



Considerazioni intorno ad una rassegna bibliografica

L'OPERA DA MONTEVERDI A MONTEVERDI E LA SUA ORCHESTRA (PRESUNTA)

di Alessandro Di Profio

Perché ci si dovrebbe occupare d'orchestra d'opera? Ovviamente, la domanda sfiora la provocazione. Ma di fatto, a lungo gli studiosi del melodramma hanno senza particolari complessi quasi del tutto ignorato una delle componenti pur costitutive dello spettacolo, ovvero l'orchestra. Certo le eccezioni non mancarono - come fu il caso del napoletano Prota Giurleo che sentì quasi l'obbligo patriottico di ricostruire la storia dell'orchestra del San Carlo - ,¹ ma la tendenza fu abbastanza generale. E in fondo stupisce assai poco: tale approccio non era che il riflesso di un impianto estetico fondato sulla priorità, se non esclusività (o almeno credute tali) del canto: il testo veniva percepito come l'elemento costitutivo di questa forma di spettacolo. Pareva, dunque, ovvio occuparsi del libretto, della parola, del rapporto tra testo e musica, e ancora della costruzione melodica, degli ornamenti e delle varianti - tanto di segmenti quanto d'intersezioni se non di pezzi - ma certo l'attenzione all'orchestra di cui si continua a dire correntemente che 'accompagna' i cantanti è molto meno scontata. Eppure la coscienza dell'importanza dell'orchestra per un'opera era ben vivida nei trattatisti settecenteschi. A questo riguardo, è da citarsi almeno la voce 'orchestra' nel *Dictionnaire de musique* (1768) di Rousseau e i lunghi capitoli sull'orchestra e sugli orchestrali negli *Elementi teorico-pratici di musica* (1791-96) di Francesco Galeazzi. Se in tempi recenti siamo tornati ad occuparci d'orchestra d'opera è probabilmente sulla spinta delle ricerche sulla drammaturgia musicale. Parrebbe un paradosso e invece non lo è. L'assunto siglato da Carl Dahlhaus è chiarissimo. *Il concetto di 'drammaturgia musicale' - scrive Dahlhaus - lungi dall'essere innocentemente descrittivo, sottintende una tesi nient'affatto ovvia. La tesi è questa: in un'opera, in un melodramma, è la musica il fattore primario che costituisce l'opera d'arte*

*(opus), e la costituisce in quanto dramma.*²

Tale riflessione sulla drammaturgia musicale, che ha profondamente influenzato pure molti musicologi italiani,³ ha inevitabilmente condotto ad una nuova riconsiderazione dei parametri dello spettacolo operistico. Ne è scaturita non solo una severa rimessa in discussione della librettologia, ma anche un monito contro la tentazione di valutare l'opera sulla base di un solo parametro. *'E' la musica il fattore primario'*: la musica appunto e non solo il canto.

Che vi sia una connessione tra gli studi di drammaturgia musicale e quelli recentissimi sull'orchestra d'opera è, ovviamente, un punto di vista soggetto a discussione; pare, invece, inconfutabile l'attenzione crescente riservata all'orchestra d'opera di cui il gruppo di lavoro, incoraggiato nell'ambito dell'attività dell'ESF, è stato tanto il punto d'arrivo quanto il motore di successive ricerche.⁴ Se i tre volumi scaturiti sono incentrati sull'Ottocento, la summa riunita da John Spitzer e Neal Zaslaw completa invece il quadro per l'orchestra tra Sei e Settecento.⁵

Il caso di Monteverdi è ovviamente centrale in una ricerca sull'orchestra dell'opera delle origini. La sua posizione dominante in tale campo di studi è doppiamente ovvia: da una parte in quanto compositore "maggiore", e per altro tra i primissimi a cimentarsi con il nuovo genere di "teatro in musica", e d'altra parte per la cura che nutrì proprio per l'orchestra. È noto infatti che Monteverdi indicò con particolare precisione gli strumenti nella partitura a stampa dell'*Orfeo* dove gli "Stromenti" da impiegarsi - non necessariamente i medesimi di quelli effettivamente indicati successivamente nel corso della partitura - compaiono accanto ai "Personaggi": 'duoi gravicembali, duoi contrabassi de viola, dieci viole da braccio, un arpa doppia, duoi violini piccoli alla francese, duoi chitaroni [*recte*:



tre], duoi organi di legno, tre bassi da gamba, quattro tromboni [*recte*: cinque], un regale [più d'uno] duoi cornetti, un flautino alla vigesima seconda [*recte*: due], un clarino con tre trombe sordine⁶. Aggiungiamo pure: 'duoi violini ordinari da braccio' e 'ceteroni'.

