

ELLEN ROSAND

Gli esordi del teatro pubblico a Venezia: dal teatro di corte ai teatri d'opera a pagamento

Le prime opere in musica, vale a dire le prime produzioni drammatiche interamente cantate, emersero attorno al 1600 dalla tradizione rinascimentale italiana dello spettacolo di corte. Così come era stato per le forme precedenti, recitate o parzialmente cantate, questi spettacoli erano allestiti per celebrare occasioni speciali, e venivano finanziati dalle dinastie regnanti - a Firenze, Mantova e Roma. Eseguite com'erano al cospetto dei cortigiani, in teatri appositamente costruiti o nei saloni del palazzo, per la loro messa in scena non si badava a spese, in modo che ogni particolare fosse grandioso, pienamente all'altezza dell'evento celebrato, nonché della reputazione e dell'influenza di coloro che lo avevano patrocinato. Il potere della musica, che al principio servì anche da soggetto della rappresentazione - così nell'*Euridice* fiorentina (1600) come nell'*Orfeo* mantovano (1607) - si combinò a impressionanti scenografie e costumi, dando origine a spettacoli che glorificavano il potere dei Medici, dei Gonzaga, dei Barberini. Sebbene queste opere normalmente non venissero replicate, molte di esse furono immortalate dalla pubblicazione, divenendo così monumenti perenni a ricordo dei committenti e degli eventi per cui erano state create. Verso la metà del Seicento, il gesuita Giovan Domenico Ottonelli distingueva già questa prima fase cortigiana dell'opera in musica, «fatta ne' palazzi de' principi grandi, e d'altri signori secolari o ecclesiastici», da una successiva, che comprendeva le produzioni «fatte da que' mercinarii musici che sono comedianti di professione» nei pubblici teatri [Ottonelli 1652, cit. in Tavianini 1969, pp. 509-13]. Anche se al tempo in cui scriveva Ottonelli simili teatri pubblici si potevano trovare in varie città italiane, il fenomeno aveva il suo fulcro a Venezia, dove aveva cominciato a prender piede circa quindici anni prima.

1. *Fattori socioeconomici nello sviluppo dell'opera.*

La specificità dell'assetto politico, sociale ed economico di Venezia influenzò inevitabilmente tutte le arti, ma forse nessuna di esse quanto il melodramma. La particolare organizzazione del governo, per cui il potere era

diviso fra i membri della classe patrizia invece di essere affidato a un sovrano, favoriva la competizione tra le famiglie nobili. Un riflesso di questa competizione si poteva trovare nella tempestività con cui le famiglie cercavano di sfruttare, tra le altre cose, la nascente voga operistica, che iniziava a diffondersi nella città lagunare al termine degli anni Trenta del Seicento quasi come la peste. I loro obiettivi erano economici oltre che politici. Non era cosa inusuale per queste famiglie aristocratiche il trovarsi coinvolte in attività commerciali di vario genere: scambi con l'Europa continentale e con l'Oriente, agricoltura, affari bancari. Investire denaro nella costruzione di teatri atti alla messa in scena di produzioni drammatiche d'intrattenimento per un pubblico pagante - composto da palchettisti stagionali o da frequentatori occasionali - era pienamente nelle possibilità dei patrizi-imprenditori già sul finire del XVI secolo.

Città turistica per eccellenza, con una tradizione di multiformi attività carnevalesche, Venezia ospitava da tempo una grande varietà di spettacoli teatrali, alcuni dei quali erano recitati nelle accademie dai membri della stessa classe patrizia, e altri dalle compagnie itineranti dei *comici* [Povoledo 1971]. Certamente, durante il XVI secolo e i primi anni del XVII, un gran numero di teatri fu costruito per volere delle famiglie nobili, quali i Tron o i Michiel, al fine di accogliere simili spettacoli. Anche se questi teatri vennero poi demoliti, oppure bruciarono o scomparvero in altro modo, essi fornirono il modello per i successivi teatri d'opera veneziani. Le informazioni note circa gli accordi finanziari fra i proprietari e le compagnie itineranti dei *comici* nel Cinquecento indicano che, anche sotto questo profilo, tali teatri furono un modello per il melodramma. In cambio del permesso di allestire spettacoli nei teatri, le compagnie si accollavano interamente la responsabilità della produzione, dividendo con i proprietari i proventi derivanti dall'affitto stagionale dei palchi e dalla vendita dei biglietti sera per sera [Johnson 2002, pp. 944-45]. L'opera veneziana appare allora come la naturale evoluzione di una serie di circostanze storiche e sociali che si andavano sviluppando da più di mezzo secolo.

