

## La crisi del Théâtre-Italien nella congiuntura storica del ‘dopo Sedan’

Les nouvelles terrifiantes se précipitaient. L'Empire semblait dans le désastre de Sedan. La France était envahie. L'ennemi s'avancait à marches forcées sur la capitale qui armait ses remparts. La consternation se lisait sur toutes les figures; l'angoisse était au fond de tout les cœurs. Femmes, vieillards, enfants quittaient Paris. La piteuse cohue des «francs-fileurs» se bousculait aux guichets des chemins de fer. Combien, dans le nombre des héroïques chanteurs de *A la Frontière!* la gagnaient maintenant pour mettre en sûreté leurs précieuses personnes! Les théâtres se fermèrent l'un après l'autre; le mouvement artistique s'arrêta...<sup>1</sup>

Ripercorrere le vicende del teatro d'opera italiano nel periodo della supremazia tedesca in Europa, dopo la disfatta di Sedan, comporta l'opportunità di verificare se la principale forma di spettacolo dell'Ottocento presenti delle implicazioni con la politica estera ed eventualmente di che tipo, in particolare nel quadro dei rapporti fra Italia, Francia e Germania. L'assunto, non nuovo per altre epoche, consente di esaminare da una particolare angolatura una fase della storia dell'opera italiana piuttosto trascurata, ma di notevole interesse storiografico e sociologico, se solo si consideri l'importanza e la diffusione dello spettacolo melodrammatico a quell'epoca, come testimonia un censimento risalente al 1871 che attesta la presenza nella penisola di novecentoquaranta teatri distribuiti su seicentonovantanove città<sup>2</sup>.

Da due secoli le meraviglie operistiche italiane s'irradiavano alle più importanti corti europee e si diffondevano attraverso una rete di teatri capillarmente estesa a tutti i principali centri. L'e-

<sup>1</sup> M. DE MONTER, *Revue rétrospective / janvier 1870 - octobre 1871*, in «Revue et gazette musicale de Paris», XXXVIII (1870-71), 36, p. 270.

<sup>2</sup> Cfr. J. ROSSELLI, *Sull'ali dorate. Il mondo musicale italiano dell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 154.

sportazione del teatro d'opera, oltre a costituire un'importante fonte di reddito, rivestiva una considerevole funzione diplomatico-culturale, in termini di prestigio e di diffusione della lingua. Tuttavia, proprio durante il terz'ultimo decennio del secolo, il sistema entrò in una crisi irreversibile, che non può non essere messa in relazione con gli eventi storico-politici. In seguito molti teatri italiani cessarono la loro attività e si spensero nell'indifferenza generale. Se altrove la chiusura fu determinata principalmente da forme di protezionismo artistico volte a favorire l'interesse per le tradizioni locali e lo sviluppo delle cosiddette scuole nazionali, a Parigi l'ostilità ebbe pure una chiara matrice politica.

### 1. *Considerazioni preliminari*

I nessi che legano l'universo musicale alla storia politica, sociale e culturale richiedono un esame pluriprospettico e la consapevolezza dell'incidenza, non lieve, che le vicende musicali possono avere sulla storia generale. Nel 1974, la presenza di un capitolo dedicato all'opera fra i «documenti» dell'einaudiana *Storia d'Italia*<sup>5</sup>, che si voleva ispirata all'enciclopedismo muratoriano e al realismo storico gramsciano, fu favorevolmente salutata da Lorenzo Bianconi in un editoriale della «Rivista italiana di musicologia»<sup>4</sup>, poiché a un ramo della cultura che, come pochi altri nell'Italia moderna, possiede un carattere eminentemente e intrinsecamente pubblico (secondo il concetto lukacsiano di *Öffentlichkeit*), venivano riconosciuti un particolare valore testimoniale e una forte rappresentatività storica, giusta la prospettiva storiografica della scuola delle *Annales* (*Économies, Sociétés, Civilisations*), fondamentale nel fornire i presupposti per lo studio della vita musicale e della sua importanza dal punto di vista sociologico e culturale. Dopo un ventennio di gestazione, solo a partire dagli anni Ottanta i contatti fra storiografia e musicologia sono diventati più frequenti e stabili, dacché entrambe le discipline hanno adottato le metodologie d'indagine delle scienze sociali e si sono così progressiva-

<sup>5</sup> R. TEDESCHI, *L'opera italiana*, in *Storia d'Italia*, V (*I documenti*), Torino, Einaudi, 1973, pp. 1141-1180.

<sup>4</sup> L. BIANCONI, *Storia dell'opera e storia d'Italia*, in «Rivista Italiana di Musicologia», IX (1974), pp. 3-17.

mente avvicinate, aprendosi al dialogo interdisciplinare. L'aumentata importanza degli studi sociali ha portato gli storici a ridefinire lo stesso concetto di politica, che è venuta così a incorporare qualsiasi fenomeno che entri in relazione e interagisca con il potere o con la comunità. A tale proposito William Weber, nel saggio inaugurale del periodico promosso dalla Fondazione Levi di Venezia e significativamente intitolato «Musica e storia», afferma che «musicologists and historians have especially much to gain from a dialogue about the roles of music in politics. Oddly enough, what has emerged particularly often is the discovery that major political events have not affected musical life as deeply as is believed by conventional wisdom»<sup>5</sup>.

L'inscindibilità del rapporto tra storia del melodramma e storia d'Italia, sottolineata già da Rovani nel romanzo *Cento anni*<sup>6</sup>, è particolarmente evidente nelle vicende del teatro d'opera degli anni Settanta dell'Ottocento, cioè il momento cruciale del cosiddetto periodo di «transizione»<sup>7</sup>. Come John Rosselli ha messo in

<sup>5</sup> W. WEBER, *Toward a dialogue between historians and musicologists*, in «Musica e storia», I (1995), pp. 9-10. Le connessioni politiche fra la storia e i fatti musicali sono trattate in maniera esemplare – seppur con qualche forzatura che ha inficiato la possibilità di analizzare l'opera francese del XIX secolo, adottando le categorie applicate a Wagner o a Verdi, e che ha penalizzato la comprensione del teatro di Meyerbeer – nel testo di J. FULCHER, *The Nation's Image. French Grand Opéra as politics and politicized art*, Cambridge, University Press, 1987. In una prospettiva simile si inseriscono P. ROBINSON, *Opera and Ideas: From Mozart to Strauss*, New York, Harper & Row, 1985; L. BÉLY, *Musique et musiciens dans les relations internationales à l'époque moderne, in Le musiciens et ses voyages. Pratiques, réseaux et représentations*, sous la direction de Christian Meyer, Berlin, BWV Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005, pp. 9-27; A.M. SPIES, *Opera, State and Society in the Third Republic, 1875-1914*, New York, Peter Lang, 1998. L'argomento di tale libro è incentrato sulla capacità dell'opera di esprimere messaggi sociali e politici attraverso l'azione drammatica. Secondo l'autore lo scorcio rivoluzionario proposto da Scribe e Auber in *La muette de Portici* fu così azzeccato ed efficace che una sua rappresentazione a Bruxelles innescò la vittoriosa rivoluzione belga (*ivi*, p. 5).

<sup>6</sup> Cfr. G. PESTELLI, *I «Cento Anni» di Rovani e l'opera italiana, in Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 605-630.

<sup>7</sup> Cfr. J.R. NICOLAISEN, *Italian Opera in Transition, 1871-1895*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1991<sup>2</sup>, pp. 5-67. Rispetto all'oblio, denunziato da Nicolaisen, in cui sino a qualche tempo fa versavano gli operisti italiani del secondo Ottocento, il quadro degli studi oggi è completamente cambiato. Mentre, ad esempio in *A History of Western Music* (New York, Norton, 1960) di Donald Jay Grout, Catalani e Ponchielli

luce, la comprensione delle congiunture politico-istituzionali, economiche e culturali può risultare profondamente arricchita proprio dall'analisi del sistema musicale, con i suoi nessi strutturali, e dei «fatti intorno alla musica»<sup>8</sup>. Se tuttavia ciò comporta il rischio di ridurre l'opera musicale a documento da associare ad altre fonti di diversa natura, per offrire al passato una ricostruzione sempre più completa, a danno però del suo significato storico in quanto *opus* artistico, per Fabrizio Della Seta è possibile superare l'antitesi fra valore documentario e carattere universale tenendo presente che «in ogni epoca l'arte non si è limitata ad offrire l'immagine sensibile delle condizioni materiali e culturali esistenti, ma spesso ha avuto la funzione di 'dar forma' ad esse nel loro realizzarsi ed emergere nella coscienza collettiva, a volte addirittura anticipandone la concettualizzazione razionale»<sup>9</sup>.

Peraltro, determinate correnti artistiche, nate nel segno di una o più personalità particolarmente influenti, oltre a produrre accesi dibattiti in campo estetico, possono talora divenire un volano che si presta alla strumentalizzazione politica. Gerald Turbow invita a considerare con attenzione le implicazioni storico-politiche del wagnerismo francese<sup>10</sup> in quanto «the movement emerged as part of

non vengono proprio menzionati e Boito è citato solo in quanto librettista di Verdi, negli ultimi vent'anni questi e tanti altri compositori rappresentativi dell'epoca sono stati investiti da un vento di riscoperta che ha propiziato numerosi approfondimenti biografici e critici.

