

LA NASCITA DELL'OPERA

di Luigi Carlo Rossi

seconda parte

Abbiamo già visto, sia pur sommariamente (cfr. prima parte dell'articolo), quali sono stati il contesto e gli eventi grazie ai quali sono maturate la nascita e l'affermazione dell'opera¹, rispettivamente a cavallo tra il XVI e il XVII secolo e nei primi decenni di quest'ultimo.

Come abbiamo detto, grazie al desiderio di fondere la musica e la rappresentazione, soprattutto nella Firenze di fine '500 si moltiplicarono le discussioni su come realizzare tale disegno cui si attribuiva una nobile ascendenza rappresentata nientemeno che dal teatro greco antico. Il progetto fu poi portato a compimento grazie agli approfondimenti teorici maturati nell'ambito della "camerata del Bardi" – cenacolo di artisti e filosofi che si riunivano a Firenze sotto l'egida del conte Giovanni Bardi – e all'intraprendenza di alcuni musicisti che ne fecero parte, in particolare Jacopo Peri (1561 – 1633) e Giulio Caccini (1550 – 1618). Nel 1597 fu così concepita la prima opera della storia (la "Dafne", su testo di Rinuccini e musiche di Peri, oggi perduta) e, in breve, la nuova forma d'arte si diffuse in tutta Italia e poi in Europa, definendosi sempre di più come "lo spettacolo" per eccellenza: ciò fu possibile anche grazie alla sapienza compositiva di Claudio Monteverdi (la sua prima opera fu "l'Orfeo" rappresentata a Mantova nel 1607), che ne decretò il definitivo successo, e all'apertura, nel 1637 a Venezia, del primo teatro pubblico a pagamento, fattore che permise il dilagare della passione per il nuovo genere presso una platea ben più ampia rispetto al chiuso delle corti.

In questa seconda parte dell'articolo, approfondiremo le caratteristiche della neonata forma d'arte nei suoi primi decenni d'esistenza che, ovviamente, sono piuttosto discoste da quelle che troviamo frequentando il classico "repertorio", proposto dagli odierni teatri lirici. Quest'ultimo fa perno sulla grande tradizione che va dalla fine del settecento all'inizio del novecento (focalizzandosi, soprattutto, sull'ottocento), con qualche innesto in avanti (le avanguardie) e all'indietro (l'opera del primo settecento, il cosiddetto periodo "barocco", che annovera autori come Scarlatti, Handel e Vivaldi). Invece, i lavori del periodo che stiamo trattando, Monteverdi escluso, sono quasi totalmente assenti.

3. LE CARATTERISTICHE PRINCIPALI DELLE OPERE NEL PRIMO PERIODO

Cerchiamo, quindi, di fissare i punti salienti che possono aiutare a esercitare un ascolto più consapevole dei lavori del periodo in esame, analizzando le caratteristiche di alcuni elementi fondamentali che, per comodità espositiva, ho raggruppato nei quattro seguenti sottoparagrafi: il testo; la scenotecnica; la musica; la tecnica vocale e l'interpretazione.

IL TESTO. Una caratteristica sorprendente del nuovo genere è rappresentata dal fatto che, nonostante l'intento dei suoi padri fondatori fosse quello di far rivivere il teatro antico e in particolare quello greco, i testi musicati, compresi i primissimi, furono in realtà delle favole pastorali o delle vicende tratte da "miti" che stavano quantomeno ai margini della grande tradizione teatrale greca propriamente detta. Anzi possiamo dire che i grandi testi di quel teatro furono praticamente assenti nel panorama dei compositori e dei librettisti di questo primo periodo e l'interesse si indirizzò alle narrazioni fantastiche di autori classici di epoca più tarda (non

¹ In questo articolo come nel precedente, per semplicità di esposizione, utilizzerò i termini di "opera", "opera lirica", "melodramma" e "dramma per musica" come sinonimi, pur avvertendo il lettore che si tratta di una semplificazione.

necessariamente greci) che comunque da quella cultura traevano spunto e riferimento: emblematica è la fortuna che ebbe, come abbiamo visto, il mito di Orfeo, tratto da Ovidio. Probabilmente tali vicende erano quelle che meglio si adattavano allo spirito culturale delle corti che, almeno inizialmente, costituirono il principale fruitore di tali lavori.

