



Université Paris-Sorbonne

École doctorale V « Concepts et langages » (n° 433)

Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft

Università degli Studi di Firenze

Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DES UNIVERSITÉS DE PARIS-SORBONNE, DE BONN ET DE FLORENCE

Dans le cadre de la formation doctorale trinationale :

« LES MYTHES FONDATEURS DE L'EUROPE DANS LA LITTÉRATURE,
LES ARTS ET LA MUSIQUE »

Présentée et soutenue publiquement le 18 novembre 2014 à Paris par :

Matthieu CAILLIEZ

La Diffusion du comique en Europe à travers les productions d'*opere buffe*, d'*opéras-comiques* et de *komische Opern* (France - Allemagne - Italie, 1800-1850)

Résumé de thèse en italien

Sous la direction de :

M. Jean-Pierre BARTOLI	Professeur, Université Paris-Sorbonne
M. Helmut J. SCHNEIDER	Professeur, Universität Bonn
M ^{me} Fiamma NICOLODI	Professeur, Università degli Studi di Firenze

Membres du jury :

M. Jean-François CANDONI	Professeur, Université Rennes II
M. Arnold JACOBSHAGEN	Professeur, Hochschule für Musik und Tanz Köln
M. Claudio TOSCANI	Professeur, Università degli Studi di Milano
M ^{me} Fiamma NICOLODI	Professeur, Università degli Studi di Firenze
M. Helmut J. SCHNEIDER	Professeur, Universität Bonn
M. Jean-Pierre BARTOLI	Professeur, Université Paris-Sorbonne

La diffusione del genere comico in Europa attraverso le produzioni di opere buffe, *opéras-comiques* e *komische Opern* (Francia - Germania - Italia, 1800-1850)

I libretti e la loro circolazione in Europa

La questione della pre-eminenza del testo o della musica nell'opera è argomento di discussione fin dagli inizi dell'arte lirica e ha direttamente ispirato la composizione di alcune opere quali *Prima la musica e poi le parole* di Antonio Salieri, rappresentata per la prima volta nel 1786 a Vienna, e *Capriccio* di Richard Strauss, messa in scena per la prima volta nel 1942 a Monaco. Se la parodia di un'aria o di un motivo musicale preesistente è un metodo di composizione ben conosciuto dagli autori di *vaudevilles* e di *Liederspiele* all'inizio dell'Ottocento, e ne fanno a volte anche uso compositori di *opéras-comiques*, in particolare Scribe e Auber (tramite la tecnica del "mostro"), la pratica più consueta di collaborazione tra librettisti e compositori di opere buffe, di *opéras-comiques* e di *komische Opern* rimane di gran lunga la messa in musica di un testo anteriore. Uno studio sistematico della circolazione di questi tre generi comici su scala europea doveva quindi porsi come obiettivo l'esame dell'origine geografica dei libretti prima di interessarsi alla diffusione delle opere e all'analisi degli spartiti.

Lo sviluppo di un pubblico borghese su scala europea è accompagnato, nella prima metà dell'Ottocento, da una vivace produzione teatrale il cui nucleo principale è Parigi. Similmente a Los Angeles per quanto riguarda la produzione cinematografica mondiale nel Novecento, la capitale francese è a quei tempi la capitale europea del divertimento e i giornali tedeschi, italiani e inglesi pubblicano con grande regolarità dei resoconti in merito alle opere teatrali portate per la prima volta sulle scene parigine. Grazie all'impulso di Beaumarchais, fin dalla fine del Settecento la Francia, prima in Europa, si dota di un sistema efficace di diritti d'autore che permette ai suoi migliori drammaturghi di vivere decorosamente, anzi agiatamente, dei frutti del loro ingegno. La Francia è il primo paese a dotarsi di una "letteratura industriale", un'espressione creata da Charles-Augustin Sainte-Beuve nel 1839 per criticare il sistema di pezzi teatrali scritti in collaborazione da due, tre, anche quattro autori drammatici. Sainte-Beuve non è né l'unico, né il primo a esprimere questo motivo di risentimento che si ritrova tra l'altro negli scritti di Théophile Gautier, Giuseppe Mazzini, Carl Maria von Weber, Joseph Mainzer, Heinrich Heine, Eduard Devrient, Richard Wagner e Franz Liszt, e che fa riferimento ad una pratica diffusa. Autore di 425 pezzi di teatro, tra cui 249 *vaudevilles*, 94 libretti di *opéras-comiques*, 32 commedie, 30 libretti di opere, 10 drammi, 8 argomenti di balletti e 2 pantomime, Eugène Scribe, nell'arco della sua carriera drammatica, si dota di ben 71 collaboratori, e coopera con 53 compositori francesi e stranieri. Scribe lavora per 19 teatri parigini, ai quali si aggiungono un teatro di provincia e tre teatri stranieri

