

Diego Mantoan

PROVE GENERALI DI TEATRO MUSICALE IN LAGUNA. IL CONTESTO MUSICALE VENEZIANO DEL PRIMO SEICENTO E IL RUOLO DI MONTEVERDI NELLA NASCITA DEL MELODRAMMA A VENEZIA

A meno di un mese dalla morte di Giulio Cesare Martinengo, maestro di cappella a San Marco dal 1609 al 1613, la Repubblica aveva già diramato l'avviso ai propri messi di segnalare possibili successori degni del prestigioso incarico. Quando il rappresentante veneziano a Cremona raggiunse Claudio Monteverdi per convocarlo all'audizione indetta in laguna, il compositore – ormai celebre in tutta Europa dopo i lunghi anni passati alla corte dei Gonzaga – non indugiò un solo attimo. Di sicuro la posizione offertagli, fra le più ambite dell'epoca, lo attirava al pari della remunerazione a essa connessa, cioè cospicua e libera dai capricci d'un qualsivoglia principe o del di lui cassiere. Forse però la vera ragione della sua solerzia era rappresentata da Venezia stessa e dalle innumerevoli opportunità artistiche che Monteverdi era consapevole di potervi trovare. Già nei secoli precedenti la sua particolare situazione politica, sociale e economica aveva fatto della Serenissima un fenomenale catalizzatore delle arti e la variegata domanda artistica aveva permesso un grado di sperimentazione e innovazione estremamente elevato. Nonostante a inizio Seicento il destino della Repubblica fosse ormai segnato, avviato cioè verso un lento e inesorabile declino, la particolare situazione della città avrebbe regalato altri frutti straordinari in campo culturale, specie nella musica. Monteverdi non poteva capitare in posto migliore per trascorrere gli ultimi trent'anni della propria carriera e vita, così come Venezia non avrebbe potuto chiedere artista migliore in un simile momento, che di lì a poco vide la nascita del teatro musicale.

Il presente elaborato intende focalizzare da una parte alcuni elementi del contesto generale veneziano gravidi d'effetti – sia diretti sia indiretti – sullo sviluppo dell'arte monteverdiana, dall'altra invece quegli episodi nella vita di Monteverdi che contribuirono in maniera decisiva allo sviluppo del melodramma e del suo sistema teatrale in laguna.

La Serenissima, la musica e il teatro in epoca monteverdiana

Se il proprio ruolo di primo piano nella musica Venezia lo aveva conquistato nel corso del XVI secolo, la fama era da attribuirsi in maniera principale alla cappella ducale di San Marco, ai suoi cantori e musicisti, ma soprattutto ai suoi maestri a partire dalla grande tradizione inaugurata dal Willaert che fu continuata, poi, dai suoi allievi Cipriano da Rore e Zarlino. La crescente importanza della cappella marciana nella vita musicale veneziana può essere ripercorsa con facilità a partire dalle spese e dall'organico a essa dedicati durante il Cinque-

cento. È stato calcolato come fra il 1500 e il 1613, l'anno della presa di servizio di Monteverdi, si duplichi il numero dei cantanti e si quadruplichi quello dei musicisti, mentre il compenso del maestro di cappella passi dai circa 50 ducati pagati al Willaert nella prima metà del Cinquecento alla considerevole cifra di 300 ducati con l'arrivo del compositore cremonese¹. Tuttavia, per comprendere a fondo l'importanza della cappella marciana bisogna considerarne lo statuto: San Marco non era infatti sede di cattedra vescovile, bensì cappella di Stato destinata alle più importanti liturgie della Serenissima. Questo ruolo statale conferiva alla cappella marciana una notevole autonomia in campo liturgico: sia gli studiosi confermano, ad esempio, come spettasse unicamente alla discrezione del maestro di cappella l'impiego dell'organico strumentale anche per le festività maggiori, quando cioè la liturgia canonica non lo avrebbe consentito². Ma le competenze di San Marco si estendevano ben oltre la musica sacra: trattandosi di impiegati dogali, dunque non ecclesiastici, l'impegno di cantori e musicisti abbracciava ogni occasione sia pubblica sia privata della Repubblica, quali banchetti e ricevimenti oppure cerimonie varie di Stato³. Per di più i Procuratori di San Marco potevano accordare loro una certa libertà, seppur a momenti alterni e a patto che non inficiasse il servizio dogale: ad esempio, potevano operare in città da liberi professionisti accettando incarichi occasionali presso vari enti che richiedevano prestazioni musicali. Il *laissez-faire* delle istituzioni repubblicane nei confronti dei propri musicisti creava perciò una commistione fra sacro e profano, chiesa e teatro, privato e pubblico, e fungeva inoltre da incentivo a una forma d'arte che per la Serenissima prometteva molto sul piano della propaganda culturale⁴.