In seguito, il novero dei testi si ampliò sempre attingendo alle storie dell'antichità classica desunte da varie fonti (una vicenda che ebbe grande successo fu quella di Didone, messa in musica da diversi compositori) e dalla storia antica, in questo caso senza la pretesa di ricostruirne la veridicità: per esempio andavano per la maggiore episodi edificanti tratti dalla vita di antichi condottieri. La contemporaneità o il riferimento a fatti storici narrati secondo il loro verosimile andamento documentato o documentabile era sostanzialmente bandita; non solo: spesso le vicende venivano modificate perché era ritenuto inopportuno affliggere l'ascoltare con un finale non lieto; ecco quindi che Didone non si suicidava e Orfeo non perdeva definitivamente Euridice o, al più, avendola persa riusciva a consolarsi grazie all'intervento degli dei, senza morire miseramente come attestato nel mito originale. Gli autori contemporanei furono a poco a poco ammessi ma solo in quanto le loro storie esulavano dalla contemporaneità (ad esempio le vicende di Orlando narrate nei poemi del Tasso o dell'Ariosto).

Inoltre, le trame venivano adattate, non solo per quanto riguarda i contenuti ma, anche, per renderne possibile o più funzionale la rappresentazione teatrale, con l'eliminazione o l'aggiunta di personaggi, la modificazione, l'abolizione o l'inserimento di episodi collaterali, con finalità puramente drammaturgiche.

Il linguaggio di queste storie così rivisitate era invariabilmente di tipo "elevato". Si trattava quindi di composizioni in versi, perlopiù endecasillabi e settenari sciolti (cioè senza uno schema di rima predefinito) liberamente alternati. Quando l'andamento della trama lo suggeriva (momenti di riflessione o di commento o comunque più lirici) il verso sciolto poteva essere sostituito da uno schema strofico con rima obbligata magari accompagnata dall'adozione di un metro più cadenzato, ottenuto grazie all'utilizzo di versi brevi e/o ad accentuazione predefinita (strofe di ottonari, settenari, senari o quinari). Il variare del metro e della forma poetica utilizzata per narrare la vicenda non era senza conseguenze sulle caratteristiche della musica che li rivestiva, come vedremo tra poco (cfr., infra, la sezione "La musica").

Dato l'alto grado di tecnicismo necessario per la redazione del libretto (che comportava, come abbiamo visto, la selezione delle fonti, l'adattamento della vicenda, la sua riduzione per teatro e infine la versificazione), si sviluppò una vera e propria professione, destinata ad assumere una grandissima importanza in Italia e presso tutte le corti europee: quella del librettista. Inizialmente, almeno lui, non pesò sulle tasche dell'impresario, trattandosi, nel caso delle prime realizzazioni, di nobili che componevano per loro diletto e che, al massimo, potevano trattenere i ricavi derivanti dalla pubblicazione del libretto. Ben presto, però, si misero a comporre libretti d'opera i poeti di mestiere: era un ruolo, a differenza di quello del musicista, tenuto nella massima considerazione, tanto che mentre noi diciamo, oggi, la "Traviata di Verdi" (e non di Francesco Maria Piave), all'epoca si diceva "l'Orfeo di Striggio" invece che "l'Orfeo di Monteverdi"; tanto più che, spesso, un libretto ben riuscito circolava rapidamente e veniva adottato tal quale per successivi rivestimenti musicali ad opera di musicisti diversi. Il libretto godeva, infatti, del privilegio della stampa che ne fissava i contenuti più o meno invariabilmente mentre la musica circolava, invece, quasi sempre manoscritta, a meno di rarissime eccezioni, e poteva essere modificata e adattata a piacimento dell'impresario e dei cantanti nelle eventuali successive produzioni.

