

Saggi

FARE SATIRA SU WAGNER PARODIANDO OFFENBACH: L'ORFEE IN VIORON DI CLETTTO ARRIGHI

Davide Ciprandi¹

ORCID: 0009-0001-6886-111X

¹ Università degli Studi di Palermo (04fz79c74)

Satirising Wagner by parodying Offenbach: the Orfee in vioron by Cletto Arrighi

Abstract

The *operetta-parodia Orfee in vioron* by Cletto Arrighi, while drawing inspiration from Jacques Offenbach's *Orphée aux Enfers*, does not merely reinterpret the French original but becomes a vehicle for satire against the so-called *musica dell'avvenire*, particularly Wagnerian music. Through an analysis of contemporary newspaper sources and the autograph manuscripts of the libretto, this study aims to reconstruct the production context of the work and its reception, highlighting the reasons for its resounding failure. Both the audience and critics reacted negatively to the performance, emphasizing its lack of originality and the poor quality of its musical execution. Nevertheless, Arrighi's work fits into a broader tradition of Milanese satirical theater, which draws on references to popular culture and the aesthetic-musical debate of the time. The analysis of the dramaturgical and musical structure of *Orfee in vioron* reveals the complex relationship between the French operetta tradition and Italian musical culture, raising questions about the reception of German music in Italy. Despite the opera's failure, its value as a historical document and a reflection of the artistic tensions of the time remains undeniable.

Keywords: Cletto Arrighi, Jacques Offenbach, Richard Wagner, battaglia wagneriana, Scapigliatura

Sommario

L'operetta-parodia *Orfee in vioron* di Cletto Arrighi, pur prendendo le mosse dall'*Orphée aux Enfers* di Jacques Offenbach, non si limita a reinterpretare l'originale francese, ma diventa un veicolo di satira contro la cosiddetta *musica dell'avvenire*, in particolare quella wagneriana. Attraverso un'analisi delle fonti giornalistiche dell'epoca e dei manoscritti autografi del libretto, questo contributo tenta di ricostruire il contesto di produzione dell'opera e la sua ricezione, evidenziando i motivi del suo clamoroso insuccesso. Il pubblico e la critica accolsero infatti negativamente lo spettacolo, sottolineandone la mancanza di originalità e la scarsa qualità dell'esecuzione musicale. Il lavoro di Arrighi, in ogni caso, si inserisce in una tradizione più ampia di teatro satirico milanese, che sfrutta riferimenti alla cultura popolare e al dibattito estetico-musicale dell'epoca. L'analisi della struttura drammaturgica e musicale dell'*Orfee in vioron* rivela il complesso rapporto tra tradizione operettistica francese e cultura musicale italiana, ponendo interrogativi sulla ricezione della musica tedesca in Italia. L'insuccesso dell'opera non impedisce, tuttavia, di riconoscerne il valore come documento storico e specchio delle tensioni artistiche del tempo.

Parole chiave: Cletto Arrighi, Jacques Offenbach, Richard Wagner, battaglia wagneriana, Scapigliatura



Licensed under a [Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International](#)

© The Author(s)

Published online: 15/10/2025



1. CRONACA DI UN FIASCO

Nei primi mesi del 1871, il Teatro Milanese fondato e diretto da Cletto Arrighi, «edificato lungo il centrale Corso Vittorio Emanuele, ricostruendo, gradualmente, l'ormai fatiscente struttura del desueto Padiglione Cattaneo»¹, sembra riscontrare un notevole successo tanto nel pubblico quanto nella critica, nonostante il fatto che si tratti di un'istituzione piuttosto giovane, inaugurata solamente il 19 novembre del 1870.² In merito, possiamo leggere in un articolo di critica teatrale pubblicato sul quotidiano *Il Pungolo* nel marzo del 1871:

Da qualche tempo non ci intratteniamo nell'*Accademia del Teatro Milanese* presieduta dal nostro sindaco Bellinzaghi e diretta dall'ex-deputato Carlo Righetti. Un fenomeno strano di questa istituzione drammatica è questo, che ivi i fiaschi così frequenti in altri teatri, sono del tutto sconosciuti, ch[é] anzi vi abbondano i più sinceri e clamorosi successi. Di circa ottanta commedie e farse nuove che furono rappresentate dacch[é] il Righetti diede vita al Teatro, tutt'al più quattro non ebbero l'esito voluto, e anche queste ritoccate e meglio studiate dagli attori, crediamo potrebbero ripresentarsi con tutt'onore alla scena.³

A questo preambolo di lode segue un elenco dei più notevoli successi rappresentati al Milanese, tra cui naturalmente spicca *El barchett de Boffalora*, senza dubbio l'opera più apprezzata dell'Arrighi, dato il suo «successo strepitoso, che durò per molto tempo, essendo stata rappresentata, quasi in un arco di secolo, migliaia di volte (prima rappresentazione: 23 novembre 1870 al Milanese; ultima rappresentazione: 7 dicembre 1963 al Gerolamo)»⁴. Successivamente, l'innominato

critico del *Pungolo* annuncia brevemente una serie di alcune nuove produzioni del teatro diretto dall'ex deputato Righetti:

Intanto aspettiamo: *El pret che sent de vess [ð]mm*, *L'Orfee dell'arvenire* e *Sterenin a Colmegna*, e per l'anniversario delle [C]inque [G]iornate, una commedia: *Contessa e [O]stinna*.⁵

Nell'articolo appena citato abbiamo la prima notizia in cui occorre il titolo dell'*Orfee in vioron*. Come vedremo, la prima rappresentazione dell'*operetta-vaudiville* in questione non avverrà prima del mese di maggio, ma questo primo annuncio compare già in marzo: già questo dato ci informa del fatto che la gestazione dell'*Orfee in vioron* nella mente dell'Arrighi dura come minimo di un paio di mesi, ma possiamo lecitamente supporre che sia più lunga. Possiamo in altre parole ipotizzare un certo impegno dell'autore nell'ideazione della propria opera, che porta a una lunga serie di ripensamenti, fatto che si può notare anche dal gran numero di cancellazioni e revisioni presenti negli autografi del libretto.

Rimanendo sulle informazioni fornite dalla stampa periodica riguardo alla genesi dell'*Orfee*, bisogna ammettere che gli articoli in merito sono molto pochi. Successivamente alla prima citazione di cui sopra, seguono sempre sul *Pungolo* altri due annunci, non di grande valore per una collocazione cronologica:

Quanto prima l'*Orfeo dell'Arvenire*, parodia della musica tedesca.⁶

Al Teatro Milanese, avremo quanto prima una nuova commedia: *Don Evarist*, del marchese Filippo Villani – poi un'*operetta-parodia* – riduzione dal francese e dal titolo: *Orfee in vioron*, musica di Offenbach.⁷

¹ BENTOGLIO, 2019, p. 41.

² ACERBONI, 1998, pp. 83-86.

³ ANON., *Corriere dei Teatri*, «Il Pungolo», 6 marzo 1871, p. 3/II.

⁴ FARINELLI, 2003, p. 10.

⁵ ANON., *Corriere dei Teatri*, «Il Pungolo», 6 marzo 1871, p. 3/II.

⁶ ANON., *Corriere dei Teatri*, «Il Pungolo», 25 marzo 1871, p. 2/V.

⁷ ANON., *Corriere dei Teatri*, «Il Pungolo», 25 aprile 1871, p. 3/I.

