

Venezia è la musica

di Michele Girardi

La Regina dell'Adriatico merita un'iperbole e l'antonomasia, non solo per la luce magnifica che ha vivificato l'ingegno dei suoi pittori, o per l'estro dei suoi scrittori, o ancora il gusto dei suoi architetti-urbanisti: la Serenissima, infatti, ha recitato nel proscenio della musica a partire dal Rinascimento, distinguendosi nel mondo per un'attitudine alla ricerca nel campo del suono che giunge fino ai giorni nostri. Fu la capitale italiana per la costruzione dei clavicembali dal secolo XVI, e luogo di esperimenti imprescindibili, soprattutto, fin da quando il fiammingo Willaert sbarcò in laguna come Maestro della Cappella marciana nel 1527, fondando una vera e propria Scuola veneziana, e mantenne questa vocazione nel corso dei secoli, anche dopo la caduta della Repubblica. I frutti del connubio fra rigore tecnico e fantasia furono splendidi: Rore, che succedette a Willaert in San Marco, Porta, i grandi teorici Zarlino e Vicentino. Quest'ultimo descrisse la pratica, perfezionata dal Maestro, dei cosiddetti «cori spezzati», nascosti suggestivamente alla vista fra le arcate della Basilica che domina la piazza, tecnica da poco in voga nelle terre della Dominante e segno della vocazione teatrale cittadina. Discepolo di Willaert fu anche Andrea Gabrieli, che non si limitò ad eccellere nella tecnica policorale ma si mise al servizio di un'esperienza operistica *ante litteram*, con i quattro *Chori [...] sopra li chori della tragedia di Edippo Tiranno* (1585), musica di scena per l'*Edipo Re* di Sofocle. La tragedia, tradotta dal greco (ed era una novità) dal patrizio Orsatto Giustiniani, inaugurò il Teatro Olimpico di Vicenza, opera ultima e postuma di un re dell'architettura come Andrea Palladio, e venne pubblicata con tempismo dal celeberrimo editore Gardano.

In questo evento sono racchiusi i segreti di Venezia capitale del Rinascimento e avanguardia del barocco: la maestria nel mescolare le arti in un'esperienza globale (si pensi anche agli strumenti musicali che compaiono nei quadri di Carpaccio, Giovanni Bellini, Tintoretto, Veronese, Tiziano ecc.), unita al supporto di un'editoria di primissimo livello, e alla capacità di attrarre fra calli e canali ingegni dalle provenienze più disparate, inglobandoli nella vita cittadina. Tutti veneziani d'adozione: Gardano (di origine provenzale), Willaert, e tanti altri, furono autentiche iniezioni di vita che rinforzarono il prestigio della Serenissima nel mondo. Senza nulla togliere a Firenze, alla monodia di Caccini e di Peri, la cui *Dafne* (1598) viene registrata negli annali come incunabolo dell'opera, i fiati che squillavano nelle volte della Basilica di San Marco, secondando cori contrapposti, così come l'*Edipo Re* vicentino, sono eventi e pratiche senza i quali è difficile pensare alla nascita del teatro musicale.

Caput mundi nei traffici con l'Oriente, e non solo per scambi commerciali, ma anche culturali, la Venezia 'barocca' vanta un sistema produttivo tea-

trale che ha destato l'interesse degli studiosi: l'opera in musica uscì dalle corti, conquistando in laguna un modello formale che s'impose nel mondo dello spettacolo di allora e che rimase in auge per buona parte del secolo XVIII, diffuso da musicisti e viaggiatori. Qui inizia l'avventura affascinante dell'opera pubblica, con l'*Andromeda* di Manelli e Ferrari ad inaugurare il San Cassiano, teatro dei Tron. Si era nel 1637, quando già un altro genio, allora al servizio dei Gonzaga a Mantova, aveva dato un contributo imprescindibile al teatro musicale con l'*Orfeo* (1607). Venezia seppe dunque assicurarsi un gigante come Monteverdi, anch'egli un 'foresto' (cioè forestiero), vincitore di un regolare concorso per la cattedra che era stata di Willaert (1610), riavvicinandolo alle scene per gradi in tappe successive, anche nei palazzi privati (come nel caso del *Combattimento di Tancredi e Clorinda* del 1624, commissionato da Girolamo Mocenigo) fino al capolavoro conclusivo, *L'Incoronazione di Poppea* (1643). Nello stesso anno il suo seguace Cavalli, cremasco di nascita ma veneziano *de facto*, furoreggiava con *L'Egisto* al San Cassiano, per diventare di lì a poco il maggior operista del suo tempo. Nel frattempo l'ingegnere navale Giacomo Torelli, marchigiano, s'incaricò di progettare l'effimero Teatro novissimo (restò aperto solo dal 1641 al 1645) e a curarne gli allestimenti scenici, dove si esibirono dive rinomatissime, a partire da Anna Renzi. Il successo dell'opera inaugurale, *La finta pazza* di Saccati, non fu dovuto solo all'equilibrio classico e alla bellezza delle sue scene dipinte, ma anche alla grande rapidità nelle mutazioni, che coinvolsero la sala. Da allora Torelli fu eletto principe tra gli architetti teatrali, e quale mago della scenografia venne chiamato dal cardinal Mazzarino a trapiantare la cultura dello spettacolo italiano alla corte di Francia.

La febbre dell'opera veneziana dilagò, e si diramò in Italia verso Firenze (ma il Giglio si sottomise alle nuove tendenze solo quando arrivarono le prime opere di Vivaldi nel secolo successivo), e Milano, dove piombò il solito Cavalli con la sua prima opera commissionata al di fuori di Venezia (*L'Orione*, 1653), prima di recarsi a Parigi a celebrare le nozze di Luigi XIV re di Francia con il beneaugurante, *Ercole amante* (1662), ma in ritardo rispetto al matrimonio. Nel frattempo la ripresa della *Didone* di Cavalli (1650) e, soprattutto, dell'*Incoronazione* (1651) conquistò Napoli, che da quel momento iniziò a diventare il secondo polo operistico della penisola, e che nel 1737 vide onorato il fitto pulviscolo di sale attive con la fondazione di uno dei più prestigiosi teatri di ogni tempo, il San Carlo.

Ma cos'era realmente il teatro pubblico veneziano? e cosa vedeva uno spettatore dell'epoca? Le vicende mitologiche, oppure ispirate alla storia romana, senza una marcata distinzione fra tragico e buffo, si svolgevano in sale capienti ma non enormi (un migliaio di posti e poco oltre), collocate in edifici di pietra, ad evitare incendi come quello che distrusse il San Cassiano vecchio, in ogni caso facili prede del fuoco perché di legno (indispensabile per l'acustica) ce n'era comunque d'avanzo. L'attrazione speciale erano le donne, che spesso ravvivavano le alcove dei nobili, sia veneziani sia visitatori (ve n'erano moltissimi anche allora), così come i musicisti, ossia gli evirati cantori. Ma non meno apprezzati erano i preti che si travestivano, sovente da donne, specie se tenori (un timbro allora considerato rozzo) per impersonare buffe

nutrici anzianotte e ninfomani – del resto era prete il gran divo Antonio Cesti, tenore licenzioso, che si esibì in vari ruoli, e conquistò la sua gloria di compositore nei teatri veneziani nei primi anni Cinquanta prima di destar furori alla corte di Innsbruck.