La situazione descritta per quanto riguarda gli argomenti dei drammi per musica si modificò lentamente. L'opera restò a lungo il regno del fantastico e i personaggi lontani dalla quotidianità, anche dei sentimenti. Certo, nei libretti si parlava di passioni, c'erano l'ira e l'amore, la disperazione e la felicità ma si trattava di atteggiamenti più che di sentimenti; i testi, aulici, descrivevano l'interiorità dei personaggi con nobiltà e misura ma non con realismo diretto sicché tutto risultava un po' ingessato e lontano dalla realtà, in fondo in linea con l'estetica del periodo.

Un ruolo importante nel governo delle vicende era rivestito dal "fato": i desideri, le pene (o come si diceva nei testi i "martiri" o anche "martòri" per necessità di rima) dei personaggi avevano così la nettezza e la lucentezza, ma anche la freddezza del marmo, essendo guidati dal destino più che da pulsioni autenticamente umane. Ma c'era la musica: anche se non era tenuta nella stessa considerazione della poesia, soccorreva a ravvivare e a sottolineare i moti dell'animo e contribuiva così a raggiungere un equilibrio in grado di coinvolgere lo spettatore e colpirne i sentimenti (o come si diceva allora a "muoverne gli affetti").

Comunque nel corso del secolo, nell'attività di adattamento delle trame, per favorire una maggiore varietà e compiacere il pubblico, si cominciarono a inserire anche dei personaggi o degli episodi comici collaterali anche se, solo nel settecento cominciarono ad essere rappresentate vicende interamente comiche (o come si diceva all'epoca "buffe"), improntate a un maggiore realismo in quanto si rifacevano, se non proprio fatti di cronaca, perlomeno a tipi umani concreti e riconoscibili (il servo astuto, il vecchio ricco e avaro, l'innamorato giovane, la ragazza di buona famiglia desiderosa di maritarsi, il contadino di buon senso ecc.), sulla scorta della gloriosa tradizione della commedia dell'arte. Si trattava comunque di un genere inizialmente considerato minore che tuttavia non tardò a conquistare l'interesse del pubblico e dei compositori. Ma per arrivare al "realismo tragico" bisognerà attendere il romanticismo avanzato.

LA SCENOTECNICA. La novità forse più importante, insieme all'esteso utilizzo della monodia in contrapposizione alla polifonia, fu il forte impulso impresso a tutte le arti che contribuiscono alla rappresentazione dello spettacolo teatrale. Non parliamo naturalmente del primissimo periodo quando l'opera era ancora una rappresentazione destinata alle corti, che si teneva all'interno delle stanze del "palazzo" quanto, piuttosto, alle nuove esigenze sviluppatesi con la nascita del teatro d'opera a pagamento: il pubblico cominciò sempre più ad aspettarsi di essere diletto da uno spettacolo completo che, oltre alla vicenda messa in musica, alla musica stessa e ai cantanti, comprendesse anche una credibile messa in scena, a cominciare dall'ambientazione, ai costumi e a un minimo di azione scenica.

Fu un processo che si sviluppò abbastanza rapidamente e già alla fine del seicento era d'obbligo non solo ambientare credibilmente le vicende ma, soprattutto, stupire il pubblico con quelli che oggi chiameremmo "effetti speciali". Di pari passo, si svilupparono tecniche sempre più ingegnose per simulare in teatro incendi (e poteva accadere che i teatri, rigorosamente lignei, prendessero fuoco davvero), inondazioni, temporali e tempeste; per far apparire belve feroci, mostri e creature mitologiche che agivano in scena insieme ai personaggi in carne ed ossa; per creare ambientazioni spettacolari che andavano da splendidi scenari esotici, all'inferno, al deserto o a concitate scene di naufragi o di battaglia. Il massimo del virtuosismo si raggiungeva con le cosiddette mutazioni a vista che, senza interrompere la rappresentazione, consentivano di trasformare rapidamente le scene l'una nell'altra, generando lo stupore e l'ammirazione degli spettatori.

