

# Nuova Rivista Storica

Anno XCV, Gennaio-Aprile 2011, Fascicolo I

## Bollettino bibliografico: Schede

### Storia moderna

M. TRAVERSIER, *Gouverner l'opéra. Une histoire politique de la musique à Naples, 1767-1815*, Rome, École Française, 2009, pp. 692

A lungo la storiografia si è espressa in termini fortemente negativi sulla monarchia borbonica del Regno di Napoli nel XVIII secolo, definendola *monarchia buffa*, e soprannominando il suo principale rappresentante, Ferdinando IV, re *buffone* o re *lazzarone*. A partire da Benedetto Croce molti storici hanno posto in discussione tale stereotipo: possiamo ricordare, per il secondo dopoguerra, Giuseppe Galasso, Aurelio Musi, Franco Venturi, Elena Fasano Guarini. A loro il merito di avere avviato la revisione del giudizio sul Regno di Napoli e di aver messo in risalto la “via napoletana verso lo Stato moderno”, caratterizzata da un proprio dinamismo nell’Europa dei Lumi.

Per cogliere le profonde cesure ideologiche e politiche di tale periodo storico, Mélanie Traversier ha scelto di misurarsi con un settore particolare, quello dell’opera a Napoli dall’avvento di Ferdinando IV alla caduta dei Napoleonidi. L’A. giustifica la scelta principalmente per tre motivi: perché i differenti regimi politici del periodo preso in esame hanno, tutti, considerato il teatro musicale come *instrumentum regni*; perché il periodo corrisponde al momento d’oro dell’opera; infine perché Napoli fu in quel tempo caratterizzata da una effervescenza teatrale che la rese capitale musicale del periodo dei Lumi e, in minor misura, anche del periodo napoleonico. Il teatro musicale era diventato strumento di comunicazione politica, luogo pubblico e di intervento della legislazione e della polizia, ma anche luogo del divertimento e della diffusione di un nuovo genere artistico che contribuì non poco a far conoscere il Regno di Napoli in tutta Europa. Pertanto, attraverso lo studio dell’opera, l’A. ha cercato di aggiungere nuovi e significativi tasselli alla storia di Napoli e del Regno. E’ del resto conquista recente l’aver riconosciuto alla musica il ruolo di “strumento rappresentativo del potere” ed ai musicisti quello di “ambasciatori della politica artistica” dei loro paesi. Musica, dunque, come strumento della politica.

La carenza di fonti documentarie, di tipo amministrativo, di bilanci, di rapporti ecc., (è noto l’incendio dell’Archivio di Stato di Napoli del 1943) ha reso molto difficile la ricostruzione della storia dell’opera a Napoli ed ha costretto a lungo gli storici ad accontentarsi di fonti alternative. Solo di recente, in occasione del bicentenario della fondazione del San Carlo, sono emersi presso l’Archivio di Stato documenti preziosi ancora inesplorati (ad esempio quelli della Giunta dei Teatri, poi Deputazione dei Teatri) che Mélanie Traversier ha integrato con altre fonti appena trascritte, tra le quali spicca la normativa teatrale redatta a Palermo nel 1801. L’abbondanza delle fonti istituzionali reperite ha consentito all’A. di delineare l’inquadramento amministrativo, giuridico e politico della vita teatrale, ma anche di definire la storia della tutela statale sui teatri e sugli artisti e quella relativa alla conflittualità ed alla normativa negoziale. Un ruolo importante, tra le fonti utilizzate, hanno pure rivestito i diari personali, la corrispondenza, i testa-

menti, gli inventari di esponenti dell'aristocrazia napoletana e, soprattutto, i diari di Ferdinando IV e di sua moglie Carolina, anch'essi conservati presso l'Archivio di Stato. Il confronto con le fonti inedite consultate ha portato alla realizzazione di un volume complesso ed articolato che mette in luce l'evolversi dei rapporti tra il monarca ed i teatri napoletani nei loro molteplici aspetti.

