

# LA NASCITA DELL'OPERA

di Luigi Carlo Rossi

## prima parte

Con le seguenti note mi propongo di fornire al lettore non specialista uno strumento per orientarsi nella plurisecolare storia di quella particolare forma di spettacolo – a metà strada tra teatro e musica – che oggi chiamiamo comunemente “opera lirica” (oppure “opera” *tout court*), iniziando a trattare dalla parte forse meno nota di tutta la vicenda, cioè del suo esordio, periodo al quale appartengono lavori a tutt’oggi poco rappresentati e perlopiù sconosciuti al grande pubblico.

All’epoca il termine di “opera lirica” non era utilizzato e si parlava, inizialmente, di “recitar cantando” e di “composizioni in stile rappresentativo”; subito dopo, di “dramma per musica” e “melodramma”. Nonostante tali termini, come molti altri applicati al genere operistico, celino rilevanti differenze stilistiche e caratterizzazioni geografiche, per semplicità utilizzerò tutti questi termini come se fossero sinonimi.

L’esposizione è così organizzata: dopo un’introduzione nella quale esaminerò il contesto della vita musicale che fece da sfondo alla nascita dell’opera (i decenni a cavallo tra cinquecento e seicento), passerò a esporre le fasi della nascita e dell’affermazione dell’opera (primo trentennio del seicento) per poi osservare più da vicino le caratteristiche salienti delle composizioni del primo periodo, abbracciando un orizzonte temporale che si estende fin quasi alla fine del seicento. In conclusione, una brevissima rassegna sui rapporti che il mondo moderno ha o ha avuto con le composizioni del periodo esaminato.

L’articolo verrà pubblicato in due puntate, ciascuna delle quali abbraccia due degli argomenti che ne costituiscono il piano e può essere letta autonomamente.

## **1. IL CONTESTO**

È noto che nel corso del tempo lo spettacolo operistico ha assunto una rilevanza crescente e, specie nell’Italia dell’ottocento, manifestò le caratteristiche di un “evento di massa” ante litteram<sup>1</sup>; in altre parole l’opera era quanto di più paragonabile alle odierne forme di spettacolo in grado di coinvolgere moltitudini di persone che si appassionano a un dato evento e a tutto il suo indotto. Ma come e quando nacque questa forma di spettacolo?

Sorprendentemente, possiamo dare all’opera una data di nascita precisa, come non accade a molte altre forme d’arte. Pensateci un attimo: chi potrebbe mai dire qual è l’anno di nascita della commedia oppure della poesia epica? Invece, la nascita di quella che sarebbe diventata l’opera ha avuto una data precisa – l’anno 1597 – e dei genitori (o forse come vedremo meglio delle “levatrici”): secondo la tradizione si tratta della “Camerata dei Bardi”, un cenacolo di intellettuali che, sul finire del cinquecento si riuniva, a Firenze, nel palazzo del Conte Giovanni Bardi (1534 – 1621), uomo d’armi e di lettere oltre che musicista e mecenate.

---

<sup>1</sup> Naturalmente, non possiamo attribuire a questo termine l’esatto significato odierno, non fosse altro perché, non esistevano ancora né gli attuali strumenti di comunicazione ad ampio spettro né vere e proprie “masse” in grado di partecipare e condizionare la vita culturale e artistica.

Le riunioni della Camerata vertevano, tra le altre cose, sulle modalità per far rivivere l'antica drammaturgia greca. Era questo un punto che appassionava considerevolmente gli intellettuali dell'epoca: si trattava di reinventare lo stile drammatico antico cioè quel modo di fare teatro nel quale poesia e musica erano intimamente connesse e nel quale, per dirla molto semplicemente, gli attori (e il coro) non si limitavano a "recitare" un testo drammatico ma lo "intonavano" secondo regole ben precise. Tutto ciò era deducibile dalle fonti scritte e iconografiche ma, mancando le forme di registrazione moderne ed essendo ormai passati molti secoli, non si aveva idea di come "suonasse" realmente quel modo di recitare. Il cenacolo dei Bardi non era certo l'unico a discuterne ma alcuni suoi membri misero in pratica i risultati di tanto dibattere e "inventarono" il "recitar cantando" più tardi detto anche "stile rappresentativo"<sup>2</sup>.

