

Note sui possibili circuiti teatrali tra Venezia e i centri del Nord Italia.

Osservazioni in margine a due libri*.

Anche se molto resta ancora da ricercare circa le pratiche teatrali a Crema nei secoli della dominazione veneta è interessante notare come la nostra città rientri in quei canali di trasmissione che diffusero particolarmente in Lombardia il messaggio delle rappresentazioni che proveniva da Venezia. Come tali influenze abbiano operato in Italia e in particolare nel vicino territorio milanese è detto nella seconda parte dell'articolo.

Uno studio sulle influenze del teatro veneziano all'interno delle città di Terraferma nei secoli in cui Crema fu sottomessa alla politica della "Dominante" trova spazio in due recensioni apparse recentemente sull'argomento. Nella prima si mette in luce il rapporto interessante tra l'attività teatrale della città lagunare e le manifestazioni di vari centri del Nord Italia sia politicamente sottomessi al potere veneziano sia appartenenti agli stati confinanti della Serenissima. Risulta perciò che anche Crema rientra nel particolare fenomeno di una capillare propagazione del teatro veneziano avvenuto per reciproco influsso tra città contigue dal punto di vista geografico. Per quanto attiene ai contenuti della seconda opera emerge chiaramente dallo studio specialistico dell'autrice l'incrocio fra le scene dilettantesche di collegio e il teatro delle compagnie costituite dai professionisti dell'arte. Risulta perciò difficile separare le ripercussioni particolarmente in ambito milanese da forme organizzative e da figure professionali che mostrano la loro origine in territorio veneziano.

* Il primo paragrafo è di Roberta Carpani, il secondo di Marco Lunghi.

Vita teatrale veneziana in Terraferma

I due principali fenomeni del Seicento teatrale italiano, l'opera in musica e la Commedia dell'Arte, nonostante la frammentazione politica, si propagarono nella penisola attraverso diverse modalità di circuitazione, connotate da precise formule organizzative e vari meccanismi di rapporto con le istituzioni e con i gruppi sociali a cui si rivolgevano. L'affermazione del professionismo degli attori, organizzati in *troupes* viaggianti, si determinò attraverso un calendario e una geografia, la scelta di itinerari che favorissero l'esito economico del lavoro in modo il più possibile continuativo nel corso dell'anno comico, una rete di rapporti di protezione che contenesse il rischio di una professione esposta ai pericoli del continuo spostamento fra le piazze teatrali. Il modello organizzativo dei comici fu ripreso anche da gruppi di cantanti che cercarono di costruire occasioni di lavoro proponendosi come compagnie itineranti, in particolare nei decenni fra il 1630 e il 1650. Studi ormai classici hanno infatti messo a fuoco il fenomeno dei gruppi di Febiarmonici e il contributo che diedero alla diffusione del teatro operistico, spesso innescando nelle città che raggiunsero esperienze che progressivamente si stabilizzarono e diedero origine a una tradizione di allestimenti di opere in musica. Nel corso del secolo il teatro musicale si declinò secondo moduli organizzativi- ricettivi differenti, ora nelle forme dell'opera cortigiana, ora con le modalità dell'opera in musica di tipo 'mercenario' (è la nota definizione del gesuita Ottonelli), cioè professionistico e impresariale, ora nella specie accademica del genere: la tripartizione qui richiamata, ovviamente, nella concretezza della storia e nei diversi contesti urbani si presentò anche in forme mescolate che definivano i meccanismi organizzativi in relazione alle specifiche configurazioni sociali e istituzionali. La diffusione del modello impresariale di organizzazione degli spettacoli operistici si intrecciò con la propagazione della drammaturgia musicale di stampo veneziano.

La ricezione italiana delle opere in musica allestite nei teatri di Venezia è un tema cruciale negli studi sul teatro musicale del pieno Seicento. Progressivamente gli scavi documentari e le ricostruzioni storiografiche stanno approfondendo e precisando le dimensioni e i limiti del fenomeno, i canali lungo i quali si determinò, le forme che lo connotarono.

