Gloria GRAVINA
(Università dell'Ovest Timişoara)

Cartoline d'opera, strumenti di diffusione del melodramma al tempo dell'opera

Abstract: (Postcards of opera, intruments of diffusion of the melodrama at the time of the opera) Throughout the nineteenth century, up to the 30s of the twentieth century, the fruitful Italian opera production had a huge spread throughout the national territory through different channels. The main of these can certainly be identified in the dense network of theaters, magnificent temples of melodrama, assiduously frequented by a loyal, passionate and competent public. On the territory where there was no "temple" of the lyric, the musical bands, with amazing arrangements of the most beautiful pieces, reached all social groups, by performing band concerts in practically every town in Italy, participating in numerous band competitions organized on the national territory, offering the band masters opportunities to try their hand at transpositions of entire operas only for wind instruments. Beyond the bands, finally, the "postcards of Opera", telling in a few significant sequences, with masterful synthesis, the plots of the melodramas of the entire lyrical repertoire, traveled far and wide, from north to south, in the Peninsula, offering to the Italians the stories of the protagonists of the lyrical works that, like in a mirror, reflected passions and desires, joys and sorrows, successes and disappointments.

Keywords: Postcard of Opera", theaters, musical bands, Opera, melodrama

Riassunto: Per tutto il XIX secolo, fino agli anni 30 del Novecento, la feconda produzione operistica italiana ha avuto una enorme diffusione sull'intero territorio nazionale attraverso diversi canali. Il principale di questi canali può senz'altro essere identificato nella fitta rete di teatri, magnifici templi del melodramma, assiduamente frequentati da un pubblico fedele, appassionato e competente. Laddove poi sul territorio non esisteva un "tempio" della lirica, le bande musicali, con strepitosi arrangiamenti delle più belle pagine operistiche, raggiungevano capillarmente tutti gli strati sociali, essendo attivi *concerti bandistici* praticamente in ogni Comune d'Italia che partecipavano ai numerosissimi concorsi bandistici organizzati sul territorio nazionale, offrendo ai maestri di banda occasioni per cimentarsi in trasposizioni di intere opere liriche per organici di soli fiati . Oltre le bande, infine, le "cartoline d'opera", raccontando in poche significative sequenze, con sintesi magistrale, le trame dei melodrammi dell'intero repertorio lirico, viagggiavano in lungo e in largo, da nord a sud, nella Penisola, appassionando gli italiani alle vicende dei personaggi protagonisti delle opere liriche che, come in uno specchio, riflettevano passioni e desideri, gioie e dolori, successi e delusioni.

Parole-Chiave: Cartoline d'Opera, teatri, bande musicali, opera lirica, melodramma

Il patrimonio universale dell'umanità annovera tra le sue immense ricchezze anche il melodramma, l'opera lirica italiana. Ci soffermeremo qui, brevemente, su alcuni aspetti che all'opera lirica si riferiscono e in particolare sulla dimensione sincronica del successo e della diffusione del melodramma, non solo in Italia, ma anche oltre i confini nazionali, che ha finito per assume, dimensioni, diremmo oggi, planetarie. Il Melodramma, come sappiamo, è stato un fenomeno squisitamente italiano che, così come lo conosciamo e apprezziamo ancor oggi, inizia il suo viaggio già all'indomani delle guerre napoleoniche e, attraversando tutto il secolo XIX, giunge fecondo e prolifico fino agli anni trenta del secolo scorso. Durante tutto il 1800 e fino agli inizi

BDD-A31389
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:58:29 UTC)

del Novecento (fino almeno al primo ventennio del nuovo secolo), il Melodramma ha dominato la scena musicale italiana, prevalendo nettamente sugli altri generi che dall'Opera lirica risultarono quasi del tutto oscurati.

La straordinaria fortuna del teatro musicale italiano si può ovviamente spiegare sia con motivazioni estetico-filosofiche e musicali, sia con motivazioni sociologiche e culturali, *lato sensu,* e vedremo come proprio dalla coincidenza delle prime con le seconde dipende l'enorme successo di pubblico del melodramma e in definitiva la sua grande diffusione. La straordinaria favorevole disposizione collettiva che ne consacra il successo è però magistralmente sintetizzata nella seguente affermazione di Gramsci: "l'unica forma di teatro nazional-popolare che abbiano avuto gli italiani è stato il melodramma"[1].

