

## VENEZIA E IL FASCINO DELL'OPERA

MICHELE GIRARDI

La Regina dell'Adriatico, dominio di una luce speciale che ha aguzzato l'ingegno dei suoi pittori, è sempre stata all'avanguardia nel mondo dei suoni, recitando sul proscenio della musica a partire dal Rinascimento. Nel Seicento, proprio il secolo in cui la potenza della Dominante andò affievolendosi imboccando la strada di un declino politico che divenne gradatamente inarrestabile, la Venezia musicale crebbe in misura inversamente proporzionale, mentre la grande pittura del secolo precedente si stava prendendo una pausa in vista di rinnovate prodezze settecentesche. Claudio Monteverdi, autore di un capolavoro unico come *L'Orfeo* (Mantova, 1607), Maestro in San Marco dal 1613, era sbarcato in laguna innestandovi un progresso di crescita artistica tramite il suo magistero. Dettò le regole per lo stile rappresentativo in recite private (*Combattimento di Tancredi e Clorinda*, 1624) tornando poi ai vertici del teatro musicale con *Il ritorno di Ulisse in Patria* (1641) e *La coronazione di Poppea* (1643).

### VENEZIA 1600: IL SECOLO DELL'OPERA IN MUSICA

Gli ultimi capolavori di Monteverdi debuttarono nel Teatro dei Ss. Giovanni e Paolo, nato nel 1639 e sostenuto dalla potente famiglia dei Grimani, che finì per imporsi nella seconda metà del secolo. Ma la voga dell'opera pubblica era clamorosamente esplosa nel primo fra i teatri ad essa specificamente deputati che sorsero a bizzeffe nel corso del secolo, il San Cassano (o Cassiano) nuovo, della famiglia Tron, inaugurato dall'*Andromeda* di Ferrari e Manelli (1637). Non era solo questione di musica: basta leggere il libretto stampato poco dopo la data fatidica per trovarvi una lunga descrizione (ben otto pagine) delle magnifiche scene e dell'effetto che produssero sul pubblico che pagava il biglietto.

Se pur appena nata, agli albori del secolo nei palazzi fiorentini, l'opera aveva presto incrinato le barriere sociali, e non era più uno spettacolo riservato solo ai nobili e sostenuto unicamente dal mecenatismo – anche se non tutti potevano permettersi di pagare il biglietto, e in platea entravano i meno abbienti (mercanti, artigiani affermati, soldati). Nei palchi, posti privilegiati, si gozzovigliava, si amareggiava, si discuteva di politica e ogni tanto si ascoltavano le arie più belle. Lì regnava la sorpresa, 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.

Per attrarre spettatori si vararono spettacoli sempre più sontuosi, ricchi di macchinismi e di scene splendidamente dipinte, in cui si producevano interpreti virtuosi, fra i quali molte donne, che altrove non avevano accesso ai palcoscenici. A Venezia divennero un'attrazione speciale, non di rado animatrici nelle alcove dei nobili, sia veneziani sia visitatori, che assai spesso prorompevano in gesti di autentico fanatismo – “*Ah, cara, mi butto, mi butto*, per dire che si sarebbero precipitati nei trasporti del piacere che quelle voci divine provocavano loro”: l'annotazione del diplomatico francese Limojon de Saint-Didier (*La ville et la République de Venise*, 1680) risulta piuttosto esplicita.

Arte totalizzante e vero e proprio *monstrum* semiologico, nonché fenomeno culturale che coinvolse i dotti e le Accademie (la più celebre fu quella degli Incogniti), l'opera non dava lavoro solo ai musicisti (compositori, cantanti, strumentisti). Un ruolo di primo piano era quello dei letterati-librettisti, spesso anche direttori di palcoscenico e degli impresari – personaggi imprescindibili per garantire il funzionamento dei teatri. Servivano attori, architetti – sia per ideare macchine sceniche sempre più sofisticate sia per costruire e arredare platee sempre nuove –, pittori di scena. L'opera, come specchio di una intera città, era lo spettacolo ideale per onorare le numerose feste cittadine, e onorare le visite diplomatiche di regnanti e ambasciatori, e di uomini d'affari.

Per soddisfare una popolarità sempre crescente si aprirono nuove scene a tambur battente, alcune effimere ma importanti, come il Teatro Novissimo (1641-1645) progettato dall'illustre ingegnere navale Giacomo Torelli, che ne curò gli allestimenti, 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 garantirono fama europea al loro autore. Fra le sale principali vi erano pure il Teatro Vendramin di San Salvador (o di San Luca, ma anche Apollo) nato nel 1622 (e tuttora in vita, intitolato a Goldoni), e quello dei Giustiniani a San Moisè, inaugurato nel 1640 con la seconda versione, perduta come la prima, dell'*Arianna* di Monteverdi.