di prim'ordine, rimanendo il simbolo, più di ogni altro drammaturgo mai, dell'incredibile fermento produttivo del teatro francese. In quanto librettista, a Scribe vengono tributate lodi particolari per la sua abilità drammatica, la sua arte della combinazione e la sua profonda implicazione nella concezione musicale delle sue opere. Tra gli autori drammatici più prolifici, i quali si distinguono anche come librettisti presso l'Opéra-Comique nel periodo della Restaurazione francese e della Monarchia di Luglio, è d'uopo citare Jean-François Bayard, Eugène de Planard, Paul de Kock, François-Victor d'Artois de Bournonville, detto Armand d'Artois, suo fratello Achille, Marie Emmanuel Guillaume Marguerite Théaulon de Lambert, Jean-Nicolas Bouilly, Anne-Honoré-Joseph Duveyrier, detto Mélesville, Adolphe de Leuven e Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges. Lo straordinario sviluppo europeo della stampa nella prima metà dell'Ottocento si traduce in una crescita esponenziale del numero di traduzioni. In Germania, la percentuale delle traduzioni in relazione alla produzione complessiva di libri passa così dall'11% nel 1820 al 48% nel 1845. La traduzione dal francese si trasforma sin d'allora in un'attività veramente "industriale" all'estero, in particolare in Italia e in Germania dove molti compositori di opere liriche mettono in musica dei libretti direttamente tradotti dal francese oppure rimaneggiati sulla base di fonti francesi.

Se nell'Italia del Settecento il libretto d'opera viene considerato un genere letterario rilevante e autori come Metastasio e Goldoni godono di fama internazionale, nella prima metà dell'Ottocento la situazione è mutata. I compositori italiani si vedono sempre più spesso costretti ad accollarsi le spese per l'acquisto dei libretti che desiderano mettere in musica, e di cui possiedono ormai la proprietà letteraria. Durante il suo soggiorno in Italia nel periodo del Primo Impero francese, il compositore Auguste-Louis Blondeau osserva la differenza sostanziale di reddito tra librettisti e compositori italiani, e l'assenza di diritti d'autore secondo il modello francese. Inoltre non vi è compenso complementare alcuno per eventuali pubblicazioni musicali. Relegati in una posizione subordinata durante le loro trattative con i compositori, i drammaturghi italiani non trovano più alcun interesse finanziario relativo al successo delle loro opere e non riescono più a sostentarsi tramite la sola attività di librettista, che frequentemente cumulano con un impiego in ufficio. Questa precarizzazione dello status di librettista si accompagna in Italia a un declino qualitativo della produzione del teatro comico, conseguenza ampiamente notata da tutti i professionisti e osservatori del mondo lirico europeo del periodo, quali Giuseppe Mazzini, Felice Romani, Gioacchino Rossini, Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti, Giuseppe Verdi, Ermanno Picchi, Madame de Staël, Stendhal, Hector Berlioz, Anton Reicha, Ignaz Franz Castelli, Eduard Devrient, Franz Brendel, Richard Wagner, Ferdinand Hiller e altri ancora. A partire dal 1790, l'importazione in massa di opere drammatiche francesi tradotte in italiano viene a compensare la penuria di opere italiane originali e i librettisti italiani ricorrono prevalentemente a fonti francesi al momento di elaborare i loro libretti. Prima del 1840 sono 300 le opere composte in Italia su soggetti derivati da *opéras-comiques*, metà delle quali a partire dal 1815. I libretti del 40 % delle 157 opere di Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi e Puccini sono basati su fonti francesi, il 10 % su fonti inglesi, il 9 % su fonti italiane e il 7 % su fonti di lingua tedesca. Felice Romani, il più famoso librettista italiano del periodo compreso tra la caduta di Napoleone e il *Risorgimento*, non nasconde la sua ammirazione per le opere drammatiche di Eugène Scribe di cui constata il trionfo sulle scene di oltralpe. Le numerose traduzioni e i numerosi adattamenti di opere del

repertorio teatrale parigino realizzate da Romani attestano l'ampiezza dello scambio culturale tra i due paesi al livello drammatico, senza che vi sia uno scambio equivalente al livello musicale.

