

L'opera I (Seicento e Settecento)

(modulo 103)



Luca Zoppelli

Università di Lecce e di Friburgo

Ultima modifica 24 Febbraio 2003

Presentazione

Il modulo è dedicato al teatro musicale italiano e alla sua diffusione come sistema europeo, a partire dall'invenzione del genere operistico nella Firenze di fine Cinquecento, sino agli eventi storici di fine Settecento, che ne alterano largamente la fisionomia.

La trattazione segue il mutare dei caratteri drammaturgici e stilistici del genere in relazione ai contesti ed agli ambienti produttivi che hanno visto svilupparsi dapprima la favola per musica cortigiana, poi l'opera pubblica di tipo veneziano, infine - nel Settecento - l'opera seria e quella comica. Si prendono in considerazione, inoltre, alcune delle più rilevanti questioni di ordine estetico sollevate dagli osservatori contemporanei a proposito del teatro musicale.

Nel modulo si citano alcune scene tratte da opere di particolare rilievo storico ed artistico per individuare e descrivere alcuni procedimenti drammatici, letterari e musicali. Sebbene il modulo non sia concepito come una galleria di monografie dedicate a singoli compositori, questi esempi consentono anche di tracciare brevi profili stilistici di alcune figure particolarmente importanti, come Monteverdi, Händel o Mozart.

Guida al modulo

Scopo del modulo

Il modulo intende fornire una conoscenza generale dello sviluppo dell'opera italiana, anche nel suo spazio europeo, durante i secoli XVII e XVIII. L'esame delle condizioni sociali e produttive spiegherà i caratteri e i mutamenti estetici e drammaturgici del genere. Si intende inoltre fornire gli strumenti per comprendere i principali meccanismi di strutturazione drammatica e musicale dell'opera in musica nel periodo considerato.

Lista degli obiettivi

UD 1 - La nascita dell'opera

Obiettivo di questa unità didattica è la conoscenza delle diverse esperienze musicali e spettacolari che concorrono, alla fine del Cinquecento, alla messa a punto della favola per musica, e l'individuazione delle caratteristiche del nuovo genere.

Sottoobiettivo: individuare il ruolo di esperienze spettacolari e letterarie antecedenti, come gli intermedi e la pastorale.

Sottoobiettivo: riconoscere le forme e gli stili di canto drammatico impiegati negli esordi dell'opera.

Sottoobiettivo: individuare quali caratteri metrici di un testo letterario rendono possibile la sua messa in musica secondo gli stili sopra menzionati.

Sottoobiettivo: comprendere in che modo il contesto cortigiano del genere operistico determina le sue differenze rispetto alla tradizione del teatro di parola.

Sottoobiettivo: comprendere in che modo l'estetica classicistica della verosimiglianza influenza la scelta dei soggetti per le prime opere.

UD 2 - Dalla corte al teatro pubblico

Obiettivo di questa unità didattica è la conoscenza delle trasformazioni cui il genere si sottopone, dalla fase cortigiana all'affermazione come spettacolo pubblico nei teatri veneziani a partire dal 1637. Le due fasi sono esemplificate dall'opera di un compositore che fu protagonista di entrambe, Claudio Monteverdi.

Sottoobiettivo: conoscere la struttura del sistema produttivo dell'opera impresariale.

Sottoobiettivo: riconoscere il valore drammaturgico dei diversi stili di canto utilizzati da Monteverdi in *Orfeo*.

Sottoobiettivo: individuare i caratteri non classicisti dell'estetica del dramma per musica veneziano.

Sottoobiettivo: saper fare un confronto fra gli esempi di *Orfeo* e *Poppea*.

UD 3 - Il secondo Seicento

Obiettivo di questa unità didattica è la conoscenza dei caratteri generali della produzione di metà Seicento e del loro mutare, verso la fine del secolo, sotto l'influsso di un'estetica classicistica.

Sottoobiettivo: individuare le principali convenzioni formali e drammaturgiche dell'opera veneziana.

Sottoobiettivo: conoscere modi e tempi della diffusione europea del sistema operistico veneziano.

Sottoobiettivo: riconoscere le motivazioni sociali e le caratteristiche spettacolari della sala teatrale "all'italiana".

Sottoobiettivo: individuare i principali mutamenti indotti su soggetto e struttura dei drammi dal movimento di riforma classicistico e arcadico di fine Seicento.

UD 4 - L'opera seria: aria e dramma

Obiettivo di questa unità didattica è la conoscenza delle strutture drammatiche e formali dell'opera seria del primo Settecento, in particolare della funzione, posizione e forma dell'aria.

Sottoobiettivo: conoscere funzioni e relazioni reciproche di recitativo semplice, recitativo accompagnato, aria.

Sottoobiettivo: riconoscere e valutare la forma di un'aria con il "da capo".

Sottoobiettivo: individuare l'insieme delle esperienze stilistiche che formano il linguaggio cosmopolita di Händel.

Sottoobiettivo: saper indicare il ruolo dell'opera metastasiana nella cultura europea del Settecento.

UD 5 - Polemiche, satire, riforme

Obiettivo dell'unità didattica è la conoscenza delle polemiche e delle satire che si levano a criticare le convenienze teatrali settecentesche, e delle tendenze che si propongono di riformare l'opera seria settecentesca.

Sottoobiettivo: individuare quali aspetti del sistema produttivo operistico settecentesco si prestavano maggiormente alle critiche degli osservatori coevi.

Sottoobiettivo: conoscere i caratteri principali della drammaturgia delle opere "riformate".

Sottoobiettivo: conoscere le forme in cui si verificarono i compromessi fra tradizione dell'opera metastasiana e drammaturgia riformata.

UD 6 - L'opera comica

Obiettivo dell'unità didattica è la conoscenza dei caratteri e dello sviluppo del genere comico settecentesco, dai suoi inizi localizzati alla diffusione europea.

Sottoobiettivo: conoscere in che modo si giunse alla formazione di un genere comico indipendente.

Sottoobiettivo: individuare i caratteri stilistici dell'intermezzo e dell'opera comica.

Sottoobiettivo: conoscere la funzione del dramma giocoso e i suoi significati culturali nel sistema spettacolare del secondo Settecento.

UD 7 - La fine del secolo

Obiettivo dell'unità didattica è la conoscenza delle tendenze stilistiche dei generi serio e comico nell'ultimo ventennio del Settecento, e del rapporto che le lega ai fermenti politici e sociali in atto.

Sottoobiettivo: individuare le forme di commistione fra caratteri della drammaturgia musicale seria e comica.

Sottoobiettivo: conoscere il contesto storico e i caratteri peculiari del dramma giocoso viennese sotto il regno di Giuseppe II.

Sottoobiettivo: individuare in che modo lo stile compositivo di Mozart corrisponde alle esigenze drammaturgiche del dramma giocoso viennese.

Sottoobiettivo: individuare i modi dell'influsso dell'*opéra comique* francese, del melologo e della pantomima sull'opera italiana dell'ultimo Settecento.

Sottoobiettivo: poter descrivere la relazione fra canto e orchestra nell'esempio allegato da *Gli Orazi e i Curiazi*.

Contenuti del modulo

Il modulo è composto dal testo delle lezioni, da esempi musicali sotto forma di file sonori e da illustrazioni.

Attività richieste

Lettura e studio delle lezioni. Per gli esempi musicali: lettura preventiva del testo (incluso nelle lezioni) e analisi della sua struttura, poi ascolto accurato e individuazione dei principali modi di intonazione del testo.

Indice delle unità didattiche

UD 1 - La nascita dell'opera

L'unità didattica esamina la messa a punto e la prima diffusione della favola per musica.

1.1 - Spettacolo musicale e monodia nel Cinquecento

1.2 - La camerata fiorentina e il "recitar cantando"

1.3 - Metrica e stile melodico. La pastorale

1.4 - Esordi della favola per musica

1.5 - Caratteri e diffusione

UD 2 - Dalla corte al teatro pubblico

L'unità didattica prende in esame le trasformazioni del genere dalla fase cortigiana all'affermazione come spettacolo pubblico.

2.1 - *Orfeo* di Monteverdi

2.2 - Opera veneziana e teatro pubblico

2.3 - Caratteri dell'opera veneziana

2.4 - Monteverdi a Venezia: *Poppea*

UD 3 - Il secondo Seicento

L'unità didattica presenta i caratteri della produzione di metà Seicento e il loro mutare verso la fine del secolo sotto la spinta di un'estetica classicistica.

3.1 - Cavalli e il *Giasone*

3.2 - Stabilizzazione del sistema

3.3 - Diffusione europea

3.4 - Lo spazio del teatro

3.5 - La drammaturgia classicista

UD 4 - L'opera seria: aria e dramma

L'unità didattica esamina strutture e convenzione dell'opera seria del primo Settecento.

4.1 - Struttura dei drammi

4.2 - L'aria con il "da capo"

4.3 - Händel italiano

4.4 – Metastasio

UD 5 - Polemiche, satire, riforme

L'unità didattica esamina le polemiche e le tendenze di riforma dell'opera seria settecentesca.

5.1 - "Convenienze teatrali"

5.2 - Polemiche e satire

5.3 - Tentativi di riforma

5.4 - *Orfeo ed Euridice*

5.5 - Tradizione metastasiana e riforma

UD 6 - L'opera comica

L'unità didattica presenta il genere comico settecentesco dai suoi inizi alla diffusione europea.

6.1 - Inizi del genere

6.2 - Il nuovo stile

6.3 – Diffusione

6.4 - Goldoni e il dramma giocoso

UD 7 - La fine del secolo

L'unità didattica esamina le tendenze stilistiche dei generi serio e comico nell'ultimo ventennio del Settecento.

7.1 - Commistioni di stile: Vienna 1784-90

7.2 - Da Ponte e Mozart

7.3 - Influsso francese e spirito rivoluzionario

7.4 - *Gli Orazi e i Curiazi*

UD 1 - La nascita dell'opera

L'unità didattica esamina la messa a punto e la prima diffusione della favola per musica.

1.1 - Spettacolo musicale e monodia nel Cinquecento

1.2 - La camerata fiorentina e il "recitar cantando"

1.3 - Metrica e stile melodico. La pastorale

1.4 - Esordi della favola per musica

1.5 - Caratteri e diffusione

1.1 - Spettacolo musicale e monodia nel Cinquecento

L'opera in musica, ovvero la forma di teatro drammatico in cui la recitazione dei personaggi è sostituita dal canto, è messa a punto e sviluppata in Italia a partire dalla fine del XVI secolo e costituisce probabilmente il principale contributo della cultura italiana alle arti europee dopo l'epoca del Rinascimento. Essa è preparata, nel corso del XVI secolo, da numerose forme di spettacolo cortigiano che prevedevano l'uso della musica: per esempio gli "intermedi" e i "trionfi". Si definivano "intermedi" dei cicli di spettacoli allestiti tra i vari atti di commedie parlate. Privi di un vero svolgimento drammatico, basati sulla rappresentazione statica di episodi mitologici, essi avevano un carattere simbolico volto a celebrare la corte che li organizzava e si servivano di scenografie fastose e di splendide macchine teatrali. I personaggi si presentavano al pubblico in forme musicali varie, attinte ora dal madrigale profano a più voci, ora dalla canzonetta (più leggera e ritmata), ora dal canto monodico (per voce sola) solenne e ricco di fioriture, con pochi strumenti d'accompagnamento. Sezioni strumentali di collegamento e di preparazione fanno uso di un organico molto ricco. Gli intermedi eseguiti nel 1589 a Firenze (fra gli atti della commedia *La pellegrina*) per le nozze di Ferdinando de' Medici con Cristina di Lorena sono particolarmente importanti in vista dei futuri sviluppi dello spettacolo musicale, per l'uso frequente della monodia in un contesto scenico. La musica profana del Cinquecento - specie il madrigale - aveva privilegiato la polifonia, ossia il canto contemporaneo da parte di più voci, ognuna con un proprio profilo melodico. Tuttavia era anche diffusa (sebbene meno testimoniata dalle fonti scritte) la prassi di intonare brani poetici con un'unica linea di canto, talora improvvisata, e un semplice accompagnamento strumentale, sulla base di moduli melodici prefissati. Spesso anche i madrigali polifonici, vuoi per esigenze pratiche (carenza di esecutori), vuoi per sottolineare il carattere più virtuosistico delle parti più acute, erano eseguiti cantando solo una o due voci superiori, e affidando le altre ad un accompagnamento per strumenti armonici (clavicembalo, liuto, chitarrone). Tale accompagnamento, ridotto alla sola linea del basso strumentale, sul quale l'armonia era improvvisata dallo strumentista, diede origine alla prassi del "basso continuo", rimasta in uso per circa due secoli.