Di fatto il Melodramma italiano del 1800 dispose se stesso nel modo migliore per essere apprezzato ed amato non solo dal raffinato intenditore, ma anche dalla massa, dal popolo. Ciò avvenne proprio perché i compositori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento legarono saldamente la musica a concrete vicende melodrammatiche e alla plasticità di definiti personaggi[2]. A tal proposito, dice Massimo Mila: nei personaggi la romantica "affermazione dell'individualismo si traduce in una intensificazione dei sentimenti: il melodramma […] entra in un clima più appassionato e più ardente, che tocca da vicino gli interessi e le esperienze di ogni uomo"[3]. Inoltre egli osserva che nel Melodramma italiano "il tema dell'amore, ad esempio, nei suoi aspetti psicologici e affettivi, acquista una connotazione tutta sentimentale e passionale, per cui, nei casi e nelle esperienze dei personaggi, lo spettatore rifletteva la modestia borghese delle proprie esperienze sentimentali […]"[4]. E', dunque, una qualità precipua del Melodramma quella di coinvolgere e appassionare il pubblico di qualsiasi estrazione sociale[5]; peculiarità che rimane viva ed efficace a lungo, estendendosi fino a tutto il Melodramma verista, con il quale entriamo in pieno '900, passando per il protagonista incontrastato di cinquant'anni di storia della musica italiana, che è Giuseppe Verdi.

Verdi, sia nella grandiosa opera corale collettiva (e mi riferisco ad Opere quali ad esempio *Nabucco e I Lombardi alla prima Crociata*), che in quella a personaggi (come *Macbeth e Traviata*) con caratteri individuali potentemente scolpiti e rivelati da violenti contrasti, esprime in ogni caso sentimenti forti, palpitanti e assolutamente veri, perché coincidenti con quelli vissuti dal popolo, e quindi ad esso ben noti e cari. Inoltre, questa forte motivazione di natura culturale (riconosciuta come già visto anche da Gramsci), che spiega l'enorme successo del Melodramma, e allo stesso tempo il crescere dell'interesse del vasto pubblico per una forma di musica colta, che assume connotati "nazional-popolari", è evidenziata anche da Riccardo Allorto, laddove si sofferma sui libretti d'opera, che "traducevano, in una versificazione adatta a coniugarsi con la musica, generi narrativi e personaggi dell'immaginazione in cui si identificava l'inconscio collettivo"; nei personaggi e nei generi narrativi, quindi, "trovavano spazio e

[1] Allorto, Riccardo, *Nuova storia della musica*, Ricordi, Milano, 1989, p. 245.
[2] Mila, Massimo, *Breve storia della musica*, Einaudi, Torino, 1977, p. 261.
[3] Mila, Massimo, *op. cit.,* pp. 263-264.
[4] Mila, Massimo, *op. cit*., p. 266.
[5] Cambi, Franco, *Il melodramma e i suoi libretti: un educatore all'immaginario tra borghesia e popolo* (parte prima), Firenze University Press, Firenze, 2017.

BDD-A31389
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:58:29 UTC)

sviluppo i moti del sentimento e della fantasia che ognuno albergava in sé".

In tutto il repertorio operistico, dunque, "le vicende e i personaggi incarnarono i moti dell'immaginazione e del sentire e i valori morali comuni a sei-sette generazioni di italiani"[6]. L'universalità del messaggio del Melodramma dell'800-900 e la esclusività della preferenza di cui godette presso il pubblico più vasto e, da non dimenticare, più eterogeneo sono dunque riconoscibili come caratteri precipui di un fenomeno socio-culturale di portata così vasta da investire l'intera comunità nazionale[7].

Facendo pertanto riferimento al periodo che va dall' Ottocento ai primi del Novecento, si è assodato che in Italia, quando si parlava di musica, si parlava di Melodramma. Con riferimento specifico al pubblico, l'Allorto afferma ancora che "nell'800 la passione per la musica per i più si identificava con l'apprezzamento per l'opera, contagiando tutti i ceti sociali"[8].

E' chiaro che una delle domande che a questo punto sorge spontanea, relativamente alla ricezione del melodramma da parte del pubblico, non può non fare riferimento ai canali di diffusione e di propagazione di quello che può senza dubbio essere definito un "gusto" che in Italia diventa al tempo dell'Opera, diremmo oggi, "virale", ma che del virus ha soltanto la veemenza e l'immediata forza di propagazione e non il tempo effimero della durata.