Come Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich von Schiller, Heinrich von Kleist, Christian Dietrich Grabbe, Georg Büchner, Franz Grillparzer e Friedrich Hebbel, i principali drammaturghi tedeschi della fine del Settecento e dell'inizio dell'Ottocento privilegiano il genere della tragedia, e dimostrano poco interesse nei confronti della commedia. A differenza di August Wilhelm Iffland e August von Kotzebue, due autori prolifici incensati dal pubblico al tempo di Goethe, ma oggi pressoché caduti nell'oblio, gli autori summenzionati ai loro tempi hanno solo poco, anzi nessun successo nel repertorio comico. Il teatro lirico riflette questa evoluzione, quindi la maggioranza dei compositori d'opera tedeschi attivi nella prima metà dell'Ottocento, come Johann Friedrich Reichardt, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Ludwig van Beethoven, Louis Spohr, Otto Nicolai, Richard Wagner e Ferdinand Hiller, si lamentano della penuria di libretti di qualità, un disappunto che si ritrova negli scritti di molteplici professionisti del teatro lirico e critici musicali come Carl Gollmick, Joachim Fels, Hermann Hirschbach, Theodor von Küstner, Friedrich August Kanne, Gottfried Wilhelm Fink, Franz Brendel, Richard Pohl, Carl Armand Mangold e Hermann Zopff. In Germania, l'organizzazione di diversi concorsi per incoraggiare la produzione di libretti non dà i risultati sperati. Gli scrittori tedeschi voltano le spalle all'attività devalorizzata e poco remunerativa di librettista, visto che non beneficiano del sistema di diritti d'autore vigente in Francia. Alcuni compositori tedeschi fanno la scelta insolita, diversamente dai loro colleghi francesi e italiani (a eccezione di Donizetti che scrive tre libretti comici per poi metterli in musica), di redigere i propri libretti - è il caso, tra gli altri, di Albert Lortzing, Richard Wagner e Peter Cornelius - oppure ricercano, senza grande successo, una collaborazione con librettisti francesi rinomati come Scribe e Saint-Georges. In concomitanza con la produzione "industriale" del teatro francese e con la crescita esplosiva dell'editoria in Germania, l'assenza provvisoria di una protezione internazionale dei diritti d'autore incoraggia il dinamismo di numerose case editrici tedesche altamente specializzate nella traduzione e qualificate letteralmente di "fabbriche di traduzioni" da alcuni critici letterari. Al pari delle opere italiane di Rossini, Bellini e Donizetti, un grande numero di opere dei tedeschi Lortzing e Flotow hanno come base la traduzione e l'arrangiamento dei testi di opere teatrali francesi.

La diffusione delle opere

Ripartito in sei capitoli all'interno di questa tesi e arricchito da numerosi allegati, il nostro studio statistico e sistematico delle rappresentazioni di *opere buffe* in Francia e in Germania, di *opéras-comiques* in Germania e in Italia, e di *komische Opern* in Francia e in Italia nella prima metà dell'Ottocento poggia non solo sull'analisi incrociata di oltre un centinaio di testi contenenti le cronologie degli spettacoli rappresentati in parecchie decine di teatri francesi, tedeschi e italiani, ma anche sulla cernita di una parte sostanziosa della stampa musicale europea, cioè sette periodici tedeschi, sette periodici francesi, undici periodici italiani e un periodico inglese - oltre alla consultazione mirata di numerosi altri giornali -, sugli epistolari, le memorie e gli scritti di compositori, librettisti, traduttori, attori, cantanti,

direttori d'orchestra, direttori di teatro, critici musicali, teorici, scrittori e altri. Com'è ovvio, le fonti e le ricerche nel settore della musicologia non mancano per quanto riguarda l'eccezionale diffusione dell'opera buffa in Francia e in Germania, e dell'*opéra-comique* in Germania. A causa della necessità di assemblare informazioni finora sconnesse, i tre relativi capitoli hanno richiesto un approccio sintetico originale, arricchito dalla diversità e dalla complementarità delle fonti coinvolte, e dalla realizzazione di un importante strumento statistico inedito. Il capitolo dedicato alla diffusione dell'opera tedesca in Francia tra il 1800 e il 1850 costituisce, a quanto ci risulta, il primo studio globale che presenti al contempo un panorama relativamente esauriente delle attività di "troupes" liriche tedesche organizzate durante questo periodo, tanto a Parigi quanto in provincia, e una visione d'insieme delle messe in scena di opere tedesche in traduzione. Finora poco considerata dalla ricerca, la diffusione dei generi francese e tedesco in Italia non era stata l'oggetto di ricerche sistematiche su grande scala - fatta eccezione per la tesi di dottorato di Mario Marica, per quanto riguarda la diffusione dell'*opéra-comique* tra il 1750 e il 1820 -, una lacuna colmata dal nostro lavoro attraverso l'esaminazione delle cronologie degli spettacoli rappresentati in quarantotto teatri di trentasette città italiane tra il 1800 e il 1900. Si tratta di un lavoro completato dalla lettura di parecchie decine di migliaia di resoconti di spettacoli lirici pubblicati nella stampa musicale italiana, tedesca e francese. I giornali milanesi in particolare si sono rivelati a questo proposito una vera miniera di informazioni. Forte di queste molteplici ricerche, il nostro studio dimostra la profonda disuguaglianza nella diffusione dei tre generi comici nazionali in Europa. Mentre le *opere buffe* vengono rappresentate sull'intero continente in lingua originale o in traduzione, gli *opéras-comiques*, solitamente in traduzione, ottengono grande successo ovunque tranne in Italia, e le *komische Opern* rimangono più o meno sconosciute al pubblico francese e italiano, riscuotendo un successo relativo nel nord e nell'est dell'Europa. Le influenze reciproche e le interazioni tra questi tre generi lirici su scala europea sono di conseguenza particolarmente asimmetriche.