Gli strumenti rispondono ad evidenti criteri espressivi e simbolici, come è il caso dei tromboni che evocano la dimensione infernale. Organo e chitarone è l'organico su cui canta all'atto II la Messaggera, poi utilizzato da Orfeo ('Tu se' morta...') e i due Pastori nel coro finale ('Chi ne consola...'). Ritroviamo ancora l'organo di legno associato ad Orfeo nell'atto III. Le didascalie sono pure particolarmente dettagliate ed emerge l'evidente preoccupazione di evocare precise atmosfere. Già Doni cita nel *Trattato della musica scenica* come esempi degli 'odierni musicisti' i casi della *Rappresentazione d'Anima et Corpo* di Cavalieri e dell'*Orfeo* di Monteverdi i cui autori 'pare che [...] diano per consiglio di mettere in opra quasi ogni sorte di questi instrumenti, e in gran numero'⁷.

In realtà, l'*Orfeo* di Monteverdi si riallaccia alla tradizione dell'intermedio rinascimentale di cui prolunga le convenzioni in materia strumentale. La nuova orchestra veneziana della seconda metà del Seicento si barricò intorno ad un numero limitato di strumenti: la limitazione fu tanto numerica quanto coloristica: il monocromatismo prese rapidamente il posto del policromatismo rinascimentale. Secondo Prunières,⁸ l'orchestra del San Cassiano disponeva di sedici strumentisti; in realtà, gli organici ricostruiti soprattutto sulla base dei documenti d'archivio lascerebbero pensare ad un numero ancor più ridotto. Sulla base dei documenti di Marco Faustini, impresario veneziano, Beth L. e Jonathan E. Glixon hanno rintracciato la presenza costante, negli anni 1650-1660, degli strumentisti seguenti: 2 (o 3)⁹ clavicembali, 1 tiorba, 2 violini, 1 violone.¹⁰ Un caso celebre è quello della tromba: è sì evocata dai libretti, ma di fatto sono gli archi a realizzarne le figurazioni marziali.¹¹

Il caso del *Nerone* di Carlo Pallavicino (1679) per cui stando ad una cronaca del *Mercurio galante* furono impiegati quaranta strumentisti parrebbe o un'eccezione o il punto d'avvio di una nuova sensibilità che porterà ad incrementare gli organici strumentali.¹² Perché l'orchestra seicentesca conobbe una fase di semplificazione rispetto agli organici precedenti? Gli storici della musica non concordano sulle motivazioni. L'apertura dei teatri pubblici potrebbe avere spinto gli impresari a fare economie sull'orchestra, sapendo invece di non potere lesinare mezzi sulla composizione della troupe

dei cantanti. Oppure, assistiamo, proprio con Monteverdi, all'emergenza di una nuova estetica fondata sull'espressione di passioni attraverso nuovi codici senza il ricorso al simbolismo strumentale. È in particolare la tesi di Robert L. Weaver che fa coincidere il nuovo idioma con il *Combattimento di Tancredi e Clorinda*.¹³ Abbiamo tentato di delineare brevemente l'evoluzione dell'orchestra di Monteverdi, mettendo insieme opere tanto distanti tanto per il contesto estetico quanto per le condizioni produttive. Infatti, è fin troppo noto - e non vale la pena di ritornarci - che l'*Orfeo* da una parte e, poniamo, *L'incoronazione di Poppea* dall'altra, appartengono non solo a due periodi di creazione di Monteverdi, ma a due vere fasi storiche: l'uno si riallaccia al contesto privato con prodotti spesso celebrativi che la musicologia anglosassone ha indicato come 'festival operas'¹⁴, l'altra al contesto dei teatri pubblici. Ovvero, due mondi. Il titolo scelto da Richard Taruskin, 'Opera from Monteverdi to Monteverdi'¹⁵, non ha nulla di provocatorio. E non stupisce che Ellen Rosand consacri il suo recentissimo lavoro alle opere del periodo veneziano, senza curarsi della produzione di Mantova, appunto perché allogena.¹⁶