Nella direzione dionisottiana di una storia e di una geografia del teatro italiano, le indagini sulle pratiche di spettacolo nelle singole città costituiscono un tassello essenziale per ricostruire, pur nella frammentazione politica, il profilo complessivo delle culture teatrali in Italia nel XVII secolo. A tale obiettivo risponde anche il recente e pregevole libro di Francesca Fantappiè, «*Per teatri non è Bergamo sito*». La società bergamasca e l'organizzazione dei teatri pubblici tra '600 e '700, pubblicato dalla Fondazione per la Storia Economica e Sociale di Bergamo (Bergamo 2010), che, mentre ricostruisce la storia degli edifici e delle pratiche teatrali a Bergamo nel periodo in cui la città era dominio veneto di Terraferma, permette di illumi-

nare meglio i rapporti fra la vita teatrale veneziana e quella di varie città del nord Italia, sia politicamente sottomesse allo stato di Venezia, sia appartenenti agli stati confinanti, in particolare, in area lombarda, allo stato milanese. Il volume, frutto di una approfondita ricerca documentaria e archivistica, apre nuove prospettive e permette di innescare alcune riflessioni storiografiche proprio intorno ai temi della diffusione del repertorio teatrale veneziano e delle relazioni fra Venezia capitale dello spettacolo e le città minori.

Incrociando una ricca messe di fonti d'archivio – di cui offre la trascrizione nel CD-Rom allegato al volume –, documenti librari antichi e testimonianze iconografiche, Fantappiè colma una lacuna vistosa negli studi sull'identità e sulla storia della città di Bergamo: ricostruisce la cronologia degli eventi spettacolari dalla fine del Cinquecento al 1797 e traccia un ampio profilo della storia dei luoghi teatrali (spazi aperti, luoghi pubblici rifunzionalizzati e edifici specializzati) e della vita spettacolare nei due secoli considerati. Si trattò di un arco di tempo in cui a Bergamo si costituì «un sistema teatrale pubblico destinato alla rappresentazione di spettacoli a pagamento», contraddistinto dalla pluralità e dalla provvisorietà dei luoghi e degli edifici in cui si promossero le rappresentazioni teatrali fra Città Alta e Città Bassa, pur nella progressiva definizione di stagioni teatrali stabili, la stagione invernale che coincideva con il carnevale e quella estiva in concomitanza con la fiera di sant'Alessandro. Alla complessità dei rapporti fra le istituzioni cittadine e le figure professionali che gestivano e promuovevano gli spettacoli, in particolare gli impresari, a lungo frenati dai rappresentanti istituzionali, si intrecciò, in diverse fasi storiche, la partecipazione di alcuni gruppi del ceto patrizio all'organizzazione delle rappresentazioni teatrali. Sul piano del repertorio, la cronologia permette di osservare un ampio spettro di generi rappresentati nei teatri bergamaschi, che, sul finire del '500 e nel '600, spazia dalla commedia dell'arte alle rappresentazioni accademiche, agli spettacoli encomiastici per i rappresentanti del potere veneziano, alla crescente presenza dell'opera in musica che, nel XVIII secolo, domina le scene bergamasche sia nelle forme dell'opera buffa che come opera seria. Non mancano, in un censimento solo avviato, anche alcuni spettacoli di teatro religioso o allestimenti legati al genere dell'oratorio musicale.

Nella vita teatrale di Bergamo sono evidenti gli influssi del capoluogo veneziano, ma la città si mostra legata anche a Milano: la vicinanza geografica del centro milanese fu un elemento facilitante sul piano degli scambi e della circolazione di testi e di figure artistiche. Una peculiarità dei rapporti fra potere pubblico e figure impresariali accosta senza ombra di dubbio la specifica configurazione organizzativa bergamasca al modello degli stati spagnoli e quindi in particolare all'esperienza milanese. Infatti, anche a Bergamo un'istituzione assistenziale trae beneficio e sostegno dalle attività teatrali: in questo caso l'Ospedale Maggiore riscuoteva i proventi dell'affitto delle aree che, nello spazio della fiera, erano destinate alla costruzione dei teatri provvisori in legno. L'uso di destinare alla pubblica

beneficenza parte del ricavato della gestione degli spettacoli era stato inaugurato da Filippo II a Madrid negli ultimi decenni del Cinquecento e si era propagato in diverse città europee, come Bruxelles e Amsterdam, e italiane, in particolare legate alla corona madrilena, come Milano e Napoli; in tal modo, la corona spagnola fissava una sorta di risarcimento morale per l'attività di mercatura della scena, la cui liceità proprio sul piano morale era fortemente avversata dalla dottrina cattolica. Verosimilmente la scelta delle istituzioni pubbliche bergamasche risentì proprio di questo modello ed è logico ipotizzare che il tramite più vicino fosse quello del capoluogo lombardo.