La diffusione dell'opera italiana in Francia, a Parigi e in provincia, è notevole nel periodo della Restaurazione francese e della Monarchia di Luglio. Le più recenti opere buffe, semiserie e serie di Rossini, Bellini e Donizetti vengono rappresentate in lingua originale al "Théâtre-Italien" a partire dal 1817, prima di esser riprese in traduzione francese in altri teatri parigini come il "Théâtre de l'Odéon" tra il 1824 e il 1828, l'Opera di Parigi a partire dal 1824, il "Théâtre de la Renaissance" tra il 1838 e il 1840, e il "Théâtre-Lyrique" tra il 1851 e il 1870. Con 1059 rappresentazioni di diciotto opere tra il 1817 e il 1830, di cui 168 rappresentazioni de *Il barbiere di Siviglia*, 144 della *Gazza ladra*, 132 di *Otello* e 112 della *Cenerentola*, Rossini esercita nel periodo della Restaurazione francese un dominio incontrastato sul repertorio del "Théâtre-Italien", teatro del quale è inoltre il direttore tra il 1824 e il 1826. Più tardiva, la diffusione delle opere italiane in provincia avviene prevalentemente attraverso le traduzioni e gli adattamenti di Castil-Blaze per quanto riguarda le opere di Rossini, e attraverso quelli di Donizetti per le sue stesse opere. L'analisi della stampa musicale francese, tedesca e italiana ha tuttavia permesso di rilevare, per il periodo della Monarchia di Luglio, le "tournées" di "troupes" italiane in dieci città di provincia, ossia Marsiglia, Lione, Montpellier, Strasburgo, Avignone, Toulon, Bordeaux, Rouen, Tolosa e

Chambéry, alle quali si aggiungono stagioni italiane organizzate a Nizza, in Algeria e in Corsica.

La diffusione dell'opera italiana in generale, e dell'opera buffa in particolare, tra il 1815 e il 1848 è tanto impressionante in Germania quanto in Francia. Tre teatri, l'Opera di Vienna (anche chiamato "Kärntnertortheater"), tra il 1821 e il 1848 sotto la guida dei direttori italiani Domenico Barbaja, Carlo Balochino e Bartolomeo Merelli, il "Theater an der Wien" e il "Theater in der Josefstadt", fanno di Vienna il principale centro di diffusione dell'opera italiana nel mondo di lingua tedesca durante il periodo del *Vormärz*, uno status rinforzato nel 1842 con la nomina di Donizetti come maestro di cappella e compositore di corte. A differenza del "Théâtre-Italien" di Parigi dove le opere vengono sistematicamente messe in scena in italiano, il "Kärntnertortheater" alterna ogni anno programmaticamente una stagione italiana e una stagione tedesca, e accade che le stesse opere vengano rappresentate nelle due lingue lo stesso anno, talvolta a poche settimane, anzi a pochi giorni d'intervallo soltanto. Il successo delle opere di Rossini al "Kärntnertortheater" è paragonabile a quello ottenuto al "Théâtre-Italien" durante la Restaurazione francese. Tra il 1820 e il 1830 *Il barbiere di Siviglia* conta così 132 rappresentazioni sulla prima scena viennese. A Berlino, la diffusione delle opere di Rossini e di Donizetti è assicurata soprattutto da due teatri, l'Opera di Berlino a partire dal 1818 e il "Königstädtisches Theater" tra il 1824 e il 1851. Quest'ultima scena riveste un ruolo essenziale. Su tutte le 65 opere italiane ivi rappresentate per la prima volta tra il 1810 e il 1850, e riprese a Berlino prima del 1850, 57 sono state messe in scena sia in tedesco sia in italiano al "Königstädtisches Theater", contro le 24 opere rappresentate solamente in tedesco all'Opera di Berlino. La diffusione dell'opera italiana, solitamente in traduzione, è ugualmente rilevante a Francoforte, Amburgo, Hannover e Monaco, così come nel resto della Germania, soprattutto tramite le "troupes" tedesche itineranti.

