ELENA BIGGI PARODI

L'OPERA, INTRATTENIMENTO CONVIVIALE

RIASSUNTO - Nell'opera italiana del primo Ottocento si può vedere una correlazione fra la sua caratteristica struttura a numeri chiusi e il modo in cui il pubblico assisteva allo spettacolo, prestandogli un ascolto frammentario. In teatro si faceva salotto, si cenava, si giocava a carte, fino all'arrivo dell'«aria».

PAROLA CHIAVE - Recezione, Opera italiana.

Lo straniero che assiste a un'opera in Italia si stupisce nel vedere il modo in cui il pubblico partecipa allo spettacolo. Applausi e grida a scena aperta interrompono l'azione drammatica prima del quadro vivente del quartetto di Rigoletto, per sottolineare con quanto piacere si è ascoltata *«La donna è mobile»*, o, ancora inopportunamente dopo il coro degli ebrei in Nabucco, prima che Zaccaria arrivi in scena e, cogliendoli in questo atteggiamento depresso, possa rassicurarli cantando la sua profezia. I melodrammi sono intercalati e punteggiati passo passo dagli interventi del pubblico, che interrompe senza timore l'azione scenica in momenti di grande tensione narrativa.

Del resto non è lontano il tempo in cui sui palcoscenici italiani si perpetrava addirittura *«la strage»* degli Ugonotti, *«strage»* nel vero senso della parola, dato che *«l'interminabile lunghezza del grand-opéra meyerbeeriano veniva adeguatamente accorciato secondo la capacità di resistenza del nostro pubblico, amputandone il finale tragico; ciò è successo più o meno fino al 1962 con l'allestimento scaligero diretto da Gavazzeni, che lo ha ripristinato per intero»* (1). In quello che si reputa il più illustre dei teatri italiani, il teatro alla Scala, mi è capitato personal-

(1) MASSIMO MILA, *L'opera come forma popolare di comunicazione artistica* in *I costumi della Traviata*, Studio Tesi, Pordenone, 1984.

mente, durante una rappresentazione, di sentire volare *«sei un cretino»* all'indirizzo d'un tenore, senza che costui avesse particolari problemi, solo che non era stato abbastanza convincente.

Questa abitudine a dar poca importanza allo svolgimento del dramma, a considerare l'aria del protagonista come qualcosa di autonomo e in sé concluso, ha, tuttavia, remote origini. Senza la pretesa di occuparmi qui di questioni stilistiche, si deve ricordare che nasce in Italia almeno da quando in questo paese andare a teatro diviene una pratica diffusa tanto da costruire gli edifici atti a questo scopo. L'opera, che nel Seicento era stata *«la delizia dei principi»*, come l'aveva definita Marco da Gagliano, commissionata e retribuita dai mecenati nel Seicento, nell'Ottocento diventa sempre più una istituzione che ha una gestione commerciale. Frattanto la vita del compositore, passando da un situazione di dipendenza all'indipendenza del libero professionista, era divenuta sempre più incerta. L'unica attività che in quest'epoca di transizione può assicurargli la tranquillità economica è quella teatrale, soggetta e condizionata ai gusti del pubblico.

Ai primi dell'Ottocento, tuttavia, il melodramma non è ancora uno spettacolo popolare, ci sono è vero i posti a buon mercato della loggia più alta, la cosiddetta *«piccionaia»*, dove i domestici in livrea aspettano i loro padroni ([2]), ma la frequentazione del luogo teatrale ottempera soprattutto, per la nobiltà e la ricca borghesia, alla funzione di occasione d'incontro sociale; a teatro, insomma, vanno tutti, amanti dell'opera e non. Nel rimescolamento generale della società post-rivoluzione avere un palco all'opera è una necessità sociale, significa il riconoscimento del proprio status.

Charles Burney ([3]) riferisce del chiasso *«incredibile»* udito durante una rappresentazione alla Scala *«che non cessava, se non quando c'erano due o tre arie, o un duetto»*.

