

ELENA OLIVA

EFFETTO OFFENBACH:
NOVITÀ E ADATTAMENTI NEL TEATRO
POSTUNITARIO DI E CON MUSICA

ABSTRACT

L'arrivo dell'operetta di Offenbach in Italia nel secondo Ottocento portò nuova linfa vitale al comparto teatrale, contribuendo in modo decisivo all'affermazione del teatro musicale leggero. In città quali Milano e Napoli l'effetto prodotto dalle rappresentazioni di operette offenbachiane fu immediato, giacché a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta si assiste alla proliferazione di nuove forme spettacolari ispirate proprio a quel modello. Il contributo, oltre ad analizzare il rapporto tra operetta e tradizione locale attraverso i due casi emblematici di Milano e Napoli, mette in luce le ricadute di questo genere sull'intero sistema produttivo nazionale e soprattutto sul cammino dell'opera comica.

PAROLE CHIAVE Offenbach, Operetta, *Urban studies*, *Transnational*, Opera comica

SUMMARY

When operetta arrived in Italy during the second half of the nineteenth century, it brought new life to the local entertainment industry, thus contributing to the success of light musical theater. Offenbach's operettas quickly took cities such as Milan and Naples by storm, as already since the mid-1860s a new wave of vernacular theater productions increased in popularity and number. Through the analysis of the relationship between operetta and urban theater practices in Milan and Naples, this essay highlights the consequences of such implementation on the national production system and, more importantly, on the transnational development of comic opera.

KEYWORDS Offenbach, Operetta, *Urban studies*, *Transnational*, Opera comica



All'indomani dell'Unità, la costruzione di una cultura nazionale condivisa si pose al centro del dibattito pubblico come fatto essenziale per la sopravvivenza del neonato Stato italiano. Sebbene il proposito di «fare gli italiani» fu specialmente all'inizio più nelle parole che nei fatti, segnali importanti in questa direzione vennero dal comparto teatrale, che svolse un ruolo di primo piano nell'affermazione di una cultura di massa. La consistente produzione di teatro musicale leggero ne fu la manifestazione più eclatante: una vera e propria industria dell'intrattenimento prende piede nelle maggiori città italiane nella seconda metà degli anni Sessanta, determinando un nuovo modo di andare a teatro.

Il modello di riferimento è Parigi, che a partire dal 1864 – quando verrà liberalizzata la gestione delle sale teatrali¹ – esporta a livello europeo un tipo di organizzazione dell'offerta culturale in cui, a fianco di una produzione artistica 'alta', legata ai più prestigiosi teatri della città, acquistano un ruolo sempre più rilevante forme spettacolari con musica rivolte a un pubblico più vasto e destinate a un circuito ampio di teatri minori.

Alla base di questa virata verso il 'basso' sta il dilagare di generi come il vaudeville, l'operetta, la *revue de fin d'année* che escono dal recinto dei teatri parigini diffondendosi a macchia d'olio per i teatri di tutta Europa. Se per il vaudeville la strada verso l'*étranger* si era aperta almeno dai tempi di Scribe, diverso fu il percorso della *revue de fin d'année* e dell'operetta, che cominciano a circolare fuori dai confini nazionali più tardi, ossia all'inizio degli anni Sessanta.²

L'operetta in particolare, per la sua portata innovativa, ebbe un forte impatto sulle forme di produzione e di consumo artistico di molte città europee, stimolando non solo la nascita di nuovi generi spettacolari, ma ridisegnando più in generale la geografia sociale dei teatri. Gli esempi su questo versante sono numerosi a partire da Vienna, una delle prime città ad accogliere l'operetta in Europa, per continuare con Londra e con altre città soprattutto di area tedesca, tutti contesti indagati recentemente non solo sotto la lente degli studi di ricezione,³ ma anche dalla prospettiva degli *urban studies*.⁴

Si sono scelti come campioni da sottoporre qui ad osservazione alcuni aspetti della produzione teatrale milanese e napoletana a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, al fine di dimostrare come l'arrivo dell'operetta parigina abbia contribuito al dilagare di nuove forme spettacolari ispirate al modello offenbachiano; si allargherà infine lo sguardo al contesto nazionale, analizzando le ricadute dello sviluppo di questa tendenza sulla produzione dell'opera comica italiana, in crisi già da tempo.

¹ WILD, *Dictionnaire des théâtre*, p. 18, GUARDENTI, *L'industria dello spettacolo*, pp. 516-517, YON, *Jacques Offenbach*, pp. 136-137.

² YON, cur., *Le théâtre français à l'étranger*.

³ FRANKE, cur., *Offenbach und die Schauplätze*, GIER, *La fortune d'Offenbach en Allemagne*.

⁴ SCOTT, *Sounds of the Metropolis*; PLATT – BECKER – LINTON, cur., *Popular Musical Theatre in London and Berlin*.

L'operetta e la tradizione locale

È il maggio del 1866 quando a Milano, ai giardini di Porta Venezia, la compagnia francese dei Fratelli Grégoire erige un teatrino di legno, denominato *Les Soirées Parisiennes*, in cui ogni sera per tutta la stagione estiva mette in scena, oltre a spettacoli di magia, alcune operette di Offenbach tra cui *La belle Hélène* e *Orphée aux enfers*. L'iniziativa dei Fratelli Grégoire ottenne un grande successo in città, trovando ampio spazio nei resoconti della stampa cittadina e nazionale. Filippo Filippi, che siamo abituati a leggere in rapporto a rappresentazioni di lavori di Wagner o Verdi, dedicherà intere appendici alle operette di Offenbach, non solo in occasione di questo ciclo di allestimenti, ma anche negli anni a venire, approfondendo la stessa meticolosità d'analisi adottata per la valutazione di una qualsiasi altra opera seria. Filippi, dunque, in un articolo apparso a distanza di pochi giorni dall'apertura delle *Soirées Parisiennes*, descrive con una venatura di ironia la frenesia mondana scatenata da questo genere di spettacoli, cogliendo al contempo alcuni dei tratti principali dello stile offenbachiano, che ritroveremo nella successiva produzione artistica milanese.

Da qualche tempo avvi in Milano un teatro improvvisato, che ha saputo, il solo, vincere le preoccupazioni politiche, ottenendo gran successo di denari e d'applausi. È il teatrino delle *Soirées Parisiennes*, [...] in quel recinto ogni sera è un accalcarsi di gente, specialmente nei posti così detti distinti, ove tutte le eleganti signore si danno convegno. Chi non va alle *Soirées Parisiennes* è condannato all'ostracismo del bel mondo, e chi non sa zuffolare la marcia dei re della Grecia, è considerato un ignorante, un barbaro che non ha sentimento dell'arte né del bello. Così è la moda, che si appiglia alle cose futili, specialmente nei tempi in cui c'è da pensare alle serie. [...]

La musica dell'Offenbach è veramente deliziosa: nuova, vivace, matta, originalissima nella parte comica; a volte fine elegante, ispirata quando le situazioni toccano il grazioso, il patetico ed il sentimentale. [...]

E poi devo osservare che Offenbach è creatore di uno stile, di un genere, e specialmente di effetti assolutamente nuovi e di questi effetti abusa, e li ripete troppo, ma sempre riuscendo a piacere e non stancando mai. Questo genere io lo chiamerei sillabico, siccome quello che trae partito da mezzi extramusicali, come sono le ripetizioni, o periodiche o affrettate, di certe sillabe vocali. Questi artifizi sillabici danno spicco alla cantilena, e la rendono comica, anzi ridevole.⁵

Tra i lineamenti fondamentali dello stile offenbachiano Filippi individua quindi lo stile sillabico, a cui si può aggiungere il ricorso costante a forme chiuse, oltreché, naturalmente, l'alternanza tra parlato e cantato. Ma il tratto fortemente innovativo delle operette di Offenbach, quello che più di tutti impressionò, o per meglio dire divertì, il 'bel mondo' milanese ai giardini di Porta Venezia, fu la parodia, ossia la rielaborazione e la distorsione, con intenti di satira, della tradizione a livello di contenuti e di linguaggio: si pensi alla parodia, per esempio, del ratto di Euridice in *Orphée aux enfers* e della guerra di Troia nella *Belle*

⁵ Filippo FILIPPI, *Appendice. Rassegna drammatico-musicale*, «La perseveranza», n. 2376, 20 giugno 1866, pp. 1-2: 1.