2. *Le prime de «L'Ermiona» e di «Andromeda».*

È possibile leggere la storia della nascita e dello sviluppo del melodramma a Venezia nell'appendice di *Minerva al tavolino*, una raccolta di scritti di Cristoforo Ivanovich, il primo storico di quell'arte [Ivanovich 1681; Walker 1976]. Egli basò principalmente il suo resoconto su un'analisi completa dei libretti d'opera risalenti al periodo compreso tra il 1637 e i giorni suoi. Stando a quanto scrive Ivanovich, i semi dell'opera "veneziana" furono gettati sulla terraferma, a Padova: qui, il 10 aprile 1636, in un teatro appositamente eretto venne «rappresentat[a] in musica» *L'Ermiona*

come preludio a un torneo organizzato dal nobile padovano Pio Enea degli Obizzi [Di Luca 1993; Petrobelli 1965]. Il libretto, dello stesso Obizzi, fu musicato dal compositore romano Giovanni Felice Sances, che nella produzione figurava anche come cantante al fianco di Girolamo Medici, Maddalena Manelli, Anselmo Marconi, Felicita Uga, Francesco Monteverdi, e forse Antonio Grimani. Sebbene la maggior parte di questi cantanti fosse stata ingaggiata da lontani paesi, alcuni di essi furono richiamati dalla vicina Venezia, e specificamente dalla Cappella di San Marco. Con l'eccezione di Sances, che in quello stesso anno lasciò l'Italia per Vienna, tutti i cantanti sopra menzionati calcarono i palcoscenici di Venezia negli anni successivi; alcuni di essi – e in particolar modo Felicita Uga – si assunsero anche responsabilità imprenditoriali [Morelli e Walker 1976]. Il teatro stesso, così come le scenografie, erano opera di un vecchio collaboratore dell'Obizzi, ovvero dello scenografo ferrarese Alfonso Rivarola, detto il Chenda, il quale, al pari dei cantanti, avrebbe assunto un analogo ruolo a Venezia negli anni seguenti (progettò le scenografie per il teatro dei Santi Giovanni e Paolo nel 1639, ma morì l'anno successivo) [Povoledo 1998, soprattutto pp. 382-83].

Entro certi limiti *L'Ermiona* era una tipica opera di corte: uno spettacolo sontuoso, finanziato da un privato e mai replicato. Di atipico vi era però il pubblico, socialmente misto, che includeva nobildonne e nobiluomini, gente del posto e stranieri, rettori universitari ma anche studenti. E sebbene il teatro fosse stato costruito appositamente per quella produzione, esso prevedeva ordini multipli di palchi per poter sistemare il variegato pubblico. Questi due elementi – uditorio differenziato e ordini di palchi – furono cruciali per lo sviluppo del melodramma pubblico veneziano.

Come racconta Ivanovich, la tappa successiva fu Venezia. Meno di un anno dopo l'esecuzione de *L'Ermiona* una nuova compagnia – guidata dall'emiliano Benedetto Ferrari, della quale facevano parte molti degli stessi musicisti “forestieri”, e ancora una volta integrata dai cantanti di San Marco – mise in scena il primo melodramma veneziano. *Andromeda*, su libretto di Ferrari musicato da Francesco Manelli, venne eseguita nel 1637 al Teatro San Cassiano durante il Carnevale, la stagione tradizionalmente dedicata agli spettacoli teatrali. Non fu certo una coincidenza che il primo teatro d'opera pubblico a Venezia fosse il San Cassiano. I suoi proprietari, la famiglia Tron, erano da tempo coinvolti in attività teatrali; il teatro stesso, come molti altri, aveva cominciato la sua attività nel Cinquecento come teatro di prosa, e solo di recente era stato ristrutturato come «teatro de musica» proprio per la compagnia di Ferrari.

La maggior parte delle informazioni di Ivanovich su questa produzione operistica è tratta dalla lunga prefazione al libretto dell'*Andromeda*, firmata dallo stampatore Bariletti, e pubblicata diversi mesi dopo la rappresentazione. Da questo testo egli ebbe notizia del fatto che la compagnia di Fer-

rari comprendeva sette membri, i quali provvedevano da soli a tutto l'occorrente per lo spettacolo, dal libretto alla messa in musica, dal canto (e spesso a una persona toccava più di un ruolo) all'esecuzione in orchestra. Il sistema alla base di una simile impresa richiamava quello su cui si fondavano i precedenti spettacoli pubblici dei *comici*, e rimase caratteristico delle produzioni operistiche fino a Settecento già inoltrato. Esso prevedeva un contratto stagionale fra i proprietari del teatro (la famiglia Tron) e un impresario o una compagnia (Ferrari), che forniva o commissionava libretto e partitura e assumeva gli interpreti e l'altra manodopera. Le spese erano presentate a rimborso e i proventi derivavano dall'affitto dei palchi e dalla vendita dei biglietti [Glixon e Glixon 1992].

