

Elisa Giovanatti

IL "SISTEMA PRODUTTIVO" DELL'OPERA ITALIANA DEL SETTECENTO

L'opera italiana del '700: un genere internazionale

Il Settecento fu il periodo di massima espansione, in Italia e in Europa, del **melodramma di stile italiano**, che, grazie alle musiche di Pergolesi, Porpora, Vinci, Hasse, (autore tedesco ma italiano acquisito: "il caro sassone" lo chiamavano in Italia) e diversi altri compositori nostrani, si impose come **stile predominante** in tutta Europa. A lungo misconosciuto, vittima di un giudizio basato su canoni estetici e drammaturgici ottocenteschi o wagneriani, il teatro musicale italiano del '700 fu oggetto di reale **entusiasmo e ammirazione** in tutte le principali corti europee, dove il nostro Paese esportò, oltre alle opere stesse, cantanti, musicisti, compositori, scenografi, librettisti e architetti teatrali. Che tra i massimi esponenti – e, al contempo, profondi riformatori – dell'opera italiana del '700 figurino degli **stranieri** (Mozart, Gluck e Händel) è di per sé **indicativo del suo carattere di convenzionalità e del suo ruolo di modello indiscutibile** per la creazione musicale.

Prodotto unico e singolarissimo, estremamente diverso da quanto seguì nel secolo successivo, il melodramma italiano del '700 è inscindibilmente **legato al contesto** che l'ha generato. Prendendo in considerazione solo **l'opera seria** - il genere più *prestigioso*, che alimentava il maggior giro d'affari - ne possiamo così schematizzare, sintetizzando al massimo, i tratti principali: **soggetti storico-eroici**, in larga parte tratti dai libretti di **Pietro Metastasio** (musicati centinaia di volte nel corso del secolo), **con personaggi fortemente idealizzati** ad incarnare valori astratti; **struttura musicale** che tende a presentarsi come una successione di **recitativi** (in cui si svolge l'azione drammatica) e **arie** (momenti statici in cui il personaggio dà voce ai sentimenti), con queste ultime quasi a monopolizzare lo sforzo compositivo dell'operista; **stile vocale in cui trionfa il virtuosismo canoro** portato all'estremo. Tali caratteristiche sono **legate a doppio filo**

Viaggi musicali in Italia



Charles Burney
(Londra, 1726-1814) a sinistra;
Charles de Brosses
(Digione, 1709 - Parigi, 1777)

Quasi tutte le relazioni di viaggi settecenteschi in Italia contengono accenni o pagine intere dedicate alla musica: varcate le Alpi, i visitatori non si potevano sottrarre al fascino di quest'arte che, nel '700, pervadeva ogni luogo della penisola. I loro resoconti sono oggi uno strumento unico per la conoscenza di usanze, modalità fruibili, prassi esecutiva, date, notizie.

Tra i viaggiatori più attenti e sensibili alla condizione della musica nella nostra penisola va certamente citato Charles Burney, compositore inglese, organista, musicologo e pioniere della moderna storiografia musicale: visitando l'Italia nel 1770 per trarre informazioni per la sua "General history of music", Burney conobbe, tra gli altri, Piccini, Farinelli e Galuppi, vide il piccolo Mozart, e soprattutto ci fornì un resoconto vivace e ricco di acume sullo stato della musica nella penisola, ricchissimo di preziose osservazioni.

Ugualmente valido, gustoso e variopinto è il racconto dell'Italia musicale che ricaviamo dalle lettere di Charles de Brosses, politico e linguista francese che percorse la penisola nel 1739-40 divenendo amico di Vivaldi, entusiasmandosi per Pergolesi e per il genere dell'intermezzo, e conoscendo svariate personalità musicali.

con le modalità produttive e fruttive delle opere musicali del '700.

Il sistema impresariale e la musica come arte del presente

Nel Settecento, la musica operistica era creata **per un'occasione specifica, ad uso e consumo di un particolare allestimento, dopo il quale aveva esaurito la sua funzione.**

È fenomeno ottocentesco e moderno quello di un repertorio storico ripreso nel corso del tempo senza alterazioni: solo l'istituzione del diritto d'autore e lo sviluppo dell'editoria musicale, oltre alla rivendicazione di matrice romantica del concetto di *originalità* di un'opera, resero possibile la formazione del concetto di repertorio.

