

La data di nascita del melodramma di VINCENZO GIORGIO [1996]

Una questione controversa

Nato nel chiuso delle corti principesche, il teatro in musica si trasforma in fiorente business con la sua istituzionalizzazione a Venezia - Da qui conquista prima l'Italia, poi l'Europa, diventando fenomeno sociale.

Il **6 ottobre 1600**, a Firenze si celebrano, per procura, gli sponsali tra Maria de' Medici e il re di Francia, Enrico di Navarra. Nelle feste che seguono, viene rappresentata **Euridice**. Il testo è di **Ottavio Rinuccini**, le musiche di **Jacopo Peri**. Secondo alcuni, è l'atto di nascita del melodramma. Nel febbraio dello stesso anno i padri filippini allestiscono a Roma, all'Oratorio della Vallicella alla Chiesa Nuova, la **Rappresentazione di anima e di corpo** di **Emilio de' Cavalieri**, melodramma spirituale in tre atti con recitativi, ariosi, cori, ritornelli e sinfonie. Passata la festa, la partitura dell'opera finisce in archivio. Di repliche non se ne parla proprio. E' proprietà esclusiva del principe. Può essere fruita solo da lui e dalla corte.

Qualcuno, però, pensa di portare questa nuova forma di spettacolo tra la gente. A Venezia, nel **carnevale del 1637** si inaugura, con l'**Andromeda** di **Francesco Mannelli**, il primo teatro aperto al pubblico, il **Teatro S. Cassiano**, destinato ad ospitare il melodramma. Questa è considerata da altri la vera data di nascita del teatro d'opera, che nato come spettacolo elitario, destinato al chiuso di corti principesche, si radica profondamente nel costume italico sino a diventare, nell'800 - secondo la definizione di **Gramsci** - spettacolo "**nazional popolare**". L'apertura al pubblico attira - questa la tesi dei sostenitori della seconda data - capitali speculativi, proiettando il melodramma nel mondo del business, gestito da privati alla ricerca di profitto. Il business stimola librettisti, musicisti e cantanti, scenografi, e impresari a dare il meglio di se stessi.

Storicamente, dunque, le cose stanno così. Se il teatro d'opera fosse rimasto nel chiuso delle corti, sarebbe stato evento straordinario legato al momento celebrativo e, quindi, irripetibile. Andando incontro al pubblico (per lo più aristocratici con la partecipazione della nascente borghesia) lo conquista, generando, quindi, una specie di "domanda sociale". L'opera diventa evento ripetibile.



Il teatro alla moda

Diventa moda, che, nell'arco di appena venti anni, conquista tutt'Italia, espandendosi, poi, in Europa sino ai confini orientali (nel '700 arriva in Russia ed oggi persino in Australia e Giappone, dopo aver conquistato agli inizi del secolo le Americhe). Ma è vero anche l'opposto: se non vi fosse stato lo stimolo a riprodurre in una città mercantile e libera, qual era allora Venezia, uno spettacolo ideato e lanciato dalle corti principesche, "l'istituzionalizzazione" -perché di questo si tratta - del teatro in musica non sarebbe mai avvenuta. In conclusione, possiamo tranquillamente affermare . L'opera nasce nel 600; nell'arco di un quarantennio, evolve da fenomeno

intellettualistico di reazione alla polifonia (questa non lasciava intendere affatto le parole del testo) a fenomeno sociale complesso in grado di suscitare l'interesse di masse sempre più vaste per degenerare, poi, in quel "teatro alla moda" fatto di estri, capricci di primedonne, dittature di castrati.

Il recitar cantando

Ma vediamo come si sono svolti i fatti. Sulla fine del '500 - intorno al 1570 - alcuni poeti, musicisti e intellettuali, presero ad incontrarsi, a Firenze, in casa del conte Giovanni Bardi, convinti che oramai la polifonia avesse fatto il suo tempo, anche per le astruserie di cui abusava e che rendevano incomprensibili le parole del testo.