Dall'osservazione della cronologia degli spettacoli a Bergamo emergono altri elementi che permettono di formulare alcune ipotesi sulla circolazione di testi e artisti nel nord Italia nel secondo Seicento e evidenziano un rapporto intenso con il capoluogo veneziano ma anche con il centro milanese. E' il caso di alcuni libretti rappresentati a breve distanza di tempo, quando non addirittura nella medesima stagione, nelle due città: così accadde per *Ercole effeminato*, libretto di Almerico Passarelli e musica composta da Maurizio Cazzati maestro di cappella in Santa Maria Maggiore, allestito a Bergamo all'inizio di gennaio del 1654, e ripreso pochi giorni dopo a Milano (come attesta la dedica del libretto stampato per l'occasione, firmata da due interpreti)¹.

Nel caso di *Le fortune di Rodope e Damira*, su libretto del veneziano Aurelio Aureli, dopo il debutto nella città lagunare avvenuto nel 1657, un passaggio a Bologna nel 1658 e una tappa a Crema nel 1659, gli elementi di connessione fra Bergamo e Milano sono ancora più evidenti: non solo, infatti, il libretto per la recita bergamasca risulta stampato da uno stampatore milanese come Giulio Cesare Malatesta, ma i nomi degli interpreti citati nel libretto bergamasco coincidono con i nomi dei cantanti che intervennero nello spettacolo milanese². Il dato ha permesso a Fantappiè di ipotizzare che anche questo libretto fosse stato allestito a Bergamo e a Milano nella stessa stagione teatrale, forse il carnevale del 1660 come si potrebbe evincere da una nota manoscritta su una copia della stampa per la rappresentazione milanese. E' anche opportuno osservare che alla recita bolognese di *Le fortune di Rodope e Damira* partecipò la cantante Anna Felicità Chiusi che, due anni dopo, sarebbe stata l'interprete della parte della protagonista a Bergamo e a Milano oltre che firmataria della dedica milanese, e intervennero

1 *Ercole effeminato drama del sig. Dottore Almerico Passarelli [...]*, Milano, Lodovico Monza, 1654. La dedica, firmata da Antonio Canazzi e Gio Battista Ferrari, dichiara: «Il publico applauso fatto da V. S. Illustriss. alla nostra Cleopatra scenico poema non ordinario [...] ci ha dato animo di dedicarle il presente drama pochi giorni sono nella città di Bergamo rappresentato, per rappresentarsi da noi in Milano questo carnovale».

2 *Le fortune di Rodope e Damira drama per musica di Aurelio Aureli favola terza [...]*, Milano, Giulio Cesare Malatesta, s.a.

anche due altri cantanti che parteciparono agli spettacoli del 1660, Virginia Camussi e Francesco Maria Rascarini o Lascarini: la coincidenza di parte del cast spinge a ipotizzare che la circolazione del testo sia da ricondurre all'iniziativa dei cantanti e che a loro spettasse quindi un ruolo forse organizzativo e propositivo nelle piazze che raggiungevano. È pur vero che a Bergamo, la dedica del libretto è firmata da un impresario attivo in quegli anni, Giovan Battista Abbatoni, e che proprio fra il 1657 e il 1659 il compositore dell'opera, Pietro Andrea Ziani, fu maestro di cappella a Bergamo; ma la firma della dedica milanese da parte della cantante Anna Felicita Chiusi sembra un segno della sua responsabilità alla guida del gruppo di cantanti, in qualche modo e parzialmente assimilabile alla funzione del capocomico nelle compagnie degli attori. A ulteriore sostegno di tale ipotesi si pone una recita successiva di *Le fortune di Rodope e Damira* a Torino, nel 1662, nel libretto della quale ricorrono ancora due fra gli interpreti già citati, la Chiusi e Rascarini, e si aggiunge un'altra cantante milanese, Silvia Manni, che aveva sposato un impresario-scenografo attivo in varie città del Nord-Italia, Pietro Manni. Infine si osserva che la Chiusi aveva probabilmente tessuto relazioni feconde con il teatro milanese, poiché potrebbe essere lei la Anna Felicita firmataria della dedica di un'opera rappresentata verosimilmente nel dicembre del 1661, *La Costanza di Rosmonda*, nella quale cita l'imminenza dell'allestimento dell'opera «che deesi da me e da' miei compagni rappresentar' in musica sul Ducale Teatro»³.