1.2 - La camerata fiorentina e il "recitar cantando"

Nella realizzazione degli intermedi del 1589 vennero coinvolti numerosi esponenti di un gruppo di letterati e musicisti oggi noto come "Camerata fiorentina" o "Camerata de' Bardi". Questo sodalizio si riuniva dapprima presso il conte Giovanni Bardi, più tardi (dopo il 1592) presso Jacopo Corsi. Vi appartenevano teorici e studiosi come il liutista Vincenzo Galilei (padre dello scienziato Galileo), i compositori Emilio de' Cavalieri, Jacopo Peri, Giulio Caccini (il primo, aristocratico, anche organizzatore di eventi culturali; gli ultimi due anche cantanti) e il letterato Ottavio Rinuccini, autore dei primi libretti d'opera. Le loro ricerche, condotte nello spirito del classicismo umanistico, miravano a restaurare le qualità espressive della musica antica, testimoniate dalle fonti poetiche e teoriche della Grecia classica (scarsissimi sono i frammenti musicali effettivamente conservati dell'antichità: si sa tuttavia che si trattava di musica monodica). Le tendenze verso il canto monodico furono dunque sostenute dalla Camerata de' Bardi sul piano estetico e concettuale: ritenendo che la musica eccitasse le passioni dell'animo perché ampliava e sottolineava i ritmi, le intonazioni e gli accenti della declamazione parlata, i teorici fiorentini affermarono che a ciascun testo poetico poteva corrispondere una sola naturale intonazione, e che la polifonia, intrecciando linee vocali diverse, non potesse veramente esprimere l'affetto del testo. Il "recitar cantando" da loro proposto si presenta come una sorta di declamazione intonata, a metà strada fra recitazione e canto, nella quale un'unica melodia affidata ad un solista, sempre sorretta dal basso continuo, cerca di esprimere i sentimenti (gli "affetti") impliciti nel testo poetico traducendo in musica le naturali inflessioni emotive della lingua parlata, senza valori di durata prefissati, senza simmetrie regolari fra i segmenti che compongono la frase. I membri della Camerata non intendevano realmente ripristinare la tragedia greca, con le sue parti cantate, ma i loro studi sulla musica antica li portarono comunque a sviluppare la tecnica di composizione su cui dopo pochi anni si sarebbero basate le prime opere. Fu probabilmente Cavalieri a tentare per primo, negli anni '90, l'uso del canto a solo (ma non, probabilmente, in stile recitativo) per alcune pastorali oggi perdute. Perduta, quanto alla musica, è anche la *Dafne* di Rinuccini e Peri, probabilmente il primo vero esperimento di opera in musica.

1.3 - Metrica e stile melodico. La pastorale

Il metro di un testo poetico influisce molto sul modo con cui esso viene messo in musica: fin dal XIII secolo la poesia italiana d'alto livello letterario adotta quasi esclusivamente versi di 7 e 11 sillabe (detti rispettivamente "settenari" ed "endecasillabi"). In tali versi il numero e la posizione degli accenti possono cambiare, e la loro distribuzione è comunque asimmetrica. Siccome il musicista deve far coincidere i tempi forti della frase musicale con gli accenti del verso, è quasi impossibile usare endecasillabi e settenari per scrivere melodie ritmate e regolari, in cui le varie frasi abbiano un ritmo simile e ricorrente. Se la messa in musica è polifonica (come nel madrigale), le varie voci si accavallano cantando frasi diverse, e creano un flusso continuo di musica priva di strutture periodiche. Se è monodica, ogni frase si modella in modo diverso sugli accenti e sui significati del testo, in modo informale. Se invece i testi sono composti da versi brevi con numero pari di sillabe e accenti regolari, come l'ottonario, le frasi musicali saranno altrettanto regolari e simmetriche, tutte della stessa lunghezza e dello stesso taglio ritmico, formando melodie scandite e facilmente orecchiabili. Ciò accade ad esempio nelle "canzonette" in uso all'epoca. Il teatro letterario italiano del tardo Cinquecento aveva sviluppato una forma di spettacolo, la "pastorale", in

cui si trovavano entrambi i tipi metrici, e che diverrà il modello del libretto d'opera. La pastorale, il cui esempio più celebre fu *Il pastor fido* di Giovan Battista Guarini, non poteva essere definito né commedia (ambientazione cittadina, personaggi di basso rango sociale il cui comportamento suscita il riso), né tragedia (personaggi di alto rango sociale, in ambiente di corte, il cui destino infelice coinvolge anche la collettività). Ambientata in un'idilliaca Arcadia, la pastorale propone solitamente eventi patetici cui segue, di norma, il lieto fine. Come nella tragedia d'ispirazione classica, il testo è quasi tutto in "versi sciolti" (ossia endecasillabi e settenari liberamente mescolati e rimati, il cui succedersi ha quasi la scioltezza della prosa). Tuttavia negli interventi di fine atto affidati al coro sono usati anche dei "versi lirici" (sarebbero dunque pensati, almeno in teoria, per essere cantati, come il coro dell'antico teatro greco). Per "versi lirici" si intendono gli altri tipi di verso: quinario, senario, ottonario, decasillabo (5, 6, 8 o 10 sillabe), ma anche il settenario - più raramente l'endecasillabo - organizzato secondo schemi regolari a formare delle strofe, che a loro volta hanno tutte le stesse caratteristiche metriche.

1.4 - Esordi della favola per musica

Per il carnevale del 1600, a Roma, Emilio de' Cavalieri compone *La rappresentazione di anima e di corpo*, un'allegoria scenica di carattere morale scritta in versi lirici. La messa in musica rispecchia nella fraseologia regolare la struttura metrica del testo, che impedisce l'impiego del "recitar cantando" promosso proprio dalla Camerata de' Bardi. La composizione dunque appare costituita da una serie di brevi ariette.



Fig.1 : Jacopo Peri nella parte di Orfeo, in *Euridice* di Ottaviano Rinuccini (Firenze, 1600).

Nell'autunno dello stesso anno, in occasione delle nozze di Maria de' Medici con Enrico IV di Francia, viene invece rappresentata a Firenze (Palazzo Pitti) l'*Euridice*, prima opera a noi nota nella sua interezza (si noti che il termine più usato all'epoca era "favola per musica"; "opera" compare molti decenni dopo). Sul libretto di Ottavio Rinuccini operò quasi interamente Jacopo Peri (che fu anche interprete del personaggio di Orfeo) [fig.1], affiancato da Giulio Caccini nella composizione di alcuni brani. Quest'ultimo non tardò a comporre una propria *Euridice*, contendendo poi a Peri il primato nella stesura dell'opera. Entrambe le versioni furono pubblicate a stampa e il nuovo genere suscitò enorme interesse. Il libretto dell'*Euridice*, come quello di tutte le prime opere, si attiene al modello metrico e contenutistico della pastorale: ai versi sciolti, base portante dell'intero dramma, corrisponde uno stile recitativo elastico ed espressivo, direttamente modellato sulla parola, efficace nella resa dei moti dell'animo espressi nel testo, su un basso continuo a valori lunghi, rispettoso della libertà dell'esecuzione cantata. I versi lirici sono la base degli interventi del coro a fine atto,

oppure vengono usati quando un personaggio del dramma intona un brano che definiamo "musica di scena", cioè un vero e proprio pezzo di musica che verrebbe cantato anche nel teatro di prosa (la canzone di un pastore, ad esempio). In quei casi, la scrittura musicale può diventare più regolare e affine ai modi della canzonetta. Fin dall'inizio, dunque, si prefigura la bipartizione fra "stile recitativo" (affine al parlato) e "canzonetta" (poi sempre più spesso chiamata "aria"), che per secoli costituirà la struttura fondamentale di tutte le opere in musica. L'opera è preceduta da un prologo in cui un personaggio allegorico, la Tragedia, dichiara la poetica del nuovo genere che, essendo concepito per una celebrazione di corte, evita sia l'ambientazione sia lo scioglimento funesto tipici appunto del genere tragico.

1.5 - Caratteri e diffusione

Il nuovo genere si diffuse subito presso alcune corti dell'Italia centro-settentrionale, in particolare Firenze, Mantova, e presso le famiglie patrizie di Roma: si trattava di rappresentazioni eccezionali date in occasioni festive per un pubblico di invitati selezionati. La funzione di corte conferiva al nuovo genere un carattere encomiastico (spesso nei Prologhi si rende omaggio al nobile committente), e favoriva la produzione di fonti che intendevano testimoniare la magnificenza dell'evento spettacolare. Libretti, descrizioni e partiture erano stampati per rendere noto lo splendore dello spettacolo rappresentato. Queste fonti sono talvolta eccessivamente autocelebrative, ma fortunatamente ci tramandano i testi poetici e musicali delle opere e una ricca documentazione su di esse. In seguito, quando l'opera diventerà uno spettacolo commerciale e nessun committente avrà più interesse a perpetuarne la memoria, la trasmissione dei testi resterà affidata a pochi manoscritti, che spesso sono andati perduti.

Gli intrecci delle prime opere erano mitologici o fantastici; lo scioglimento felice della vicenda resterà tipico dell'opera in musica per quasi due secoli. I soggetti sono soprattutto tratti dalle *Metamorfosi* di Ovidio, cui si affiancano i poemi di Ariosto, Tasso e Marino. La predilezione per tali soggetti rispondeva all'esigenza, molto avvertita dall'estetica classicista, di rispettare la verosimiglianza. Posti di fronte a un genere drammatico nuovo e quindi non abituati alle sue particolari modalità espressive, gli spettatori trovavano irreali il fatto che i personaggi comunicassero e agissero cantando. Il problema si risolse ambientando le vicende in contesti altrettanto poco realistici. Ninfe e pastori d'Arcadia, come racconta la tradizione, usavano il canto per esprimere il proprio felice stato da "età dell'oro". Orfeo, mitico cantore che con la potenza della sua musica poteva commuovere persino le divinità infernali, era il personaggio ideale per giustificare il carattere musicale delle rappresentazioni. E se difficilmente si poteva accettare il canto, al posto della parola, in bocca ad esseri umani dal carattere reale, storico o quotidiano, si poteva ben immaginare che esso, nella sua soavità, fosse adatto a dèi e semidei, esseri di natura superiore. Il soggetto mitologico e fantastico aveva poi il pregio di prestarsi a una scenografia spettacolare e meravigliosa, che il melodramma derivò dagli intermedi. A differenza della tragedia, che secondo la teoria delle "unità" dovrebbe svolgersi in un unico luogo, l'opera opta per la varietà spettacolare, alternando ambientazioni diverse per suscitare la meraviglia degli spettatori. Un'opera come *Arianna* di Monteverdi (Mantova 1608), la prima a volersi definire "tragedia", e a rispettare l'unità di scena (lo scoglio su cui la protagonista è stata abbandonata), pare piacesse poco ai propri committenti.

UD 2 - Dalla corte al teatro pubblico

L'unità didattica prende in esame le trasformazioni del genere dalla fase cortigiana all'affermazione come spettacolo pubblico.

2.1 - *Orfeo* di Monteverdi

2.2 - Opera veneziana e teatro pubblico

2.3 - Caratteri dell'opera veneziana

2.4 - Monteverdi a Venezia: *Poppea*

2.1 - *Orfeo* di Monteverdi

Alla prima fase della "favola per musica" appartengono le due opere scritte dal massimo compositore dell'epoca, Claudio Monteverdi, presso la corte di Mantova: *Orfeo* (1607) e *Arianna* (1608; musica perduta tranne un celebre lamento della protagonista). In *Orfeo*, ben più che in *Euridice* di Peri, si trova una gran varietà di forme e stili di canto. Per il dialogo e l'espressione comune dei personaggi è usato lo stile recitativo sui versi sciolti, come in questo passaggio in cui Orfeo si rivolge al Sole, poi ad Euridice, per dichiarare la propria felicità:



Audio2

Orfeo Rosa del ciel, vita del mondo, e degna
 prole di lui che l'universo affrena,
 Sol, ch' il tutto circonda e 'l tutto miri
 da gli stellanti giri,
 dimmi, vedesti mai
 di me più lieto e fortunato amante?
 Fu ben felice il giorno,
 mio ben, che pria ti vidi,
 e più felice l'ora
 che per te sospirai,
 poiché al mio sospirar tu sospirasti;
 felicissimo il punto
 che la candida mano
 pegno di pura fede a me porgesti.
 Se tanti cori avessi
 quant'occhi ha il ciel eterno e quante chiome
 sogliono i colli aver l'aprile e'l maggio,
 colmi si farien tutti e traboccanti
 di quel piacer ch'oggi mi fa contento.

Striggio - Monteverdi, *La favola d'Orfeo*, atto I (in *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*).

