

L. BIANCONI, Il Seicento, in *Storia della musica a cura della Società Italiana di Musicologia*, Torino, EDT, 1987.

19. *Storiografia del teatro d'opera.*

Per l'Italia e per l'Europa intera la novità più vistosa del Seicento musicale fu, fuor d'ogni dubbio, l'introduzione del teatro d'opera. La sua vistosità è commisurata alla complessità delle risorse che vi concorrono: nessun'altra forma di produzione artistica moderna fa ricorso a forze produttive e organizzative tanto costose, numerose e differenziate. Pari pari radicatissima nelle vicende storiche e sociali è tutta la storia e la fortuna del teatro d'opera: condizionato dalle situazioni politiche ed economiche dominanti, il teatro d'opera è stato (ed è) di volta in volta strumento non indifferente di persuasione o mobilitazione ideologica, pubblica dimostrazione di un'autorità sovrana, divertimento collettivo e comunitaria celebrazione di vita civile.

L'introduzione del teatro d'opera ebbe ripercussioni secolari: in Italia, in Francia, in Inghilterra, nei paesi tedeschi la vita operistica odierna è la continuazione d'una tradizione istituzionale che, pur con mille cambiamenti (non ultimo l'emergere di capitali teatrali extraeuropee nell'ultimo secolo: New York, San Francisco, Buenos Aires, Sidney, ...), si può legittimamente far risalire senza interruzioni al Seicento. L'entità stessa del fenomeno e la persistenza della sua tradizione – una persistenza che è proporzionale alla dinamica capacità del sistema operistico di mutare, evolvere, assumere funzioni sociali e culturali nuove senza però mai rinnegare la propria costituzione – spiegano l'interesse vivissimo che la storiografia musicale e letteraria e teatrale ha sempre dimostrato – fin dal Seicento – per le origini del melodramma (o per i suoi «albori», secondo il titolo dell'edizione più copiosa che dei primissimi testi drammatici per musica sia stata fatta a tutt'oggi). Interece, rissava conoscere come, quando, dove e perché fosse nata una forma d'arte apparentemente abnorme e però ricca di un fascino tanto durevole. Più del tragitto che essa ha percorso (un tragitto pieno di zone depresse e passi insidiosi), interessava il punto di partenza, remotissimo, sul quale commisurare sia gli ardui e gloriosi progressi compiuti, sia le pretese e le ambizioni disattese o deluse.

Per chiarezza – e a rischio di parere schematici – converrà anticipare subito le due risposte distinte che la questione delle origini an-

mette: o si dirà che l'opera in musica nasce a Firenze nel 1600; o si dirà che il teatro d'opera nasce a Venezia nel 1637. Opitare per l'una o per l'altra risposta - ambidue a modo loro legittime - avrà conseguenze critiche decisive. Anche a volerle sottoscrivere ambidue - le due risposte, formulate in termini significativamente diversificati, non sono reciprocamente incompatibili -, occorrerà tenere accuratamente distinti gli ambiti concettuali, se non si vorrà incorrere in equivoci critici rovinosi. E infatti vero che a Firenze nel 1600 fu messa in scena l'*Erneste* di Ottavio Rinuccini, ossia il primo dramma interamente cantato di cui sia stata tramandata ai posteri la partitura (anzi, le partiture, giacché ciascuno dei due musicisti che ebbero parte nella rappresentazione, Jacopo Peri e Giulio Caccini, mandò in stampa in quello stesso anno 1600 la propria partitura integrale dell'opera! cf. vol. III, §§ 41-43, anche per i precedenti immediati di quello spettacolo destinato a far epoca). Ed è pure vero che a quella prima opera in musica ne tennero dietro altre, un paio di dozzine rappresentate nei primi quattro decenni del secolo nelle corti di Firenze, di Mantova, di Roma. Ma è vero, d'altra parte, che soltanto l'istituzione di teatri pubblici su base imprenditoriale - avvenuta a Venezia a partire dal 1637 - procurò al nuovo genere quella stabilità, quella continuità, quella regolarità e frequenza, insomma quella solidità economica ed artistica che ne fece lo spettacolo dominante d'Italia e d'Europa per i secoli a venire. Per paradossale si potrebbe affermare che soltanto l'apertura dei teatri pubblici ha trasformato in tradizione secolare e storicamente rilevante un genere teatrale come l'opera in musica che, ove fosse mancata quell'istituzionalizzazione, si sarebbe limitato ad un episodio effimero e curioso della vita di poche corti italiane del primo Seicento. (Ma è vero anche l'opposto: senza lo stimolo a riprodurre in una città repubblicana come Venezia lo spettacolo in voga nelle corti principesche d'Italia, quella istituzionalizzazione non avrebbe avuto modo di essere.)