Nel mare degli eventi il battistrada San Cassiano non dormì certo sugli allori, ed era ancora in gran spolvero quando vi debuttò il celeberrimo

Senesino nel 1707. Nel suo vasto repertorio che gettò la base del repertorio seriore spiccano le opere di Francesco Cavalli, cremasco di nascita ma veneziano *de facto*. L'allievo e successore di Monteverdi, anche in San Marco, iniziò su quel palcoscenico un *cursus honorum* che lo lanciò nell'olimpico degli operisti più importanti di ogni tempo. Egli furoreggiò nella sala dei Tron, per cui scrisse ben quattordici titoli tra il 1639 (*Le nozze di Teti e Peleo*) e il 1666 (*Il Giasone*, ripresa di uno dei cavalli di battaglia del San Cassano): il suo teatro, vaporoso e profondo, è il testimone più fedele della società veneziana, sapiente e libertina, che animava la seconda metà del Seicento, e che si rispecchiava nella catena di amanti sempre alla ricerca di nuovi equilibri nel capolavoro *Egisto* (1643), e nelle nutrici vogliose, che fornivano lezioni di vita alle loro pupille, come Arnalta nella *Coronatione*. Questo ruolo, portatore di una vena comica travolgente, era quasi sempre appannaggio dei tenori, e non di rado vedeva scendere in campo interpreti come "il padre Pirro che fa la vecchia", – nota Saint Didier. Era un motivo ulteriore di attrazione per il pubblico che riconosceva il concittadino in mutate spoglie e passava parola.

Si può ben sostenere che da quel San Cassano, simbolo della vitalità dell'opera e della sua città, si trasmisero al mondo i principi di un genere che divenne il patrimonio più imponente e specifico dell'arte e della cultura italiana, nonché suo ambasciatore principale nel mondo. Fu una palingenesi artistica vera e propria che oltrepassò persino i prodigi dell'arte figurativa che avevano reso Venezia una capitale del Rinascimento. E una miniera d'oro per le professioni artistiche coinvolte nel segno della musica: architettura, pittura, letteratura, teatro.

#### VENEZIA 1700: CARLO GOLDONI, TRA COMMEDIA E OPERA BUFFA

La famiglia Grimani seguì ad aprire teatri d'opera: 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). Fu 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 nella varietà del repertorio, soppiantando quello di San Giovanni e Paolo. Su quelle scene venivano allestite opere sfarzose cantate ad alto livello, basti citare Margherita Durastanti, primadonna tra il 1709 e il 1712 prima interprete, tra l'altro, dell'*Agrippina* di Händel, e alcuni fra i musicisti di maggior fama, da Farinelli a Giziello, da Caffariello a Carestini.

Al San Giovanni Grisostomo sul finire degli anni trenta incontriamo il futuro astro del teatro, tra i maggiori drammaturghi e librettisti di ogni tempo, Carlo Goldoni (1707-1793), ingaggiato come direttore artistico. In questa veste introdusse la commedia fra i drammi per musica: non salvò la sala del declino in atto, tanto che i Grimani aprirono pure un ulteriore teatro (più piccolo ma durevole), il San Benedetto (1755), ma si fece notare per la straordinaria *verve* drammatica. Poco più che ventenne aveva indirizzato il suo talento verso la musica scrivendo intermezzi buffi da rappresentarsi fra gli atti dell'opera seria, proprio nel momento in cui l'elemento comico e quello tragico, che nel Seicento convivevano serenamente, stavano divorziando. Nelle sue *Memorie* (I, 1788) Goldoni fa ben capire la natura realistica del suo approccio alla narrazione scenica, e in particolare nella *Birba* (1735), "tirata dai ciurmatori della Piazza di S. Marco, de' quali aveva studiato bene il linguaggio, le beffe, gl'impieghi e le furberie": Venezia, qui, entra in scena da protagonista. Davvero i suoi intermezzi sono "come un grano che seminava nel mio campo per raccogliervi un giorno maturi frutti e aggradevoli", come egli stesso li definisce, e la premessa ideale per determinare il canone dell'opera buffa settecentesca.