Hélène, ma anche alla caricatura in senso strettamente musicale del linguaggio dell'opera seria attraverso la citazione, come quella del trio del *Guillaume Tell* ripreso nell'atto III della *Belle Hélène*.⁶

Dell'eccitante novità della musica di Offenbach si resero conto ben presto diversi esponenti del mondo artistico milanese, e in particolare della Scapigliatura, che mostrò un certo interesse nei confronti non solo dell'operetta, ma più in generale del teatro leggero francese.⁷ Il primo a muoversi sulla scia del consenso che si era creato attorno all'*offenbachiade* fu Antonio Scalvini, poeta, commediografo e librettista, vicino all'ambiente della Scapigliatura, che nel dicembre del 1866 portò in scena, al Teatro Fossati, il primo esempio di rivista italiana: *Se sa minga*, con musiche di Carlos Gomes.⁸

L'evento ebbe una vasta eco in città e nel giro di poco tempo l'espressione *Se sa minga* fu sulla bocca di tutti. Antonio Ghislanzoni, in un articolo apparso sulla «Gazzetta Musicale di Milano» nel dicembre del '66, poteva quindi ironizzare: «chiedete a qualcuno la spiegazione del motto e vi udrete rispondere: se sa minga!».⁹ Fu così che per oltre centocinquanta sere consecutive il Teatro Fossati divenne il tempio di quella che D'Arcais, in un articolo apparso l'anno successivo nell'«Opinione» di Firenze, definì la «sesamingomania».¹⁰ Nonostante il titolo, in dialetto milanese, il testo è in italiano, e dal 1867 in poi la rivista farà il giro dei teatri del paese, riscuotendo sempre, a parte qualche caso sporadico di dissenso, grande approvazione da parte del pubblico.

Il lavoro di Scalvini e Gomes è ambientato nella contemporaneità: tra i personaggi troviamo figure allegoriche quali il Tempo, la Storia, l'Opinione Pubblica – espressione che cominciava ad affermarsi nel gergo giornalistico, e che rappresentava un nuovo attore nello scenario politico del secondo Ottocento (non per nulla era anche un personaggio dell'*Orphée aux enfers* di Offenbach) – la Moda, la Borsa ecc., che si muovono sullo sfondo delle vicende storiche e politiche che hanno segnato l'anno 1866.

La rivista, come è noto, è uno spettacolo misto di prosa e musica in cui vengono rappresentati i fatti salienti dell'anno in chiave fortemente satirica. Il

⁶ Sulla parodia in Offenbach rimando a BALSANO, *Satira e Parodia nelle operette di Offenbach*.

⁷ Della vasta bibliografia sulla Scapigliatura milanese, per le tematiche che tratteremo, sono da prendere qui in considerazione: SALVETTI, *La Scapigliatura milanese*; GUARNIERI CORAZZOL, *Scapigliatura e musica*; SALA, *Il 'cavaliere dell'oca'*; SALA, *L'umorismo scapigliato e Rossini*.

⁸ Per notizie più precise sulla collaborazione tra Scalvini e Gomes si rimanda a NELLO VETRO, *Antonio Carlos Gomes*, p. 17. Un'analisi più approfondita del contesto storico che vide la luce di *Se sa minga* si trova in VIRMOND *et al.*, «*Se sa minga*» de Antonio Carlos Gomes.

⁹ Antonio GHISLANZONI, *Appendice. Corriere di Milano*, «Gazzetta Musicale di Milano», a. XXI, n. 33, 16 dicembre 1866, pp. 258-260: 258. A tal proposito si veda il saggio di SALA, *Voci della città*, dove lo studioso analizza, in un'ottica transnazionale, la genesi e la fortuna della canzone *Hè! Lambert* a Parigi e di *Se sa minga* a Milano, che, ancor prima di essere dei prodotti musicali di successo, si manifestarono nelle due città, grazie all'azione propagandistica del medium giornalistico, come due *street cries* carichi di un forte significato politico e sociale. Sempre a proposito degli *street cries* in relazione a Offenbach si veda BLASZKIEWICZ, *Street Cries on the Operetta Stage*.

¹⁰ Francesco D'ARCAIS, *Appendice. Rivista drammatico-musicale*, «L'opinione», a. XX, n. 35, 4 febbraio 1867, pp. 1-2, p. 2.

1866 fu certamente un anno di importanza cruciale per l'Italia: la bruciante sconfitta a Custoza, la vittoria prussiana sui campi di Sadowa e il sollievo per la ricomposta unità sono alcuni dei fatti al centro della trama di *Se sa minga*, insieme ad altre questioni più leggere di politica interna e di costume. Il modello di riferimento è certamente quello della *revue de fin d'année* parigina; per ciò che riguarda la musica, invece, Gomes non si rivolge tanto alla tradizione musicale del teatro di rivista, quanto piuttosto, come spiega Filippi, proprio all'operetta di Offenbach:

In questa musica che il Gomez scrisse miracolosamente in sei notti di assiduo lavoro c'è evidentemente la buona intenzione di modellarsi sull'Offenbach, ch'è l'unico tipo possibile di genere comico a strofe, ritornelli, piccole sinfonie e melodrammi. Le canzoni di *Orphée* e della *Belle Hélène* fanno spesso capolino; ma c'è anche individualità, e nell'istrumentale, belle combinazioni d'accompagnamento [...].¹¹

Della musica di *Se sa minga*¹² è rimasta una partitura manoscritta autografa (oggi conservata all'Arquivo Histórico do Museu Histórico Nacional di Rio de Janeiro) contenente alcuni numeri della rivista,¹³ oltreché le riduzioni per canto e pianoforte dei pezzi più celebri, edite da Ricordi e pubblicate per la prima volta nel 1867 in fascicoli sciolti. Tra le canzoni quella che ebbe più successo fu *Il fucile ad ago*, che fu stampata in migliaia di copie dall'editore milanese: a cantare è la Prussia, che, così come ci raccontano alcune cronache dell'epoca, entrava in scena armata di un fucile ad ago, la 'terribile arma' con cui i prussiani ottennero la vittoria nel campo di battaglia a Sadowa. Si tratta di una canzone strofica in 2/4 con ritornello, caratterizzata da ritmi stretti e martellanti evidenti soprattutto nel ritornello dove, attraverso l'utilizzo dell'onomatopea 'Piff paff', si imitano i colpi di fucile. Come si evince dal testo e dalla musica, la canzone è una non troppo sottile satira del militarismo prussiano. La trovata di spirito del 'Piff paff' consiste nell'allusione agli *Ugonotti* di Meyerbeer, in particolare alla canzone ugonotta di Marcel, 'Piff paff', nel primo atto dell'opera. Riportiamo qui la prima strofa con ritornello tratta dall'edizione Ricordi del 1881:

¹¹ Filippo FILIPPI, *Appendice. Rassegna drammatico-musicale*, «La perseveranza», a. VIII, n. 2376, 20 giugno 1866, pp. 1-2.

¹² SCALVINI, *Se sa minga*, pp. 1-3.

¹³ *Se sa minga. Rivista del 1867 di A. Scalvini. Musiche di Carlos Gomes. Milano dicembre 1866*, partitura manoscritta autografa conservata presso l'Arquivo Histórico do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, coll. CG03 032.314 (VIRMOND *et al.*, 'Se sa minga' de Antonio Carlos Gomes, p. 30).

Esempio 1. Antonio Scalvini, *Il fucile ad Ago* (da *Se sa minga. Rivista del 1866 di Antonio Scalvini. Musica di A. Carlo Gomes, Ricordi, Milano ecc. 1881, pp. 1-3*)

IL FUCILE AD AGO

CANZONE

Parole di
A. SCALVINI.

Musica di
A. CARLO GOMES.

The score is in 2/4 time. It begins with a piano introduction. The piano part features a 'Tamburo a piacere' (drum) in the bass line and a melodic line in the right hand. The tromba part is marked 'ALL^o' and 'leggero'. The vocal part is marked 'AND^{no} MOSSO (M.M. ♩ = 92) con accento marziale' and 'marcate'. The lyrics are: 'Sui campi insan-gui-na - ti Di Nachod e Sa-do - va, U - na fulmi - nea prova L'arma ter - ri - bil fa, L'arma ter - ri - bil fa.' The score includes various musical notations such as dynamics (p, f, f^z, cresc.), articulation (accents), and performance instructions like 'portando la voce con slancio'.

16 S 40455 S 40485

Esempio 1 (segue)

2

Imitando i colpi di fucile
(M.M. $\text{♩} = 104$)

f *♩* *marcellate*

Pif, paf, pif, paf, pif, paf, Tra ta ta,

f *♩* *marcellate*

Pif, paf, pif, paf, pif, paf, tra ta ta ta, pif, paf, pif, paf, tran là,

f *♩* *staccate* *8^{va}*

fz *f* *♩* *marcellate*

pif, paf, pif, paf, pif, paf, tra ta ta ta, tra ta ta ta ta ta ta, tra ta ta ta ta ta,

fz *f* *♩* *marcellate* *parlato*

pif, paf, pif, paf, pif, paf, tra ta ta ta ta ta ta ta ta ta, pif, paf,

S 40453 S 40483 V 47

Esempio 1 (segue)

The musical score consists of three systems. The first system shows the vocal line with lyrics 'pif, paf, pif, paf, pif, paf, pif, tra ta ta ta ta ta ta ta' and the piano accompaniment with markings 'cres.' and 'ff'. The second system continues the vocal line with 'ta, pif, paf.' and the piano accompaniment with 'f' and 'ff'. The third system shows the vocal line with 'Di' and the piano accompaniment with 'f' and 'ff'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Scriva Filippi a questo proposito:

La canzone del *fucile ad ago* se fosse di Offenbach, e a Parigi, sarebbe un avvenimento, tanto è bella, nuova, e caratteristica con quel colpo di fuoco che accompagna l'ultima nota. Non è descrivibile il chiasso che si fa ogni sera quando l'attrice Ferrante eseguisce questa musica spigliata, e a dir vero la canta benino; se ne vuole ogni sera la replica, in mezzo a frenetiche acclamazioni al poeta ed al maestro.¹⁴

Un anno dopo nel 1867 Offenbach compone la chanson *A cheval sur la discipline* cantata dal General Boum, nel primo atto della *Grande-duchesse de Gérolstein*.¹⁵ Anch'essa in 2/4, come la canzone del *Fucile ad ago*, utilizza la stessa onomatopea nel refrain ('Et piff, paff, pouff'). L'intento qui non è solamente quello di ridicolizzare il trionfo General Boum, *nomen omen*, ma, come nel *Se sa*

¹⁴ Filippo FILIPPI, *Appendice, Rassegna drammatico-musicale*, «La perserveranza», a. VIII, n. 2556, 17 dicembre 1866, pp. 1-2: 1.