<sup>8</sup> R. DI BENEDETTO, *John Rosselli e il teatro in musica napoletano dell'Ottocento*, in «Quaderni del Circolo Rosselli», XXV (2005), 4, p. 95; Rosselli (*Sull'ali dorate...*, cit.) ha dimostrato che la storia dell'opera come istituzione e la storia del suo pubblico costituiscono strumenti ideali per verificare culturalmente la realtà storica della società italiana moderna. Sulla stessa linea si colloca C. SORBA, *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Bologna, Il Mulino, 2001. Per il versante teorico della mediazione fra considerazione estetico-interna e documentario-esterna è imprescindibile la trattazione di C. DAHLHAUS, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln, Volk, 1977 (*Fondamenti di storiografia musicale*, trad. it. di G.A. De Toni, Fiesole, Discanto, 1980, in particolare il capitolo *Storicità e carattere artistico*, pp. 23-38). Si vedano inoltre di F. DELLA SETA, *Difficoltà della storiografia dell'opera italiana*, in Id., «... non senza pazzia». *Prospettive sul teatro musicale*, Roma, Carocci, 2007, pp. 135-148 (originariamente *Some Difficulties in the Historiography of Italian Opera*, in «Cambridge Opera Journal», 10 (1998), 1, pp. 3-15) e *Musica nella storia e musica come storia*, in *Educazione musicale e formazione*, a cura di G. La Face Bianconi e F. Frabboni, Milano, Angeli, 2008, pp. 379-386.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 381.

<sup>10</sup> Centrale fenomeno culturale di quegli anni, per Rosselli il wagnerismo è un

the evolution of the Second Empire; many of French Wagnerism's early leaders, and much of their motivation, sprang from political causes»<sup>11</sup>. Il wagnerismo, incline a essere interpretato politicamente in modi differenti, dopo essere cresciuto come fenomeno di costume e come oggetto di discussione nel corso degli anni Sessanta, subì un'immediata battuta d'arresto a causa del conflitto franco-prussiano. Il nazionalismo di Wagner – sullo scorcio del decennio precedente il maestro aveva pubblicato *Deutsche Kunst und deutsche Politik, Das Judentum in der Musik*, e aveva terminato i *Meistersinger* con l'arringa di Sachs sulla missione dell'arte germanica – fino ad allora non troppo d'impaccio alla sua avanzata, diventò il principale motivo polemico per i detrattori e la sua musica venne eseguita pochissimo in quel periodo (s'è già detto, però, che il protezionismo artistico francese degli anni Settanta non incise solo sulla fortuna di Wagner). Nel 1871 il compositore di Lipsia scrisse inoltre *Eine Kapitulation*, offensiva *pièce* che si prende gioco della recente umiliazione militare subita dalla Francia. Per tutta risposta, Saint-Saëns, che aveva precedentemente riconosciuto l'influenza dell'autore di *Tannhäuser* sul suo stile, ripudiò il debito e mise al bando i lavori del compositore tedesco<sup>12</sup>. Dopo la scomparsa di Wagner (1883), il sentimento di *revanche* cessò finalmente di ostacolare la rappresentazione delle sue opere, contemporaneamente all'affievolirsi della componente politica del wagnerismo francese. Come però sottolinea André Spies, ancora nel 1889 il ten-

«termine ombrello» nella storia della musica italiana, perché all'epoca si tendeva a collocare nella sua orbita tutto ciò che si allontanava dalle abituali strutture formali (J. ROSSELLI, *Sull'ali dorate...*, cit., p. 114).

<sup>11</sup> G.D. TURBOW, *Art and Politics: Wagnerism in France*, in *Wagnerism in European culture*, a cura di D.C. Large, W. Weber, A. Dzamba Sessa, Ithaca, Cornell U.P., 1984, p. 135. Lo stesso Saint-Saëns afferma che *Lohengrin* era nel repertorio di tutti i teatri lirici «des deux mondes, sauf à Paris, où il serait installé depuis longtemps sans les raisons politiques» (C. SAINT-SAËNS, *Introduction*, in *Harmonie et mélodie*, Paris, Lévy, 1885, p. X). Comunque, fra la disfatta del 1870 e la vittoria del 1918, è quasi impossibile aprire un libro o sfogliare una gazzetta senza imbattersi nel nome di Wagner. Cfr. C. GOUBAULT, *La Critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*, Geneva-Paris, Slatkine, 1984, p. 478.

<sup>12</sup> Cfr. C. SAINT-SAËNS, *Introduction*, cit., pp. V-XXIII. Il compositore giustifica il suo cambiamento d'opinione, a proposito di Wagner, sostenendo che «le dédain de la carrure, qui n'existant pas dans les premières oeuvres, se montre d'abord comme un affranchissement libérateur, pour peu à peu, dans les dernier temps, une licence destructive de toute forme et de tout équilibre» (p. XV).

tativo di allestire *Lohengrin* all'Eden provocò tumulti per le strade. Due anni dopo, la sua prima rappresentazione all'Opéra fu accolta da una sommossa che si concluse con decine di arresti.

In the streets, cries of “Down with Wagner!” mixed with “Down with the government!” and “Down with the republic!” Frequent singing of the “Marseillaise” outside the opera house was punctuated by shouts of “Long live the army!” and even “Long live Russia!” in honor of France’s new anti-German ally. The chauvinist press naturally tried to portray the rioters as representative of a broadly based spectrum society, but more reliable papers, buttressed with arrest records, reported that they consisted almost exclusively of petit-bourgeois independent artisans and small shopkeepers<sup>15</sup>.

Dal momento che l'aristocrazia era relativamente esente da tale diffusa avversione nei confronti di Wagner, la stampa di orientamento monarchico e clericale appoggiò senza esitazione la rappresentazione di *Lohengrin* a Parigi. Quando pure nelle province francesi s'era portato in scena con successo il cavaliere del cigno, il fatto che solo nella capitale non venissero rappresentati i lavori di Wagner cominciava a creare un certo imbarazzo («this sort of cultural prestige was of serious concern to the Third Republic, still suspect in the eyes of a reactionary international community sensitive to the threat of social revolution inherent, for them, in the concept of a republic»<sup>14</sup>).

Si è stimato che fra il 1891 – anno dell'enorme successo di *Lohengrin*, in seguito al quale le opere di Wagner conquistarono

<sup>15</sup> A.M. SPIES, *Opera...*, cit., p. 87.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 89. A proposito dell'importante ruolo internazionale che in Francia si attribuiva al teatro, Paul Sorin, nella sua tesi di dottorato, risalente all'inizio del secolo scorso, afferma che «la potenza di una nazione dipende non solo dalle armi e dai cannoni, ma anche dalla sua forza morale e intellettuale. Soprattutto è attraverso il teatro che ciò si manifesta e che gli stranieri ci valutano. [...] La reputazione di una nazione sul piano morale è un elemento del suo potere economico» (P. SORIN, *Du Role de l'Etat en matière d'Art Scénique*, Thèse pour le Doctorat, Faculté de Droit de l'Université de Paris, 1902, pp. 19-20). Fra i vantaggi tangibili che lo stato ricavava dal suo investimento sull'opera c'era la facilità con cui si poteva provvedere all'intrattenimento di dignitari stranieri e alla celebrazione di successi diplomatici. Il governo ebbe la tendenza ad impiegare il teatro come luogo d'incontro per coltivare e promuovere la sua alleanza con la Russia che aveva permesso alla Francia di uscire dall'isolamento e che costituì la colonna portante della sua attività diplomatica sino alla Grande Guerra.

il repertorio dell'Opéra – e il 1900, i drammi del compositore di Lipsia rappresentino circa il quarantacinque per cento delle produzioni di nuovi lavori nel massimo teatro parigino<sup>15</sup>, senza contare che una cospicua parte delle opere prodotte in Francia a partire dagli anni Ottanta contiene significativi influssi wagneriani. La stessa capacità di apprezzare la sintesi artistica di Wagner fu da taluni impiegata come strumento di critica nei confronti dei suoi connazionali, che lo avevano osteggiato e non erano riusciti a comprenderne il valore («les Allemands, qui ont fait à Wagner la plus pédante des oppositions tant qu'il n'avait pu réussir, se sont efforcés depuis son succès de faire ressortir le côté purement germanique de son œuvre. Lui-même a poussé son parti dans ce sens»<sup>16</sup>).

Per uno studio della cultura italiana postunitaria come storia del gusto e delle idee, Adriana Guarnieri Corazzol sostiene che i modi della diffusione wagneriana (della musica come della teoria drammaturgica) costituiscono «un punto d'osservazione privilegiato, per l'abbondanza e la varietà delle testimonianze disponibili almeno fino agli anni Venti del Novecento»<sup>17</sup>. L'entusiasmo di tutta una generazione di ferventi wagneriani va interpretato come alternativa intellettuale – che diventa ideologia, culto e addirittura religione – alla profonda delusione per la realtà quotidiana della nazione unificata, eppur sempre frammentaria e incapace di una rigenerazione della vita sociale e culturale (secondo Rosselli l'inevitabile mitizzazione della lotta per l'indipendenza fece poi, per contrasto, apparire l'Italia reale «deludente» e preparò il terreno

<sup>15</sup> Cfr. A.M. SPIES, *Opera...*, cit., p. 87.

<sup>16</sup> É. SCHURÉ, *Le Drame musical*, I, Paris, Perrin, 1886, p. 291. Analoghe considerazioni si leggono in O. FOUQUÉ, *Le Révolutionnaires de la Musique*, Paris, Lévy, 1882, p. 309 («il est évident que l'homme qui sur un point ignoré de l'Allemagne a su attirer des spectateurs de toutes les parties du monde»).