Non è chiaramente molto ciò che possiamo evincere da queste poche righe, ma certamente sappiamo che lo stesso Arrighi deve aver fornito tali informazioni alla redazione del *Pungolo*, in quanto riguardano la natura stessa dell'operetta, che, poiché ancora inedita (come rimarrà sempre, non venendo mai pubblicata) e non rappresentata, non avrebbe potuto essere nota ad altri. Ciò di cui Arrighi, per tramite della redazione, informa i lettori del quotidiano milanese, perciò, è che presto si rappresenterà una parodia della musica dell'avvenire, operata attraverso la musica di Offenbach, e che, dato il titolo proposto, chiaramente richiamerà all'*Orphée aux Enfers*, celebratissima operetta di Offenbach, giunta a Milano per la prima volta grazie alla compagnia Grégoire nel 1866 insieme all'altrettanto celebrata *Belle Hélène*.⁸ Certamente, l'uso di un'opera proprio di Offenbach per muovere una critica satirica alla musica dell'avvenire non è casuale. Il rapporto tra il compositore francese e l'avvenirismo musicale, infatti, è già di per sé quello di un giudizio ironico, che può portare a immaginare quasi una divisione non solo tra due diverse estetiche proposte dagli artisti, ma anche tra i fruitori dell'una o dell'altra.

Riprendendo e parafrasando un concetto espresso da Huyssen nel suo saggio *After the Great Divide*, ossia la «tensione tra modernismo e cultura di massa»⁹, possiamo infatti interpretare la cultura (e, nel nostro caso, la musica) “modernista” come quella avvenirista, in particolare personificabile in Wagner, e la musica “di massa” come quella anti-avvenirista, riassumibile nella figura di Offenbach. Per utilizzare vocaboli più moderni, e più legati a un campo musicale, potremmo prendere in prestito le parole di Derek B. Scott, che contrappone “musica d'arte” e “musica

d'intrattenimento”, anche in una distinzione tra opera e operetta:

Nella seconda metà del [xix] secolo è sorta una distinzione tra “musica d'arte” e “musica popolare”, sebbene non espressa esattamente in questi termini.¹⁰

Un esempio del modo in cui le tensioni tra arte e intrattenimento si manifestano nelle forme musicali si può trovare esaminando la relazione tra opera e operetta.¹¹

In termini più pratici, questo *great divide* viene studiato, proprio in riferimento a Wagner e Offenbach, da Flora Wilson, la quale sottolinea l'alto tasso di ironia che il compositore (naturalizzato) francese utilizza nei confronti di quello tedesco, nello specifico nell'operetta dal titolo *Le carnaval des revues*:

Questa scena allegra prevede una serie di intrusioni comiche. [...] Infine – facendo l'entrata in scena più rumorosa di tutte – compare “Il compositore dell'avvenire”, annunciando la sua presenza rivoluzionaria e la distruzione del passato musicale. Costui conduce una *performance* improvvisata di una delle proprie composizioni: una *Marche des fiancés* che annuncia come «una musica strana, inaudita, indescrivibile!» (*tableau* 6, scena 6). Dopo aver fatto appello al suo venerabile pubblico, snocciola una “*tyrolienne* dell'avvenire”, prima di essere allontanato dalla scena. Portato in scena con una certa *verve* dal tenore della compagnia, Bonnet, tale compositore del futuro difficilmente

¹⁰ SCOTT, 2008, p. 85; «By the second half of the [19th] century, a distinction had arisen between “art music” and “popular music”, even if not expressed in exactly those terms» (trad. mia).

¹¹ Ivi, p. 100; «An illustration of the way the tensions between art and entertainment play themselves out within musical forms can be found by examining the relationship of opera and operetta» (trad. mia).

⁸ OLIVA, 2020, p. 111.

⁹ HUYSEN, 1986, p. 43; «the tensions between modernism and mass culture» (trad. mia).

avrebbe potuto non essere identificato [come una parodia di Wagner] dal pubblico parigino. [...] Ciò che la scena offenbachiana rivela, più utilmente, è che, sulla scia dei concerti parigini di Wagner come nella decade precedente, la musica dell'avvenire era un concetto discorsivo a cavallo tra passato e futuro – sia che fosse nota e ascoltabile, sia che sarebbe arrivata nel futuro dell'opera.¹²

Questa certa ostilità, o, volendo essere più cauti, differenza di vedute è testimoniata in prima persona dallo stesso Offenbach, il quale, in una lettera a *Le Figaro* del 17 settembre 1869, scrive:

...e, per riassumere in poche parole la mia opinione, Wagner sarebbe il più grande di tutti i musicisti se non fosse stato preceduto da Mozart, Gluck, Weber, Beethoven, Mendelssohn, ecc.[;] il più rituale, il più frescamente melodico, se Héold, Halévy, Auber, Boieldieu, ecc. non fossero mai vissuti; il suo genio sarebbe incomparabile se non ci fossero stati come [suoi] contemporanei Meyerbeer e Rossini. La sua musica, in aperta rivolta al suffragio universale e anche al gusto dei più delicati, può essere definita così: MUSICA IRRICONCILIABILE. Il futuro lo perdonerà?¹³

¹² WILSON, 2014, pp. 298-300; «This happy scene is subject to a series of comic intrusions. [...] Finally – making the noisiest entrance of all – comes “Le compositeur de l'avenir”, heralding his revolutionary presence and the destruction of the musical past. He conducts an impromptu performance of one of his compositions: a “Marche des fiancés” that he advertises as “une musique étrange, inouïe, indescriptible!” (tableau 6, scene 6). Having appalled his venerable audience, he rattles off a “tyrolienne de l'avenir” before being chased from the scene. Portrayed with some verve by company tenor Bonnet, this composer of the future could hardly have been misidentified by the Parisian public. [...] What Offenbach's sketch reveals most usefully is that, in the wake of Wagner's Paris concerts as in the decade before them, “la musique de l'avenir” was a discursive concept spanning past and future – both what was known and audible, and what was to come in operatic posterity» (trad. mia).

¹³ YON, 2019, p. 169; «...et pour vous résumer mon opinion en quelques mots, Wagner serait le plus grand de tous les musiciens s'il n'avait été précédé par Mozart, Gluck, Weber, Beetho-

Producendo la parodia di una parodia, come *l'Orphée aux Enfers*, composta da un autore che già si è espresso in maniera derisoria nei confronti della musica wagneriana, Arrighi di fatto sembra importare e “milanesizzare” questo tipo di satira,¹⁴ sfruttando inoltre, almeno potenzialmente, anche l'enorme successo del titolo di Offenbach di cui propone il riadattamento.

Tornando all'*Orfee in vioron*, per avere un annuncio giornalistico per noi più utile, in quanto più chiaro sulla data della prima, dobbiamo aspettare il 10 maggio, giorno in cui possiamo leggerne sul *Pungolo*, sul *Corriere di Milano* e sul *Secolo*:

Al Teatro Milanese domani sera va in scena l'*Orfee in vioron* operetta-parodia, di Cletto Arrighi.¹⁵

Al [T]eatro Milanese si darà domani la prima rappresentazione della nuovissima produzione di Cletto Arrighi: *Orfee in vioron*, dal sottotitolo *Parodia della musica dell'avvenire*.¹⁶

Domani al Teatro Milanese avrà luogo la prima rappresentazione della nuovissima produzione *Orfee in vioron*, di Cletto Arrighi.¹⁷

Pur applicando la necessaria cautela nel riconoscere con gli annunci teatrali sui periodici, spesso poco affidabili, la grande quantità di articoli concordanti ci porta a stabilire che i precedenti, in questo caso, riportano informazioni

ven, Mendelssohn, etc.[;] le plus rituel, le plus fraîchement mélodiste, si Héold, Halévy, Auber, Boieldieu, etc. n'avaient jamais vécu; son génie serait incomparable, s'il n'avait eu pour contemporains Meyerbeer et Rossini. Sa musique, en révolte ouverte avec le suffrage universel et aussi avec le goût des délicats, peut être ainsi définie: LA MUSIQUE IRRÉCONCILIABLE. L'avenir l'amnistiera-t-il?» (trad. mia).

¹⁴ Sull'importazione della satira sulla musica avveniristica anche da parte di altri autori e compositori, cfr. SALA, 2018, in particolare il paragrafo intitolato «Il sottobosco musicale scapigliato», alle pp. 285-292.

¹⁵ ANON., *Corriere dei Teatri*, «Il Pungolo», 10 maggio 1871, p. 2/IV.