Tra i principali canali di diffusione, faremo riferimento innanzitutto a quello più classico e diretto, e cioè al teatro e più specificamente alla fitta rete dei teatri italiani; in seconda battuta, rivolgeremo brevemente la nostra attenzione alle bande, non meno efficaci "strumenti" di diffusione del repertorio squisitamente musicale del grande patrimonio del "Teatro musicale italiano"; infine, ci soffermeremo su un canale relativamente nuovo rispetto alla nascita dell'Opera, quello cioè delle cartoline d'Opera, che, privilegiando l'approccio visivo, inizia a facilitare anche la conoscenza e la diffusione dei contenuti letterari e non più esclusivamente musicali, e quindi soprattutto i contenuti delle "storie" e dei plot, tratti direttamente dai libretti del repertorio operistico, anche del meno conosciuto e del meno rappresentato.

I teatri

I teatri costituivano i templi del melodramma e, in quanto alla loro diffusione sul territorio nazionale, è da rilevare che alla fine del XIX secolo, in Italia, erano aperti e funzionanti più di mille teatri (tra opera e prosa), situati in circa 750 comuni italiani[9]. Ma per venire incontro alle esigenze dei ceti più umili, che non si potevano certo sempre permettere l'acquisto di un biglietto, di quando in quando facevano la loro comparsa anche nelle piazze dei centri più piccoli le cosiddette "compagnie di giro", nomadi, eredi di quella fantasmagorica "commedia dell'arte" tutta settecentesca[10]. In queste occasioni di espressione teatrale "laterale", per così dire, il pagamento per

[6] Allorto, Riccardo, *op. cit.*, p. 245
[7] Brunetti, Simona, *Attori all'opera. Coincidenze e tangenze tra recitazione e e canto lirico*, Edizioni di Pagina, Bari, 2015.
[8] Allorto, Riccardo, *op. cit.,* p. 246.
[9] Allorto, Riccardo, *op. cit., p. 246*.
[10] La commedia dell'arte era stata già la fucina ed il principale serbatoio di quella famosa e universalmente riconosciuta creatività ed espressività che è tutta italiana, in cui agiva prevalentemente il "mattatore".

BDD-A31389
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:58:29 UTC)

la fruizione dello spettacolo avveniva abitualmente "in natura"[11] e rigorosamente a conclusione dell'esibizione. E' vero che contemporaneamente lo stesso loggione del teatro "chiuso", i cui posti erano i più a buon mercato, non era frequentato da contadini e operai. Gli elementi meno abbienti della società, che si recavano in teatro, erano infatti gli artigiani e i piccoli commercianti, con tutti coloro che, sentendosi partecipi del vivere civile e desiderando inserirsi meglio nella vita culturale del centro in cui vivevano, erano disposti ad investire una piccola parte delle proprie risorse finanziarie per l'acquisto di un biglietto di spettacolo operistico[12]. Anche un tale impegno economico, sebbene non "necessario", quantunque affrontabile, fa risaltare non solo la misura dell'interesse generalizzato e dell'amore per l'Opera, ma rivela soprattutto la misura del senso di appartenenza a quella cultura in cui tutti gli italiani, proprio tutti, appunto, si riconoscevano, perchè se ne sentivano permeati.

Le bande musicali

E'anche vero però che la fruizione del melodramma, che come abbiamo visto impegnava anche una parte signidficativa della base popolare con la suggestione della sua musica e dei suoi personaggi, carichi di tutte le loro passioni, i loro sogni, le loro aspirazioni, i loro modi di essere e di esprimersi, non si esauriva soltanto attraverso la modalità della rappresentazione teatrale. Nei paesi, realtà cittadine di dimensioni più ridotte, che non godevano del privilegio di avere un teatro, seppur piccolo che però soddisfacesse le esigenze culturali della comunità, esistevano infatti altre forme di acculturamento nel campo squisitamente musicale che in definitiva contribuivano in maniera sostanziale alla formazione del gusto al piacere del teatro musicale "nazionale": nelle realtà regionali soprattutto del centro e del sud d'Italia erano capillarmente diffuse le bande musicali che con la loro azione favorirono e testimoniarono la diffusione e la penetrazione del melodramma fino negli strati più bassi del tessuto sociale e non solo nei suoi aspetti più popolareschi.

Tra '800 e '900, la banda svolge infatti una duplice funzione, soprattutto per i ceti sociali meno abbienti, quella cioè di vera e propria scuola-laboratorio di musica, che accoglieva a braccia aperte i figli del popolo, e quella di diffusione delle pagine più amate della musica operistica[13], oltre che, si badi, della musica sinfonica.