¹⁵ OFFENBACH, *La Grande-Duchesse de Gérolstein*.

minga, prendere di mira il militarismo prussiano. Anche qui Offenbach cita Meyerbeer in chiave ironica:

Esempio 2. Jacques Offenbach, *A cheval sur la discipline* (da *La Grande-Duchesse de Gérolstein*, Brandus & Dufour, Paris 1869, pp. 25-28)

C. PIFF, PAFF, POUFF. 25

Allegro. (♩=116) BOUM.

1^{er} COUPLET. A che - val sur la dis - ci -

2^e COUPLET. Dans nos sa - lons a - près la

Allegro. *f* *Quat.* *p* *Cris. Boum* *P. von*

- pli - ne, Par les val - lons Je vais de - vant moi j'ex - ter -
guer - re, Je re - pa - rais Et la plus bel - le pour me

- mi - ne Les ba - tail - lons, Le plus fier en - ne - mi se
plai - re Se met en frais, El - le ca - res - se ma mous -

ca - che, Trem - blant pe - naud, Quand il a - per - coit le pa -
- ta - che, En sou - ri - ant, En ce mo - ment là mon pa -

Pist. 3

Esempio 2 (segue)

26

- na - che, Que j'ai là - haut Le pa - -
- na - che Est fort gè - nant Mon pa - -

- na - che que j'ai là - haut. Oui Et
- na - che est fort gè - nant. Oui Et

pif paf pouf et ta ra pa pa poum, Je suis moi le ge - né -

(PARLÉ)
- ral Boum Boum! Et pif paf pouf et ta ra pa pa poum Je

G[#] C[#]
c[#] C[#] b

Esempio 2 (segue)

FRILZ.

Et pif paf pouf et

B

suis moi le gé-né - ral Boum Boum. Et pif paf pouf et

TÉNORS.

Et pif paf pouf et

CHŒUR de SOLDATS.

BASSES.

Et pif paf pouf et

(PARLÉ)

F

ta ra pa pa poum, Il est lui le gé-né - ral Boum Boum, Et pif paf pouf et

B

(PARLÉ)

ta ra pa pa poum, Je suis moi les gé-né - ral Boum Boum, Et pif paf pouf et

CHŒUR.

(PARLÉ)

ta ra pa pa poum, Il est lui le gé-né - ral Boum Boum, Et pif paf pouf et

(PARLÉ)

ta ra pa pa poum, Il est lui le gé-né - ral Boum Boum, Et pif paf pouf

G. GaiSSU.

Esempio 2 (segue)

28

The musical score is written for voice and piano. It consists of several systems of staves. The vocal parts are in treble and bass clefs, and the piano accompaniment is in treble and bass clefs. The score includes lyrics in French and musical markings such as '1.', '2. COUPLET.', 'CHŒUR.', 'Clav. B^{en}', 'Quat.', 'Tutti.', and 'ff'.

1.
ta ra pa pa poum, Il est lui le gé.né . ral Boum Boum!

2. COUPLET. §
ta ra pa pa poum, Je suis moi le gé.né . ral Boum Boum! Dans nos sa -

CHŒUR.
ta ra pa pa poum, Il est lui le gé.né . ral Boum Boum!

ta ra pa pa poum, Il est lui le gé.né . ral Boum Boum!

Clav. B^{en}
Quat.

2.
- ral Boum Boum!

- ral Boum Boum!

- ral Boum Boum!

- ral Boum Boum!

Tutti.
ff

Che Offenbach fosse venuto a conoscenza della canzone di Gomes, e avesse preso spunto da questa per parodiare Meyerbeer è improbabile, per quanto la stampa francese abbia parlato diffusamente della rappresentazione di *Se sa minga* a Milano. Semmai erano di stringente attualità i fatti della guerra austro-prussiana, in cui si era manifestato in modo plateale il culto per l'arte della guerra dell'esercito prussiano, ridicolizzato già dalla stampa umoristica italiana e francese. Marcel, che con il suo intransigente militarismo rientra a pieno titolo nella dimensione del caratteristico, della *couleur locale*, si prestava facilmente alla caricatura, soprattutto per Offenbach che era già abituato a parodiare le opere di Meyerbeer. Anche a Milano, inoltre, nel 1866 Meyerbeer era tornato di attualità: il clamoroso fiasco dell'*Africana* al Teatro alla Scala fu oggetto di polemiche e animate discussioni sulla stampa cittadina, tanto da garantirsi un posto tra gli argomenti della rivista di Scalvini.

Se sa minga aprì la strada ad altri autori i quali, modellando la loro scrittura sull'operetta offenbachiana che di in anno in anno registrava una presenza sempre più rilevante in diversi teatri della città, si cimentarono nella creazione di riviste, operette e vaudeville. Tra questi uno dei più prolifici fu Cletto Arrighi, che inaugurò il suo Teatro Milanese nel novembre del 1870 con il vaudeville *El barchett de Boffalora*, riadattamento in dialetto meneghino della *Cagnotte* di Labiche. Alcune parti furono composte espressamente per questo spettacolo da compositori quali Cesare Casiraghi, Angelo Pettenghi ed Ester Trezzini, ma altre sono arie tratte dall'*Orphée aux enfers* di Offenbach.

L'utilizzo di musiche già esistenti è uno dei tratti fondamentali del vaudeville. Nella Tabella 1 abbiamo riportato un elenco delle produzioni realizzate negli anni compresi tra il 1866 e il 1874: oltre a lavori di Scalvini come *Il diavolo zoppo*, *La principessa invisibile*, *L'annada in umid* e altri ancora, vi figurano quelli messi in scena al Teatro Milanese. La maggior parte è costituita da riviste e operette-vaudeville e si noterà come, oltre a musica scritta appositamente (sia pur da compositori oggi pressoché sconosciuti, ad eccezione di Michele Iremonger e Filippo Filippi), si faccia sistematicamente ricorso alla musica di Offenbach, a testimonianza del forte impatto esercitato dal compositore francese sulla cultura popolare milanese.

Tabella 1. Produzioni milanesi tra il 1866 e il 1874

TITOLO	DEFINIZIONE (NEI PERIODICI)	TESTO	MUSICA	PRIMA RAPPR.
<i>Se sa minga</i>	rivista del 1866	Antonio Scalvini	A. Carlos Gomes	Teatro Fossati 1 dic. 1866
<i>Il diavolo zoppo</i>	rivista del 1867	Antonio Scalvini	Costantino Dall'Argine, Jacques Offenbach	Teatro Fossati 10 dic. 1867
<i>La lanterna</i>	rivista comica del 1868	Antonio Scalvini	Gian Pio Bocelli, Enrico Bernardi, Jacques Offenbach	Teatro Fossati ? dic. 1868
<i>La principessa Invisibile</i>	fiaba umoristica	Carlo Gozzi	Michele Iremonger, Jacques Offenbach , Hervé	Nuovo Teatro Re 1 dic. 1869

		Antonio Scalvini		
<i>El barchett de Boffalora</i>	vaudeville	Cletto Arrighi	Cesare Casiraghi, Angelo Pettenghi, Jacques Offenbach , Ester Trezzini	Teatro Milanese 19 nov. 1870
<i>El graduca de Gerolstein</i>	operetta-parodia	Cletto Arrighi	Enrico Bernardi, Jacques Offenbach	Teatro Milanese 6 dic. 1870
<i>Il figlio del mare</i>	operetta comica	Antonio Scalvini	Arrietta, Hervé	Teatro Fossati ? gen. 1871
<i>Orfee in vioron o la musica dell'avvenire</i>	operetta-parodia	Cletto Arrighi	Cesare Casiraghi, Jacques Offenbach	Teatro Milanese 11 mag. 1871
<i>On milanes in mar</i>	vaudeville	Cletto Arrighi	Angelo Pettenghi, Achille Panizza, Jacques Offenbach	Teatro Milanese 21 sett. 1871
<i>Ghe n'è par tucc</i>	rivista fantastica del 1871	Cletto Arrighi	Filippo Filippi, Giulio Ricordi, Luigi Perelli, Carlos Gomes	Teatro Milanese 23 dic. 1871
<i>Kakatoa</i>	fiaba umoristica	Antonio Scalvini	Jacques Offenbach , Luigi Ricci	Teatro S. Radeconda ? feb. 1872
<i>On sabet gras</i>	operetta	Cletto Arrighi	Angelo Pettenghi, Nicola Grandillo	Teatro Milanese 24 ott. 1872
<i>L'annada in umid</i>	rivista del 1872, in un prologo e tre quadri	Cletto Arrighi	Cesare Casiraghi, Ester Trezzini, Achille Panizza, Giulio Ricordi, Amilcare Ponchielli, Jacques Offenbach , Ladislao Zavertal	Teatro Milanese 25 dic. 1872
<i>L'amore delle tre melarance</i>	fiaba umoristica	Carlo Gozzi Antonio Scalvini	Gaetano Tessitore, Jacques Offenbach	Venezia Teatro Malibran 14 mar. 1874
<i>La mosca</i>	operetta	Edoardo Giraud	Angelo Pettenghi	Teatro Milanese 29 nov. 1874
<i>L'augellin belverde</i>	fiaba umoristica	Carlo Gozzi Antonio Scalvini	Luigi Ricci, Jacques Offenbach	Venezia Teatro Malibran 29 marzo 1876