LA MUSICA. Nei lavori di questo primo periodo, siamo molto lontani dall'effusione melodica che si percepisce ascoltando una qualunque delle più celebri opere "di repertorio" (pensate a Verdi o a Puccini o anche alle più celebri arie delle opere, pur meno recenti, di Rossini o Mozart). Come abbiamo accennato, secondo i propugnatori del nuovo genere, la musica doveva essere posta al servizio del testo, doveva cioè aiutare l'ascoltatore a compenetrare il significato profondo della vicenda, esaltando i sentimenti che la poesia proponeva senza oscurarla e senza sovrapporvisi. Come ebbe a dire Monteverdi "la musica deve essere serva de l'oratione".

Pertanto, il canto non doveva rendere incomprensibile il testo e doveva rispettare i suoi accenti naturali (tanto della singola parola quanto dell'intera frase), seguendone altresì il metro poetico, senza imporre un andamento proprio. Tale obiettivo poteva essere raggiunto, come già detto, grazie al fatto che la melodia cantata fosse una e una sola (salvo rare eccezioni) con il definitivo abbandono della polifonia vocale anche se era sempre presente un accompagnamento strumentale, peraltro discreto e talora quasi defilato. Musica strumentale più riccamente elaborata poteva trovare spazio nelle parti di raccordo (introduzioni, intermezzi) nelle parti danzate e in generale quando il testo non era in primo piano.

Per quanto riguarda la linea di canto, in pratica, tali prescrizioni implicavano, che a ogni sillaba dovesse tendenzialmente corrispondere un solo suono (con qualche eccezione) per non alterare il riconoscimento delle parole; queste ultime non dovevano essere ripetute (a meno che non fosse previsto dal testo poetico), rispettando la sintassi e la speditezza del discorso, sempre in favore della comprensibilità; la stessa melodia veniva alla fine non troppo caratterizzata, per non distogliere l'attenzione dell'ascoltatore sul significato del testo, ma modellata su quest'ultimo e sul ritmo poetico. Queste caratteristiche sono state rese, appunto, con il termine "recitar cantando", un compromesso, per parafrasare le parole di Jacopo Peri fra la voce parlata che corre spedita e veloce e la voce cantata che è sospesa e lenta.

Va rimarcato che l'obiettivo che si poneva il compositore non era quello di descrivere musicalmente il significato di una singola parola. Tale pratica era già in uso nella musica polifonica ed era conosciuto con il termine "madrigalismo": secondo tale tecnica al ricorrere di certe parole l'andamento musicale reagiva riproducendone il significato. Esemplificando, se nel testo erano presenti le parole "cielo" o "stelle" la musica tendeva a disporsi verso l'acuto; se il testo suggeriva un movimento rapido (il dardo che scoccava dalla freccia di cupido, ad esempio) la musica sottolineava il moto diventando più veloce e precipitosa. L'effetto al quale tendevano i compositori di melodrammi, in contrapposizione a quelli polifonici che li avevano preceduti, era invece quello di creare una musica che ponesse l'accento sul significato del testo poetico globalmente inteso e che fosse intimamente connessa ai sentimenti che quest'ultimo suscitava, colpendo e commovendo gli ascoltatori.

Dato che la musica doveva sostanzialmente seguire la poesia che rivestiva ne risultava potentemente condizionata. Come anticipato (cfr., supra, la sezione "Il testo") il tipo di versificazione utilizzato permetteva una maggiore o minore effusione melodica in relazione anche alla maggiore o minore regolarità ritmica del verso e alla presenza di ripetizioni di versi a mo' di *refrain*. Ciò comportava l'effettiva alternanza, già nelle prime composizioni, di momenti più simili al parlato ad altri nei quali la melodia e il canto avevano una più spiccata caratterizzazione, in quanto il testo poetico lo permetteva.