Alla situazione fluida della cappella marciana si affiancava così una città ormai permeata dalla musica, nella quale erano presenti decine di istituti di diversa natura operanti (nell'ambito) della committenza musicale, un fattore di moltiplicazione delle occasioni per compositori e musicisti. Un elenco per categorie di enti committenti a cavallo del 1600 comprende le chiese maggiori e quelle parrocchiali di Venezia, i monasteri e gli ospedali, le corporazioni e le Scuole – specie le sette Scuole grandi, potenti confraternite laiche e non aristocratiche, espressione del ricco e influente ceto mercantile e artigianale della città – ma anche mecenati privati, solitamente nobili, e a partire dagli anni quaranta i teatri musicali⁵. Le Scuole grandi avevano in genere dei propri cantori stabili, tuttavia, per rinforzare l'organico in particolari solennità – come la festa del patrono – si appellavano a compositori o a

musicisti esterni⁶. Grazie alla famosa lettera di Monteverdi indirizzata a Striggio nel 1620, nella quale rifiuta di tornare alla corte mantovana⁷, si conosce anche l'entità di simili incarichi: il maestro cremonese parla di ben 50 ducati per una messa e due vesperi richiestigli dalla Scuola grande di San Rocco. Pur considerando il peso della notorietà di Monteverdi, l'esempio citato lascia trasparire il ruolo di primaria importanza giocato dalle Scuole nella committenza musicale veneziana. Interessante è, inoltre, la situazione degli ospedali e conventi, sovente ricoveri di orfani e fanciulle, che nel corso del Sei-Settecento si trasformarono in vere e proprie istituzioni di formazione musicale, alimentando il circuito di cantanti e strumentisti professionisti⁸.

Non va poi sottovalutato il ruolo del mecenatismo privato a opera della nobiltà veneziana per feste e intrattenimenti, che si iscriveva in una tipologia di committenza aulica/patrizia particolarmente presente e remunerativa, seppur vedesse i musicisti in posizione di decisa subordinazione rispetto ai committenti⁹. Talvolta, invece, il rapporto risultava invertito in un'altra fonte di commissioni, quella della committenza editoriale e poi teatrale, caratterizzate da una grande concorrenza fra i soggetti finanziatori per accaparrarsi i compositori migliori e da un forte senso d'imprenditorialità da parte degli stessi musicisti. Si pensi al caso degli *Scherzi musicali* monteverdiani del 1632, pubblicati da Magni a Venezia senza dedica esplicita ad alcun protettore: verosimilmente può essere considerata un'operazione commerciale dell'editore con il benessere del grande maestro per produrre una sua raccolta libera¹⁰. Infine, anche nel contesto veneziano emersero consessi di intellettuali, riuniti in accademie come era accaduto in tutta Italia. Fra le più influenti per l'evoluzione del gusto artistico in laguna, specie nel campo musicale, vanno annoverate l'Accademia degli Incogniti e l'Accademia degli Unisoni, la prima gravitante attorno ai patrizi veneziani Francesco Loredan e Pietro Michiel, la seconda invece attorno al fiorentino Giulio Strozzi¹¹.

Fondamentale per l'affermazione del contesto musicale veneziano, soprattutto del suo sistema di teatri d'opera pubblici (ossia aperti al pubblico), furono la nascita e lo sviluppo del teatro in laguna durante il XVI secolo. Le peculiarità delle rappresentazioni teatrali nella Venezia cinquecentesca e le particolari circostanze di tali spettacoli, infatti, caratterizzano il futuro teatro musicale, sia dal lato della produzione sia da quello della ricezione. Si potrebbe addirittura sostenere che il teatro musicale si innestò proprio sul solco del teatro di commedia di fine secolo¹². Fin dalla seconda metà del Quattrocento erano presenti in città numerose compagnie teatrali attive durante i lunghi periodi dell'anno in cui la Serenissima consentiva gli spettacoli, da San Martino alla Quaresima e dalla Festa della Sensa a metà luglio¹³. In realtà, la Repubblica tollerava il teatro più che consentirlo apertamente, poiché nei fatti non faceva applicare le norme di censura nei confronti degli spettacoli. A questo proposito vanno richiamate due ragioni per un simile atteggiamento: in primo luogo, ci si accorse ben presto del lustro e del richiamo che il teatro riversava sullo Stato intero; in secondo luogo, seppur vi fossero molte compagnie di teatranti straniere, le più radicate agivano sotto l'egida delle corti dell'Italia settentrionale. Le Compagnie della Calza erano composte dai rampolli del nobilito veneziano, un fattore che rendeva assai più ardua una qualsivoglia azione censoria o interdittoria nei confronti degli attori¹⁴. Ciò spiega, inoltre, il particolare attivismo in favore delle feste e delle esibizioni pubbliche diffuso fra i giovani nobili durante l'unico vero periodo di impedimento degli

spettacoli che Venezia conobbe, ossia fra la Controriforma e la cacciata dei gesuiti nel 1607. Per quanto concerne i luoghi, nella città lagunare il teatro si faceva ovunque: al chiuso e all'aperto, ma soprattutto nei campi o nelle corti interne, allestite con palchi e sedute di vario genere, e il pubblico poteva affluire liberamente contro pagamento.