Il processo di istituzionalizzazione del teatro d'opera avviatosi a Venezia nel quarto decennio - un processo che vent'anni dopo aveva già definitivamente pervaso l'Italia quant'è lunga, da Milano a Palermo, e debordava olt'Alpi - non mancò di influire in maniera radicale sulla struttura artistica dello spettacolo d'opera: sicché la data del 1637 è il discrimine non tanto di due forme organizzative del teatro d'opera - l'opera di corte e l'opera impresariale -, quanto di due modi radicalmente diversi di intendere, fare, percepire il teatro musicale. Al punto che tra un'opera del 1640 e una del 1700 (o del 1750 o del 1800) correrà una differenza categoriale minore di quella che corre, poniamo, tra

*l'Orfeo* (1607) e *l'Incoronazione di Poppea* (1643), due opere musicate da un sol compositore, Claudio Monteverdi, eppure sideralmente lontane l'una dall'altra.

L'opera di corte è per sua natura evento celebrativo unico, irripetibile, destinato com'è a condecorare una circostanza dinastica o diplomatica, di cui conta vanare - agli occhi della corte e del mondo intero - l'straordinarietà; l'opera di corte viene offerta (o imposta) a un pubblico vasto e selezionato di invitati come dimostrazione suntuosa della munificenza del sovrano, della bravura impareggiabile degli artisti al suo servizio; è costosissima (e vuole che lo si veda), ma fruttuosa ammirazione, stupefatta invidia, consenso: se ne stampano le musiche, le descrizioni, le scenografie, affinché anche a chi non vi ha assistito ne giunga una seducente documentazione. L'opera impresariale è per sua natura un evento numeroso, ripetibile (i costi vanno ammortizzati), la meraviglia vi si fa consuetudine; rappresenta soltanto se stessa e celebra tutt'al più il mito del buongoverno cittadino o del vivere civile che saggiamente contempera *otia* sollazzevoli e profittevoli *negotia*, è destinata a coloro che vi assistono (e soltanto a loro); è un investimento finanziario incerto e ambiguo, ma chiunque vi acceda concorre al suo sostentamento pagando di tasca propria il biglietto e il palco o la sedia, e acquista un divertimento socialmente consumato e condiviso da vari ceti cittadini: inusitata ma riproducibile in serie, l'opera dei teatri impresariali lascia traccia di sé soltanto nei minuscoli libretti d'opera *in-12* venduti all'entrata del teatro, di cui solo i letterati collezionisti e gli *habitués* intenditori conservano gli esemplari; la memoria dello spettacolo impresariale si sedimenta nell'abitudine degli spettatori assidui: andare all'opera è un costume sociale consuetudinario, non un evento memorabile. E vero che il modello scatenante dell'opera impresariale è l'opera principesca, di cui essa riproduce e merifica le fattezze e le pretese: ma lo fa contaminando quel modello con i sistemi organizzativi della commedia dell'arte (cf. § 21), e la sua commercializzazione non è un processo superficiale che lo lasci indenne, anzi ne altera la costituzione nel momento stesso in cui altera i motivi della sua produzione, i modi del suo consumo, le forme della sua trasmissione e tradizione. Alla fine del Seicento, l'opera impresariale ha soppiantato, anzi consumato il modello originario dell'opera di corte al punto che molte grandi e piccole corti d'Italia e d'Europa assunsero a loro volta il tipo dell'opera impresariale: sotto la tutela finanziaria e politica del patrocínio sovrano, essa brilla di una luce magari più ful-