Nel prologo, invece, la Musica si rivolge direttamente ai ducali ascoltatori e dichiara la propria capacità di dominare le passioni: lo fa usando un testo strofico in versi endecasillabi. Le strofe non usano esattamente la stessa melodia, in modo da riflettere i diversi significati del testo, ma si presentano come variazioni della melodia iniziale, tutte sullo stesso basso. Sono precedute e intervallate da un ritornello strumentale:



Audio1

La Musica Dal mio Permesso amato a voi ne vegno,
incliti eroi, sangue gentil di regi,
di cui narra la Fama eccelsi pregi,
né giugne al ver perch'è tropp'alto il segno.

Io la Musica son, ch'ai dolci accenti
so far tranquillo ogni turbato core
ed or di nobil ira ed or d'amore
posso infiammar le più gelate menti.

Io su cetera d'or cantando soglio
mortal orecchia lusingar talora
ed in questa guisa a l'armonia sonora
de la lira del ciel più l'alme invoglio.

Quinci a dirvi d'Orfeo desio mi sprona,
d'Orfeo che trasse al suo cantar le fere,
e servo fe' l'inferno a sue preghiere,
gloria immortal di Pindo e d'Elicona.

Or mentre i canti alterno or lieti or mesti,
non si mova augellin fra queste piante,
né s'oda in queste rive onda sonante,
ed ogni aurette in suo camin s'arresti.

Striggio - Monteverdi, *La favola d'Orfeo*, Prologo.

Questo tipo della variazione strofica era considerato estremamente nobile, e viene usato anche per la preghiera di Orfeo negli Inferi "*Possente spirto e formidabil nume*". In altri passaggi, soprattutto dove si presume che i personaggi stiano realmente cantando, abbiamo delle canzonette (arie) in versi lirici. Quest'aria di Orfeo, in versi ottonari, consta infatti di strofe musicate tutte con la stessa melodia regolare e scandita:



Audio3

Orfeo

Vi ricorda, o boschi ombrosi,
 de' miei lunghi aspri tormenti,
 quando i sassi a' miei lamenti
 rispondean, fatti pietosi?
 Dite: allor non vi sembrai
 più d'ogn'altro sconsolato?
 Or fortuna ha stil cangiato
 ed ha vòlta in festa i guai.
 Vissi già mesto e dolente,
 or gioisco, e quegli affanni
 che sofferti ho per tant'anni
 fan più caro il ben presente.
 Sol per te, bella Euridice,
 benedico il mio tormento,
 dopo 'l duol vie più contento,
 dopo 'l mal vie più felice.

Striggio - Monteverdi, *La favola d'Orfeo*, atto II.

2.2 - Opera veneziana e teatro pubblico

Un primo tentativo di rendere stabile e stagionale la produzione di opere avviene a Roma, per iniziativa della famiglia Barberini (cui apparteneva il Papa Urbano VIII), negli anni Venti-Trenta del Seicento; si trattava sempre di rappresentazioni legate al prestigio di una corte, ma ripetute ad ogni carnevale e situate in spazi appositamente organizzati, in modo da raggiungere un pubblico molto vasto. Questa tradizione venne meno con la morte del pontefice e l'allontanamento dei Barberini da Roma, ma contribuì a creare del personale artistico esperto, il quale sarebbe stato in parte responsabile della diffusione del genere altrove. L'arrivo del melodramma a Venezia rappresenta l'evento più importante del teatro barocco: è qui che il sistema produttivo operistico assume i tratti che lo caratterizzeranno per secoli.

A Venezia, repubblica oligarchica, manca una corte che promuova tali spettacoli, ma a partire dalla prima stagione del teatro di S. Cassiano, nel 1637, il teatro d'opera viene offerto ad un pubblico pagante come già avveniva con la commedia dell'arte: presto i teatri di Venezia, durante la stagione di carnevale, diventano luogo d'incontro di un'aristocrazia internazionale richiamata anche dal ruolo centrale della città all'interno della diplomazia europea. I numerosi teatri che sorgono e operano a Venezia sono generalmente proprietà delle famiglie aristocratiche, che di rado li gestiscono in proprio: preferiscono affittarli a un impresario, che da un lato investe nel personale artistico e tecnico ed organizza la stagione, dall'altro riscuote gli affitti dei palchi e il costo dei biglietti per le singole serate. Sappiamo in realtà che le famiglie aristocratiche, per una politica di prestigio sociale, erano anche disposte a coprire le perdite - da sempre lo spettacolo operistico è un'attività costosa, esposta a forti deficit - e a finanziare i teatri a loro legati. L'opera viene subito investita di implicazioni politiche e sociali, riconoscibili sia nell'architettura delle sale che nelle consuetudini. Assistere alle numerose rappresentazioni delle poche opere in programma - un paio a stagione - è per i ceti elevati non solo un fenomeno di costume, ma un vero e proprio dovere legato al proprio status sociale, evidenziato quest'ultimo dalla posizione del palchetto che una famiglia riusciva ad assicurarsi. A partire dalla costruzione del teatro di S. Moisè, nel 1639, si codifica l'architettura di quello che oggi chiamiamo "teatro all'italiana", costituito da una platea nella quale

si sta in piedi o si affitta una sedia mobile, e da più ordini di palchi sovrapposti che disegnano la tipica pianta a ferro di cavallo. Dalle varie posizioni si può vedere non solo il palcoscenico (più o meno bene), ma anche il resto del teatro stesso, ove le luci restano accese per tutta la rappresentazione, rinforzando il carattere di osservazione reciproca e d'incontro sociale.

2.3 - Caratteri dell'opera veneziana

Prodotto all'interno di un sistema di mercato diffuso e continuo, il genere subisce a Venezia notevoli mutamenti. Lontano dagli ambienti colti dei circoli accademici i librettisti si sentono più liberi rispetto alle convenzioni letterarie. Gli atti dell'opera, dai cinque tipici del teatro classico, diventano tre: dopo qualche decennio scompare il prologo. Il rifiuto della tradizione letteraria classica si riflette spesso nel carattere dissacratorio di queste opere, ove personaggi mitologici e storici vengono presentati a volte in modo ridicolo; si diffonde l'uso di alternare scene e personaggi seri con altri comici e di basso rango, secondo una precisa estetica del contrasto bizzarro. Ormai si accettano anche i soggetti storici: assuefatto a questo tipo di spettacolo, infatti, il pubblico non trova più inverosimile che i personaggi cantino per comunicare fra loro. Per favorire una maggiore spettacolarità le unità di luogo, tempo e azione non sono rispettate (la scelta viene talvolta giustificata richiamando l'esempio del contemporaneo teatro spagnolo).

La suggestione dell'elemento scenografico è ulteriormente potenziata dalle innovazioni apportate da Giacomo Torelli, ingegnere e scenografo, che inventa un sistema in cui le "quinte" (i pannelli laterali che costituiscono la scenografia), scorrendo su binari, possono in un tempo brevissimo essere sostituite da altre, cambiando completamente l'ambientazione in pochi istanti [figg.1-2].

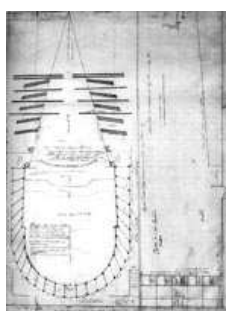


Fig.1 : Tommaso Bezzi, Disegno della pianta del teatro di S. Giovanni e Paolo di Venezia, 1692 ca., Londra, Sloane Museum.

Ai lati del palcoscenico compare l'impianto delle quinte scorrevoli.



Fig.2 : Giacomo Torelli, Disegno per una scena del *Trionfo della Continenza*, Fano, 1677, Roma, Istituto nazionale per la grafica.

Per sfruttare queste "mutazioni a vista", dall'aspetto quasi miracoloso, le opere moltiplicano i cambi di ambientazione. Le ricche orchestre di corte sono sostituite da pochi strumenti di basso continuo e due parti di violino concertante (qualche decennio dopo compare la parte della viola). Si riduce l'impiego del recitar cantando, stile nato in un ambiente "colto", ma percepito presto come noioso. Queste sezioni di "stile recitativo" (poi semplicemente "recitativo") in versi sciolti, sempre meno

espressive, alla fine servono soprattutto a far progredire velocemente l'azione fra due "numeri chiusi" (pezzi regolari e formali in versi lirici, soprattutto arie). Il rapporto fra recitativo e numero chiuso è ancora molto equilibrato negli anni '40; poi, a partire dagli anni '50, si avrà un numero sempre maggiore di brevi arie (anche 80 in un'opera) soprattutto in forma strofica. Comunque, la maggior parte di esse è ancora giustificata da motivazioni realistiche ed è posta spesso all'inizio di una scena (è cantata fra sé dal personaggio che entra solo in scena). Nei pezzi chiusi si sottolineano sempre più le doti virtuosistiche ed espressive dei cantanti: il loro ingaggio da parte dell'impresario, spesso con molti mesi d'anticipo, è il primo passo verso l'allestimento di uno spettacolo. Il soggetto del dramma e le sue caratteristiche musicali sono scelti anche in funzione delle voci disponibili (il che resterà una norma nell'opera italiana sino all'Ottocento). Particolarmente apprezzati sono i timbri femminili e soprattutto la duttilità e la dolcezza della voce dei castrati. Viene così a cadere il presupposto di un rapporto realistico fra voce e personaggio, e le voci di timbro femminile sono spesso usate per incarnare personaggi di sesso maschile, alla ricerca di una bellezza sonora idealizzata.

2.4 - Monteverdi a Venezia: *Poppea*

Composta nel 1643 da Claudio Monteverdi, da molto tempo trasferito a Venezia come maestro di cappella a S. Marco, *L'incoronazione di Poppea* abbandona i soggetti mitologici e fantastici per una trama d'argomento storico. La corruzione di Nerone e della corte imperiale romana è presentata in modo molto lucido e aspro, riflettendo il carattere repubblicano del pensiero politico veneziano. Nerone, isterico da un lato, amoroso e lascivo dall'altro, è rappresentato dalla voce d'un castrato, il filosofo Seneca da un basso. Monteverdi non sottolinea il distacco fra recitativo e aria, ma predilige una scrittura elastica, uno stile recitativo che accenna continuamente a movenze ariose e passa da un brevissimo numero chiuso all'altro. Significativa è la scena in cui Seneca - per ordine di Nerone, ma anche in osservanza della propria morale stoica - si prepara a morire, mentre inutilmente i suoi servi cercano di convincerlo a vivere. Dopo un arioso di Seneca in ritmo ternario costruito sui versi sciolti - il libretto avrebbe quindi suggerito un recitativo - abbiamo una sezione in ottonari, composta da due strofe simmetriche a specchio. La sezione centrale (due quartine isolate dalle sestine d'origine), in vivace stile da canzonetta, esprime il carattere edonistico dei servi. Essa è incorniciata da due distici musicati nello stile di un madrigale polifonico imitativo, che comprende alcuni straordinari passaggi cromatici:



Audio 4

Seneca Amici, è giunta l'ora
 di praticare in fatti
 quella virtù che tanto celebrai.
 Breve angoscia è la morte;
 un sospir peregrino esce dal cuore,
 ove è stato molt'anni
 quasi in hospitio, come forastiero,
 e sen vola all'Olimpo
 della felicità soggiorno vero.

I Familiari Non morir Seneca, no.
 Io per me morir non vo.
 Questa vita è dolce troppo,
 questo ciel troppo sereno,
 ogni amaro, ogni veleno
 finalmente è lieve intoppo.
 Se mi corco al sonno lieve
 mi risveglio in sul mattino,
 ma un avel di marmo fino
 mai non dà quel che riceve.
 Io per me morir non vo.
 Non morir Seneca, no.

Busenello - Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea*, atto II, scena III (in *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*).

È possibile che Monteverdi sia morto prima di concludere l'opera, che fu rappresentata con brani non scritti da lui: fra questi, forse, il duetto amoroso finale fra Nerone e Poppea. Esso è basato sulla tecnica del "basso ostinato" (un breve frammento del basso che si ripete di continuo), usata con grande frequenza nell'opera del Seicento per esprimere situazioni di abbandono erotico, oppure sentimenti di insuperabile malinconia:



Audio 5

Nerone e Poppea Pur ti miro, pur ti godo,
 pur ti stringo, pur t'annodo.
 Più non peno, più non moro,
 o mia vita, o mio tesoro.
 Io son tua, tuo son io.
 Speme mia, dillo, di'!
 Tu sei pur l'idolo mio.
 Sì mio ben, mia vita sì.
 Pur ti miro, pur ti godo,
 Pur ti stringo, pur t'annodo.

Busenello - Monteverdi (?), *L'incoronazione di Poppea*, atto III, scena VIII.

UD 3 - Il secondo Seicento

L'unità didattica presenta i caratteri della produzione di metà Seicento, e il loro mutare verso la fine del secolo sotto la spinta di un'estetica classicistica.

