

VIRGILIO BERNARDONI

Una somma di differenze:  
musica e spettacolo nell'Italia unita

VIRGILIO BERNARDONI

*Una somma di differenze:  
musica e spettacolo nell'Italia unita*

La storiografia musicale non ha ancora pienamente accolto come dato fondamentale di periodizzazione delle vicende del melodramma ottocentesco la cesura fra fase pre- e fase post-unità nazionale.<sup>1</sup> L'unificazione ebbe ripercussioni profonde sull'organizzazione teatrale e musicale del paese, tanto che l'opera della prima metà dell'Ottocento ha pochi punti in comune con quella della seconda metà, sia a livello del sistema produttivo sia dei referenti estetici. È quanto intendo qui illustrare sinteticamente, attraverso una rassegna delle trasformazioni intervenute dopo il 1861, considerate soprattutto dal punto di vista dell'assetto del sistema che nel secondo Ottocento ha concorso alla costituzione del repertorio.

Idiosincrasie fra “nazionale” e “locale” emersero al momento di riorganizzare in un sistema di produzione coerente i differenti micro-sistemi che, nell'Italia dei molti regni e ducati, avevano conosciuto regolamentazioni particolari. Molti deputati del Parlamento nazionale ritennero ingiusto chiedere alla popolazione, costituita mediamente da contadini, di sostenere i costi di una forma d'intrattenimento culturale dal quale essa raramente avrebbe tratto un giovamento personale. Una legge del 1867 sancì quindi il passaggio dei teatri d'opera dal governo dello Stato al governo delle municipalità, con “dote” finanziaria elargita a livello locale (un vecchio pallino del conte Cavour, che aveva di fatto sospeso il sussidio governativo ai teatri del Regno di Sardegna già nel 1860); e, nello stesso tempo, impose una tassazione che trasferiva allo stato il 10% degli introiti. Il disimpegno statale dal sostegno economico al genere di spettacolo più diffuso, nei primi anni dell'Unità, andò di pari passo col tentativo dello stato di liberarsi dal gravame dei costi del sistema di formazione che preparava i professionisti della musica e, quindi, agiva da supporto diretto al sistema operistico. Nel '68 il Ministro dell'Istruzione Pubblica Emilio Broglio proponeva un disegno di legge allo scopo di affrancare lo stato dall'obbligo di sovvenzione dei Conservatori di musica; un provvedimento che provocò una vera sollevazione degli interessati e per questo fu abbandonato. Le due questioni – quella dei teatri e quella delle scuole di musica – riemersero

<sup>1</sup> È invece presente nello sguardo d'insieme sull'Ottocento musicale italiano in chiave di storia sociale di JOHN ROSSELLI, *Sull'ali dorate. Il mondo musicale italiano dell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 1992.

appaiate nel 1871, quando il Ministro dell'Istruzione Cesare Correnti insediò una commissione per la riorganizzazione dell'insegnamento musicale e tentò di affidarne la presidenza a Giuseppe Verdi; il maestro suggerì senza mezzi termini che lo stato tornasse a preoccuparsi delle sorti ben più rilevanti dei teatri e abbandonasse i Conservatori a un destino municipale.

È una cosa strana – scriveva Verdi nella relazione al Ministro – la lotta che esiste fra gli uomini così detti di scienza e quelli che FANNO (lotta senza frutto per l'indifferenza dei secondi e per la petulante ostinazione dei primi); ed è ancora più strano il vedere che tutte le nostre grandi sommità del secolo attuale non sono quasi mai figlie di Conservatori!

[...]

Da questo capirai che io sarei costretto a lasciare – salvo qualche parziale riforma relativa al Canto ed alla Composizione – i Conservatori come sono, e rivolgerei le mie cure a scopo più utile, più pratico e più sicuro: al teatro.

Che il Ministro rialzi i teatri e non mancheranno né Compositori, né Cantanti, né Istromentisti. Ne istituisca per esempio tre, da servire più tardi da modello a tutti li altri. Uno nella Capitale, l'altro a Napoli, il terzo a Milano. Orchestra e Cori stipendiati dal Governo.

In ogni teatro, scuole di canto GRATIS pel popolo, coll'obbligo agli allievi di servire nel teatro per un dato tempo. [...]