Per rendere chiaro questo concetto pensate alla differenza che c'è tra il "dlin dlon" che precede gli annunci in una stazione ferroviaria e una canzonetta; in entrambi i casi siamo di fronte a melodie ma la prima è molto più impersonale e meno "memorabile" della seconda: in fondo noi giudichiamo la riuscita di una canzone (ma anche di

un'aria d'opera) proprio dalla capacità della sua melodia di rimanerci in testa. Similmente, all'interno dei lavori operistici, si potevano individuare delle sezioni che si distinguevano per quanto riguardava il testo e, conseguentemente, la musica che lo rivestiva: il risultato era una maggiore varietà stilistica in quanto, affianco ai passaggi in stile più severo se ne presentavano altri più melodici.

Anche se, almeno inizialmente, la differenziazione tra parti più "parlate" e parti maggiormente "melodiche" non era così netta, lo divenne sempre di più quando il pubblico (pagante) si impossessò del nuovo genere di intrattenimento e la scelta estetica molto rigorosa dei propugnatori del recitar cantando risultò meno appetibile. Si cominciò così a valorizzare sempre di più le sezioni melodiche caratterizzate dal punto di vista dell'originalità della linea di canto e, in seguito, queste sezioni divennero sempre più nettamente riconoscibili generando l'opera a "pezzi chiusi" che caratterizzò tutte le composizioni dalla fine del seicento fino all'inizio dell'ottocento.

Quando ciò accadde l'opera entrò nella sua "seconda età" (siamo ormai ben oltre la metà del seicento), proiettata verso il periodo barocco durante il quale potremmo dire, forse banalizzando un po', che i melodrammi altro non erano altro che una sequenza di "recitativi" e di "arie". I primi erano i passaggi nei quali si svolgeva l'azione e che, dal punto di vista musicale, ereditavano le caratteristiche del "recitar cantando" portandole però alle estreme conseguenze: impersonalità melodica e accompagnamento ridotto al solo cembalo rafforzato da un violoncello, con quasi totale assenza di interesse dal punto di vista musicale ma con il testo che, in evidenza, permetteva alla vicenda di procedere; le seconde erano rappresentate dai passi nei quali i personaggi "reagivano" alla vicenda (che quindi si fermava nel suo svolgimento come in un "fermo immagine"), commentando gli eventi appena svolti o subiti e dando sfogo alla loro interiorità, cantando passi poetici particolarmente adatti ad essere rivestiti melodicamente che mettevano in luce i loro sentimenti (amore, ira, tristezza, felicità ecc.); del pari anche l'accompagnamento strumentale era molto più robusto, comprendendo l'intera orchestra.

Non ci resta che dire due parole sulla parte strumentale. Almeno nei primi lavori, non si può parlare di una vera e propria orchestra ma al più di una serie di strumenti (anche numerosi) che sostenevano la linea di canto riproducendo gli accordi prescritti dal compositore.

Per tentare di chiarire quest'ultimo concetto mi pare che l'esempio migliore sia l'esperienza (credo molto diffusa) di cantare una canzonetta accompagnati da una chitarra che, appunto, realizza gli accordi. Similmente, la realizzazione dell'accompagnamento (non a caso si parla di "monodia accompagnata") era affidata non a uno strumento solo ma a un gruppo di pochi strumenti: uno o più liuti e/o chitarrone, e qualche strumento ad arco che li sosteneva eseguendo le sole note basse dell'accordo.

Nei momenti nei quali era prescritto che il canto tacesse e la musica (strumentale) prendesse il sopravvento oppure nei momenti in cui il canto assumeva una maggiore caratterizzazione melodica a tali strumenti se ne potevano aggiungere altri ad arco, a fiato e a percussione; anche in questo caso, però, non siamo di fronte a un'orchestra in senso moderno quanto, piuttosto, a un gruppo di strumenti destinati a realizzare le intenzioni del compositore, tra l'altro, spesso solo sommariamente indicate nella partitura.