Sullo scorcio del XVIII secolo – inizio del XIX, esistevano a Napoli diversi teatri (Fiorentini, San Ferdinando, Nuovo, Fondo) ma, sia durante il regno di Ferdinando IV, sia nel decennio francese di Gioacchino Murat, fu il Teatro San Carlo il teatro "reale" per eccellenza. Per la sua contiguità al palazzo reale e per la sua dedizione, il San Carlo ebbe fin dall'origine le caratteristiche di un edificio sacro che doveva testimoniare il potere della monarchia. Esisteva, del resto, una identificazione speculare tra la regalità e questo luogo di rappresentazione musicale basata su un duplice aspetto: la magnificenza della monarchia ricadeva sul teatro ed il teatro, elevato al rango di tempio reale, si escludeva quasi dalla città per integrarsi nello spazio della corte. Anche la programmazione degli spettacoli era finalizzata a confermare la funzione di questa "architettura parlante".

Nonostante tutto ciò a Napoli, dall'ultimo quarto del XVIII secolo, le rappresentazioni del potere cominciarono a trasformarsi e ad allontanarsi dai modelli coevi, soprattutto da quello francese. Dal 1776, infatti, Ferdinando IV uscì dallo scrigno scintillante del Teatro Reale per frequentare i teatri secondari della città, agli antipodi del San Carlo. Qui infatti si rappresentavano opere buffe, spesso in dialetto napoletano: scene della quotidianità che contraddicevano il discorso di gloria veicolato dal San Carlo e che ponevano interrogativi sui fondamenti simbolici della rappresentazione della regalità. La moltiplicazione della presenza del re nei teatri minori della città, che Carlo di Borbone aveva tanto osteggiato, poiché aveva considerato solo il San Carlo degno di accogliere il re, portò all'affermazione dell'opera buffa nei teatri secondari ed alla crisi dell'opera seria, ma soprattutto fu, per il giovane sovrano, un modo per sottrarsi alla tutela del primo ministro, Bernardo Tanucci. La quasi contemporanea costruzione dei teatrini di corte (Caserta, Napoli e poi Portici) servì a portare all'interno della corte l'opera buffa (soprattutto nel periodo di carnevale).

Il nuovo orientamento del sovrano non tolse nulla al ruolo celebrativo del San Carlo, ma ebbe il merito di valorizzare nuovi poli urbani e nuovi generi artistici. Del resto anche i teatri minori erano provvisti del palco reale, e potevano quindi accogliere il o i sovrani, rispettando il loro rango. La partecipazione agli spettacoli popolari dei teatri minori consentì inoltre al re di condividere pubblicamente gli entusiasmi dei sudditi della capitale e, soprattutto, di riappropriarsi degli spazi e della produzione culturale che erano diventati esclusivo appannaggio delle *élites* aristocratiche e intellettuali della città. Tutto ciò fu favorito dalla nascita della Nobile Accademia delle Signore e dei Signori Cavalieri nel 1777 e dell'Accademia di Scienze e Belle Lettere nel 1778, create entrambe su iniziativa del sovrano per mantenere il controllo di ogni ambito culturale. La fuga del re dal San Carlo quindi, secondo Mélanie Traversier, permise al sovrano di evitare il processo di autonomia culturale e politica che si era avviato nei teatri minori, ed all'opera buffa di affermarsi.

È evidente quanto fosse importante che lo Stato controllasse i teatri e disponesse di una legislazione particolare per sorvegliarne la produzione. Oltre ai *dispacci* ed alle *consulte* è stata fondamentale, per il periodo borbonico, la già citata raccolta normativa del 1801, il cui autore resta anonimo, e la più analitica documentazione relativa al periodo della dominazione francese. Del resto la politicizzazione del teatro si rafforzò proprio sotto l'impulso della Rivoluzione francese e della repressione che seguì alla Repubblica napoletana. Fin dal 1790 il teatro venne valorizzato come strumento di propaganda politi-

ca e come veicolo essenziale dell'istruzione pubblica e, nonostante gli interventi della censura nel periodo 1799-1806, la sua vitalità non fu intaccata.