Dovranno prodursi ogni anno due opere nuove di debuttanti, i cui spartiti dovranno essere esaminati da una Commissione di uomini dotti non pedanti, né con sistemi preconcepi.<sup>2</sup>

Il giudizio di Verdi era motivato dallo stato diffuso di decadenza e di provincialismo didattico dei Conservatori italiani: all'epoca faceva eccezione soltanto il Conservatorio di Milano, diretto dall'anziano Lauro Rossi. Tuttavia, messi di fronte all'alternativa se sostenere o i teatri o i Conservatori, i primi governi dell'Italia unita optarono decisamente per i secondi; ma non si preoccuparono di promuovere contemporaneamente anche a fianco della formazione artistica di compositori, cantanti e strumentisti anche un'educazione musicale diffusa. La musica venne infatti marginalizzata come materia di studio nelle leggi sulla formazione obbligatoria e gratuita dei cittadini: completamente trascurata dalla Legge Coppino del 1877, venne poi inserita fra le discipline di esercitazione facoltativa nei decreti scolastici del 1888 e del 1894, alla pari con "lavoro", ginnastica e disegno; una posizione nella quale l'educazione musicale rimase a lungo confinata.

<sup>2</sup> La minuta della relazione al Ministro è allegata alla lettera di Verdi a Piroli del 20 febbraio 1871, in *Carteggi verdiani*, a cura di ALESSANDRO LUZIO, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1935-47, III, p. 78-80.

L'assetto giuridico e i canali di finanziamento dei teatri e del sistema formativo musicale professionale, nonché lo stato marginale dell'educazione alla musica nel sistema scolastico, ebbero conseguenze immediate su produzione, rappresentazione e fruizione del melodramma e incrementarono, anziché colmarli, i preesistenti dislivelli locali.

Da una parte, la graduale municipalizzazione dei teatri, comportò una contrazione delle sovvenzioni e un impoverimento complessivo del sistema. Nel corso degli anni Sessanta ciò incise pesantemente sulla geografia teatrale italiana, allorché le stagioni si fecero discontinue, (come alla Fenice di Venezia – chiusa per undici anni su ventiquattro a partire dal 1873 – e alla Pergola di Firenze), si ridussero drasticamente per numero di titoli proposti (come al Teatro Apollo di Roma, che nella stagione 1878-79 mise in cartellone quattro opere, riuscendo però a rappresentarne soltanto tre), furono addirittura sospese per più stagioni consecutive (come avvenne a Genova, dove il Carlo Felice chiuse i battenti dal 1879 al 1883 per mancanza di fondi). I minori finanziamenti dei teatri ebbero ripercussioni anche in sedi di prestigio come il S. Carlo di Napoli, le cui stagioni furono qualificate “vergognose” dall'influente critico Francesco d'Arcais.<sup>3</sup> Uscirono indenni dalla tempesta finanziaria soltanto il Regio di Torino e la Scala di Milano: il primo grazie alla conduzione intelligente e oculata di Giuseppe Depanis; la seconda per la presenza sulla piazza di un ottimo direttore come Franco Faccio e di un editore potente come Ricordi, soprattutto da quando, alla fine degli anni Ottanta, l'azienda passò sotto la direzione dell'energico Giulio. In entrambi i casi ciò fu possibile per effetto delle sovvenzioni municipali continuative, garantite da città relativamente prospere. E su queste basi i principali teatri di Milano e Torino costruirono il primato nazionale dei decenni successivi.

D'altro canto, la municipalizzazione delle sovvenzioni ai teatri favorì la proliferazione di sedi minori e minime, dedite ai generi spettacolari più diversi. Il censimento nazionale dei teatri italiani del 1871 diede il risultato di 940 edifici in 699 comuni. Soltanto 11 erano però teatri di prima categoria, riservati all'opera,<sup>4</sup> mentre ben 881 erano classificati come teatri di terza classe, situati anche in piccolissime località montane: il caso più curioso è quello del teatrino di Vellano nell'Appennino toscano – recentemente restaurato – capace soltanto di 30 posti. In tal modo, l'opera godette di una diffusione crescente e molto più capillare sul territorio

---

<sup>3</sup> Cfr. FRANCESCO D'ARCAIS, *Rassegna musicale*, «Nuova Antologia», marzo-aprile 1879, p. 172-180.