LA TECNICA VOCALE E L'INTERPRETAZIONE. Oggi siamo abituati ad ascoltare i cantanti lirici che nei grandi spazi teatrali eseguono la loro parte, senza essere amplificati, facendosi sentire in ogni parte della sala (è necessaria ovviamente un'acustica adatta), magari anche al di sopra di un "pieno" orchestrale. Per giungere a tale risultato i cantanti fanno uso della cosiddetta "tecnica vocale" che permette loro di sfruttare al meglio le capacità di emettere suoni, di cui tutti siamo dotati, ottenendo la massima amplificazione con il minimo sforzo. Non è questa la sede per

spiegare nel dettaglio le caratteristiche di tale tecnica ma basterà ricordare che l'attenzione viene concentrata su due fondamentali componenti: la respirazione appropriata, che permette, facendo passare l'aria tra le corde vocali, di modulare i suoni poi articolati nelle vocali e nelle consonanti da gola, bocca e labbra, e l'utilizzo efficace di tutte le cavità di risonanza di cui dispone il corpo umano.

Sul primo punto i cantanti professionisti usano, per mantenere la pressione che tutti utilizziamo per far fluire l'aria tra le corde vocali (anche per parlare), i muscoli più grossi e potenti delle cavità addominali, piuttosto che quelli più piccoli allocati nella parte alta del torace e nel collo: in tal modo evitano di stancarsi e ottengono anche un miglior controllo della pressione esercitata dal flusso d'aria che si crea con lo svuotamento dei polmoni.

Quanto al secondo punto, la tecnica vocale cerca di far sì che i suoni emessi in gola siano liberi di risuonare in via principale, a seconda della loro frequenza², nelle cavità più appropriate: dalla cassa toracica, alla cavità orale, agli spazi intorno al naso e alla fronte (la cosiddetta "maschera"). Lo scopo è di amplificare il suono proprio come avviene negli strumenti musicali. Pensate ad esempio alla chitarra: pizzicando una qualunque corda metallica otterreste un suono molto debole; se invece pizzicate quella di una chitarra lo stesso suono verrà amplificato dalla cassa di legno cavo dal quale tale strumento è costituito. Tuttavia se impedito al legno della cassa di "risuonare" completamente (per esempio mettendoci una mano sopra) il suono ne risulterà attutito. Similmente il cantante deve favorire la propagazione del suono attraverso il suo corpo (e specialmente verso le regioni dove naturalmente risuona a seconda della sua frequenza) e per farlo deve innanzitutto essere in grado di rilassare il più possibile la muscolatura e le parti non coinvolte dall'emissione.

Naturalmente per far sì che i suoni siano emessi con una pressione sufficiente ma costante (in termini tecnici si parla di "sostegno") e "risuonino bene" (siano proiettati liberamente "in avanti") si perdono alcune caratteristiche della voce naturale parlata che andranno tuttavia riguadagnate simulandole attraverso alcuni stratagemmi per replicare l'articolazione delle vocali e delle consonanti tale e quale a quella propria di un discorso parlato.

Nel cinquecento e ancora nel primo seicento il modo di cantare era invece differente e molto più simile all'emissione naturale: il cantante non faceva un uso intenso (probabilmente all'inizio nemmeno cosciente) degli espedienti che ho citato più sopra. Intanto non ce n'era bisogno perché nelle sale dei palazzi non bisognava "cantare a squarciagola" per farsi sentire come invece è necessario fare oggi negli ambienti dei teatri moderni che sono molto più grandi di quelli secenteschi; inoltre, come detto, la scelta estetica di base era a favore di melodie quanto più prossime possibile al discorso parlato e quindi caratterizzate da poca "escursione" cioè da un utilizzo di una ridotta gamma di suoni tra loro vicini senza necessità di andare troppo verso l'acuto o verso il grave, proprio come si fa quando si parla: ciò permetteva di mantenere un'emissione non troppo difforme dal parlato e un uso limitato di espedienti per far intendere le vocali e le consonanti dei quali ho parlato.