Secondo la testimonianza di Ivanovich, *Andromeda* ebbe un tale successo che, nella successiva stagione di Carnevale (1638), seguì un rinnovo di contratto con la compagnia Ferrari per la produzione di un secondo lavoro degli stessi due autori, *La maga fulminata*, da mettere in scena nel medesimo teatro. Da quel momento in poi l'ascesa fu inarrestabile. L'anno successivo un altro teatro, quello dei Santi Giovanni e Paolo, fu trasformato in teatro d'opera. I suoi proprietari, i nobili fratelli Grimani, tentarono di sbaragliare la concorrenza del San Cassiano ingaggiando la compagnia di Ferrari e presentando ben due melodrammi nella stagione inaugurale (un modello di programmazione mantenuto da quel teatro in modo più o meno costante per tutto il Seicento). Nel frattempo, al San Cassiano si formò una nuova compagnia guidata da un musicista del luogo, Francesco Cavalli, organista in San Marco, che inaugurò così la sua importante carriera operistica. Il primo dei suoi quasi trenta melodrammi, *Le nozze di Peleo e di Teti*, su libretto di Orazio Persiani (condirettore della compagnia al fianco di Felicità Uga, già ben nota per l'*Ermiona*), venne eseguito nel 1639. Sebbene i suoi lavori continuassero a essere eseguiti regolarmente al San Cassiano lungo tutto il decennio successivo, egli abbandonò ogni responsabilità imprenditoriale nel 1644 [Morelli e Walker 1976, p. 98].

3. *La proliferazione dei teatri.*

Altri due teatri seguirono in rapida successione, il Teatro Giustinian in San Moisè nel 1640, un teatro di prosa trasformato in teatro d'opera come i suoi predecessori, e il Novissimo nel 1641. Quest'ultimo, come suggerisce il nome, era un esemplare unico fra i teatri veneziani per il fatto di essere stato costruito *ex novo*, probabilmente su progetto di Giacomo Torelli da Fano, il quale, da ingegnere del Doge, era destinato a diventare lo scenografo più innovativo del suo tempo [Bjurstrom 1961; Milesi 2000]. Il Novissimo era unico anche perché non era stato progettato per il prestigio o il profitto di una sola famiglia, ma piuttosto in favore di una società di

nobili, forse piú interessati a scopi ricreativi o accademici che non commerciali. Molti di essi appartenevano alla piú importante accademia veneziana dell'epoca, quella degli Incogniti, un gruppo di scrittori alquanto prolifici il cui sostegno e partecipazione alle attività operistiche erano intesi a esprimere il loro patriottismo veneziano. Sebbene di breve durata (rimase aperto solo per cinque stagioni), il Novissimo mise in scena le produzioni operistiche piú grandiose mai viste a Venezia sino a quel momento. Il primo spettacolo ivi rappresentato, *La finta pazza* di Francesco Saccati - su libretto dell'Accademico Incognito Giulio Strozzi, con scenografie di Torelli e con la diva romana Anna Renzi nel ruolo principale - divenne l'opera piú famosa del periodo, viaggiando per l'Italia con varie compagnie, note come *i Febi armonici*, durante oltre un decennio, per giungere fino a Parigi (1645). La macchina pubblicitaria dell'Incognito esaltava in lungo e in largo le meraviglie delle produzioni del Novissimo, attraverso opuscoli descrittivi che tentavano di riprodurle in parole non meno che in immagini, riverberando in tal modo una luce positiva sull'opera veneziana in generale. Stando a queste pubblicazioni, apparse agli inizi degli anni Quaranta di quel secolo, un pubblico sempre piú numeroso affluiva a Venezia proprio per assistere agli spettacoli operistici.

A mano a mano che s'accresceva il numero dei teatri veneziani, cresceva in egual misura il numero di melodrammi prodotti in una singola stagione: da uno solo nel 1637 e nel '38 a cinque nel 1640 e nel '41, fino a un massimo di sette nel 1642, una stagione durante la quale tre dei quattro teatri misero eccezionalmente in scena due opere ciascuno. La stagione del 1642, la sesta nell'ancor giovane storia dell'opera veneziana, rappresenta il culmine di questo periodo di sviluppo: sebbene a differenza degli anni precedenti non si fossero inaugurati teatri nuovi, il numero totale di spettacoli prodotti dai quattro esistenti giunse fino a sette, piú di quanti una sola stagione ne avrebbe ospitati molto piú tardi in quel secolo. Anche se altri tre teatri si aprirono durante i due decenni successivi - il Santi Apostoli (1649-52, gestito dallo scenografo Giovanni Burnacini), il Sant'Apollinare (1651-57, 1660, di proprietà di Alvise Duodo e Marc'Antonio Correr, ma gestito dal Faustini) e il San Salvatore a San Luca (di proprietà della famiglia Vendramin, 1661) - cosí toccando un totale di sette, da quel momento in poi il numero dei teatri effettivamente funzionanti continuò a essere di circa tre, scendendo fino a un minimo di due in alcune stagioni. Si trattava di teatri che, a eccezione dei Santi Giovanni e Paolo, mettevano in scena una sola opera; ma il seme era ormai stato gettato. Nel volgere di pochi anni, il melodramma si era consolidato come un importante rito annuale, una componente decisiva nella stagione del Carnevale veneziano.