Ma poniamo allora, quasi in conclusione, una domanda che avrebbe rischiato di apparire solo come una provocazione gratuita all'inizio di questo rapido excursus: nel caso dell'*Orfeo*, si può parlare in maniera propria d'orchestra? Ovvero, si ha già nell'opera del 1607 un'orchestra secondo le nostre prerogative moderne? Parrebbe proprio di no. Gli studi di Nathan Broder¹⁷ e più recentemente di Neal Zaslaw¹⁸ insieme alle indagini etimologiche di Martin Staeheling¹⁹ concludono che quella dell'*Orfeo* è un'orchestra solo nel senso etnomusicologico, ovvero come insieme di strumenti, nella cui categoria sono inglobati i *consorts* rinascimentali.²⁰ L'orchestra vera e propria si definisce progressivamente solo negli ultimi decenni del Seicento: la sua 'nascita' non corrisponde ad un momento identificabile né nel tempo né in un'area geografica, ma essa è piuttosto un processo che occupò ampiamente tanto il Seicento quanto il Settecento.²¹ Sulla base tanto di osservazioni d'orchestrazione (la centralità della famiglia dei violini), di scrittura, quanto d'organizzazione interna (la presenza di un leader), Zaslaw ha indicato otto parametri che permettono di definire un'orchestra. E, come è stato più volte, ripetuto, l'*Orfeo* non corrisponde affatto a tale orchestra 'moderna'; pure le opere veneziane non rispondono pienamente a tali parametri, tuttavia costituiscono un av



vicinamento verso la nuova idea d'orchestra imposta dai teatri pubblici.

Va, in sintesi, notato che il sistema veneziano dopo l'apertura, nel 1637, del San Cassiano²² ad un pubblico pagante contribuì sensibilmente alla definizione di un nuovo assetto d'opera i cui effetti sull'orchestra furono inevitabili. Innanzi tutto, venne favorita la stabilità degli strumenti, mentre le troupe dei cantanti variavano sensibilmente da una stagione all'altra. Inoltre, il compositore assunse un ruolo di direzione, come per esempio fu il caso di Cavalli al San Cassiano. Infine, s'installò definitivamente l'abitudine, mai più rimessa in discussione nel corso dei secoli, di un trattamento pecuniario estremamente vantaggioso per i cantanti a discapito degli strumentisti.²³

Si diceva, due mondi. *Orfeo e L'incoronazione di Poppea* corrispondono a due capitoli distinti ed indipendenti della storia dell'opera. Anche la conce-

zione dell'orchestra non poteva essere la medesima.

Proprio mentre le 'esecuzioni storicamente fondate' s'impongono, valeva probabilmente la pena di ricordare che evocare una presunta 'orchestra monteverdiana' è anacronistico o per lo meno dubbio. Innanzi tutto perché l'orchestra non ha assunto ancora né le fattezze né le funzioni che noi oggi siamo soliti attribuirle; e poi perché l'orchestra di Mantova e quella di Venezia, pensate da Monteverdi, non possono in alcuno modo essere confuse: l'una era lussureggiante, l'altra essenziale. Dunque, nel caso delle due opere monteverdiane per Venezia, l'aggiunta di strumenti a fiato pur non indicati in partitura o l'incremento indebito di archi, a cui si lasciano andare alcuni direttori odierni pur attenti ai codici della prassi esecutiva "originale", non hanno alcuna legittimità storica. ■

NOTE

1 Ulisse Prota-Giurleo, *La grande orchestra del R. Teatro San Carlo nel Settecento*, Napoli, Artigianelli, 1927.

2 Carl Dahlhaus, *Drammaturgia dell'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, vol. 6: *Teorie e tecniche. Immagini e fantasmi*, ed. Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, EDT, 1988, p. 79.

3 Basterebbe citare il contributo di Lorenzo Bianconi con la cura del fondamentale volume miscelaneo: *La drammaturgia musicale*, ed. Lorenzo Bianconi, Bologna, il Mulino, 1986 (si veda l'introduzione, pp. 7-51). E i saggi di Fabrizio Della Seta, oggi confluiti del suo "... non senza pazzia. Prospettive sul teatro musicale, Roma, Carocci, 2008 (in particolare la prima parte con la nuova lettura di alcune opere che credevamo ormai fin troppo note: *Ernani*, *Aida*, *Macbeth*, *Il trovatore* e ancora *Le nozze di Figaro*). Un recentissimo contributo alla drammaturgia musicale è poi: *D'une scène à l'autre*, vol. 2: *La musique à l'épreuve du théâtre*, ed. Damien Colas e Alessandro Di Profio, Liège, Mardaga, 2009.