Bisogna tenere presente, oltretutto, che se il teatro era aperto al pubblico pagante non significava che tutti potessero accedervi, visto il costo d'ingresso, e che in platea, dove ci si sedeva alla bell'e meglio, entravano i meno abbienti, mercanti, artigiani di alto bordo, servitù dei nobili proprietari dei palchetti – i posti privilegiati, dove si gozzovigliava, si amoreggiava, si discuteva di politica e ogni tanto si ascoltavano le arie migliori. Le cronache di Ivanovich e altri descrivono un ambiente dove la sorpresa era prassi, le risse erano all'ordine del giorno, e così pure un comportamento generalmente licenzioso, che di fatto si protrasse in maniera sfacciata fino alla caduta della Repubblica. La stella cittadina più luminosa, luogo di vita sfolgorante, era il principale dei due teatri della potente famiglia dei Grimani, il San Giovanni e Paolo (sorto nel 1639 durò fino al 1715: la sala della *Poppea*), dove «si recitano il Carnevale, Opere Musicali con meravigliose mutationi di Scene, Comparse maestose e ricchissime, machine e voli mirabili» e in cui

la Musica è sempre esquisita, facendosi scelta del miglior voci della Città conducendone anco da Roma di Germania, e d'altri luoghi, e specialmente donne, le quali con la bellezza del volto, con la ricchezza de gl'habiti, con il vezzo del Canto, con l'attioni proprie del Personaggio, che rappresentano, apportano e stupore e meraviglia».¹

L'opera: affari e cultura

Ben presto si andò radicando in laguna il concetto di teatro come impresa, e cominciarono a stabilizzarsi le stagioni principali, formalizzate più specificamente per l'opera sul modello della commedia a gestione impresariale, a partire dalla maggiore, quella di Carnevale (che iniziava dopo il natale). Le sale ospitavano ancora feste patrizie, ma il nuovo genere si era oramai staccato dalle celebrazioni usate in corti e palazzi, per entrare nella vita quotidiana di Venezia, e di lì contagiando le altre città.

L'opera era fonte di piacere, ma anche di cultura, grazie alla stampa dei libretti, che si diffusero a macchia d'olio e venivano conosciuti anche dai molti che non sapevano leggere e / o non potevano andare a teatro. La domanda di opera cresceva, e specialmente di drammi per musica, genere che si era separato dal buffo dopo quasi un secolo di convivenza. L'opera serì andò consolidandosi in una forma che divenne in breve un *cliché* fino a dominare il secolo dei lumi, prima attraverso il nobile veneziano Apostolo Zeno e successivamente grazie a Metastasio, Poeta cesareo alla corte di Vienna (una carica alla quale ambì un altro genio veneziano, nato a Conegliano, Lorenzo Da Ponte, librettista di Mozart, ma che Francesco II preferì conferire

¹ *Venetia città nobilissima descritta in XIII libri da M. Francesco Sansovino*, in Venetia, appresso Steffano Curti, 1663, lib. IX, p. 397.

all'Abate Casti nel 1792). Per soddisfare una popolarità sempre crescente ci volevano nuove sale per l'opera buffa e seria: oltre a quelle effimere, come il già citato Novissimo, o il Sant'Aponal (cioè Apollinare), spesso gestiti da librettisti (come Faustini), e al battistrada San Cassiano, ancora in gran spolvero quando vi debuttò il Senesino nel 1707, erano attivi il Teatro Vendramin di San Salvador (o di San Luca, ma anche Apollo) nato nel 1622 (e tuttora in vita come Goldoni), il Teatro dei Giustiniani a San Moisè, inaugurato nel 1640 con la seconda versione, perduta come la prima, dell'*Arianna* di Monteverdi.

Nel Settecento su quelle scene si avvicendarono tanti compositori di gran nome, da Gasparini a Vivaldi, Ziani, Pollarolo, Bertoni, da Paisiello a Traetta, Anfossi, Gazzaniga, Mayr, Galuppi, e Albinoni. E quando, negli anni Quaranta, l'opera buffa napoletana conquistò Venezia, il San Moisè fu uno dei primi teatri a divulgare questo genere, dove poi andò in scena nel 1787 un *Don Giovanni o sia Il Convitato di pietra*, «capriccio drammatico» di Bertati e Gazzaniga, poco prima di quello di Da Ponte e Mozart, e probabile suo modello. La famiglia Grimani seguì ad aprire teatri: il più importante fu il San Giovanni Grisostomo (anch'esso attivo oggi, dopo vari rimaneggiamenti, col nome della diva Malibran, la quale vi cantò nel 1835), che venne inaugurato durante il carnevale del 1677-78 col *Vespasiano* di Pallavicino e divenne in breve il palcoscenico veneziano più ambito, il più sfarzoso e stravagante, soppiantando quello di San Giovanni e Paolo. Su quelle scene venivano allestite opere sontuose e si esibivano cantanti di alto livello, come la Durastanti, prima donna tra il 1709 e il 1712, e alcuni fra i musicisti di maggior fama, da Farinelli a Giziello, da Caffariello a Carestini. Per il San Giovanni Grisostomo Händel scrisse uno dei suoi capolavori, l'*Agrippina*, nel 1709. Negli anni Trenta, con la direzione artistica di Goldoni, la sala si specializzò nella commedia poi cadde in declino, tanto che i Grimani aprirono un teatro più piccolo, il San Benedetto (1755). Nel secolo successivo il Malibran, insieme al Teatro di San Samuele, fu anche sede di spettacoli equestri, prima di rivivere nel Novecento.