¹⁶ ANON., *Cronaca e Fatti Diversi. Teatri*, «Corriere di Milano», 10 maggio 1871, pp. 2/v-3/; 3/.

¹⁷ ANON., *Eco dei teatri*, «Il Secolo», 10 maggio 1871, p. 2/1-II: II.

corrette. L'11 maggio 1871, infatti, tanto quanto afferma il volume di Acerboni dedicato al Teatro Milanese,¹⁸ ha luogo la prima rappresentazione dell'*Orfee in vioron*, così com'è testimoniato dai tamburini di ben cinque periodici: il *Corriere di Milano*,¹⁹ la *Perseveranza*,²⁰ il *Secolo*,²¹ il *Pungolo*²² e il *Gazzettino Rosa*.²³ Gli stessi periodici²⁴ annunciano, nei loro tamburini, tre repliche: la prima il giorno successivo,²⁵ la seconda quello ancora successivo²⁶ e l'ultima il 14 maggio.²⁷ Infine, a margine, la notizia arriva anche in Gran Bretagna, pur priva di specifiche coordinate cronologiche, in quanto leggiamo su *The Musical Standard*:

Una parodia della musica dell'avvenire
è appena andata in scena a Milano. È stata
scritta dal Sig. Arrighi, e porta il titolo di
«Orfee in Vioron».²⁸

Con questi ultimi tamburini si concludono gli annunci delle rappresentazioni meneghine

dell'*Orfee in vioron*, il quale va in scena, perciò, solamente quattro volte al Teatro Milanese.

Una critica comparsa sulla *Gazzetta Musicale di Milano*, che più avanti analizzeremo più nello specifico, ci dà un'informazione rilevante: in totale, l'*Orfee in vioron* ha avuto «sette repliche della produzione intiera»²⁹. Le notizie fin qui ottenute ci parlano di quattro rappresentazioni milanesi, ma è difficile pensare a messe in scena ulteriori non attestate nei tamburini, poiché questi ultimi, nei giorni successivi all'ultima replica dell'*Orfee* (14 maggio) riportano puntualmente le notizie relative al Teatro Milanese, e la parodia di cui ci stiamo occupando non figura. La risposta è semplice, e ce la fornisce lo stesso volume di Acerboni:

Con 206 sere di apertura, ventitré nuove commedie, 33.735 spettatori per una media di 163 presenze a sera, il 21 maggio 1871 il Teatro Milanese chiuse la sua prima stagione. Ma nessuno andò in vacanza perché il 27 dello stesso mese partì da Torino la prima *tournée* – non sappiamo quanto lunga e fortunata – che avrebbe toccato anche le piazze di Modena e di Como.³⁰

¹⁸ ACERBONI, 1998, p. 274; cfr. anche Oliva, 2020, p. 136.

¹⁹ ANON., *Spettacoli d'oggi*, «Corriere di Milano», 11 maggio 1871, p. 3/1.

²⁰ ANON., *Spettacoli annunciati pel giorno 11*, «La Perseveranza», 11 maggio 1871, p. 3/II-III: II.

²¹ ANON., *Spettacoli d'oggi*, «Il Secolo», 11 maggio 1871, p. 3/I.

²² ANON., *Spettacoli d'oggi*, «Il Pungolo», 11 maggio 1871, p. 2/V.

²³ COQ [FABRIZIO GALLI], *Spettacoli*, «Gazzettino Rosa», 11 maggio 1871, p. 3/II, vv. 25-26.

²⁴ Con le eccezioni del «Pungolo» per le repliche del 12 e 14 maggio.

²⁵ ANON., *Spettacoli d'oggi*, «Corriere di Milano», 12 maggio 1871, p. 3/II; ANON., *Spettacoli d'oggi*, «Il Secolo», 12 maggio 1871, p. 3/III; ANON., *Spettacoli annunciati pel giorno 12*, «La Perseveranza», 12 maggio 1871, p. 3/II; COQ [FABRIZIO GALLI], *Spettacoli*, «Gazzettino Rosa», 12 maggio 1871, p. 3/II, vv. 9-20.