Costoro, pur sapendo poco o nulla dell'antica musica greca, ne vagheggiavano la restaurazione. Nacque il cosiddetto "**recitar cantando**": monodia, sostenuta da una schematica armonia (il cosiddetto basso continuo) e accompagnata da alcuni strumenti, in grado di **esprimere concetti con l'intelligenza delle parole e con affetto**. Tra i frequentatori del cenacolo, **Vincenzo Galilei**, padre dell'astronomo, e autore del Dialogo della musica antica e della moderna (1581), **Giulio Caccini**, autore de Le nuove musiche (1601) in cui viene teorizzato il recitar cantando, e **Jacopo Peri**, l'autore delle musiche dell'Euridice.

Ma per trovare il capolavoro, invano inseguito dai compositori della Camerata, bisogna arrivare al 1607 con la rappresentazione a Mantova dell'**Orfeo** di **Claudio Monteverdi**. Allontanandosi dalle stucchevoli situazioni della favola pastorale, Monteverdi arriva all'esplorazione dell'animo umano, portando alla ribalta il dramma, l'elemento passionale, in altre parole, gli affetti. Con Monteverdi si comincia a delineare anche la funzione e la composizione dell'orchestra. Per il momento, vi è solo una generica indicazione degli strumenti, non quelle relative al modo d'intervenire degli stessi. Bisogna attendere il '700 per avere indicazioni precise e per arrivare alla partitura, cioè alla scrittura delle parti relative ai singoli strumenti. **La nascita dell'opera segna, in Italia, una svolta culturale che porterà in seguito a privilegiare il melodramma rispetto alla musica strumentale, di cui i musicisti italiani furono gli inventori, e che sarà portata a sviluppi incredibili nei paesi del nord Europa.**

I fulgori della laguna

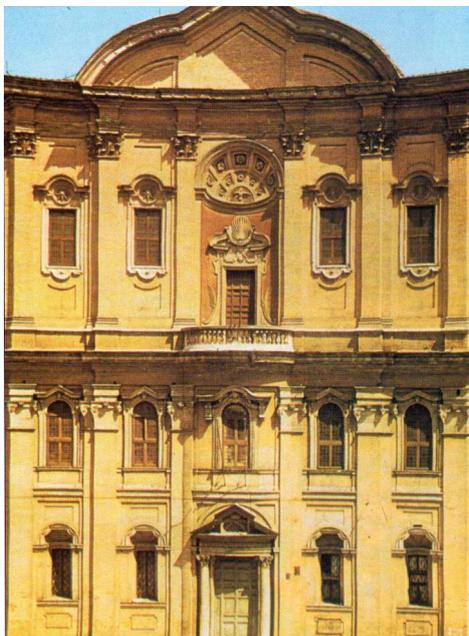
L'istituzionalizzazione del teatro d'opera avviene, come abbiamo già detto, a Venezia. Nella laguna, il melodramma conosce fortune strepitose, sia sotto il profilo artistico che sotto quello commerciale. Qui si allestiscono le prime "stagioni"; i cartelloni sono fitti di novità. Le repliche possono arrivare anche a 30. Ciò è possibile, perché quella di andare a teatro diventa una moda. L'opera rientra nell'industria del divertimento, specie in occasione del carnevale.

Secondo le informazioni del canonico di S.Marco, Cristoforo Ivanovich, autore di intriganti "Memorie teatrali di Venezia", edito nel 1681, a distanza di solo mezzo secolo dall'apertura del primo teatro d'opera, nella sola Venezia dal 1637 al 1681 sono attivi, con continuità o a intermittenza, ben 12 teatri d'opera: i più famosi il San Cassiano (il primo ad accogliere drammi in musica), i SS. Giovanni e Paolo, il S. Moisè.



Gli impresari

Il business del teatro in musica si articola su tre livelli. Il **primo**, quello dei proprietari, è occupato dalle grandi famiglie patrizie, i Grimaldi, i Tron, i Capello, che ristrutturano vecchi teatri e li affittano a veri e propri impresari teatrali. Sono questi che occupano il **secondo** livello e che finanziano in tutto e per tutto l'impresa e ne ricavano gli utili. Al **terzo** livello si collocano gli artisti, compositori, cantanti, scenografi, ballerini, musicisti e costumisti, che non di rado partecipano al finanziamento.