La recita di *Le fortune di Rodope e Damira* attestata a Crema nel 1659 si colloca dopo lo spettacolo bolognese del 1658 e verosimilmente vicina al passaggio a Bergamo e a Milano⁴: non sappiamo se ci fu un nesso fra lo spettacolo cremasco e quelli delle altre città vicine, poiché i dati scarsi in nostro possesso riguardano la figura che fu all'origine dell'iniziativa e che, nei decenni centrali del secolo, sembra l'elemento propulsore delle attività spettacolari in terra cremasca. Si tratta di Ludovico Canobio che lascia memoria della rappresentazione. È però interessante osservare che a Crema il libretto arrivò solo due anni dopo lo spettacolo veneziano, negli anni in cui l'opera in musica di Aureli e Ziani girava fra le piazze teatrali lombarde: anche una piccola città di Terraferma si mostra attenta e ricettiva nei confronti delle novità del capoluogo veneziano.

In ogni caso, a partire dai dati fino ad ora noti e osservando l'irradiazione di *Le fortune di Rodope e Damira*, sembra di poter rilevare che la propagazione del teatro musicale veneziano nel Nord Italia avvenisse anche per tappe attraverso città contigue dal punto di vista geografico, oltre che grazie alla mobilità dei cantanti.

3 *La costanza di Rosmonda drama per musica di Aurelio Aureli. Favola quinta. Rappresentata in Milano l'anno 1661...* Milano, Giulio Cesare Malatesta, s.a.

4 Una prima ricostruzione degli spettacoli teatrali a Crema nel Seicento è stata tracciata da F. ARPINI, *Alcune considerazioni intorno ai rapporti teatrali e musicali fra Crema e Venezia nel XVII secolo: Ludovico Canobio e lo 'Zenone trionfante'*, «Insula Fulcheria», XL, 2010, pp. 220-237.

L'ipotesi di una circuitazione del repertorio di teatro musicale veneziano stimolata dal ruolo anche organizzativo di singoli o gruppi di cantanti indicherebbe una formula operativa erede delle pratiche dei gruppi di Febiarmonici che circa dieci anni prima avevano cominciato a percorrere l'Italia diffondendo l'opera in musica 'mercenaria', a loro volta modellate sulle esperienze delle *troupes* dei comici dell'arte. Se questo fu uno dei possibili canali di diffusione della drammaturgia musicale prodotta a Venezia nelle città dei domini di Terraferma e degli stati confinanti, un'altra opportunità è invece legata alle figure di impresari che proponevano la propria competenza organizzativa nei vari centri urbani, e curavano l'arrivo di musiche e libretti dalle capitali della produzione operistica. Pietro Manni sembra uno di questi professionisti: i frammenti di conoscenze sulla sua attività disegnano il profilo di un organizzatore e di uno scenografo operativo a Genova, Venezia, Brescia, Milano, Bergamo tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta, la cui presenza spesso si intrecciava con gli ingaggi della moglie, la cantante Silvia. A Milano, in particolare, lavorò non solo per il Teatro Ducale ma ebbe anche rapporti con i padri del Collegio gesuitico di Brera e verosimilmente prestò la propria opera professionale nell'ambito di una delle rappresentazioni dilettantesche promosse dal centro braidense. Non stupisce che i gesuiti abbiano potuto coinvolgere uno specialista del teatro professionistico come Manni in uno spettacolo di collegio: c'è almeno un altro caso, nel 1649, in cui uno scenografo che apparteneva al gruppo dei Febiarmonici, Curzio Manara, collaborò con i padri del collegio di Brera. Gli incroci fra la scena dilettantesca di collegio e il teatro dei professionisti vanno, infatti, rivelandosi come un terreno sempre più fecondo da esplorare.

Il primo libretto, rappresentato a Milano, di cui Manni firma la dedica è *Annibale in Capua*, allestito nei primi giorni di ottobre del 1666 in onore di Margherita Teresa d'Austria, allora di passaggio nel capoluogo lombardo: la lettera è siglata da Manni «en nombre de todos los Musicos»⁵. Anche se non ci sono connessioni esplicite, è da rilevare che il medesimo libretto fu messo in scena a Bergamo solo due anni dopo, ma in questo caso non abbiamo notizie che mettano lo spettacolo in relazione a Pietro Manni. Manni è invece il probabile artefice di una parte della circolazione italiana de *L'Argia*, opera in musica di Antonio Cesti, che, dopo il debutto a Innsbruck in onore di Cristina di Svezia, fra il 1669 e il 1673 girò fra Venezia, alcune città dello stato veneto e Milano. Come ha osservato Bianconi, la circolazione dei principali drammi in musica di Cesti nei teatri d'opera d'Italia «rappresenta *grosso modo* una 'seconda generazione' di opere di tipo veneziano dopo quelli del Cavalli»⁶; anche se le opere di Cesti ebbero da principio una dif-

5 *Annibale in Capua drama musicale, rappresentato nel Teatro Regio di Milano, in occasione del passaggio dell'Augustiss. Signora Imperatrice Margarita d'Austria...* s.n.t.