guida ma non sostanzialmente diversa che nei teatri cittadini, e il repertorio è in larghissima misura lo stesso.

Ora, quella differenza radicale tra opera di corte e opera impresariale non sarà certo sfuggita, nel momento stesso del trapasso, agli osservatori più accorti della vita pubblica seicentesca. Basti citare il gesuita Giovan Domenico Ortonelli, che nel 1652, nel suo trattato della *Cristiana moderazione del teatro*, distingue secondo i promotori e i sistemi organizzativi tre specie di « comédie cantate » (ossia di opere): la prima, più vistosa e stimabile, è quella delle opere « fatte ne' palazzi de' principi grandi, e d'altri gran signori secolari o ecclesiastici » (per esempio l'*Euridice* del 1600, data a Palazzo Pitti a spese di nobili fiorentini per le nozze regie); la seconda è quella, del tutto affine, delle opere « che rappresentano tal volta alcuni gentiluomini o cittadini virtuosi o accademici eruditi » (così l'*Orfeo* monteverdiano, patrocinato dall'accademia mantovana degli Invaghiti, posta a sua volta sotto la protezione della famiglia regnante); la terza è quella delle « meccanarie e drammatiche rappresentazioni musicali » messe in scena da cantanti e musici organizzati in compagnia teatrale, per eseguire « opere composte da valenti autori e disposte diligentemente in musica di atto in atto, di scena in scena, di parola in parola, da principio fino al fine ». È questa terza specie di opere in musica a suscitare le più corruciate ingiuriammi morali del gesuita: mentre le opere di corte e le opere accademiche sono iniziative virtuose o addirittura benefiche di politici avveduti e di cittadini liberali, le opere impresariali, promovibili da chiunque e a chiunque accessibili, sono destinate al lucro ed allietano il pubblico con le lusinghe più insidiose (come l'ostentata esibizione pubblica di donne canterine): Trent'anni dopo — il dominio dell'opera impresariale è ormai totale e pacificamente riconosciuto —, il primo trattato interamente dedicato all'opera, le *Memorie teatrali di Venezia* del canonico Cristoforo Ivanovich (cfr. lettura 6), fa la storia dei teatri veneziani senza curarsi dei precedenti extraveneziani dell'opera in musica: si limita a sottolineare che pompa e splendore dei teatri veneziani non sono punto inferiori « a quanto si praega in diversi luoghi dalla magnificenza de' principi, con questo solo divario che, dove questi lo fanno godere con generosità », ossia a spese loro, « in Venezia è fatto negozio », ossia affare ed impresa. Quando nel 1708 il librettista amburghese Barthold Feind pubblica le sue *Idee intorno all'opera* (cfr. lettura 7), è ovviamente all'opera moderna, impresariale, che si riferisce. Sembra dunque di capire che il Setcento abbia avvertito il valore discriminante di quell'istituzionalizzazione del teatro

d'opera che nella data « Venezia 1637 » emblematicamente si riassume. Le opere di corte erano eventi memorabili, consegnati come tali alle cronache; del teatro d'opera di tutti i giorni — quello impresariale — metteva invece conto di scrivere la storia, meditare il significato e analizzare la struttura, se appena appena ci si rendeva conto del posto enorme che esso teneva nella vita contemporanea.