Ancor prima, il 7 gennaio 1770 in una lettera da Verona, Mozart scrive alla sorella (in italiano), riferendo d'una rappresentazione teatrale cui ha assistito ([4]); il fanciullo prodigio mostra una gran cura nel descrivere le voci che ha ascoltato, fino a che sembra uscirgli dalla penna una frase tanto spontanea quanto espressa a malincuore *«ma è tanto sussurro nel teatro che non si sente niente»*.

([2]) HENRY RAYNOR, *Storia sociale della musica*, edizione 1972 e 1976 da l'autore, Il Saggiatore, Mondadori, 1990.

([3]) CHARLES BURNEY, *The present state of Music in France and Italy*, London 1771, traduzione italiana, EDT Torino, 1979.

([4]) GUGLIELMO BARBLAN e ANDREA DELLA CORTE, *Mozart in Italia*, Milano 1956.

L'occasione mondana si rendeva spesso utile anche sul piano degli interessi personali *«un ambasciatore»* - riferisce Simon Townely Worsthorne - *«assicurava a un amico che era necessario per ogni diplomatico seguire regolarmente l'opera, perché così era possibile venire a conoscenza di cose segrete altrimenti non acquisibili per via normale»* (5). È comprensibile come la consuetudine a frequentare assiduamente il teatro come occasione d'incontro sociale abbia portato il pubblico a circondarsi di tutte le comodità possibili, ivi compreso vari divertimenti collaterali. I teatri, sempre più grandi e lussuosi, in Italia vengono dotati di numerosi palchetti chiusi che equivalgono a veri e propri salotti privati.

George Saunders, nel suo trattato sui teatri italiani pubblicato a Londra nel 1790, racconta che *«È di moda in Italia ricevere ospiti nei palchi, giocare a carte e spesso cenarvi; senza dubbio questa usanza ha creato le premesse per la costruzione dei palchi chiusi che in seguito vennero adottati anche in altri paesi»* (6). Burney descrive il teatro alla Scala dicendo *«di fronte ad ogni palco, attraversando la galleria per cui si accede ad essi vi è una saletta con il caminetto, fornita di tutte le comodità per i rinfreschi e per giocarvi a carte»*. Quanto a Stendhal è noto come egli si diffonda nel *Viaggio in Italia* sulla consuetudine dei palchetti chiusi, riferendo con la ben nota malizia che in Italia vi fosse anche chi vi dormiva, da solo o in compagnia.

Nel 1827 Bellini appena giunto a Milano per rappresentare *Il Pirata* alla Scala, scrive in una lettera all'amico Florimo *«il teatro stesso mi secca e non poco: opere vecchie e male eseguite, un caldo nei palchi che si muore, a cagione che tutto il teatro è pieno di stufe, e quel continuo sortire dai palchi è un morire, perché si trovano i corridoi freddi ed è un rischio continuo di raffreddarsi»* (7).

Fra il cicaleccio della conversazione e il rumore, causato da quel *«sortire dai palchi»*, doveva essere ben difficile l'ascolto anche per chi fosse intenzionato a seguire il dramma.

Già di per sé la condizione acustica e visiva offerta dai palchetti chiusi, eccezion fatta per gli ascoltatori che si trovano nella parte anteriore di essi (8), non è così buona. La piccola apertura del palco infatti,

---

(5) S. TOWNELY-WORSTHORNE, *Venetian opera in Seventeeth Century*, London 1954.

(6) GEORGE SAUNDERS, *A Treatise on Theatres*, London 1790, ristampato Benjamin Blom, New York 1968.

(7) FRANCESCO PASTURA, *Lettere di Bellini*, Catania 1935. Lettera del 12 gennaio 1828.

(8) MICHAEL FORSYTH, *Edifici per la musica*, Bologna, Zanichelli, 1987.

assieme al materiale fono-assorbente di cui è tappezzato, determina una diminuzione del livello sonoro, e a maggior ragione la resa acustica doveva essere minore allora, quando i palchi erano carichi di tappezzeria e di festoni di seta e di damasco. La forma architettonica chiusa dei palchi italiani, con le caratteristiche acustiche che comporta, riflette dunque il modo di frequentare l'opera d'allora.

