



MUSICA IN UNIVERSITÀ

L'INDUSTRIA DEL MELODRAMMA

**RELAZIONE SVOLTA DAL
PROF. PIER GIUSEPPE GILLIO**

**AULA MAGNA DELLA FACOLTÀ DI ECONOMIA
GIOVEDÌ, 5 MARZO 2009**

L'INDUSTRIA DEL MELODRAMMA

di Pier Giuseppe Gillio

Come gli studiosi o semplicemente i curiosi di cose musicali ben sanno, il 1637 costituisce una data importante nella storia del melodramma italiano. In quell'anno si inaugurava infatti a Venezia il teatro di San Cassiano. Ma, anziché con un consueto spettacolo di prosa, con un dramma interamente in musica. La qual cosa significa che il genere, ormai di importanza riconosciuta e crescente, perveniva per la prima volta a un teatro pubblico, a pagamento, dopo essere stato per una quarantina d'anni appannaggio del mecenatismo di corti e accademie. Corti e accademie che, nella scia della tradizione rinascimentale, offrivano il raffinato e oneroso spettacolo a un selezionato pubblico di invitati.

Non mi soffermerò sulle trasformazioni conosciute dal genere dopo questo evento, ma ricorderò semplicemente che i teatri in cui si allestivano stagioni d'opera si diffondevano dopo Venezia nelle più importanti città d'Italia. Teatri sempre più sontuosi, edificati a iniziativa di privati o di società di cavalieri; talora anche sotto l'egida di una casa regnante. Teatri costruiti con l'impegno di capitali cospicui, costituiti anche da quote dovute alle più eminenti famiglie della città, che prima ancora della costruzione dell'edificio facevano a gara per acquistare nel nuovo spazio pubblico un proprio spazio privato: il palco. Esigenza quest'ultima che, come ben noto, influisce profondamente sulle nuove architetture che acquisiscono la disposizione dei palchi a ferro di cavallo, in quattro o cinque ordini sovrapposti.

In questo mio intervento cercherò di tratteggiare, nei limiti del tempo e soprattutto delle mie competenze, alcuni aspetti del complesso sistema produttivo del melodramma italiano. Materia oggi meno oscura di quanto fosse in un non lontano passato soprattutto per i contributi di studio di Marcello De Angelis, autore de *Le carte dell'impresario* (1982), e di John Rosselli, autore del fondamentale *L'impresario d'opera* (1985). Tuttavia, oltre il richiamo a realtà già indagate e note, non mancherò di fare qualche riferimento alla vita dei teatri minori, la cui storia ancora attende, in larga misura, di essere scritta.

Sin dagli esordi del teatro musicale pubblico, una gestione diretta dell'attività artistica da parte di proprietà e comproprietari costituiva un caso assai improbabile. Artefice dell'attività e primo attore del nuovo sistema produttivo era infatti un impresario, cui si appaltava l'intera organizzazione delle stagioni teatrali; a cominciare da quella più importante di carnevale.

Nella storia del melodramma il ruolo dell'impresario fu sostenuto dalle figure più diverse: musicisti, possidenti, nobili, commercianti, faccendieri. Sua era l'intera responsabilità di gestione per un periodo coincidente con la stagione. E sue erano le incombenze relative all'ingaggio di compositori, cantanti, ballerini, orchestrali, macchinisti... nonché agli allestimenti e obblighi connessi, dalla pulizia all'illuminazione, al riscaldamento della sala.

All'ordine del giorno i fallimenti delle imprese, con lunghi strascichi di proteste, contenziosi, cause legali. Soprattutto nei teatri minori. Con direzione teatrale e pubblico inferociti per il cattivo esito di stagioni giocate al risparmio. Ed essendo tutt'altro che raro il caso di un impresario fuggito per sottrarsi all'assedio dei creditori, divenne usuale la richiesta agli aspiranti del deposito di una consistente cauzione.

Da parte sua l'impresario operava in continuo timore di serate con scarso concorso di pubblico, nella preoccupazione di cantanti protestati o ammalati o intenzionati a non andare in scena se non puntualmente pagati; e poi di inverni rigorosi, che rendevano gravose le spese di riscaldamento, o degli imbrogli degli addetti alla biglietteria o dei tanti imprevisti che puntualmente incontrava.