Attestata in cinquantotto città tedesche tra il 1780 e il 1820, la diffusione dell'*opéra-comique* in Germania è già notevole alla fine del Settecento e durante il periodo del Primo Impero francese – similmente alla diffusione dell'opera buffa in Francia e in Germania - prima di conoscere un'ampiezza eccezionale tra il 1825 e il 1870, della quale sono testimoni, tra gli altri, Rochlitz, Wagner, Weber, Lindner, Pohl, Castelli, Nicolai e Lortzing, così come i compositori francesi Hérold e Adam. Questo successo del genere francese in Germania contrasta fortemente con il suo insuccesso in Italia. In base al catalogo delle opere di Auber stabilito da Herbert Schneider, si contano 324 edizioni di libretti di 20 *opéras-comiques* del compositore francese pubblicate in Germania tra il 1824 e il 1952, contro solamente 20 edizioni di libretti di 5 *opéras-comiques* del medesimo in Italia durante lo stesso periodo. Nella prima metà dell'Ottocento, gli *opéras-comiques* in Germania vengono invariabilmente messi in scena in traduzione tedesca, fatta eccezione per una "troupe" francese stabilitasi in modo permanente ad Amburgo tra il 1795 e il 1805. L'assenza di una legislazione internazionale per quanto riguarda i diritti d'autore favorisce la moltiplicazione di versioni tedesche di uno stesso *opéra-comique* in concorrenza tra loro, realizzate da veri professionisti, esperti delle variegate esigenze musicali e sceniche dell'industria teatrale. Si tratta di autori quali Karl August von Lichtenstein, Friederike Ellmenreich, Johann Christoph Grünbaum, Ignaz von Seyfried, Ignaz Franz Castelli, Carl Blum, Louis Angely, Joseph Kupelwieser, Karl August Ritter e M. G. Friedrich, per le cui opere è stato realizzato un inventario. Gli *opéras-*

comiques vengono ripresi velocemente, a volte nello stesso anno della loro prima rappresentazione parigina, sia nei più grandi teatri dell'opera e nei teatri secondari delle grandi città dei paesi di lingua tedesca come Vienna, Berlino, Francoforte, Amburgo e Monaco, sia nei teatri delle piccole città, centri di rappresentazione delle "troupes" itineranti. Tra il 1800 e il 1850 non meno di sei teatri partecipano così alla diffusione dell'*opéra-comique* a Vienna, il "Kärntnertortheater", il "Theater an der Wien", il "Theater in der Josefstadt", il "Theater in der Leopoldstadt", il "K. K. Hofburgtheater", il "Kleiner Redoutensaal" e il "Theater in Meidling". Allo stesso modo, tra il 1824 e il 1851 la diffusione dell'*opéra-comique* a Berlino è assicurata da due teatri concorrenti, l'Opera di Berlino e il "Königstädtisches Theater".

Come attestato dalla cronologia delle rappresentazioni liriche di una cinquantina di teatri italiani, e dalla stampa musicale italiana pubblicata negli anni 1830 e 1840, la diffusione dell'*opéra-comique* in Italia è molto carente nella prima metà dell'Ottocento e si limita principalmente a due opere, *Zampa* di Hérold e *La Fille du régiment* di Donizetti, alle quali si aggiungono *Le Pardon de Ploërmel* di Meyerbeer e *Fra Diavolo* di Auber nella seconda metà del secolo. La maggioranza dei teatri italiani non mette in scena nessun *opéra-comique* tra il 1800 e il 1850 - alcuni rari teatri si limitano alla rappresentazione di una o due opere soltanto. Questa indifferenza verso il genere "eminentemente francese" da parte del pubblico italiano, di cui sono testimoni Blondeau, Hérold e Stendhal durante i loro rispettivi soggiorni in Italia nel periodo del Primo Impero francese e della Restaurazione francese, contrasta con il successo del *grand opéra* francese nei teatri della penisola, certamente ancora modesto negli anni 1840, poi di grande portata a partire dagli anni 1860. Questa indifferenza è soprattutto in grande contrasto con la straordinaria diffusione del teatro francese in Italia durante tutto il secolo.

Sulle scene tedesche il genere della *komische Oper* viene sfidato dalla concorrenza dell'opera buffa e dell'*opéra-comique*, e prima del 1850 non è quasi mai rappresentato sulle scene francesi e italiane. Le opere di Albert Lortzing, compositore emblematico di *komische Opern*, estremamente popolari fino alla metà del Novecento nei paesi di lingua tedesca, dove vengono ancora regolarmente messe in scena oggi, sono sconosciute in Francia e in Italia, una situazione che non si è praticamente evoluta tra il XIX. e il XXI. secolo.