Il secolo degli artisti-impresari

Nel Settecento la fama di Venezia crebbe nell'Europa musicale del tempo, anche se la stampa, che era stata un vanto della città, cedette il passo agli editori del nord europeo, che usavano tecniche più agguerrite e rispondevano a una domanda più ampia proveniente da un numero crescente di esecutori, per la più parte nobili 'dilettanti'. Ciononostante la riconosciuta autorevolezza di Vivaldi che, a partire dall'*Estro armonico* (op. III, 1711), pubblicò la sua vasta produzione di musica strumentale ad Amsterdam, contribuì in maniera determinante a mantenere alto il prestigio di Venezia nel mondo. Grazie alla diffusione delle sue opere nell'Europa del tempo, Vivaldi, a cui spesso visitatori di passaggio in laguna chiedevano sonate e concerti, e quasi sempre all'ultimo momento, destò l'attenzione di giganti della composizione, Johann Sebastian Bach su tutti. Il 'Prete rosso' (aveva i capelli fulvi ed era stato ordinato sacerdote, anche se non nascondeva una certa passione per il gentil sesso

e officiava di rado) si distinse anche nel campo della musica sacra, ed ebbe l'incarico prima di maestro di violino (1703), in seguito di viola e dei concerti al Pio ospedale della Pietà, una delle quattro istituzioni femminili del genere allora attive in città, affiancando per qualche tempo Gasperini, grande trattatista, che li fungeva da maestro del coro.² Vivaldi colse uno fra i suoi successi più schietti con l'oratorio *Juditha Triumphans* eseguito nella chiesa della Pietà (1716), per celebrare la vittoria della Repubblica di Venezia contro i Turchi e la riconquista dell'isola di Corfù. In quell'occasione poté sfruttare un'orchestra sfolgorante di 'putte', le ragazze della Pietà, virtuose di strumenti che il compositore rese protagonisti di brani concertanti con le voci (undici, tutte donne anche in panni maschili) per flauti, oboi, clarinetti, viola d'amore, mandolini.

Il violino di Vivaldi incarnò la nuova tendenza del concerto, genere dominante nel secolo XVIII. Anche la liuteria cittadina dell'epoca fu all'altezza, e in grado di competere con le eccellenze cremonesi, da Amati a Stradivari. Prima Goffriller, a lungo l'unico a costruire violini nella Serenissima, poi il suo allievo Montagnana onorarono la tradizione. La bottega di quest'ultimo, artigiano apprezzatissimo, già attiva nel 1711, si trovava in calle degli Stagneri.

Nonostante la fama delle sue *Quattro stagioni* (i primi quattro concerti del *Cimento dell'armonia e dell'inventione*, op. VIII, 1725), che non ha mai conosciuto flessioni, Vivaldi emerse ancor più anche in campo operistico, mestiere in ogni caso più redditizio per i compositori, specialmente nel genere serio, valendosi sia dei grandi castrati del tempo sia di donne, anche *en travesti*, mietendo successi a Firenze (*Scanderberg*, 1718; *Ipermestra*, 1727), Roma (*Ercole su'l Termodonte*, 1723; *Il Giustino*, 1724, opere per soli uomini), Verona (*Bajazet*, 1736; *Catone in Utica*, 1737), finché non morì a Vienna (1641), in un appartamento vicino al Teatro di porta Carinzia, dove si era recato con la speranza di rinverdire i suoi fasti, mantenendosi con la vendita dei suoi manoscritti. Alcune fra le opere più rappresentative del Prete rosso, come *Orlando furioso* (1713), *Arsilda regina del Ponto* (1716), *Farnace* (1727), *L'Olimpiade* (1734) debuttarono nella sua sala preferita, il teatro di Sant'Angelo, dove si dava l'opera sia nel genere serio sia in quello buffo, quest'ultimo prediletto insieme alla commedia. Vivaldi era solito comparire, attesissimo, in sala e cogliere l'occasione buona nel seno della rappresentazione per piazzarci un applauditissimo solo di violino. Proprio per la sua solida fama di teatrante il virtuoso si guadagnò il disprezzo del patrizio Benedetto Marcello che nel *Teatro alla moda* (1720) lo mise alla berlina.

Vivaldi gestì il Sant'Angelo anche come impresario e direttore delle musiche per qualche anno, a partire dal 1714. Il mestiere d'impresario, praticato dai letterati-librettisti nel Seicento (ma in seguito anche da pittori, come Sebastiano Ricci³), continuò dunque ad richiamare gli artisti, che in questa ve-

² La carica ottenuta in un ospedale tutto al femminile era particolarmente ambita, e fra gli altri Anfossi presentò la sua candidatura. Vivaldi ebbe rapporti con la Pietà fino al 1740, l'anno che precedette la sua morte.

³ Cfr. G. STEFANI, *Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento*, Firenze, Firenze University Press, 2015.

ste avevano l'occasione diretta per promuovere le proprie idee e la propria arte, oltre che di impinguare le loro finanze, sempre che sapessero gestire bene le stagioni. La stessa piazza attrasse altri artisti veneziani, fra i maggior del secolo. Se Vivaldi non seppe destreggiarsi al meglio e ci cavò, pare, poco denaro, andò male pure a Casanova. Per sbarcare il lunario ed evitare complicazioni ulteriori, al ritorno a Venezia dopo aver percorso l'Europa in lungo e in largo, il famoso avventuriero, egli stesso violinista oltre che scrittore e libertino, si era messo al servizio del Consiglio dei Dieci. Non pago portò al Sant'Angelo nel 1780 una compagnia di teatranti francesi nel tentativo di trapiantare le loro *pièces*, ma le sue finanze vennero frantumate e andò in bancarotta. Nello stesso anno, in veste di spia, si mise a fustigare i costumi corrotti, lui libertino, fornendo al Consiglio cronache come questa, datata «Venerdì I Xbre, Frezzeria. 1780»:

Non vidi ne' teatri eccessive licenze o scandali degni di essere riferiti alla sapienza di Vostre Eccellenze, ma ne scoprii bensì di importanti nel Teatro a San Cassano aperto sei giorni fa. Donne di malavita e giovinotti prostituiti commettono ne' palchi in quarto ordine que'delitti che il governo, soffrendoli, vuole almeno che non siano esposti all'altrui vista. Ciò avviene dopo l'opera. Un provido comando, che il Teatro non debba rimanere oscuro se non dopo che tutti sieno usciti da' palchi, potrebbe essere un facile rimedio ad una parte di questo male. Quegli uomini che hanno l'incombenza di visitare i palchi dopo terminata la rappresentazione, potrebbe eccitare ad uscirne quelli de' quali la soverchia dimora può facilmente essere sospetta.⁴

Andò meglio a uno fra gli artisti più straordinari del secolo, Carlo Goldoni, tra i maggiori drammaturghi e librettisti di ogni tempo, che diresse il Teatro di Sant'Angelo (1748-1753), dopo una gestione disastrosa del suo rivale Gasparo Gozzi (1747-48). Goldoni lo portò al massimo livello, scrivendo *pièces* per la compagnia comica di Medebach, prima di spostarsi al Teatro dei Vendramin a San Luca. La musica gli deve tanto: riformando il teatro di commedia, che strappò del tutto ai canoni sopravvissuti della commedia dell'arte (che aveva il suo alfiere in città nel personaggio di Pantalone), Goldoni seppe fornire un modello vitalissimo nell'opera buffa, impegnandosi in prima persona nella scrittura di libretti che vennero intonati dai principali compositori del secolo, a Venezia e altrove. Per il Sant'Angelo scrisse anche capolavori operistici come *L'Arcadia in Brenta* (1749), per l'estro di Galuppi, il musicista che seppe più di ogni altro valorizzare la verve spumeggiante del grande commediografo. Capolavori come *Il filosofo di campagna* al Teatro di San Samuele (1754), che circolò in Europa come pochi altri titoli italiani, o *L'Arcifanfano re dei matti* (1749) e pure *Il mondo della Luna* (1750), dati al Teatro di San Moisè, sono il frutto di un'esperienza teatrale di prim'ordine: uno stratega impareggiabile della narrazione buffa, Goldoni, che offre a un musicista nato sulle tavole del palcoscenico e che per il teatro ha svolto mille mestieri pratici, una materia vivace ed esplosiva. Tra l'altro il 'buranello'

⁴ Archivio di stato di Venezia, b. 565, in *Agenti segreti veneziani nel '700 (1705-97)*, a cura di G. Comisso, Milano, Bompiani, 1941, p. 125.