Come detto, poco sopra, si andò già a partire dalla seconda metà del seicento e ancor più nel successivo periodo barocco verso una maggiore caratterizzazione melodica almeno di alcune sezioni dell'opera e a una maggiore richiesta di suoni acuti e di suoni gravi. Di pari passo, quindi, anche la tecnica vocale cominciò ad evolversi per far fronte alle nuove necessità. Con questo non voglio dire che chiunque, purché intonato, possa cantare Monteverdi ma solo che la tecnica vocale

² I suoni gravi hanno una frequenza bassa mentre quelli acuti hanno una frequenza elevata.

era diversa in più punti (non necessariamente più acerba) di quella che si impiega normalmente per le opere successive e soprattutto per quelle del repertorio ottocentesco.

L'interprete doveva comunque essere capace di eseguire anche "passi di agilità" cioè successioni di numerose note da cantare molto rapidamente senza però rinunciare a far sentire distintamente a chi ascolta ogni singolo suono. Tali passi, nell'economia compositiva, erano destinati ai momenti maggiormente "commoventi" del testo e venivano impiegati, beninteso, con relativa parsimonia senza interferire con la sua comprensibilità (in genere in fine di frase). Da notare che alcuni di tali "abbellimenti" (che a seconda del tipo erano chiamati, trilli, appoggiature, diminuzioni ed esistono anche nella pratica musicale odierna ma con significati perlopiù diversi) potevano essere lasciati dal compositore all'improvvisazione del cantante che, quindi, doveva essere esperto dello stile per intervenire adeguatamente.

Ultima ma non meno rilevante caratteristica era "l'espressione" cioè la capacità dell'interprete di suscitare opportune emozioni (all'epoca si diceva "affetti") mentre interpretava, cantandolo, il testo poetico. Come più volte detto, si trattava sostanzialmente di esprimere il senso profondo del testo conferendo gli opportuni accenti, l'utilizzo accorto degli abbellimenti ma sempre mantenendo un elegante distacco (così detta "sprezzatura").

4. L'OPERA ANTICA OGGI

Molte delle opere del periodo che abbiamo passato in rassegna sono state oggetto di attenzione da parte degli studiosi di varie epoche, sostanzialmente in quanto testimonianza delle radici alla base della loro contemporaneità. Tuttavia non venivano eseguite e anche oggi la loro presenza nei teatri (con qualche eccezione) non è frequente.

In larga parte tale atteggiamento verso "l'antico" in campo operistico è il portato delle leggi alle quali soggiaceva questa particolare "industria culturale": nei teatri si richiedevano e si fagocitavano opere sempre nuove e solo pochissime resistevano all'usura delle mode, entrando stabilmente nel repertorio di una certa epoca e solo in pochi casi fortunatissimi, rimanevano nel repertorio anche di periodi successivi. Molte delle opere di Mozart, quasi tutte quelle di Rossini e perfino quelle della giovinezza di Verdi, per citare solo tre casi emblematici, furono dimenticate subito dopo o al massimo dopo pochi anni dal loro debutto e, solo di recente, grazie alle rispettive *renaissances*, sono state riscoperte e riproposte.

A partire dalla fine dell'ottocento, comunque, l'interesse per lo studio del passato (musicale e non solo musicale) si fece più sistematico e si cominciò a riproporre anche in teatro alcuni capolavori di epoche passate, peraltro riletti e riadattati, senza tanti scrupoli di fedeltà all'originale, per renderli fruibili al pubblico dell'epoca. Tra queste esperienze, si annovera quella promossa dal compositore e studioso francese Vincent d'Indy (1851 – 1931) che nel 1907 riesumò l'Orfeo di Monteverdi in una storica esecuzione moderna, in occasione del trecentesimo anniversario della sua prima comparsa.