Poteva essere normale, ad esempio, arrivare nel proprio palco due ore dopo l'inizio dell'opera, giusto in tempo per ricevere le visite dei corteggiatori, come racconta Stendhal ne *La Certosa di Parma* a proposito dello sbocciare dell'amore fra il Conte Mosca e la Contessa Pietranera alla Scala.

La ragione di tanto disinteresse dipendeva anche dal fatto che andare a teatro significava andarci ogni sera di rappresentazione, e, per molte sere consecutive, assistere alla medesima opera. In una lettera dall'Italia un viaggiatore inglese, Samuel Sharp, racconta quanto accadeva al S. Carlo di Napoli *«I napoletani raramente pranzano insieme o si fanno visita se non all'opera; per questo raramente rinunciano al teatro anche se un'opera viene rappresentata per tre serate di seguito ed è la stessa, senza alcun cambiamento, da dieci, dodici settimane»* (9). Ed è ciò che afferma anche Foscolo quando scrive le sue *«idee economiche applicate praticamente agli II.RR. Teatri alla Scala e alla Canobbiana»* (10). A proposito del teatro scaligero egli scrive *«manca ad esso un gran magazzino per conservatorio di scenari; ed è questo un difetto grande perché impedisce a quel teatro di fornirsi d'un repertorio d'opere e balli onde togliere quella viziosa stucchevole uniformità a cui gli italiani sono, è vero, accostumati, ma che ormai comincia a divenire anche per essi disgustosa e che per tutti i forestieri riesce insopportabile. Dalla quale uniformità nasce la necessaria conseguenza che, ripetendosi una stessa opera per venti o trenta sere consecutive gli spettatori non vi prestano più attenzione, e si fa nei palchetti la conversazione e vi si gioca e vi si cena; e con tale clamore e ciarlio che ai nuovi venuti si rende impossibile il sentire la musica, e gli artisti sono condannati per lo più a cantare ai banchi, tranne quando arriva quel tal pezzo prominente, col giunger del quale si fa un generale silenzio e succede l'entusiasmo alla più fredda indifferenza»*.

Con *«un tal pezzo prominente»* Foscolo indica chiaramente l'«aria».

---

(9) SAMUEL SHARP, *Letters from Italy, describing the customs and manner of that country*, London 1766.

(10) UGO FOSCOLO, *Opere edite e postume di Ugo Foscolo*, Vol IV, Firenze, pp. 378-412.

Testimonianze di questo tipo fanno pensare che si possa vedere una correlazione fra il modo in cui il pubblico fruiva lo spettacolo e la forma chiusa. I compositori dovevano avere ben presente nello scrivere un'opera, questo tipo di ascolto frammentario e i luoghi del dramma che avrebbero maggiormente goduto dell'attenzione del pubblico. Del resto, fin dal suo nascere, il teatro in musica in Italia, diviso fra impegno drammatico e svolazzo canoro aveva sempre avuto ben chiara l'attrattiva esercitata sul pubblico dall'*«aria»*. Già la tecnica drammatica barocca del *«bello scompiglio»*, inteso come principio per cui in un'opera si devono avvicendare una moltitudine di arie basate su diversi affetti, era stato in parte responsabile dell'importanza assunta via via dal momento dell'aria.