<sup>17</sup> A. GUARNIERI CORAZZOL, *Musica e letteratura in Italia tra Otto e Novecento*, Milano, Sansoni, 2000, p. 131. Cfr. *Antologia della critica wagneriana in Italia*, a cura di A. Ziino, Messina, Peloritana, 1970; U. JUNG, *Die Rezeption der Kunst Richard Wagners in Italien*, Regensburg, Bosse, 1974 (trad. it. della prima parte col titolo *La fortuna di Wagner in Italia*, in *Wagner in Italia*, a cura di G. Rostirolla, Torino, ERI, 1982, pp. 55-225); *Wagner in Italia*, a cura di G. Manera e G. Pugliese, Venezia, Marsilio, 1982 e MARION S. MILLER, *Wagner, Wagnerism and Italian identity*, in *Wagnerism in European culture and politics*, a cura di D.C. Large, W. Weber, A. Dzamba Sessa, Ithaca, Cornell U.P., 1984, pp. 167-197.

all'avvento del fascismo, il quale, in quest'ottica, andrebbe inteso non crocianamente come momento di frattura, ma come conseguenza della vita politica e spirituale dell'Italia liberale<sup>18</sup>). In un'acuta analisi della situazione generale, apparsa nel 1877 sulla «Nuova Antologia», si legge:

Disgraziatamente la vita nazionale non si è sviluppata sì presto, e per quanto si dica, una società italiana vera e propria non sussiste ancora [...]. L'unità sociale non sarà fatta se non quando il centro avrà cominciato il suo movimento normale di diffusione intellettuale nel paese; ma finché le vecchie capitali avranno il predominio sulle diverse regioni, è inutile illudersi, avremo sempre delle società locali [...]; la nostra unità politica ha preceduto la nostra unità sociale<sup>19</sup>.

Contro le istituzioni, i costumi e gli uomini dell'Italia unita si scaglia lo sdegno di Guerrazzi, perché in antitesi con le sue idee di grandezza, forza e dignità nazionale. Il patriota, nel *Secolo che muore*, grande affresco della società dell'Italia *post-cavouriana*, esprime tutta la sua amarezza per gli anni dal '59 al '70, per la cessione di Nizza e di Savoia, per la battaglia di Custoza, Aspromonte, Mentana e per la stessa presa di Roma, avvenuta quando solo i soldati del Papa erano rimasti a presidiarla<sup>20</sup>. Agl'italiani, dimentichi di ogni alto ideale di patria e appagati dal pensiero che ormai, coll'acquisizione di Roma, l'Italia, bene o male, era fatta, non restò altro che adagiarsi ciascuno nel modo migliore per difendere il proprio spazio e i propri interessi, a fronte di ogni tipo di corruzione in tutti i gangli politici, finanziari, industriali, clericali, militari.

In buona parte *ex-repubblicani* di fede mazziniana, gli intellettuali scapigliati, disillusi dagli esiti dell'Unità, espressero il loro

<sup>18</sup> J. ROSSELLI, *Sull'ali dorate...*, cit., pp. 108-9. Rosario Romeo, però, puntualizza che, nonostante il senso di delusione e sconforto, «non sarebbe legittimo identificare l'età successiva alla fine del potere temporale come l'avvento di un'epoca di scetticismo e di crisi dei valori», perché allora «cominciò ad affermarsi nella società italiana, pur con molte remore e limitazioni, l'etica della civiltà moderna, laica e terrena» (R. ROMEO, *Cavour e il suo tempo*, III, Roma-Bari, Laterza, 1984, p. 946).

<sup>19</sup> G.L. PICCARDI, *Il teatro italiano contemporaneo*, in «Nuova Antologia», XXXVI (1877), fasc. XI, p. 710.

<sup>20</sup> «La dominazione francese cessò non per virtù nostra, ma per infelicità altrui, epperò senza nessuna sicurezza di libertà vera». F.D. GUERRAZZI, *Il secolo che muore*, Roma, Verdesi, 1885, p. 78.

rifiuto della retorica eroica del Risorgimento e del filisteismo della società borghese, in sintonia con gli ideali wagneriani. Com'è noto, la *première* italiana di *Lohengrin* a Bologna (1871), interpretata in chiave politica, rappresentò il tentativo di contrapporre a Milano la città con la prima giunta di sinistra per ergerla a nuovo, fondamentale centro di promozione culturale, nel segno di una rivalità (a cui si collegava la contrapposizione fra le case editrici Ricordi e Lucca) di stampo municipalista che l'unificazione politica non era riuscita a scalzare.

Credo che poche volte, trattandosi d'opera d'arte, i partiti si sieno schierati in battaglia con tanta audacia e con tanto ardore. Prima che questo benedetto *Lohengrin* andasse in scena, non un giornale cittadino che non consacrasse qualche riga all'argomento, o per lodare, o per biasimare, o per dubitare; poi venne la pioggia delle appendici<sup>21</sup>.

La xenofobia e l'orgoglio culturale, con cui venne contrastato il successivo allestimento milanese ('73), furono una risposta prevedibile che incarnò una nuova forma di patriottismo. Solo con l'allestimento torinese del '77 la ricezione di *Lohengrin* assunse connotati principalmente artistici. A Napoli, invece, la fruizione di Wagner restò ancora per anni relegata al ghetto tedesco della città (il Rione Amedeo, dove avevano sede la Società del Quartetto e l'Orchestrale e dove, per curiosa coincidenza, c'è ora una Via Crispi), e solo nell'81 il cavaliere del cigno giunse finalmente al San Carlo. Due anni dopo, peraltro, la proposta, avanzata da Salvatore Di Giacomo, di un articolo commemorativo dedicato al compositore di Lipsia, da poco scomparso, venne stroncata in maniera inappellabile dal direttore del «Pro Patria», Vittorio Imbriani. Appartenente a una vecchia famiglia di patrioti meridionali<sup>22</sup>, era un accanito irredentista e non tollerava che si parlasse di Wagner «perché tedesco»<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> *Lohengrin* opera-dramma di Riccardo Wagner al Teatro Comunale di Bologna, in «Il trovatore», XVIII (1871), 45, p. 1.

<sup>22</sup> Cfr. B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia*, III, Roma-Bari, Laterza, 1973, p. 171.

<sup>23</sup> Lettera di Salvatore Di Giacomo a Paolo Vietri, maggio 1883, in S. DI GIACOMO, *Scritti inediti e rari*, a cura di C. Del Franco, Napoli, EPT, 1961, p. 217.

## 2. Dopo la disfatta

Lo schiacciamento, che seguì, della Francia da parte delle genti germaniche, e l'esegesi storico-filosofica che ne dettero i pensatori e professori d'oltre Reno, sembrarono avvolgere nel funebre sudario tutte le razze latine: la battaglia di Sedan prendeva l'aspetto di una *finis Romae*<sup>24</sup>.

Nella sua fondamentale *Storia della politica estera italiana*, Federico Chabod sottolinea che il conflitto franco-prussiano rappresentò lo scontro di due sfere e di due tradizioni radicalmente diverse (razzismo contro cosmopolitismo, protezionismo contro liberismo, irrazionalismo contro positivismo). L'anno in cui Roma, finalmente sottratta al potere dei papi, diventava la capitale d'Italia, segnò l'avvento della supremazia prussiana in Europa e l'inizio di una nuova fase della storia, che si improntava al concetto di *Realpolitik*. I principî della cultura liberal-democratica, a cui per mezzo secolo si erano ispirati i rapporti fra gli stati, vennero soppiantati dall'«egoismo nazionale»<sup>25</sup>, dall'idea di politica come pura forza, quantitativamente valutabile, in termini scientifici, tecnologici, di potenza materiale e di produttività (negli ultimi vent'anni proprio l'industria tedesca si era sviluppata con un ritmo che non aveva eguali in Europa). Mentre la Francia perdeva il ruolo di potenza egemone nel continente, il trionfo della Germania fu avvertito anche come vittoria della cultura tedesca. Nell'Italia di quegli anni si fece avanti una maniera di trattare i problemi politici che, avverte Chabod, tradiva «una propensione di carattere morale e dottrinario verso la nuova Germania»<sup>26</sup> e accentuava le distanze dalla Francia. Il tanto apprezzato cosmopolitismo francese si trasformò in smania di *revanche* e la potenza bellica divenne il *Leitmotiv* per il riscatto di Sedan e Metz.

Com'è noto, all'origine della guerra era stato il tentativo francese di frenare il processo di unificazione germanica che proprio nell'esito del conflitto trovò il suo definitivo compimento. L'impero tedesco fu proclamato il 9 dicembre 1870 e il 18 gennaio successivo

<sup>24</sup> B. CROCE, *Storia d'Italia dal 1871 al 1915*, a cura di G. Talamo, con la collaborazione di A. Scotti, Napoli, Bibliopolis, 2004, p. 111.

<sup>25</sup> M. STÜRMER, *L'Impero inquieto. La Germania dal 1866 al 1918*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 251.

<sup>26</sup> F. CHABOD, *Storia della politica estera italiana dal 1870 al 1896*, Bari, Laterza, 1965, p. 25.

Guglielmo I fu incoronato *Deutscher Kaiser* nella reggia di Versailles, emblema del potere monarchico francese<sup>27</sup>. Inghilterra, Austria-Ungheria, Russia rimasero neutrali parimenti all'Italia che, mentre la Francia, invasa e prostrata, sprofondava in un clima di vera e propria umiliazione nazionale, approfittò del momento favorevole per risolvere la questione romana.

Nel dibattito politico italiano si accese un aspro dissidio fra coloro che interpretavano il Risorgimento come creazione delle forze rivoluzionarie e i filofrancesi che ne attribuivano i principali meriti alla monarchia sabauda e al supporto di Napoleone III<sup>28</sup>. In questi ultimi il sentimento di gratitudine nei confronti della Francia era tale da portarli a vivere la conquista del Campidoglio con l'amarezza per i disastri che la prostrarono. Progressivamente prevalsero le posizioni antifrancesi: per lo più espresse dalla sinistra, si incentravano sulla solita questione romana, che rimase il cardine della politica estera italiana<sup>29</sup>. Giuseppe Verdi, dopo essersi dichiarato «afflittissimo»<sup>30</sup> per le sconfitte francesi ancor prima della *débâcle*, in una lettera molto nota, affronta dal suo punto di vista i temi cruciali del momento, con la chiarezza secca e illuminante che gli è tipica:

Questo disastro della Francia, come a voi, mette pure a me la desolazione in cuore. È vero che la *blague*, l'impertinenza, la presunzione nei

<sup>27</sup> Per celebrare la vittoria tedesca e la proclamazione dell'impero Brahms compose la Cantata op. 55, su un testo improntato al più acceso nazionalismo che istaura un parallelismo fra il *Reich* bismarckiano e il regno di Dio e arriva pure a identificare la Francia sconfitta con Babilonia. Cfr. R. TARUSKIN, *Nationalism*, in *The new Grove dictionary of music and musicians*, 17, ed. by S. Sadie, London, Macmillan, 2001, p. 695.