(questo il soprannome di Galuppi) lasciata la placida laguna, fu a lungo di stanza alla corte medicea di Giangastone, impegnato soprattutto come autore di musica per tastiera, divenendo un autorità di riferimento anche per la musica strumentale, e in particolar modo del clavicembalo – anch’egli, come Vivaldi, artefice di quella prassi concertante che impreziosì il genere operistico buffo.

Tutto questo mondo ricco di idee, mondano, ironico non finì con la resa della Repubblica alla Francia napoleonica nel 1797, che in città aveva più di un partigiano, né Venezia fu mai del tutto supina alle istanze dell’Impero austriaco di cui fu provincia fino all’annessione all’Italia (1866), salvo una breve pausa, sette anni nell’effimero impero napoleonico. Qualcosa dello spirito della Dominante si affacciò nell’Ottocento.

Venezia è l’opera: il Gran Teatro La Fenice

La vocazione per le scene liriche di Venezia raggiunse un ulteriore vertice nell’ultimo scorcio del secolo XVIII, quando erano attivi sette teatri, per l’opera e la commedia. Ma ancora non bastavano a soddisfare le ambizioni di una parte della nobiltà locale, che ottenne il permesso di costruire un nuovo teatro in deroga a un’ordinanza che limitava il numero delle sale: il più spendido, che offrì cinque ordini di trentacinque palchi ciascuno, un ampio *foyer* riservato alla mondanità, particolarmente estroversa nel carnevale, una facciata elegante sul campo San Fantin, e dietro un’uscita d’acqua per chi andava agli spettacoli in gondola – non c’era il canale, e fu fatto scavare.

Così nacque, inaugurato con sfarzo in eccesso il 26 maggio del 1792 dai *Giuochi d’Agrigento* di Paisiello, quello che fu uno tra i più importanti teatri d’opera d’Italia nel secolo del melodramma, tale da fare concorrenza alla Scala di Milano (attiva dal 1778), al San Carlo di Napoli (1737), e in seguito all’antica Pergola di Firenze riaffacciata nell’Ottocento con una nuova identità, grazie anche al contributo dell’impresario Alessandro Lanari (per qualche tempo anche alla Fenice). La società proprietaria non badò a spese per mantenere la nuova sala, da subito quotatissima nella penisola, a livelli altissimi, e i cartelloni attestano *ad abundantiam* la sua supremazia.

Nonostante ciò, l’offerta di spettacoli nella Venezia degli inizi dell’Ottocento restò assai variegata. Se la Fenice non accoglieva il genere comico, vi erano altre sale che consentirono ai cittadini di fruire di ogni genere di spettacolo, e una di queste ebbe il merito di aver ospitare l’esordio di Rossini. *La cambiale di matrimonio* (1810) fu la prima di cinque farse, una serie conclusa in gloria tre anni dopo con lo stralunato *Signor Bruschino*, che ebbero la prima assoluta al Teatro Giustiniani di San Moisè. Il futuro dominatore dell’opera italiana (e poi francese) nei primi trent’anni del secolo, era appena diciottenne, ma poteva vantare studi ottimi, alla base della sua inusuale cultura, e il teatro veneziano, che viveva con vari adattamenti dal Seicento ma era oramai avviato al capolinea, allestì cinque farse che fecero subito capire la natura del suo genio, in grado di trattare il genere buffo in una maniera straordinaria, gestendo la vocalità in modo personalissimo, e secondandola con l’orchestra, in modo tale da cogliere col suono quanto di più assurdo esi-

stesse (battendo persino le bugie delle candele con l'archetto), per dar vita a una comicità di nuovo conio, talora onirica.

La Fenice, governata da ottimi imprenditori, non tardò a rendersi conto di quanto valesse il nuovo astro, e gli offrì l'occasione di debuttare nell'opera seria su un palcoscenico maggiore, con *Tancredi* (1813). Il successo ottenuto dal giovane musicista fu epocale, a cominciare dalla cavatina del protagonista, contralto *en travesti*, «Di tanti palpiti», detta 'aria dei risi' perché composta in quattro e quattr'otto su richiesta della diva Malanotte.⁵ La evocò Balzac all'inizio della *Peau du Chagrin* (1831), fischiettata da un giovane che ha perso tutto al gioco, ed è ancora Stendhal che racconta di come un altro passo del brano, «Ti rivedrò, mi rivedrai» fosse così popolare da essere citato mentre si discutevano le cause in tribunale.⁶ Forse anche perché memore dei suoi inizi, dopo una serie sfolgorante di affermazioni tra Roma, Milano e Napoli, fu sullo stesso palcoscenico che Rossini chiuse la sua carriera italiana, appena undici anni dopo, col capolavoro *Semiramide*. L'opera, già impregnata di valori romantici, ma vocalmente all'insegna del belcanto più sfrenato, offre una serie di suggestivi collegamenti: al mito di Edipo, per via del matricidio anch'esso inconsapevole, ad *Amleto* per il fantasma del padre che chiede vendetta, che chiama in causa anche Don Giovanni, di recente rispolverato da Mozart, idolo di Rossini che ne aveva studiato le partiture.

A Venezia, ma al Teatro di San Benedetto, sala rivale della Fenice inaugurata nel 1755, debuttò nel 1813 pure *L'italiana in Algeri*, il capolavoro della maniera comico-grottesca di Rossini insieme alla scaligera *Pietra di paragone* (1812), appena tre mesi dopo *Tancredi*. Il legame fra il compositore e la città lagunare venne celebrato da Stendhal con parole memorabili:

Il risultato del carattere dei veneziani è che essi vogliono, anzitutto, nella musica, arie piacevoli; più leggere che appassionate. Furono serviti a dovere nell'*Italiana*; mai popolo godette uno spettacolo più rispondente al proprio carattere e, fra tutte le opere, non è mai esistita una che dovesse piacere di più ai veneziani.⁷

Ma nonostante la profezia del grande scrittore francese, Venezia non voleva solo leggerezza, e i nobili proprietari proseguirono a testa alta, costantemente alla ricerca di vie nuove. Nel 1824, prima di diventare il re del *grand-opéra* parigino, Meyerbeer costruì un pezzo della sua fortuna a Venezia con *Il Crociato in Egitto*, dove apparve, per l'ultima volta in una grande *première*, Velluti l'ultimo dei castrati d'eccellenza. Seguì poi la breve stagione di Bellini, che nel 1830 riprese *Il Pirata*, reduce dal trionfo milanese (1827), potendosi valere della somma Giuditta Grisi: La Fenice non se lo fece scappare e, usandogli una dolce violenza lo costrinse a scrivere un'opera nuova.