Oltre ad alimentare l'appetito di un pubblico avido, l'attività operistica in rapida ascesa esercitava una straordinaria pressione sui proprietari e sui gestori dei teatri, costretti a competere fra loro nella ricerca di talenti

- librettisti e compositori, cantanti e musicisti - onde poter fornire un'offerta che corrispondesse alla crescente domanda di nuove produzioni. Questo genere di personale qualificato non era facile da trovare. I talenti del luogo andavano integrati con quelli "forestieri", e i proprietari dei teatri tendevano a fare affidamento di volta in volta sugli stessi esecutori. Durante questi primi anni non era inusuale trovare addirittura la stessa compagnia attiva in piú d'un teatro nella stessa stagione. A partire dal 1640, la compagnia di Ferrari si esibí contemporaneamente ai Santi Giovanni e Paolo e al San Moisè. E nel 1642 Cavalli forní lavori sia per il San Cassiano sia per il San Moisè; un conflitto d'interessi destinato a ripetersi altrove nelle stagioni successive fino a quando non venne proibito per contratto dai proprietari dei teatri.

4. I compositori.

Invero, la lista dei compositori e dei librettisti nei primi cinque anni della storia dell'opera veneziana è significativamente piuttosto breve: sette compositori e undici librettisti furono gli autori dei primi ventuno drammi per musica. La maggior parte dei compositori - Manelli, Ferrari, Cavalli, Sacrati - divennero autori operistici a cottimo, producendo una o piú opere l'anno in maniera sistematica, almeno per alcune stagioni consecutive; ma altri, in particolare Marco Marazzoli e Nicolò Fontei, ingaggiati per la stagione del 1642, finirono per produrre una sola opera per Venezia prima di trasferirsi o tornare in attività altrove. Nel 1645 anche lo stesso Ferrari, insieme con Manelli, lasciò Venezia per una sistemazione piú stabile. Ma nei primi anni Quaranta la domanda era cosí vivace che perfino il settantenne Monteverdi venne richiamato in servizio come compositore per collaborare all'impresa: dobbiamo infatti alla voga operistica dei primi anni Quaranta i suoi due ultimi capolavori: *Il ritorno d'Ulisse in patria* e *L'incoronazione di Poppea*, per i Santi Giovanni e Paolo [Rosand 1994].

4.1. Monteverdi.

Monteverdi fu una figura unica nella storia dell'opera, il solo musicista la cui produzione abbia accompagnato l'evoluzione del genere dalle origini cortigiane alla sua affermazione pubblica nella Venezia di metà Seicento. In realtà le differenze tra la prima e l'ultima sua opera, cioè tra l'*Orfeo* (Mantova 1607) e *L'incoronazione di Poppea* (Venezia 1643), compendiano perfettamente questa evoluzione. L'*Orfeo*, favola pastorale di argomento mitologico, classicamente suddivisa in cinque atti, presenta significativi interventi corali che aiutano lo sviluppo del dramma, e prevede un ricco organico strumentale impegnato in brani autonomi e usato per particolari

finalità espressive. Partitura e libretto vennero pubblicati per immortalare la prima rappresentazione. Al contrario la *Poppea*, piú modernamente ripartita in tre atti, indaga l'animo umano grazie a una serie di dialoghi in cui si confrontano personaggi tratti dalla storia romana. Non c'è coro, e l'orchestra consiste principalmente di un continuo che improvvisa sulla linea del basso, con occasionali ritornelli a tre parti per archi. La partitura, che si limita a riportare la parte vocale e la linea del basso, non venne stampata, ma si è conservata in due diverse redazioni manoscritte, una delle quali riporta precise indicazioni per l'esecuzione. Sebbene il libretto sia stato infine pubblicato entro gli *opera omnia* del poeta, Francesco Busenello, esso non era disponibile per il pubblico dei teatri, cui veniva invece fornito un riassunto dell'azione scena per scena, detto appunto *scenario*. *L'incoronazione di Poppea*, basata essenzialmente sulle voci soliste e sugli strumenti del basso continuo, può essere un fedele riflesso delle condizioni economiche dello spettacolo operistico a quell'epoca, ma è anche il risultato della lunga esperienza di Monteverdi come madrigalista e compositore sacro dapprima, e di drammaturgo musicale poi. Quale testamento di un grande musicista, per il quale l'opera fu solo uno tra i mezzi d'indagare la natura delle umane passioni, *L'incoronazione di Poppea* rappresenta una fine piuttosto che un inizio.