La diffusione della commedia nella seconda metà del Cinquecento impose alla Serenissima di iniziare a preoccuparsi dei luoghi deputati agli spettacoli. Fu così che negli anni sessanta la Repubblica commissionò l'edificazione di un teatro ad Antonio Palladio. Tuttavia, l'iniziativa privata in campo teatrale prese a fiorire nel contempo a tal punto che nel 1580 venne aperto il primo teatro con una stagione di commedie e compagnie scritturate durante il carnevale. Si trattava del Teatro di San Cassiano, voluto dalla famiglia Tron e riedificato dagli stessi patrizi nel 1629 dopo un incendio. Non è da ritenersi casuale, forse, che proprio in questo edificio si aprì nel 1637 la lunga stagione del teatro musicale in laguna con l'*Andromeda* di Manelli e Ferrari. Il teatro di commedia portò a maturazione quel meccanismo economico e organizzativo di impresa teatrale sul quale venne poi a instaurarsi il sistema dei teatri musicali¹⁵. Tuttavia, nonostante l'opera in musica a Venezia si innestasse sul solco imprenditoriale della commedia, è importante notare come alla base vi fosse una struttura di costi totalmente differente, tale da non permettere al teatro di svilupparsi senza l'intervento finanziario più o meno diretto del patriziato. Se il cambiamento di gusto dalla commedia al melodramma rientrava appieno nell'evoluzione del gusto verso l'immaginario sfarzoso e pomposo della prima età barocca¹⁶, propiziata da eventi quali le recite monteverdiane o dalla spettacolare rappresentazione dell'*Ermiona* in Prato della Valle per la nobiltà padovana nel 1636¹⁷ (il cui cast confluitò nell'*Andromeda* di Manelli-Ferrari), le nuove scelte artistiche andavano sostenute dai principali fruitori. La soluzione prospettata fu duplice: da una parte si faceva leva sul pagamento dei palchi, affittati ai nobili, mentre dall'altra ci si affidava alla generosità di alcune famiglie di mecenati mediante il cosiddetto "regallo", una sorta di stanziamento all'imprenditore per la realizzazione della stagione teatrale da parte della famiglia patrizia di riferimento¹⁸.

Da questo punto di vista, il teatro musicale pubblico a Venezia non può essere considerato uno spettacolo di tipo popolare, poiché originava da aspirazioni autocelebrative tipiche della mentalità del patriziato. Tuttavia, proprio il prestigio connesso alla sponsorizzazione teatrale rese il teatro popolare e, dunque, accessibile a diverse fasce della popolazione grazie a biglietti d'ingresso differenziati (e attorno ai quali si scatenò una vera guerra al ribasso durante gli anni cinquanta del Seicento), tanto che a emulazione dei Tron nel giro di pochi anni sorsero altri teatri promossi da nobili¹⁹. Nei suoi risvolti pratici il teatro musicale godeva del vantaggio dell'agilità mercantile al servizio della produzione musicale. Intensa divenne la concorrenza fra i teatri per accaparrarsi il favore degli spettatori, nonché i migliori compositori e interpreti sulla piazza, una lotta combattuta a colpi di continue novità da mettere in scena e di grande spettacolarità delle rappresentazioni²⁰. Il mecenatismo patrizio nei confronti del sistema imprenditoriale dei teatri musicali configurò a Venezia una situazione di fermento produttivo e vide le famiglie nobili rivaleggiare fra di loro e con lo Stato per qualità e sfarzo degli spettacoli. Al tempo stesso, l'intervento privato rafforzava l'immagine della Repubblica e della sua magnificenza, tanto che in genere i nobili accettavano di buon grado che la Serenissima chiedesse loro temporaneamente l'uso dei palchetti, nel caso

vi fossero richieste per assistere a uno spettacolo da parte di delegazioni straniere in città²¹. Il risultato complessivo andava a vantaggio di tutti: il teatro musicale attirava molti visitatori e faceva fare buoni affari²².