Ma questo non avvenne solo a Milano: anche a Torino l'arrivo di compagnie francesi importatrici di operette (Meynadier e Grégoire) stimolò la produzione di riviste, operette e vaudeville, che diedero nuova linfa al teatro dialettale. La compagnia piemontese diretta da Tancredi Milone e Francesco Ferrero fu una delle prime ad accogliere questo genere di lavori. La maggior parte di queste pièce, rappresentate sulle scene del Teatro Rossini e del Teatro Balbo a partire dagli inizi degli anni Settanta, fu musicata da Cesare Casiraghi, compositore che come

abbiamo visto fu attivo anche sul versante milanese. Riportiamo qui le produzioni che ebbero maggior successo:

Tabella 2. *Produzioni torinesi di maggior successo*

TITOLO	DEFINIZIONE (NEI PERIODICI)	TESTO	MUSICA	PRIMA RAPPR.
<i>La festa an montagna</i>	operetta comica in 3 atti	Tancredi Milone	Cesare Casiraghi	Torino Teatro Rossini 5 dic. 1870
<i>Lena dël Rociamlon</i>	operetta-vaudeville in 2 atti	Federico Garelli	Cesare Casiraghi	Torino Teatro Rossini 16 mar. 1871
<i>Agiutte ch'i t'agiuto</i>	operetta-parodia	Enrico Gemelli	Cesare Casiraghi	Torino Teatro Alfieri 9 giu. 1871
<i>La fia dël regiment</i>	operetta-parodia	Enrico Gemelli	Cesare Casiraghi	Torino Teatro Balbo 19 lug. 1871
<i>La Ghita d' viù</i>	bizzarra comica in 3 quadri	Eugenio Roberto	Cesare Casiraghi Enrico Bernardi	Torino Teatro Balbo 30 nov. 1871
<i>I canottiè dël Po</i>	operetta in 2 atti	Cesare Scotta	Cesare Casiraghi	Torino Teatro Rossini 3 dic. 1871
<i>La cansson dla Bèrgere</i>	operetta in 2 atti	Tancredi Milone	Cesare Casiraghi	Torino Teatro Balbo 5 gen. 1872
<i>La partenssa d'ij coscrit</i>	operetta brillante in 2 atti	Tancredi Milone	Cesare Casiraghi	Torino Teatro Rossini 17 feb. 1872
<i>N'astussia d' Margritin</i>	operetta in 2 atti	Luigi Rocca	Giuseppe Dalbesio	Torino Teatro Rossini 23 nov. 1872
<i>La statua del sur Incioda</i>	operetta-vaudeville	Ferdinando Fontana	Cesare Casiraghi	Torino Teatro Balbo 23 lug. 1873
<i>Un poch pr'un a cavai 'd l'aso</i>	operetta comica in 2 atti	Enrico Gemelli	Alberto Fossati (pseudonimo Itasoff)	Torino Teatro Rossini 4 feb. 1874
<i>Monssu Angot</i>	operetta comica in 2 atti	Enrico Gemelli	Cesare Casiraghi	Torino Teatro Balbo 23 feb. 1875
<i>Un savi an mes ai mat</i>	operetta-vaudeville in 2 atti	Tancredi Milone	Cesare Casiraghi	Torino Teatro Rossini 26 sett. 1875
<i>Na partia d' cassa</i>	operetta comica in 2 atti	Tancredi Milone	Cesare Casiraghi	Torino Teatro Rossini 6 dic. 1875

Seppur con qualche anno di ritardo rispetto a Milano, un fenomeno simile si verificò anche a Firenze dove la tradizionale maschera fiorentina dello Stenterello, per far fronte a una mancanza d'inventiva da parte degli autori fiorentini,¹⁶ divenne protagonista di commedie, vaudeville, operette e riviste francesi riadattate in italiano. Di queste produzioni, che iniziano ad apparire dalla seconda metà degli anni Settanta, citiamo le operette *Stenterello salumaio* (Teatro della Piazza Vecchia, 26 gennaio 1874), *Tutti al buio con Stenterello* (Teatro della Piazza Vecchia, 19 gennaio 1874), *Stenterello donna per farsa* (Teatro Rossini, 3 febbraio 1878), *Stenterello disertore* (Teatro Alfieri, 25 novembre 1885) e infine il vaudeville *Stenterello in mare* (Teatro Alfieri, 6 febbraio 1881), replicato per diversi anni dalle compagnie dello Stenterello in più teatri. La maggior parte di queste operette fu musicata da Ottavio Frangini, compositore attivo a Firenze negli anni Settanta e Ottanta, soprattutto sul versante del teatro musicale leggero: la sua operetta più conosciuta fu *I tre fratelli gobbi*, andata in scena per la prima volta nel febbraio del 1878 al Teatro Alfieri.

A Napoli l'operetta di stampo offenbachiano trovò uno spazio di risonanza ancora più vasto. Anche qui, a partire dal 1868, anno in cui la compagnia francese dei Grégoire installò il suo teatrino di legno in Piazza del Municipio, l'arrivo dell'operetta sollecitò nuovi fermenti nell'ambito del teatro dialettale e non solo. Antonio Petito e Antonio De Lerma saranno i primi a concepire una serie di parodie dei lavori di Offenbach, facendo sovente ricorso alle sue musiche frammiste a quelle di altri compositori napoletani. *Na bella Elena imbastarduta infra lingua franzesa, napoletana e toscana*, scritta e portata in scena da Petito nel novembre del 1869 al Teatro Nuovo, fu una delle più celebri. A questa se ne aggiunsero altre (Tabella 3), tra cui le più acclamate furono quelle basate sulla *Fille de Madame Angot* di Charles Lecocq, rappresentata a Napoli per la prima volta nel febbraio del 1874 al Teatro Nuovo.

¹⁶ Così denuncia Yorick (pseudonimo di Pietro Coccoluto Ferrigni), critico della «Nazione» in un articolo apparso nel febbraio 1881: «Framezzo a tutte le sue peripezie più stravaganti e bislacche, nelle miserie e nei dolori delle novantanove disgrazie rimaste ormai leggendarie, il pubblico non lo ha mai abbandonato. [...] Ma si è verificato un guaio grosso. Stenterello, come tutti i suoi più orgogliosi colleghi dell'arte drammatica, non ha più repertorio! E Stenterello fa come tutti i capocomico suoi pari... ricorre al teatro straniero; pilucca i repertorii di fuori via: cerca, fruga, scavizzola nelle congerie delle commedie francesi, e le accomoda per suo uso e consumo. [...] Colle nuove produzioni forestiere entra nel teatro del popolo, nella scena dei bimbi e delle mamme, il soffio del nuovo vento che tira nella letteratura e nell'arte più *grandigliona*. Le riduzioni, gli adattamenti, le traduzioni di roba straniera, puzzano di verismo, di naturalismo, di materialismo che mozzano il fiato. Dio mi guardi dal dire male di tutte codeste bellissime cose finché restano ne' teatri maggiori, per un pubblico fatto apposta, avvezzo a quell'odore, e tanto guasto oramai che poco di peggio si può temere dal cattivo esempio. Ci sarebbe da farsi lapidare...» (YORICK, *Rassegna drammatica*, «La nazione», a. XXIII, n. 52, 21 febbraio 1881, pp. 1-2: 2).