Sarebbe far torto a questi uomini – colti e raffinati – affermare che, con il recitar cantando, ritenessero di aver realmente ricreato il teatro greco. Tuttavia la loro azione portò a compimento una tendenza che già da qualche decennio covava sotto le ceneri della ricchissima creatività musicale dell'epoca e che era sfociata in diversi tentativi di fondere musica e azione scenica, ovvero di rappresentare in musica una vicenda "in prima persona", cioè facendo agire direttamente i personaggi<sup>3</sup>.

Tali tentativi non avevano tuttavia avuto grande successo: la difficoltà principale che scontavano era, infatti, derivata dalla caratteristica del linguaggio musicale all'epoca prevalente – lo stile polifonico – che non consentiva, o al più consentiva solo limitatamente, di fondere musica e vicenda in un'azione rappresentata in prima persona (al massimo si potevano rappresentare dei narratori che riferivano la vicenda più che dei personaggi agenti). Per meglio spiegare la natura di tali difficoltà è necessario aprire una parentesi "tecnica" per far intendere, anche, la portata innovativa delle teorie propugnate dai membri della Camerata del Bardi.

Dal medioevo, la musica – che era stata soprattutto vocale, cioè cantata – aveva assunto una sempre maggiore complessità. I compositori di "genere elevato" erano praticamente tutti "polifonisti", cioè praticavano un modo di comporre musica che prevedeva l'esecuzione simultanea da parte di più voci tra loro indipendenti di uno stesso testo musicato. Vale a dire che il testo veniva intonato da più voci contemporaneamente che cantavano, ciascuna, una propria melodia (che si accordava, beninteso, con tutte le altre: altrimenti parleremmo di cacofonia!); ovviamente non sempre, in tale procedere indipendente, le voci pronunciavano le parole del testo nello stesso momento.

**Cos'è la polifonia?** Per fare un esempio, che forse una volta nella vita quasi tutti abbiamo praticato o sentito praticare, pensiamo alla arcinota canzoncina "Fra Martino": è esperienza piuttosto diffusa che si provi a cantarlo a due o anche a tre voci, sfalsate tra loro: un primo cantore (o gruppo di cantori) inizia con il primo verso ("Fra Martino, campanaro") e quando questo primo cantore/i (detto "prima voce") attacca il secondo verso ("Dormi tu? Dormi tu?") un secondo cantore (o secondo gruppo di cantori) riattacca dall'inizio la stessa melodia che, la prima voce aveva appena cantato sulle parole iniziali "Fra Martino, campanaro". In questo momento, quindi, la seconda voce canta il primo verso mentre la prima voce sta cantando il secondo verso e si procede poi via via così, in una sorta di rincorsa tra voci. L'effetto musicale di questo modo di cantare (che, incidentalmente, si chiama "canone") è molto piacevole, ovviamente se i cantori sono intonati e non si lasciano confondere, ma il testo che si sovrappone, com'è evidente,

---

<sup>2</sup> La Camerata cessò le sue riunioni nel 1592, con il trasferimento del conte Bardi a Roma. Alcuni suoi membri peraltro, continuarono a frequentarsi nell'ambito di un analogo cenacolo, peraltro "rivale", che si tenne nel palazzo di un altro nobiluomo (Jacopo Corsi, da cui il nome di "Camerata Corsi"). Quanto alle relazioni tra i due gruppi possiamo dire che probabilmente i "Bardi" ebbero il merito di portare a maturazione le riflessioni teoriche necessarie alla definizione del nuovo genere, individuando e preconizzando la soluzione pratica messa in opera dai membri dei "Corsi".

<sup>3</sup> La tensione a "rappresentare" è uno dei tratti tipici che caratterizzò lo sviluppo delle arti alla fine del rinascimento e di tutto il barocco che seguì.

diventa inintelligibile. Non credo che a qualcuno sia mai venuto in mente di associare a “Fra Martino” così eseguita anche un’azione scenica ma è indubbio che se ci avesse provato avrebbe avuto, tra le altre, anche la difficoltà di far intendere il racconto ai potenziali spettatori.