<sup>28</sup> Cfr. F. CHABOD, *Storia della politica estera...*, cit., p. 98. La gratitudine, nel gennaio 1873, alla morte dell'*ex*-imperatore, spinse i moderati milanesi ad aprire una sottoscrizione per erigergli un monumento. Al di là della riconoscenza per la partecipazione alle battaglie risorgimentali, c'era anche quella per la duplice tutela offerta da Napoleone III, in politica estera e interna. Cfr. E. DECLEVA, *L'Italia e la politica internazionale dal 1870 al 1914*, Milano, Mursia, 1974, p. 22.

<sup>29</sup> Cfr. F. CHABOD, *Storia della politica estera* cit., p. 33.

<sup>30</sup> A Cesare De Sanctis, Genova, 10 agosto 1870, in G. VERDI, *Autobiografia dalle lettere*, a cura di A. Oberdorfer, Milano, Rizzoli, 1951, p. 211. Verdi, in qualche modo, fu direttamente colpito dai disastri francesi, poiché l'assedio di Parigi, iniziato il 19 settembre del '70 e concluso dopo quattro mesi con la resa, impedì la spedizione dei materiali scenici di *Aida* al Cairo e comportò, conseguentemente, il rinvio della *première*, assieme a vari inconvenienti tecnico-contrattuali.

francesi era, ed è malgrado tutte le loro miserie insopportabile<sup>51</sup>: ma infine la Francia ha dato la libertà e la civiltà al mondo moderno. E se essa cade, non c'illudiamo, cadranno tutte le nostre libertà e la nostra civiltà. Che i nostri letterati ed i nostri politici cantino pure il sapere, le scienze e persino (Dio glielo perdoni) le arti di questi vincitori; ma se guardassero un po' addentro, vedrebbero che nelle loro vene scorre sempre l'antico sangue gotico; [...]. Uomini di testa, ma senza cuore; razza forte ma non civile... E noi? Io avrei amato una politica più generosa, e che si pagasse un debito di riconoscenza. Centomila de' nostri potevano salvare forse la Francia e noi. In ogni modo avrei preferito segnare una pace vinti coi francesi, a questa inerzia che ci farà disprezzare un giorno. La guerra europea, non la eviteremo, e noi saremo divorati. Non sarà domani, ma sarà. Un pretesto è subito trovato: forse Roma... il Mediterraneo... E poi non vi è l'Adriatico, che essi han già proclamato mare germanico? L'affare di Roma è un gran fatto, ma mi lascia freddo, forse perché sento che potrebbe essere cagione di guai, tanto all'esterno come all'interno: perché non posso conciliare Parlamento e Collegio dei cardinali, libertà di stampa e Inquisizione, Codice Civile e Sillabo [...]. Vedo molto nero, eppure non v'ho detto la metà del male che penso e temo<sup>52</sup>.

Approdato al moderato liberalismo di Cavour, dopo aver coltivato altri ideali politici<sup>53</sup>, il maestro di Busseto non era entusiasta dell'Unità e nutriva pessimismo nei confronti della democrazia. L'inno che adotta in *Aida* per la dichiarazione di guerra indica come sia facile la manipolazione demagogica delle masse ignoranti. La presa di Roma, infatti, aveva fatto riemergere il problema che già Meyerbeer aveva denunciato attraverso i suoi lavori (specialmente in *Les Huguenots*)<sup>54</sup>. Come Goncourt, Verdi deplorava gli

<sup>51</sup> Verdi parlava male dei francesi ma, come si capisce leggendo la sua preziosa corrispondenza, si sentiva in fondo legato alla Francia.

<sup>52</sup> Alla contessa Clarina Maffei, S. Agata, 30 settembre 1870, in G. VERDI, *Autobiografia...*, cit., pp. 212-13. Anche De Amicis, pur biasimando la *blague* dei francesi, scrisse che «quando un popolo ha provato di questi disinganni e di queste angosce, se proprio non gli si augurava altro che una lezione di modestia, se non lo si odia di odio cieco e selvaggio, si deve dire: Basta!». Secondo il narratore, anche per coloro che provavano antipatia, la Francia rimaneva «un affetto di fonte antica» (E. DE AMICIS, *Ricordi del '70-71*, Firenze, Quattrini, 1913, pp. 76 e 80).

<sup>53</sup> Rosselli puntualizza che Verdi, prima di aderire al liberalismo moderato passò «dall'originaria fede verso un severo modello di libertà modellato sull'antica repubblica romana, al momentaneo fervore per la spontanea liberazione nazionale sul modello mazziniano» (J. ROSSELLI, *Sull'ali dorate...*, cit., p. 107).

<sup>54</sup> In proposito si leggano le acute considerazioni di Fabrizio Della Seta, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino, EDT, 1995<sup>2</sup>, p. 132.

orrori della Comune e, nel contempo, guardava con estrema preoccupazione al venir meno degli equilibri europei<sup>55</sup>. Era pure dell'avviso che, in Italia, al pericoloso disordine interno, causato dall'avvento al potere delle sinistre e dal trasformismo di Depretis<sup>56</sup> (1876-87), corrispondesse in politica estera una debolezza in grado di minare il prestigio del paese e di esporlo pericolosamente alle mire altrui. In assonanza con quanto la storiografia avrebbe restituito, Verdi doveva riconoscere con sconforto che il suo paese non solo era in balia della Germania dal punto di vista politico-militare, ma era pure pervaso da uno spirito di ammirazione, adulazione e imitazione tale da portarlo a esclamare «tutto è tedesco»<sup>57</sup>.

Come propiziato dal Congresso di Berlino del 1878, secondo un'occasionale linea politica di Bismarck favorevole ai francesi, nel maggio dell'81 la Francia stabilì il suo protettorato a Tunisi, scavalcando così le mire dell'Italia a consolidare la sua influenza nella regione<sup>58</sup>. Inoltre, in seguito al trattato di Berlino e al dilagare dell'irredentismo, che inasprì le relazioni con l'Austria, alleata della Germania dal '79, l'Italia si trovò isolata dal punto di vista diplomatico, come da tempo gli uomini di destra presagivano. Lo stesso Verdi ci ricorda a più riprese che si trattò di un'epoca di dolori e umiliazioni. Già in occasione di un viaggio a Parigi compiuto nel '73,

<sup>55</sup> La questione è ripresa anche in una lettera a Opprandino Arrivabene del 25 ottobre 1873 (G. VERDI, *Autobiografia...*, cit., p. 213). Cfr. E. e J. DE GONCOURT, *Diario. Memorie di vita letteraria 1851-1896*, scelta, traduzione e introduzione di M. Lavagetto, Milano, Garzanti, 1992, p. 206.

<sup>56</sup> Afflitto dallo spettacolo della triste *routine* degli scandali, delle lotte sociali e delle rivalità locali, il bussetano fa trasparire la sua amarezza nel rifacimento del Finale primo di *Simon Boccanegra* (1881). Bisogna tuttavia precisare che, se da un lato la politica di convergenza verso il centro inaugurata da Depretis comportò un evidente degrado del dibattito politico per l'affievolirsi delle divergenze ideologiche e programmatiche fra i due principali schieramenti, dall'altro produsse stabilità di governo che servì per conferire all'Italia rispettabilità a livello internazionale. Cfr. G. SABBATUCCI, *Trasformismo*, in *Enciclopedia di scienze, lettere e arti. XXI secolo - VII Appendice*, III, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2007, pp. 384-386.

<sup>57</sup> Ad Arrivabene, S. Agata, 25 ottobre 1873 (G. VERDI, *Autobiografia...*, cit., p. 213). Cfr. A. ROSTAGNO, *L'Italia post-unitaria e la musica strumentale*, in «Quaderni del Circolo Rosselli», 4 (2005), nuova serie, pp. 111-125.

<sup>58</sup> A tale proposito Verdi scrive ad Arrivabene (S. Agata, 27 maggio 1881, in G. VERDI, *Autobiografia...*, cit., p. 216): «sei matto!! Dare il Boccanegra a Parigi?!? Credi tu che vorrei andare in questo momento in quel paese? Mai!... per tutto l'oro del mondo! Abbiamo ricevuto un gran schiaffo!»

non per motivi artistici, ebbe modo di verificare quanto gli italiani fossero profondamente detestati. Impressione simile è quella riportata da Federico Ricci al celebre archivistà Florimo.

Ora l'Italia, e gli Italiani sono in uggia alla Francia, ed ai Francesi. Questi sarebbero felici, se gl'italiani potessero tutti sprofondare sottoterra. Non vi è giornale che quotidianamente attacchi l'Italia, per la sua ingratitude e non la colmi d'ingiuria. [...] Dopo i maleaugurati affari della guerra, con l'odio che vi è verso l'Italia, vedendo che un Italiano (tuo buon servitore) si viene a stabilire a Parigi Rue Lafayette 54, e che prende impegno di dare due Opere in due Teatri... Ah! Ah! si son detti. Costui vuol togliere il pane a noi altri, bisogna dissuaderlo. Hanno fatto il possibile per rompermi il collo... ma... per ora, non ci sono riusciti. Crepano, e vedono il mio nome affisso sulle colonne degli annunci de' spettacoli. [...] Eccoti il racconto di quanto qui concerne la musica italiana, che unito alla gelosia di mestiere, vi è l'odio che a ragione, od a torto si nutre per l'Italia<sup>59</sup>.