In ultima analisi, focalizzate le ragioni generali capaci di favorire lo sviluppo della musica e del teatro musicale a Venezia, è importante accennare a un avvenimento storico preciso al quale viene attribuita un'autentica funzione di spartiacque. L'avvento della Controriforma e la comparsa dei gesuiti in laguna esercitarono, infatti, una certa pressione sulle istituzioni della Serenissima in favore della censura di teatro e musica che non fossero di tipo ecclesiastico. Di conseguenza si creò una situazione di forte tensione fra l'ordine religioso di Loyola e ampi strati di giovani aristocratici insofferenti verso l'irrigidimento morale di usi e costumi. La rottura definitiva giunse all'inizio del Seicento con la salita al soglio pontificio di Paolo V Borghese, deciso a contrastare gli antichi privilegi di autonomia religiosa a Venezia. Dopo mesi di scontri diplomatici, nel 1606 il papa pubblicò la bolla di scomunica nei confronti della Repubblica, la quale reagì in maniera veemente all'affronto, vietando la diffusione della bolla papale in territorio veneto grazie al supporto teologico di fra' Paolo Sarpi e con l'entusiasmo del patriziato. Fallirono diversi attentati alla vita del frate da parte di sicari romani, ma la loro gravità spinse la Serenissima nel 1607 alla confisca dei beni ecclesiastici papali in laguna e alla cacciata definitiva dell'ordine dei gesuiti dalle terre del leone²³. Grande fu il concorso nell'espulsione dei gesuiti da parte di circoli di giovani patrizi – come testimoniato dai diari di Girolamo Priuli che è anche entusiasta spettatore degli esperimenti monteverdiani negli anni venti – fautori di quella cultura sprezzante e libertina che permeò i primi decenni del teatro musicale in laguna, trovando in esso un utile mezzo di diffusione delle proprie idee²⁴. Dopo la cacciata dei gesuiti gli spettacoli a Venezia ripresero slancio per esplodere definitivamente una volta superata la devastante peste del 1630.

Committenze private per Monteverdi a Venezia fra il 1620 e il 1630: prove generali di teatro musicale

Dopo aver dedicato i primi anni del proprio impegno in laguna a una profonda quanto faticosa riorganizzazione della cappella ducale²⁵, negli anni venti del Seicento Monteverdi si trovò in una situazione artisticamente ideale: ormai apprezzato e celebre, le peculiari condizioni di Venezia gli permettevano di dedicarsi a una pluralità di committenze, ben oltre agli stretti obblighi del suo incarico. Il maestro aveva la possibilità di accogliere o rifiutare in massima autonomia lavori ulteriori, ma poteva anche avanzare proprie proposte a mecenati disponibili ad accettare un elevato tasso di sperimentalismo²⁶. L'epistolario di Monteverdi, incrociato con documenti dagli archivi della Serenissima, fotografa un'intensa attività extra-marciana nel corso di quel decennio²⁷: alle numerose richieste dei guardiani delle Scuole grandi²⁸, specie da parte di quella di San Rocco che sembrava intrattenere un rapporto molto stretto col cremonese²⁹, si aggiungevano vesperi solenni per chiese di rilievo – ad esempio ai Carmini³⁰, o per importanti monasteri, come nel caso di San Lorenzo³¹. Inoltre, giungevano sovente richieste per musiche da camera da parte delle famiglie patrizie, come dimostrano i casi d'un *Lamento di Apollo* per i Bembo nel 1620³² o la messa in scena de *La finta pazza Licori* nella residenza di Girolamo Mocenigo nel 1627³³.

La febbrile attività di Monteverdi negli anni venti lasciò il segno in maniera indelebile sullo sviluppo musicale in città, tant'è vero che una ricostruzione dei maggiori eventi musicali del decennio, compiuta sulla base delle reazioni e del clamore contenuti nelle cronache e nei documenti dell'epoca, riporta soltanto otto manifestazioni maggiori, tutte composte dal maestro marciano³⁴. Escludendo quattro di queste, poiché legate a funzioni ufficiali a San Marco, le restanti quattro furono composizioni profane, realizzate su commissione privata e eseguite entro residenze patrizie a Venezia. In ordine cronologico si parte dal *Lamento di Apollo* composto nel 1620 per i Bembo, per poi passare a ben tre esecuzioni svoltesi in rapida successione nella dimora di Girolamo Mocenigo, ossia: il *Combattimento di Tancredi e Clorinda* nel 1624, *La finta pazza Licori* nel 1627 e, infine, *La Proserpina rapita* (o *Il ratto di Proserpina*) nel 1630. Qualità e peculiarità delle rappresentazioni sembrano significare che i tentativi più seri e strutturali d'introduzione del teatro musicale in laguna prima del 1637 siano ricinducibili all'attività e alla sperimentazione diretta di Monteverdi³⁵.