Frequenti i risvolti grotteschi della gestione di impresari lestofanti oppure vittime delle grazie e dei capricci delle prime donne. Aspetti che già ispiravano nel primo Settecento la feroce satira del *Teatro alla moda* di Benedetto Marcello e in seguito un

folto filone "metateatrale" di opere giocose, dall'*Impresario delle Canarie* di Metastasio alle *Convenienze e inconvenienze teatrali* intonate da Donizetti.

Sul finire del Settecento il numero dei teatri italiani conosce una crescita esponenziale, poiché anche le città minori provvedono alla loro inaugurazione o al loro ampliamento. Così Novara, il cui teatro nuovo è inaugurato nel 1779. E così Vercelli che ottiene sovrana autorizzazione per la costruzione di un nuovo edificio nel 1785.

In un primo tempo le stagioni d'opera d'un teatro minore, che interrompevano - di massima una volta l'anno - le più comuni stagioni di prosa, consistevano di melodrammi giocosi, la cui messa in scena era assai meno onerosa di quelli seri, allestiti quasi esclusivamente in teatri primari come il Ducale di Milano o il Regio di Torino. Con non irrilevanti sovvenzioni della corona.

Non si dimentichi poi che ancora a fine Settecento l'opera seria non era un genere di repertorio ma costituiva sempre una novità: limitata alla sede di committenza e destinata a vita effimera perché, a stagione conclusa, non era replicata altrove.

Solo nei primi decenni dell'Ottocento anche l'opera seria, se di successo, potrà essere esportata e riproposta in altri teatri. Con notevole abbattimento della spesa non dovendosi più pagare compositore, librettista, copisti e talora persino scene e attrezzature. E fu così che il genere serio raggiunse le città minori. Frequentemente associato a quei balli tragici che, com'era già consuetudine nei grandi teatri, inframmezzavano gli atti dell'opera.

La tendenza alla moltiplicazione dei teatri era irreversibile. E dopo una breve stasi in età napoleonica conosceva un ulteriore incremento. Come dimostrano gli almeno cento teatri inaugurati nella penisola tra il 1821 e il 1847. E anche in Piemonte fervono opere di ristrutturazione e di ampliamento: a Cuneo nel 1828, a Novara nel 1832, a Ivrea nel 1834, a Vercelli nel 1842. Con ampliamento degli spazi per il pubblico, ma soprattutto di palcoscenici e spazi retrostanti nonché delle fosse armoniche, e ciò fondamentalmente per consentire più agevoli e grandiosi allestimenti di spettacoli operistici.

Il giro d'affari sempre più poderoso e le nuove esigenze delle produzioni determinano significative trasformazioni del sistema. Così come già dimostrano le vicende biografiche di alcuni grandi impresari, primo tra tutti Domenico Barbaja, il cui nome è strettamente legato alle fortune di Rossini e di Donizetti.

Da semplice garzone di caffè, si arricchiva improvvisamente dopo aver ottenuto una licenza di gestione del nuovo gioco della *roulette* nei teatri milanesi. Dopodiché investirà fruttuosamente i suoi capitali nei principali teatri: in primo luogo al San Carlo di Napoli, ove fu attivo per un trentennio. Tuttavia, a diversità dei suoi predecessori, assumeva contemporaneamente altre importanti imprese, come quella della Scala e dell'opera di Vienna, monopolizzando così importanti circuiti.

Altrettanto importante la figura di Alessandro Lanari che assunse le imprese dei teatri di Venezia, Firenze, Roma nonché di teatri delle Americhe.

Con Barbaja e Lanari, e in seguito con Bartolomeo Merelli, si andava dunque affermando un ruolo che non era più quello di un semplice impresario legato stagionalmente a un teatro bensì quello che allora si definiva di agente o di corrispondente teatrale, con relazioni molteplici, anche internazionali (con paesi come la Russia, la Scandinavia, la Grecia e persino la Turchia).