Tabella 3. *Produzioni napoletane di maggior successo*

TITOLO	TESTO	MUSICA	PRIMA RAPPR.
<i>Pulcinella a lo inferno z'è Orfeo revotato</i>	Antonio De Lerma	Jacques Offenbach Michele Ruta	Teatro S. Carlino 12 sett. 1868
<i>La bella Elena di Cajazz</i>	Antonio De Lerma	Jacques Offenbach Michele Ruta	Teatro S. Carlino 24 ott. 1868
<i>Orfeo all'inferno con Pulcinella chiamatore di ballarinole</i>	Antonio Petito	Jacques Offenbach	Teatro S. Carlino, 12 sett. 1868
<i>Na bella Elena imbastarduta infra lingua franzesa, napoletana e toscana</i>	Antonio Petito	Jacques Offenbach	Teatro S. Carlino 16 nov. 1869
<i>La figlia di Madama Cornacotta con Pulcinella Cetrulo Mad. Angot a Posticcio arresto pe na curiosa comminazione e Barbiere sventurato delle gesta di Angelo Pitou</i>	Eduardo Scarpetta	Luigi Luzi	Teatro S. Carlino 8 mag. 1877
<i>Un'altra figlia di Madama Angot a Napoli</i>	Enrico Campa	Luigi Matteo Fischietti	Teatro Fenice 19 mag. 1877
<i>Orfeo all'inferno ossia Pulcinella e Sciosciammocca nell'Olimpo</i>	Eduardo Scarpetta	Jacques Offenbach	Teatro S. Carlino 1° lug. 1877

Tali produzioni, lo abbiamo visto, rientrano in quel processo di 'napoletanizzazione', collaudato da una lunga tradizione, a cui veniva sottoposta la maggior parte delle novità che giungevano in città.¹⁷ Andrà comunque evidenziato come Napoli sia stata la città italiana in cui l'operetta parigina, tanto in lingua originale quanto in traduzione, ebbe il maggior numero di rappresentazioni. Se confrontiamo i dati con quelli di altre due importanti realtà urbane quali Milano e Firenze, per il periodo che va dal 1860, anno in cui il fenomeno operetta inizia a manifestarsi in Italia, fino al 1890, emerge con chiarezza il distacco che separa questi ultimi centri dal capoluogo partenopeo:¹⁸

¹⁷ Sulle parodie di teatro musicale (opera e operetta) sorte a Napoli durante l'Ottocento rimando a SAPIENZA, *La parodia dell'opera lirica*. Lo studio, che è incentrato principalmente sulle produzioni afferenti al melodramma serio, nel rendere conto delle parodie di operette cita solamente *Na bella Elena imbastarduta...* di Petito e *La figlia di Madama Cornacotta* di Scarpetta.

¹⁸ I dati sono tratti da OLIVA, *L'operetta francese*, pp. 123, 161, 200.

Tabella 4. *Prospetto sinottico delle rappresentazioni*

	NUM. RAPPR. OPERETTE FRANCESI IN LINGUA ORIG.	NUM. RAPPR. OPERETTE FRANCESI TRADOTTE IN ITALIANO	TOT. RAPPR.
Milano	647	973	1.620
Firenze	582	650	1.232
Napoli	712	2.643	3.355

Il motivo di questa forte presenza di lavori musicali 'leggeri' sul territorio napoletano è da ricercare certamente nella particolare conformazione del suo sistema teatrale: più vasto e fluido rispetto a quello delle altre due città, diede all'operetta la possibilità di insediarsi in spazi dallo statuto assai diverso. Per comprendere a pieno le ricadute che l'arrivo di questo repertorio ebbe sulla tradizione artistica locale, bisogna quindi soffermarsi non solo sulle realtà del San Carlino e del Teatro Fenice, teatri in cui, come si è detto, l'ibridazione con la cultura teatrale napoletana era una prassi di lungo corso, ma anche su altri spazi, come quello del Teatro Nuovo, dove l'operetta ebbe modo di confrontarsi in modo diretto con una delle colonne portanti della spettacolarità partenopea: l'opera buffa.

Fu infatti per iniziativa dell'impresario Giuseppe Maria Luzi che a partire dall'estate del 1868 l'operetta parigina, tradotta per la prima volta in italiano, fece il suo ingresso sulle scene del Teatro Nuovo, considerato fino a quel momento il tempio sacro e inviolabile dell'opera buffa. In quell'occasione l'impresario decise d'imbarcarsi in un'operazione potenzialmente rischiosa: affiancare in cartellone al repertorio 'classico' di opere comiche napoletane l'esecuzione di operette, quali *La bella Elena*, *Orfeo all'inferno* e *Zagranella* (traduzione italiana della *Périchole*) avrebbe infatti potuto determinare un corto circuito difficilmente tollerabile da parte di critica e pubblico. Cosa che però non avvenne; quantomeno non nell'immediato, visto che, per tutto il 1868 e buona parte del 1869, il Teatro Nuovo divenne una delle mete predilette dei napoletani proprio per la sua programmazione mista, approvata anche dalla critica cittadina.

La compresenza alla pari dei due generi sulle scene del Teatro Nuovo durò tuttavia poco, perché a prevalere furono ben presto le rappresentazioni della scuola francese. Questo allarmò notevolmente Luigi Mazzone, critico di «Napoli Musicale», che nel 1870, in occasione delle rappresentazioni della *Zagranella*, denunciò il pericolo insito nel dar spazio solamente alle produzioni straniere in un teatro che per tradizione avrebbe dovuto ospitare le opere di maestri napoletani.

Zagranella nuova opera francese del maestro Offenbach, tradotta per queste scene come le precedenti; ha ottenuto esito brillante. L'unico teatro di opera comica fra noi è certamente il Nuovo: ma quasi a derisione di tanti maestri napoletani che giacciono inoperosi, il Nuovo ricorre a' forestieri per darci un po' di opera buffa nuova. La è cosa veramente dolorosa l'osservare tanta trascurataggine per parte di quella impresa, la quale senza derogare al piacere che procurerebbe al nostro pubblico nel presentargli il repertorio straniero,

potrebbe mescervi quello nazionale, e specialmente napoletano, dove è splendida la tradizione di quello stile, e così scuotere dal letargo, in cui vive immeritadamente, una classe di bravi maestri.¹⁹

Si avvertiva il rischio di una contaminazione, che ad un certo punto in effetti si verificò: a partire dalla seconda metà degli anni Settanta diversi maestri napoletani iniziarono a comporre opere comiche sullo stampo di quelle parigine. Uno dei più attivi su questo versante, come si ha modo di vedere nella Tabella 5, fu Enrico Golisciani, librettista nonché traduttore di operette e vaudeville francesi, che svolse a Napoli un ruolo analogo a quello di Scalvini a Milano.

Tabella 5. *Opere comiche napoletane su modello parigino*

TITOLO	CITAZIONE	TESTO	MUSICA	PRIMA RAPPR.
<i>Elena in Troja</i>	operetta comica in quattro atti	Giovanni Gargano	Vincenzo D'Alessio	Napoli Politeama Napolitano 20 gen. 1875
<i>Don Bizzarro e le sue figlie</i>	operetta comica in un solo atto	Enrico Golisciani	Leopoldo Mugnone	Napoli Teatro Nuovo 20 aprile 1875
<i>Mamma Angot a Costantinopoli</i>	operetta comica in tre atti	Enrico Golisciani	Leopoldo Mugnone	Napoli Teatro Nuovo 26 luglio 1875
<i>La campana dell'eremitaggio</i>	operetta	Enrico Cofino	Errico Sarria	Napoli Teatro del Fondo 25 sett. 1875
<i>Il ratto delle Sabine</i>	operetta	Eduardo Alfano	Francesco Palmieri	Napoli Teatro delle Varietà 10 dic. 1878
<i>Ritratto di perla</i>	operetta in tre atti	Enrico Golisciani	Cesare Rossi	Napoli Teatro Bellini 17 mag. 1879
<i>Petrosino IV</i>	operetta in tre atti	Enrico Golisciani	Albertino Amelio	Napoli Teatro delle Varietà [?] mag. 1880
<i>Il ventaglio</i>	operetta	Giovanni Bertacchi	Francesco Palmieri	Napoli Teatro delle Varietà 26 nov. 1880

¹⁹ *Teatri di musica. Teatro Nuovo*, «Napoli musicale», a. III, n. 2, 29 gennaio 1870, p. 2.

<i>La bella Ester</i>	operetta in tre atti	Eduardo Alfano	Francesco Palmieri	Napoli Teatro delle Varietà 22 ott. 1880
<i>Capitan Fracassa</i>	operetta comica in 3 atti	Luigi Camposi	Giovanni Valente	Napoli Teatro delle Varietà 5 gen. 1881

L'elenco riporta i titoli più rappresentati a Napoli tra il 1875 e il 1881. Il caso più eclatante e discusso (anche a livello nazionale) fu quello dell'*Elena in Troja*, operetta di Vincenzo D'Alessio che ebbe un discreto successo anche al di fuori del capoluogo campano. Rappresentata per la prima volta il 20 gennaio 1875 al Politeama, *Elena in Troja*, continuazione della *Belle Hélène*, scatenò l'immediata reazione di Michele Caputo, che dalle colonne del «Roma» tuonava:

Giammai si è tentato di trascinare così l'arte nel fango, come in quell'ammasso di corbellerie che il cartellone ha battezzato per opera buffa in quattro parti. Il plagio più sfacciato di Offenbach, e nelle posizioni sceniche, e ne' ritmi, e nelle frasi, e negli accenti, condito con delle esagerazioni di quelle commedie che neppure al teatro del Sebeto si subirebbero [...].²⁰

Al di fuori di Napoli levarono le loro voci diversi critici tra cui Filippo Filippi, che giudicò positivamente l'operetta di D'Alessio,²¹ e Gerolamo Alessandro Biaggi, che concorde con le posizioni di Caputo, valutò il fenomeno Offenbach nel quadro complessivo della crisi dell'opera italiana:

Negli scorsi due mesi di quest'anno vennero rappresentate sui nostri teatri melodrammatici sette opere nuove; cinque delle quali con fortunatissimo successo.