A partire dal Settecento, invece, la storiografia e la critica operistica hanno sempre optato unilateralmente per la prima delle due risposte possibili intorno alle origini dell'opera, « Firenze 1600 », senza neppure valutare — o, peggio, valutando soltanto in negativo — il peso dei cambiamenti intervenuti con l'apertura dei teatri d'opera impresariali. La conseguenza di questa scelta è presto detta. La pretesa umanistica e restauratrice — dichiarata, non senza mille cautele, dai protagonisti stessi della prima ora, Rinuccini Peri Caccini — di far rivivere la musica teatrale della tragedia antica) o quantomeno di emularne gli effetti, venne *ipso facto* eretta a metro di giudizio di un teatro d'opera che nel frattempo, col passaggio alla struttura impresariale e alla fruizione cittadina regolare, s'era bellamente dimenticato di qualsiasi speculazione accademica intorno al ruolo che la musica ebbe a tenere nel teatro greco e romano. Che i primi albori del melodramma si confondessero agli ultimi bagliori dell'umanesimo, e perdipiù di un umanesimo d.o.c. come quello fiorentino, è circostanza che fin dal primo Setcento — fin dagli scritti di un musicologo antiquario come il fiorentino G. B. Doni, che, scrivendo un *Trattato della musica scenica* negli anni '30, certo non sospettava che il progresso del teatro musicale avrebbe preso tutt'altro indirizzo — non poteva dispiacere. Tanto meno quel riverbero umanistico degli inizi è dispiaciuto alla storiografia operistica moderna, che per varie ragioni è stata propensa a prestare ampio credito più a quella immanentemente promessa di classicità che non alle seduzioni efficaci del teatro d'opera di routine. Per convincersene, basta rendersi conto di quali siano le due fonti principali, ancorché inconfessate, della storiografia operistica moderna: gli storici e teorici settecenteschi della letteratura italiana; e Richard Wagner.

Sono i letterati italiani del Settecento — Gio. Mario Crescimbeni nella *Storia e Bellezza della volgar poesia* (1698 e 1700), Ludovico Antonio Muratori nella *Perfetta poesia italiana* (1706; cfr. vol. V, lettura 3), Pier Jacopo Martello nel dialogo *Della tragedia antica e moderna* (1714-1715), Francesco Saverio Quadrio nella *Storia e ragione d'ogni poesia* (1744), Girolamo Tiraboschi nella *Storia della letteratura italiana* (1772-1793), e altri ancora — i primi che, scrivendo la storia della lette-

ratura e perciò anche la storia del teatro nazionale, riflettono sulle vicende storiche ed artistiche del teatro musicale. Esterefatti, essi assistono però quotidianamente al successo imperante di una forma di spettacolo ibrida, letteralmente abnorme, e non se ne capacitano. Nulla infatti potrà riscattare esteticamente la miscela di sublimità e scurrilità, l'ignoranza o il dispregio delle regole drammatiche, la disinvoltura nell'applicazione delle leggi della verosimiglianza, l'arbitrio di musicisti e cantanti ai danni della poesia, la suntuosità scenografica intrecciata al disimpegno etico del teatro d'opera degli anni intorno al 1700, agli occhi di chi, come i letterati e gli intellettuali italiani militanti per la prima volta in un'organizzazione nazionale della cultura (l'accademia d'Arcadia, ramificata in ogni città e provincia italiana), è intento a laboriosamente erigere il castello concettuale e morale della storia letteraria della nazione. Sgomenti dell'attualità, costoro guardano ai testi e ai testimoni degli albori del melodramma per commisurare su quegli incunabuli la degradazione che il cattivo gusto di un secolo da loro deprecatissimo — il Seicento — ha inflitto alla letteratura drammatica. Alla musica delle opere seicentesche essi non badano affatto, e poco, o anzi con fastidio, badano alla musica delle opere dei giorni loro, giacché proprio al di lei fascino irrazionale attribuiscono buona parte delle perversità che affliggono il teatro italiano. (Acutissime la difesa, per metà imputabile e per metà sincera, della musica teatrale: « La sola musica ... contiene il segreto importantissimo del separar l'anima da ogni, umana cura per quello spazio almeno di tempo in cui le note possono trattenersi, maneggiando artificiosamente la consonanza, sia delle voci o degli strumenti. ... Quest'arte dunque ridotta ad una perfezione così esquisita in Italia, merita che l'Italia ne faccia il suo più caro e pomposo spettacolo, a cui si assidano anche i sovraccigli più austeri con lodevole giovialità; e merita altresì che le forestiere nazioni consentano al dilettersi di ciò che diletta sì giustamente l'Italia ».) La richiesta d'una rigenerazione del teatro italiano è impellente: i massimalisti, come il Muratori, vorrebbero addirittura che il repertorio si riducesse a poche « nobili e purgare tragedie e commedie, le quali ogni anno potrebbero le stesse rappresentare sul teatro con onesta e profittevole ricreazione de' cittadini » (preferibilmente francese del Seicento), e guardano con invidia al grande teatro letterario francese del Seicento. Altri, più accomodanti, si accontentano dello stile più purgato che nel dramma per musica introducono Apostolo Zeno e poi il Metastasio. Francesco Algarotti, nel *Saggio sopra l'opera in musica del 1755*, tornerà a cogliere il nodo della