La tipologia architettonica del teatro per l'opera è tale da garantire una notevole capienza, consentendo introiti cospicui, che non sempre permettono di coprire i **folli costi**, soprattutto per i **cantanti** e la **messa in scena**. A forma di ferro di cavallo, il teatro si sviluppa in altezza. Si contano fino a cinque ordini di 30/32 palchetti. "Questi - ci fa sapere il canonico Ivanovich - sono almeno in numero di cento". E vengono affittati, ad inizio di stagione, per tutto l'anno. Ciò serve a procurare all'impresario il capitale che gli consente di far fronte almeno a parte delle spese. "Il ius che acquista il possessore d'esso palchetto - informa ancora Ivanovich - si è di tenerlo per sua propria ragione, senza facoltà di cederlo ad altri, di più d'adoprarlo per uso suo, e d'imprestarlo a beneplacito.... Nel campo di mezzo (la platea, ndr) s'affittano di sera in sera scagni (le sedie, ndr)... L'anno prima che comparì in Venezia il dramma in musica (il 1637) si limitò come onesta contribuzione il pagamento di lire quattro per bollettino (il biglietto, ndr) che serve da passaporto nel

teatro." Nonostante le consistenti entrate realizzate dagli impresari, i fallimenti, le bancarotte, le insolvenze, gli indebitamenti sono, comunque, le caratteristiche della storia del teatro d'opera. L'allestimento, con macchine mirabolanti che producono effetti straordinari, assorbono buona parte delle spese. Poi ci sono cantanti, il compositore, i costumisti, i ballerini. **Per i musicisti basta poco**. Le orchestre non superano, in genere, i 10 elementi. Basta, quindi, un nonnulla per mandare all'aria imprese, anche le più solide. Un insuccesso può compromettere l'equilibrio finanziario. Anche se, sotto sotto, il patriziato veneziano, il più delle volte, fa allestire opere per il proprio divertimento e, quindi, contribuisce alle spese. La concorrenza è, tuttavia, spietata. Ogni impresario si muove su un terreno minato. Ve ne sono, però, di quelli che prosperano, magari passando dalla gestione di piccoli teatri a quella di teatri più grandi. I costi maggiori li assorbe la parte musicale. **I cantanti più famosi richiedono cachet esosi**. Quasi sempre il *doppio di quello corrisposto ai compositori*. Mentre per i cantanti è previsto il ricorso a contratti stagionali, l'opera di librettisti e compositori è assicurato di solito con contratti pluriennali.

Francesco Cavalli

La figura dominante sulla scena veneziana è Francesco Cavalli. Scrive 40 opere che mette in scena, il più delle volte, con la collaborazione dell'architetto Giacomo Torelli. Un mago della scena, che inventa un sistema di quinte scorrevoli, comandate da un argano collocato sotto il palcoscenico, che consente di effettuare cambi di scena pressoché istantanei e che lascia a bocca aperta gli spettatori.

I soggetti sono ispirati alla mitologia classica. Anche il poema cavalleresco dell'Ariosto e del Tasso forniscono una quantità di spunti. Non ultimi i soggetti eroici del mondo virgiliano ed omerico: Monteverdi scrive il Ritorno di Ulisse in patria e Cavalli una Didone. Frequenti sono le incursioni sul terreno delle avventure galanti. In altre parole la classicità la fa da padrona. C'è da dire che l'attenzione dei librettisti e dei compositori ad eccezione di Monteverdi, è rivolta più alle situazioni esteriori che non allo scavo psicologico dei personaggi.

Alla conquista dell'Europa

L'opera in musica ha uno sviluppo rigoglioso, irrefrenabile, pur essendo a cavallo tra nonsense e follia. E' "**trovata della fantasia per uscire dall'ordinario, per evadere dalla vita comune**" (Pannain). Agli intellettuali dell'epoca sembra, infatti, assurdo, che personaggi del passato remoto calchino le scene per colloquiare tra loro cantando: "**E gli è mai verosimile fra le genti che una persona in collera, piena di dolore e d'affanno... possa cantare?**" (Ludovico Muratori). Eppure, nonostante gli strali dei letterati del tempo sull'ibrido, il teatro musicale affascina platee sempre più vaste. Dilaga letteralmente da Venezia in tutt'Italia. Da qui spicca poi il volo per conquistare incondizionatamente, nell'intera Europa, popoli di lingua e culture diverse.