La diffusione in Francia delle opere tedesche in generale, e dei *Singspiele* e *komische Opern* in particolare, si limita essenzialmente, nella prima metà dell'Ottocento, alle città di Parigi e di Strasburgo. Mentre l'opera italiana dispone, con il "Théâtre-Italien", di un'istituzione stabile e permanente nella capitale dove il repertorio viene rappresentato in lingua originale, non è questo il caso per l'opera tedesca. Prima del 1850, a Parigi vengono organizzate solo cinque "tournées" di "troupes" liriche tedesche, la prima al "Théâtre de la Cité" nel 1801, le quattro seguenti al "Théâtre-Italien", rispettivamente nel 1829, 1830, 1831 e 1842. Le due opere di lingua tedesca più conosciute dal pubblico parigino sono *Die Zauberflöte* di Mozart e *Der Freischütz* di Weber, tramite le traduzioni in francese (redatte da Lachnith e Castil-Blaze), le quali vengono rappresentate rispettivamente all'Opera di Parigi a partire dal 1801 e al "Théâtre de l'Odéon" tra il 1824 e il 1828, con i titoli *Les Mystères d'Isis* e *Robin des Bois*. Situata a cavallo fra le aree culturali francese e tedesca, la città di Strasburgo riceve ventitré volte tra il 1813 e il 1848 la visita di "troupes" tedesche

le cui “*tournées*” si alternano a un ritmo quasi annuale con le stagioni francesi. Alcune stagioni tedesche vengono inoltre organizzate puntualmente tra il 1829 e il 1846 in quindici altre città di provincia, cioè Colmar, Nancy, Metz, Bordeaux, Rouen, Tolosa, Marsiglia, Dijon, Dole, Chalon-sur-Saône, Lons-le-Saunier, Chambéry, Grenoble, Besançon e Lione. L’opera tedesca non occupa comunque che un posto marginale nell’ambito del repertorio lirico messo in scena in Francia durante il periodo della Restaurazione e della Monarchia di Luglio.

La diffusione dei *Singspiele*, delle *komische Opern* e delle opere tedesche in Italia è più o meno inesistente prima del 1850 e solitamente è limitata all’esecuzione di sinfonie durante concerti sinfonici. Quarantaquattro dei quarantotto teatri italiani di cui viene tenuto conto in questo studio nella prima metà dell’Ottocento non mettono in scena nessun’opera tedesca. Sebbene l’occupazione austriaca succeda nel 1815 all’occupazione francese nel nord dell’Italia, dove permane stabilmente fino al 1866 nella forma del Regno Lombardo-Veneto, questa nuova situazione politica non è accompagnata da una più ampia circolazione delle opere tedesche a Milano e a Venezia. Come constatato da Stendhal e da Otto Nicolai, il pubblico italiano rimane impenetrabile nei confronti delle opere straniere, che siano francesi o tedesche. Nell’Italia dell’Ottocento nessun’opera tedesca dei compositori Johann Adam Hiller, Johann André, Karl Ditters von Dittersdorf, Johann Baptist Schenk, Franz Xaver Süssmayr, Louis Spohr, Heinrich August Marschner, Conradin Kreutzer, Albert Lortzing e Peter Cornelius viene rappresentata. Sarà necessario attendere rispettivamente gli anni 1843, 1871 e 1886 per assistere alle prime rappresentazioni italiane di opere di Weber, Wagner e Beethoven. *Martha* di Flotow è l’unica *komische Oper* che conosce un ampio successo, ma a partire dal 1859 solamente, e le poche opere tedesche messe in scena nei teatri della penisola vengono sistematicamente rappresentate in traduzione.

I modelli strutturali musicali e i loro trasferimenti

Sintetizzando i primi nove capitoli dedicati al teatro comico e alla diffusione europea delle opere buffe, *opéras-comiques* e *komische Opern*, è possibile asserire che il prototipo dell’opera lirica coronata dal successo sull’intero continente nella prima metà dell’Ottocento è un’opera buffa il cui libretto è basato su una fonte francese. Due opere buffe emblematiche del loro genere, *Il barbiere di Siviglia* di Rossini e *L’elisir d’amore* di Donizetti, entrambe ispirate da Beaumarchais e Scribe, illustrano perfettamente questo fenomeno. In virtù della sua straordinaria diffusione, il genere italiano influenza notevolmente i compositori francesi e tedeschi sul piano musicale. È dunque legittimo analizzare in primo luogo i modelli strutturali del comico italiano, prima di studiare i modelli strutturali del comico francese e tedesco. In aggiunta alle fonti presentate in precedenza, per la redazione degli ultimi tre capitoli ci siamo basati su un centinaio di riduzioni per canto e pianoforte di opere italiane, francesi e tedesche, tanto comiche quanto tragiche, così come di una ventina di enciclopedie musicali e di dizionari musicali pubblicati nei tre paesi dalla fine del Settecento all’Ottocento.