Da questo potrebbesi argomentare che la nostra musica sia per risorgere e per richiamarsi all'antica grandezza e all'antico splendore... ma, secondo il nostro giudizio, non è così pur troppo!

Tutti i nostri compositori, i giovani e i provetti, i celebri e i non noti, abbracciarono in ordine al modo di condurre il melodramma le teoriche moderne: quelle teoriche, s'avverta bene, che ci vennero d'oltremonte, dove la fantasia melodica fa tanto caro di sé, e che mettono innanzi a tutto la *libertà*.

Libertà di fantasia, di sviluppo, di fattura, d'ogni cosa.

Ma non è punto raro il caso di veder aspirare a una libertà che non è altro, un cambiamento in peggio. In nome della libertà si rifiuta oggi l'esperienza faticosamente raccolta in due secoli; si rifiutano le regole e i criteri direttivi più provati; si sdegna il porre il piede nelle orme lasciate dai più grandi e dai veri maestri dell'arte; si condannano come incompontabilmente *convenzionali* il Mozart, il Cimarosa, il Paisiello, il Rossini, il Bellini; e poi (si veda bel cambio!) si va dietro o al Wagner o al Gounod; [...]

²⁰ Michele Carlo CAPUTO, *Notizie artistiche e teatrali*, «Roma», a. XIV, n. 21, 21 gennaio 1875, p. 2.

²¹ Filippo FILIPPI, *Teatri e Notizie artistiche*, «La perseveranza», a. XIX, n. 6359, 8 luglio 1877, p. 38.

Così s'adopera oggi quando trattasi d'opere serie.
E quando trattasi d'opere comiche (ciò che è vergogna anche maggiore), si tien dietro all'Offenbach e al Locoq, e si mandan fuori le operette *cancan*, e le *parodie* di *parodie*!!²²

L'operetta, la critica e la tradizione nazionale

L'arrivo dell'*offenbachiade* e la sua prolungata presenza sulle scene italiane (oltre un trentennio) ebbero, dunque, anche l'effetto di riaccendere il dibattito critico intorno alla crisi e al destino dell'opera buffa in Italia. Parte della critica di stampo conservatore, in cui oltre ai già citati Caputo e Biaggi figura anche Francesco D'Arcais, non vide di buon occhio Offenbach, considerandolo, al pari di Wagner, una minaccia per il teatro musicale italiano.

Siamo a un nuovo capitolo della polemica sullo stato della musica italiana in rapporto a quella straniera: l'assenza d'inventiva da parte dei compositori italiani e la possibilità di accogliere modelli stranieri, capaci di dare nuova linfa all'opera nazionale (in questo caso l'opera comica), sono alcune delle argomentazioni che già vent'anni prima, intorno al caso Meyerbeer, erano state prodotte dalla critica di stampo progressista contro chi vedeva nel compositore francese una minaccia per il teatro musicale italiano.²³

Nel caso dell'operetta la questione dell'"inforestieramento" dell'opera italiana si concentra perlopiù sul tema dei recitativi «in prosa e parlati». In molti cominciano a intuire che alla base del declino dell'opera buffa in Italia c'era la riluttanza da parte del pubblico a seguire uno spettacolo percepito non più come leggero e agile, bensì lento e impacciato nell'azione, soprattutto per la presenza dei recitativi strumentati. Scrive Agostino Sauvage, compositore di operette di successo come *Un bacio al diavolo* (1882) e *Richelieu alle sue prime armi* (1884), nel contributo dal titolo *L'operetta nell'arte*, pubblicato negli atti dell'Accademia del Regio Istituto Musicale di Firenze del 1888:

Qual modo di recitativo dovrebbe avere quest'opera buffa? Quello a basso numerato, vale a dire ad accordi di cembalo, o di violoncello e contrabbasso, non è più possibile, e nessuno l'azzarderebbe, l'altro cantato o declamato, con ritornelli strumentali, con richiami di idee melodiche, con tremoli, armonie tenute ecc. non è affatto consentaneo a quel genere di musica, leggera, spigliata, a cui un'ombra di peso basta a togliere tutto l'effetto; si avrebbe la cornice che uccide il quadro; si avrebbe un recitativo da opera seria messo in un'opera buffa, che ne toglierebbe grazia, la renderebbe goffa, zoppicante, e se fosse molto lungo, addirittura insoffribile. [...]

Finché dunque un genio innovatore non trovi un modo di recitativo nuovo, e adatto all'opera giocosa, non è meglio tagliare, come si suol dirsi, la testa al toro,

²² Gerolamo Alessandro BIAGGI, *Rassegna musicale. Le opere nuove*, «Nuova Antologia», n. 28, marzo 1875, pp. 756-766.

²³ DELLA SETA, *L'immagine di Meyerbeer*; CONATI, *Quasi un mistero*.

e adottare il recitativo parlato? Non potrebbe così crearsi un teatro di opera comica a continuare le splendide tradizioni dell'antica opera buffa? E qual luogo migliore per coltivarla, che innestarla appunto sull'operetta?²⁴

Le considerazioni di Sauvage, contrariamente alle aspettative, trovarono l'approvazione di diversi critici. Persino Biaggi, il più riluttante, come abbiamo visto, ad accettare l'operetta francese, arriva ad ammettere: «ma è però un fatto manifesto che i recitativi in prosa e parlati conferiscono all'opera buffa una leggerezza ed una snellezza molto giovevoli all'effetto della musica», con la sola aggravante che «i nostri cantanti, anche i più abili, sulla scena non sanno parlare, non sanno dire due parole».²⁵ Considerazione quest'ultima che era stata più volte ripetuta a proposito dell'esecuzione italiana degli *opéra-comique*, ma che riguardava un campo d'azione diverso da quello dell'operetta. Era infatti nel circuito operistico, quello dei teatri maggiori in cui veniva data ospitalità all'*opéra-comique*, che non era facile trovare cantanti dotati di entrambe le qualità. Nei teatri minori, invece, cui afferiva l'operetta, non era infrequente trovare artisti capaci sia di cantare – non necessariamente secondo i canoni della scuola operistica italiana – sia di recitare. Questo avveniva ancor prima che l'operetta giungesse in Italia. Generi di spettacolo che richiedevano questa doppia competenza erano da molto tempo presenti sulle scene di questi teatri: *La pianella perduta sulla neve*, una delle produzioni più longeve nell'Ottocento, ne era un esempio: un vaudeville francese adattato alle scene italiane, che manteneva l'alternanza tra prosa e musica e che aveva sempre trovato artisti in grado di interpretarlo.

L'arrivo dell'operetta offenbachiana accende dunque i riflettori su un universo fino ad allora poco considerato dalla critica musicale, quello dei teatri minori. Prima dell'Unità raramente i quotidiani avevano prestato attenzione agli spettacoli rappresentati in quel circuito, considerati di bassa lega e quindi non degni di essere trattati come fatto d'arte. Dalla seconda metà degli anni Sessanta si assiste a un'inversione di tendenza: recensioni di operette, vaudeville e riviste (sia in francese sia in italiano) possono occupare per intero o quasi le appendici dei quotidiani e trovano ampio spazio anche nelle riviste specializzate. Nel sondare l'universo dei teatri minori la critica italiana scopre un sistema ben organizzato e al contempo più fluido, che presenta numerosi vantaggi soprattutto per i compositori esordienti. Lo spiega bene Sauvage sempre nel suo discorso all'Accademia, naturalmente in riferimento all'operetta:

Intanto con l'operetta troviamo un teatro che vive, e che è ordinato a compagnie fisse e a *repertorio*, per conseguenza non è grave il danno che può recarvi la caduta di un lavoro; tanto meno difficoltà negl'impresari per tentarlo: il bisogno di novità vi è più sentito, perché quei lavori facili, chiari, come si capiscono prima, così più presto invecchiano; e così facilità maggiore per vedervi accettati lavori nuovi. [...]

²⁴ SAUVAGE, *L'operetta nell'arte*, pp. 60-61.

²⁵ Gerolamo Alessandro BIAGGI, *Rassegna musicale*, «La Nazione», a. XXXII, n. 91, 1° aprile 1890, pp. 1-2. 2.