Il perché di tanta popolarità? Il favoleggiare in musica, la malia del canto, la fascinazione della bravura dei cantanti, soprattutto dei castrati, la meraviglia delle macchine teatrali. Sono questi gli ingredienti di una ricetta che ancor oggi richiama intellettuali, borghesi e popolani nei teatri lirici di tutto il mondo.

L'aria

E il canto si sublima nell'aria. Che è momento culminante di una data situazione, pur segnando una pausa nell'azione scenica. Punto focale su cui si concentra l'attenzione dello spettatore, spesso distratto dagli amabili conversari che si fanno nei palchi e persino dal gioco che si pratica nei foyer, nei corridoi, dappertutto. È nell'aria, soprattutto quella col da capo (dalla forma ABA, che dopo l'esposizione e il ritornello ripete, con variazioni, la parte iniziale) che si rivela la bravura del cantante: **trilli, filature, gorgheggi** fanno scendere il silenzio nei palchi e in sala. Ma, se l'aria è il sublimato del canto, è anche il veicolo della dittatura dei **cantanti** che, per emergere, **impongono i loro gusti al compositore**. Benedetto Marcello (1686/1739), nella sua feroce e sottile satira "Il teatro alla moda", pubblicato anonimo nel 1720 a Venezia, così ironizza: "*Procurerà il maestro di cappella che le arie migliori tocchino sempre alla prima donna... Se la seconda donna si lamentasse nella parte di aver manco note della prima, procurerà consolarla ragguagliandone il numero..*". La tipologia dell'aria è articolatissima. Si va da quella di **sortita**, con cui il protagonista esordisce mettendo in evidenza tutte le caratteristiche stilistiche e tecniche della sua voce; da quella di **bravura** o di **agilità** in cui il cantante sfodera un campionario di abbellimenti (trilli, arpeggi, volatine, etc.), mandando in brodo di giuggiole il pubblico; a quella di **furore**; a quella di **sorbetto**, di modesta qualità che consente al pubblico di distrarsi, gustando sorbetti, appunto, e bevande; a quella di **baule** che il cantante porta sempre con sé e che inserisce, a proposito e sproposito, in qualsiasi opera, perché pezzo di successo garantito.

I castrati

La vera attrazione dei teatri d'opera sono, comunque, i castrati. Quello dell'evirazione è fenomeno squisitamente italiano, bollato come infame da molti. Famosa l'invettiva del Patini: Italia "d'evirati cantore allettatrice". E' indotto dal divieto pontificio fatto alle donne di cantare in chiesa e sulle scene. Con l'evirazione prepuberale, prima cioè della mutazione della voce, la laringe non ha il normale sviluppo. La voce non si abbassa di un'ottava,

come nell'adulto normale. Rimane, quindi, acuta e brillante. Inoltre, con lo sviluppo normale della cassa toracica, il castrato ha un'eccezionale tenuta dei fiati che, accoppiata alla notevole estensione, gli permette di cantare con la voce di petto (cioè con risonanza nella cavità toracica) in una zona, quella alta, in cui soprani e contralti usano il registro di testa. Il risultato è una voce di eccelsa brillantezza, duttile, e, al tempo stesso, soave e potente. I castrati sono, quindi, veri astri, i veri divi del teatro settecentesco. *Vezzeggiati e protetti da re e principi sono la disperazione di impresari, per gli alti cachet, e di compositori, per le loro bizzie*. Dice Charles Burney, nel suo celebre *The present state of music in France and Italy* che Carlo Broschi, detto Farinelli, il più celebre castrato di tutti i tempi, (1705-1782), sa soggiogare ogni ascoltatore, il dotto e l'ignorante, l'amico e il musico. Charles de Brosses, altro celebre viaggiatore del '700, dà un giudizio lusinghiero sulle voci dei castrati: dopo aver ascoltato alcuni di essi, l'Appiani, il Salimbeni, il Porporino, li trovò "*brillantes, legeres, pleines d'ecat, tres for-tes et tres etu- ides*".