Agenti cui facevano ora riferimento non solo compositori, cantanti, strumentisti e ogni altra figura professionale legata al mondo teatrale, ma gli impresari medesimi. Di massima la provvigione da tutti dovuta all'agente era del 5%. Percentuale soggetta ad anche sensibili incrementi nella seconda metà del secolo.

E fu Milano la sede privilegiata delle agenzie, grandi e piccole.

Sui loro successi, effettivi o millantati, non mancano di offrire informazioni generose, e quasi sempre prezzolate, numerosi periodici musicali («Il barbiere di Siviglia», «Il corriere dei teatri», «Il censore universale dei teatri», «L'eco», «L'Italia musicale», «Il pirata», «Strenna teatrale europea», «I teatri») pubblicati nella città e diffusi in tutt'Italia.

E così i teatri, da quello primario di una capitale a quello di un piccolo centro di provincia, cominciarono a trattare direttamente con l'agente.

Era in genere quest'ultimo a rivolgersi a una direzione teatrale, perlopiù al finire dell'estate. Come il genovese Giuseppe Montaldi che nel 1848 così si indirizzava alla direzione del teatro di Vercelli:

Signore ho l'onore di parteciparle che dietro la Superiore Autorizzazione aggiunsi al mio negozio di musica stampata e spartiti d'opera, un ufficio di Agenzia teatrale.

La cognizione e l'esperienza d'ogni cosa relativa a tali affari che per molti anni mi occuparono, nonché le molte mie relazioni in Europa e nell'America, mi danno animo a poterla assicurare che qualunque commissione Ella vorrà affidarmi sarà col massimo zelo, sollecitudine e onoratezza, disimpegnata.

Il nuovo ufficio si occuperà perciò di Contratti sia d'Appalto, che di Imprese teatrali, Scritture d'Artisti di Canto e di Ballo, piazzamento di Professori di musica e pittori, di Compagnie drammatiche, forniture di spartiti, vestiari, attrezzi etc. etc.

La favorevole posizione di questa piazza [di Genova] per gli immediati rapporti colle principali città e l'associazione a questo ufficio dei più accreditati corrispondenti teatrali, contribuiscono a facilitare le mie operazioni, perciò la prego signore a volermi onorare dei pregiati suoi comandi, nella quale speranza ho l'onore di protestarmi coi più distinti sensi di considerazione.

Non diversamente, negli anni precedenti, si era presentato alla direzione del teatro civico di Ivrea l'agente milanese Filippo Burcardi, già maestro al cembalo e impresario, che ottenne di organizzare stagioni d'opera in quella città per ben sedici anni. Un rapporto duraturo, ma spesso tempestoso, intessuto di sospetti e di reciproche doglianze. Come documenta la fittissima corrispondenza che, come di consueto in questo genere di rapporti, intercorreva tra i due soggetti.

Burcardi, che si vantava di avere la responsabilità degli allestimenti lirici di un centinaio di teatri, non mancava di fare frequentemente notare alla direzione teatrale eporediese che un piccolo teatro, non in grado di assegnare all'impresa una dote adeguata, ovvero un premio aggiuntivo agli incassi, non poteva pretendere più di quanto egli procurava. Ma, non appena avuto sentore di qualche trattativa avviata dalla direzione con terzi, interveniva dicendo peste e corna del concorrente e promettendo stagioni d'eccezione. Rito, questo, che si celebrava con una frequenza quasi annuale. Dopodiché, come nel 1839, la direzione veniva a scoprire che la tanto decantata prima donna che a dire dell'agente aveva fatto nella precedente stagione «un vero e proprio fanatismo a Vercelli» era in realtà, come riferiva un attendibile teste, la moglie dell'impresario, «una bruttissima creatura con un solo occhio che canta appena passabilmente». Oppure, come nel 1840, era lo stesso agente a dover ammettere che l'impresario da lui designato l'anno precedente era «novizio nella professione e volle darmi carico della propria inesperienza».