6 L. BIANCONI, s.v. *Cesti, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 24, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma 1980, pp. 281-297.

fusione autonoma, il passaggio sulle scene veneziane determinò un impulso e un aumento della circolazione sui palcoscenici italiani. Allo stato attuale delle ricerche, le informazioni che si possono evincere dai libretti permettono di osservare che, nel giro di cinque anni, *L'Argia* fu allestita in varie città dei domini veneti di Terraferma: a Venezia nel 1669, a Brescia e a Verona nel 1671, a Bergamo e a Udine nel 1673. Il passaggio del testo in terra lombarda avvenne già nel febbraio del 1669 con la rappresentazione milanese e Manni fu responsabile degli spettacoli di Milano e di Bergamo. Infatti firmò la dedica del libretto milanese de *L'Argia* e, nella medesima stagione carnevalesca, promosse anche l'allestimento di *L'Eritrea*. Proprio nella dedica premessa al libretto di quest'ultima opera Manni si definiva «Direttore»⁷: è un termine che deve ancora essere indagato ma sembra riferirsi a funzioni di coordinamento organizzativo e in parte artistico, quindi non riducibile alla figura dell'impresario incaricato di mere responsabilità economiche. D'altro canto gli studi più recenti hanno cominciato a mettere a fuoco le diverse sfaccettature e specializzazioni che connotavano gli impresari che gestivano i vari generi di teatro. Un'ulteriore acquisizione del volume di Fantappiè consiste proprio nell'individuazione di almeno due tipi di impresari che risultano attivi nella storia teatrale bergamasca: impresari itineranti come Pietro Manni, Antonio Scappi, Giacomo Cipriotti, che si muovevano fra le diverse piazze teatrali e erano responsabili delle scelte di repertorio, oltre che delle molteplici incombenze organizzative; impresari-costruttori locali, forse una peculiarità della città, preposti alla cura o alla realizzazione dei luoghi o degli edifici per gli spettacoli, dato che Bergamo fu connotata dalla mancanza di un sistema teatrale stabile e gli edifici furono in prevalenza provvisori. È necessario osservare che lo stesso Manni, a Bergamo, risulta artefice della costruzione di un teatro nella loggia sotto il Palazzo della Ragione, realizzato fra settembre e dicembre del 1673: nel suo caso si sovrappongono le funzioni di scelta del repertorio e di cura dei luoghi teatrali, aggiungendosi alle competenze in materia di scenografia e scenotecnica.

In un segmento storico in cui alcune specializzazioni professionali sono ancora embrionali, sembra importante rilevare che la funzione organizzativa e la responsabilità economica dell'impresario teatrale poteva essere assunta da figure che avevano anche altre competenze. Pietro Manni fu sicuramente un impresario-scenografo, dato che firmò un imponente allestimento per uno spettacolo di soggetto mitologico al Ducale di Milano nel 1671; Antonio Scappi fu un impresario cantante - e bisogna chiedersi se Anna Felicita Chiusi abbia avuto un profilo accostabile a quello dello Scappi. Scappi, protetto dal duca di Mantova, Ferdinando Carlo Gonzaga, guidò una compagnia di virtuosi e fu responsabile della diffusione del teatro d'opera in varie città italiane. Fra le altre, nel carnevale

⁷ *L'Eritrea drama musicale da rappresentarsi nel Theatro Regio di Milano. Con nuove aggiunte di diversi Autori...* Milano, Marc'Antonio Pandolfo Malatesta, s.a., p. [3].

del 1686, dopo che a Bergamo era stato demolito il teatro da lui costruito sotto la loggia del Palazzo della Ragione, Scappi raggiunse Crema e qui propose i suoi spettacoli in quella stagione. Anche Crema conobbe dunque il fenomeno degli impresari itineranti, negli anni Ottanta, dopo che un teatro pubblico fu aperto per volontà del Consiglio Comunale con una delibera del 1681. Fantappiè evidenzia che da subito il teatro cremasco fu inserito in un circuito e concesso ad attori e impresari: con essi proseguì nella piazza cremasca la circolazione del repertorio veneziano. Oltre a Antonio Scappi, a Crema negli anni Novanta fu presente Giacomo Cipriotti, anch'egli attivo in precedenza a Milano e a Bergamo e in altre piazze della provincia lombarda e veneta, dove poi proseguì il suo itinerario professionale. Anche Cipriotti fu un impresario-scenografo, esperto di scene e macchine scenotecniche.