Il lamento apollineo tenutosi a Ca' Bembo introduce subito in quel tipo di ambiente patrizio, nel quale fiorirono i primi fermenti di mecenatismo che guardava al melodramma³⁶. La famiglia Bembo vantava fra le più antiche radici in laguna e, oltre ad aver dato alla Repubblica alcuni dogi, contava fra i propri illustri esponenti l'erudito Pietro. Si trattava, dunque, di un contesto culturale elitario particolarmente propenso all'invenzione di nuove forme. Tale ambiente non si accontentava più di semplici intrattenimenti musicali, bensì intendeva stupire i veneziani e i forestieri con autentiche novità esecutive, interpellando a tal fine la massima autorità in materia, ossia Claudio Monteverdi³⁷. Significativa pare in proposito la presenza attestata d'innomerevoli ospiti stranieri, un fatto che conferma l'alta qualità della percezione e della partecipazione, nonché le ripercussioni in termini d'immagine sui committenti e sulla città³⁸.

Grazie al resoconto dello stesso Monteverdi, contenuto nel Libro VIII di madrigali, stampato nel 1638, si hanno diversi elementi per valutare le circostanze in cui si svolse la seconda delle rappresentazioni citate, il *Combattimento di Tancredi e Clorinda*. Innanzitutto, questa commissione segnò l'avvio d'un intenso rapporto del cremonese con un mecenate attento e affezionato. Si trattava del patrizio di primo rango Girolamo Mocenigo, discendente del doge Alvise che sconfisse i turchi a Lepanto. Tale relazione si consolidò nel tempo e offrì al maestro altre due note occasioni. Il caso di Mocenigo testimonia, inoltre, la volontà di alcuni patrizi di proporre non già eventi musicali episodici, bensì di costruire nel tempo una precisa continuità d'azione. Si tratta d'un atteggiamento sintomatico e diffuso in tutte le famiglie nobiliari che fondarono i primi teatri caratterizzati da una stagione stabile³⁹.

Massima era la consapevolezza da parte del compositore e del committente del carattere di novità dell'esecuzione proposta, tanto che il *Combattimento* venne inserito fra altri madrigali senza gesto, in modo da configurarlo come un tentativo di cauta introduzione di teatro musicale nel contesto veneziano. Considerata la prudenza dell'approccio, risaltano tuttavia ancor di più gli elementi di diretto richiamo alla tradizione teatrale riscontrabili nel *Combattimento* e che ne ricollegano l'esecuzione a un tentativo ben conscio di transizione dalla commedia al melodramma. In particolare, ci si riferisce all'improvviso ingresso in scena dei due eroi tasseschi da stanze laterali – quasi uscissero dalle quinte – e all'espedito del cosiddetto «cavallo mariano» su cui veniva fatto entrare Tancre-

di. Il termine cavallo marìn (o mariàn) significa letteralmente ippocampo, ma aveva un suo preciso significato negli spettacoli teatrali veneziani. Nel corso del Quattro e Cinquecento durante il carnevale o in occasione di matrimoni venivano, infatti, inscenate nei campi e nei palazzi le cosiddette «mumarie» (o momarie), ossia delle rappresentazioni con attori mascherati, specie ad argomento mitologico. In questa tradizione, il «cavallo marian» era l'imitazione del cavallo, eseguita da parte di attori mascherati; due sono le testimonianze raccolte in proposito nei diari di Marin Sanudo (Libro XVI, p. 207)⁴⁰. La prima si riferisce al 1498: «fiorentini feno una mumaria, [...] la quale fo questa: 8 homini a modo cavali marini armati da jostar, con armadure [...]». La seconda invece al 1513: «Vene poi uno cavalo marian piccolo con uno pygmeo suso come corier». Il *Combattimento di Tancredi e Clorinda* si configurava come un tentativo di transizione verso il teatro musicale molto più esplicito di quanto potesse apparire, poiché il pubblico veneziano era già in grado di riconoscerne i chiari, seppur prudenti, riferimenti diretti.

Tre anni più tardi *La finta pazza Licori* rappresentò un ulteriore passo avanti in questa direzione, poiché lo spettacolo – nonostante fosse sempre eseguito nel corso di una veglietta musicale – era più esteso, sia nel tempo d'esecuzione, sia nella scenografia impiegata⁴¹. Inoltre, a differenza del *Combattimento*, questa composizione emerse dalla collaborazione con un librettista, il fiorentino Giulio Strozzi, un personaggio assai noto e influente nella vita intellettuale lagunare. Diplomatico medico, al termine del proprio mandato Strozzi era rimasto a Venezia divenendo uno dei maggiori importatori del gusto mariniano e influenzando fin dagli albori l'Accademia degli Incogniti⁴². *La finta pazza Licori* segnò, quindi, l'incontro tra il padre della prima favola in musica e il massimo propugnatore in area veneziana d'una transizione dal gusto classicista a quello barocco⁴³. Probabilmente fu lo stesso Strozzi a introdurre Monteverdi all'ambiente degli Incogniti, ossia dei suoi futuri librettisti Giacomo Badoero e Gian Francesco Busenello, i quali profusero nelle ultime tre opere del maestro una buona dose di pessimismo sarcastico, moralismo arguto e disincantata irrisone. Viceversa, entrando in contatto con il massimo compositore dell'epoca, Strozzi e gli Incogniti dovettero cogliere le potenzialità insite nel teatro musicale⁴⁴. Di certo fra Monteverdi e Strozzi nacque un rapporto di stima e amicizia destinato a durare, se si considera che Barbara – figlia illegittima del fiorentino – fu allieva del maestro e divenne l'attrazione principale dell'Accademia degli Unisoni, fondata dal padre nel 1637. A giudicare inoltre dai numerosi e entusiastici riferimenti al tema della finta pazzia che si ritrovano nella corrispondenza fra Monteverdi e Striggio, si può desumere che l'argomento propostogli da Strozzi aveva infiammato l'immaginazione del maestro. Per il compositore cremonese questo rapporto doveva essere stato di particolare stimolo dal punto di vista artistico.