<sup>4</sup> Il Comunale di Bologna, il Bellini di Catania, la Pergola di Firenze, il Carlo Felice di Genova, la Scala di Milano, il San Carlo di Napoli, il Bellini di Palermo, l'Argentina e il Costanzi di Roma, il Regio di Torino, la Fenice di Venezia (ovvero la base degli attuali “enti lirici”).

nazionale, ma secondo le modalità di realizzazione estemporanee di una pletera di teatri minori che la mettevano in scena occasionalmente. Un'analoga conta, negli anni Novanta, sommava 1.055 teatri, in 775 comuni. Si arrivò quindi a più di 3.000 teatri nel 1907. L'annuario teatrale di sette anni dopo, quando iniziava la concorrenza del cinematografo all'opera, elenca soltanto 131 teatri sede di stagioni d'opera di qualche entità.<sup>5</sup>

Nonostante la riduzione consistente del numero di stagioni nell'arco di un trentennio, permanevano dislivelli vistosi nella programmazione artistica. Dopo il 1860 le stagioni operistiche italiane si basarono principalmente sulla proposta di titoli di repertorio. La creazione di opere nuove fu discontinua anche nelle sedi maggiori (la Scala e il Regio di Torino su tutti), impegnate a proporre titoli di un genere costoso come il cosiddetto *grand opéra* italiano, o opera-ballo, che richiedeva orchestre di non meno di cento elementi (contro i cinquanta circa necessari per un'opera di cinquant'anni prima), cori di almeno ottanta (contro una trentina) e almeno il triplo di solisti. Non mancano neppure casi di "municipalizzazione" del repertorio, come a Genova, dove dall'inizio degli anni Settanta l'impresario è sollecitato a mettere in scena opere nuove di maestri «preferibilmente genovesi». I teatri di provincia – per esempio, quelli dei vecchi ducati di Modena, Parma e Reggio Emilia – decadde ben presto a sedi "second'ordine", con programmazioni di livello medio-basso, adatte come palestre per giovani interpreti e compositori esordienti. A Modena, in un trentennio, fra il 1870 e il 1900, a fronte di un'operazione culturale di pregio come la messa in scena del *Don Carlo* di Verdi, nella versione italiana in cinque atti, si contano una decina scarsa di "prime" di autori minori e minimi. Altrettanto dicasi per il Teatro Municipale di Reggio Emilia, di cui merita ricordare soltanto il debutto di Alberto Franchetti nel febbraio 1888 con *Asrael*: l'opera che lo impose fra i principali interpreti del cosiddetto "sinfonismo" operistico italiano.

In un contesto in cui la professione degli impresari si riduce sempre più a uno stato di precarietà – arrancante fra le richieste di artisti alle quali stenta a far fronte, i capitolati imposti dalle amministrazioni comunali che lasciano poco margine all'iniziativa personale, la scarsa sollecitudine dei municipi nell'erogazione delle sovvenzioni e, viceversa, l'inderogabilità della tassazione nazionale sugli spettacoli – a fare "sistema" fu soprattutto il ruolo potente degli editori. Da tempo l'editore commissionava le opere nuove al posto delle direzioni dei teatri e compensava direttamente i compositori, trasferendo loro una percentuale dei proventi derivanti dai

---

<sup>5</sup> Cfr. FIAMMA NICOLODI, *Il sistema produttivo, dall'Unità a oggi*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di LORENZO BIANCONI e GIORGIO PESTELLI, IV: *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, EDT, 1987, p. 169-180.

diritti di noleggio delle partiture ai teatri da lui stesso scelti per le rappresentazioni. A partire dagli anni Sessanta l'editore diventa anche il principale punto di riferimento negli allestimenti delle opere, dal momento che sceglie i direttori d'orchestra e i cantanti e assegna loro le parti, fissa i dettagli della messa in scena e li pubblica in appositi libretti di scena; fa costruire attrezzi scenici e strumenti musicali particolari (le trombe di *Aida*, per esempio, o le campane di *Tosca*) e li fornisce a noleggio. Tanto che lo stesso Verdi, che preferiva trattare di persona i propri affari con le direzioni dei teatri, da quando nel 1869 si riappacificò con la Scala – sede delle “prime” dei suoi ultimi lavori – lasciò che fosse Tito Ricordi a sovrintendere agli allestimenti e a farsi tramite con l'impresario delle sue istruzioni.