Tutto questo vale comunque e per fortuna non soltanto per i ceti più umili, come osserva Marco Della Sciucca:

> "In assenza di un solido mecenatismo o di una potente classe imprenditoriale, […] nascono e si moltiplicano [….] le bande cittadine autogestite, che incentrano il loro repertorio fondamentalmente sulla rielaborazione e il riadattamento del grande repertorio romantico, e che possono pertanto rendere partecipe il popolo di un mondo musicale altrimenti inaccessibile"[14].

[11] Celenza, Franco, *Aspetti e figure del teatro abruzzese nell'Ottocento*, in *L'Abruzzo nell'Ottocento*, Istituto Nazionale di Studi Crociani, Chieti, 1996 , p. 231.
[12] Le risorse economiche di cui disponevano gli appartenenti al ceto medio-basso, quali i piccoli esercenti e gli artigiani, all'epoca, generalmente erano esigue, ma non tanto da non permettere la fruizione di uno spettacolo di Opera, che non era raro neanche nei piccoli centri che potevano godere della presenza di un teatro.
[13] Leone, Errico, Mascisarelli, Sergio, *Una vita per la banda*, Ed. Itinerari, Lanciano, 1981, p. 98.
[14] Della Sciucca, Marco. 1996. *L'Ottocento musicale in Abruzzo. Appunti per una ricognizione storica*, in

BDD-A31389
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:58:29 UTC)



La BANDA ROSSA di San Severo (Foggia), seconda metà del 1800

Erano attivi *concerti bandistici* in un grandissimo numero di comuni d'Italia; la quasi totalità di questi prendeva parte con sano spirito competitivo ai numerosi concorsi bandistici che durante tutto l'anno, ma soprattutto nella bella stagione, venivano organizzati su tutto il territorio nazionale. Anche grazie alla spinta data dalla partecipazione ai concorsi, i maestri di banda[15] coglievano l'occasione per cimentarsi in sapienti trasposizioni di intere opere liriche (quelle che di volta in volta andavano per la maggiore sui palcoscenici italiani) con strepitosi arrangiamenti per organici di soli fiati che spesso arrivavano a contare numerose decine di elementi. Il periodo di massima espansione del fenomeno delle bande musicali coincise con l'età aurea della musica italiana del Romanticismo e del Verismo.

Data la sua enorme diffusione, si può dire che la banda ha rappresentato l'espressione culturale popolare[16] più autentica dell'Italia del centro e del sud in generale[17], che veniva a coincidere proprio con la più alta espressione della musica colta italiana[18], anche perché, rispetto al nord, a sud i grandi teatri dai grandi mezzi erano in numero decisamente inferiore. La musica operistica veniva adattata agli organici

"L'Abruzzo nell'Ottocento", Istituto Nazionale di Studi crociani, Chieti, p. 474.

[15] I maestri di banda, nella quasi totalità, erano musicisti di alta levatura giacché la loro formazione avveniva negli stessi Conservatori di musica nei quali si formavano gli operisti loro contemporanei.

[16] Gravina, Gloria, *Da Bomba a Rio de Janeiro, op.cit.,* p. 44.

[17] Gravina, Gloria *Il melodramma tra emigrazione e culture ospiti*, in Quaestiones Romanicae nr II/1, Lucrarile Colocviului international *Comunicare si Cultura in Romania Europeana,* editia a II-a / 24 – 25 septembrie 2013, Szeged, JATE Press.

[18] Gravina, Gloria, *Da Bomba a Rio de Janeiro, op.cit.,* p.40.

BDD-A31389
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:58:29 UTC)

bandistici secondo precisi canoni, che tenevano conto delle caratteristiche tecnico-espressive della formazione strumentale bandistica[19]. Le bande eseguivano ampie trascrizioni (famose quelle di A.Vessella[20]) di opere liriche di Verdi, Bellini, Puccini, dove i cantanti venivano sostituiti dagli strumentisti solisti con i flicorni.

La tradizione bandistica italiana ha goduto del favore di molti tra i nomi più famosi dell'Ottocento operistico italiano[21], che spesso hanno ricoperto il ruolo di Maestro di banda ed hanno composto per formazioni bandistiche, come Giuseppe Verdi, Amilcare Ponchielli e Pietro Mascagni.