Attorno al mondo teatrale ruotava un mondo variegato di compositori, librettisti ed artisti che non fu immune da cambiamenti nel corso del periodo analizzato. Nonostante il perdurare del controllo statale si verificò gradualmente un processo di acquisizione di autonomia politica e sociale da parte dei professionisti del teatro, che l'A. ripercorre in modo analitico a partire dall'inizio del XVIII secolo per le singole categorie. Tra i tanti aspetti toccati spiccano i problemi economici dei teatri, caratterizzati da un deficit cronico che fu contrastato in un modo singolare per il San Carlo dall'impresario milanese Carlo Barbaja. Egli ottenne infatti, dai Borboni prima e da Gioacchino Murat poi, l'autorizzazione ad aprire e gestire una sala da gioco presso il teatro, i cui proventi consentirono al teatro regio di mantenere sempre il proprio alto livello artistico. Ma il ruolo dei teatri non era quello di produrre ricchezza, come è ben testimoniato dalla politica degli impresari dei teatri minori, dai quali i profitti furono considerati più un fatto simbolico che di ordine economico.

La presenza a Napoli di numerosi teatri pubblici consentì l'alleggerimento del controllo monarchico ed ecclesiastico sulla produzione teatrale e la definizione dei ruoli professionali. Col procedere del tempo videro la luce e si svilupparono la nozione di diritto d'autore o di proprietà intellettuale a beneficio dei compositori (per l'edizione delle partiture) – che consacrò l'indipendenza della categoria – e la critica teatrale. I due aspetti – mantenimento della tutela monarchica, seppure indebolita, e affermazione di un ambiente musicale ben strutturato – non furono in antitesi tra loro. Anzi l'autonomia culturale fu alla base del processo di emancipazione politica della fine del XVIII secolo. La principale posta in gioco della vita musicale divenne la visibilità sociale e l'innalzamento dello statuto personale dei professionisti del teatro: lo sapevano bene gli artisti, gli impresari, i critici, i melomani. Tutti parteciparono all'affermazione del melodramma italiano del Settecento. E in una Napoli che si era imposta come capitale dell'Europa musicale, lo Stato ebbe il ruolo di promuovere il repertorio dei teatri d'opera napoletani e diffonderne la fama.

Nel 1720 Napoli aveva strappato il primato musicale a Venezia e, da quel momento e per tutto il Settecento, fu celebrata in Europa da tutti (artisti, spettatori, autorità) come il polo d'eccellenza dell'opera italiana, la capitale dell'arte lirica. Ciò è vero solo in parte. Dalla metà del XVIII secolo era iniziato, infatti, un ridimensionamento della supremazia teatrale napoletana a vantaggio di altri teatri, come la Scala di Milano. Ma è solo dal 1790 che i Borboni intervennero nel campo della politica musicale per preservare Napoli dalla decadenza culturale. Con l'avvento della dominazione francese la situazione si modificò ulteriormente vista la necessità della nuova monarchia di promuovere la cultura francese accanto alla tradizione locale. La commistione culturale ebbe effetti positivi anche sul piano politico, avvicinando le *élites* locali a quelle della corte francese di Napoli. A livello generale era in atto una ridefinizione delle gerarchie artistiche: Parigi fu promossa a capitale imperiale, Milano a capitale del Regno d'Italia e Napoli fu ricordata solo come "scuola napoletana". Ma con l'avvento dei Francesi fu modificata la programmazione, furono introdotti repertori stranieri (con la proposta di opere francesi o tedesche), e furono anche rinnovati gli statuti dei teatri reali. La vocazione dei nuovi sovrani, e di Gioacchino Murat in particolare, rimase comunque sempre quella di restaurare il ruolo di Napoli come capitale musicale. Scongiurando il declino, la "scuola napoletana" si salvò grazie a Gioacchino Rossini che, stabilitosi a Napoli dal 1815 al 1822, seppe coniugare la tradizione ereditata dal Settecento con l'opera semi-seria apprezzata dai Napoleonidi. Ed il successo della nuova produzione confermò quello della cultura d'importazione francese sul gusto del pubblico napoletano.

(Laura De Angelis Cappabianca)