La collaborazione fra i due raggiunse l'apice sempre sotto l'egida di Girolamo Mocenigo, in occasione delle nozze tra sua figlia Giustiniana e Lorenzo Giustinian, svoltesi nel 1630. Se il tema della composizione, ossia il ratto di Proserpina, era certamente dettato dall'evenienza del matrimonio, al contrario la decisione di intraprendere una grande rappresentazione di teatro musicale si legava alla volontà di Mocenigo di offrire ai propri ospiti un evento unico e stupefacente, per coronare l'unione di due fra le più importanti famiglie del patriziato veneziano. Il risultato dell'operazione fu un successo tale che le cronache del tempo non lesinarono elogi, amplificandone l'eco fino ai giorni nostri: infatti, è tuttora noto il

luogo preciso in cui si svolse tale rappresentazione. Avvenne nell'antico palazzo gotico affacciato sulla Riva degli Schiavoni, in cui oggi trova sede il prestigioso Hotel Danieli, il primo albergo ad aprire i battenti nell'Ottocento a due passi da Piazza San Marco⁴⁵. Eretto dai Dandolo nel XIV secolo con accesso lungo Calle de le Rasse, il grande edificio passò di mano fino a essere suddiviso fra la proprietà di Girolamo Mocenigo (da terra al primo piano) e di un patrizio della famiglia Gritti (dal secondo piano in su)⁴⁶. La peculiare suddivisione dell'edificio assume un grande significato, poiché le esigenze di scena resero necessario lo sfondamento del soffitto fra le due pertinenze, in modo da fare spazio alle macchine teatrali impiegate nella rappresentazione della *Proserpina*⁴⁷.

A tale proposito è possibile notare che lo sfondamento dei solai fra vari piani era la prassi più diffusa nell'edificazione in città di spazi teatrali per commedia: i Tron, ad esempio, avevano ricavato il proprio Teatro di San Cassiano nel 1580, svuotando l'interno d'un edificio e adattandolo alle esigenze precise delle rappresentazioni⁴⁸. Nel caso della *Proserpina rapita*, dunque, paiono ormai superate tutte le remore nei confronti del teatro musicale vero e proprio, giacché Mocenigo aveva ordinato interventi strutturali per favorire la realizzazione di un apparato scenografico che guarda alle funzioni di un vero e proprio spazio teatrale. La riuscita del progetto, ma più ancora dell'intero spettacolo, è testimoniata dai diari del nobile Girolamo Priuli, presente alla celebrazione delle nozze.

[...] dopo il quale desinare, essendosi ballato sino le 24 hore, fece poi la sera con le torcie recitar & rappresentar in musica (cosa non più veduta simile) il rapto di Proserpina con voci & instrumenti perfettissimi, con apparizioni aeree, mutationi di scene & altro, con stupore & meraviglia di tutti gli astanti. Si fece il banchetto nella casa della sua habitazione & ragione in calle delle Rasse solaro di sotto & in quello di sopra di ragione di ca' Gritto fu rappresentata la favola che fu invention del sr Giulio Strozzi fiorentino, persona virtuosa & habitante di questa città & la musica fu opera del Monteverde Maestro ducale famoso & v'intervennero li duchi di Roan & Condoles francesi con singular sodisfatione & equal amministrazione ancora⁴⁹.

La cronaca arricchisce l'evento di alcuni particolari riscontrati in occasioni simili, coerenti con il nascente sistema teatrale veneziano, come, ad esempio, l'utilizzo di macchine da scena e la presenza di illustrissimi ospiti stranieri. Giulio Strozzi fu presente in veste di librettista dell'opera, ma si occupò anche della regia e degli allestimenti per la rappresentazione⁵⁰. Per quanto concerne il compositore cremonese, infine, il commento è essenziale quanto solenne («Maestro ducale famoso»): evidentemente si trattava agli occhi del pubblico dell'ennesima e scontata conferma del suo riconosciuto valore artistico.