Le cartoline d'opera

Come dianzi detto, al tempo dell'Opera, tra i canali di diffusione di quel grandissimo fenomeno musicale-culturale squisitamente italiano che è stato e continua ad essere il melodramma, non possiamo non fare un accenno anche alla nascita, per così dire, di un'altra via che si colloca come relativamente nuova rispetto alla nascita dell'Opera; tale novità si identifica nella produzione di "cartoline d'Opera", cioè cartoline postali che dal periodo immediatamente seguente l'Unità d'Italia, privilegiando l'approccio visivo, iniziano ad essere un formidabile strumento facilitatore per la conoscenza e la diffusione oltre che dell'Opera lirica (che di fatto è assai marginale) anche di tanti contenuti, che per lo più sono storico artistici[22]; tra i mille domini dunque in cui l'idea dell'immagine in cartolina postale si propone ad un pubblico praticamente di ogni estrazione sociale, economica e culturale, c'è anche quello che si riferisce a contenuti letterari[23] e più specificamente ai contenuti letterari riferiti al mondo della librettistica d'Opera e quindi più in generale al mondo del melodramma.

Nella seconda metà dell'Ottocento, già a più di vent'anni ormai dalla nascita della fotografia[24], si assiste dunque al fenomeno della proliferazione di intere serie di cartoline postali illustrate, riferite alle opere liriche che si andavano rappresentando in quella contrada storico-culturale nei teatri italiani. Tali serie di cartoline si proponevano al grande pubblico, raccontando fondamentalmente le "storie" e i plot, tratti direttamente dai libretti del repertorio operistico, anche, come già detto, del meno conosciuto e del meno rappresentato. Con le storie, magistralmente sintetizzate in 6 o 12 sequenze, si riproponevano i momenti cruciali dei grovigli di passioni e sogni , di amori e dolori, di tragedie e desideri, di successi e delusioni, tutti insieme espressioni di quei tanto amati personaggi, nei quali gli italiani ritrovavano pezzetti

[19] La banda eseguiva brani sinfonici e fantasie da opere e operette, secondo adattamenti elaborati dal maestro concertatore, la cui figura spesso coincideva con quella del direttore di banda. Un caposaldo nell'ordinamento e nella codificazione di queste tecniche di rielaborazione e trascrizione è il *Trattato di istrumentazione per banda* di A. VESSELLA. Ed. Ricordi, Milano, 1897-1901.

[20] Conforzi, Igino (a cura di), *La banda dalle origini fino ai nostri giorni di Alessandro Vessella*, Edizioni Utorpheus, Milano, 2016.

[21] AAVV, Sirch, Licia (a cura di), *Ponchielli e la musica per banda*, Edizioni ETS, Pisa, 2005.

[22] Boella, Silla (a cura di), Mostra e Catalogo *Lo specchio di un'epoca. Le cartoline illustrate Art Nouveau e Art Déco*, n° 25/2013, Biblioteca della Regione Piemonte, Edizioni Scaraviglio, Torino, 2013.

[23] Interessanti sono ad esempio le serie di cartoline postali che sono scatti di scene che hanno per contenuto le vicende del romanzo manzoniano o anche di episodi tratti dalla *Divina Commedia* o di spettacoli teatrali tratti da opere di D'annunzio.

[24] La fotografia nasce ufficialmente nel 1839, col dagherrotipo.

BDD-A31389
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:58:29 UTC)

di sé e che per la prima volta venivano fissati in fotografie, come opere scultoree da ammirare ed emulare, da imitare e superare, negli atteggiamenti e nelle posture (a volte languidi e sussiegosi, altre volte impetuosi e aggressivi), nelle espressioni (quasi sempre enfatizzate da belletti appariscenti e …) e nei costumi (che più che seguire le mode del tempo, a volte ne proponevano di nuove, suggerendo l'uso di accessori o modi nuovi di indossare capi di abbigliamento[25]).

Le trame delle opere raccontate in poche sequenze, che venivano fermate sulle cartoline illustrate da scatti sapienti, formavano per così dire una sorta di fotoromanzo[26] *ante litteram*; che cosa non è infatti un fotoromanzo, così come lo conosciamo oggi, se non un racconto per immagini?[27] E non sono forse i personaggi dei fotoromanzi veri attori e spesso anche molto noti? Gli scatti delle serie di cartoline che sviluppavano, raccontandola, la trama di un'opera erano meticolosamente preparati su un vero e proprio set, in tutto simile a quello cinematografico che di lì a pochi anni sarebbe divenuto il tempio e la culla di quella che sarebbe stata definita "la settima arte". Non credo sia azzardato dunque affermare che l'origine del fotoromanzo risieda in qualche maniera in quei mirabili scatti messi in sequenza per proporre al grande pubblico un racconto per immagini[28]. E' inoltre interessante notare quanto diretta sia la linea che congiunge le serie di cartoline postali dedicate all'opera lirica e i fotoromanzi, soltanto guardando al nome con cui vennero chiamati i primissimi fotoromanzi, prim'ancora della coniazione della parola "fotoromanzo": "Romanzi d'amore a fotogrammi"[29].