Dunque, lo stile polifonico, pur capace di esiti eccezionali dal punto di vista estetico ed espressivo (ovviamente non mi riferisco al “Fra Martino” dell’esempio), si presta poco all’azione drammatica, in quanto l’ascoltatore avrebbe difficoltà a intendere le parole “agite” e in fin dei conti non capirebbe quello che dicono i personaggi né riuscirebbe a capire le varie azioni gestite contemporaneamente; d’altra parte, non credo sia possibile concepire intrecci interamente “polifonici” nelle quali cioè i protagonisti siano individui che parlino ed agiscano tutti nello stesso momento come avviene nelle linee melodiche che costituiscono qualsiasi composizione polifonica (oltre che nei talk show televisivi italiani). Come accennato, alcuni compositori, quali ad esempio Orazio Vecchi (1550 – 1605) e Adriano Banchieri (1568 – 1634), cercarono effettivamente di conciliare rappresentazione e musica polifonica, con i “madrigali drammatici” e altre forme consimili, sulle quali non mi dilungo dati gli esiti insoddisfacenti.

Insomma, se si vogliono sposare parola, azione e musica sarà necessario abbandonare la polifonia ed è precisamente quello che propugnò la Camerata dei Bardi, pensando che tale passo fosse propedeutico a ritrovare l’antica tradizione perduta<sup>4</sup>. Essi proposero per un taglio netto con la tradizione allora prevalente: la regola sarebbe stata l’utilizzo pieno della “monodia” (il contrario della polifonia) e ogni personaggio avrebbe cantato il proprio testo su una e una sola melodia, sostenuto da un (discreto) accompagnamento strumentale; di conseguenza la polifonia sarebbe stata bandita o confinata alle poche parti della vicenda nelle quali era possibile impiegarla senza danno. In questa maniera era possibile svolgere la vicenda in prima persona, realizzare dei dialoghi e anche modellare la melodia sul “valore emozionale” del testo. Pare semplice, ma prima di allora nessuno aveva messo in pratica tale idea applicandola a un intero spettacolo con pretese artistiche di livello elevato.

Naturalmente con questo non voglio dire che l’utilizzo della monodia in musica fosse stato prima di allora sconosciuto: innanzitutto, è indubbio che sia nella musica popolare sia in quella colta era o era stata largamente presente, basta pensare, rispettivamente, all’esperienza dei trovatori medievali e al canto gregoriano<sup>5</sup>; inoltre, in epoca più prossima a quella che stiamo esaminando era diventata relativamente frequente la rappresentazione dei cosiddetti “intermedi”, componimenti poetici autonomi proposti in musica negli intervalli di una composizione più ampia, quasi un preludio alla nascita dell’opera. Il fatto rilevante è che l’applicazione della monodia su vasta scala, a un’intera rappresentazione teatrale non era mai stata realizzata.

---

<sup>4</sup> A essere precisi non tutti i teorici dell’epoca erano d’accordo con l’affermazione secondo cui la musica teatrale greca fosse monodica né che quest’ultima fosse da considerarsi superiore alla prima con riguardo alla possibilità di valorizzare il testo poetico cantato. Tra i più importanti studiosi dell’epoca che discussero di entrambi gli argomenti si annoverano Gioseffo Zerlino (fautore della polifonia) e il suo allievo Vincenzo Galilei, membro della Camerata de Bardi, che sostenne la superiorità della monodia in contrapposizione al suo maestro.

<sup>5</sup> Trattare un po’ più compiutamente della musica popolare antica e del canto gregoriano ci porterebbe troppo lontano. Basterà dire che i trovatori (che ebbero diverse denominazioni in Europa e fecero musica di tipologia molto diversa) erano una sorta di cantastorie che, nel medioevo, raccontavano in musica le gesta degli eroi o le pene d’amore, intonando melodie accompagnate con qualche strumento; per “canto gregoriano” si intende, a rigore, il canto liturgico rigorosamente monodico della chiesa Cattolica erede delle pratiche liturgiche dei primi secoli dopo Cristo e sistematizzato una prima volta da Papa Gregorio Magno (sec. VI-VII) e poi sviluppatosi su tali basi in tutto il periodo medioevale, fornendo anche i materiali per il successivo sviluppo della musica polifonica. Spesso, impropriamente, sotto l’etichetta di canto gregoriano sono raggruppate esperienze simili che tuttavia si differenziano (ad es. il canto gallicano o ambrosiano).