3.1 - Cavalli e il *Giasone*

3.2 - Stabilizzazione del sistema

3.3 - Diffusione europea

3.4 - Lo spazio del teatro

3.5 - La drammaturgia classicista

3.1 - Cavalli e il *Giasone*

Francesco Cavalli fu, intorno alla metà del secolo, il principale compositore operistico veneziano; le sue partiture, oltre a quelle di Benedetto Ferrari, Francesco Saccati, Marcantonio Cesti, costituirono inoltre il repertorio della prima, massiccia diffusione dell'opera a livello nazionale. *Giasone*, composto nel 1649 su libretto di Giacinto Andrea Cicognini, può essere considerato il suo maggiore successo: quest'opera riuscì - in un sistema basato sul consumo di partiture sempre nuove - a restare in circolazione per diversi decenni, ed è testimoniata da numerose copie. In questo dramma si riconoscono gli elementi principali della drammaturgia musicale veneziana di metà secolo: la commistione dei livelli comico ed eroico, il vertiginoso numero di cambi di scena e il gusto per il meraviglioso, la piacevolezza edonistica delle arie. Tipica della sensualità di questo repertorio è l'aria con cui il protagonista, appena uscito dal letto di Medea, canta il proprio rapimento erotico in dolce ritmo ternario, su un testo strofico in versi senari (6 sillabe):



Audio 6



Audio 7

D'altra parte, una scena di grande presa emotiva come quella che mostra Medea nell'atto di evocare gli spiriti infernali è ancora basata su uno stile declamato, scandito dalla metrica in versi quinari sdruciolati (l'accento cade sulla terzultima sillaba). Questo metro resterà per secoli tipico delle scene infernali e di stregoneria. Il resto della scena, non incluso nell'esempio, è tutto in stile recitativo:

Medea Dell'antro magico
 stridenti cardini,
 il varco apritemi,
 e fra le tenebre
 del negro ospizio
 lassate me.
 Su l'ara orribile
 del lago stigio
 i fochi splendono,
 e su ne mandino
 fumi che turbino
 la luce al sol.

Cicognini - Cavalli, *Giasono*, atto I, scena XV.

3.2 - Stabilizzazione del sistema

Dalla metà del Seicento l'opera si afferma nelle principali città dell'Italia centro-settentrionale, e sporadicamente al sud; entro la fine del secolo circa quaranta città italiane possiedono un teatro più o meno regolarmente aperto. Nei primi decenni alcune troupes operistiche (come i celebri Febiarmonici) ancora viaggiano per il paese portando con sé delle opere di repertorio; in seguito si affermerà un sistema basato sulla mobilità dei singoli cantanti, che si riuniscono in sede costituendo delle compagnie sempre diverse. Questo incoraggia la prassi di comporre opere nuove a ciascuna stagione, concepite per quella specifica configurazione della compagnia, o almeno di alterare profondamente quelle esistenti, specialmente per quanto riguarda i brani vocalmente più impegnativi (le arie). Prevale spesso un sistema misto, in cui il teatro appartiene alla corte, ma è comunque accessibile al pubblico e gestito da impresari, parzialmente sovvenzionati dalla corte stessa.

I caratteri assunti nella seconda metà del Seicento dal sistema dell'opera italiana permarranno fino all'Ottocento inoltrato. Nei centri principali la stagione più importante è quella di Carnevale, alla quale le imprese destinano le maggiori risorse, scritturando con molto anticipo i cantanti migliori e presentando al pubblico spettacoli nuovi, basati anche su nuove scenografie e nuovi effetti visivi, ottenuti con elaborate macchine sceniche [figg.1-2]. Per le stagioni di primavera e d'autunno è invece possibile che si presentino spettacoli già noti, e che si schieri personale artistico di minor richiamo. I centri meno importanti concentrano le loro stagioni attorno a particolari occasioni civili o festive (come una fiera annuale), scelte in modo da sfruttare l'afflusso di pubblico, e da non coincidere con le stagioni principali dei teatri maggiori.



Fig. 1 : Giovanni Battista Lambranzi, bozzetto per l'apoteosi finale del *Germanico sul Reno* di Giovanni Legrenzi (libretto di G.C. Corradi), 1676, disegno, Parigi, Biblioteca dell'Opéra.

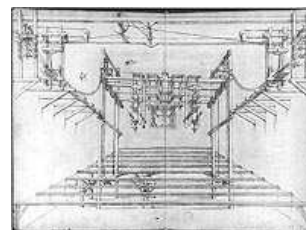


Fig. 2 : Progetto della "macchina" costruita per realizzare la scena dell'apoteosi finale del *Germanico sul Reno* di Giovanni Legrenzi (libretto di G.C. Corradi), 1676, disegno, Parigi, Biblioteca dell'Opéra.

Anche all'interno di un centro importante può stabilirsi una gerarchia fra teatri: a Venezia, dalla sua costruzione nel 1678, il teatro Grimani a San Giovanni Grisostomo [fig.3] si impone come il più prestigioso e costoso della città, vero salotto dell'intera nobiltà europea; gli altri tengono un ruolo secondario. Ovunque, nelle metropoli come in provincia, la frequentazione del teatro è una forma di intrattenimento sociale: coloro che affittano un palco per un'intera stagione assistono, nel giro di qualche settimana, a due o tre spettacoli, ciascuno rappresentato dieci o quindici volte. È ovvio che uno spettatore non assistesse sempre con la stessa attenzione e concentrazione a tutte le recite: i palchi erano anche un luogo di vita sociale e di conversazione.



Fig.3 : Veduta del Teatro Grimani a S. Giovanni Grisostomo, Venezia 1709, incisione, Venezia, Museo Correr.

3.3 - Diffusione europea

Al tempo stesso l'opera inizia a diffondersi come tipico spettacolo di corte anche fuori d'Italia: Parigi, Vienna, Dresda, più tardi (dopo il 1710) Londra. Fra i grandi eventi che sanciscono il rango europeo del genere, le grandiose opere composte da autori italiani per cerimonie pubbliche alle massime corti europee, Parigi e Vienna: nel 1662, per le nozze di Louis XIV, si rappresenta a Parigi *Ercole Amante* di Cavalli; nel 1668 a Vienna, per quelle di Leopoldo I, *Il pomo d'oro* di Cesti. A differenza di Vienna, che resterà un centro del teatro d'opera italiano e che ospiterà compositori stabili come Draghi o Caldara, sotto il regno di Louis XIV la corte di Parigi abbandona l'opera italiana e si forma un proprio teatro musicale nazionale, il cui principale ideatore (Jean-Baptiste

Lully) era comunque di provenienza italiana. Tranne Parigi, dunque, i principali centri europei divengono parte di un circuito operistico che produce opere in lingua italiana, dominato da personale artistico specializzato, anch'esso in buona parte proveniente dall'Italia. Fra questi compositori che trascorrono la maggior parte della loro carriera lontano dall'Italia va ricordato Agostino Steffani, attivo a Monaco e Hannover.

Dato che il successo in campo operistico assicurava ad un compositore un prestigio e dei guadagni ben superiori a ciò che poteva ottenere come maestro di cappella privato o ecclesiastico, nelle generazioni successive molti musicisti non italiani studiarono, crebbero e composero all'interno di questo circuito, e almeno parte della loro produzione si può interamente ascrivere al genere dell'opera italiana: tra questi, nel Settecento, si distinguono Händel, Hasse, Gluck e Mozart, tutti musicisti che scrivono opere italiane sia per teatri della penisola, sia per altre sedi (Londra, Dresda, Vienna, Praga). A volte l'opera italiana rappresentata davanti a un pubblico straniero assume delle caratteristiche particolari (nelle opere di Händel a Londra, per esempio, il testo poetico - quasi sempre derivato da un precedente libretto italiano - viene molte volte drasticamente ridotto, visto che il pubblico non capisce bene la lingua), ma nell'insieme essa conserva la sua omogeneità attraverso tutta l'Europa. Un caso particolare è costituito da Amburgo, ove - analogamente a Venezia - l'opera non aveva carattere di corte. Qui si verificarono casi interessanti di opere scritte (in tutto o in parte) in lingua tedesca, con elementi stilistici tratti anche da altri modelli, come la *Tragédie lyrique* francese.

3.4 - Lo spazio del teatro

L'acuirsi del carattere ufficiale dello spettacolo operistico, che esprime sia lo splendore della corte o della famiglia proprietaria del teatro, sia l'opulenza dei ceti cittadini che finanziano gli spettacoli, porta alla costruzione di sale sempre più grandi e decorate. Questo comporta anche problemi acustici, cui si risponde in particolare con l'aumento degli organici strumentali. La costituzione di gruppi strumentali più ampi e compositi è dovuta anche a ragioni puramente musicali, ed è un fenomeno tipico del tardo barocco; tuttavia le necessità acustiche di queste grandi sale, oltre a richiedere una grande disponibilità di risorse economiche, fanno sì che nel Settecento i teatri dispongano di orchestre notevolmente più numerose rispetto a quelle di altre istituzioni.

Un'immagine di ambiente torinese [fig.1], dipinta verso la metà del Settecento, ci restituisce bene l'atmosfera di una rappresentazione d'opera seria in un grande teatro italiano. Lo spettacolo si avvale di una sfarzosa scenografia prospettica; la recitazione dei cantanti, molto enfatica, si svolge vicino al proscenio, sia per far giungere meglio la voce al pubblico sia per restare in contatto con l'orchestra. Questa è posta sullo stesso piano degli spettatori (la "fossa" è un'invenzione del tardo Ottocento), disposta in larghezza: gli archi sono seduti in due file, una di fronte all'altra. Ai due lati stanno i due gruppi di strumenti che eseguono il basso continuo (clavicembalo, violoncello, violone), forse alternandosi a seconda della posizione dei personaggi; ancora più a lato, corni, fagotti e altri violoncelli. Una parte del pubblico sembra dedicarsi alle proprie relazioni sociali più che a seguire il dramma; un venditore di bibite percorre la platea durante la rappresentazione; tuttavia vi sono anche numerosi spettatori che ascoltano attentamente, con una copia del libretto in mano.



Fig.1 : P.D. Olivier, *Il Teatro Regio di Torino durante una rappresentazione d'opera seria* (1752-1753), Torino, Museo Civico d'Arte Antica a Palazzo Madama, olio su tela.

Un'incisione veneziana dello stesso periodo [fig.2] rivolge piuttosto la propria attenzione al pubblico: gli spettatori sono quasi tutti in maschera, come di consueto durante il carnevale (ciò permetteva anche a turisti prestigiosi di conservare l'anonimato); parecchi conversano fra loro; per aumentare la privacy degli occupanti, i palchi possono essere chiusi da una tendina.



Fig.2 : Rappresentazione operistica veneziana durante una stagione di carnevale, da *I viaggi di Enrico Wanton*, II, Venezia, G. Tagier 1749.

3.5 - La drammaturgia classicista

Negli ultimi anni del Seicento si fa sempre più pressante, in Italia, il confronto con la contemporanea estetica del classicismo francese rappresentata, in campo teatrale, soprattutto dalle tragedie di Corneille e Racine. Essa propugna l'adesione alle norme della verosimiglianza sia nei soggetti, sia nella tecnica del dramma (continuità fra le scene, unità dell'ambientazione); inoltre incoraggia a riflettere nella produzione teatrale una morale aristocratica idealizzata, rappresentata in modi elevati dal punto di vista dello stile e dei comportamenti. L'adesione all'egemonia culturale francese e il rifiuto degli aspetti capricciosi e irrazionali del gusto barocco sono propugnati in Italia dall'Accademia dell'Arcadia, ramificata a livello nazionale. Mancando in Italia una vera tradizione del teatro di parola, le "riforme" di matrice francese vengono applicate all'opera con particolare intensità nell'ultimo decennio del Seicento. Protagonisti della trasformazione sono letterati di matrice arcadica (Girolamo Frigimelica Roberti, Pietro Pariati, Silvio Stampiglia, Apostolo Zeno) e musicisti come Giovanni Bononcini, Carlo Francesco Pollarolo, Alessandro Scarlatti; la nuova concezione del melodramma resterà poi egemone fino alla seconda metà del Settecento. La trama diventa più lineare e interessa non più di 6 o 7 personaggi, tutti legati alla vicenda principale. In particolare viene eliminata l'alternanza di personaggi e di scene nobili e comiche, per ritornare ad una rappresentazione generalmente seria, con personaggi eroici ed esemplari: i soggetti di

preferenza vengono tratti dall'antica storia romana, greca e perfino persiana. Si parla, quindi, di opera "seria" o "eroica" ("dramma per musica" resta la denominazione più usata all'epoca): essa si distingue così da quella "comica" o "buffa", che nasce intorno al 1700 proprio da quelle scene comiche che il dramma serio non accetta più. In Francia, vigendo una rigorosa estetica della verosimiglianza, la tragedia e l'opera si erano divisi i compiti: alla prima spettavano i soggetti storici, alla seconda - inverosimile per definizione - quelli meravigliosi, fantastici e mitologici. L'opera italiana del tardo Seicento guardò dunque alla Francia, ma non all'opera, bensì al suo teatro di parola; i librettisti arcadi tentarono in effetti - sul modello francese - di restaurare i soggetti mitologici e pastorali, ma non riuscirono ad imporli al gusto del pubblico.