Da allora continuarono i tentativi più o meno accurati, più o meno riusciti, di riportare alla luce quelli che in molti, oggi, considerano dei tesori sommersi. Ma fu solo con lo studio sistematico della musica antica, pienamente intrapreso a partire dagli anni sessanta del novecento, che l'impresa venne condotta con maggiore sistematicità anche verso le opere del periodo più antico e magari con l'obiettivo di riprodurre fedelmente, per quanto possibile, le intenzioni degli autori. Ci si avvide subito che Monteverdi, come dicevo all'inizio, era, tra tutti, l'autore più geniale, che

ancora poteva dire molto al pubblico moderno; non a caso le sue tre opere superstiti erano state riproposte già prima della seconda guerra mondiale, anche se le esecuzioni, come detto, prevedevano corposi adattamenti e cospicue modifiche per avvicinarle ai gusti del pubblico di allora abituato a ben altro tipo di musica.

Ci si avvide, anche, che riportare alla luce tali capolavori non era impresa semplice: innanzitutto dovevano essere decifrate e rilette con occhio filologico le copie superstiti, quasi sempre solo manoscritte, delle partiture (non sempre complete e non sempre di fonte sicura); poi bisognava eseguirle secondo le modalità dell'epoca, pur non disponendo di una descrizione completa dei principi esecutivi che erano affidati a convenzioni e a tradizioni in seguito perdute. In particolare, dal punto di vista dell'interpretazione, svettava il problema degli strumenti e delle voci.

Per quanto possa apparire strano, la designazione dei primi (quando c'era) non eliminava il dubbio su quale fosse il più prossimo strumento moderno quanto a sonorità e, anche scegliendo la più radicale strada dell'esecuzione con strumenti originali (o copie di originali), bisognava capire cosa fossero e come andassero suonati (ad esempio "l'arpa doppia" e i "violini piccoli alla francese" previsti nell'organico dell'Orfeo di Monteverdi).

Per le voci, se possiamo intuire che la tecnica vocale era diversa da quella attuale, serve un'enorme esperienza e sensibilità (al momento dei primi tentativi ovviamente non consolidata) per tradurre in pratica le indicazioni dei trattati dell'epoca e quelle, più enigmatiche, talora presenti in partitura; e, per brevità espositiva non ho accennato alla problematica dei castrati che erano previsti nei cast vocali, già ai tempi di Monteverdi. Oggi evidentemente, devono essere sostituiti o da voci femminili o da voci maschili che cantino in falsetto.

Si potrebbe continuare affrontando una miriade di problemi tecnici che sfidano chiunque voglia riesumare una di queste partiture o ne voglia redigere l'edizione critica dalle quali poi possano essere tratte le copie per l'esecuzione.

Se per Monteverdi disponiamo ormai di una cospicua e autorevole tradizione esecutiva moderna (purtroppo a opera di musicisti che solo di recente sono anche italiani), per gli altri numerosissimi autori del periodo o di periodi appena successivi la fortuna è stata un po' meno benevola. Capita spesso di sentire eseguite nei recital solistici, anche di grandi cantanti, diverse arie tratte dalle loro opere e, a dire il vero, ogni studente di canto inizia il proprio percorso didattico da queste composizioni, considerate tecnicamente più facili. Più difficile però è vedere eseguite le loro opere per intero.

Ma, probabilmente, è solo questione di tempo: così com'è accaduto per i loro successori dell'epoca barocca (parlo di autori come Handel o Vivaldi) che sono stati entusiasticamente riscoperti e ormai entrano abbastanza regolarmente nella programmazione dei maggiori teatri, verrà il tempo anche per i Cesti e i Cavalli di far parte dei cartelloni un po' meno sporadicamente di quanto non avvenga ora.

Nell'attesa possiamo approfittare dei mezzi di registrazione in studio che suppliscono, in questo caso egregiamente, a una tale mancanza, a cominciare dalla prima storica esecuzione con strumenti originali dell'Orfeo di Monteverdi da parte di Nikolaus Harnoncourt: correva l'anno 1969.

FINE DELLA SECONDA E ULTIMA PARTE

Milano, luglio 2012.

www.ilsoccolamaschera.it