## 2. LA NASCITA, MONTEVERDI E IL “SAN CASSIANO”.

Torniamo, dunque alla nascita dell'opera: si sa che la prima riunione della Camerata dei Bardi, si tenne a Firenze nel 1573 e, anche se non sappiamo chi fosse presente in quella occasione, conosciamo i membri che nel tempo fecero parte del consesso: oltre al conte Bardi, Girolamo Mei (1519 – 1594), Vincenzo Galilei (1520 – 1591, padre del celeberrimo Galileo), Giulio Caccini (1550 – 1618), Emilio de' Cavalieri (1550 - 1602), Jacopo Peri (1561 – 1633) e Ottavio Rinuccini (1561 – 1521). Erano sia letterati e scienziati sia musicisti, cantori e uomini di teatro, quindi molti di loro versati a passare dalla teoria alla pratica.

Come si accennava, la prima opera della storia fu scritta nel 1597 ma è andata perduta: si trattava della “Dafne” di Peri, su libretto di Rinuccini e con contributi di Emilio de Cavalieri per quanto riguardava la messa in scena. La seconda opera, sempre di Peri, fu l'Euridice ed è giunta, invece, fino a noi: fu rappresentata a Palazzo Pitti (Firenze) il 6 ottobre 1600, nel corso dei festeggiamenti per le nozze (avvenute per procura) tra Maria de' Medici ed Enrico IV di Francia. Nell'occasione, Peri impersonò il personaggio di Orfeo mentre Caccini apprestò i brani destinati ad alcuni suoi allievi che presero pure parte alla prima rappresentazione.

Non mancarono, tra queste personalità, anche i dissapori, i litigi e i dispetti, come del resto capita anche oggi soprattutto tra gli appassionati d'opera: se Jacopo Peri fu il primo a cimentarsi nella composizione di un melodramma (prima la Dafne e poi l'Euridice), fu presto seguito da Caccini che, ingelosito dal successo del collega, decise di proporre una versione interamente propria della stessa Euridice alla realizzazione della quale aveva, come detto, collaborato. Nell'introduzione all'edizione a stampa della sua opera, datata 1600 (non si hanno evidenze che sia stata rappresentata), Caccini illustrò le caratteristiche del nuovo stile, sottolineando che il vero “recitar cantando” era quello da lui elaborato e rivendicandone la primogenitura, come emergeva dall'ampio uso che ne aveva fatto in sue precedenti composizioni, sia pure non destinate al teatro. In seguito anche Emilio de Cavalieri, in alcune lettere private, reclamò l'invenzione del recitar cantando, riferendosi alla rappresentazione, avvenuta a Roma nel febbraio del 1600, di un dramma “La rappresentazione di anima et corpo”, peraltro di argomento sacro.

Senza dunque entrare nel ginepraio su chi sia stato l'ideatore del nuovo genere – se Jacopo Peri o Giulio Caccini, qualche altro membro della Camerata o tutti loro, ognuno per qualche apporto specifico – possiamo dire con certezza che, tra il 1597 e il 1600, nacquero a Firenze le prime tre opere: una Dafne e due Euridici. Altrettanto vero è che a causa vuoi della novità rappresentata da tali lavori, vuoi dalla necessità manifestata dalla società ormai post-rinascimentale di disporre anche di un teatro musicale, queste prime rappresentazioni ebbero una vastissima eco e furono pertanto oggetto di curiosità, di invidie e, presto, di emulazione, da parte dei Signori delle varie corti italiane (e, poco più in là nel tempo, non solo italiane).

Anche se queste prime tre composizioni (una delle quali perduta) non si sono affermate nel corso del tempo come dei capolavori assoluti, hanno dunque il merito di aver inaugurato un genere che ha avuto una lunga e gloriosa strada avanti a sé, sortendo esiti grandiosi anche se progressivamente sempre più lontani dalla concezione e dal carattere di questi primi lavori. Come si diceva, l'interesse crebbe ma, per la definitiva consacrazione del nuovo genere, erano necessari due eventi: che se ne impossessasse un musicista di grande levatura, traendone tutte le potenzialità espressive da mostrare al mondo; che l'opera uscisse dal chiuso delle corti per accomodarsi tra platee più vaste.