UD 4 - L'opera seria: aria e dramma

L'unità didattica esamina strutture e convenzioni dell'opera seria del primo Settecento

4.1 - Struttura dei drammi

4.2 - L'aria con il "da capo"

4.3 - Händel italiano

4.4 - Metastasio

4.1 - Struttura dei drammi

Relativamente alla tecnica drammatica, l'opera barocca aveva già elaborato alcune caratteristiche poi accolte e sviluppate dal teatro di fine secolo. In particolare la *liaison des scènes* (=collegamento fra le scene), ovvero il meccanismo che unifica le scene mantenendo sempre un personaggio in comune fra l'una e l'altra, era già impiegata a metà Seicento. Già affermata era anche la differenziazione drammaturgica fra la funzione del recitativo "semplice" o "secco" (accompagnato dal solo basso continuo: essenzialmente clavicembalo e violoncello), durante il quale l'azione progredisce, e quella dell'aria. In precedenza, quando le canzonette avevano soprattutto una funzione realistica (erano cioè delle "musiche di scena" cantate, in quanto tali, dai personaggi), esse erano spesso poste all'inizio di ogni scena e cantate da un personaggio solo. Ora invece l'aria tende a porsi al culmine di un confronto: due personaggi dialogano in recitativo, alla fine del quale uno dei due si rivolge all'altro, o a se stesso, con un breve testo retoricamente organizzato, musicato come un'aria. Dopo aver cantato l'aria il personaggio esce di scena (il che gli permette anche di ricevere la giusta dose di applausi); il suo interlocutore rimane invece per proseguire il dialogo, in recitativo, con un terzo personaggio giunto nel frattempo; a sua volta, alla fine del dialogo, anch'egli canta la propria aria ed esce di scena. Questa sequenza ordinata tende a mutare verso la fine degli atti, quando dapprima numerosi personaggi entrano in scena per la situazione drammatica più complessa, poi la abbandonano uno dopo l'altro, cantando ciascuno la propria aria. L'aria costituisce dunque l'espressione interiore dei sentimenti che derivano dalla situazione drammatica maturata, oppure una sorta di orazione con cui il personaggio si rivolge, in forme organizzate e in bello stile retorico, all'interlocutore. Lo scorrere del tempo nel teatro dell'epoca - anche in quello di parola, si badi bene - non è realistico né lineare: il tempo non è un flusso omogeneo, ma viene soggetto a continui mutamenti, rallentato o accelerato a seconda delle necessità espressive. L'aria è insomma la cristallizzazione o l'espansione di un breve momento, come se il tempo arrestasse il proprio corso per dare la possibilità al personaggio di esprimere i propri sentimenti o di organizzare il proprio discorso. Dal 1700 circa, la polarità aria-recitativo si arricchisce di un terzo elemento, il cosiddetto recitativo "accompagnato" o "obbligato". A differenza di quello semplice, in cui il testo è declamato velocemente e senza rilievo particolare, nel recitativo accompagnato (detto anche semplicemente "accompagnato") il profilo della linea vocale e il rapporto con l'accompagnamento sono concepiti in modo da enfatizzare lo stato emotivo del personaggio, come nel recitar cantando delle origini. In più, a questi "accompagnati" prende parte non il solo basso continuo, ma l'intera orchestra: essa costituisce uno sfondo al canto armonicamente e timbricamente più ricco, oppure

punteggia le frasi vocali con brevi gesti enfatici. Il recitativo accompagnato è riservato a poche scene di grande impatto emotivo: quasi sempre esso si usa per rendere più espressivo il monologo di un personaggio principale, posto in una situazione critica del dramma. Nella maggioranza dei casi questo monologo prosegue con un'aria.

4.2 - L'aria con il "da capo"

Divenuta più importante sul piano espressivo, l'aria tende anche a espandersi: mentre verso il 1670-80 un'opera poteva contenere anche ottanta brevi arie, intorno al 1700 esse sono meno della metà, ma assai più lunghe e complesse. Questo corrisponde anche all'evoluzione contemporanea del linguaggio musicale che, grazie alle nuove strutture concesse dall'armonia tonale, si esplica in brani musicali più estesi e ricchi di modulazioni. Se l'aria del Seicento prediligeva semplici forme strofiche, verso il 1700 prende il sopravvento la forma con il "da capo": il suo testo è costituito da due strofe che all'inizio possono essere di dimensioni differenti, e comprendere versi dal metro variabile; poi, con i libretti di Metastasio, mostreranno una sempre maggiore omogeneità. Alla prima strofa del testo corrisponde la sezione principale dell'aria, quella cui viene concesso uno spazio maggiore. Un ritornello orchestrale abbastanza lungo prepara l'entrata del cantante: il testo è intonato una prima volta sino a raggiungere una tonalità vicina, poi (dopo una ripresa del ritornello), una seconda volta per ritornare alla tonalità originale. A questo punto giunge la sezione centrale, più breve, di consueto armonicamente più instabile e imperniata attorno ad una tonalità lontana. Conclusa anche questa quartina, si riprende "da capo" la prima parte, sulla quale ci si attendeva che il cantante improvvisasse delle varianti di tipo virtuosistico. La struttura col da capo in genere è predisposta dal librettista, che solitamente la segnala assegnando la stessa rima all'ultimo verso di entrambe le strofe. L'aria col da capo fu presto criticata perché, ritornando alla prima parte dopo aver percorso la seconda, sconvolgeva la struttura logica del testo. Tuttavia essa risponde ad esigenze molto avvertite dal pensiero razionalistico: costituisce una cornice simmetrica per gli affetti anche tumultuosi, ove le passioni sono espresse in forme ordinate e comprensibili. Il carattere espressivo è molto vario: arie patetiche e arie "di furore", caratterizzate da una vocalità aggressiva e impervia; arie leggere di carattere pastorale ed arie "di paragone", in cui il testo utilizza dei fenomeni naturali come metafore della condizione morale o psicologica, spesso fornendo l'occasione per figurazioni vocali di impressionante virtuosismo. D'altronde in questi stessi decenni la tecnica vocale barocca giunge al suo apogeo, grazie alle scuole di canto napoletana e bolognese: i grandi castrati italiani come Senesino, Caffariello, Farinelli sono le vere star del circuito operistico internazionale. D'altronde le stesse orchestre operistiche, divenute più grandi e ricche di timbri, assumono anche una funzione concertante. Dal momento che la vocalità del tardo barocco ha un carattere nettamente astratto, in cui la voce viene considerata e trattata piuttosto come uno strumento, molte arie del primo Settecento si basano proprio su un gioco di imitazione e competizione fra solisti vocali e prime parti strumentali.

4.3 - Händel italiano

Due esempi da *Agrippina*, opera scritta a nel 1709 per il teatro di San Giovanni Grisostomo a Venezia dal giovane Georg Friedrich Händel (libretto anonimo), mostrano la duttilità della forma con il da capo. Il primo caso è un monologo lamentoso di Ottone, calunniato e abbandonato da tutti, che perde in un punto la speranza di regnare e l'amore di Poppea; tipicamente, il grande monologo patetico si articola in un recitativo accompagnato e un'aria:



Audio 8

Recitativo accompagnato

Ottone

Oton, qual portentoso
fulmine è questi? Ah ingrato
Cesare, infidi amici, e cieli ingiusti!
Ma più del ciel, di Claudio e degli amici
ingiusta, ingrata ed infedel Poppea!
Io traditor? io mostro
d'infedeltà? Ahi cielo, ahi fato rio,
evvi duolo maggior del duolo mio?

Aria

Voi che udite il mio lamento
compatite il mio dolor.
Perdo un trono, e pur lo sprezzo,
ma quel ben che tanto apprezzo,
ahi che il perderlo è tormento
che disanima il mio cor!
Voi che udite ecc.

Anonimo - Händel, *Agrippina*, atto II, scena V.

Il secondo esempio dimostra lo splendore musicale raggiunto dalle arie di carattere virtuosistico unito all'impiego concertante di strumenti dell'orchestra che gareggiano con la voce:



Audio 9

Nerone

Come nube che fugge dal vento

abbandono sdegnato quel volto.

Il mio foco nel seno è già spento,

di quest'anima il laccio è disciolto.

Come nube ecc.

Anonimo - Händel, *Agrippina*, atto III, scena XI.

Agrippina costituisce anche un esempio del carattere internazionale dell'opera italiana del primo Settecento: è scritta a Venezia da un giovane compositore tedesco che porta con sé sia la ricchezza armonica e contrappuntistica della sua formazione musicale nazionale, sia l'uso "francese", appreso ad Amburgo, dell'orchestra (dei fiati in particolare). D'altronde, all'altezza di *Agrippina*, Händel era già in Italia da oltre due anni (Roma, Firenze, Napoli): vi aveva appreso la nuova vitalità ritmica dello stile concertante e la scrittura vocale più ardita. In seguito (a partire dal celebre *Rinaldo* del 1711) Händel esporterà il proprio stile operistico in Inghilterra, dove sarà per decenni il più importante compositore d'opera italiana.

4.4 – Metastasio

L'opera seria settecentesca trova la sua incarnazione ideale nei drammi per musica scritti dal 1724 al 1770, prima per diverse città italiane, poi a Vienna come poeta ufficiale di corte, da Pietro Metastasio. Le trame dei suoi drammi, di esclusivo soggetto elevato, ma quasi sempre a lieto fine, sono chiare e interessanti [fig.1]. I personaggi vivono quasi sempre conflitti insuperabili fra desideri e aspirazioni personali da un lato, doveri morali e civili imposti dalla loro posizione sociale dall'altro: i dubbi e le lacerazioni che queste spinte contrastanti suscitano in loro sono resi con grande capacità di penetrazione e chiarezza linguistica. L'aria nasce con naturalezza dal recitativo e ne approfondisce le implicazioni morali e sentimentali; la qualità linguistica è eccellente, la versificazione ha un carattere scorrevole e naturale. Metastasio predilige arie di un unico metro, generalmente basate su due quartine simmetriche, come per esempio in *La Clemenza di Tito*:



Fig.1 : P.A. Martini, frontespizio per un'edizione di *Adriano in Siria* di Metastasio, Parigi 1773.

Vitellia

Tremo fra' dubbi miei;
pavento i rai del giorno;
l'aure, che ascolto intorno
mi fanno palpitar.
Nascondermi vorrei,
vorrei scoprir l'errore:
né di celarmi ho core,
né core ho di parlar.

Metastasio, *La Clemenza di Tito*, atto IV, scena XVI (in *Pietro Metastasio, Tutte le opere*)



Fig.2 : Andrea Urbani, "Luogo magnifico della reggia", bozzetto per un'opera metastasiana (disegno), Venezia, Teatro S. Benedetto, 1769. Venezia, coll. Urbani de Gheltof.

La chiarezza concettuale e la scorrevolezza metrica fecero sì che i testi delle arie metastasiane entrassero nella cultura corrente come detti morali, proverbi, ritratti psicologici, ma anche che la loro messa in musica fosse aiutata, persino guidata, dalla regolarità e cantabilità del metro. Si può dire che nei drammi di Metastasio l'aristocrazia europea del Settecento trovò uno specchio della propria condizione umana, e decretò loro un'immensa fortuna: ciascuno di essi fu musicato decine e decine di volte, al punto che per circa mezzo secolo l'opera seria europea si resse quasi completamente sui drammi metastasiani [fig.2]. Fra i compositori che si distinguono in questa fase vanno ricordati numerosi musicisti educati alla scuola dei celebri conservatori napoletani: fra essi Giovan Battista Pergolesi, Nicola Porpora, Leonardo Vinci, Nicolò Jommelli. Nel loro stile i contemporanei avvertivano una pronunciata dimensione sentimentale e patetica, che si sposava in modo ideale alla condizione interiore dei personaggi di Metastasio.

UD 5 - Polemiche, satire, riforme

L'unità didattica esamina le polemiche e le tendenze di riforma dell'opera seria settecentesca.