Non si vuol dire con ciò che il melodramma in Italia nel primo Ottocento fosse seguito senza porre alcuna attenzione alla vicenda. Come ha ben visto Massimo Mila ([11]) l'opera nell'Ottocento offriva *«dei modelli di comportamento, come oggi lo schermo coi suoi divi»*. *«Di malmaritate come Maria di Rohan, come Francesca da Rimini»* - prosegue Mila con la sua avvincente capacità espositiva - *«ce n'erano a dovizia fra le dame milanesi che appoggiavano le braccia ben tornite sul velluto rosso dei palchi della Scala. Ex-fanciulle romantiche che da tempo trascinavano i sogni della giovinezza nella prosa quotidiana del matrimonio, e in Edgardo, nel Pirata, insomma nel pallido tenore in nero manto scorgevano l'immagine del cugino uffiziale o poeta cui avevano dovuto rinunciare a vent'anni per andar spose ad un facoltoso industriale tessile»*. In questo senso Mila vuole dimostrare come l'opera italiana del primo Ottocento abbia svolto una vera e propria *«forma popolare di comunicazione artistica, rimpiazzando il romanzo e lo stesso teatro di cui l'Italia era sostanzialmente priva»*.

Tuttavia ciò non è in contrasto, a mio avviso, con quanto afferma D'Amico quando dice che il modo di giudicare l'opera era diverso in quest'epoca, nel periodo che a grandi linee si può indicare come *«prima di Verdi»*. Quasi a sostegno delle opere italiane di primo Ottocento, che alternano spesso momenti di caduta a momenti di vera sostanza musicale-drammatica, D'Amico sostiene che l'opera italiana di allora era *«tutt'altra cosa, accolta e giudicata secondo altre misure»*. *«I suoi spettatori»* - afferma D'Amico - *«si concentravano a degustarla soltanto in certi momenti essenziali; per il resto prestandole aleatorie pause di distrazione»* ([12]).

([11]) MASSIMO MILA, *op. cit.*

([12]) FEDELE D'AMICO, *La meravigliosa Caballè*, in Fiera letteraria XLII (1967), No. 27, 6 luglio 1967.

Nell'uno e nell'altro caso, quello della spettatrice che s'identificava con Francesca da Rimini prospettato da Mila o in quello dello spettatore indaffarato a far salotto, ciò che arrivava a risvegliare l'interesse di entrambi era il momento del numero chiuso. Il numero chiuso del melodramma del primo Ottocento di Bellini, di Donizetti, dalla forma bipartita dei due tempi (cantabile e cabaletta) sia esso aria, duetto o concertato, è, si potrebbe dire mutuando l'espressione dalla teoria dell'informazione, il momento in cui avviene la *«maggior trasmissione di informazione»* sia drammatica che musicale.

È un'isola in cui coincidono l'invenzione melodica, più o meno ornata, che conquista l'orecchio, e lo slancio espansivo, quella *«romantica esaltazione del cuore a danno della ragione»* che costituisce in quegli anni un vero e proprio modello di comportamento. Come nota Dahlhaus ([13]), *«nell'opera italiana l'importanza centrale assunta dagli affetti sospinge in primo piano talune risorse drammatico musicali e ne relega talune altre ai margini»*.

Non si può dimenticare infatti che solo allora in Italia avviene il primo vero incontro col romanticismo e questo si attua in primo luogo nell'incontro con la sfera del privato. È questa una caratteristica comune del primo romanticismo in Italia. Anche nelle poesie di Foscolo e di Leopardi si avverte la nuova sensibilità solo quando essi affrontano l'intimità del sentimento, mentre i due poeti ci appaiono ancora classicheggianti quando affrontano tematiche diverse. Le motivazioni che portano gli artisti ad un ripiegamento sulla sfera del privato sono numerose e strettamente collegate coi cambiamenti ai quali è sottoposta la società europea e italiana in quegli anni.

Lungi da volerle elencare tutte, si accennerà solo a come con la Rivoluzione francese, l'ascesa di Napoleone, le sue conquiste e successivamente la Restaurazione, tutto si era succeduto rapidamente in tutta Europa, le delusioni si erano susseguite agli entusiasmi, gli uomini cambiavano repentinamente animo, ideale, bandiera. Valga per tutti l'esempio di Jaques Louis David che nei suoi quadri celebra dapprima la Rivoluzione poi l'Imperatore, pensiamo agli entusiasmi delusi di Beethoven, Manzoni, Foscolo. In quest'altalena in cui il potere passa di mano in mano l'Italia, dal canto suo, è un poco alla mercé di accordi stipulati lontano. All'indomani della Restaurazione la brutalità della restaurata tirannia, le aspre repressioni, fanno sì che in Italia negli anni

---

([13]) CARL DAHLHAUS, *Drammaturgia dell'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, vol. IV, EDT Torino, 1988.