L'impresario (colui che organizzava gli spettacoli e le stagioni operistiche) controllava, sulla base dell'interesse economico, il mercato e la circolazione delle più disparate forze-lavoro coinvolte nella realizzazione di uno spettacolo operistico (cantanti, librettista, compositore, scenografo, orchestrali e così via). Nella sua ottica, e in quella del pubblico, il primo posto nella scala gerarchica del personale artistico era occupato dai **cantanti solisti**; venivano, poi, lo scenografo e il librettista, e **in posizione subalterna il compositore** delle musiche (e questo stato di cose trovava il suo riflesso nei compensi). Per organizzare lo spettacolo, l'impresario procedeva come segue: prendeva in affitto il teatro (dal proprietario o da una società di proprietari), si procurava i cantanti (possibilmente i migliori disponibili), affidava al librettista la redazione del testo, incaricava il musicista di scrivere (su misura del cast vocale ingaggiato) la partitura.



Teatro ducale di Milano costruito nel cortile del Palazzo Reale nel 1717 e distrutto da un incendio nel 1776.

Sollecitata dalla nobiltà milanese pronta a sostenere le spese di costruzione di un nuovo edificio in cambio della proprietà dei palchi, l'imperatrice Maria Teresa d'Austria autorizzò la costruzione, in altra area, di due nuovi teatri all'italiana il cui progetto fu affidato a Giuseppe Piermarini: il *Nuovo Regio Ducal Teatro alla Scala*, oggi noto come "Teatro alla Scala", teatro "nobile", destinato a prendere il posto della vecchia sala, e il *Teatro della Canobbiana* più piccolo e popolare.

Una volta rappresentata l'opera, la partitura manoscritta **veniva ceduta per contratto** al teatro o all'impresario, che la poteva riutilizzare senza corrispondere alcun ulteriore compenso al compositore, retribuito un tantum. **Era escluso, salvo casi eccezionali e rari, che per un eventuale nuovo allestimento dello stesso testo si adoperasse inalterata la partitura originale**: piuttosto, **si interveniva** (anche per mano di autori diversi) inserendo musiche e versi nuovi, tagliando o riducendo scene e recitativi, riutilizzando ouvertures composte per altri lavori, inserendo magari le arie preferite dal singolo cantante reclutato per quello spettacolo (le cosiddette *arie di baule*, che i cantanti famosi si portavano appresso come un capo di vestiario). Una volta che la partitura era uscita dalle mani del compositore, questi **non poteva reclamare alcun diritto sulla propria opera e nulla ne poteva tutelare la riproduzione e il reimpiego**. I cantanti, dal canto loro, non accettavano volentieri parti che non fossero state scritte appositamente per loro, il che stimolava la produzione di lavori sempre nuovi.

I teatri e le modalità di fruizione dello spettacolo

Il teatro d'opera italiano del Settecento si venne a configurare nel giro di qualche decennio come **un'attività istituzionalizzata e continuativa, fortemente radicata e legata alle consuetudini cittadine**. Fiorirono ovunque, anche nei centri minori, nuovi **teatri "all'italiana"**, detti anche *ad alveare*, con la caratteristica forma a **ferro di cavallo e diversi ordini di palchi**.

Tradizionalmente, la stagione operistica era concentrata nel periodo del carnevale (dal 26 dicembre al martedì grasso, date che potevano variare da città a città). In seguito, si introdusse l'uso di estenderne la durata o di inaugurare una seconda stagione, solitamente estiva. Gli spettacoli richiamavano a teatro **tutta la nobiltà cittadina e parte della borghesia** (quest'ultima sistemata in platea, in piedi o su panche di legno) riproponendo in alternanza 2-3 opere per stagione, cui le stesse persone assistevano **tutte le sere: i palchi, infatti, erano di proprietà o presi in affitto dalle famiglie nobili per l'intera durata della stagione**.

Lo spettacolo operistico era occasione per fare conversazione, visite, giochi (carte, dadi, scacchi), bere e mangiare insieme, coi palchi considerati alla stregua di **salotti per ricevimento**. Tutte queste attività – unite al fatto che le stesse persone frequentavano il teatro ogni sera assistendo alle stesse opere – distoglievano l'attenzione degli ascoltatori dalla musica; dopo le prime rappresentazioni erano **soltanto i cantanti più ammirati, o le arie più apprezzate**, a richiamare l'attenzione del pubblico, che non di rado interrompeva l'azione drammaturgica chiedendo un bis.

