

## VENEZIA E IL FASCINO DELL'OPERA

MICHELE GIRARDI

La Regina dell'Adriatico è sempre stata all'avanguardia nel mondo dei suoni, recitando sul proscenio a partire dal Rinascimento. Nel Seicento, proprio il secolo in cui la potenza della Dominante andò affievolendosi imboccando la strada di un declino 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 uno straordinario progresso di crescita artistica. Dettò le regole per lo stile rappresentativo in recite private 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 titoli di Monteverdi debuttarono nel Teatro dei Ss. Giovanni e Paolo (1639) della potente famiglia dei Grimani, che finì per imporsi. Ma la voga dell'opera pubblica era clamorosamente esplosa nella prima fra le sale ad essa specificamente deputate che sorsero a bizzeffe nel corso del secolo, il San Cassiano nuovo, della famiglia Tron, inaugurato dall'*Andromeda* di Ferrari e Mannelli (1637). Non era solo questione di musica: nel libretto uscito poco dopo la *première* si legge una lunga descrizione (ben otto pagine) delle magnifiche scene e dell'effetto che produssero sugli spettatori paganti.

Se pur appena nata nei palazzi fiorentini, agli albori del secolo, l'opera aveva presto incrinato le barriere sociali, e non era più uno spettacolo riservato ai nobili mecenati – 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 amoreggiava, 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 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 produ-

cevano interpreti virtuosi, fra i quali le donne, che altrove non avevano accesso ai palcoscenici. A Venezia divennero un'attrazione speciale, non di rado animatrici nelle alcove, e in seguito spose felici.

Arte totalizzante e vero e proprio *monstrum* semiologico, nonché fenomeno culturale che coinvolse i dotti e le Accademie (come 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 impresari – un ruolo imprescindibile per 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 festività cittadine, e onorare le visite di sovrani, ambasciatori, e 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. Vi si esibirono dive rinomatissime, a partire da Anna Renzi nell'opera inaugurale *La finta pazza* di Saccati, che fece sensazione anche per la grande rapidità nelle mutazioni. Fra le sale principali figuravano pure il Teatro Vendramin di San Salvador (o di San Luca, ma anche Apollo, ora intitolato a Goldoni) nato nel 1622, e quello dei Giustiniani a San Moisè, battezzato 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. Nel suo vasto repertorio, che gettò la base di quello seriore, spiccano le opere di Francesco Cavalli, cremasco di nascita ma veneziano *de facto*. L'allievo e successore di Monteverdi iniziò su quel palcoscenico un *cursus honorum* che lo lanciò nell'olimpo degli operisti più importanti di ogni tempo. Scrisse ben quattordici titoli per la sala dei Tron tra il 1639 (*Le nozze di Teti e Peleo*) e il 1666 (*Il Giasone*, ripresa di uno dei cavalli di battaglia del San Cassiano). Il suo teatro, lieve 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 nell'*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 vec-

chia”, – nota Saint-Didier (*La ville et la République de Venise*, 1680). 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 Cassiano, 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 arti 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). Aperto nel Carnevale 1677-78 divenne in breve il palcoscenico veneziano più ambito.

In questa sala sul finire degli anni trenta del Settecento furoreggiava un direttore artistico d'eccezione, Carlo Goldoni (1707-1793), tra i maggiori drammaturghi di ogni tempo. Lì introdusse la commedia fra i drammi per musica: non la salvò del declino in atto – tanto che i Grimani ne aprirono pure una più piccola, il San Benedetto (1755) –, ma si fece notare per la stupefacente *verve*. Aveva indirizzato il suo talento verso la musica, poco più che ventenne, 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 rese protagonista Venezia 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”. 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 della *Griselda* al San Samuele (1735), instaurando col grande musicista un rapporto cordiale, fatto di stima reciproca. Lo scritto-

re si affermò in seguito dirigendo il Teatro di Sant'Angelo (1748-1753), dopo una gestione disastrosa del suo rivale Gasparo Gozzi e produsse *pièces* memorabili per la compagnia comica di Medebach, prima di fecondare altre sale, come un'ape sui fiori. 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 in musica. Goldoni strappò l'elemento comico ai canoni sopravvissuti della commedia dell'arte, dove Pantalone rappresentava Venezia, e seppe fornire esempi di insolita 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 ovunque.