È questo campo libero, dove tutto può andare; che non ha sopra continuamente i cento occhi di Argo, né tanto vicina la tromba della Fama, è appunto il teatro d'operetta; quel teatro che aspetta dai compositori italiani tutto quel progresso di cui è suscettibile, quel progresso che può condurci ad avere un giorno, un vero teatro di *opera comica italiana*.²⁶

Sauvage si rivolge a quella parte della critica (a D'Arcais soprattutto), che da anni si era battuta per la creazione di un teatro d'opera ordinato a repertorio e che riteneva di grande utilità l'adozione di un sistema di compagnie stabili paragonabile a quello utilizzato con successo in Francia e in Germania.²⁷ Il compositore fiorentino recupera, dunque, i *topoi* analitici sulla crisi del sistema produttivo operistico italiano per volgerli a favore dell'operetta. Mossa, questa, che apparentemente ottenne l'effetto sperato, tanto più se si considera il sostegno del tutto imprevedibile di lì a poco offerto dalla «Gazzetta Musicale di Milano»: a quell'altezza cronologica l'organo ufficiale di casa Ricordi non aveva alcun interesse a favorire un genere la cui gestione era ormai da tempo nelle mani della concorrenza, ossia dell'editore Sonzogno:

Ma quello che più mi ha colpito è stato il breve discorso dell'accademico maestro Agostino Sauvage, il quale, con un coraggio davvero ammirevole, è entrato in un campo nuovo, quello dell'*Operetta nell'arte*. Egli dopo fatte le più assennate e minute osservazioni, conclude che i giovani tutti dovrebbero tentare il primo passo al teatro scrivendo un'operetta per quanto riguarda la forma dell'essere in prosa i recitativi, rimanendogli quindi solo il compito di dar saggio delle sue forze tecniche per scrivere pezzi e non lambiccarsi il cervello sulla famosa questione del dramma, lato dell'opera ancora da discutersi, perciò non possibile ad afferrarsi e svilupparsi da chi esce col latte sulle labbra da una scuola di musica. Sottoscrivo a tutto ciò pienamente e dirò anzi in altro momento come e perché io approvi ciò che dice il maestro Sauvage, come e perché facile a comprendersi da chiunque ha seguito l'odierna epidemia perniciosa di tante opere che muoiono prima di nascere.²⁸

Non si può non constatare al contempo come nella valutazione del fenomeno operetta, ancora a distanza di quasi trent'anni dal suo arrivo in Italia, la critica tenda ad avvitarsi su sé stessa, ignorando la reale riuscita di questo genere sulle scene. Discutere nel 1888 di operetta in termini di stimolo offerto ai compositori esordienti per la rinascita dell'opera comica, quando quella era già diventata una delle colonne portanti della spettacolarità del nostro Paese, suona a dir poco anacronistico. Per non dire dell'atteggiamento ambivalente, se non addirittura scisso, tenuto della critica italiana: da un lato un'ossessione quasi voyeuristica per questo genere di spettacoli, che vengono analizzati nei minimi dettagli; dall'altro,

²⁶ SAUVAGE, *L'operetta nell'arte*, p. 62.

²⁷ NICOLODI, *Il sistema produttivo*; PIAZZONI, *Spettacolo, istituzioni e società*; OLIVA, *Francesco D'Arcais*.

²⁸ Alfredo SOFFREDINI, *Bibliografia*, «Gazzetta Musicale di Milano», a. XLIII, n. 23 (3 giugno 1888), pp. 211-212: 212.

un'ostinata parzialità che ne minimizza la portata fino al punto da negarne quasi l'esistenza.

Dentro questo generale posizionamento critico va letta un'assunzione di responsabilità: mantenere ad ogni costo distinti i due campi, quello dell'operetta e quello dell'opera comica. Quel ricco filone di produzioni che, lo abbiamo visto, era fiorito a Napoli a partire dalla seconda metà degli anni Settanta non poteva e non doveva essere ascritto alla tradizione dell'opera comica nazionale: e perché si faceva ricorso all'alternanza tra prosa e canto e perché i soggetti erano affini a quelli del teatro musicale leggero francese. A questa fase di mancato riconoscimento fece seguito con un ritardo particolarmente significativo – *Falstaff* di Verdi generò infatti l'illusione che un tipo nuovo, tutto italiano, di opera comica potesse fare scuola e porre fine al fenomeno operetta – quella dell'accettazione (amara). Definitivo Gino Monaldi nel 1911 sulla «Nuova Antologia», in un articolo dal titolo assai emblematico: *Opera comica, opera buffa, operetta*:

E così la nostra opera buffa rimane sempre quella del *Barbiere*, del *Don Pasquale* e dell'*Elisir d'amore*, e attraverso tutta la lunghissima zona musicale che separa queste antiche opere dal modernissimo *Falstaff* non si è trovato un punto intermedio atto a nuova utile produzione! [...]

In buona sostanza, ciò che preme è deciderci: o *opera buffa*, o *opera comica* o *operetta*.

E siccome la più quotata oggi dagli autori e dal pubblico, a quanto pare, è certo l'operetta, la decisione non può essere dubbia.

Sarebbe stato invero preferibile che la corrente impetuosa della operetta non avesse traversato in lungo ed in largo il nostro paese, e la nostra opera buffa e comica avessero mantenuto le loro prerogative tradizionali, additando ai compositori attuali il punto di partenza e lasciando loro libera l'evoluzione del percorso e il conseguente punto d'arrivo; ma nel momento che il fatto è avvenuto giova almeno non renderlo esiziale addirittura con la continuità di certe forme viziose di arte di cui non si arriva a stabilire il genere, la specie ed i caratteri.²⁹

Una resa incondizionata, si direbbe, ma non del tutto: viene meno, certamente, il giudizio di condanna che aveva siglato sin dalle origini la valutazione del genere; resta ferma, invece, la distinzione tra musica d'arte e di consumo, i cui confini verranno decisamente sfumati solo in tempi assai più recenti.³⁰ Si fa strada l'idea che l'affermazione dell'operetta sia un fatto sociale e di costume, imputabile al cambiamento di gusto degli italiani che da molto tempo non trovano più divertenti gli «Isidori, i Taddei, i Pasquali e i Bucefali». A tal proposito si chiede Monaldi:

²⁹ GINO MONALDI, *Opera comica, opera buffa, operetta*, «Nuova Antologia», vol. CLI, a. XLI, 1° febbraio 1911, pp. 349-552: 552.

³⁰ Un cambiamento di prospettiva da parte della critica musicale italiana si registra a partire dagli anni Settanta del Novecento. Si vedano gli articoli di BORTOLOTTI, *Sul teatro d'operetta*, e D'AMICO, *Off off Offenbach*, «L'Espresso», a. XX, n. 22, 7 giugno 1981, pp. 137, 140 (oggi in D'AMICO, *Off off Offenbach*).

È una china che si discende o un'altezza che si sale? ... Forse, non l'una né l'altra cosa. È soltanto un piano levigato sul quale il pubblico pattina spensieratamente, e anche lubrificamente, e questo gli basta.³¹

Un piano per comprendere a fondo il quale mancano alla critica musicale italiana strumenti adeguati:

Del resto il genere operetta non lo si può giudicare coi termini subbiettivi che servono ordinariamente di base alla nostra letteratura musicale. [...] Le nostre tradizioni, la nostra indole e gli stessi nostri costumi non ci hanno, in fondo, ancora assimilati a questa maniera di sentire.³²

L'articolo di Monaldi rappresenta una delle ultime esternazioni sul tema dell'operetta da parte della critica militante. Vi si suggella, non senza una punta di alterigia, una sorta di patto di non belligeranza. La critica rinuncia a giudicare l'operetta non tanto perché non ne sia in grado, quanto perché non intende più occuparsi di questioni che non rientrino nelle regioni dell'arte. Da qui in poi l'operetta perderà visibilità sulla stampa di respiro culturale più ampio, trovando spazio in riviste specializzate nell'avanspettacolo, fatto questo che contribuirà a una sua ulteriore marginalizzazione.

Al di là degli sviluppi del dibattito critico, che ci porta direttamente alle radici del pregiudizio sull'operetta in Italia, si pone oggi la questione di sondare più a fondo il rapporto di questo genere con la tradizione. Abbiamo già avuto modo di menzionare alcuni esempi di contaminazione tra tradizione locale e operetta, particolarmente significativi in quanto mettono in luce la capacità di questo repertorio di essere elemento attivo sulle scene di diverse realtà urbane italiane. Ma andrebbe allargato lo sguardo anche alla tradizione 'nazionale' dell'opera comica, per capire se e in che termini vi furono contaminazioni e, più in generale, come l'operetta di stampo francese prima e viennese poi possa aver orientato il cammino del «*musikalisches Lachtheater*» – per usare l'efficace espressione di Albert Gier³³ – sulle nostre scene.

Ci si riferisce alla necessità di analizzare i lavori allestiti a Napoli a partire dalla seconda metà degli anni Settanta, come quelli citati nella Tabella 5 (che sono solo la punta dell'iceberg di una produzione molto più ampia). Se prendiamo ad esempio in considerazione le due operette *Elena in Troja* di Vincenzo D'Alessio e *Don Bizzarro e le sue figlie* di Leopoldo Mugnone, noteremo come in entrambi i casi il modello italiano e quello francese si integrino, sebbene in modo differente. *Elena in Troja* presenta un soggetto di tipo offenbachiano (l'operetta, lo abbiamo detto, vuol essere la continuazione della *Bella Hélène*), innestato su una struttura 'classica' con recitativi in versi e strumentati, arie e pezzi d'assieme.

Al contrario *Don Bizzarro e le sue figlie*, lavoro in un atto, che ha la struttura tipica dell'operetta con alternanza di dialoghi parlati e pezzi chiusi, presenta un soggetto che – fatta eccezione per alcune trovate tipicamente offenbachiane, quali

³¹ Gino MONALDI, *Opera comica, opera buffa, operetta*, «Nuova Antologia», vol. CLI, a. XLI, 1° febbraio 1991, pp. 349-552: p. 549.