questione: la (classicistica) rigenerazione del teatro in musica è possibile nelle corti, dove l'autorità del principe non soggiace ai condizionamenti economici, non nel teatro impresariale corvivo al pessimo gusto dominante. Algarotti preannunzia il classicismo viennese e parigino dell'epoca gluckiana.

Un secolo dopo, Richard Wagner — il Wagner pubblicista e propagandista di se medesimo, il Wagner propugnatore di teorie estetiche che dissodino il terreno della propagazione europea dei suoi drammi musicali, il Wagner di *Opera e dramma* (1852) — alimenta la storiografia operistica con un concetto polemico seducentissimo che diventa presto in mani altrui un preconcetto storiografico tenace: « nell'opera moderna il mezzo espressivo, ossia la musica, è impropriamente eretto a fine, mentre il fine espressivo, ossia il dramma, è degradato a mezzo ». Nella prospettiva wagneriana (svilupata dai seguaci), la storia dell'opera in musica è la storia dei tentativi, sempre ostacolati e mai interamente riusciti, di integrare vicendevolmente la musica e il dramma. Il disegno implicito della storia dell'opera è la creazione di un teatro che, come quello greco, sia profondamente radicato nella vita e nella cultura del proprio popolo, della propria nazione. Di quella storia e di questo disegno il *Musikdrama* wagneriano è o pare l'ovvio compimento e coronamento; di tutto ciò che lo precede, si salveranno quegli episodi che verso una intenzionale integrazione di dramma e musica erano o parevano orientati (Monteverdi, Gluck, Weber), e si condannerà il resto (un resto che comprende Lully, Scarlatti, Händel, il Metastasio, Mozart, Rossini, l'opera romantica italiana, il *grand opéra*, ...). La mediazione tra le ragioni formali della musica e le ragioni poetiche del dramma è una mediazione sempre complessa e problematica: ma di quella mediazione la discontinuità musicale e drammatica congenita nella struttura dell'opera sei e settecentesca, sottoposta al doppio regime del recitativo e dell'aria (recitativo=azione, aria=rapresentazione dell'affetto), è la negazione totale. (Anche i letterati italiani del Settecento deplorano la scissione di recitativo ed aria, ma per ragioni assai diverse, in primis letterarie: le arie, infatti, con la loro struttura metrica bizzarra e mutevole che non trova riscontro in nessun esempio illustre della letteratura italiana precedente ed è perciò stesso sospetta, sono — complice la musica — la sede dei peggiori eccessi del cattivo gusto poetico. Basterà l'intervento regolarizzatore e omogeneizzatore del Metastasio — arte d'un solo metro, con preponderanza statistica netta del settenario, verso lirico ampiamente legittimato dalla tradizione petrarchistica — per purgare bastevolmente il dramma per