In conclusione, se la diffusione della produzione teatrale veneziana nei centri urbani del Nord Italia è un fenomeno assodato, molto resta ancora da approfondire per la ricostruzione delle pratiche spettacolari nelle varie città, mentre si evidenzia che la questione delle forme organizzative e delle figure professionali dedite alla gestione dei teatri secenteschi è un tema cruciale per comprendere le modalità precise di circuitazione del repertorio, per osservare più da vicino i rapporti fra le piazze teatrali, per valutare la portata delle novità drammaturgiche e ponderare i percorsi della loro ricezione. Certamente le ultime acquisizioni permettono di mettere in luce sempre meglio l'ampiezza e la complessità della circolazione delle opere dalle capitali dello spettacolo alle città minori.

Espressioni del teatro barocco a Milano

La chiave di lettura privilegiata da Roberta Carpani in *Scritture in festa. Studi sul teatro tra Seicento e Settecento* (Fabrizio Serra editore, Pisa-Roma 2008), coglie il nesso tra scrittura, festa e teatro come la caratteristica categoria della cultura teatrale in ambito milanese con riferimento ai riti laici dei collegi, delle accademie e delle corti.

Nell'attuare il quadro delle norme sopra indicate non fu da meno l'iniziativa del potere ecclesiastico che pur mantenendo le sue perplessità rispetto "alle pompe diaboliche e corrottrici del teatro" le fa proprie con disinvoltura sotto altro segno. È il caso dei gesuiti, che riconoscono la fondamentale funzione pedagogica e catechistica del teatro e ne rendono obbligatoria la pratica nei loro collegi di tutta l'Europa almeno due volte all'anno: a carnevale e a conclusione dell'anno scolastico. La stessa vita liturgica e devozionale assume un marcato carattere spettacolare: processioni, canonizzazioni solenni, Quarantore, funzioni della Settimana Santa, le missioni al popolo, sono manifestazioni arrivate fino ai nostri giorni. A Milano si è in piena età dei Borromeo che operano per applicare la riforma tridentina con un impegno e uno stile che saranno di esempio al restante mondo ecclesiastico,

avvalendosi dei contributi delle congregazioni di recente fondazione. Ai Gesuiti S. Carlo affidò in particolare la formazione dei giovani e dei seminaristi non senza qualche riserva e fino a quando non li sostituì in seminario con gli Oblati. Quanto ai gesuiti essi si attenero a due direttive tipicamente ignaziane: conquistare al regno di Dio specialmente i ceti che contano in società (e si sa quali guai ne derivarono alla Compagnia di Gesù) e la adattabilità alla cultura dell'interlocutore (cosa che lasciò perplessi gli altri religiosi e persino i papi). È così che nel loro collegio di Brera viene rappresentato nel 1621 *L'Hermenegildus* di Emanuele Tesauro, una tragedia atipica per le ampie contaminazioni tra struttura classica e storia cristiana che ha per protagonista un re martire dei primi secoli della Chiesa, la cui vicenda viene rappresentata con finalità pedagogiche (esibire le abilità degli alunni acquisite nei corsi scolastici), apologetiche (esprimere l'ossequio ai dettati del Concilio di Trento) e politiche (indicare un simbolico santo capostipite del trono di Spagna). Ma se la rappresentazione di una tragedia classica può nascondere il rischio archeologico della riesumazione di uno splendido passato non può che sorprendere l'impatto della composizione tragica del mondo classico con la visione cristiana dell'epoca barocca per cui l'autrice conduce un'analisi puntuale sui due versanti del confronto.

Scrive a pagina 20 "L'esito più radicale della sperimentazione drammaturgica secentesca fu la scelta del Cristo stesso quale eroe del testo tragico (che costituisce il modello della esperienza umana del martire), una opzione che oltrepassa di netto il conflitto su cui si incardina tutta l'azione tragica con la conseguente dissoluzione del modello classico... il fato lascia il posto al senso fondante e rassicurante della Provvidenza divina; alla colpa dell'eroe tragico si sostituisce il valore testimoniale della scelta radicale della fede, la libera accettazione del sacrificio dell'innocente; il meccanismo della catarsi prima di agire sullo spettatore... ha valenza interna al protagonista che nel corso della vicenda subisce un processo di trasformazione". Accanto al circuito promozionale del mondo religioso l'autrice colloca l'attività dell'accademia deputata alla produzione di un teatro che ambisce ad essere "virtuoso e colto" e che pur sotto il controllo della censura e della concorrenza dei professionisti, produce testi, innalza edifici, propone teorie ed esperimenti innovativi e di qualità. Ad esso va dunque il merito di unificare diverse pratiche di spettacolo, spesso movendosi tra l'ordine della festa e del teatro, tra ideologia della Chiesa e della Corte, tra spettacoli pubblici e privati.