⁵ STENDHAL, *Vie de Rossini*, Paris, Boulland, 1824, pp. 68-69.

⁶ Ivi, p. 49.

⁷ Ivi, p. 87-88. Non solo Stendhal, anche Balzac ebbe cari Rossini e la Fenice, dove ambientò *Massimilla Doni* (1839), dopo una visita in laguna nel 1837, pur non avendoci messo piede (perché l'edificio era bruciato). Nel romanzo i protagonisti assistono al *Barbiere di Siviglia* e a *Mosè in Egitto* e ne discutono, mentre Balzac vede al San Luca una sorta di centone, in realtà, con parti di *Pia de' Tolomei* e dei *Puritani*.

Nacque così uno fra i più riusciti adattamenti di *Romeo & Juliet*, con *I Capuleti e i Montecchi*, e fu un successo, che non si ripeté con *Beatrice di Tenda* (1833), nonostante la presenza della diva Pasta. Dal canto suo Donizetti aveva debuttato giovanissimo a Venezia, con *l'Enrico di Borgogna* (1818), al Teatro di San Luca, ma le sue prime assolute vissero sorti alterne alla Fenice in tre anni di fila (1836-1838): enorme successo per *Belisario* nel 1836, affermazione dimezzata per *Pia de' Tolomei* l'anno dopo, fiasco per la sanguinaria *Maria di Rudenz*, tanto che l'impresario cercò rimedio con un'altra partitura del compositore, riprendendo la *Parisina*.

Ma il rapporto più importante che Venezia e La Fenice intrattennero con un musicista fu senza dubbio quello con Verdi. Nacque con la ripresa di *Nabucodonosor* nella stagione di carnevale del 1843, dopo l'affermazione scaligera. Il successo schiettissimo convinse l'allora presidente della Società proprietaria, Mocenigo, di proporre al maestro un'opera nuova. Il nobiluomo ebbe anche il merito di valorizzare il talento di un concittadino librettista, Piave, inoltre accettò che Verdi trattasse un dramma dell'autore più invisato ai regimi assolutistici di allora, Victor Hugo, rispondendo con tatto alla censura austriaca. Ebbero tutti ragione, perché *Ernani*, nonostante un'esecuzione non proprio immacolata, trionfò alla Fenice il 9 marzo 1844, spianando la strada a un rapporto privilegiato fra Venezia e Verdi, le cui opere vennero programmate costantemente nel suo teatro primario per tutti gli anni a venire. Sino a quel momento, del resto, una simile adesione al testo, realizzata coi tratti d'uno stile alto, non si era ancora udita sulle scene italiane.

Verdi tornò a Venezia nel 1846, due anni dopo aver fissato un momento importante della storia veneziana, l'addio al soglio di Francesco Foscari, il doge che esercitò più a lungo il potere (portò l'acidaro per oltre trentaquattro anni), alle prese con l'ingiusta condanna del figlio Jacopo, nei *Due Foscari*, da Byron (Roma, 1844): entrambi sono visti dal pittore Hayez in un quadro celeberrimo, prima che da Verdi, nel momento dell'addio. La vicenda di *Attila* ha luogo nel 452, e gli esuli di Aquileia approdano in Rio-Alto, accolti dagli eremiti riuniti intorno al primo insediamento di quella che diverrà poi Venezia: subito la loro guida profetizza la rinascita della loro città, distrutta dal duce degli Unni, che in Venezia rivive «qual risorta fenice novella» – e in questo accenno, dovuto forse alla fantasia di Piave, nell'atto di rivedere il libretto di Solera, è lecito cogliere un cenno intertestuale al teatro che, bruciato nel 1836, venne ricostruito in un solo anno, risorto come l'uccello mitico. *Attila* divide con altri titoli dei primi anni della carriera di Verdi, l'etichetta di opera risorgimentale, sulla quale è lecito nutrire qualche dubbio, visto che Ezio, il condottiero romano difensore della penisola, offre al condottiero dei 'barbari' una spartizione di basso profilo («avrai tu l'universo, | resti l'Italia a me»), e non la gloria sul campo di battaglia. Ma l'alzata del sole sulla laguna nel II quadro del prologo, una vera promessa di vita tradotta in un'immagine scenica e musicale, realizzò un gesto eloquente, e ammiratissimo.

Rigoletto (1851) fu il terzo appuntamento, ancor più straordinario, di quelli che consentono a Venezia di sostenere legittimamente il suo ruolo fondamentale nel rapporto con la produzione più 'sperimentale' del genio di Busseto. Ventiquattro allestimenti di questo capolavoro, per un totale di cen-

tocinquantacinque repliche, di cui ben trentuno nei primi due anni di vita: si può ben dire che Venezia abbia amato questo capolavoro sin dall'inizio, mentre la censura di osservanza austriaca lo osteggiò aspramente prima e dopo il debutto, ma invano, perché l'irresistibile forza etica di questa partitura non conosce divieti. Dietro a tanta ammirazione si riaffacciano le aspirazioni di una cittadinanza che, nonostante la feroce repressione austriaca subita negli anni precedenti, confermava la vocazione libertaria di Venezia. Senza questo clima, un po' umido ma socialmente salubre, un'opera che contestava il potere in modo così imbarazzante non avrebbe potuto essere nemmeno pensata, e non c'è che da ammirare il sapiente lavoro di chi dirigeva in quel tempo la Fenice per aver garantito a Verdi la possibilità di mettere in scena le sue idee. Chi vide allora lo spettacolo apprezzò particolarmente «La donna è mobile», un'aria libertina che conquistò immediatamente il pubblico non solo per il suo fascino melodico, ma anche perché realizzava fulmineamente un formidabile *coup de théâtre* ripresa dal tenore nel finale, spingendo Rigoletto ad aprire il sacco per trovarvi con raccapriccio il corpo della figlia morente, invece del cadavere del suo mortale nemico. A fronte di una tragedia simile il duca di Mantova, dispotico libertino, si mette a canticchiare strofette intrise di un pesante sarcasmo antifemminile, come un fatuo pupazzo: la forza della critica d'idee che Verdi cela tra le pieghe dell'azione, trova nel capovolgimento dei ruoli, fra potente e buffone, un colto riferimento intertestuale (e 'politico') al *King Lear* di Shakespeare.