³² *Ibid.*

³³ GIER, *Un genere da rivalutare*, p. 101.

la presenza di elementi parodistici (i due fratelli da dare in sposa alle figlie si chiamano Ruy e Gil Blas) e i riferimenti all'attualità (le figlie sono accanite fumatrici di sigarette) – tratta il classico tema del matrimonio concordato, con relativi scambi d'identità, agnizioni e lieto fine.

È anche su questo terreno, in cui i confini tra un genere e l'altro cominciano gradualmente a perdere consistenza per dare spazio a forme più complesse di ibridazione, che bisogna riflettere per delineare una storia dell'opera comica italiana del secondo Ottocento.

BIBLIOGRAFIA

- BALSANO, Maria Antonella, *Satira e Parodia nelle operette di Offenbach*, in *Sette variazioni a Luigi Rognoni. Musiche e studi dei discepoli palermitani*, Flaccovio, Palermo 1985, pp. 139-168.
- BLASZKIEWICZ, Jacek, *Street Cries on the Operetta Stage: Offenbach's Mesdames de la Halle (1858)*, in *Musical Theatre in Europe 1830-1945*, ed. by Michela Niccolai and Clair Rowden, Brepols, Turnhout 2017, pp. 63-89.
- BORTOLOTTO, Mario, *Sul teatro d'operetta*, «Nuova rivista musicale italiana», 3 (1971), pp. 420-442.
- CONATI, Marcello, *Quasi un mistero il silenzio italiano sui Grand Opéra di Meyerbeer*, «Nuova rivista musicale italiana», 2 e 4 (1999), pp. 157-170 e 535-547.
- D'AMICO, Fedele, *Off off Offenbach*, in ID., *Tutte le cronache musicali. «L'Espresso» 1967-1989*, 3 voll., a cura di Luigi Bellingardi, Bulzoni, Roma, vol. III (1979-1989), pp. 1856-1858.
- DELLA SETA, Fabrizio, *L'immagine di Meyerbeer nella critica italiana dell'Ottocento e l'idea di 'dramma musicale'*, in *L'opera tra Venezia e Parigi*, a cura di M. T. Muraro, L. S. Olschki, Firenze 1988, pp. 147-176, ora in Id., «...non senza pazzia». *Prospettive sul teatro musicale*, Carocci, Roma, 2008, pp. 171-190.
- FRANKE, Rainer, hrsg. von, *Offenbach und die Schauplätze seines Musiktheaters*, Laaber Verlag (Thurnauer Schriften zum Musiktheater, 17), Laaber 1999.
- GIER, Albert, *La fortune d'Offenbach en Allemagne: traductions, jugements critiques, mises en scène*, in *Lied und populäre Kultur. Song and Popular Culture*, hrsg. von Michael Fischer und Fernand Hörner, Waxmann (Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs Freiburg, 57), Münster 2012, pp. 161-180.
- GIER, Alfred, *Un genere da rivalutare: poetica e drammaturgia dell'opera*, «Il Saggiatore Musicale», 1 (2017), pp. 99-115.

- GUARDENTI, Renzo, *L'industria dello spettacolo: il teatro in Francia nel secondo Ottocento*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di Roberto Alonge e Guido Davico Bovino, 4 voll., vol. II: *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, Einaudi, Torino 2000, pp. 513-564.
- GUARNIERI CORAZZOL, Adriana, *Scapigliatura e musica: il primo Mefistofele*, in *Arrigo Boito*, a cura di Giovanni Morelli, L. S. Olschki, Firenze 1994, pp. 213-231.
- NELLO VETRO, Gaspare, *Antonio Carlos Gomes. Carteggi italiani*, Nuove Edizioni, Milano 1976.
- NICOLODI, Fiamma, *Il sistema produttivo, dall'Unità a oggi*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, 6 voll., vol. IV: *Il sistema produttivo e le sue competenze*, EDT, Torino 1987, pp. 167-227.
- OLIVA, Elena, *Francesco D'Arcais, critico dell'«Opinione» tra Torino, Firenze e Roma (1854-1890)*, in *Musiche e musicisti nell'Italia dell'Ottocento attraverso i quotidiani*, Atti del convegno "Articoli musicali nei quotidiani italiani dell'Ottocento: una banca dati – ArtMus", a cura di Adriana Guarnieri Corazzol, Ignazio Macchiarella e Fiamma Nicolodi, Aracne (Immota Harmonia, 30), Roma 2017, pp. 85-117.
- OLIVA, Elena, *L'operetta francese a Milano, Firenze e Napoli. Esordi, sistema produttivo e ricezione*, LIM, Lucca 2020.
- PIAZZONI, Irene, *Spettacolo, istituzioni e società nell'Italia postunitaria (1860-1882)*, Archivio Guido Izzi, Roma 2001.
- PLATT, Len – BECKER, Tobias – LINTON, David, ed. by, *Popular Musical Theatre in London and Berlin. 1890-1939*, ed. by, Cambridge University Press, Cambridge 2014.
- SALA, Emilio, *Il "cavaliere dell'oca" cacciato dalla Scala. Il fiasco milanese del Lohengrin (1873) e il suo contesto*, in *Un duplice anniversario: Giuseppe Verdi e Richard Wagner*, Atti dell'incontro di studio (Milano, Teatro alla Scala, 25 gennaio 2013), a cura di Ilaria Bonomi, Franca Cella e Luciano Martini, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, Milano 2014, pp. 9-32.
- SALA, Emilio, *L'umorismo scapigliato e Rossini: «Il barbiere di Siviglia» di Costantino Dall'Argine (1868)*, in *Gioachino Rossini 1868-2018*, a cura di Ilaria Narici, Emilio Sala, Emanuele Senici, Benjamin Walton, Fondazione G. Rossini, Pesaro 2018, pp. 273-299.
- SALA, Emilio, *Voci della città: da "Hè! Lambert (Parigi 1864) a "Se sa minga" (Milano 1866)*, in *Viaggi italo-francesi. Scritti musicali per Adriana Guarnieri*, a cura di Marica Bottaro e Francesco Cesari, LIM, Lucca 2020, pp. 101-115.

- SALVETTI, Guido, *La Scapigliatura milanese e il teatro d'opera*, in *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, a cura di Giorgio Pestelli, Einaudi (Saggi, 575), Torino 1977, pp. 567-604.
- SAPIENZA, Annamaria, *La parodia dell'opera lirica a Napoli nell'Ottocento*, Lettere Italiane, Napoli 1998.
- SAUVAGE, Agostino, *L'operetta nell'arte*, in *Atti dell'Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze*, vol. XXVI, Galletti e Cocci, Firenze 1888, pp. 53-64.
- SCOTT, Derek B., *Sounds of the Metropolis. The Nineteenth-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna*, Oxford University Press, New York 2008.
- VIRMOND, Marcos de Chuna Lopes – RIBEIRO, Lucas D'Alessandro – TOLON, Rosa Maria – NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes, "Se sa minga" de Antonio Carlos Gomes: *contextualização histórica*, «Mimesis», 1 (2014), pp. 28-45.
- WILD, Nicole, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX^e siècle. Les théâtres et la musique*, Aux Amateurs du Livre, Paris 1986.
- YON, Jean-Claude, *Jacques Offenbach*, Gallimard, Paris 2000.
- YON, Jean-Claude, sous la direction de, *Le théâtre français à l'étranger au XIX^e siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*, Nouveau Monde Editions, Paris 2008.

EDIZIONI MUSICALI

- OFFENBACH, Jacques, *La Grande-Duchesse de Gérolstein. Opéra Bouffe en 3 Actes et 4 Tableaux. Paroles de Henri Meilhac et Ludovic Halévy. Musique de J. Offenbach. Partition Piano et Chant arrangée par Léon Roques*, Brandus & Dufour, Paris 1869. 25-28
- SCALVINI, Antonio, *Se sa minga. Rivista del 1866 di Antonio Scalvini. Musica di A. Carlo Gomes. Dedicata al suo caro Maestro Cav.re Lauro Rossi. Rappresentata al Teatro Fossati di Milano. Rid.e per canto e pianoforte dell'autore. Il fucile ad ago. Canzone* Ricordi, Milano, Napoli, Firenze 1881, [40453].



NOTA BIOGRAFICA Elena Oliva è assegnista di ricerca all'Università di Firenze, nell'ambito del progetto di rilevante interesse nazionale (PRIN 2017) *Mapping Musical Life: Urban Culture and the Local Press in Post-Unification Italy* (MML). Le sue ricerche vertono sul teatro musicale ottocentesco, con particolare attenzione agli aspetti della produzione e della ricezione.

BIOGRAPHICAL NOTE Elena Oliva is Postdoctoral Scholar at the University of Florence, as part of Research Project of National Interest (PRIN 2017) titled *Mapping Musical Life: Urban Culture and the Local Press in Post-Unification Italy* (MML). Her research concentrates on nineteenth century musical theater, with a focus on the production and reception aspects.