Circa la dote si aggiungerà che richiedendo gli spettacoli d'opera spese sempre più considerevoli - anche per il crescente numero di persone chiamate alla loro realizzazione - gli introiti di abbonamenti e botteghino non potevano consentire una stagione decorosa e al tempo stesso un pareggio del bilancio d'impresa. Ragion per cui divenne sempre più significativa ed estesa la consuetudine di un premio erogato all'impresa dalla direzione teatrale. Premio inizialmente costituito dai contributi dei palchettisti o da altre entrate - come i proventi del gioco d'azzardo che si svolgeva nei ridotti - e poi, in misura assolutamente preponderante, da contributi delle amministrazioni comunali. Nella piccola Ivrea il contributo pubblico era di sole 500 lire: finanziamento raddoppiato nel 1843, a copertura di un 10% del bilancio d'impresa. Il comune di Novara ne erogò invece 5000 fino al 1836, anno in cui lo stanziamento fu accresciuto a 8.000. Un importo analogo sarà deliberato dal comune di Vercelli nel 1847.

Avviene così che le sorti della stagione siano strettamente legate alla disponibilità di risorse municipali. E quando queste venivano meno le stagioni erano soppresse o limitate all'attività delle compagnie dei comici, ovvero all'assai meno oneroso teatro di prosa.

Un inciso. Il problema del finanziamento pubblico non riguardava solo le città piccole e medie. Nel 1885 il consiglio comunale di Milano discuteva in merito alla riduzione delle sovvenzioni alla Scala. La proposta non fu approvata anche per l'intervento di Giulio Ricordi che riusciva a dimostrare come l'industria teatrale fosse di vantaggio a tutta l'economia della città, con un giro d'affari, comprensivo dell'indotto, di diversi milioni di lire l'anno e con quasi un migliaio di persone coinvolte nell'attività.

Ma torniamo alle vicende del teatro di provincia. Dopo aver raggiunto accordi di massima, avveniva la stipula del contratto tra direzione e agenzia.

Come a Novara nel 1832, quando la direzione appaltava il teatro a quel Bartolomeo Merelli che diverrà in seguito impresario della Scala e che potrà a buon diritto essere considerato l'erede di Barbaja. L'accordo si limitava a stabilire che per la stagione di carnevale l'impresa avrebbe assicurato:

- due opere serie, 38 recite (a iniziare dal primo giorno della stagione, che d'ordinario era il giorno di S. Stefano, il 26 dicembre), quattro serate di beneficio (ovvero serate in forma di concerto i cui proventi andavano a beneficio dei cantanti), cinque «feste da ballo»;
- il contratto stabiliva inoltre il costo del biglietto e l'entità sia della dote sia della cauzione che sarebbe stata depositata dall'impresario;
- come di consuetudine, l'unico giorno di chiusura del teatro sarebbe stato il venerdì, giorno penitenziale;
- in allegato alla scrittura figuravano i nomi dei cantanti solisti e la composizione dell'orchestra che avrebbe dovuto contare una trentina di elementi;
- non mancava infine la clausola «il vestiario e le decorazioni saranno magnifiche e splendide ed in istretto carattere alle rappresentazioni».

In prosieguo di tempo scritture e capitoli divennero sempre più dettagliati. Come a Vercelli, dove si uniformavano al disposto del regolamento teatrale adottato nel 1844, strumento assai elaborato e svolto in ben 191 articoli.

Tuttavia non sarà la minuziosità dei contratti a limitare i tradizionali contenziosi di fine stagione. Non soltanto per le assidue inadempienze degli impresari, ma anche per l'assenza di una legislazione dello spettacolo adeguata. Lacuna alla quale cominciava tuttavia a procurare risposte una giurisprudenza sempre più folta. Cui non mancavano di riferirsi alcuni testi che saranno di grande utilità per la condotta delle direzioni teatrali: i *Cenni teorici-pratici sulle aziende teatrali* di Giovanni Valle (1823); i *Consigli sull'arte di dirigere gli spettacoli* di Carlo Ritorni (1825) e infine i due opulenti volumi della *Legislazione e giurisprudenza sui diritti d'autore: trattato dei rapporti tra autori ed editori, impresari, direttori teatrali e pubblico* compilati da Enrico Rosmini (1872).