Ma alla Fenice nel marzo 1853 Verdi fece fiasco con *La traviata*, uno dei suoi titoli più famosi, almeno stando ai suoi racconti in tarda età,⁸ smentiti peraltro dalla ricerca più recente nelle cronache del tempo: l'opera andò piuttosto bene, in realtà. Venezia si riscattò l'anno dopo al San Benedetto, e da allora *La traviata* è una delle opere più rappresentate al mondo, anche attualmente. Scegliendo *La Dame aux camélias* Verdi si proponeva, tra l'altro, lo scopo coraggioso di fissare nell'eternità della musica un episodio di attualità, cioè la fine di Marie Duplessis, morta nel 1847 a soli ventitré anni. La mitica Alphonsine Plessis, questo il suo nome vero, era molto in vista nella società parigina e intellettuali e artisti la circondavano di continue attenzioni. Tra loro figurava il suo biografo-amante Dumas *fils*, che l'aveva definita come «una delle ultime e sole cortigiane che ebbero del cuore».⁹ Le sfide avevano sempre attratto Verdi, il quale appena due anni prima aveva proposto ai veneziani *Rigoletto*, da lui stesso collegato idealmente a *La traviata* in una lettera a De Sanctis del 1° gennaio 1853:

A Venezia faccio la *Dame aux Camélias* che avrà per titolo, forse, *Traviata*. Un sogeto dell'epoca. Un altro forse non l'avrebbe fatto per i costumi, pei tempi, e per mille altri goffi scrupoli [...] Tutti gridavano quando io proposi un

⁸ Cfr. A. POUGIN, *Verdi: histoire anecdotique de sa vie et de ses œuvres*, Paris, Calmann Lévy, 1886, pp. 156-161.

⁹ A. DUMAS, *À propos de la Dame aux camélias*, in *Théâtre Complet de Al. Dumas Fils*, voll. 1-2, Paris, Michel Lévy, 1868, p. 7.

gobbo da mettere in scena. Ebbene io era felice di scrivere il *Rigoletto*.¹⁰

«Un sogeto dell'epoca»: Verdi intendeva rappresentare l'attualità anche nella messa in scena, per mettere in pieno risalto uno dei temi centrali del nuovo lavoro: la critica corrosiva alle abitudini ipocrite della società borghese di allora. Poco importa che egli non sia riuscito a realizzare il suo proposito, sia per la prudenza del librettista Piave (il quale, per evitare guai con la censura, aveva retrodatato l'azione «A Parigi e sue vicinanze, nel 1700 circa»), sia perché gli artisti del coro, «reclutati di solito fra le rammendatrici, i venditori ambulanti, i bancarellisti», non erano in grado di vestire con proprietà gli abiti eleganti che indossavano i borghesi.¹¹ Non solo il messaggio conserva la sua efficacia, ma ne risulta amplificata la portata universale: una società ipocrita abbandona a se stessa una donna, già protagonista di feste, convivi, alcove e quant'altro, solo perché vive coraggiosamente l'amore vero tra le braccia di un coetaneo, causando scompiglio tra le fila di chi vuol solo divertirsi senza mai mettersi in gioco.

Il congedo da Venezia con la sua ultima prima assoluta fu un'opera che l'autore stesso ebbe sembre a considerare sghemba. Verdi virò su altre piazze, che allora stavano affermandosi, indi tornò al primo amore, La Scala di Milano, e lì avviò la fase finale della sua carriera e il rapporto con un intellettuale nato a Padova, ma formatosi a Venezia, come Boito, per *Otello* (1887) e *Falstaff* (1893). Il loro incontro avvenne proprio nel tentativo di rimettere in sesto *Simone Boccanegra*, che in laguna era seriamente fallito: troppo contrasto fra tratti sperimentali, come lo splendido prologo, ambientato venticinque anni prima della vicenda principale, e convenzionali, come la festa per i venticinque anni di dogado che chiude l'atto primo. Certo, nella realtà non esiste un governante tanto illuminato e giusto come Simone, così come un 'cattivo' come Jago, ma è bello credere nella sua utopia, dividerne le emozioni e soffrire empaticamente con lui, quando muore dopo aver conquistato da poco la felicità. E salutare il mare (di Genova ma potrebbe essere anche l'Adriatico), un amico sincero che fluisce onomatopeicamente nella partitura, simbolo di una serenità ch'è mèta irraggiungibile.

Dopo Verdi Venezia seguì una vita musicale ricca e di taglio internazionale, distinguendosi nell'importazione del *grand-opéra* francese, ma perse il prestigio di cui aveva goduto sin lì in coincidenza con l'Unità d'Italia, che impauperò la nobiltà, e s'appiattì in una programmazione sempre meno vasta e fantasiosa. Peraltro accolse sempre a braccia aperte Wagner, che molto l'amava. Il grande compositore visitò più volte Venezia a partire dal 1858, visse in svariate dimore e morì a Ca' Vendramin Calergi nel 1883, ma prima compose, ispirato dal Canal Grande e dalla vista dell'*Assunta* di Tiziano, l'atto secondo del suo capolavoro, *Tristan und Isolde*. Alla Fenice debuttò la *tournee* italiana della compagnia Neumann, che portava fuori da Bayreuth per la prima volta l'intera *Tetralogia*. Peraltro il capolavoro *Tristano e Isotta*, tardò molto sulle scene della massimo teatro veneziano: quando venne ese-

¹⁰ F. ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, 4 voll., Milano, Ricordi, 1959, II, p. 189.

¹¹ J. ROSSELLI, *Sull'ali dorate. Il mondo musicale italiano dell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 83.

guito nel 1909 diretto da Guarnieri, erano già passati quarantaquattro anni di distanza dalla prima assoluta di Monaco.

Ma la nostalgia di Verdi restò sempre viva a Venezia. Nell'atrio della Fenice venne piazzato un busto del grande vecchio (1892), che si congedò dall'amata città inviando una splendida fotografia con dedica del 1900 (un anno prima della morte) che «è l'ennesimo suggello di una vicenda artistica fra le più significative e gloriose del teatro musicale italiano».¹²

E Puccini? Nel febbraio del 1897, un anno dopo la *première* torinese, Toscanini, già famoso, andò a dirigere *La Bohème* al Teatro di San Benedetto, ora denominato Rossini, mentre era previsto in maggio il debutto dell'omonima opera rivale di Leoncavallo alla Fenice. Scrisse alla futura moglie in aprile, «incantato da Venezia», che

La Bohème ha ottenuto iersera un successo sbalorditivo [...] Il teatro era zeppo – la nobiltà veneziana era accorsa – forestieri – gli applausi si mutavano in vere entusiastiche ovazioni [...] Ed ora ecco preparato bene il terreno per l'opera di Leoncavallo ... Povero disgraziato!.... –¹³

In ambedue i casi nel pubblico c'era uno spettatore d'eccezione: Mahler, il quale ebbe a dichiarare a un critico che «una sola battuta di Puccini è meglio di tutto Leoncavallo»¹⁴

Venezia, la 'moderna'?