4.2. Cavalli e Faustini.

Il compositore di gran lunga piú importante per lo sviluppo dell'opera veneziana di questo periodo non fu Monteverdi, bensí il suo allievo Cavalli, il quale per oltre un trentennio (1639-68) compose opere per un gran numero di teatri veneziani, in collaborazione con oltre una dozzina di librettisti. La sua cooperazione con Giovanni Faustini, che cominciò nel 1642 e si estese per un decennio fino alla prematura scomparsa di quest'ultimo nel 1652, produsse dieci lavori, quattro dei quali ultimati in soli due anni per il Teatro Sant'Apollinare, dove il librettista era divenuto impresario nel 1651. Alla morte di Giovanni prese il suo posto il fratello Marco, un avvocato che piú tardi trasferí la propria attività nel piú grande, e presumibilmente piú redditizio, Teatro San Cassiano (1657) per poi passare al Teatro dei Santi Giovanni e Paolo (1660), da lui diretto per oltre un decennio. Nelle dieci opere di Cavalli e Faustini, composte in gran fretta per soddisfare la continua richiesta di nuove produzioni, compositore e librettista elaborarono una serie di convenzioni musicali e drammaturgiche atte a facilitare sia la creazione delle opere sia la ricezione delle stesse, dando l'avvio al successivo sviluppo dell'opera veneziana.

Queste convenzioni riguardavano ogni aspetto del testo e della sua elaborazione musicale: la scelta del soggetto e dei personaggi, la struttura del dramma e la sua forma poetica, la combinazione fra personaggi e tessiture vocali, il ruolo dell'orchestra e la distinzione fra recitativo e aria. Con l'ec-

cezione di alcuni drammi d'argomento mitologico (in particolare *La Calisto* e *Titone*), Faustini preferì inventare l'argomento dei suoi libretti ambientando le storie in lontani paesi orientali: Assiria, Tauride, Turchia, Egitto e così via. Ciò distingueva i suoi libretti da quelli dei suoi contemporanei, nei quali il soggetto (più o meno d'ispirazione storica) era riconducibile allusivamente alla problematica politica di Venezia. Un buon numero dei libretti più antichi trattava ad esempio la storia di Troia e di Roma, intesa come antefatto della mitica fondazione della città lagunare. Altri libretti più tardi, che avevano come protagonisti gli eroi romani, erano più direttamente collegati al crescente impegno di Venezia nelle vicende militari, in particolare nella guerra contro i Turchi.

5. *Caratteristiche delle opere.*

5.1. L'intreccio.

Le trame convenzionali dei libretti di Faustini, che richiamano i tratti della commedia antica, si basano sulle peripezie di due coppie di nobili amanti, accompagnati sempre dai loro comici inservienti (nutrici, ancelle, scudieri). Essi vengono separati da molteplici imprevisti, quali inganni, conversazioni udite di nascosto, lettere consegnate per errore al destinatario sbagliato, filtri che inducono il sonno, ma alla fine riescono a ritrovarsi. I personaggi seri si distinguevano da quelli comici per il linguaggio musicale e poetico loro peculiare. I primi si esprimevano infatti liberamente, con una varietà stilistica che univa momenti recitati a passaggi cantati, mentre i secondi si esprimevano secondo stereotipi; le loro arie, più numerose di quelle affidate ai loro superiori, presentavano inoltre passaggi sillabici ribattuti entro un'estensione assai limitata. In realtà i libretti, sebbene essenzialmente composti in versi sciolti (cioè secondo una successione irregolare di endecasillabi e settenari) distinguevano chiaramente i passaggi destinati alla declamazione da quelli, più poeticamente strutturati, che richiedevano una particolare elaborazione musicale. Le arie si distinguevano dalle altre parti del testo grazie a un più serrato sistema di rime, a una struttura strofica e a un contenuto più riflessivo che drammatico. Il modello di libretto ideato da Faustini creò quindi una distinzione destinata a rivelarsi fondamentale nel successivo sviluppo del melodramma barocco.