E proprio così come le storie dei fotoromanzi non erano tanto le storie di come si era, quanto le storie di come si sognava di essere, allo stesso modo, già un secolo prima, le storie delle opere narrate dalle serie di cartoline postali ad esse dedicate facevano viaggiare modelli, atteggiamenti e idee a cui ispirarsi. Quella del viaggio non è soltanto un'idea, al contrario, è il primo scopo per il quale si pensa alla narrazione di una storia, sintetizzata in poche sequenze, nel nostro caso, della storia di un'opera

[25] E' il caso delle sciarpe che vanno assomigliando sempre di più a foulard che non servono più a riscaldare, ma a ornare la figura.

[26] Il fotoromanzo è una invenzione italiana che risale al periodo immediatamente successivo alla fine del secondo conflitto mondiale. Riscuotendo un grandissimo successo di pubblico, fu un genere presto imitato in tutta l'America latina, trovando soprattutto in Brasile un terreno fertile che lo consacrò come genere popolare per eccellenza. Si calcola che in Italia a metà degli anni '50 circolassero 1.600.000 copie di fotoromanzi e che questi abbiano insegnato a leggere a milioni di ragazze italiane che erano attratte dalle figure femminili romantiche, eroine spesso povere, ma coraggiose e determinate che emozionavano e nutrivano, con le storie che raccontavano, le speranze e a volte le illusioni di tutte quelle persone che avevano bisogno di sogni in cui credere.

[27] Bravo, Anna, *Il fotoromanzo*, Ed. Il Mulino, Bologna, 2003.

[28] Si attribuisce la paternità di questo genere che potremmo definire in qualche modo letterario a Cesare Zavattini, una delle figure più rilevanti nel panorama culturale italiano dal periodo della seconda guerra mondiale alla fine degli anni '80 (scompare nel 1989). Commediografo, sceneggiatore, giornalista, scrittore, poeta, pittore, fu anche teorico del neorealismo italiano. Il primo fotoromanzo risale al 25 maggio del 1947, quando fu dato alle stampe il primo "fumetto fotografico" che uscì su *Bolero film*, riconosciuto immadiatamente dal grande pubblico come il "giornale di fotoromanzi". Cesare Zavattini sceneggiò le prime storie che apparvero sui primi numeri di *Bolero film.*

[29] Sulla rivista *Il mio sogno*, l'8 maggio del 1947 uscì il primo fotoromanzo in senso vero e proprio; la rivista recava come sottotitolo la dicitura: *Settimanale di romanzi d'amore a fotogrammi*, dove la parola "Fotoromanzo", come facilmente si evince, non era ancora stata coniata. La regia dei set delle prime storie narrate per immagini nella rivista fu di Damiano Damiani.

BDD-A31389
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:58:29 UTC)



Serie di cartoline postali dedicata all'opera "Ernani" di G. Verdi
(dalla colezione privata del baritono Gerardo Spinelli)

lirica. Le storie, con tutto ciò che con sé portano, devono prima di tutto viaggiare e possibilmente devono arrivare complete ad uno stesso destinatario. E così le cartoline d'opera iniziano fisicamente a viagggiare in lungo e in largo, da nord a sud, per tutta la Penisola, appassionando gli italiani e non solo i frequentatori di teatri o i melomani incalliti e tremendamente fanatici dell'Opera.

Era molto comune nella seconda metà dell'Ottocento, non solo per i melomani, ma anche per un pubblico non esperto, acquistare la serie intera di cartoline di un'Opera che in tutte le occasioni di scambio di corrispondenza potessero essere inviate ad uno stesso destinatario affinché questi potesse serbare l'intera serie e dunque l'intera storia; la storia poteva così tranquillamente essere ricostruita e quindi letta e rinarrata in più occasioni, semplicemente giustapponendo tutte le cartoline ricevute dallo stesso mittente; a volte il "gioco" differiva leggermente, quando il mittente, per celia, o per mettere alla prova il suo interlocutore/corrispondente, inviava le cartoline della stessa serie in "ordine sparso"; e allora, saluti, preghiere e benedizioni, auguri per onomastici, nascite, genetliaci e a volte anche condoglianze, erano occasione per far viaggiare una cartolina, per far recapitare cioè al destinatario ancora una tessera dell'intero mosaico.