Volendo riassumere i tratti precipui della *Proserpina rapita*, tenutasi a casa Mocenigo, è possibile riscontrare quegli elementi che resero tale rappresentazione un autentico preludio all'avvio del teatro musicale in stile veneziano: vi fu un grande mecenate privato, attento e interessato soprattutto alla qualità del prodotto; vi fu l'intervento di due autori d'eccellenza, Monteverdi e Strozzi, autentici astri polari nel panorama artistico e culturale della città; si trattò di un evento artistico dichiaratamente innovativo, offerto per una occasione elitaria, per di più alla presenza di ospiti speciali; si osservano una cura e uno sfarzo particolari per la realizzazione scenica e scenografica dell'evento, con tanto di adattamenti architettonici e impianti teatrali; infine, furono i partecipanti a decretare il successo dell'evento, reputandolo grande e unanime: «cosa non più veduta simile»⁵¹. Sulla base di tali parti-

colari si potrebbe azzardare la valutazione che si sia trattato della prima opera in musica mai rappresentata in laguna⁵².

Nel decennio che separa il *Lamento di Apollo* dalla *Proserpina rapita* Claudio Monteverdi si trovò a giocare un ruolo da assoluto protagonista in quel particolare percorso di collaborazione fra artisti e mecenati, nonché di sperimentazione e innovazione musicale, che portò alla maturazione della prima esperienza teatrale-musicale documentata in ambito veneziano. Soprattutto gli eventi di casa Mocenigo configurano in maniera evidente lo sviluppo progressivo e inarrestabile della transizione in atto dalla commedia al melodramma, dal gusto classicista all'opulenza barocca, dal semplice intrattenimento musicale al teatro per opere musicali. Purtroppo, di questa straordinaria avventura protrattasi fra il 1620 e il 1630 musicalmente sono rimaste solo le pagine del *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, mentre dal punto di vista letterario sono pervenuti i due libretti di Strozzi. Sono, tuttavia, testimonianze sufficienti per apprezzare fino in fondo la centralità di Claudio Monteverdi nella vicenda musicale e teatrale veneziana e, altresì, per esultare delle coincidenze storiche che vollero Monteverdi a Venezia nella prima metà del Seicento.

¹ Cfr. D. BRYANT, *La musica nelle istituzioni religiose e profane di Venezia*, in *Storia della cultura veneta. Il Seicento*, a cura di G. ARNALDI-M. PASTORE STOCCHI, Vicenza, Neri Pozza Editore 1983, pp. 433-447.

² *Ibid.*; cfr. inoltre: M. LAINI, *Vita musicale a Venezia durante la Repubblica. Istituzioni e mecenatismo*, Venezia, Stamperia di Venezia 1993.

³ Cfr. BRYANT, *La musica nelle istituzioni religiose* cit., pp. 435-440.

⁴ Cfr. LAINI, *Vita musicale a Venezia* cit., p. 17.

⁵ Cfr. *ivi*, pp. 18-19.

⁶ Cfr. BRYANT, *La musica nelle istituzioni religiose* cit., pp. 441-442.

⁷ Cfr. Lettera 49, in *Claudio Monteverdi. Lettere*, a cura di E. LAX, Firenze, Olshki 1992.

⁸ Cfr. BRYANT, *La musica nelle istituzioni religiose* cit., p. 443.

⁹ Cfr. C. ANNIBALDI, *Tipologia della committenza musicale nella Venezia seicentesca*, in *Musica, scienza e idee nella Serenissima durante il Seicento*, a cura di F. PASSADORE-F. ROSSI, Venezia, Edizioni Fondazione Levi 1996, pp. 63-78.

¹⁰ Cfr. *ivi*, pp. 66-68.

¹¹ Cfr. G. BALDASSARI, "Acutezza" e "Ingegno": teoria e pratica del gusto barocco, in *Storia della cultura veneta. Il Seicento* cit., pp. 223-247; cfr. BRYANT, *La musica nelle istituzioni religiose* cit., pp. 444-445.

¹² Cfr. C. ALBERTI, *L'invenzione del teatro*, in *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, vol. VII. *La Venezia barocca*, a cura di G. BENZONI-G. COZZI, Roma, Treccani 1997, pp. 701-758.

¹³ Cfr. *ivi*, pp. 706-709.

¹⁴ La centralità delle Compagnie della Calza è confermata anche da diversi ap-

parati iconografici conservatisi fino ai giorni nostri e risalenti al 1500. Nel celebre ciclo di teleri del pittore Vittore Carpaccio, dedicato alle storie di Sant'Orsola (1495-1510), oggi alle Gallerie dell'Accademia, è per esempio possibile riconoscere fra i personaggi raffigurati alcuni giovani aristocratici (presumibilmente della famiglia patrizia Loredan) negli abiti distintivi della Compagnia dei Zardinieri intenti a svolgere una complessa rappresentazione spettacolare. Cfr. L. ZORZI, *Carpaccio e la rappresentazione di Sant'Orsola. Ricerche sulla visualità dello spettacolo nel Quattrocento*, Torino, Einaudi 1988.