²⁶ ANON., *Spettacoli d'oggi*, «Corriere di Milano», 13 maggio 1871, p. 3/I; ANON., *Spettacoli d'oggi*, «Il Secolo», 13 maggio 1871, p. 3/III; ANON., *Spettacoli annunciati pel giorno 13*, «La Perseveranza», 13 maggio 1871, p. 3/I; COQ [FABRIZIO GALLI], *Spettacoli*, «Gazzettino Rosa», 13 maggio 1871, p. 3/II, vv. 4-10; ANON., *Spettacoli d'oggi*, «Il Pungolo», 13 maggio 1871, p. 3/I.

²⁷ ANON., *Spettacoli d'oggi*, «Corriere di Milano», 14 maggio 1871, p. 2/V; ANON., *Spettacoli d'oggi*, «Il Secolo», 14 maggio 1871, p. 3/II; ANON., *Spettacoli annunciati pel giorno 14*, «La Perseveranza», 14 maggio 1871, p. 3/I; COQ [FABRIZIO GALLI], *Spettacoli*, «Gazzettino Rosa», 14 maggio 1871, p. 3/II-III, vv. 25-46.

²⁸ ANON., *Foreign Notes*, «The Musical Standard», 3 giugno 1871, pp. 57/II-58/I: 58/I; «A parody on the music of the future has just been produced at Milan. It was written by Sig. Arrighi, and bears the title of "Orfee in Vioron"» (trad. mia).

Acerboni non cita, in questo caso, alcuna fonte esplicita. Possiamo però affermare, sempre attraverso lo spoglio della stampa, che in effetti c'è stata una *tournée* della compagnia del Teatro Milanese nella città di Torino, durata almeno fino alla fine di giugno. Tra le opere portate da Arrighi nella città sabauda c'è anche il nostro *Orfee in vioron*, oltre a una serie di altre commedie, come testimonia *Il Pungolo*:

Ci scrivono da Torino che al Teatro Rossini continua ad incontrare il favore del pubblico la Compagnia Milanese condotta

²⁹ C. M. [CORINNO MARIOTTI], *Corrispondenze*. Torino, 6 luglio, «Gazzetta Musicale di Milano», 9 luglio 1871, p. 243/I-II: I.

³⁰ ACERBONI, 1998, p. 91.

dal Rigetti. *El Barchett de Boffalora* è già alla settima replica, e i torinesi che accorrono numerosi fanno le più grasse risate. I barchetti sembrano destinati ad essere le cariatidi del repertorio poiché anche *El barchett de Vaver* del Cima ebbe un lieto successo, come pure *La donzella de q[d] Bel[d]otta* dello stesso autore, *La mal maridada e I foengh artificij*, di Duroni, *El T[d]gn facchin* di Bonzanini, *El A[d] tt* della contessa Visconti, che cooperarono a sostenere gli incassi del Direttore-imprenditore-autore. È annunciata l'andata in scena dell'*Orfee*, l'esito del quale abbastanza contrastato a Milano, potrà forse venir migliorato a Torino ove sembra che i dilettanti comici-cantanti del Righetti abbiano trovato la più cordiale ospitalità.³¹

Oltre a dirci che l'*Orfee* è stato un fiasco a Milano, l'autore ci informa del fatto che Arrighi tenterà di portarlo al successo a Torino, e sappiamo, da ulteriori fonti, che viene rappresentato tre volte (il che ci porta, dunque, alle sette rappresentazioni totali calcolate da Mariotti sulla *Gazzetta Musicale di Milano*). La *Gazzetta Piemontese* annuncia, il 22 giugno, che

Stassera si rappresenta per la prima volta al Rossini, dalla compagnia Milanese, una parodia di Cletto Arrighi, dal titolo *Orfeo*.³²

La prima è dunque il 22 giugno; stando alle indicazioni fornite dai tamburini della *Gazzetta Piemontese*, sappiamo che segue una seconda rappresentazione il 24 giugno,³³ e una terza il 28 giugno,³⁴ sempre al Teatro Rossini. Come è avvenuto a Milano, però, dopo poche repliche (solo tre) le rappresentazioni si interrompono. Il totale di

solamente sette repliche rappresenta un sintomo che può rimandare a una sola diagnosi: un totale fiasco.