Oggi le cartoline cosiddette "viaggiate"[30] sono considerate oggetti preziosi che fanno gola ai collezionisti non solo del genere, ma anche a chi, appassionato di opera lirica o studioso di melodramma, può leggere negli scatti delle sequenze narrate molto più che semplici storie.

[30] Si chiamano "viaggiate" le cartoline che sono state scritte e spedite con un francobollo e che recano evidente l'annullo postale in cui è leggibile la data e la provenienza, che fisicamente hanno viaggiato con mezzi diversi per tutta Italia, e non solo. Queste recano francobolli e timbri postali, preziosissimi elementi per collezionisti del genere, oltre a pensieri, auguri e saluti che attraggono la nostra attenzione non solo per i contenuti, ma anche spesso e volentieri per le forme e i moduli espressivi impiegati.

BDD-A31389
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:58:29 UTC)

Le più grandi tipografie in Italia che stampano cartoline nella seconda metà dell'800 sono la Alterocca di Terni e la Sormani di Milano. Virgilio Alterocca, che oltre ad essere un industriale fu anche un insegnante e un dirigente del Partito Socialista, fu il promotore dell'idea che la cartolina illustrata "è potentissimo tramite di cultura e di gentilezza. Deve essere asservita all'educazione del sentimento e del gusto"[31]. Tra i tanti ambiti di esplorazione in cui la cartolina illustrata dello stabilimento tipografico Alterocca di Terni (e più nello specifico del suo studio fotografico)[32] è tramite di cultura e conoscenza, c'è naturalmente anche quello del mondo dell'opera lirica. Nella quasi totalità dei casi che si riferiscono alle cartoline d'opera, i bravissimi fotografi dell'Alterocca si recavano direttamente sulle scene allestite nei teatri in cui si rappresentavano di volta in volta le opere; di quando in quando però nello stesso studio fotografico dello stabilimento tipografico si ricostruivano come veri e propri set le scene in cui contestualizzare gli scatti relativi alle sequenze salienti, utili alla narrazione della storia. Una volta stampata la fotografia, questa veniva sempre ritoccata per esaltare i contrasti (dove ad esempio il grigio diventa nero o all'opposto, bianco) o per mettere in evidenza piccoli particolari che la rendevano più vivace e accattivante. Un esercito di "ritoccatori" entrava in azione, ravvivando ad esempio i colori dei costumi dei protagonisti delle foto o elementi della scena, dalla parete di fondo del set scenografico all'acqua di una fontana che nello scatto ne era priva; i pennelli usati dai bravissimi ritoccatori potevano essere costituiti anche da tre, due o anche un solo pelo che bene serviva allo scopo[33] e cioè al ritocco del minuscolo dettaglio. Una volta concluso il ritocco, la fotografia veniva rifotografata e così appariva nitida e senza troppo evidenti sentori di manomissione. Nei primi anni del Novecento anche la Casa Editrice Ricordi decide di dedicare una parte della sua sconfinata produzione (di testi musicali, spartiti e libretti) alle cartoline d'opera con le quali continuò in una modalità nuova l'opera importantissima di diffusione e pubblicizzazione dei maggiori titoli operistici del tempo.

Le cartoline d'opera pubblicate dalle Officine Giulio Ricordi e C di Milano erano spesso il frutto di bozzetti ideati e disegnati da alcuni interessanti artisti del periodo, quali Leopoldo Metlicovitz, Gianni Mataloni e Adolph Hoenstein[34]; i loro bozzetti venivano presi a modello e riadattati per creare il set per lo scatto della cartolina.

[31] Da un'intervista di Virgilio Alterocca alla RAI-Radiotelevisione italiana del 1951.

[32] L'archivio fotografico Alterocca custodisce una raccolta di poco più di un milione di negativi, su lastre di vetro al bromuro e lastre di zinco, con i quali in quasi un secolo (dal 1860 agli anni sessanta del Novecento) sono stati stampati milioni di cartoline illustrate; dai negativi dello stabilimento tipografico Alterocca, all'inizio del secolo scorso, uscivano mediamente ogni anno cinquanta milioni di cartoline illustrate, riguardanti i più disparati domini che spaziavano dal patrimonio architettonico ai monumenti e alle bellezze artistiche d'Italia, da città e paesi al patrimonio storico artistico e pittorico, da chiese, santuari e conventi, al patrimonio letterario, dal patrimonio naturalistico a quello delle tradizioni, ecc.

[33] Con i pennelli a un pelo solo si disegnava per esempio ex novo l'acqua (i fili d'acqua di una fontana muta) o si ritoccava lo scroscio di una cascata.