Un'osservazione a margine. Un sistema complesso ed esteso come quello fino a qui descritto sollecitava una forte crescita dell'offerta di lavoro. Basti ricordare che alla metà del secolo faceva capo alle agenzie milanesi mezzo migliaio di cantanti. Ma a pochi era concesso di essere protagonisti di rango, idolatrati dalle platee e corteggiati e assecondati da imprese e agenzie. I più avviavano contrattazioni estenuanti e conoscevano paghe da fame. Gli agenti, poi, per aver modo di collocarli nel modo più vantaggioso per l'impresa, erano soliti ritardare gli ingaggi fino a tempi molto prossimi all'inizio delle stagioni, quando chi temeva di rimanere disoccupato accettava umilianti riduzioni del *cachet* ordinario. Una pratica di arruolamento della quale lo spregiudicato Burcardi era solito vantarsi con le direzioni.

Nella seconda metà del secolo, dopo l'età degli impresari e quella degli agenti, sarà tempo di un'ulteriore evoluzione del sistema e di nuovi potentati.

Si è in precedenza detto dell'affermazione dell'opera di repertorio. A questo fenomeno si accompagna dapprima la ripresa di una vigorosa attività editoriale (non si dimentichi che la totalità delle partiture italiane d'opera del secondo Seicento e larga parte del Settecento è consegnata esclusivamente a manoscritti). Ed ecco l'affermarsi di editori come Lucca e Ricordi che instaurano un rapporto privilegiato con i compositori, che cedono loro i diritti sull'opera. Ma poiché ancora mancava un'adeguata legislazione sui diritti d'autore, l'editore si cautelava pubblicando esclusivamente riduzioni per canto e pianoforte e non partiture. Così, l'impresa che avesse desiderato eseguire opere di Rossini o di Donizetti o di Verdi avrebbe dovuto noleggiare le parti d'orchestra dall'editore stesso (cosa che, in ampia misura, ancor oggi avviene).

Il qual editore, oltre a stabilire il pagamento anticipato del noleggio e della cauzione nonché l'obbligo della riconsegna dei materiali il giorno immediatamente successivo all'ultima recita, fissava un'altra inedita e vincolante condizione: l'obbligo per l'impresa di esecuzioni prive di tagli, trasporti e alterazioni di qualsiasi sorta. Infine i libretti, fino agli anni Trenta stampati da tipografie locali, sarebbero stati esclusivamente quelli pubblicati dalla casa.

Con premesse siffatte il mutamento delle consuetudini non poteva che essere radicale. Avveniva infatti che le opere nuove - quantitativamente in calo rispetto all'eccezionale produzione degli anni Trenta ma ancora molto numerose in tutta la

seconda metà del secolo - venissero eseguite non più a iniziativa di impresari o di agenti ma degli editori stessi, cui competerà la scelta di compagnie di canto, teatri, orchestre e ogni altra cosa necessaria. E una tale responsabilità si estenderà spesso anche ad allestimenti successivi alla stagione di debutto, in altri teatri. Con programmazioni ampie e talora pluriennali e un ambito d'intervento internazionale. Come sempre più internazionale sarà il mercato del lavoro. Preconizzando così, per certi aspetti, i potentati dei nostri giorni: le case discografiche.

La scalata di Ricordi, nel secondo Ottocento, fu formidabile e - fatta eccezione per il concorrente Sonzogno - praticamente incontrastata. Così ben più modesti ruoli restarono agli impresari, rimasti a operare alla periferia del sistema.

Ed eccoci alla conclusione. Sono un musicologo e quindi abbastanza imbarazzato a fare riferimento in questa sede a categorie dell'economia. Tuttavia non ignoro che un monopolio, abbattendo gli stimoli della concorrenza, può spesso determinare uno scadimento della qualità dell'offerta. Ebbene, nel caso particolarissimo del sistema produttivo di cui questa sera abbiamo parlato, l'esito fu assai diverso.

E, anzi, potremmo persino riconoscere che le ultime pagine della quadrisecolare storia del melodramma italiano furono tra le più splendide.