A Milano l'Accademia dei Faticosi, con sede presso la Chiesa di S. Antonio dei teatini, si pone come luogo privilegiato di comunicazione e come spazio in cui configurare la scena della parola.

Nel 1713 in occasione della solenne canonizzazione di S. Andrea Avellino fu allestito, su istanza degli accademici ivi residenti, un "trionfo" (addobbi, illuminazioni, musiche) dedicato alla esaltazione delle gesta, virtù e miracoli del Santo, accompagnato da una serie di riti conclusi con l'esecuzione di un oratorio. Una

relazione dell'epoca riferisce "Invece dell'accademia dei Faticosi solita a farsi ogni mese in una sala del chiostro, pensò in tal giorno, l'animo grande del signor Marchese Fiorenzo, principe dell'Accademia medesima, far recitare in Chiesa, con tutta generosità e senza riguardo a spesa, un sacro oratorio ad honore del Santo. Le moltiplicate guardie degli alabardieri non furon bastanti a reprimere il concorso che, oltre alla più fiorita nobiltà di dame e cavalieri, qualificato vi intervenne de' secolari e religiosi" (p. 76). In tale contesto la galleria dei ritratti dei principi dei Faticosi, esposta nella Chiesa di S. Antonio, voleva illustrare la storia del consesso e manifestarne la potenza e il prestigio sociale. Conclude a questo punto l'autrice "Nonostante lo spazio consacrato in cui fu eseguito, l'oratorio sembra avvicinarsi alla specifica declinazione del genere di trattenimento accademico spirituale" praticata in particolare a Roma. Nella città dei papi l'oratorio è una composizione musicale d'ispirazione religiosa, ma non liturgica, con trama compiuta, presentata in forma narrativa ma senza rappresentazione scenica, mimica e personaggi in costume. Viene fatta derivare dalla Lauda cinquecentesca e tra le tante cause che sospinsero la trasformazione della lauda in oratorio vi furono la controriforma cattolica, il modello della sacra rappresentazione e la rivoluzione musicale della penisola avvenuta verso la fine del XVI secolo. In essa (si pensi al Palestrina) parola e ritmo, suono e idea, melodia e prosodia non hanno ancora patito la violenza di una separazione specialistica e il tutto a Milano si svolge in un intimo e solenne percorso tra i quadri di una esposizione.

A questo punto è interessante notare come proprio in una fase tra le più travagliate della storia della Chiesa dovuta al confronto tra protestantesimo luterano e controriforma cattolica, la considerazione nei confronti del teatro da parte del magistero ecclesiastico dimostra una sensibilità notevole per non parlare addirittura di grande favore. Il prof. Claudio Bernardi in un contributo edito da Einaudi dal titolo *Storia del teatro moderno e contemporaneo* afferma che nel mondo cattolico si volle governare e disciplinare ogni genere di rappresentazione in quanto considerato un potente ma delicato mezzo di comunicazione. È comprensibile perciò pensare come, pur ammessa la presenza di schegge inquisitorie nell'epoca e nel settore preso in considerazione da R. Carpani, il quadro dei rapporti tra Chiesa e Teatro non sembra riducibile ad una preconcepita ostilità.

Infine l'ultimo punto di riferimento scelto dall'autrice è quello della festa signorile, animata dalla musica e da personale professionistico a vario livello, riservata ad un pubblico scelto e portatrice di un simbolismo encomiastico che ben s'intonava con il costume spagnolo allora dominante. Le manifestazioni teatrali connesse a tali eventi conservano la loro centralità sociale e anzi ne sviluppano l'enfasi propagandistica e il valore sociale a loro da sempre riconosciuto. Si tratta di pratiche sceniche promosse dalle famiglie aristocratiche negli spazi privati dei palazzi urbani e delle residenze di villeggiatura. Nel caso specifico una famiglia milanese dell'alta nobiltà come quella dei Borromeo-Arese sceglie di festeggiare in villa,