Entrando attivamente in causa in tutte le fasi di realizzazione delle opere – dalla creazione alla rappresentazione, dalla promozione dei prodotti artistici della propria casa nel mercato operistico alla loro divulgazione – l'editore si trasformò a tutti gli effetti in operatore culturale determinante per l'orientamento dei gusti del pubblico. A questo scopo gli editori si servirono della possibilità di improntare la programmazione di specifici teatri a vantaggio dei propri autori. Ricordi, che aveva nella sua scuderia soprattutto compositori italiani (i giovani come Amilcare Ponchielli, i contestatori come gli scapigliati Arrigo Boito e Franco Faccio e, su tutti, l'anziano Verdi), dominò per decenni le stagioni della Scala. La casa editrice Lucca, che si assicurò i diritti per l'Italia di importanti autori stranieri come Giacomo Meyerbeer, Charles Gounod, Richard Wagner, fece del Comunale di Bologna il suo principale centro d'azione, nonché il luogo delle più coraggiose esperienze intellettuali. Qui vi furono nel 1860 la rappresentazione de *Le Prophète* di Meyerbeer, concertata da un vero direttore d'orchestra come Angelo Mariani. Qui, nella stagione 1869, si tennero gli allestimenti di tutte le opere maggiori di Meyerbeer. Qui si ebbero le prime italiane di *Lohengrin* (1871) e *Tristan und Isolde* (1888) e l'allestimento del *Rienzi* alla presenza di Wagner (1876).

Gli editori, divenuti veri e propri industriali del melodramma, provvidero anche a una serie di mezzi di sostegno e di *marketing* delle proprie politiche culturali: dalle pubblicazioni a fini di divulgazione, d'informazione e di pubblicità a vantaggio dei propri prodotti – a tali scopi, oltre a quelli dell'approfondimento critico, assolsero periodici come «La Gazzetta Musicale di Milano» di Ricordi e «L'Italia musicale» di Lucca, più tardi anche «Il mondo artistico» di Sonzogno – all'assoldamento di ben organizzate *clagues*, capaci di determinare, in positivo o in negativo, le sorti di uno spettacolo. Mezzi che impegnarono tanto in lanci sovradimensionati di opere mediocri (come quello che l'editore Lucca confezionò nel 1873 per *I Goti* di Stefano Gobatti, presentata al Comunale di Bologna come la miglior interpretazione italiana di “musica dell'avvenire”); un titolo che

invece non resse alla prova della scena e sparì immediatamente dalla circolazione), quanto in operazioni di contrasto della concorrenza, dettate da mere tattiche aziendali (come quella che, nello stesso 1873, la *claque* di Ricordi attuò con successo, riuscendo a far togliere dal cartellone della Scala il *Lohengrin* dopo due sole rappresentazioni, sommerse dai fischi).

Decenni di concorrenza fra editori portarono fatalmente al tramonto delle case editrici più deboli sul piano industriale (Ricordi assorbì Lucca nel 1888) e alla concentrazione di veri e propri monopoli del genere melodrammatico nelle mani degli editori di musica più attivi e economicamente più potenti, che garantirono anche sbocchi internazionali – prima solo europei, quindi anche americani – a un sistema produttivo che con l'unità nazionale sembrava destinato in casa propria a sprofondare nel provincialismo. Tito Ricordi aprì succursali della casa editrice a Parigi e a Londra, suo figlio Giulio ne aggiunse un'altra a Lipsia. All'alba del nuovo secolo, Giulio Ricordi inviava regolarmente intere compagnie d'opera in Sud America, complete di scene, costumi, coro, macchinisti, reclutate in Italia, soprattutto alla Scala. Nel 1910 un'opera di Casa Ricordi, la *Fanciulla del West* di Giacomo Puccini, fu tenuta a battesimo alla Metropolitan Opera House di New York. E per non essere da meno, l'anno successivo il suo principale concorrente, l'editore Sonzogno (attivo dal 1874, editore della *Carmen* di George Bizet e poi dei musicisti della cosiddetta “giovane scuola” italiana, Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo, Umberto Giordano, Francesco Cilea) gli rispose con l'allestimento di lancio di *Isabeau* di Mascagni al Teatro Colon di Buenos Aires.