4 *The Opera Orchestra in 18th- and 19th-Century Europe*, vol. 1/1-2: *The Orchestra in Society*, vol. 2: *The Orchestra in the Theatre – Composers, Works, and Performance*, ed. Niels Martin Jensen e Franco Piperno, Berlin: Berliner Wissenschafts Verlag, 2008. Sempre per l'orchestra ottocentesca, un contributo essenziale è stato quello coordinato da Franco Piperno: *Le orchestre dei teatri d'opera italiani nell'Ottocento. Bilancio provvisorio di una ricerca*, "Studi verdiani", 11 (1996), pp. 119-221.

5 John Spitzer e Neal Zaslaw, *The Birth of the Orchestra. History of an Institution, 1650-1815*, Oxford: Oxford University Press, 2004.

6 Traggio l'elenco da Paolo Fabbri, *Monteverdi*, Torino: EDT, 1985, p. 104.

7 Cit. in *Ibid.* p. 373: "Nell'azioni cantate, dove mi son trovato qui in Roma e in Firenze, ho veduto quasi indifferentemente adoprare ogni sorte d'istrumento più nobile, clavicembali, viole, tiorbe, liuti, lire e che so io? ma in particolare i calvicembali di forma grande, avendosi per opinione che senza essi non si possa fare perfetta armonia, attesoché vi si trova ogni sorte di consonanze e si suonano comodamente con l'esempio innanzi, e finalmente perché oggi regnano assai [...]".

8 Henry Prunières, *Cavalli et l'opéra vénitien au xviiiè siècle*, Paris: Rieder, 1931.

9 Le funzioni dei tre clavicembalisti non sono state chiaramente attribuite: probabilmente, il primo (quello pagato meglio), di solito il compositore, eseguiva più o meno recitativi ed arie in alternanza con il secondo; mentre il terzo suonava solo nelle sezioni strumentali o nei balletti. Cfr. Beth L. e Jonathan E. Glixon, *Inventing the Business of Opera. The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*, Oxford: Oxford University Press, 2006, p. 222.

10 *Ibid.*, pp. 350-352.

11 In un solo caso, i libri dei conti di Faustini menzionano "trombetti" in aggiunta alla lista dei musicisti, cfr. *Ibid.*, p. 222. Sulle arie con trombe, cfr. Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*, Berkeley - Los Angeles: University of California Press, 1991, 328-322.

12 Janet E. Beat, *Monteverdi and the Opera Orchestra of His Time*, in *The Monteverdi Companion*, ed. Denis Arnold e Nigel Fortune, London: Faber and Faber, 1968, pp. 277-301: 285.

13 Robert L. Weaver, *The Orchestra in Early Italian Opera*, *JAMS*, 17/1 (Spring 1964), pp. 83-89: 88.

14 cfr. Edward H. Tarr - Thomas Walker, 'Bellici carmi, festivo fragor': Die Verwendung der Trompete in der italienischen Oper des 17. Jahrhunderts, "Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft", 3 (1978), pp. 143-203: 148; Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice*, op. cit., p. 10.

15 Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, vol. 2: *The Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Oxford: Oxford University Press, 2005, cap. 20, pp. 1-34.

16 Ellen Rosand, *Monteverdi's Last Operas. A Venetian Trilogy*, Berkeley - Los Angeles: University of California Press, 2007.

17 Nathan Broder, *The Beginnings of the Orchestra*, *JAMS*, 13/1-3 (1960), pp. 174-180.

18 Neal Zaslaw, *When Is an Orchestra Not an Orchestra*, "Early Music", 16/4 (Nov., 1988), pp. 483-495.

19 Martin Staehelin, *Orchester*, in *Handwörterbuch der musicalischen Terminologie*, ed. H. H. Eggebrecht, Wiesbaden, 1972.

20 Basandosi sui principi di omogeneità e di colore, Silke Leopold arriva a conclusioni analoghe pur lasciando intendere che vede nell'orchestra dell'Orfeo, in particolare nell'uso delle "dieci viole da braccio", "the starting point of the modern orchestra": Silke Leopold, *The Orchestra in Early Opera*, "The Musical Quarterly", 80/2 (Summer, 1996), pp. 265-268: 266.

21 John Spitzer, *The birth of the orchestra in Rome – an iconographic study*, "Early Music", 19/1 (February, 1991), pp. 9-27: 9.

22 Beth L. e Jonathan E. Glixon, op. cit., pp. 150-162 (in particolare, 160-161) e 224. Si veda pure: Lorenzo Bianconi - Thomas Walker, *Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera*, "Early Music History", vol. 4 (1984), pp. 209-296.

23 Beth L. e Jonathan E. Glixon, op. cit., p. 349.