Nella Francia repubblicana, dove il partito clericale mantenne un peso politico importante e dalle elezioni legislative del '71 scaturì una maggioranza conservatrice e legittimista, il rancore nei confronti degli italiani era alimentato dal convincimento che avessero contribuito alla catastrofe con la loro irrisolvente neutralità e che avessero approfittato della prostrazione francese per conquistare Roma. A ciò si univa il comune interesse per Tunisi. Se l'accorta politica estera di Visconti Venosta e della destra evitò sempre di trasformare l'avvicinamento alla Germania in un allineamento antifrancese, a pochi mesi dall'insediamento del primo governo Depretis, l'incontro di Crispi con Bismarck nel '77 a Gastein rappresentò una tappa significativa in direzione dell'obiettivo di mettere l'Italia nella condizione di giocare un ruolo importante nel Mediterraneo, svincolandola da un pericoloso neutralismo. Un più netto distacco e la chiusura reciproca con la Francia si compi-

<sup>59</sup> Cit. in A. CAROCCIA, *La corrispondenza salvata. Lettere di maestri e compositori a Francesco Florimo*, Palermo, Mnemes, 2004, pp. 219-220. Il trattamento riservato a Ricci, ad esempio sulle colonne del «Menestrel», non è dei più favorevoli: «tandis que l'Italia seria triomphait, au-delà des Alpes, avec Verdi et son *Aida*, l'Italia buffa se compromettrait à Paris avec ce maestrino, qui nous a donné, à quelques jours de distance, deux opérettes [*La Fête à Venise* e *Le Docteur Rose*] de sa façon plus ou moins nouvelles, mais qui, à coup sûr, ne sont pas de la fameuse année de la comète». H. MORENO, *Semaine théâtrale*, in «Le menestrel», XXXVIII (1872), 2171, p. 90.

rono ovviamente con l'adesione alla Triplice Alleanza ('82) e con la successiva istituzione di barriere doganali antifrancesi.

### 3. Tramonto del Théâtre-Italien

Mentre fra Sei e Settecento, grazie alla musica, *Italia capta feros victores cepit*<sup>40</sup>, la situazione cambiò radicalmente nella seconda metà del XIX secolo. Dopo l'Unità e ancor di più nel quadro degli squilibri internazionali che inquietarono l'Europa in seguito al disastro di Sedan, l'opera italiana visse una fase alquanto critica. Nonostante la catastrofe, guadagnò invece terreno la Francia, dove il governo appoggiava e finanziava con continuità le imprese teatrali, con risultati palesi: i lavori dei suoi compositori godevano di ampia circolazione, al punto che durante gli anni Ottanta non ci sarebbe stato teatro il cui repertorio non fosse alimentato, in gran parte, da opere francesi (i migliori titoli dei vari Meyerbeer, Auber, Halevy, Gounod, Thomas, Bizet, Massenet, Salvayre, Delibes, Saint-Saëns)<sup>41</sup>. Dall'Italia invece si esportavano solo pochi titoli verdiani assieme a *Ruy Blas* di Marchetti, *Mefistofele* di Boito, *La Gioconda* di Ponchielli, *Il Guarany* di Gomez. Eppure la fine della secolare egemonia italiana coincise con un momento di crisi produttiva che è apprezzabile più a livello qualitativo che quantitativo (la media di nuove opere prodotte rimase infatti di circa quaranta all'anno, come vent'anni prima, ma Arthur Pugin puntualizza caustico che «en ce qui concerne la qualité, cette production fut [...] ce qu'elle n'a cessé d'être depuis un certain nombre d'années, c'est-à-dire assez médiocre»<sup>42</sup>). Mentre le stagioni d'opera italiane erano ali-

<sup>40</sup> Cfr. G. FOLENA, *L'italiano in Europa: esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1985 (in particolare il capitolo *L'italiano come lingua per musica nel Settecento europeo*).

<sup>41</sup> Guido Salvetti osserva che «le battaglie degli scapigliati» ottennero il risultato «di accompagnare l'avvento delle opere di Meyerbeer, di Halévy, di Auber e di Gounod nei nostri maggiori teatri con una patente di intellettualità e di dignità artistica». G. SALVETTI, *Un bravo operista in un periodo difficile*, in *Nuovi studi per la prima rappresentazione in epoca moderna di Romeo e Giulietta*, a cura di L. Lugli, Lucca, LIM, 2005, p. 6.

<sup>42</sup> A. PUGIN, *Tablettes artistiques 1870-71*, in «Le menestrel», XXXVIII (1871), 2162, p. 19. Decisamente controcorrente, Léon Escudier continuò invece a sostenere l'importanza del Teatro italiano sulle colonne de «L'art musical», di cui era direttore, e ne assunse la sovrintendenza nel 1878.

mentate, in misura sempre maggiore, da repertorio e artisti stranieri, fors'anche per intellettualistica aspirazione cosmopolita, sfiorivano i teatri italiani all'estero. La situazione più critica si registrava proprio a Parigi. Già verso la fine degli anni Sessanta i giornali francesi iniziarono a caldeggiare la proposta di sopprimere il sussidio concesso dal governo al Teatro italiano, perché non la ritenevano più un'iniziativa su cui fosse opportuno investire. Scaraggiavano le risorse, cioè opere nuove e cantanti, si andava per lo più dicendo, se si eccettua qualche voce fuori dal coro<sup>45</sup>. Invero anche il senso di ospitalità dei parigini non era più quello di una volta. Nel '78, quando ormai i rapporti diplomatici erano fortemente compromessi, il Teatro italiano venne chiuso per destinare a una banca la sala che lo ospitava e il baritono Victor Maurel fallì miseramente nel suo tentativo di farlo risorgere, senza essere riuscito a far conoscere ai parigini le poche opere italiane che, in quegli anni, si erano accreditate a livello internazionale. A tre lustri di distanza dalla disastrosa sconfitta, la via di Parigi continuava ad essere impervia, oltre che per Wagner e Goldmark, per autori italiani di successo come Boito, Ponchielli e Marchetti, e la stampa parigina protestava con veemenza contro il progetto di riprodurre all'Opéra il *Rigoletto* di Verdi. «Basta l'*Aida*, e ce n'avanza»<sup>44</sup>, puntualizzavano i giornalisti, mentre l'Italia continuava a concedere benevola ospitalità a svariati compositori francesi. Quell'avversione, come si desume facilmente, era uno dei risultati dall'ondata di sciovinismo che, dopo il conflitto franco-prussiano, aveva invaso la Francia.

<sup>45</sup> Cfr. F. D'ARCAIS, *Rassegna musicale*, in «Nuova Antologia», XI (1869), fasc. V, pp. 198-99. A chi sosteneva che il Teatro italiano non aveva più né repertorio né cantanti, Léon Escudier rispondeva che la patria del melodramma non era mai stata più florida, ma bisognava affidarne la responsabilità a un direttore avveduto e in grado di ingaggiare una compagnia degna di essere presentata al pubblico parigino. Solo come istituzione «modello» aveva ancora ragione d'esistere. Se, invece, «l'on veut recommencer les tristes épreuves de l'ancienne direction, faire du Théâtre-Italien de Paris un théâtre de débutants ou d'invalides, mêler tous les genres, prendre sans discernement des œuvres françaises, des œuvres allemandes, des chanteurs de tous les pays, on arrivera toujours au même résultat, à la ruine» (L. ESCUDIER, *Le Théâtre-Italien*, in «L'art musical», VIII (1869), 1, p. 27). Tali argomenti vengono ripresi e sviluppati in un successivo articolo di M. DE THÉMINES, *Grandeur et décadence du Théâtre-Italien*, in «L'art musical», XI (1872), 29, p. 218.

<sup>44</sup> F. D'ARCAIS, *Rassegna musicale*, in «Nuova Antologia», LXXIX (1885), fasc. III, p. 556; dello stesso autore si veda anche *La musica italiana all'Esposizione di Parigi*, in «Nuova Antologia», XLI (1878), fasc. XVIII, p. 329.

Nel tentativo di allontanare lo spettro di un protezionistico isolamento artistico, Gustave Bertrand, all'inizio del suo volume sulle *Nationalités musicales*, riferisce orgogliosamente che, nel corso dell'assedio prussiano, i Concerti popolari proponevano le sinfonie di Beethoven e Mendelssohn e subito dopo l'Opéra tornò ad attingere al suo vasto repertorio, senza pregiudizievole eccezioni, mentre all'Opéra-Comique e al Lyrique si allestivano le due migliori opere di Flotow, secondo l'antica tradizione all'insegna dell'eclettismo. Il critico francese mette però in guardia dall'esercitare un'ospitalità troppo larga e malintesa, per non ridurre i musicisti connazionali alla condizione di stranieri nel proprio paese e per limitare le eccessive aperture che avrebbero impedito all'arte francese di affermare la sua voce in libertà. Quindi auspica la definizione di norme in materia di «ospitalità internazionale»<sup>45</sup>, perché ritiene che solo i capolavori abbiano il diritto di sopravvivere e solo il genio debba essere ammirato in tutte le latitudini e in ogni tempo. Comunque, a parità di livello artistico, i musicisti connazionali avrebbero dovuto essere preferiti.

L'eccezionale tolleranza artistica della patria di Voltaire nei confronti degli stranieri era stata resa possibile dal senso di supremazia politica e militare. Ma dopo il '70, a Parigi, in ragione di un protezionismo artistico nettamente in contrasto con la liberalità e il cosmopolitismo che avevano regnato sino ad allora, si iniziarono a respingere quasi sistematicamente i lavori musicali degli altri paesi<sup>46</sup>. In aperto contrasto col gusto tedesco, la musica vocale era stata sempre preferita a quella strumentale (lo stesso Berlioz dovette giustificare la *Sinfonia fantastica* come dramma strumentale in cinque movimenti in ossequio alla tradizione teatrale). Dopo la vittoria prussiana, però, i musicisti francesi cercarono una nuova prospettiva proprio sul terreno tradizionalmente di pertinenza tedesca. Svincolare la musica strumentale da quel «pregiudizio»<sup>47</sup> avrebbe rappresentato la migliore vittoria. Carl Dahlhaus,

<sup>45</sup> G. BERTRAND, *Les Nationalités musicales*, Paris, Didier, 1872, p. VII.