I libretti così standardizzati presentavano una serie di scene-tipo ricorrenti che comportavano implicazioni sia testuali sia musicali. Questi momenti topici includevano la scena del sonno con ninna-nanna, la scena di pazzia (che ritraeva solitamente una situazione temporanea di smarrimento causata da una traumatica esperienza amorosa), l'incantesimo (in versi sdrucchioli), il lamento (su un tetracordo discendente del basso ostinato), la

lettura della lettera, la canzone in scena e il duetto d'amore, spesso l'unica occasione nell'opera in cui era possibile ascoltare due voci cantare simultaneamente. Prevedere e attendere durante il corso dell'opera l'apparire di questi momenti topici doveva costituire una parte importante del coinvolgimento del pubblico che assisteva alla rappresentazione. La sfida per il librettista consisteva poi nel rendere questi momenti imprevedibili, quella del compositore nel diversificare di volta in volta il loro assetto musicale.

5.2. Ripartizione dei ruoli vocali e orchestrazione.

Nell'assegnare le parti vocali divenne sempre piú caratteristico il ricorso alle ambiguità sessuali, forse una concessione all'atmosfera carnevalesca in cui erano immersi gli spettacoli. Sebbene originariamente i ruoli eroici fossero incarnati da tenori, e le eroine da soprani o contralti, entro il 1642 i ruoli eroici erano già regolarmente affidati a castrati soprani o contralti, e quelli di nutrice a tenori *en travesti*. Queste associazioni tra voce maschile e ruolo femminile (e viceversa) servivano anche a rendere piú credibili i travestimenti che vivacizzavano le trame convenzionali. Durante questo periodo, la voce di basso era generalmente riservata agli dei o ad altre figure autoritarie, un binomio che perdurò sino alla fine del secolo, quando apparve la figura del basso buffo.

Le convenzioni dell'orchestrazione, al pari di ogni altra, erano frutto di una mediazione fra esigenze pratiche e considerazioni estetiche. La ristrettezza del bilancio e l'angustia degli spazi, insieme con l'esigenza di far pervenire chiaramente al pubblico il testo cantato onde sottolinearne gli effetti drammatici, ponevano limiti alla dimensione, alla formazione e all'uso dell'orchestra nell'opera veneziana. Come già ricordato per la *Poppea*, le orchestre erano di modeste dimensioni e consistevano essenzialmente negli strumenti di basso continuo (clavicembali e liuti di vario tipo), un paio di violini, violoncello e violone. Gli archi erano utilizzati con parsimonia, di solito quando tacevano le voci, nelle sinfonie avanti l'opera o nei ritornelli fra le strofe o piú di rado fra le singole strofe di un'aria. Solo eccezionalmente essi accompagnavano la voce: in momenti di intensa espressività, nei lamenti o in passaggi particolarmente pregnanti del recitativo.

5.3. La scenografia.

Le questioni economiche, in particolare la necessità di ottimizzare l'utilizzo dei costosi materiali della produzione, condizionarono piú di ogni altro aspetto la componente visiva dell'opera veneziana. Il fasto scenografico e la varietà che caratterizzavano lo spettacolo di corte furono ridotti a una serie di scenografie di repertorio che venivano adattate per ogni uso [Povoledo 1998]. Alle consuete scene che ritraevano foreste, mari, l'oltre-

mondo infernale e celeste – ereditate dalla tradizione degli spettacoli cortigiani – se ne aggiunsero di nuove: cortili (che potevano anche diventare prigioni), giardini, mura fortificate, boschi. Si progettavano anche scene profondamente accentuate grazie all'uso di una serie di quinte mobili. Alcuni teatri, con spirito di competizione, aspiravano a proporre scenografie più spettacolari. Il Novissimo, ad esempio, accolse le innovazioni dell'architetto Giacomo Torelli; e persino il piccolo Sant'Apollinare, ove videro la luce molte produzioni di Cavalli e Faustini, spese una gran parte delle proprie risorse per scene e costumi [Glixon e Glixon 1992]. In realtà, se poteva cadere che le scenografie venissero riciclate, l'aspetto visivo doveva comunque essere considerato fondamentale per il successo di uno spettacolo, a giudicare dall'impegno economico in esso profuso da molti teatri.

6. Lo sviluppo dell'opera dopo la morte di Faustini.

La morte di Faustini, e l'impegno del fratello nel campo dell'imprenditoria teatrale, coincisero con una svolta fondamentale nella storia dell'opera veneziana destinata ai pubblici paganti. Pur essendo divenuta una componente essenziale nella stagione del Carnevale veneziano, essa era in procinto di farsi conoscere anche nel resto d'Italia. Sebbene le opere del quinto decennio del Seicento avessero avuto una certa diffusione al di là dei confini di Venezia, fu specialmente dopo la metà del secolo che questa circolazione cominciò a portare frutti, quando i teatri pubblici di Genova, Milano, Bologna, Firenze e Napoli cominciarono a mettere in scena spettacoli in proprio, e non solo a ospitare produzioni di compagnie itineranti. In special modo, la circolazione di un titolo come il *Giasone* di Cavalli, su libretto di Giacinto Andrea Cicognini, esemplifica la vicenda del diffondersi in Italia dell'opera pubblica. A partire dall'anno della prima rappresentazione, e per oltre quarant'anni, essa fu allestita a Milano, Lucca, Firenze, Piacenza, Vicenza, Ferrara, Viterbo, Velletri, Napoli, Perugia, Ancona, Brescia, Roma, Bologna e Genova [Bianconi 1973].

