in cui scopre il di lei tradimento (I, 1); o alla ricorrente, spavalda "cavata" che Poppea oppone come un *refrain* alle raccomandazioni di Arnalta (I, 4); oppure alla sistematica ricomparsa di un elemento strutturale (la tecnica del basso ostinato, sempre sul medesimo tetracordo discendente) per ogni duetto che parli d'amore, da quello tra Fortuna e Virtù nel prologo, alle lascivie fantasticate da Nerone e Lucano (II, 6), all'esaltazione del conclusivo «Pur ti miro» fra Nerone e Poppea (di discussa paternità, però).

A conclusione della sua vita creativa, la molteplicità e varietà di personaggi e situazioni che il teatro consentiva permise a Monteverdi di esaltare al massimo quella sua capacità di restituire in musica il vario mondo degli "affetti", intensamente coltivata fin dai suoi anni più giovanili.

Bartoli Becherini, M. A.

2000 (a cura di), «Per un regale evento». *Spettacoli nuziali e opera in musica alla corte dei Medici*, Centro Di, Firenze.

Becker, H.

1981 (a cura di), *Quellentexte zur Konzeption der europäischen Oper im 17. Jahrhundert*, Bärenreiter, Kassel.

Bellina, A. L.

1984 *L'ingegnosa congiunzione. Melos e immagine nella «favola» per musica*, Olschki, Firenze.

Besutti, P., Gialdroni, T. M., e Baroncini, R.

1998 (a cura di), *Claudio Monteverdi. Studi e prospettive*, Olschki, Firenze.

- Bianconi, L.  
 1982 *Il Seicento*, in *Storia della musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, vol. IV, Edt, Torino.
- 1986 (a cura di), *La drammaturgia musicale*, il Mulino, Bologna.
- Bianconi, L., e Pestelli, G.  
 1987 sgg. (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, Edt, Torino.
- Decroisette, F., Graziani, F., e Heuillon, J.  
 2001 (a cura di), *La naissance de l'Opéra. Euridice, 1600-2000*, L'Harmattan, Paris.
- Della Corte, A.  
 1958 (a cura di), *Drammi per musica dal Rinuccini allo Zeno*, Utet, Torino.
- Fabbri, M., Garbero Zorzi, E., e Petrioli Tofani, A. M.  
 1975 *Il luogo teatrale a Firenze*, Electa, Milano.
- Fabbri, P.  
 1985 *Monteverdi*, Edt, Torino.
- 1988 *Istituti metrici e formali*, in L. Bianconi e G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana cit.*, VI. *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, pp. 165-233.
- 1990 *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, il Mulino, Bologna; nuova ed. Bulzoni, Roma 2003.
- 1995 *Origini del melodramma, Caratteri e funzioni dell'opera, Diffusione dell'opera*, in A. Basso (a cura di), *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, I. *Il teatro musicale dalle origini al primo Settecento*, Utet, Torino, pp. 59-129.
- Fabbri, P., e Pompilio, A.  
 1983 (a cura di), *Il Corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, Olschki, Firenze.
- Fassò, L.  
 1956 (a cura di), *Teatro del Seicento*, Ricciardi, Milano-Napoli.
- Gallico, C.  
 1979 *Monteverdi. Poesia musicale, teatro e musica sacra*, Einaudi, Torino.
- Gargiulo, P.  
 2001 (a cura di), «*Lo stupor dell'invenzione*». *Firenze e la nascita dell'opera*, Olschki, Firenze.
- Gronda, G., e Fabbri, P.  
 1997 (a cura di), *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, Mondadori, Milano.
- Leopold, S.  
 1978 «*Quelle bazzicature poetiche appellate ariette*». *Dichtungsformen in der frühen italienischen Oper (1600-1640)*, in «*Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*», III, pp. 101-41.
- 1981 *Chiabrera und die Monodie: die Entwicklung der Arie*, in «*Studi musicali*», X, pp. 75-106.
- Monteverdi, C.  
 1994 *Lettere*, a cura di É. Lax, Olschki, Firenze.
- 1996 *Tutte le opere*, a cura di G. F. Malipiero, Universal Edition, Wien (ristampa dell'ed. del 1926-42).

- Murata, M.  
 1979 *The recitative soliloquy*, in «Journal of the American Musicological Society», XXXII, n. 1, pp. 45-73.  
 1981 *Operas for the Papal Court, 1631-1668*, Umi Research Press, Ann Arbor Mich.  
 1984 *Classical tragedy in the history of early opera in Rome*, in «Early Music History», IV, pp. 101-34.
- Pirrotta, N.  
 1969 *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Eri, Torino; nuova ed. Einaudi, Torino 1975.
- Reiner, S.  
 1968 «*Vi sono molt'altre mezz'arie...*», in H. Powers (a cura di), *Studies in Music History. Essays for Oliver Strunk*, Princeton University Press, Princeton N.J., pp. 241-58.
- Restani, D.  
 1990 *L'itinerario di Girolamo Mei dalla «poetica» alla musica. Con un'appendice di testi*, Olschki, Firenze.
- Sartori, C.  
 1990-94 *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 7 voll., Bertola & Locatelli, Cuneo.
- Schrammek, B.  
 2001 *Zwischen Kirche und Karneval. Biographie, soziales Umfeld und Werk des römischen Kapellmeisters Virgilio Mazzocchi (1597-1646)*, Bärenreiter-Lim, Kassel-Lucca.
- Sevieri, M. P.  
 1997 *Le nozze d'Enea con Lavinia*, De Ferrari, Genova.
- Solerti, A.  
 1903 *Le origini del melodramma*, Bocca, Torino.  
 1904 *Gli albori del melodramma*, Sandron, Milano.  
 1905 *Musica, ballo e drammatica alla corte medicea dal 1600 al 1637*, Bemporad, Firenze.
- Sternfeld, F. W.  
 1993 *The Birth of Opera*, Oxford University Press, Oxford.