<sup>46</sup> A tale proposito su «Le menestrel», XXXVIII (1872), 2176, p. 131, H. Moreno riferisce che «la chambre des représentants a compris qu'à nos subventions théâtrales sont attachés et la suprématie de la France sur les autres nations au point de vue artistique, et les intérêts de tous nos théâtres des départements qui ne sauraient exister sans le répertoire et les artistes créés à Paris».

<sup>47</sup> Secondo Gustave Bertrand (*Les Nationalités musicales*, cit., p. IX) la musica

convinto del fatto che la catastrofe francese del 1870-71 sia «una delle rare profonde cesure della storia politica che ebbero ripercussioni nella storia della musica»<sup>48</sup>, fa notare che il 25 febbraio del 1871<sup>49</sup>, pochi giorni prima che le armate prussiane attraversassero *les Champs Élysées*, Saint-Saëns, con Romain Bussine e altri colleghi, fondò la Société nationale de musique, il cui motto, *ars gallica*, rappresentò un segno di rivalsa culturale da contrapporre al declino della Francia sul piano politico e militare. Per ironia della sorte fu così avallata la più larga germanificazione che la Francia avesse mai immaginato, al fine di dimostrare la capacità di competere con i compositori tedeschi e superarli nel loro campo d'elezione, appunto la musica sinfonica e cameristica non a programma<sup>50</sup>.

Nella sua *Histoire de la musique dramatique en France*, Gustave Chouquet, pur non parlando degli autori stranieri col disdegno che era in voga nella stampa francese dell'epoca – bisogna precisare che spesso i critici malevoli nei confronti degli stranieri altri non erano che gli stessi compositori francesi mediocri, i quali cercavano una riparazione ai loro insuccessi artistici facendo leva sul sentimento francese di rivalsa, con l'illusione di essere riabilitati dal pubblico e portati un giorno in trionfo –, esalta oltre misura i musicisti connazionali per giustificare un preteso primato musicale della Francia sulle altre nazioni.

L'intelligence! N'est-ce point là, en effet, le trait distinctif du génie français? N'est-ce point aussi l'intelligence qui enseigne l'ordre et l'harmonie des proportions, la mesure et la claret, le gout et la raison? Ces hautes qualités qui distinguent notre littérature, nuos sommes appelés à les re-

strumentale francese era in preda al «pregiudizio tedesco», come l'opera fu a lungo succube del «pregiudizio italiano», e ciò comportava il rischio di annullare le proprie peculiarità.

<sup>48</sup> C. DAHLHAUS, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1980 (*La musica dell'Ottocento*, trad. it. di L. Dallapiccola, Scandicci, La Nuova Italia, 1990, p. 281).

<sup>49</sup> Saint-Saëns ricorda che «cela se passait en 1870. Au travers de nos projets, la guerre éclata. Loin de nous abatte, elle nous démontra mieux encore peut-être la nécessité de travailler à notre œuvre, et, le 25 février 1871, la Société nationale fut fondée» (C. SAINT-SAËNS, *Harmonie et mélodie*, cit., p. 211). Il concerto inaugurale si tenne il 17 novembre successivo. Cfr. E. GIGOUT, *La Société nationale de musique*, in «Le menestrel», XLVI (1880), 2593, p. 397.

<sup>50</sup> Cfr. I. KÉRAMZER, *De la symphonie moderne et de son avenir*, in «Revue et gazette musicale de Paris», XXXVII (1870), 24, pp. 185-186.

trouver dans la musique dramatique de notre pays. Et, nous nous empres-  
sons de l'avouer, si nous avons entrepris d'écrire cette *Histoire de l'Opéra*,  
c'est que nous tenons à prouver que l'intelligence française, malgré des  
obstacles de bien des genres, a fini par triompher du sensualisme italien.  
Peuple reserve au noble role de médiateur entre toutes les idées et d'inter-  
prète conciliant entre toutes les races, la France s'est toujours montrée  
fidèle à sa glorieuse mission, non pas seulement en politique, mais encore  
en matière d'art et surtout en fait d'art dramatique et musical<sup>51</sup>.

Come dichiarato all'inizio del volume, lo studioso non ha la  
pretesa di trattare esaurientemente dell'epoca a lui contemporanea,  
ma intende dimostrare il fatto, a suo avviso incontestabile, «que la  
France aujourd'hui surpasse en talent ses deux anciennes rivales»<sup>52</sup>.  
A tal proposito si domanda quali siano i compositori che Italia e  
Germania possano contrapporre ai musicisti francesi da lui portati  
sugli scudi. Da un lato gli sembra che Verdi regni sovrano nel suo  
paese senza che Pedrotti, Ricci, Gabrielli e Poniatowski – gli unici  
nomi indicati! – ne scalfiscano la supremazia. Dall'altro, dopo aver  
liquidato Flotow come buon melodista, privo però di forza, carattere  
e profondità, prende in considerazione Wagner e Offenbach. Il solo  
accenno ai due compositori, a suo giudizio rappresentanti l'uno di  
una melopea informe e nebulosa e l'altro di un gusto grossolano,  
quindi perfette incarnazioni dell'indole prussiana, gli offre l'abbrivo  
per sferrare una violenta requisitoria contro la nazione tedesca,  
«ipocrita e menzognera, arrogante e barbara la quale non seppe  
mai far altro che abusare della forza e odiare i popoli amici del  
diritto, del bene e del bello»<sup>53</sup>, come la Francia, nel tentativo di sa-

<sup>51</sup> G. CHOUQUET, *Histoire de la musique dramatique en France depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, Librairie Firmin-Didot, 1875, pp. 91-92. Iniziato nel 1868 e terminato dopo la disfatta, il testo di Chouquet ha un indiscutibile valore documentario.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 300. Simili confronti si trovano nel testo di Gustave Bertrand (*Les Nationalités musicales*, cit., p. 362), pubblicato un anno prima di quello di Chouquet, a cui s'è già fatto riferimento. Nell'epilogo, significativamente intitolato *Verdisme et wagnerisme. L'école française militante*, il critico scrive: «au moment où rien ne lui fait plus ombre – où le génie allemand se perd dans les brouillards systématiques, où le soleil italien semble jeter ses dernier rayons, chauds et brillants, au bas de l'horizon – la musique française ne va-t-elle pas faire honneur enfin à la destinée? L'histoire nationale lui saurait gré d'avoir choisi l'heure triste où nous sommes, pour la réchauffer et l'illuminer d'un peu de gloire nouvelle».

<sup>53</sup> G. CHOUQUET, *Histoire...*, cit., p. 301. Chouquet considera Wagner un uomo di

nare con un esibito disprezzo le piaghe della terribile sconfitta patita e di ritrovare l'orgoglio nazionale con la mania del primato nella musica<sup>54</sup>. Anzi, proprio nelle umiliazioni, nei patimenti e nei disastri del Settanta, Chouquet scorge l'inizio di una rinascita del suo paese dalla degenerazione morale che nella trivialità dell'operetta offenbachiana aveva trovato la sua incarnazione. Allora, infatti,

la France courrait à son entière ruine si elle ne reprenait enfin possession d'elle-même, si elle ne s'empessait de revenir au bon sens et au bon goût, si elle ne chassait promptement et pour toujours de nos théâtres lyriques ces effrontés qui semblent prendre un malin plaisir à corrompre l'esprit de notre nation, ne s'apercevant pas qu'ils contribuent à lancer notre infortuné pays sur la pente qui mène aux abîmes. Quelles que soient les tristesses de l'heure où nous écrivons ces lignes, nous ne désespérons pas néanmoins de l'avenir, parce que nous nous rappelons avec reconnaissance que les chefs actuels de notre école française se sont placés à la tête de leur art dans les circonstances les plus défavorables. Ils sont restés fidèles aux saines et fortes traditions, ils ont réagi contre les excès d'une violence intolérable, ils ont résisté à l'esprit de système, ils ont mis une digue aux envahissements du mauvais goût, au lieu de se laisser abattre et décourager par le spectacle de la société contemporaine<sup>55</sup>.

notevole intelligenza ma pure di «incommensurabile» presunzione che, invece di consacrarsi esclusivamente alla letteratura o alla scienza, ha preferito imporsi come musicista innovatore e dissimulare l'aridità della sua immaginazione mediante il recupero-rinnovamento dell'opera fiorentina degli albori. Le indeterminate melopée, accompagnate dagli «incantamenti» degli accordi dissonanti ma prive di logica, trovano, secondo lo studioso, il loro corrispettivo nell'irrazionalismo tedesco che prende «volentieri l'oscurità per profondità» (*ivi*, p. 302).

<sup>54</sup> Chouquet ritiene che in tutti i generi di musica drammatica la Francia abbia conquistato a quell'epoca «il primo posto» (*ivi*, p. 305). Dello stesso tenore sono le affermazioni che si leggono sulla stampa periodica: «la France artistique doit maintenir haut et ferme son incontestable supériorité dans les arts» (J.L.H., *Nouvelles de l'Opéra et des Italiens*, in «Le menestrel», XXXIX (1875), 2261, p. 396) mentre «musicalelement, l'Allemagne s'est beaucoup agitée, sans grand profit pour l'art...» e in Italia «les théâtres suivent paisiblement leurs vieux errements» (C. BANNELIER, *Revue retrospective de l'étranger*, in «Revue et gazette musicale de Paris», XXXVIII (1870-71), 37, pp. 278-279). L'enfasi di rivincita che invade il campo artistico trova una plausibile spiegazione in un ragionamento di Gustave Bertrand. Secondo il critico è chiaro che l'industria, l'agricoltura, il commercio siano lenti a riprendersi, «mais il semble que l'art n'est pas atteint dans ses sources de vie, et qu'il peut toujours faire de douleur génie. Si la malheureuse un maître, il est un inspirateur aussi» (G. BERTRAND, *Les Nationalités Musicales*, cit., p. XXIX).