La morte di Faustini coincise anche con una svolta nella natura della gestione dei teatri. Questo compito, che in un primo tempo era a carico delle stesse figure responsabili della creazione di uno spettacolo – compositori, librettisti, scenografi – divenne sempre più complesso. Infatti, il successo impresariale di Marco Faustini venne sicuramente facilitato dalla sua dimestichezza con gli affari giuridici, poiché doveva stipulare complessi contratti d'affitto con i nobili proprietari dei vari teatri che aveva in gestione. Egli dedicava inoltre mesi interi a individuare e ingaggiare gli artisti per le stagioni future. Infatti, se per l'orchestra riusciva ad arruolare i musicisti *in loco*, reperire i cantanti era un'impresa che richiedeva più tempo. Grazie a

una rete di agenti nelle diverse città, alcuni dei quali erano a loro volta cantanti, egli riusciva a identificare e a scritturare le migliori voci del momento.

Infine, la morte di Giovanni Faustini segnò una nuova fase della carriera di Cavalli, costringendolo a cercare altri librettisti. Due di essi, Nicolò Minato e Aurelio Aureli, divennero poeti di teatro fra i più importanti del periodo successivo la scomparsa di Faustini, poiché collaborarono non solo con Cavalli ma anche con i rappresentanti della nuova generazione di musicisti, quali Pietro Andrea Ziani, Antonio Sartorio e Giovanni Antonio Boretti. Sebbene Minato abbia fornito ai teatri veneziani ben undici libretti nel corso di oltre trent'anni, la maggior parte delle sue oltre duecento opere fu scritta per Vienna, dove fu poeta di corte dell'imperatore Leopoldo I dal 1669 al 1698, anno della sua morte. La maggior parte dei cinquanta libretti di Aureli fu invece scritta per i teatri di Venezia, in un periodo che va dal 1652 al 1708. Essi delineano l'evoluzione dell'opera veneziana dal periodo della sua prima affermazione - segnata dallo sviluppo della formula librettistica di Faustini - attraverso il periodo del suo consolidamento, fino alle soglie della riforma arcadica.

Sebbene i lineamenti essenziali del modello di Faustini abbiano resistito fino alla seconda metà del secolo, i librettisti si impegnarono nella ricerca di nuovi modelli, in particolare tratti dalla storia romana e orientale, che trattarono con libertà sempre maggiore. Il rapporto fra elementi storici e pura invenzione scivolò marcatamente in favore del secondo elemento; le trame divennero sempre più complicate e bizzarre, allo scopo di sorprendere e divertire un pubblico sempre desideroso di novità. Probabilmente l'innovazione più importante in questo periodo fu la modifica del linguaggio convenzionale dell'opera, e in particolare l'aumento del numero delle arie, da circa una dozzina verso la metà del secolo alle circa sessanta nell'ultimo decennio, a volte anche dieci per cantante. Le arie trovarono la loro collocazione alla fine di ogni scena, onde limitare l'effetto d'interruzione drammatica causato dagli applausi che esse dovevano suscitare.

L'apertura di due nuovi teatri, il Sant'Angelo e il San Giovanni Grisostomo rispettivamente nel 1677 e nel 1679, è emblematica di quest'ultimo stadio nello sviluppo dell'opera pubblica veneziana di fine Seicento. Il piccolo Teatro Sant'Angelo apparteneva a due famiglie, i Marcello e i Cappello. Poiché evidentemente i membri delle due famiglie non ritenevano il teatro un elemento decisivo per il loro prestigio, essi si estraniarono completamente da tutte le decisioni in ambito artistico, rimettendole a Francesco Santurini. Questi era un impresario plebeo che aveva da tempo rotto con la tradizione, ribassando il costo dei biglietti onde attrarre un pubblico più vasto nella speranza di aumentare i profitti. Questa mossa si rivelò alla fine sbagliata, perché il teatro operò sempre in una situazione di vistoso deficit. Nondimeno il Sant'Angelo continuò per tutto il secolo ad allestire spettacoli, certo grazie a un decreto governativo del 1690 che obbli-

gava i teatri a rimanere attivi anche in caso di deficit per non depauperare la stagione di Carnevale [Mancini, Muraro e Povoledo 1996, I/2, pp. 4-5]. Il San Giovanni Grisostomo fu invece il piú importante teatro d'opera del Seicento e il supremo investimento teatrale dei Grimani: i membri della famiglia garantivano una costante copertura finanziaria e venivano direttamente coinvolti nella gestione quotidiana del teatro, assicurando in tal modo il mantenimento di un alto livello delle produzioni, adeguato al loro *status* di patrizi.