Dal punto di vista della qualità musicale l'impulso venne dal genio di uno dei più grandi compositori di tutti i tempi, Claudio Monteverdi, che si applicò anche alla nuova forma musicale: nato a Cremona nel 1567 fu allievo di Marcantonio Ingegneri (1535 – 1592), ebbe fama vastissima e una vita umanamente abbastanza travagliata, professionalmente divisa tra la corte dei Gonzaga a Mantova (dove lavorò per oltre vent'anni fino al 1612) e la libera professione al servizio della Repubblica di Venezia fino alla morte, avvenuta nel 1643. Monteverdi compose – e si tratta di capolavori – in tutti i principali generi musicali frequentati al suo tempo, compresi quelli a carattere polifonico, sia sacri sia profani.

Non è questa la sede per ripercorrere la vasta produzione del genio di Cremona ma, per dare semplicemente un'idea, ecco l'elenco delle sue principali composizioni giunte fino a noi, tutte vocali, alcune delle quali, fatto molto raro per l'epoca, furono stampate anche più volte ed ebbero una risonanza che oggi diremmo "mondiale": *Sacrae Canticulae* (1582, a quindici anni), *Madrigali spirituali* a 4 voci (1583), *Canzonette* a 3 voci, i primi cinque *libri di Madrigali* a 5 voci (1587, 1590, 1592, 1603, 1605), gli *Scherzi musicali* a 3 voci (1607) e la Messa *In illo tempore* (1610); questo primo gruppo di composizioni sono parte della cosiddetta "prima prattica" (la definizione è dello stesso compositore) cioè di uno stile ancora profondamente debitore alla tradizione polifonica. Dopo il 1607 – anno al quale, come vedremo meglio, risale la prima opera teatrale di Monteverdi – i lavori appartengono quasi tutti alla "seconda prattica", profondamente improntata allo "stile rappresentativo" e con largo uso della monodia: i libri dal VI all'VIII di *Madrigali* (1614, 1619, 1638; un nono libro fu pubblicato postumo e raccoglie opere di vari periodi) e naturalmente i melodrammi dei quali dirò in seguito. In particolare, l'ottavo libro, intitolato *Madrigali guerrieri et amorosi* contiene anche due celeberrime composizioni in puro stile rappresentativo già circolate in precedenza: *Il ballo delle ingrate* (1608) e il *Combattimento di Tancredi et Clorinda* (1624). Infine sul fronte della musica sacra sono capitali *I vespri della Beata Vergine* (1610) e *La selva morale et spirituale* (1640), una vastissima raccolta di brani di musica sacra, riordinata dal Monteverdi stesso negli ultimi anni della sua lunga vita, la cui composizione risale a periodi differenti.

Nell'ambito del genere che ci occupa, di Monteverdi ci restano purtroppo solo tre lavori (più uno splendido frammento di un quarto), nonostante sia documentata una produzione per il teatro assai più ampia; le catastrofi naturali e umane (terremoti, incendi e guerre) e l'inadeguatezza dell'industria editoriale musicale italiana dell'epoca hanno fatto sì che molti suoi lavori di cui abbiamo notizia, tra cui quasi tutti quelli teatrali, siano andati perduti<sup>6</sup>.

Possiamo consolarci, almeno, con il fatto che i tre lavori di Monteverdi superstiti – e cioè "Orfeo" su libretto di Striggio (1607), "Il ritorno di Ulisse in Patria" (1639) su libretto di Badoaro e "L'incoronazione di Poppea" (1643) su libretto di Busenello<sup>7</sup> – sono distribuiti rispetto alla vita del compositore all'inizio e alla fine della sua produzione e, pertanto, ci restituiscono un'idea abbastanza precisa dell'evoluzione che il genere ha avuto immediatamente dopo i suoi esordi. Possiamo quindi affermare, senza voler mancare di rispetto a Peri o a Caccini, che l'Orfeo di Monteverdi, grazie alla sua intrinseca qualità, sia la prima vera opera degna di questo nome, consegnataci dalla storia<sup>8</sup>. Essa venne, ancora una volta, rappresentato all'interno di un palazzo, nel marzo 1607, in una stanza riadattata del Palazzo Ducale di Mantova. La rappresentazione ebbe un tale successo e suscitò un tale stupore da indurre il Duca di Mantova a promuoverne