[34] Metlicovitz, Hoenstein e Mataloni erano i più famosi tra gli ideatori e disegnatori di cartellonistica relativa all'opera lirica, ma anche di manifesti pubblicitari, copertine di libretti d'opera e di spartiti di opere.

BDD-A31389
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:58:29 UTC)

Cartoline edite dalle Officine Giulio Ricordi e C di Milano
Cinque cartoline consequenziali del secondo atto della di "Tosca" di Puccini



Sant'Angelo
Scarpia : *(ride)*
Già mi dicon venal, ma a donna bella
(insinuante e con intenzione)
non mi vendo a prezzo di moneta.
Se la giurata fede
Devo tradir……ne voglio alta mercede



Tosca : *(gridando)*
Questo è il bacio di Tosca!



Tosca : *(con odio a Scarpia)*
Ti soffoca il sangue?
(Scarpia si dibatte inutilmente e cerca di Rialzarsi, aggrppandosi al canapé)

BDD-A31389
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:58:29 UTC)



Tosca : *(piegandosi sul viso di Scarpia)*
Muori, dannato! Muori, muori!
(Scarpia rimne rigido)
E' morto, or gli perdono!



Tosca : *(dopo aver posto due candelabri ai lati del corpo di Scarpia e un crocifisso sul petto, pronuncia la battuta finale)*
E avanti a lui tremava tutta Roma!

Bibliografia

Allorto, Riccardo. 1989. *Nuova storia della musica*. Milano: Ricordi.

AAVV, SIRCH. 2005. Licia (a cura di), *Ponchielli e la musica per banda*. Pisa: Edizioni ETS.

Benzi, Fabio (a cura di), 2001. *I Liberty in Italia*, catalogo della mostra di Roma del 2001. Milano: Motta,

Boella, Silla (a cura di). 2013. Mostra e Catalogo *Lo specchio di un'epoca. Le cartoline illustrate Art Nouveau e Art Déco*, n° 25/2013, Biblioteca della Regione Piemonte. Torino: Edizioni Scaraviglio.

Bravo, Anna. 2003. *Il fotoromanzo*. Bologna: Il Mulino.

Brunetti, Simona. 2015. *Attori all'opera. Coincidenze e tangenze tra recitazione e e canto lirico*. Bari: Edizioni di Pagina,

Cambi, Franco. 2017. *Il melodramma e i suoi libretti: un educatore all'immaginario tra borghesia e popolo* (parte prima). Firenze: University Press.

Cecchetti, Valentino. 2011. *Generi della letteratura popolare. Feuilleton, fascicoli, fotoromanzi in Italia dal 1870 a oggi*. Latina: Edizioni Tanué.

Cecere, Guido (a cura di). 2000. *Cartoline. Una storia raccontata per immagini*. Milano: Fabbri Editore.

BDD-A31389
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:58:29 UTC)

Celenza, Franco, 1996. *Aspetti e figure del teatro abruzzese nell'Ottocento*, in *L'Abruzzo nell'Ottocento*. Chieti. Istituto Nazionale di Studi Crociani.

Conforzi, Igino (a cura di). 2016. *La banda dalle origini fino ai nostri giorni di Alessandro Vessella*. Milano: Edizioni Utorpheus.

Della Sciucca, Marco. 1996. *L'Ottocento musicale in Abruzzo. Appunti per una ricognizione storica*, in "L'Abruzzo nell'Ottocento". Chieti: Istituto Nazionale di Studi crociani.

Gravina, Gloria. 2013. *Il melodramma tra emigrazione e culture ospiti*, in Quaestiones Romanicae nr II/1, Lucrarile Colocviului international *Comunicare si Cultura in Romania Europeana,* editia a II-a / 24-25 septembrie 2013. Szeged: JATE Press.

Gravina, Gloria. 2000. *Da Bomba a Rio de Janeiro,* in *Brasil, Brasile,* numero speciale di BERENICE -Rivista Quadrimestrale di Studi Comparati e Ricerche sulle Avanguardie, L'Aquila: Angelus Novus Edizioni.

Leone, Errico., Masciarelli, Sergio. 1981. *Una vita per la banda*. Lanciano: Ed. Itinerari.

Mila, Massimo. 1977. *Breve storia della musica*, Torino: Einaudi.

Sturani, Enrico. 2010. *Cartoline. L'arte alla prova della cartolina*. Firenze: Ed. Barbieri.

BDD-A31389
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:58:29 UTC)