5.1 - "Convenienze teatrali"

5.2 - Polemiche e satire

5.3 - Tentativi di riforma

5.4 - *Orfeo ed Euridice*

5.5 - Tradizione metastasiana e riforma

5.1 - "Convenienze teatrali"

La diffusione dei drammi di Metastasio ridusse spesso il compito del librettista a semplici interventi sul testo per adattarlo alle esigenze della nuova compagnia; in generale la struttura del dramma con i suoi recitativi restava immutata, mentre diverse arie, grazie alla loro relativa autonomia rispetto all'azione, erano sostituite ad ogni ripresa da altre più generiche, col rischio di impoverire il testo sul piano letterario e psicologico. In un sistema spettacolare composito, basato innanzitutto sul richiamo dei virtuosi di canto, poi sull'equilibrio fra le esigenze professionali di numerosi co-autori, la composizione o il riadattamento di un'opera erano soggetti a numerose convenzioni operative e formali. I ruoli dovevano adattarsi, per carattere e per tipologia vocale, agli interpreti; occorreva stabilire il numero di arie assegnate alle varie parti a seconda della loro gerarchia (cantanti primari e secondari), differenziarle per contenuto e stile musicale, sia per porre in luce gli aspetti migliori di ciascuna voce, sia per ottenere una sequenza varia e completa. Questo equilibrio variava a ciascuna ripresa: non esisteva infatti all'epoca, in ambito musicale, la concezione dell'opera d'arte compiuta, esistente in sé, dotata di una propria configurazione assoluta. Ogni esecuzione o rappresentazione costituiva, per così dire, un nuovo testo spettacolare.

L'opera prodotta tenendo conto di queste esigenze può raggiungere ugualmente una notevole compiutezza artistica; eppure i troppi condizionamenti, anche contraddittori e improvvisi, attivi sino alle ultime fasi del processo produttivo, fecero gradualmente nascere un clima d'insofferenza nei confronti delle "convenienze teatrali".

5.2 - Polemiche e satire

Gli osservatori dotati di maggior consapevolezza intellettuale iniziarono a criticare le incongruenze drammatiche imposte dalle fasi di produzione del melodramma e dall'inadeguatezza delle figure professionali che vi agivano. Fra essi spicca il compositore e nobiluomo veneziano Benedetto Marcello (1686-1739), probabile autore de *Il teatro alla moda*, opuscolo satirico apparso anonimo a Venezia nel 1720: esso attacca ferocemente il mondo teatrale in tutte le sue componenti. Particolare

interesse assumono, per noi, le osservazioni sul meccanismo creativo dell'opera, determinato da necessità prive di motivazione artistica:

Ricercherà il poeta moderno, prima di compor l'opera, una nota distinta dall'impresario della quantità e qualità delle scene ch'esso impresario desidera, per introdurle tutte nel dramma [...]

Prima di metter mano all'opera [il compositore] visiterà tutte le virtuose [=cantanti], alle quali esibirà di servirle a lor genio [...] Se il poeta andasse con l'impresario a leggerli l'opera, [la cantante] non ascolterà che appena la parte sua, quale pretenderà che si rifaccia a suo modo, aggiungendo e levando versi di recitativo, scene di pianto, deliri, disperazioni, etc.

La maggior parte della compagnia dovrà essere formata di femmine; e se due virtuose contendessero la prima parte, farà l'impresario comporre al poeta due parti uguali d'arie, di versi, di recitativo, etc. [Il poeta] non lascerà partire assolutamente il musico dalla scena senza la solita canzonetta [...] L'ariette non dovranno aver relazione veruna [= nessun rapporto] al recitativo [...] Avverta poi [il compositore], che l'arie sino al fine dell'opera siano a vicenda una allegra e una patetica, senza aver riguardo veruno a parole, a tuoni, a convenienze di scena. Tornando da capo, [il cantante] cambierà tutta l'aria a suo modo, e, quantunque il cambiamento non abbia punto che fare col basso o con li violini e convenga alterare il tempo, ciò non importa, perché già (come si è detto di sopra) il compositore della musica è rassegnato.

Testi di tono simile, spesso molto divertenti, ricorrono in molta letteratura del Settecento, ad esempio nelle *Memorie* del drammaturgo e librettista Carlo Goldoni. Eppure queste forme di satira vennero adottate dallo stesso sistema teatrale: si sviluppò presto un genere di opera buffa il cui soggetto era appunto il mondo dell'opera seria e il comportamento ridicolo dei suoi componenti. Esso comprende, tra gli altri, testi di Girolamo Gigli (*La Dirindina*, 1715, musica di D. Scarlatti), Ranieri de' Calzabigi (*L'opera seria*, 1769, musica di F.L. Gassmann), Giambattista Casti (*Prima la musica poi le parole*, 1786, musica di A. Salieri). I letterati come Ludovico Antonio Muratori e Gian Vincenzo Gravina, dal canto loro, criticavano pesantemente sia l'impianto drammatico, sia la realizzazione spettacolare del teatro d'opera, e iniziavano ad avanzare progetti di riforma (importante il *Saggio sopra l'opera in musica* di Francesco Algarotti, pubblicato nel 1755).

5.3 - Tentativi di riforma

Ai duri attacchi degli intellettuali gli artisti legati al mondo dell'opera rispondono con tentativi di riforma condotti in modo indipendente presso alcuni teatri di corte di area asburgica (Vienna, Parma): non era pensabile introdurre mutamenti sostanziali nel meccanismo di mercato del teatro impresariale. Il superamento del melodramma metastasiano venne fatto consistere nel riavvicinamento fra l'opera seria italiana e quella francese, due tradizioni di teatro musicale da sempre in conflitto. Il teatro musicale francese, infatti, si era mantenuto fedele ai soggetti mitologici e fantastici, aveva privilegiato un canto più semplice e sillabico, meno elaborato musicalmente, e aveva concesso ampio spazio al coro e al ballo. Nell'opera riformata, infatti, si ritorna preferibilmente ai soggetti mitologici; l'unità formale non è più la semplice successione recitativo-aria, ma una scena più complessa costituita da sezioni solistiche, corali e danzate. La forma con il da capo, inoltre, appare innaturale (secondo la prefazione di Gluck ad *Alceste*, col da capo l'aria finisce "dove forse non finisce il senso") e viene spesso accantonata. Il netto stacco di scrittura esistente nell'opera italiana fra recitativo semplice e aria è percepito come inverosimile: si conferisce maggiore importanza al recitativo accompagnato e si cerca uno stile di canto più sillabico e immediato, espressione di un'estetica che privilegia la chiarezza, il sentimento, la naturalezza di

espressione. Le arie perdono dunque parte della propria connotazione astratta per adottare una linea di canto più sobria, che non vuole stravolgere il testo in un susseguirsi di suoni e formule cadenzali incomprensibili: "*abusi, che introdotti o dalla mal intesa vanità de' Cantanti, o dalla troppa compiacenza de' Maestri*" trasformano l'opera, il più "*bello di tutti gli spettacoli*", nel più "*ridicolo e noioso*". Tutta la parte strumentale deve essere aderente all'azione, compresa la sinfonia d'apertura, che serve a introdurre gli spettatori nell'atmosfera del dramma. Gli esponenti maggiori di questo tentativo di riforma sono poeti come Innocenzo Frugoni, Marco Coltellini, Ranieri de' Calzabigi, e compositori come Tommaso Traetta e Christoph Willibald Gluck. Momento decisivo è la rappresentazione viennese (5 ottobre 1762) di *Orfeo ed Euridice* di Calzabigi-Gluck. Più tardi gli stessi autori espressero esplicitamente la loro poetica nella prefazione all'opera *Alceste* (1767, pubblicata nel 1769).

5.4 - *Orfeo ed Euridice*

Orfeo ed Euridice [fig.1] non a caso riprende il soggetto meraviglioso privilegiato dalle prime opere. Sul testo si plasma un canto lineare ed elastico volto all'esaltazione della parola, che oscilla fra recitativo accompagnato (molto melodico ed espressivo), arioso, e numero chiuso in cui il virtuosismo viene ridotto al minimo necessario per caratterizzare il personaggio di Orfeo. L'orchestra prende parte allo svolgimento melodico, integrando e sostituendosi al canto con grande efficacia (come nell'arioso "*Che puro ciel*", cantato da Orfeo nei Campi Elisi). Le sezioni corali hanno particolare importanza sia per il carattere monumentale ed espressivo, sia perché contribuiscono alla struttura simmetrica delle scene. Dalla tradizione francese sono poi desunti i balli, concepiti da Gluck e Calzabigi non come ornamenti superflui, ma come parte integrante dell'azione e del suo carattere espressivo.



Fig.1 : Charles Monnet, Frontespizio per l'edizione a stampa di Gluck, *Orfeo ed Euridice*, Parigi 1764.

Soprattutto nelle scene dell'oltretomba [fig. 2] Gluck, grazie soprattutto al controllo dell'armonia e del cromatismo, apre la musica teatrale all'estetica del sublime, che si va affermando nella cultura europea, e che costituirà la base degli sviluppi romantici. Nella prima scena del secondo atto (parzialmente riportata nell'esempio seguente) Orfeo giunge alle soglie degli Inferi ed è circondato da un "*Ballo di furie e spettri*", che intendono impedire l'ingresso dei vivi nell'oltretomba. Alla musica aspra ed energica degli esseri infernali si contrappone la dolcezza melodica del canto di

Orfeo, scritto per un castrato (Gaetano Guadagni) poco dotato nel canto di coloratura, ma dolce nel timbro ed espressivo. L'arte di Orfeo progressivamente riesce ad intenerire le furie impietose. Si noti anche il contrasto dei metri poetici, che assegna ad Orfeo la pacatezza cantabile dell'ottonario piano, alle furie i quinari sdrucchioli tipici delle scene infernali.



Fig.2 : L'ingresso degli Inferi: bozzetto per una rappresentazione di *Orfeo ed Euridice* di Gluck, Monaco 1773, München, Staatliche Graphische Sammlung.



Audio 10

Coro Chi mai dell'Erebo
fra le caligini
sull'orme d'Ercole
e di Piritoo
conduce il piè?
D'orror l'ingombrino
le fiere Eumenidi,
e lo spaventino
gli urli di Cerbero
se un Dio non è.

(Ripigliano le Furie il ballo girando intorno ad Orfeo per spaventarlo)

Orfeo Deh! placatevi con me
Furie, Larve, Ombre sdegnose.

Coro No.

Orfeo Vi renda almen pietose
il mio barbaro dolor.

Coro (raddolcito, e con espressione di qualche compatimento)

Misero giovine!
Che vuoi, che mediti? Altro non abita
che lutto e gemito
in queste orribili
soglie funeste.

Calzabigi - Gluck, *Orfeo ed Euridice*, atto II, scena I (in *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*).

5.5 - Tradizione metastasiana e riforma

Gli esperimenti di riforma non ebbero tuttavia un ruolo decisivo nel sistema internazionale dell'opera italiana. Nella maggioranza dei casi l'opera di tipo metastasiano continuò a costituire la parte più cospicua del repertorio, anche se talora fu influenzata dai modelli riformati costituendo delle forme particolari di compromesso. Si ebbero ad esempio intonazioni di Metastasio che accoglievano certi principi stilistici "riformati" (come le opere scritte da Jommelli per Stoccarda); oppure opere di soggetto mitologico, con uso di cori o di danze, che però erano ancora basate sulle forme metriche e musicali della tradizione metastasiana (come *Idomeneo*, Monaco 1781, di Mozart, libretto di G.B. Varesco).



Fig.1 : F. Galiari, bozzetto per *Lucio Silla* di Mozart, Milano 1772.

In questa fase l'aria con il da capo tende a mutare le proprie strutture: dapprima la ripresa appare abbreviata e variata rispetto alla prima parte; poi si sviluppano delle forme complesse di arie costituite da più sezioni, in successione lento/veloce. Un esempio è costituito dall'aria di Giunia, che eroicamente resiste alle insidie del tiranno Silla, nel primo atto di *Lucio Silla*, composto a Milano nel 1772 da Mozart sedicenne [fig.1]. La prima quartina, in ottonari, è un'invocazione di morte rivolta ai parenti estinti; le altre due sono un'invettiva di furore verso Silla. L'aria percorre due volte le prime due quartine (Adagio / Allegro / Adagio / Allegro), poi passa alla terza in un tempo ancora più veloce:



Audio 11

Giunia
Dalla sponda tenebrosa
vieni o padre, o sposo amato
d'una figlia, e d'una sposa
a raccor l'estremo fiato...

Ah tu di sdegno o barbaro
smani fra te, deliri,
ma non è questa, o perfido,
la pena tua maggior.

Io sarò paga allora
di non averti accanto,
tu resterai frattanto
coi tuoi rimorsi al cor.

De Gamerra - Mozart, *Lucio Silla*, atto I, scena V (in *Tutti i libretti di Mozart*).

In generale, dunque, le opere serie storicamente o esteticamente più significative di questo periodo si basano su un ampliamento del modello metastasiano. Tra esse possiamo citare *Giulio Sabino* di Giuseppe Sarti (Venezia 1781); *Armida* di Joseph Haydn (Esterhàza 1783); *La Clemenza di Tito* di Mozart (Praga 1791).

UD 6 - L'opera comica

L'unità didattica presenta il genere comico settecentesco dai suoi inizi alla diffusione europea.