In un assetto di sistema che deve le sue trasformazioni più profonde agli impulsi dell'industria editoriale, la critica musicale fu sempre meno in grado di incidere sugli orientamenti di gusto di un pubblico che nel frattempo era divenuto più variegato quanto a composizione sociale e livelli culturali, grazie alla presenza dei ceti popolari: ovvero di artigiani, commercianti, impiegati. Una delle novità più significative dell'organizzazione teatrale dell'Italia unita fu infatti la creazione di teatri assai capienti (i cosiddetti “politeama”), concepiti appositamente per essere funzionali a differenti generi di spettacolo (prosa, lirica, rivista, varietà, circo) e aperti a nuove fasce di spettatori. Il Teatro Comunale di Firenze è uno dei teatri d'opera tuttora attivi che sorsero nel secondo Ottocento come politeama (si chiamava infatti Politeama Vittorio Emanuele II). In questo tipo di sale poteva accedere un numero assai elevato di persone (si arrivava anche a 5000 circa) e prendere posto in modo indifferenziato, senza settori distinti per classe sociale e censo. Tanto che in età giolittiana anche i teatri preesistenti introdussero alcune innovazioni “democratiche”: come il riassetto degli spazi in sala per far posto alle gallerie, allo scopo di

accogliere nuove fette di pubblico; oppure come la promozione di spettacoli “popolari”, che furono tali per il pubblico che vi assisteva e non per la qualità del prodotto offerto. Nel 1892 il Teatro alla Scala impone per la prima volta all’impresa Piontelli l’obbligo di realizzare «due rappresentazioni popolari» per stagione. Il primo spettacolo presentato sotto questa veste fu *La Wally* di Alfredo Catalani, a sua volta messa in scena in prima assoluta. *Wally* è opera fantastica, che si svolge fra castelli medievali e guglie alpine, popolata di sirene, di ispirazione “oltremontana”, come usava dire allora con intenzione spregiativa la critica sciovinista, impegnata a contrastare la dilagante internazionalizzazione del melodramma mediante l’adozione di stilemi di marca francese e, soprattutto, tedesca, ammirati dagli intellettuali. È perciò tanto più significativo il giudizio positivo di Giulio Ricordi, il quale così commentava l’esperimento di “popolarizzazione” dell’opera di Catalani sulle colonne della «Gazzetta Musicale di Milano»:

Colle rappresentazioni popolari, chiamandosi alla Scala una classe numerosissima di cittadini, che in altre condizioni non avrebbe i mezzi di entrare nel massimo teatro milanese, si compie un’opera di vera, di alta educazione artistica, si affina il gusto delle masse con spettacoli i quali, anche qualora non fossero perfettissimi, saranno pur tuttavia sempre superiori a quelli possibili nei minori teatri della città.<sup>6</sup>

Giulio Ricordi – uno dei protagonisti dell’industrializzazione del sistema del melodramma – toccava così i punti qualificanti del panorama dell’opera italiana post-unitaria che qui si sono elencati: la dinamica fra popolarità e cultura a livello degli indirizzi generali del gusto operistico; l’inclusione di nuove classi sociali nelle file degli spettatori e la funzione dello spettacolo operistico come mezzo attivo di educazione e di affinamento del gusto musicale in una società di per sé poco educata alla musica; sullo sfondo di un sistema a più velocità, caratterizzato localmente da forti disparità di intenti e di risultati, anche su una piazza primaria come Milano. Ovvero, le condizioni con cui nei primi decenni del nuovo secolo la musica italiana si presenterà alla svolta della “modernità”.

---

<sup>6</sup> GIULIO RICORDI, *Arte?... Democrazia?...*, «Gazzetta Musicale di Milano», XLVII, 31 gennaio 1892, p. 70.