Goldoni compì importanti esperienze anche nel dramma serio, soprattutto a contatto con un grande protagonista dell'opera veneziana nel Settecento, come Vivaldi in occasione del rifacimento della *Griselda* al San Samuele (1735), instaurando col grande musicista un rapporto cordiale, fatto di stima reciproca. Lo scrittore si affermò in seguito dirigendo il Teatro di Sant'Angelo (1748-1753), dopo una gestione disastrosa del suo rivale Gasparo Gozzi (1747-48) e produsse *pièces* per la compagnia comica di Medebach che riportò ai massimi livelli, prima di spostarsi al Teatro dei Vendramin a San Luca e in altre sale. In un'azione senza soluzione di continuità, si trovò a mettere in atto una riforma vera e propria che investì il teatro di parola e quello in musica. Invano osteggiato da Gozzi, Goldoni strappò l'elemento comico ai canoni sopravvissuti della commedia dell'arte (la quale aveva il suo alfiere in città nel personaggio di Pantalone), e seppe fornire esempi di straordinaria vitalità nell'opera buffa, impegnandosi in prima persona nella scrittura di libretti (quasi una cinquantina) 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), valorizzando l'estro di Baldassare Galuppi, il musicista che seppe più di ogni altro trarre partito dalla brio spumeggiante del grande commediografo. Capolavori come *Il filosofo di campagna* al San Samuele (1754), che circolò

in Europa come pochi altri titoli, o *L'Arcifanfano re dei matti* (1749) dato al Teatro di San Moisè e pure *Il mondo della Luna* (1750), libretto fortunatissimo ripreso da Haydn (1777) e da Paisiello (1783), fra gli altri, sono il frutto di un'esperienza teatrale di prim'ordine: uno stratega impareggiabile della narrazione buffa, Goldoni, che offrì a un musicista come Galuppi, nato sulle tavole del palcoscenico e che per il teatro svolse mille mestieri pratici, una materia d'incomparabile vivacità.

Venezia era il palcoscenico prediletto per un evento di portata incalcolabile nell'evoluzione dell'opera, e Goldoni lo riconobbe in varie circostanze, tanto che la fece scendere in campo, nella *Gara tra la commedia e la musica*, prologo al dramma per musica in un atto *La fondazione di Venezia* (1736). Il genio dell'Adria auspica "che concordia si trovi e regni pace" perché "oggi l'una di voi non è bastante | senza l'altra piacer su queste scene". Dunque "egualmente ad entrambe | la stessa sorte arride, | così il Genio dell'Adria oggi decide, | per conciliare la musica e la commedia".

#### VENEZIA 1800: LA FENICE, VERDI E GLI ALTRI

Il mondo lagunare ricco di idee, brillante, ironico nonostante la crisi, non finì con la resa della Repubblica alla Francia napoleonica nel 1797. Qualcosa dello spirito della Serenissima si affacciò nei primi sei decenni dell'Ottocento, e trovò l'espressione migliore ancora nell'opera in musica. Sette teatri per l'opera ancora attivi nel *fin de siècle*, non bastavano a soddisfare una parte della nobiltà locale, che ottenne il permesso di costruirne uno nuovo, il più splendido, dotato di cinque ordini di trentacinque palchi ciascuno, un ampio foyer riservato alla mondanità, e dietro un'uscita d'acqua per chi veniva agli spettacoli in gondola, affacciata su un canale scavato appositamente.

Così nacque, inaugurato con sfarzo il 26 maggio 1792 dai *Giuochi d'Agrigento* di Paisiello, quello che fu una capitale tra le piazze teatrali 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 all'impresario Alessandro Lanari. La Nobile Società Proprietaria non badò a spese per mantenere la nuova sala e i suoi cartelloni, ricchi di interpreti e autori di primo livello. Sin dal principio i suoi amministratori seppero scegliere impresari di talento, ma anche decidere in autonomia, come avvenne nel caso del primo gigante dell'opera ottocentesca. Gioachino Rossini, giovanissimo, stava brillando dal 1810 nel genere della farsa al

Teatro Giustiniani di San Moisè, mettendo in mostra una comicità sovente onirica. Raggiunse il vertice col *Signor Bruschino* nel gennaio 1813, e La Fenice non se lo fece scappare offrendogli l'occasione di debuttare nell'opera seria con *Tancredi* il mese successivo. Il successo fu epocale, a cominciare dalla cavatina del protagonista, contralto *en travesti*, "Di tanti palpiti", evocata da Balzac all'inizio della *Peau de chagrin* (1831). 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 dieci anni dopo, col capolavoro *Semiramide*, già impregnata di valori romantici, ma vocalmente all'insegna del belcanto più sfrenato.