musica. Invece, nella visione wagneriana della questione, l'interruzione purchessia della continuità drammatico-musicale è sacrilega, e sotto la sua condanna ricade qualunque aria drammaticamente non motivata, qualunque recitativo musicalmente irrilevante. Sovrapporre i principi della storiografia operistica di ascendenza wagneriana — ossia i principi tuttora tacitamente, inconsiamente riconosciuti dalla musicologia storica — ai criteri della storiografia letteraria italiana di ascendenza settecentesca conduce inevitabilmente ad aporie critiche tanto più paralizzanti quanto meno consapevole sarà l'origine storicamente definita degli strumenti critici adottati. E il fatto che la contraddizione insanabile tra le due istanze, quella dei letterati settecenteschi e quella dei musicologi wagneristi, appaia flagrante proprio nel caso dell'opera metastasiana — di cui essi non possono non dare valutazioni diametralmente opposte — consente di percepire che esse sono inconciliabili comunque, anche laddove il verdetto sia, come nel caso dell'opera seicentesca, uniformemente negativo: uniformemente sì, ma per l'appunto non unanimemente!

Un'ulteriore consuetudine storiografica — mutuata dalla storia dell'arte — appanna spesso la visione nitida delle vicende del teatro d'opera nel Seicento, e va brevemente menzionata: la suddivisione in « scuole » diverse, ciascuna dominante in un diverso periodo. All'opera « fiorentina » degli albori subentrerebbe l'opera « romana » intorno al 1630-40, poi l'opera « veneziana », infine (nel Settecento) l'opera « napoletana ». Il concetto stesso di scuola — che implica una trasmissione diretta di competenze da maestro ad allievo — è senz'altro valido per la pittura o, in musica, per la polifonia vocale o, per il canto solistico (cfr. § 10), ma si rivela inadeguato e fuorviante di fronte a produzioni artistiche economicamente assai più complesse e basate sulla divisione del lavoro, come l'architettura o, a maggior ragione, l'opera in musica. Non l'apprendimento dell'arte, e quindi degli strumenti stilistici e formali, all'interno di una scuola bensì l'adeguamento alle esigenze del mercato e l'inserimento in un organismo produttivo sarà determinante per la formazione del musicista di teatro. D'altra parte v'è un'ampia circolazione di mano d'opera musicale tra teatri di varie città, e la diffusione del repertorio si svolge su scala nazionale. Quindi legittimo, anzi necessario, sarà parlare di centri di produzione operistici diversi, ozioso o ingannevole parlare di « scuole » operistiche diverse e riconoscer loro caratteristiche stilistiche distinte, corrispondenti, oltretutto, a fasi successive (e non simultanee) dello sviluppo del genere. (Ne consegue la « necessità » di ricorrere ad

espediti critici d'emergenza come quello di escogitare una « seconda scuola operistica romana » per dar conto del fervore produttivo d'un centro teatrale in un periodo diverso da quello che la categorizzazione per « scuole » gli aveva assegnato.)

La questione fondamentale che va posta all'inizio di qualunque indagine storiografica è: di quali fonti disponiamo? perché di queste e non di altre? chi le ha prodotte, per chi e a qual fine? che senso ebbero per chi le produsse e che senso assumono per noi? a quali domande possono esse dare risposte attendibili e a quali no? Era necessario chiarire preventivamente gli equivoci procurati alla storiografia operistica moderna dall'adozione inconsapevole e irreflessa di due « fonti » illustri ma indirette e non disinteressate — i letterati italiani del Settecento da un lato, la musicologia di impronta wagneriana dall'altro — prima di procedere all'esame sommario delle vicende del teatro d'opera italiano ed europeo del Seicento e delle fonti dirette che consentono di tracciarne la storia.