I cantanti virtuosi

Il sistema del teatro d'opera italiano del Settecento era costruito in modo da **valorizzare al massimo le qualità dei cantanti virtuosi, attorno ai quali ruotava l'intera macchina dello spettacolo operistico** e sui quali si fondava il maggiore o minore successo delle rappresentazioni. Veri autocrati dell'opera seria del secolo dei Lumi, i cantanti determinavano, per esempio, la **distribuzione delle arie** (un numero maggiore di arie era riservato agli interpreti di maggior prestigio, secondo uno schema che arrivò addirittura a configurarsi come una precisa normativa gerarchica, quella delle *convenienze teatrali*) e, tenendo conto delle proprie caratteristiche, imponevano spesso ai compositori uno schema di base sul quale **improvvisavano** elaborate esecuzioni.

Avviati bambini all'apprendistato canoro nelle cappelle ecclesiastiche, o affidati a maestri-cantanti, subivano, se giudicati idonei al canto, l'evirazione, per impedire la mutazione della voce nell'età puberale: i **castrati**, vere e proprie star internazionali (ricordiamo, per dirne uno, Carlo Broschi, detto **Farinelli**), possedevano **eccezionali capacità vocali, agilità, duttilità e potenza superiori a quelle delle voci femminili, e un'estensione della voce molto ampia**,

incontrando uno straordinario favore nel gusto del pubblico dell'epoca. Per questo motivo, si assiste nel repertorio settecentesco alla **preponderanza dei registri alti** (soprani e contralti maschili e



Carlo Maria Michelangelo Nicola Broschi (detto Farinelli)
(Andria 1705- Bologna 1782)

femminili) nella distribuzione delle parti vocali dell'opera seria, mentre alle voci maschili di tenore e basso erano assegnati ruoli marginali (erano impiegati, invece, nell'opera buffa). L'avvento dei castrati nel melodramma italiano determinò un periodo di **alto virtuosismo canoro** (poi denominato *belcanto*), stile quasi totalmente scomparso e fondato su leggerezza, flessibilità e plasticità del suono, maestria tecnica e intelligenza dell'improvvisazione.

Il compositore: modi e tempi di lavoro

Numerosi teatri d'opera vennero eretti o ricostruiti nell'arco del secolo, sia nelle città principali sia nei centri periferici, incentivando il sistema produttivo impresariale, richiedendo un numero sempre maggiore di opere nuove e trasformando il ruolo del compositore di opere in quello di uno **specialista itinerante**. Considerato alla stregua di un artigiano specializzato, il compositore per contratto doveva garantire la propria presenza in teatro per le prove con cantanti e strumentisti e almeno per le prime tre sere della rappresentazione. Per incrementare i propri guadagni l'operista doveva scrivere un gran numero di opere e doveva approntare le partiture in tempi molto brevi. In media, infatti, un compositore scriveva **da uno a tre lavori teatrali all'anno, arrivando a quattro** nei periodi di maggiore attività.

Tra il momento della *scrittura teatrale* (il contratto firmato con l'impresario) e la messa in scena dell'opera trascorrevano **solo poche settimane** e l'opera andava scritta quindi tutta d'un getto. Per prima cosa, il compositore doveva **conoscere le caratteristiche vocali e teatrali dei virtuosi** scritturati. A quel punto, cominciava la composizione dalle parti vocali, scrivendo prima tutte le arie e poi i recitativi, a conferma di come **la parte vocale fosse l'elemento strutturalmente privilegiato**. L'apprendistato avveniva attraverso l'esperienza pratica diretta e per imitazione dei modelli, perché mancava una prassi didattica della musica teatrale: l'ingresso nel mondo teatrale del giovane compositore avveniva attraverso la commissione di aggiunte, recitativi, arie secondarie o adattamenti di opere altrui da riproporre in una diversa piazza.

Non erano rari i riutilizzi di proprio materiale precedentemente composto o assemblaggi di pezzi di opere diverse (anche di autori diversi, come nel caso estremo dei *pasticcini*). Il concetto di originalità di un'opera era sconosciuto in epoca pre-romantica, quando piuttosto **si apprezzava la capacità di inserirsi con il proprio lavoro inventivo in una tradizione consolidata**.

Bibliografia

Elvidio Surian, *Manuale di storia della musica* Vol. II (Dalla musica strumentale del Cinquecento al "periodo classico"), Rugginenti, 2010.

Francesco Degrada, *Il palazzo incantato: studi sulla tradizione del melodramma dal barocco al romanticismo*, Discanto, 1979.

Lorenzo Bianconi, *Il teatro d'opera in Italia. Geografia, caratteri, storia*, Il Mulino, 1993.

Charles Burney, *Viaggio musicale in Italia*, a cura di Enrico Fubini, EDT, 1979.

Charles de Brosses, *Viaggio in Italia. Lettere familiari*, prefazione di Carlo Levi, Laterza, 1992.