6.1 - Inizi del genere

6.2 - Il nuovo stile

6.3 - Diffusione

6.4 - Goldoni e il dramma giocoso

6.1 - Inizi del genere

Mentre l'opera di soggetto eroico affrontava la crisi del modello metastasiano, l'Europa assisteva al fenomeno della rapida espansione dell'opera comica (designata anche come "opera buffa" o "dramma giocoso"). Sebbene l'opera buffa abbia assunto un'importanza sociale e culturale pari a quella seria solo nella seconda metà del secolo, essa aveva avuto origine molti decenni prima; risaliva all'epoca in cui la riforma classicista del libretto d'opera aveva eliminato scene e personaggi comici. Questi elementi, estromessi dal dramma di soggetto eroico, non scomparvero dal palcoscenico, ma si riorganizzarono secondo strutture formali proprie. Relegati sempre di più verso la fine di ogni atto, i personaggi comici finirono per ritagliarsi degli spazi autonomi e indipendenti, che finirono per diventare un genere a sé: l'"intermezzo" [fig.1].



Fig.1 : Scuola del Longhi: *Intermezzo*, Milano, Museo teatrale alla Scala, olio su tela.

Attestati a Venezia fin dal 1706, poco dopo a Napoli, gli intermezzi erano brevi azioni comiche in musica, cui prendevano parte pochissimi interpreti, spesso due soli; la coppia d'intermezzi, che costituivano un'unica vicenda, era rappresentata fra i tre atti di un'opera seria. Sempre Napoli, nel primo decennio del secolo, vede la prima fioritura di "commedie per musica", un tipo di spettacolo destinato a sale specializzate, diverse dal teatro "ufficiale" dell'opera seria. Non si deve tuttavia credere che fossero scritte per un pubblico diverso da quello dell'opera seria: in origine, i destinatari della commedia per musica erano pur sempre membri dell'aristocrazia. L'ambientazione è contemporanea, i personaggi sono principalmente d'estrazione sociale borghese o popolare, e si esprimono in dialetto napoletano: la lingua italiana è riservata ai personaggi nobili. Le trame sono facilmente riconducibili ai ruoli fissi della commedia letteraria di tradizione plautina. Vengono

rappresentati con un certo realismo momenti di vita quotidiana, modesti, la cui ambientazione è riprodotta da scenografie semplici e prive di sfarzo, economiche nella realizzazione e facilmente riciclabili da un'opera all'altra. La distinzione fra le classi sociali è nettamente avvertibile, sottolineata dalla diversa ambientazione in cui vengono fatti agire: i nobili nelle loro sale di palazzo, popolani e servitori negli ambienti loro consoni.

6.2 - Il nuovo stile

Anche il trattamento musicale è differente: se i personaggi seri cantano spesso arie col da capo sul modello dell'opera eroica e non prendono parte ai pezzi d'assieme, quelli borghesi e popolari (fra i quali predomina il registro realistico del basso, trascurato nell'opera seria) partecipano spesso a duetti, terzetti ed altri brani d'assieme costruiti anche in forma di dialogo fra i personaggi, a volte strutturati in più sezioni di metro e tempo diversi; importante è anche la spontaneità e la freschezza della recitazione. La loro vocalità non è virtuosistica ma piuttosto declamata, talvolta vicina al parlato; spesso la logica del discorso musicale è assicurata dall'orchestra, e le frasi vocali si coordinano per brevi periodi allo scorrimento del discorso orchestrale. Questo stile inizia a infondere nel teatro musicale il principio di una resa dinamica delle situazioni, in cui la musica segue passo passo l'evolversi dell'azione; al contrario, nell'opera seria la struttura era determinata dalla continua alternanza tra fasi dinamiche (recitativo) e statiche (aria). Vediamo ad esempio il recitativo e duetto dalla prima parte della coppia di intermezzi che compongono *La serva padrona* di Pergolesi. Nel corso del duetto, da un battibecco all'altro, diviene sempre più evidente che la giovane servetta Serpina, grazie alla sua astuzia, riuscirà a farsi sposare dall'anziano padrone Uberto. Si noti la vivacità del dialogo: molto spesso, entro lo spazio di un solo verso, avvengono più interventi dei personaggi. La convenzione grafica vuole che tali "versi spezzati" siano scritti allineando ogni intervento al punto dove è finito quello precedente, per sottolineare che si tratta di una sola unità metrica, suddivisa fra gli interlocutori:



Audio 12

(Duetto)

Serpina Lo conosco a quegli occhietti
furbi, ladri, malignetti,
che, se ben voi dite no,
pur m'accennano di sì.

Uberto Signorina, v'ingannate,
troppo in alto voi volate:
gli occhi ed io vi dicono no,
ed è un sogno questo sì.

Serpina Ma perché? Non son graziosa?
Non son bella e spiritosa?
Su mirate leggiadria,
ve' che brio, che maestà!

Uberto (Eh costei mi va tentando:
quanto va che me la fa.)

Serpina (Ei mi par che va calando.)
Via, signore...

Uberto Eh! Vanne via.

Serpina Risolvete...

Uberto Eh! Matta sei.

Serpina Son per voi gli affetti miei,
e dovrete sposar me.

Uberto (Oh che imbroglio egli è per me!)

Federico - Pergolesi, *La serva padrona*, intermezzo I (in *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*).

6.3 - Diffusione

A causa del suo carattere locale e dialettale la commedia per musica napoletana non ebbe una diffusione nazionale sino agli anni Quaranta, quando alcune partiture tradotte in italiano giunsero a Roma, a Firenze e soprattutto a Venezia, diffondendovi la voga dell'opera buffa. Nel giro di pochi anni il numero di teatri dedicati al genere comico superò largamente, a Venezia e altrove, quello dei teatri dedicati all'opera seria: la nuova forma di spettacolo, evitando le scenografie sfarzose e i virtuosi del canto, si poteva produrre con costi minori, e sempre di più era gradita dal pubblico, socialmente in crescita, della classe media. Data la minore complessità del suo allestimento, e la minore difficoltà vocale di molti ruoli, il genere comico conobbe un certo ritorno del concetto di "repertorio"; c'erano infatti compagnie di giro che rappresentavano le stesse partiture in città diverse, e non era raro che una partitura composta per una compagnia fosse ripresa, con qualche cambiamento, altrove. I soggetti, dapprima strutturati in tre atti, più tardi in due, sfruttano l'intreccio classico della commedia: una coppia di giovani innamorati, spesso rappresentata da parti di tipo "serio" e sentimentale, è ostacolata nei suoi propositi matrimoniali, per interesse o per irrazionale testardaggine, da una o più figure anziane; la risoluzione dell'intreccio avviene grazie alla collaborazione di qualche figura di rango sociale inferiore. A questa costellazione di personaggi corrispondono ruoli anche vocali ben individuati: l'innamorato sospirato è spesso un tenore, la servetta astuta e priva di scrupoli morali un soprano leggero. Vero dominatore dell'opera buffa (e membro più pagato della compagnia) è il basso buffo

(chiamato semplicemente "buffo"), che impersona l'anziano antagonista interessato e avaro, oppure brontolone e maniaco. Al buffo sono attribuite di volta in volta tutte le manie indotte dalle mode della società contemporanea (quella per l'astronomia, quella per l'antichità classica, ecc.), cosicché le opere comiche diventano un vero spaccato di costume settecentesco. È sempre attorno a lui che avvengono le scene di più viva comicità musicale, costruite su parodistiche sillabazioni, sulla ripetizione ossessiva di materiali verbali o musicali, su effetti onomatopeici (starnuti, sbadigli).

6.4 - Goldoni e il dramma giocoso

A Venezia un grande autore drammatico, Carlo Goldoni, si dedicò frequentemente (spesso in collaborazione con il compositore Baldassarre Galuppi) al "dramma giocoso" (questo il termine più usato da Goldoni), e contribuì a donare al genere un nuovo spessore: esso divenne anche il veicolo di una certa riflessione sociale e culturale [fig.1]. Il dramma giocoso accoglie infatti soggetti surreali e paradossali, nel genere del racconto filosofico; spesso si pone in voluta opposizione satirica rispetto alla cultura "aulica" dell'opera seria, i cui stili sono spesso parodiati per smascherare i comportamenti artefatti dell'aristocrazia.



Fig.1 : Antonio Codognato, scorcio della sala del teatro di S. Samuele a Venezia, con la scenografia per *Il mondo alla roversa* (1753) di Goldoni/Galuppi, Venezia, Museo Correr.



Fig.2 : Anonimo, Rappresentazione di un dramma giocoso a Esterháza (Ungheria), Monaco, Deutsches Theatermuseum.

Fra gli stereotipati personaggi seri e buffi della tradizione comica Goldoni inizia inoltre a inserire dei personaggi "di mezzo carattere" che, non essendo né l'una né l'altra cosa, hanno delle caratteristiche più sfumate e più realistiche. Sebbene in misura minore che nelle sue commedie parlate, Goldoni contribuisce a quella nuova rappresentazione, seria e positiva, delle classi inferiori, che caratterizza la nuova visione borghese della società [fig.2]. Il diretto confronto fra personaggi umili, di cui spesso si evidenzia la naturale bontà di sentimenti, e personaggi altolocati, a volte arroganti, crudeli e violenti, impegnati a insidiare la purezza dei più semplici, introduce un certo elemento di critica sociale. Ne *La buona figliuola*, partitura celeberrima composta nel 1760 da Niccolò Piccinni su testo di Goldoni, i personaggi aristocratici come la marchesa Lucinda sono tratteggiati in modo molto negativo, con una evidente parodia dello stile vocale brillante dell'opera seria, mentre l'innocente e buona Cecchina, creduta di ceto umile, si esprime in uno stile semplice e sentimentale che fece piangere l'Europa intera. La sua aria, inoltre, non segue la forma "seria" col da capo, ma percorre interamente il testo per due volte da cima a fondo:



Audio 13

Cecchina

Una povera ragazza,
padre e madre che non ha,
si maltratta, si strapazza:
questa è troppa crudeltà.

Sì signora, sì padrone,
che con vostra permissione
voglio andarmene di qua.

Partirò - me ne andrò
a cercar la carità.

Poverina - la Cecchina
qualche cosa troverà.

Sì signore, sì padrona,
so che il ciel non abbandona
l'innocenza e l'onestà.

Goldoni - Piccinni, *La buona figliuola*, atto I, scena XII (in *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*).

Sul piano formale Goldoni volle perfezionare il carattere dialogico del genere comico mettendo a punto il meccanismo del cosiddetto "finale". Posto a conclusione di alcuni se non di tutti gli atti, il finale è una sezione estesa in metri diversi ma priva di recitativi, che viene musicata tutta come un numero chiuso caratterizzato da mutamenti di tempo, metro, tonalità: ogni mutamento corrisponde a una situazione nuova nello svolgimento drammatico. Nei finali culmina dunque il carattere dinamico del genere comico, e la forza di questa novità fu talmente avvertita che nel giro di qualche decennio anche l'opera seria cominciò ad adottarne il principio.

UD 7 - La fine del secolo

L'unità didattica esamina le tendenze stilistiche dei generi serio e comico nell'ultimo ventennio del Settecento.

7.1 - Commistioni di stile: Vienna 1784-90

7.2 - Da Ponte e Mozart

7.3 - Influsso francese e spirito rivoluzionario

7.4 - *Gli Orazi e i Curiazi*

7.1 - Commistioni di stile: Vienna 1784-90

La struttura del dramma metastasiano e la centralità della sua funzione sociale sono messe in crisi negli ultimi due decenni del secolo sia dall'interno del genere serio, per il mutare della sensibilità drammatica, sia dall'esterno, per il prestigio sempre maggiore ottenuto dal dramma giocoso e dai suoi procedimenti. Nell'opera seria si fanno strada i soggetti di gusto notturno e preromantico e si nota una tendenza sempre più accentuata a recuperare il finale tragico. Questa caratteristica dimostra come lo spettacolo operistico stia mettendo in discussione il proprio carattere festivo e celebrativo, per divenire il luogo di riflessioni politiche e storiche. Le strutture musicali tendono a organizzarsi in organismi più ampi e complessi, sempre più inclini - per una precisa scelta estetica - a riprodurre nel proprio specifico linguaggio la sensibilità mutabile e sfaccettata dell'animo umano. Si moltiplicano in particolare i numeri chiusi a carattere misto e le forme a più sezioni caratterizzate da cambi di metro e tempo all'interno dello stesso numero. Nel campo del dramma giocoso, invece, appare evidente la spinta verso una certa commistione dei generi, una combinazione di elementi comici, seri e patetici. Il repertorio dove ciò appare più evidente è quello del dramma giocoso viennese (1784-90) durante il regno dell'imperatore Giuseppe II. Per volontà di questo sovrano assolutista illuminato, che non amava i simboli sfarzosi dell'*ancien régime*, l'opera seria fu quasi assente dalle scene viennesi. In compenso il dramma giocoso assunse un carattere "ufficiale", poté disporre di grandi risorse e fu incoraggiato ad assimilare certe funzioni tradizionalmente riservate all'opera seria, tra cui la rappresentazione di situazioni tragiche o patetiche, oppure la riflessione morale o filosofica. Figure chiave di questa tendenza, personalmente seguita dall'imperatore, furono Giovan Battista Casti e Lorenzo Da Ponte, scrittori di buona qualità letteraria che non avevano mai praticato il libretto d'opera in forma professionale, ma furono indotti a farlo in questo contesto, apportandovi notevoli elementi di riforma. Musicati da Giovanni Paisiello, Antonio Salieri, Vicente Martín y Soler e Wolfgang Amadeus Mozart, i loro drammi costituiscono un repertorio insuperabile per l'efficacia teatrale, il carattere dinamico dello svolgimento, la finezza nella rappresentazione dei caratteri morali.