Per il Sant'Angelo scrisse anche eccellenze come *L'Arcadia in Brenta* (1749), valorizzando l'estro di Baldassare Galuppi, il musicista che seppe più di ogni altro trarre partito dal brio spumeggiante del commediografo. Capolavori come *Il filosofo di campagna* al San Samuele (1754), che circolò in Europa come pochi altri titoli, o *Il mondo della Luna* (1750), libretto fortunatissimo ripreso da Haydn (1777) fra gli altri, sono il frutto di un'esperienza singolare: uno stratega impareggiabile della narrazione scenica, Goldoni, offrì una materia d'incomparabile vivacità a un musicista come Galuppi, che per il teatro svolse mille mestieri.

Venezia era il palcoscenico ideale 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 "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 ne volle costruire 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.

Così nacque, inaugurato con sfarzo il 26 maggio 1792 dai *Giuochi d'Agrigento* di Paisiello, quello che fu una capitale tra i teatri d'Italia nel secolo del melodramma, tale da fare concorrenza alla Scala di Milano (attiva dal 1778) e al San Carlo di Napoli (1737). 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 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, e fu forse anche perché memore dei suoi inizi, che Rossini chiuse la sua carriera italiana, appena dieci anni dopo, con *Semiramide*.

Venezia visse poi alla l'affermarsi delle prime istanze romantiche, con la breve ma intensa stagione di Vincenzo Bellini, che nel 1830 riprese *Il pirata*, reduce dal trionfo milanese (1827): La Fenice lo costrinse a scrivere un'opera nuova, e nacquero così *I Capuleti e i Montecchi*. Dal canto suo Gaetano Donizetti aveva debuttato giovanissimo 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* nel 1843, dopo l'affermazione scaligera. Il grande successo indusse lo scaltro Mocenigo, presidente della Società Proprietaria, a proporre al maestro un'opera nuova. Valorizzò inoltre un talentoso muranese, Francesco Maria Piave, alle prese con l'autore più invisibile ai regimi di allora, Victor Hugo. Ebbero tutti ragione, perché *Ernani* trionfò il 9 marzo 1844. Verdi tornò due anni dopo con *Attila*, celebrando 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 sorprendente, di quelli che consentono di sostenere a buon diritto il ruolo fondamentale di Venezia nel rapporto con la produzione più 'sperimentale' del genio di Busseto, nuovamente alle prese col censuratissimo Hugo. Trentuno repliche nei primi

due anni di vita: si può ben dire che questo capolavoro fosse amato in laguna, mentre la censura di osservanza austriaca lo osteggiò invano, perché l'irresistibile forza morale di questa partitura non sottostò a divieti. Dietro a tanta ammirazione si riaffacciano le aspirazioni di una cittadinanza che confermava la sua vocazione libertaria, senza la quale un'opera in cui si contestava il potere in modo così potente non avrebbe potuto essere nemmeno pensata.

Ma alla Fenice nel marzo 1853 Verdi fece 'fiasco', stando ai racconti fatti a Pougín in tarda età (*Verdi: histoire anecdotique*, 1886), con uno dei suoi titoli più famosi *La traviata*. In realtà l'opera andò piuttosto bene, e in ogni caso Venezia si riscattò l'anno dopo al San Benedetto, la seconda sala per l'opera 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 recente, 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 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. Prima di *Otello* (1887) e *Falstaff* (1893) i due rimisero in sesto nel 1881 *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 come il protagonista, 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.

«Il mare! Quale in rimirarlo di glorie e sublimi rapimenti mi s'affaccian ricordi!...». Nel salutare il mare di Genova in punto di morte il Doge-Verdi è come se prendesse congedo dall'Adriatico, e da una città in cui era nato alla fama e alla grandezza.