7. Conclusioni.

Verso la fine del xvii secolo, il modello di opera pubblica nato e cresciuto a Venezia non era piú esclusivamente veneziano. Ma le forze economiche e sociali che promuovevano lo sviluppo dell'opera venale continuavano a condizionare questo genere artistico. La formula che si era affermata a Venezia bilanciava le considerazioni economiche con la necessità di andare incontro ai gusti del pubblico: il successo dipendeva dall'abilità di identificarne o di anticiparne i desideri, soddisfacendoli con la minore spesa possibile. Questo approccio resta valido ancora oggi, sebbene a quell'epoca il gusto del pubblico fosse stimolato da nuove opere, mentre oggi questo bisogno viene soddisfatto da nuove produzioni di repertorio. Allora come oggi i teatri vivevano in pressoché costante deficit, e la loro sopravvivenza dipendeva dalla generosità di un mecenate; allora come oggi un cast di stelle o una primadonna esordiente potevano assicurare il successo di una nuova produzione.

Bianconi, L.

1973 «Caletti», in A. M. Ghisalberti (a cura di), *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, vol. XVI, coll. 686-96.

1982 *Il Seicento*, in *Storia della musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, vol. IV, Edt, Torino.

Bjurstrom, P.

1961 *Giacomo Torelli and Baroque Stage Design*, Nationalmuseum, Stockholm.

Di Luca, C.

1993 *Pio Enea II Obizzi promotore di spettacoli musicali fra Padova e Ferrara*, in A. Colzani, A. Luppi e M. Padoan (a cura di), *Seicento inesplorato. L'evento musicale tra prassi e stile: un modello di interdipendenza*, AMIS, Como, pp. 497-508.

Ivanovich, C.

1981 *Memorie teatrali di Venezia*, Pezzana, Venezia; nuova ed. a cura di N. Dubowy, Lim, Lucca 1993.

- Fabbri, P.
1990 *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, il Mulino, Bologna.
- Glixon, B. L., e Glixon, J. E.
1992 *Marco Faustini and Venetian Opera production in the 1650s: recent archival discoveries*, in «Journal of Musicology», X, n. 1, pp. 48-72.
- Johnson, E. J.
2002 *The short, lascivious lives of two Venetian theaters, 1580-85*, in «Renaissance Quarterly», L, n. 3, pp. 936-68.
- Mancini, F., Muraro, M. T., e Povoledo, E.
1996 *I teatri del Veneto*, Corbo e Fiore, Venezia, vol. I.
- Milesi, F.
2000 (a cura di), *Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, Fano.
- Morelli, G., e Walker, Th.
1976 *Tre controversie intorno al San Cassiano*, in M. T. Muraro (a cura di), *Venezia e il melodramma nel Seicento*, Olschki, Firenze, pp. 97-120.
- Ottonelli, G. D.
1652 *Della cristiana moderazione del teatro*, Bonardi, Firenze.
- Petrobelli, P.
1965 *"L'Ermiona" di Pio Enea degli Obizzi ed i primi spettacoli d'opera veneziani*, Quaderni della «Rassegna musicale», n. 3, pp. 125-41.
- Pirrotta, N., e Povoledo, E.
1975 *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Einaudi, Torino; 2^a ed. 1981.
- Povoledo, E.
1971 *Una rappresentazione accademica a Venezia nel 1634*, in M. T. Muraro (a cura di), *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed età barocca*, Olschki, Firenze, pp. 119-69.
1998 *Controversie monteverdiane: spazi teatrali e immagini presunte*, in P. Besutti, T. M. Gialdroni e R. Baroncini (a cura di), *Claudio Monteverdi. Studi e prospettive*, Olschki, Firenze, pp. 357-89.
- Rosand, E.
1991 *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles.
1994 *The bow of Ulysses*, in «Journal of Musicology», XII, n. 3, pp. 376-95.
- Taviani, F.
1969 *La commedia dell'arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Bulzoni, Roma.
- Walker, Th.
1976 *Gli errori di "Minerva al Tavolino"*, in M. T. Muraro (a cura di), *Venezia e il melodramma nel Seicento* cit., pp. 17-20.