---

<sup>6</sup> Ecco alcuni titoli dei lavori teatrali perduti di Monteverdi e la data (indicativa) della loro prima rappresentazione: *Arianna*, Dramma per musica di Ottavio Rinuccini (1608 - Rimane solamente il giustamente famoso "Lamento di Arianna"); *L'Idropica*, di Giovanni Battista Guarini (1608); *La Favola di Peleo e di Tetide* di Scipione Agnelli (1616); *Andromeda*, di Ercole Marigliani (1618); *Lamento di Apollo* di Alessandro Striggio (1620); *La Finta pazza Licori*, di Giulio Strozzi (1627); *Gli amori di Diana e Endimione*, di Ascanio Pio di Savoia (1628); *Armida* di Torquato Tasso (1628); *Proserpina Rapita*, di Giulio Strozzi. (1630); *Le nozze d'Enea*, di Giacomo Badoaro (1641).

<sup>7</sup> La critica non è unanime nel ritenere interamente attribuibile a Monteverdi questo lavoro estremo, ove si riconoscerrebbero interventi di un altro compositore, probabilmente Cavalli.

<sup>8</sup> Monteverdi era a conoscenza dei lavori di Peri e Caccini: era, infatti, a Firenze, al seguito del Duca di Mantova, ai festeggiamenti per le nozze di Maria de' Medici e dunque è possibile che fosse presente anche alla rappresentazione dell'Euridice.

un'immediata replica, questa volta nel teatro di corte che poteva contenere un maggior numero di spettatori.

Se la qualità della musica di Monteverdi contribuì all'affermarsi del genere operistico mostrandone tutte le potenzialità, esso divenne "popolare" soprattutto grazie all'inaugurazione, a Venezia, del primo teatro d'opera aperto al pubblico pagante: nel 1637 il Teatro San Cassiano fu, infatti, noleggiato dal compositore Francesco Manelli (1595 – prima del 1667), in società con altri soggetti, per la rappresentazione di una sua opera, l'Andromeda. Il nuovo genere musicale si svincolò dalla corte, dove costituiva uno dei tanti fenomeni artistici a maggior gloria del signore di turno, per incontrare "il pubblico" pagante che, negli anni e nei secoli successivi, sarebbe rimasto, come ancor oggi accade, l'arbitro delle affermazioni e degli insuccessi dei lavori rappresentati, dei compositori e dei cantanti.

Con la rappresentazione al San Cassiano, nacquero anche altre figure destinate ad accompagnare la lunga storia dell'opera, tra cui spicca quella dell'impresario, cioè un individuo (ma poteva essere anche un gruppo di individui) che, a fini di lucro, anticipava i capitali e metteva a disposizione il proprio ingegno per organizzare le rappresentazioni. Per ogni nuova opera da rappresentare era necessario, infatti, porre in essere una complessa macchina organizzativa, a cominciare dalla commissione del libretto al poeta e della musica al compositore, per proseguire con il nolo del teatro, l'ingaggio di musicisti e cantanti, per finire con la direzione delle maestranze incaricate di preparare l'allestimento in tutti i suoi aspetti.

Preparare uno spettacolo era allora come oggi un'impresa dispendiosa e bisognava tra l'altro anticipare parte dei pagamenti, sperando che il ricavato della vendita dei biglietti garantisse la copertura di tutte le spese. Per stabilizzare il flusso dei ricavi e anticiparne quanto più possibile l'incasso, nacque così l'usanza di affittare i teatri per un periodo esteso (la "stagione") e di vendere anticipatamente gli spettacoli previsti (gli abbonamenti). Tale politica rendeva disponibile fin da subito una parte dei fondi necessari per pagare, almeno, le "spese fisse", corrispondere gli anticipi al compositore e pagare le spese dei cantanti; questi ultimi, allora come oggi, costituivano la principale voce di costo di uno spettacolo, assurgendo in alcuni casi allo status di vere e proprie "stelle" ricercate e capricciose.

Ben presto, inoltre, gli impresari cercarono di ampliare le fonti di reddito sia sollecitando forme di mecenatismo sia intraprendendo attività collaterali anche piuttosto lontane dall'attività principale: dal noleggio delle sedie per gli spettatori di platea, a quello delle candele (necessarie per leggere il libretto durante la rappresentazione benché le luci non venissero spente come accade oggi), all'organizzazione di vere e proprie bische nei ridotti, a vantaggio di una parte degli spettatori e dei loro accompagnatori.