Oltre alla scelta della lingua, due caratteristiche formali essenziali differenziano l’opera buffa dall’*opéra-comique*, ovvero la suddivisione delle opere in due atti e l’utilizzo del recitativo secco nel genere italiano, al contrario della suddivisione delle opere in tre atti e

l'uso dei dialoghi parlati nel genere francese. Otto Nicolai insiste sul ruolo comico fondamentale giocato dal recitativo secco non solo nelle opere buffe di Mozart, ma anche in quelle di Rossini e di Donizetti. Al livello dell'assegnazione dei ruoli, l'espressione del comico nell'opera buffa proviene innanzitutto dall'impiego del basso buffo, mentre l'*opéra-comique* preferisce a questo ruolo l'impiego del tenore comico (si pensi a Colin, Trial e Martin). Quando un libretto di *opéra-comique* viene riarrangiato da un librettista italiano, frequentemente il compositore italiano modifica la tessitura del principale personaggio comico maschile al fine di adeguarla alla rappresentazione da parte di un basso buffo. Manuel Garcia junior, Pietro Lichtenthal e Stendhal distinguono due tipi di basso buffo, il buffo "caricato", il cui tipo di recitazione è primitiva e al quale vengono affidate le manifestazioni più estreme del grottesco e della caricatura, e il buffo cantante che associa lo stesso tipo di recitazione ad ottime qualità vocali, proprio come Luigi Lablache. Risentiti a causa del successo delle opere buffe di Rossini in Francia e in Germania, alcuni critici francesi e tedeschi, a cominciare dal compositore Henri-Montan Berton, tentano di svalutare le opere del compositore italiano affibbiando loro la qualifica di "musica meccanica". Se non c'è dubbio alcuno riguardo al carattere parziale, riduttore e intransigente di un tale giudizio, la formula "*Du mécanique plaqué sur du vivant*" utilizzata dal filosofo Henri Bergson nel suo scritto teorico *Le rire. Essai sur la signification du comique* per definire il comico, permette comunque di spiegare quattro procedimenti salienti del comico musicale rossiniano: 1) l'uso ricorrente di cadenze stereotipate, vere "firme" dello stile di Rossini, fondate sulla ripetizione all'infinito di una stessa sequenza armonica di quattro accordi; 2) il famoso crescendo d'orchestra di cui il compositore non è certamente l'inventore, ma che egli perfeziona e utilizza in maniera quasi sistematica nelle sue opere, in particolare nelle sinfonie; 3) la ripetizione di parole o di onomatopee, come "sì", "no", "felicità", "piano", "presto", "zitto", "basta", ecc.; 4) l'utilizzazione di battute brevi e regolari susseguentisi in un tempo vivo. Il finale del primo atto dell'*Italiana in Algeri* è una delle più famose illustrazioni di questo tipo di comico; i personaggi rossiniani vengono trascinati a mo' di semplici burattini da uno slancio ritmico irresistibile oppure si ritrovano improvvisamente irrigiditi dallo sbalordimento e dallo spavento in un concertato di stupore, suscitando invariabilmente l'ilarità del pubblico.

Nella prima metà dell'Ottocento l'*opéra-comique* viene spesso designato come il genere "eminentemente francese", manifestazione lirica dello "spirito (esprit) francese" e dell'"arte della conversazione" che caratterizzerebbero la società francese, e più specificamente la società parigina, secondo André-Ernest-Modeste Grétry, Madame de Staël, Stendhal, Honoré de Balzac, Maurice Bourges, Auguste Thurner, Gustave Bertrand, Johann Friedrich Reichardt, Johann Wolfgang von Goethe, Franz Liszt, Heinrich Heine, Ferdinand Hiller, ecc. L'*opéra-comique* è d'altronde frequentemente ribattezzato *Konversationsoper* dai compositori e dai critici musicali in Germania, e la nozione di "esprit" è regolarmente associata, su entrambe le rive del Reno, alle produzioni comuni di Scribe e di Auber. Il pregiudizio riguardo alla nazionalità associato al repertorio messo in scena al "Théâtre de l'Opéra-Comique" è in gran parte motivato dal fatto che un certo numero di compositori stranieri, al primo posto dei quali figurano Spontini, Rossini, Bellini, Donizetti e Meyerbeer, mietono durante questo periodo grandi successi sulle scene del "Théâtre-Italien" e dell'Opera di Parigi, i due altri teatri lirici di prim'ordine della capitale. Tra il 1815 e il 1848 la "scuola