Nei primi decenni del Novecento la Venezia musicale si prende qualche pausa, proprio mentre si affacciano i primi fermenti campanilisti con risvolti nazionalisti. Come nel 1908, quando Gabriele d'Annunzio venne enfaticamente celebrato alla Fenice che, nel giorno della festa di San Marco (25 aprile), allestì *La nave*, tragedia con musiche di scena di Pizzetti, imbastita su un capitolo della storia di Venezia enfaticizzato dal «metallo puro e sonante di 3.500 endecasillabi di cui molti rimarranno immortali».¹⁵ Controilanciava la retorica del Vate una vita concertistica di rilievo, che si stava sviluppando grazie alla società «Benedetto Marcello», che portò in città artisti famosi. Essa favorì la riscoperta della musica profana antica, sostenuta dal musicologo Torrefranca, contornato da un manipolo di compositori, alcuni dei quali appartenenti alla cosiddetta «generazione dell'Ottanta», come Pizzetti, che s'incaricarono di tradurre quella linea di pensiero in prassi musicale quotidiana, da Respighi a Malipiero, Casella e altri fino a Dallapiccola.

La ripresa della vita teatrale dopo la prima guerra mondiale a Venezia, come dappertutto, non fu facile. La fortissima crisi economica fu un terreno

¹² M. CONATI, *La bottega della musica. Verdi e La Fenice*, Milano, Il Saggiatore, 1983, p. 425.

¹³ *Nel mio cuore troppo d'assoluto. Le lettere di Arturo Toscanini*, a cura di H. Sachs, Milano, Garzanti, 2003, p. 98.

¹⁴ H.-L. DE LA GRANGE, *Gustav Mahler*, Paris, Fayard, 1979, pp. 648-649.

¹⁵ «L'illustrazione italiana», 3 maggio 1908. In seguito la tragedia divenne un film, diretto da Gabriellino, figlio di Gabriele (1921).

facile per il fascismo che nel campo delle arti, com'è noto, privilegiò il cinema, più adatto ai suoi intenti propagandistici – e nel 1925 a Venezia erano attive, e in salute, ben quindici sale cinematografiche. Intanto la Società internazionale per la musica contemporanea (SIMC) organizzava i primi Festival di grande respiro mondiale, per promuovere le partiture contemporanee di valore «senza riguardo alla nazionalità, alle opinioni politiche o religiose dei compositori», un proposito contrario all'ufficialità del regime, che favoriva la romanità e avversava il *Jazz*, figlio di una nazione malaccetta, come gli Stati Uniti, e «creazione negra, cioè di una delle razze più nostalgiche e più infelici che siano al mondo», secondo il modernista Casella, «svilupata e condotta a perfezione da un'altra razza parimenti esule e senza patria: la israelita»,¹⁶ il quale sdoganava così l'idea aberrante di un'arte come espressione di razze.

Su queste fondamenta, e su contraddizioni che diverranno palesi nei confronti del concetto di modernità e di esperimento, nacque quello che sarebbe stato tra i maggiori al mondo, se non il più importante festival dedicato alla musica contemporanea, quando Labroca e Casella, nel II Festival SIMC a Salisburgo (1924) proposero Venezia come sede della rassegna successiva, la terza, dedicata alla musica da camera. Tutto il mondo passò allora in laguna: da Scherchen a Schönberg, Casella, da Stravinskij a Janáček. Venezia era «città 'contemporanea' perché segue l'evolversi e il divenire delle forme, perché sa incastrare il passato nella vita di oggi, sicura che essa integrerà a sua volta quella di domani»,¹⁷ e il suo teatro, La Fenice, sarebbe dovuto diventare «uno dei più importanti centri divulgatori della musica contemporanea».¹⁸

Una tale dichiarazione non era certo sgradita al fascismo, e venne realizzata dopo il I Festival internazionale di musica nel 1930, dove pure parteciparono Bartók, Kodaly e Stravinskij. E mentre la Biennale lanciava la prima edizione della mostra internazionale d'arte cinematografica (1932), la sezione musicale virava verso l'antico, con riprese di Monteverdi, Bach, Rossini e qualche apertura ad autori come Gershwin, riducendo al minimo le espressioni più radicali – Schönberg tornò nel 1937 con la Suite op. 25, Berg con la prima italiana della cantata *Der Wein*. Eravamo nel 1934, l'anno dopo che Hitler aveva conquistato il potere in Germania, e quattro anni prima dell'annessione dell'Austria. I compositori più 'innovativi', protetti dall'ala 'novecentista' del fascismo e da Bottai e De Pirro in particolare, come Casella e Malipiero, tenevano banco muovendosi in zone creative sempre più vizzate. Tuttavia qualche sorpresa si ebbe negli anni di guerra: se Roma dette la prima italiana di un'opera come il *Wozzeck* nel 1942, diretta dal patriarca del melodramma Serafin, La Fenice rispose con la prima italiana di *Jenůfa* di Janáček nel 1941, con la Cigna nel drammatico ruolo della Kostelnička.

Si torna all'antico: sarà un progresso ...

¹⁶ «L'Italia letteraria», 1 settembre 1929, ora in A. CASELLA, 21+26, Firenze, Olschki, 2001: *Il «jazz»*, p. 101.

¹⁷ Ivi, p. 259.

¹⁸ M. LABROCA, *Il festival internazionale di musica contemporanea*, in *Teatri nel mondo. La Fenice*, Milano, Nuove edizioni, 1972, pp. 259-275.

Caduta la dittatura, Venezia riguadagnò il ruolo di capitale degli esperimenti. Cambiò tutto nel primo Festival dopo la sciagura bellica, nel 1946, che

fu il nostro primo incontro con le musiche che la guerra [*recte*: prima il nazifascismo, poi la guerra – *nda*] aveva diviso da noi per tanti anni; era caduta la barriera che ci aveva quasi accecati.¹⁹

Fra composizioni di Ravel, Webern, Petrassi, Dallapiccola e Stravinskij, spicca l'esordio, per ora in sordina, di uno fra i più grandi musicisti del secolo scorso, il veneziano Maderna, che diresse la sua serenata per undici strumenti. L'artista, allora ancora in fermento, avrebbe presto trovato la sua strada, diventando uno dei maggiori rappresentanti dell'avanguardia, e favorendo la maturazione di uno dei più grandi artisti sperimentali, il giovane e creativo Luigi Nono, di cui avrebbe diretto, tra l'altro, *Il canto sospeso*, per soli, coro e grande orchestra (1960): per la prima volta la resistenza europea al nazifascismo, grazie ai testi delle lettere dei condannati a morte dai due regimi totalitari e liberticidi, diventava grande musica, e il pubblico della Fenice ne fu conquistato.