Dopo Monteverdi tra i principali autori della piazza veneziana, dalla quale gli spettacoli giravano le altre corti della penisola e dell'Europa (soprattutto dell'area tedesca), si annoverano: l'allievo, e successore, Francesco Cavalli<sup>9</sup> (1602 – 1676) e Antonio Cesti (1623 – 1669), che approdò anche a Vienna con l'incarico di musicista di corte.

A Firenze, dove l'opera pure era nata, il terreno non fu particolarmente fertile per il nuovo genere; tuttavia fu un fiorentino, Giovanni Battista Lulli (1632 – 1687), a essere chiamato a Parigi, dove, ribattezzato Jean Baptiste Lully – grazie al pieno favore goduto presso il Cardinale Mazzarino prima, e poi direttamente presso Luigi XIV – divenne arbitro incontrastato della vita musicale

---

<sup>9</sup> Il suo vero cognome era Caletti ma a Venezia lo cambiò con quello di un nobile protettore.

d'oltralpe: dapprima si occupò solo di musica strumentale e sacra ma poi, a seguito di una visita di Cavalli, la corte cominciò a interessarsi anche al nuovo genere operistico, promuovendo tuttavia, proprio mediante Lully, il suo adattamento alla tradizione teatrale e alla lingua francesi<sup>10</sup>.

Un altro polo di produzione operistica fu Roma, anche se con caratteristiche peculiari a causa dell'influenza esercitata dalla presenza del Papa, tra l'altro in pieno periodo controriformista (le esecuzioni teatrali pubbliche erano vietate o permesse con restrizioni, a periodi alterni). Nella città non c'erano veri e propri teatri pubblici dedicati al genere e i drammi per musica venivano rappresentati presso i palazzi dei cardinali o di altri nobili; in particolare, i membri della famiglia Barberini, soprattutto durante il pontificato di Urbano VIII<sup>11</sup>, promossero attivamente la composizione e la rappresentazione di libretti che avevano qualche volta fini edificanti, includendo vicende tratte dalla vita dei santi. Oltre ad Alessandro Stradella (1639 – 1682) – tra i maggiori musicisti in campo strumentale dell'epoca che ebbe una vita tormentata e raminga, finendo ucciso da un sicario a Genova – numerosi furono quindi i compositori di opere attivi anche a Roma.

L'opera divenne nel breve volgere di pochi anni un "genere di consumo" largamente ricercato e, pertanto, com'è facile immaginare, il novero dei compositori di melodrammi è assai più ampio rispetto all'esiguo numero di nomi fin qui citato ma la loro elencazione e i titoli dei rispettivi lavori non direbbe poi molto al lettore che non sia specialista o fortemente appassionato del genere<sup>12</sup>.

A questo punto, passate in rassegna le vicende storiche ed estetiche che segnarono l'opera nel suo primo periodo di esistenza, non ci resta che cercare di descrivere le principali caratteristiche dei lavori di questo periodo, analizzandone i principali tratti. Come anticipato, tale analisi è l'argomento della seconda parte dell'articolo, di prossima pubblicazione.

*FINE DELLA PRIMA PARTE*

---

<sup>10</sup> Anche in questo caso seguire l'evoluzione originale che il genere operistico ebbe in Francia ci porterebbe troppo fuori strada.

<sup>11</sup> Maffeo Barberini (1568 – 1644) eletto al soglio pontificio nel 1623.

<sup>12</sup> Eccone un elenco non esaustivo: oltre ai già ricordati Peri, Caccini, De Cavalieri, Monteverdi, Cavalli, Cesti, Stradella e Manelli si annoverano Anton Francesco Tenaglia e Giovan Battista Fasolo (date di nascita e morte incerte), Agostino Agazzari (1578 – 1640), Stefano Landi (1587 - 1639), Domenico Mazzocchi (1592 – 1665), Luigi Rossi (1597 – 1653), Michelangelo Rossi (1601 – 1656), Francesco Saccati (1605 – 1650), Giovanni Legrenzi (1626 – 1690), Antonio Sartorio (1630 – 1680), Bernardo Pasquini (1637 – 1710) e Giovanni Maria Bononcini (1640 – 1678).