¹⁵ Cfr. LAINI, *Vita musicale a Venezia* cit., pp. 157-158.

¹⁶ Cfr. ALBERTI, *L'invenzione del teatro* cit., pp. 722-728.

¹⁷ Cfr. A.L. BELLINA-T. WALKER, *Il melodramma: poesia e musica nell'esperienza teatrale*, in *Storia della cultura veneta. Il Seicento* cit., pp. 409-432.

¹⁸ Cfr. G. MORELLI, *La musica*, in *Storia di Venezia*, vol. VII cit., pp. 773-774.

¹⁹ Cfr. LAINI, *Vita musicale a Venezia* cit., pp. 159-162.

²⁰ Cfr. L. BIANCONI, *Storia della musica. Il Seicento*, Torino, EDT 1991, pp. 198-199.

²¹ Cfr. MORELLI, *La musica* cit., p. 770.

²² Cfr. LAINI, *Vita musicale a Venezia* cit., pp. 159-162.

²³ Cfr. G. COZZI, *Venezia dal Rinascimento all'Età barocca*, in *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, vol. VI. *Dal Rinascimento al Barocco*, a cura di G. COZZI-P. PRODI, Treccani, Roma 1994, pp. 78-86.

²⁴ Cfr. ALBERTI, *L'invenzione del teatro* cit., pp. 706-709; cfr., inoltre: P. MIOLI, *Recitar cantando. Il teatro d'opera italiano*, vol. I. *Il Seicento*, Palermo, L'Epod 2008, pp. 220-222.

²⁵ Cfr. D. DE' PAOLI D., *Monteverdi*, Rusconi, Milano 1979, pp. 304-306.

²⁶ Cfr. R. TELLART, *Claudio Monteverdi*, Poitiers, Fayard 1997, p. 371.

²⁷ Cfr. MORELLI, *La musica* cit., p. 769.

²⁸ Cfr. Lettera 49, in *Claudio Monteverdi. Lettere* cit.

²⁹ Cfr. H.C. ROBBINS LANDON-J.J. NORWICH, *Cinq siècles de musique à Venise*, Frome, Jclattes 1991, p. 86.

³⁰ Cfr. Lettera 101, in *Claudio Monteverdi. Lettere* cit.

³¹ Cfr. Lettera 121, in *ibid.*

³² Cfr. Lettera 41, in *ibid.*

³³ Cfr. Lettera 96, in *ibid.*

³⁴ Cfr. D. BRYANT, *Musica e musicisti*, in *Storia di Venezia*, vol. VI cit., pp. 452-454.

³⁵ Cfr. P. FABBRI, *Capitolo V. Diffusione dell'opera*, in *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, vol. I. *Il teatro musicale dalle origini al primo Settecento*, a cura di A. BASSO, Torino, UTET 1995, pp. 105-130.

³⁶ Cfr. MORELLI, *La musica* cit., p. 769.

³⁷ Cfr. FABBRI, *Capitolo V* cit., pp. 105-110.

³⁸ Cfr. MORELLI, *La musica* cit., p. 770.

³⁹ Cfr. *ivi*, pp. 773-774.

⁴⁰ Il riferimento è tratto da: M. CORTELLAZZO, *Dizionario veneziano. Della lingua e della cultura popolare nel XVI secolo*, Padova, La Linea Editrice 2007, p. 315.

⁴¹ Cfr. LAINI, *Vita musicale a Venezia* cit., p. 139.

⁴² Cfr. MORELLI, *La musica* cit., pp. 773-774.

⁴³ Cfr. BALDASSARI, "Acutezza" e "Ingegno" cit., p. 223.

⁴⁴ Cfr. BIANCONI, *Storia della musica. Il Seicento* cit., pp. 203-204.

⁴⁵ Cfr. F. TESTI, *La musica italiana nel Seicento*, Milano, Bramante Editrice 1970, p. 268.

⁴⁶ Cfr. G. TASSINI, *Curiosità veneziane. Ovvero origini delle denominazioni stradali di Venezia*, Venezia, Filippi Editore 1970 (prima edizione 1863), pp. 539-540.

⁴⁷ Cfr. MORELLI, *La musica* cit., pp. 770-771.

⁴⁸ Cfr. ALBERTI, *L'invenzione del teatro* cit., pp. 706-709.

⁴⁹ Cit. in: MORELLI, *La musica* cit., pp. 770-771.

⁵⁰ Cfr. LAINI, *Vita musicale a Venezia* cit., p. 139.

⁵¹ MORELLI, *La musica* cit., pp. 770-771.

⁵² *Ivi*, pp. 773-774.