Anche un elemento di convenzione come il monologo comico del basso buffo diventa, in *Il re Teodoro in Venezia* di Casti-Paisiello, l'occasione per un'aria ricca di sfumature: la messa in musica segue i dubbi amletici del povero oste Taddeo, il quale, fra sé e sé, si domanda chi mai sia quel

cliente incognito che alcuni chiamano "maestà", ma che non ha danaro a sufficienza per pagare la propria stanza:



Audio 14

Taddeo Che ne dici tu, Taddeo?
 È un birbante? è un conte? è un re?
 Qual Berlich, qual Asmodeo
 mi dirà chi diavol è?
 Egli è un re; se non è re
 perché mai chiamarlo re?
 Qua v'è certo il suo perché.
 Ma l'entrate non son troppe...
 re di picche o re di coppe.
 Ma l'entrate non son ricche...
 re di coppe, o re di picche.
 Qual Berlich, qual Asmodeo
 mi dirà chi diavol è?

Casti - Paisiello, *Il re Teodoro in Venezia*, atto I, scena VI (in *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*).

7.2 - Da Ponte e Mozart

La commistione dei livelli di stile trova il suo culmine nelle tre opere (*Le nozze di Figaro*, 1786; *Don Giovanni*, Praga 1787; *Così fan tutte*, 1790) composte da Mozart su libretto di Da Ponte. Il linguaggio musicale di Mozart, sempre complesso, asimmetrico, cantabile ma imprevedibile, portato a sottolineare i continui mutamenti di sfumatura espressiva grazie ai procedimenti armonici, sembra fatto apposta per incarnare questa fase storica del dramma giocoso. Nel sestetto del secondo atto di *Don Giovanni*, scena notturna in cui il servo Leporello, travestito da Don Giovanni, cerca di liberarsi di donna Elvira, moglie abbandonata del padrone, e s'imbatte invece nei nemici di Giovanni che, scambiandolo per lui, lo vogliono ammazzare, questi procedimenti assumono un ritmo vertiginoso. All'inizio (versi ottonari: Mi bemolle maggiore) Leporello cerca un'uscita. Crede di averla trovata (Si bemolle maggiore), ma la sua cadenza è magicamente deviata su Re maggiore quando l'uscita è sbarrata dall'arrivo di Don Ottavio e Donna Anna con servi e lampade. Don Ottavio cerca di consolare l'amata con una melodia dolce e asimmetrica (Re maggiore); lei, inconsolabile, risponde in Re minore e modula a Do minore. Su un motivo cromatico discendente, Leporello crede di trovare un'altra uscita, dalla quale però irrompono (inaspettata cadenza a Do maggiore: passaggio ai versi quinari) Masetto e Zerlina, che lo scambiano per Don Giovanni e si preparano per ammazzarlo. Tra lo stupore di tutti (Sol minore) Elvira tenta di salvare quello che crede essere suo marito; una prima cadenza evitata segnala come lei s'interponga fra il corpo di Leporello e le spade degli assalitori. Questi decidono di non aver pietà (cadenza in Sol minore): a questo punto Leporello chiede perdono e si rivela. Il suo svelarsi corrisponde ad una straordinaria cadenza evitata che lascia tutti a bocca aperta; la sezione si chiude in Sol minore con strane cadenze plagali (l'esempio omette il concertato conclusivo, che torna a Mi bemolle maggiore):



Audio 15

- Elvira Sola sola in buio loco
palpitar il cor mi sento
e m'assale un tal spavento
che mi sembra di morir.
- Leporello (*a
tentone*) Più che cerco, men ritrovo
questa porta sciagurata;
piano piano, l'ho trovata,
ecco il tempo di fuggir
(*sbaglia la porta*)
- (*entrano vestiti a lutto Don Ottavio e Donna Anna*)
- Ottavio (*ad Anna*) Tergi il ciglio, o vita mia,
e da' calma al tuo dolore;
l'ombra omai del genitore
pena avrà de' tuoi martir.
- Anna Lascia almen alla mia pena
questo picciolo ristoro,
sol la morte, o mio tesoro,
il mio pianto può finir.
- Elvira (*senza
esser vista*) Ah, dov'è lo sposo mio?
- Leporello (*dalla
porta, senza esser
visto*) Se mi trova son perduto!
- Leporello e Elvira Una porta là vegg'io
Cheto (-a) cheto (-a) io vo' partir.
- (*nel sortire incontrano Zerlina e Masetto*)
- Zerlina e Masetto Ferma briccone
dove ten vai?
- Anna e Ottavio Ecco il fellone.
Come era qua?
- Anna, Zerlina,
Ottavio e Masetto Ah, mora il perfido,
Che m'ha tradito!
- Elvira È mio marito,
pietà, pietà!
- Ottavio, Zerlina,
Masetto, Anna È donna Elvira
quella ch'io vedo?
Appena il credo.
- Ottavio (*in atto di
ucciderlo*) No, no, morrà.

Leporello (<i>si scopre e si mette in ginocchio davanti agli altri</i>)	Perdòn, perdono, signori miei, quello io non sono sbaglia costei. Viver lasciatemi, per carità!
Tutti salvo Leporello	Dei! Leporello! Che inganno è questo? Stupido (-a) resto, Che mai sarà?

Da Ponte - Mozart, *Il dissoluto punito o sia il Don Giovanni*: atto I, scene VII-VIII (in *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*).

7.3 - Influsso francese e spirito rivoluzionario

Con l'avvicinarsi della stagione rivoluzionaria anche il mondo chiuso dell'opera seria assume elementi e suggerimenti dal genere comico: non solo dal campo del dramma giocoso italiano, ma anche da quello dell'opéra-comique e del dramma borghese francese. Nella Francia prerivoluzionaria e rivoluzionaria il teatro è investito di una fondamentale funzione politica, poi addirittura didascalica; sembrano cadere almeno in parte gli steccati sociali che dividevano i generi operistici. L'opéra comique, infatti, assume in sé qualsiasi soggetto, anche il più tragico e patetico. Personaggi che l'estrazione sociale avrebbe costretto all'interno di soli ambiti comici, tutt'al più sentimentali, sono così nobilitati mediante soggetti dalla tensione etica degna di quelli tragici. Il prestigio della cultura francese si ripercuote anche sull'opera italiana: possono così vedere la luce soggetti impensabili sino a pochi anni prima, come *Il disertore* di Bianchi (Venezia 1785, fig.1): opera seria tratta da un dramma di ambientazione contemporanea, con personaggi non aulici, ispirato ad un modello francese. La tendenza si acuisce dopo la rivoluzione francese: man mano che le idee e le armate francesi invadono tutt'Europa, anche l'opera italiana, specie nel genere "semiserio", accetta questi caratteri. Dal canto loro i soggetti storici di argomento classico sono sempre più spesso utilizzati per le loro potenzialità d'insegnamento morale in senso democratico e repubblicano: l'opera seria di ambientazione antico-romana, sempre più spesso a finale tragico, propone un'evidente riflessione sul carattere e sulla legittimità del potere politico.



Fig.1 : Antiposta de *Il disertore* di Francesco Bianchi, libretto di B. Benincasa, Venezia, M.Fenzo 1784.

Quanto alla struttura e allo stile, si accettano gli organismi formali del melodramma "riformato", ovvero le scene comprendenti elementi ariosi, cori, danze; si moltiplicano i numeri chiusi composti di più sezioni e i finali a catena sul tipo dell'opera buffa. Si conferisce una maggior importanza alla descrizione ambientale e al ruolo espressivo dell'orchestra, sul modello della pantomima drammatica e del melologo, cioè della scena recitata con accompagnamento strumentale. Al timbro del castrato, oramai sospetto anche per la crescente opposizione morale alla prassi di evirare i fanciulli cantori, si affianca spesso in funzione protagonista la "nuova" voce di tenore, timbro assai trascurato durante il Settecento, che viene ora a rappresentare l'eroe virile. Alcuni di questi aspetti innovativi restano in vigore solo per qualche anno, prima che l'età napoleonica e la Restaurazione restituiscano in parte all'opera seria l'originale carattere cortigiano; torneranno ad affermarsi definitivamente solo con l'avvento della generazione romantica, verso il 1830.

7.4 - *Gli Orazi e i Curiazi*

Opera emblematica di quest'epilogo di secolo e delle sue risonanze politiche è *Gli Orazi e i Curiazi* di Domenico Cimarosa che, rappresentata la prima volta al teatro La Fenice di Venezia nella stagione di carnevale del 1796 (ovvero solo qualche mese prima della caduta della Serenissima Repubblica), ebbe poi una diffusione enorme, rimanendo sulle scene in una misura assolutamente inconsueta per una partitura italiana dell'epoca. L'opera, ricalcata su una tragedia di Corneille, rappresenta l'insanabile lacerazione tra sfera affettiva familiare e un amor di patria condotto sino al fanatismo: il pubblico, allora posto di fronte ai dilemmi di un rivolgimento storico e di una contrapposizione politica senza precedenti, vide in essa rappresentati i propri sentimenti e dubbi morali. Cimarosa, esperto compositore nella tradizione dell'opera metastasiana e del dramma giocoso, dimostrò di saper afferrare appieno i caratteri del nuovo stile. Nella scena in cui i personaggi s'inoltrano esitanti nella caverna dell'oracolo per sapere se avrà luogo il combattimento fra le due famiglie imparentate, colpisce la descrizione preromantica di un ambiente oscuro, orrido e sublime, realizzata grazie al lungo preludio orchestrale, cui poi si sovrappone il recitativo accompagnato delle voci. In modo inconsueto per la tradizione dell'opera italiana, il fattore decisivo sul piano estetico non è qui il canto, ma l'espressività quasi beethoveniana del linguaggio orchestrale:



Audio 16

(Antro oscurissimo e profondo incavato nelle rupi dell'Aventino)

Curiazio Qual densa notte! qual silenzio! quale
(sulla spaventevol, funesto,
sommità a' fati sacro, orrido albergo è questo!
della Numi! qui non penetra
caverna sottil raggio di luce
discendendo) che in questi alpestri sassi
 additi un'orma a' miei tremanti passi.

(si perde tra le volte della caverna)

Orazia Guidami, amor, scendiam... il cor m'investe
 profondo orror... Che fia? Qui non s'ascolta
 che il cader raro e lento
 d'umide stille... e il basso mormorio
 dell'aer grave e del cadente rio.

Bibliografia

Fonti

I testi vocali, tranne le eccezioni segnalate di seguito, sono desunti da: *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, a cura di G. Gronda e P. Fabbri, Milano, Mondadori, 1997 (in alcuni casi la lezione del libretto a stampa è stata alterata per corrispondere a quella effettivamente musicata dal compositore).

I testi da *Agrippina* di Händel sono desunti dal Programma di sala per il Gran Teatro La Fenice, Venezia, 1985.

L'aria da *La clemenza di Tito* è citata da: *Pietro Metastasio, Tutte le opere*, a cura di B. Brunelli, Verona, Mondadori, 1947, vol. II, p. 733.

Il testo da *Lucio Silla* di Mozart è desunto da: *Tutti i libretti di Mozart*, a cura di M. Beghelli, Milano, Garzanti, 1990.

Lecture consigliate

Nino Pirrotta (1975), *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi.

Lorenzo Bianconi (1982), *Il Seicento (Storia della Musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, vol. 5), Torino, EdT.

Paolo Gallarati (1984), *Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento*, Torino, EdT.

Storia dell'opera italiana (1987 sgg, apparsi i volumi 4-6), a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, Torino, EdT.

Paolo Fabbri (1990), *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bologna, Il Mulino.

Reinhardt Strohm (1991), *L'opera italiana nel Settecento*, Venezia, Marsilio.

Franco Piperno (1996), *L'Opera in Italia nel secolo XVIII*, in *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, Torino, UTET, vol. II.