francese” viene simboleggiata da François-Adrien Boieldieu, Daniel-François-Esprit Auber, Ferdinand Hérold e Adolphe Adam, quattro compositori prolifici di *opéras-comiques* uniti da molteplici legami personali e professionali, facilitati dalla concentrazione dell’insegnamento musicale e della creazione lirica francese a Parigi. Il genere francese risponde a un’estetica del sorriso più che del riso, più vicina all’opera semiseria che all’opera buffa: Uno dei tratti più originali dell’opéra-comique è l’onnipresenza dei ritmi di danza o a carattere di danza, che possono superare il 90 % in uno spartito, come è il caso in *Fra Diavolo* e *Le Domino noir* di Auber, *Zampa* di Hérold e *Le Chalet* di Adam, e hanno il compito di suscitare un’atmosfera di schietta allegria. Castil-Blaze, Hector Berlioz, Richard Wagner, Heinrich Heine e Eduard Hanslick disapprovano l’uso, giudicato indegno e spregevole, all’”Opéra-Comique”, di ritmi di contraddanze, di quadriglie, per non parlare del cancan. Qualsiasi nuova opera creata per questa scena è immediatamente accompagnata dall’edizione di una moltitudine di arrangiamenti e di trascrizioni che pongono l’enfasi proprio sui ritmi di danza, la cui divulgazione viene assicurata dai giornali musicali parigini, proprietà di grandi case editrici di pubblicazioni musicali. Nonostante il suo nome, nell’Ottocento l’opéra-comique non è per forza comico. A partire dalla prima rappresentazione di *Masaniello* di Carafa nel 1827, alcune opere in effetti mettono in scena la morte di un personaggio, anzi privilegiano una conclusione tragica al lieto fine che caratterizza tradizionalmente il genere - un’evoluzione di cui tre *opéras-comiques* di Hérold, *L’Illusion*, *Zampa* e *Le Pré aux clercs*, e tre altri di Auber, *Haydée*, *Marco Spada* e *Manon Lescaut*, ritmano le tappe, e l’apoteosi della quale è segnata, nel 1875, dall’omicidio finale del personaggio di Carmen nell’omonimo *opéra-comique* di Bizet. La profonda influenza esercitata dal modello rossiniano risalta chiaramente dall’analisi delle riduzioni per canto e pianoforte di una ventina di *opéras-comiques* di Boieldieu, Hérold, Adam e Auber. I compositori francesi adottano il finale all’italiana in diverse sezioni, sperimentano l’organizzazione bipartita delle arie rossiniane, del tipo cantabile-cabaletta, e imitano la virtuosità vocale rossiniana attraverso la scrittura di tratti veloci e virtuosi, così come di cadenze con fermata. Familiarizzano inoltre con la totalità dei modelli strutturali del comico italiano studiati in precedenza, che si tratti di salti d’intervalli, della recitazione sillabica veloce, di sequenze di note ripetute dalle voci e dall’orchestra, di cadenze armoniche stereotipate, di ripetizioni di parole o di onomatopée, di battute brevi e simmetriche che si susseguono in un tempo vivo, del crescendo d’orchestra, del concertato di stupore e dell’impiego del basso buffo, e riprendono questi differenti procedimenti, certamente in modo ineguale, nelle loro proprie opere.

Una conseguenza della notevole diffusione dell’opera buffa e dell’opéra-comique in Germania tra il 1800 e il 1850 è che i principali compositori di *komische Opern* si distinguono per un’ottima conoscenza, tanto attiva quanto passiva, delle più famose opere comiche francesi e italiane, sia dal punto di vista dell’interpretazione (come cantante oppure come direttore d’orchestra), sia per quanto riguarda la semplice lettura o l’ascolto. Se Albert Lortzing attinge ampiamente dai due generi stranieri nella composizione delle sue opere, la storia personale di Otto Nicolai e di Friedrich von Flotow spiega in gran parte perché il primo assimili di più il modello italiano e il secondo il modello francese. Quindi i modelli strutturali del comico tedesco sono profondamente influenzati da quelli dell’opera buffa e dell’opéra-comique, e l’opera tedesca si riassume principalmente in una sintesi dell’opera italiana e

dell'opera francese, un'osservazione che risulta dall'analisi delle riduzioni per canto e pianoforte di più di una trentina di opere, soprattutto comiche, rappresentate per la prima volta in Germania tra il 1780 e il 1850. L'influenza dell'opera buffa sulla *komische Oper* si evince tra l'altro dalla generalizzazione del finale alla fine degli atti, dall'uso di forme di origine italiana, come l'*aria*, la cavatina e l'arietta, spesso associate allo sviluppo della virtuosità vocale, dall'impiego ricorrente del basso buffo, dall'utilizzazione di salti d'intervalli, della recitazione sillabica veloce, di sequenze di note ripetute, di cadenze stereotipate, di ripetizioni di parole, di interiezioni e di onomatopée, e di battute brevi e simmetriche susseguentisi in un tempo vivo. L'influenza dell'*opéra-comique* sulla *komische Oper* si riflette in particolar modo nell'introduzione della *romance*, forma francese simmetrica all'*aria* italiana e al *Lied* tedesco in numerose opere, nell'uso di motivi di reminiscenza, nella moltiplicazione degli ensemble, nell'impiego di tenori comici e nell'importanza dei ritmi di danza.