Venezia visse alla Fenice l'affermarsi delle istanze romantiche. Prima di diventare il re del *grand-opéra* parigino, Meyerbeer costruì un pezzo della sua fortuna in laguna nel 1824 con *Il crociato in Egitto*. Seguì la breve stagione di Vincenzo Bellini, che nel 1830 riprese *Il pirata*, reduce dal trionfo milanese (1827): La Fenice lo costrinse a scrivere un'opera nuova. Nacquero così *I Capuleti e i Montecchi*. Dal canto suo Gaetano 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: *Belisario*, *Pia de' Tolomei*, *Maria di Rudenz*).

Ma il rapporto più importante che Venezia e La Fenice intrattennero con un musicista fu senza dubbio quello con Giuseppe Verdi. Nacque con la ripresa di *Nabucodonosor* nella stagione di Carnevale del 1843, dopo l'affermazione scaligera. Il successo schiettissimo indusse lo scaltro Mocenigo, allora presidente della Società Proprietaria, a proporre al maestro un'opera nuova. Il nobiluomo ebbe anche il merito di valorizzare il talento di un concittadino librettista, Francesco Maria Piave, alle prese con un dramma dell'autore più invisibile ai regimi assolutistici di allora, Victor Hugo. Ebbero tutti ragione, perché *Ernani* trionfò il 9 marzo 1844. Verdi tornò due anni dopo con *Attila*, celebrando in essa i natali della città: Aquileia, distrutta dal duce degli unni, rinasce in Venezia "qual risorta fenice novella" – e in questo accenno, dovuto a 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 il mitico uccello omonimo.

*Rigoletto* (1851) fu il terzo appuntamento, ancora 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, nuovamente alle prese col censuratissimo Hugo. Ventiquattro

allestimenti di questo capolavoro, per un totale di centocinquantacinque repliche, di cui ben trentuno nei primi due anni di vita: si può ben dire che Venezia abbia amato questo capolavoro, mentre la censura di osservanza austriaca lo osteggiò prima e dopo il debutto, ma invano, perché l'irresistibile forza morale di questa partitura non sottostà a divieti. Dietro a tanta ammirazione si riaffacciano le aspirazioni di una cittadinanza che, nonostante la feroce repressione austriaca subita negli anni precedenti, confermava la sua vocazione libertaria. Senza questo clima, magari un po' umido ma socialmente salubre, un'opera in cui si 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 il teatro per aver garantito a Verdi la possibilità di mettere in scena le sue idee.

Ma alla Fenice nel marzo 1853 Verdi fece fiasco con uno dei suoi titoli più famosi *La traviata*, almeno stando ai racconti fatti a Pougin in tarda età (*Verdi: histoire anecdotique*, 1886), 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, la seconda sala della città, e da allora è una delle più rappresentate al mondo. 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 della cortigiana Marie Duplessis, morta nel 1847 a soli ventitré anni, elevandone la statura a quella di un'eroina. Le sfide avevano sempre attratto Verdi, che volle proporre, come scrisse all'amico Cesare De Sanctis il 1° gennaio 1853, «Un sogeto dell'epoca. Un altro forse non l'avrebbe fatto per i costumi, pei tempi, e per mille altri goffi scrupoli». Verdi intendeva rappresentare l'attualità anche nella messa in scena, per porre in pieno risalto uno dei temi centrali del nuovo lavoro: la critica corrosiva alle abitudini ipocrite della società borghese di allora.

La grande stagione veneziana di Verdi si chiuse nel 1857 con *Simone Boccanegra*, che non piacque. Verdi virò su altre piazze, che allora stavano affermandosi, sedusse Parigi, indi tornò al primo amore, la Scala di Milano, e lì avviò la fase finale della sua carriera collaborando con un intellettuale nato a Padova, ma formatosi a Venezia, come Arrigo Boito, per *Otello* (1887) e *Falstaff* (1893). Nel 1881 rimisero in sesto *Simone Boccanegra*, che in laguna era fallito: troppo contrasto fra tratti sperimentali, come lo splendido prologo, ambientato venticinque anni prima della vicenda principale, e situazioni convenzionali, come la festa per i venticinque anni di dogado che chiudeva l'atto primo. Certo, nella realtà non esiste un governante tanto

illuminato e giusto come Simone, così come un 'cattivo' pari a 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 che è meta irraggiungibile.