Venezia stava tornando protagonista nel suo territorio, e dei suoi spazi più belli, come il cortile di Palazzo Ducale, utilizzato per concerti sinfonici – con direttori di livello assoluto come Abbado, Mehta, Schippers, Bernstein – e poi per il melodramma (il primo *Otello* ebbe luogo nel 1960), mentre l'opera si fece più volte anche in Piazza San Marco. Nelle biennali successive, oltre al capolavoro ultimo di Stravinskij, *The Rake's Progress* (1951) debuttò alla Fenice tutto il meglio dell'avanguardia, da *Hyperion* di Maderna (1964) a *Lorenzaccio* di Bussotti (1972). La musica di Berio venne intonata dalla moglie Cathy Berberian, mentre Nono cercò soluzioni nuove nel capolavoro *Prometeo* nel 1984, ricreando uno spazio evocativo della vocazione cittadina per la ricerca del suono affidando all'architetto Piano la costruzione di un'arca, al cui interno il pubblico si muoveva partecipando all'evento.

Un altro fertile filone d'indagine esecutiva si concentrò sulla musica della Serenissima, i cui fasti vennero più e più volte celebrati, quando nella Basilica di San Marco si rinverdirono i fasti dei Gabrieli (1954), e si rafforzò negli anni seguenti, quando Stravinskij diresse musiche dei Gabrieli e di Monteverdi, a cui seguì, in una linea di continuità ideale, la prima assoluta del suo *Canticum sacrum ad honorem Sancti Marci nomini* (1956). La 'linea veneziana' s'impose poi soprattutto col Festival dedicato a Vivaldi, nei primi anni Ottanta, affiancato da importanti momenti di riflessione, convegni e libri.

Dopo aver dedicato una notevole attenzione alle musiche di Monteverdi, grazie anche allo strenuo lavoro editoriale di Malipiero sulle fonti, marciante e non, La Fenice ebbe un ruolo pionieristico anche in una delle più grandi voghe, la riscoperta del Belcanto, quando ebbe luogo un evento cruciale per le sorti dell'interpretazione vocale nella seconda metà del XX secolo. Nel 1948 Maria Callas stava cantando Brunilde nella *Walkiria* (in italiano, come allora ancora s'usava), quando il direttore Serafin le suggerì di presentarsi nei

¹⁹ LABROCA, *Il festival internazionale* cit., pp. 265-266.

Puritani: «la vera Callas nacque dunque alla Fenice in quel gennaio 1949».²⁰ La diva interpretò *Norma* (1950) in un'edizione di prim'ordine, fu poi Violetta Valéry nella *Traviata* che inaugurò la stagione di carnevale 1952-1953 e chiuse il suo rapporto con Venezia nel 1954 con *Lucia di Lammermoor* e *Medea* di Cherubini. La via verso le prassi odierne, documentate e rispettose, venne battuta anche eseguendo con regolarità crescente le opere in lingua originale: si riascoltò l'intero *Ring des Nibelungen* diretto da Konwitschny (1957), un *Tristan und Isolde* (1958) da Sawallisch, con Windgassen e la Nilsson, fino al *Fliegende Holländer* diretto da Cluytens (1961), con l'allestimento di Wieland Wagner, riformatore della tradizione di Bayreuth.

Un nuovo periodo d'oro iniziò per La Fenice iniziò nel 1959, quando Labroca tornò alla Fenice come direttore artistico e del Festival di musica contemporanea, per rimanervi, da vero 'doge', sino alle soglie della morte che sopravvenne nel 1973. Unita alla generosità finanziaria sin troppo spinta del sovrintendente Ammannati, che permise l'ingaggio degli artisti più prestigiosi, la grande cultura di Labroca e la sua competenza nelle scelte di programmazione furono un patrimonio tanto vasto quanto prezioso che venne messo a disposizione dei veneziani, e di tutto il mondo che accorreva in laguna, specie per gli appuntamenti della Biennale.

Nel Festival del 1961 l'evento centrale fu l'opera nuova commissionata a Nono, *Intolleranza 1960*, come chiaro segno di distacco dalle vergogne totalitarie, ma una cagnara sollevata dai fascisti impedì che si apprezzasse uno dei capolavori teatrali del Novecento. A teatro si videro poi allestimenti magnifici di capolavori difficili come *Boris Godunov* e *Don Carlo* (1973) promosse da un regista 'filologo' come Faggioni, e arrivarono i maggiori artisti della messa in scena, da Pizzi, regista di un'infinita quantità di produzioni di livello, in poi. L'epoca di Ammannati e di Labroca, così ricca di spettacoli e concerti di livello mondiale, sfociò in una gravissima crisi finanziaria. La ripresa tardò, ma a partire dagli anni Ottanta la macchina ripartì di buona lena. Si assistette alla *Rossini renaissance* con tutti gl'interpreti più quotati, Horne, Ramey. Dal 1984, quasi contemporaneamente a quanto faceva Abbado alla Scala, decollò anche una tra le imprese più meritorie di quegli anni, il ciclo *Gustav Mahler, Le nove sinfonie 1984-1985* affidato a Inbal: grazie alle doti del maestro israeliano, che avrebbe assunto il ruolo di direttore stabile dell'orchestra nel 1986, i complessi veneziani poterono finalmente tornare a un livello realmente competitivo.

Siamo giunti alla fine di un viaggio lunghissimo, oltre quattro secoli in cui Venezia ha degnamente rappresentato se stessa e l'Italia nel mondo. E continua a farlo anche oggi, anche se fatalmente i ritmi dei sistemi produttivi sono radicalmente mutati, anche se le ideologie sono scomparse o contano ben poco. Però, come un gatto ha sette vite, la città propone ancora il Festival di musica che celebra le novità del nostro tempo, e ben tre teatri sono attivi, a fronte di un solo cinema, due di essi, il Malibran e il Goldoni, sono gli eredi diretti della tradizione secentesca del teatro di San Giovanni Grisosto-

²⁰ R. CELLETTI, *I cantanti in Teatri nel mondo. La Fenice*, Milano, Nuove edizioni, 1972, p.192.

mo e del Vendramin di San Luca, mentre la Fenice è nuovamente risorta dopo l'incendio del 1996, dal quale è stato decisamente più duro (e lungo) riprendersi. Ma il visitatore attuale accede a una sala dove si fa spettacolo quasi ogni giorno, sostenuto da masse orchestrali e corali finalmente adeguate a un livello internazionale, e può vedere tutto il nostro amatissimo museo di sogni musicali rivivere intensamente sulle tavole del palcoscenico, tramite allestimenti nuovi e di repertorio, in un ciclo vitale che non finirà mai, perché l'uomo non può vivere senza la musica.