Venti ciascuno avesse parenti in carcere o sotto inchiesta. Portato dal vento libertario della Rivoluzione francese sta nascendo anche in Italia l'ideale di unità patriottica, che nei decenni successivi condurrà al Risorgimento ma, nei primi decenni del secolo insieme all'ottimismo ufficiale, imposto dal potere autoritario, predomina ancora il disorientamento. Né si può dimenticare la presenza dilagante della ricca borghesia che, attraverso lo svago dell'opera, è confermata nel suo ruolo di protagonista emergente della vita cittadina, e allo stesso tempo ne indirizza le tematiche, passionali è vero, ma moraleggianti. Solo più tardi, come s'è detto, quasi alle soglie della metà del secolo, gli animi vengono infiammati da temi dotati di risonanza patriottica e l'opera trova nella sfera pubblica la stessa eco interiore, lo stesso invito alla immedesimazione, che le opere di Donizetti e Bellini trovano nella sfera privata.

E se il melodramma italiano del primo Ottocento trova ispirazione nei generi letterari dominanti importati da altri paesi, in particolare nel romanzo storico di Walter Scott e nei drammi di Victor Hugo (vedi la rossiniana *Donna del Lago* o *La straniera* di Bellini, *I Puritani*), tuttavia la vicenda dell'opera come in *Norma*, come ha notato giustamente Dahlhaus ([14]) è usata piuttosto come *«impalcatura»* come veicolo *«per procurare situazioni che consentano o esigano di esprimere musicalmente conflitti sentimentali»*. E qui, in questa «espressione realistica dei sentimenti, dei conflitti interiori, risiede qualcosa di estremamente moderno e nuovo, che si stava sostituendo ai temi convenzionali fino ad allora utilizzati dall'opera seria. La musica, che di volta in volta determina la vera sostanza tragica del dramma, pone l'accento sulla dialettica dei sentimenti dei personaggi, oppure, tematica assai gradita, è funzionale per la rappresentazione d'una patologia romantica quale la pazzia *(Sonnambula, I Puritani, Lucia di Lammermoor)*, ma non è una musica che come per Rossini *«s'innalza al di là della natura comune in un mondo ideale»* ([15]) ma una musica che si incarica di offrire i palpiti ed i furori d'un cuore reale, d'un cuore borghese.

Fra le tante voci che ci illuminano sul modo di fruire l'opera italiana del primo Ottocento c'è la testimonianza illustre di Giacomo Leopardi. Il poeta, dal quale ci attenderemmo un certo interesse per il procedere dell'azione drammatica, sembra invece porre l'accento intera-

([14]) CARL DAHLHAUS, *op. cit.*
([15]) MASSIMO MILA, *op. cit.*

mente su alcuni momenti musicali. Leopardi si trova a Roma e racconta al fratello della rappresentazione della *Donna del Lago* al teatro Argentina *«Abbiamo in Argentina la Donna del Lago, la qual musica eseguita da voci sorprendenti è una cosa stupenda, e potrei piangere ancor io, se il dono delle lagrime non mi fosse stato sospeso [...] Bensì,* - continua il poeta, - *è intollerabile e mortale la lunghezza dello spettacolo, che dura sei ore, e qui non si usa uscire dal palco proprio* (16)». In quella occasione, riferisce il De Angelis (17) secondo le testimonianze dei recensori dell'epoca, l'opera di Rossini andò in scena addirittura interpolata da brani di autori diversi, ritenuti più adatti ai mezzi vocali degli interpreti. Come si vede il disinteresse per lo svolgimento dell'azione scenica, per la *«fabula»* intesa come la successione logica e cronologica della vicenda, è totale. L'unica unità estetica dell'opera a numeri chiusi, può eventualmente essere ricercata nella singolarità di ciascun allestimento. Infatti fino a tutto il primo Ottocento né libretto, né partitura erano intangibili, ma potevano essere cambiati, si potrebbe dire *«a misura»* di cantante, un aspetto che conferma ulteriormente la mancanza di preoccupazione dell'autore per il collegamento fra un'aria e l'altra.