nel palazzo di Cesano e nel feudo lacustre del Verbanò, le nozze dell'erede con la nipote del papa Odescalchi Innocenzo XI. Un'altra festa per nozze è invece l'eccezionale spettacolo che rientra nell'area della propaganda politica: il matrimonio del governatore spagnolo duca d'Ossuna, massima autorità nella città milanese. È l'occasione per una celebrazione dinastica che offre anche lo stimolo per l'allestimento di due opere in musica e in particolare per *Il trionfo d'Augusto in Egitto* che permette di osservare da vicino una modalità di committenza, organizzazione ed esecuzione teatrale in cui si contaminano la dimensione della festa di corte e il sistema del teatro venduto. Anche l'incarico di comporre il libretto dell'opera musicale affidato a Carlo Maria Maggi apre una prospettiva antropologica che spiega tante osservazioni critiche in campo artistico letterario dal 1700 ai nostri giorni. La sua non casuale manipolazione dei fatti storici con l'introduzione della doppia riunione finale di Augusto con Cleopatra e di Marcantonio con Ottavia al di là delle valide giustificazioni scientifiche della scrivente, mi pare procedere da un retroterra etnico-culturale che già il mio antico maestro Mario Apollonio aveva ben messo in luce. Il realismo e la moralità con i quali il Maggi guarda con bonaria saggezza la commedia umana facendoci sorridere con sottile ironia sono i dati distintivi di una "gens" e i tratti significativi in cui si riconosce l'identità della letteratura lombarda. Dal Parini al Manzoni, dal Porta al Dossi e più giù fino a Gadda ci troviamo di fronte ad una tradizione di gusto e di stile che fa appello, in ultima analisi, ad una profana coscienza etica. Sono l'ironia, l'umorismo e la caricatura che preannunciano il teatro goldoniano e che giungono fino a noi sia per la capacità di metterci davanti a psicologie attentamente osservate sia per lo spirito di comprensione che si sente dietro il comico della rappresentazione. Nonostante il controllo oculato dei governanti spagnoli, inclini ad atteggiamenti aulici e bigotti, il Maggi riesce a farsi apprezzare anche perché la sua commedia in musica educa in maniera positiva: invece di puntare il dito contro qualcuno o qualcosa (e quindi indugiando anche nella descrizione di certi difetti) preferiva proporre valori positivi e costruire al posto di distruggere. D'altra parte se l'unica legge di queste composizioni è l'amore e gli altri valori morali sono distribuiti tra i personaggi nella misura in cui ne rispettano l'impulso principale, l'ammissione di tanta passione in piena Controriforma, si può capire solo con l'elevato livello artistico ed educativo della opera in musica.

Nota Bibliografica

- F. ARPINI, *Alcune considerazioni intorno ai rapporti teatrali e musicali fra Crema e Venezia nel XVII secolo: Ludovico Canobio e lo 'Zenone trionfante'*, «Insula Fulcheria», XL, 2010, pp. 220-237
- L. BIANCONI, *Il teatro d'opera in Italia. Geografia, caratteri, storia*, Il Mulino, Bologna 1993
- L. BIANCONI, T. WALKER, *Dalla 'Finta pazza' alla 'Veremonda': storie di Febiarmonici*, «Rivista Italiana di Musicologia», X, 1975, pp. 379-454
- R. CARPANI, *Comici, Febiarmonici e Gesuiti a Milano: intrecci e contaminazioni. Problemi della circolazione delle opere di Francesco Cavalli*, «Musica e Storia», XVI, 2008, in corso di stampa
- R. CARPANI, *Scritture in festa. Studi sul teatro tra Seicento e Settecento*, Fabrizio Serra, Pisa-Roma 2008
- M. DELLABORRA (a cura di), *La figura e l'opera di Antonio Cesti nel Seicento europeo*, Leo S. Olschki, Firenze 2003
- F. FANTAPPIÈ, «Per teatri non è Bergamo sito» *La società bergamasca e l'organizzazione dei teatri pubblici tra '600 e '700*, Fondazione per la storia economica e sociale di Bergamo, Bergamo 2010
- S. FERRONE, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Einaudi, Torino 1993
- B. GLIXON, *Scenes from the life of Silvia Gailarti Manni, a Seventeenth-Century Virtuosa*, «Early Music History», 15, 1996, pp. 97-146
- B. L. GLIXON- J. E. GLIXON, *The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*, Oxford University Press, Oxford 2006
- C. LANFOSSI, *Un'opera per Elisabetta d'Inghilterra. La regina Floridea (Milano 1670)*, LED, Milano 2009
- P. FABBRI, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Il Mulino, Bologna 1990
- E. ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre*, University of California Press, Berkeley 1991
- C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, Bertola & Locatelli, Cuneo 1990-1994
- E. SELFRIDGE-FIELD, *A new chronology of Venetian Opera and related genres 1660- 1760*, Stanford University Press, Stanford 2007
- F. TAVIANI, *La commedia dell'arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Bulzoni, Roma 1969