<sup>55</sup> G. CHOUQUET, *Histoire...*, cit., pp. 303-4.

Il fervore di ripresa<sup>56</sup> che animò la vita parigina all'indomani della guerra si può apprezzare notando l'alta frequenza di allestimenti teatrali, non solo operistici, negli anni immediatamente successivi. Albert Soubies registra settemilatrecento spettacoli fra il 1871 e il '92, di cui più di mille nel primo triennio<sup>57</sup>. La musica non era mai stata così *en faveur* come dopo la guerra, tanto che ne fu aggiunto l'insegnamento nei programmi di studio delle scuole primarie. Subito dopo la catastrofica sconfitta, però, solo l'Opéra e l'Opéra-comique continuarono a beneficiare di una sovvenzione pubblica che garantì loro regolare esistenza, a differenza del Lyrique e dell'Italiano che ne furono privati. Nei ventun anni presi in esame da Soubies, all'Opéra si ebbero cinquantotto allestimenti, con ventisette prime assolute (diciassette opere e dieci balletti, tutti lavori di autori francesi<sup>58</sup>). Solo sette opere di compositori stranieri calcarono le scene dell'Opéra negli anni successivi alla disfatta: fra le altre, nel 1880, *Aida*, l'unica opera italiana che riuscì ad accedervi nell'arco di un decennio<sup>59</sup>. Il cosmopolitismo dell'Académie de Musique, che era stata il centro della cultura musicale internazionale, fu sostituito da un repertorio per lo più formato da lavori francesi.

A Parigi si gridava contro il Teatro Italiano e ne fu sospeso il

<sup>56</sup> Mathieu de Monter riporta che nel giugno 1871 «les théâtres et établissements soumis à la perception du droit des indigents encaissèrent une somme de 325.498 fr. 75 c.; en juillet elle s'élevait déjà à 635.785 fr. 35c. On voit par ces chiffres avec quelle rapidité se manifesta le retour à la confiance. Les théâtres de musique, en rouvrant, se préparent à exercer une influence notable sur ces mêmes revenus et à contribuer ainsi à la prospérité de Paris. Le commencement de mois d'août trouve théâtres et concerts en pleine activité». M. DE MONTER, *Revue rétrospective / janvier 1870 - octobre 1871*, in «Revue et gazette musicale de Paris», XXXVIII (1870-71), 36, p. 270.

<sup>57</sup> A. SOUBIES, *Le Théâtre en France de 1871 à 1892*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1893, p. 1. Per l'esattezza: 1045 spettacoli nell'intervallo 1871-74 più 6255 negli anni 1874-92 per un totale di 7300. «En aucun temps, on peut le dire, cette ardeur au travail ne s'est plus manifestement révélée qu'à l'époque dont le rapide aperçu fait l'objet du debut de cette étude, au lendemain de la guerre et pendant la guerre même» (*ivi*, p. 2).

<sup>58</sup> A partire dal 10 gennaio 1873 con *La coupe du roi de Tulé* di Diaz (*ivi*, p. 86).

<sup>59</sup> Data l'importanza dell'allestimento, Verdi volle personalmente sovrintendere alle ultime prove. Giulio Ricordi lo ritenne un «fatto importantissimo per la storia dell'arte musicale, ed in specie per la gloria dell'arte italiana». Infatti, nonostante le antiche tradizioni dell'Opéra e la suscettibilità di tutti i suoi addetti, a un compositore italiano era stato concesso «lo scettro materiale e morale dell'arte» (G. RICORDI, *Verdi a Parigi. L'Aida all'Opéra*, in «Gazzetta musicale di Milano», XXXV (1880), 9, p. 67). Fra il 1880 e il '92 si contano centosessantadue rappresentazioni del capolavoro verdiano all'Opéra (Bibliothèque de l'Opéra, Dossiers d'œuvres, *Aida*).

finanziamento, quando però i cartelloni dei teatri francesi, nonché spagnoli, russi, tedeschi, inglesi e americani, erano ancora largamente segnati dalla presenza di opere italiane. Il vero problema, per gli stessi compositori francesi, risiedeva nel loro particolare sistema teatrale, tutto accentrato sull'Opéra, dove, per giunta, non si rappresentava che un lavoro nuovo all'anno. Tale limitazione unita alle riserve che, nei confronti dell'Italia, aumentavano vieppiù a causa delle tensioni politiche in atto, rappresentò un ostacolo insormontabile per gli autori italiani, anche di successo, che aspiravano a presentare i loro lavori nel più importante teatro del mondo. A ciò si collegava il sistematico esclusivismo praticato dagli editori francesi, che, a differenza di quanto avveniva in altri paesi, raramente, se non mai, pubblicavano le musiche di autori italiani coevi, limitandone così la diffusione e la conoscenza<sup>60</sup>. All'opposto le opere dei maestri francesi venivano trattate benevolmente in Italia. Talora lavori che non avevano incontrato pieno favore all'Opéra o che addirittura vi erano stati accolti con diffidenza, dopo replicati trionfi nel nostro paese furono riabilitati dalla critica e dal pubblico francesi (è emblematico il caso di *Re de Lahore* di Massenet).

Fra tutti i luoghi di spettacolo parigini, il Théâtre-Italien subì la battuta d'arresto più lunga, in seguito alla catastrofe del Settanta. In un momento in cui la Francia aspirava a ritrovare presto le sue forze e la sua identità, non destò sorpresa la revoca della sovvenzione statale a un'impresa straniera che, simbolo di lusso e d'apparato<sup>61</sup>, solo indirettamente poteva giovare ai progressi dell'arte francese e avrebbe invece sottratto risorse vitali ai teatri nazionali. Già nel '71, però, al fine di non mostrarsi inferiore alla Prussia, in termini di generosità artistica, l'Assemblea francese decise di riprendere a fornire un contributo di centomila franchi al Teatro italiano<sup>62</sup>. Per qualcuno si trattava addirittura di «une question de sentiment national, d'amour-propre, de dignité».

<sup>60</sup> Cfr. G. RICORDI, *Italia e Francia*, in «Gazzetta musicale di Milano», XXXV (1880), 28, p. 224.

<sup>61</sup> Al pari dell'Académie de Musique, circa un terzo degli abbonati del Théâtre-Italien possedeva un titolo nobiliare. Cfr. M. EVERIST, *Struttura sociale e contesti artistici nell'opera francese*, in *Enciclopedia della musica*, IV (Storia della musica europea), diretta da J.J. Nattiez, Torino, Einaudi, 2004, p. 972, e J.H. JOHNSON, *The Théâtre-Italien and Opera and Theatrical Life in Restoration Paris*, tesi di dottorato, University of Chicago, 1988.

<sup>62</sup> Cfr. O. FOUQUÉ, *Histoire du Théâtre-Ventadour / 1829-1879*, Paris, Fischbacher,

N'est il pas vraiment regrettable de voir Paris, où tous le théâtre, petits et grands, toutes les salles de bals publics, tous les cafés-concerts et les cafés chantants, les bastringues et les Folies de tout genre ont ouvert leurs portes et attirent la foule comme devant, n'est il pas regrettable de voir che seul le Théâtre-Italien, cette salle où l'élite de la société se donnait rendez-vous, où l'on allait entendre la bonne musique et le vrai chant, reste fermée.

Quand toutes les villes principales des deux mondes ont un théâtre lyrique italien... que disons-nous? Les villes principales? N'y a-t-il pas des villes secondaires, ou du moins qui ne sont pas des capitales, comme Barcelone, par exemple, et qui en ont un elles aussi? La capitale de la France attendrait en vain que le sien ouvrit de nouveau ses portes? [...]

C'est donc au gouvernement à patronner ce théâtre, c'est à lui à ne pas le laisser chomer, languir, cesser d'exister, comme il en a été menacé cette année. Qu'on ne dise pas à l'étranger que la France assez riche pour payer les folies malsaines des petits théâtres... et même des grands, est trop pauvre pour payer l'art<sup>65</sup>.

Com'era però facile prevedere, il pubblico rimase piuttosto indifferente alla rinascita di un'istituzione legata al mondo dell'aristocrazia e la corrente lo portò altrove. Pochi speculatori, pertanto, si dimostrarono in un primo momento propensi ad assumerne la direzione. Gli spettacoli ripresero fra il marzo e il dicembre del '72, sotto l'egida di Amédée Verger, in collaborazione con Eugène Lemaire, ma l'11 gennaio successivo venne dichiarato il fallimento e non vi furono più spettacoli per diversi mesi. Maurice Strakosch, coadiuvato da Merelli, fece ricominciare l'attività del teatro a partire dal 1° ottobre '73, per una stagione che durò sino al maggio '74 e che, dal 19 gennaio, si sovrappose a quella dell'Opéra, in seguito all'incendio della Salle Le Peletier<sup>64</sup>. Per qualche anno il Teatro italiano protrasse un'esistenza agonizzante sino all'aprile-giugno 1878, l'ultima vera stagione, che ricadde sotto la responsabilità di Léon Escudier<sup>65</sup>.

1881, p. 139. Su «Le menestrel» la sovvenzione di 100.000 franchi concessa al Teatro Italiano è confrontata con quella di 800.000 per l'Opéra e di 240.000 per il Théâtre-Français e per l'Opéra-Comique. Si trattava tuttavia di una cifra nettamente superiore a quella riservata al Lyrique e all'Odéon (60.000). Cfr. *Budget de 1873. Les subventions théâtrales*, in «Le menestrel», XXXIX (1872), 2211, p. 421.