Anche riflettendo su ciò che scrive Bellini in una lettera (18), quando afferma di essere *«persuaso [...] che gran parte del buon successo (d'un opera) dipenda dalla scelta d'un tema interessante, da accenti caldi d'espressione, dal contrasto delle passioni»* si vede chiaramente come per il compositore la vicenda rivesta più o meno l'importanza di argomento di corollario per giustificare determinate situazioni emotive.

Una sorta di ambientazione che, per altro, data la rigida distribuzione delle arie fra protagonisti e comprimari sembra, come scrive il Foscolo nella recensione già citata, *«L'unica libertà di cui goda l'autore [...] dopo di che* - continua il Foscolo - *[...] il povero poeta deve formarsi uno scheletro della distrubuzione dei pezzi che si hanno da cantare dai diversi soggetti che agiranno; e questi pezzi sono prescritti in numero, in qualità e in posto [...] si vuole assolutamente che tutti i soggetti primi abbiano un numero uguale di pezzi cantabili, altrimenti chi ne ha meno fa gli alti gridi. Questi pezzi devono essere immancabilmente una cavatina o un duetto, o un terzetto di sortita, un'aria nel corso dell'opera, e due o tre pezzi concertati a quattro [...] devono essere distribuiti in modo che un cantante non ne abbia mai due di seguito, altrimenti esso è rovinato,*

(16) MARCELLO DE ANGELIS, *Leopardi e la Musica*, Milano 1987
(17) *Op. cit.*
(18) *Op. cit.*

perderà la voce, si ammalerà, si vuol perderlo, si vuole ucciderlo [...] *e questo è poco giacché lo scoglio maggiore si è di situare in modo questi pezzi che un artista primario non abbia il suo, dopo quello di altro artista di pregio* [...] *poi,* - continua il Foscolo - [viene] *il compositore, prima di tutto esso vuole che il libro desti il maggior interesse possibile, che i pezzi cantabili principali cadano in situazione, vuole molti cori* [...] *e che più? Vuole talvolta che la poesia non sia tanto bella e dignitosa - e,* continua il poeta - [...] *il pubblico ancora vi ha voluto qualche cosa di suo, poiché ormai non vuole più sentire recitativi, e molto meno arie e canto di parti secondarie».*

È comprensibile come con questi principi drammatici la discontinuità dell'azione teatrale non costituisca una grave preoccupazione per i librettisti e i compositori italiani di questo periodo, i quali focalizzano sui momenti dell'aria tutto il loro interesse. E ha ragione D'Amico quando afferma che per l'opera del primo Ottocento *«l'antefatto è un male inevitabile, ma ciò che conta è il presente assoluto dell'aria»*; ciò che ha valore in queste opere anteverdiane è il gesto emozionale, l'espressione spontanea dell'affetto, inquadrabile in un'autonomia estetica che non fu compresa dai contemporanei, che attuavano sempre il paragone con un concetto astratto di drammaticità. Va ricordato, tuttavia, che non comprendere non significa non apprezzare, considerando ad esempio le parole di stima che lo stesso Wagner indirizzò verso la musica di Bellini.

Oggi, che le ultime tendenze storiografiche hanno mostrato quanto sia unilaterale il concetto di drammaticità come è desunto dal Musikdrama wagneriano, la caratteristica di convivialità dell'opera italiana, ben lungi dal costituire solo un fenomeno di costume, va messa in correlazione con le caratteristiche stilistiche stesse di questo eterogeneo repertorio.

Indirizzo dell'autore:
dr. prof. Elena Biggi Parodi - Il Campagnon - I-37050 Concamarise