<sup>65</sup> L. ESCUDIER, *Le Théâtre-Italien*, in «L'art musical», XI (1872), 6, p. 43. Cfr. IDEM, *La question du Théâtre-Italien*, in «L'art musical», XI (1872), 26, p. 198.

<sup>64</sup> La notte fra il 28 e il 29 ottobre 1873. Cfr. B. MARREY, *Pourquoi un nouvel Opéra?*, in C. GARNIER, *Le Nouvel Opéra de Paris*, Paris, du Linteau, 2001, p. 14.

<sup>65</sup> Cfr. N. WILD, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX siècle*, Parigi, Aux

Nel '79 la Salle Ventadour del Théâtre-Italien, dopo quarant'anni di spettacoli, fu destinata ad accogliere la Banque d'Escompte «qui sacrifie balcons, loges, foyers et scène, pour faire place à des bureaux, un vaste entreprise financière, cédée, en 1892, à la Banque de France»<sup>66</sup>. Dopo aver ospitato il Teatro italiano all'inizio del 1858 (30 gennaio-31 marzo), era stata inaugurata nel novembre come Théâtre de la Renaissance, con la *première* del vittorughiano *Ruy Blas*. Successivamente accolse di nuovo la compagnia d'opera italiana e prese appunto il titolo di Théâtre-Italien<sup>67</sup>. Le sue scene furono calcate dai più celebri cantanti del secolo: da Rubini a Lablache, da Tamburini a Guasco, da Nicolini a Delle Sedie, a Morelli, dalla Brambilla, alla Viardot alle sorelle Grisi, dalla Borghi-Mamo alla Patti alla Stolz alla Waldmann. Se per diversi anni il Teatro italiano, con i suoi tre spettacoli settimanali da ottobre al periodo di Pasqua, era stato lo specchio fedele delle floride condizioni della musica italiana, da tempo ne evidenziava la crisi perché, come già detto, scarseggiavano i buoni cantanti e il repertorio si rinnovava con eccessiva difficoltà. In una situazione di *impasse* che si trascinava da anni, l'allestimento del 1878 di *Aida* gli inferse il colpo di grazia, perché ne evidenziò la non idoneità alle esigenze della partitura. Allora la stampa francese, quasi unanimemente, domandò al governo che si cancellasse in via definitiva il sussidio per il Teatro italiano. Esaudita la richiesta, nell'agosto del '78 fu trasformato in Lyrique e così destinato a favorire gli esordi dei giovani maestri francesi. Parigi non avrebbe più avuto un teatro stabile per ospitare le compagnie italiane, eccezion fatta per quattro tentativi di riorganizzazione, episodici ed effimeri: 14 febbraio-

Amateurs de Livres, 1989, pp. 200-1. Il confronto fra il bilancio di esercizio 1878-79 del Teatro italiano (assieme al Lyrique) di 259.438 franchi e quello dell'Opéra di 5.495.025 è indicativo della situazione generale. Cfr. H. MORENO, *Semaine théâtrale*, in «Le menestrel», XLVI (1880), 2547, pp. 91-92.

<sup>66</sup> P. CHAUVEAU, *Les théâtres parisiens disparus, 1402-1986*, Paris, l'Amandier, 1999, p. 566. Octave Fouque racconta che la notizia delle sorti della Salle Ventadour fu accolta con desolazione dai salotti intellettuali e dai circoli artistici parigini (Cfr. O. FOUQUÉ, *Histoire du Théâtre-Ventadour*, cit., p. 161).

<sup>67</sup> Fu a partire dal 1801 che le compagnie d'opera italiane cominciarono ad avere un'attività regolare a Parigi. Per le vicende del Teatro italiano all'inizio dell'Ottocento si possono consultare i recenti otto volumi (*Le Théâtre-Italien de Paris, 1801-1851: chronologie et documents*, Lyon, Symétrie, 2008) curati da Jean Mongrédien, in collaborazione con Marie-Hélène Coudroy-Saghai.

13 aprile 1880 al Théâtre de la Gaîté, sotto la direzione di Merelli, con il concorso di Nicolini e della Patti<sup>68</sup>; 5 marzo-3 maggio 1881 al Théâtre des Nations, egualmente con l'intervento della Patti; 27 novembre 1883-dicembre '84, sotto la direzione di Alexandre Corti e Victor Maurel (da un certo punto in avanti, il baritono da solo)<sup>69</sup>; 20 aprile-19 giugno 1889 di nuovo al Théâtre de la Gaîté, sotto la direzione di Sonzogno<sup>70</sup>.

Purtroppo la crisi non rimase circoscritta a Parigi. Mentre le *tournées* delle compagnie italiane furoreggiavano oltreoceano (Stati Uniti e America latina), entrò in una fase di declino tutto il sistema dei teatri italiani sparsi per l'Europa, dalla Spagna alla Germania, all'Inghilterra e alla Russia. A Vienna, ad esempio, il locale teatro italiano continuò a ricevere consensi sino al 1880, ma dopo quel limite passò di moda. A Madrid e a Lisbona, invece, i teatri italiani tennero il passo sino alla metà degli anni Ottanta, quando la situazione di crisi si generalizzò un po' ovunque e il marchese D'Arcais fu costretto a prender atto che «quasi tutti» si avviavano ad essere definitivamente soppressi<sup>71</sup>. Si esaurirono così le speranze di mantenere gli avamposti di Pietroburgo e Londra. In Germania e in Austria le rappresentazioni si fecero rarissime e furono abbandonate alla speculazione privata. Anche oltreoceano, nonostante gli iniziali entusiasmi, l'andamento cominciò presto a divenire incerto. Nell'America del Sud la stagione dell'85 terminò addirittura con «una catastrofe»<sup>72</sup>.

Com'era accaduto per *Mefistofele*, i migliori spartiti italiani che avevano la fortuna di essere richiesti all'estero, venivano tradotti in

<sup>68</sup> Per sottolineare l'irreversibile fase di crisi del Teatro italiano, la Patti era indicata come «la seule étoile qui pût nous ramener les beaux soirs du Théâtre-Italien...» (H. MORENO, *Semaine théâtrale*, in «Le menestrel», XLVI (1880), 2547, p. 91).

<sup>69</sup> Maurel, nel tentativo di aggirare una situazione oltremodo difficoltosa, tentò di conferire un carattere internazionale alla sua programmazione, ma fu sopraffatto dai clamori della stampa quando lasciò intravedere il disegno di allestire *Lohengrin*. Lo si costrinse invece a rappresentare, per amor di patria, *Erodiade* di Massenet. In breve tempo la società che appoggiava il baritono fallì e con essa il suo sogno di rinverdire antichi fasti. Cfr. *Varietà*, in «Gazzetta musicale di Milano», XXXIV (1879), 14, p. 132.

<sup>70</sup> Cfr. N. WILD, *Dictionnaire...*, cit., pp. 209-10.

<sup>71</sup> F. D'ARCAIS, *Rassegna musicale*, in «Nuova Antologia», LXXXIII (1885), fasc. XVIII, p. 347.

<sup>72</sup> *Ibid.*

lingua straniera, senza che si sentisse più il bisogno di vederli eseguiti in italiano e da artisti italiani. Fino ad allora, però, l'opera italiana aveva garantito un'straordinaria diffusione alla «nostra lingua presso gli altri popoli», rappresentando «un mezzo efficacissimo di propaganda artistica, letteraria e scientifica [...], uno dei principali strumenti della nostra influenza»<sup>75</sup>. I vantaggi dei teatri italiani non bastavano più a compensare le spese ingenti (*in primis* le esorbitanti pretese economiche dei cantanti) che il loro esercizio richiedeva. In tutti i paesi europei si iniziarono a concentrare le risorse per promuovere il teatro nazionale, benché spesso fosse alimentato dalle migliori opere tedesche, francesi e italiane, in traduzione. La patria del melodramma subiva però un danno economico incalcolabile, perché vedeva esaurirsi un commercio di esportazione assai proficuo.

Verso la fine dell'Ottocento, il memorialista Soubies si dichiarava in totale disaccordo con coloro che criticavano sdegnosamente il repertorio del Teatro italiano come «usé et suranné», e, anch'egli mettendo in risalto la valenza diplomatica dell'istituzione, riteneva che, come tutto ciò ch'è duraturo, aveva la sua ragion d'essere, in quanto «il servait d'intermédiaire entre l'étranger et nous»<sup>74</sup>. Faceva pure notare con rammarico che «s'il existait aujourd'hui, on y essayerait sans doute *Otello* de Verdi, que la France est peut-être le seul grand pays de l'Europe à ignorer encore» (lo stesso valeva per *L'olandese volante*, *Una vita per lo zar*, *La regina di Saba* «et tant d'autres oeuvres dont on parle toujours et qu'on n'entend jamais»<sup>75</sup>). Inoltre, secondo l'intellettuale, non si doveva dimenticare che il Teatro italiano era stato una sorta di scuola di canto, dove i migliori virtuosi avevano intrapreso il loro tirocinio. Dopo i quattro estremi tentativi di ripresa più sopra ricordati, «aucun opéra n'a été chanté, à Paris, en langue italienne». I lavori italiani di repertorio, infatti, continuarono a essere rappresentati, ma in lingua francese.

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 348. A tal proposito desidero riportare un fatto occorsomi di recente. Mi trovo in coda alla biglietteria dell'Opéra Garnier, quando una simpatica signora mi rivolse la parola in francese. Dopo aver compreso la mia provenienza, passò disinvoltamente all'italiano. Complimentandomi con lei per la pronuncia, le chiesi se avesse imparato la mia lingua a scuola. Allora mi rispose orgogliosamente di essere una *habitué* del teatro e per ciò di conoscere l'italiano, come del resto «tutti i frequentatori dell'Opéra».

<sup>74</sup> A. SOUBIES, *Le Théâtre...*, cit., pp. 95-96.

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 96.