Conviene ora cercare di indagare il motivo di tale scarso numero di repliche, e lo strumento più utile è certamente, di nuovo, quello di rifarsi agli articoli di critica sulla stampa. Subito dopo la prima rappresentazione milanese, il *Secolo* fornisce una breve notizia in questo senso:

L'Orfeo in Vioron del Cletto Arrighi non piacque ieri al [T]eatro Milanese. Speriamo che l'autore vorrà prendere la rivincita.³⁵

L'effetto dell'*Orfee* sul pubblico pare essere chiaramente negativo. Rimanendo su articoli piuttosto brevi e privi di reali spunti di riflessione, il fiasco è testimoniato dal *Pungolo* e dallo stesso *Secolo* il giorno successivo:

Al Teatro Milanese, l'esito dell'*Orfee in vioron*, contrastato alla prima rappresentazione, migliorò sensibilmente alla seconda. Molti pezzi furono applauditi.³⁶

Ieri sera al [T]eatro Milanese si replicò l'*Orfee in vioron* di Righetti, che fu completamente disapprovato la sera prima, suscitando ancora il medesimo senso di disgusto estetico. Noi augurando ieri a Cletto Arrighi una splendida rivincita intendemmo rivolgerci all'autore del *Dì de Natal*, non al traduttore delle *Cagnotte*; perché l'*Orfee* non è suscettibile di critica drammatica, appartenendo a quell'arte più alla buona che è quella dei clowns, che strappano i denti al suono della gran cassa.³⁷

Per quanto riguarda il *Pungolo*, pare plausibile che l'autore dell'articolo adotti una dose

³¹ ANON., *Corriere dei Teatri*, «Il Pungolo», 20 giugno 1871, p. 3/II.

³² ANON., *Cronaca Cittadina. Teatri*, «Gazzetta Piemontese», 22 giugno 1871, p. 1/II.

³³ ANON., *Teatri*, «Gazzetta Piemontese», 24 giugno 1871, p. 4/I.

³⁴ ANON., *Teatri*, «Gazzetta Piemontese», 28 giugno 1871, p. 4/I.

³⁵ ANON., *Eco dei teatri*, «Il Secolo», 12 maggio 1871, p. 3/III.

³⁶ ANON., *Corriere dei Teatri*, «Il Pungolo», 13 maggio 1871, pp. 2/v-3/r: 3/1.

³⁷ ANON., *Eco dei teatri*, «Il Secolo», 13 maggio 1871, p. 3/II-III: III.

eccessiva di clemenza nei confronti dell'Arrighi, ma in ogni caso non viene certamente testimoniato un successo, semmai solamente l'applauso a qualche pezzo chiuso, fatto in sé non necessariamente significativo. Nel caso dell'articolo del *Secolo*, che per la lunghezza potrebbe sembrare dirci qualcosa di interessante quando in verità il contenuto è piuttosto scarso di informazioni, il riferimento allo strappare i denti riprende certamente un passo, o meglio un personaggio dell'opera, ossia quello di Monsù Busnich (parodia dell'originale Jupiter offenbachiano), il quale nella *futio* è un immigrato lussemburghese che svolge a Milano la professione di *strappadent* (maniera ironica di definire un dentista), e a metà dell'opera, a seguito di una serie di equivoci, cava un dente al povero protagonista, Orfee. In ogni caso, mettendo da parte l'evidente indulgenza del *Pungolo*, già queste prime critiche parlano chiaro: le rappresentazioni dell'*Orfee in vioron* sono un fiasco. Lo si può chiaramente leggere anche in un breve trafiletto, stavolta decisamente inclemente quanto satirico, comparso sullo *Spirito Folletto*, sulle cui colonne prima si annuncia una serie di spettacoli con animali al Teatro Milanese, per poi fornire un paragone tra tale genere di spettacoli e le repliche dell'*Orfee in vioron*:

Oggi al [T]eatro Milanese va in scena uno spettacolo nuovo... cioè vi trasportano le loro cuccie i cani, le scimmie e le capre, che già sfoggiarono la loro bravura al [T]eatro Re [N]uovo. Era da aspettarsì perché l'*Orfeo in vioron* non poteva essere che il precursore di simil razza di gente.³⁸

Molto interessanti, per la natura stessa degli articoli, sono i tamburini del *Gazzettino Rosa*, i quali, con fortissima e piuttosto tagliente ironia,

sono abitualmente composti in versi, e uniscono gli annunci delle rappresentazioni della sera successiva a delle, più o meno sviluppate, critiche di ciò che è stato o verrà rappresentato. Un esempio relativo all'*Orfee* è nel tamburino del 13 maggio:

Righetti al Milanese con una ostinazione | degna di miglior causa, che del suo *Orfee in viorone*, | anch'oggi l'offre al pubblico, convinto e persuaso | che se l'hanno fischiato, colpa fu sol del caso. | È proprio da invidiare questa felicità, | ch'egli ha di compiacersi di tal banalità.³⁹

Come si può evincere, si tratta di una critica a una replica, quella del 12 maggio, che testimonia, oltre all'ostinazione di Arrighi nel voler continuare a replicare l'*Orfee*, i numerosi fischi tanto a quella *performance* quanto alla precedente dell'11, ossia la prima assoluta. Non diverso è l'articolo, sempre del *Gazzettino Rosa*, del giorno successivo, nel quale, in un lungo e piuttosto pedante attacco, sempre in versi, si consiglia all'Arrighi di cambiare il proprio cantiniere:

«Batti ma ascolta» credo, Righetti abbia esclamato, | allora che al Milanese l'ha il pubblico fischiato, | ed oggi vi dà quindi con gran disinvoltura | ancora *Orfee in viron*; ché vince chi la dura. | A proposito: un mio amicone diletto | dottor in medicina e gentiluom perfetto, | amante della bibita e insieme della scienza, | che entrambe le coltiva con pari diligenza, | recossi l'altra sera al *Milanese*, e udì | l'*Orfee*. Furente venne, fra gli atti, dall'Hagy, | – talché, quasi credeva, che *caricar* volesse | il povero Michele – e il suo furore espresse | in questi sensi: «Io credo che il disgraziato autore | sia, simile ai batraci, sol d'acqua bevitore, | poiché dice,

³⁸ ANON., *Spiritelli*, «Lo Spirito Folletto», 18 maggio 1871, p. 8/1-III: III.

³⁹ COQ [FABRIZIO GALLI], *Spettacoli*, «Gazzettino Rosa», 13 maggio 1871, p. 3/II, vv. 5-10.

ch'è in moda il bene molto vino | e che per fare il *chic* s'ubbriaca il damerino. | Se di tal nobil liquido l'esofago in[n]affiasse | farebbe che il suo cerebro di meglio fermentasse | idee, pensieri, spirto; così gli è un *pel[l]agroso* | che co' suoi scritti, rendesi al pubblico nojoso[.] | Dategli, a nome mio, *gratis* un buon parere: | o cambi la cantina o cambi il suo mestiere».⁴⁰

Il riferimento, così come per il citato articolo dello *Spirito Folletto*, è qui a un personaggio dell'operetta di Arrighi. Nello specifico, si tratta del personaggio di Aristo (chiara parodia di Aristée), amante monzese di Euridice, il quale si finge un ingenuo lattaio montanaro per farsi apprezzare dalla donna: ella, volendolo trasformare da «montagnée»⁴¹ a «vun di primm schicch de Milan»⁴² decide di farlo ubriacare, in quanto sostiene che bere tanto da non reggersi in piedi sia l'unico modo per essere *chic*. Chiaramente, Fabrizio Galli, autore dei tamburini sul *Gazzettino*, si lascia in questo caso prendere la mano nella sua *vis comica*, esagerando fortemente i termini di un pur esistente non apprezzamento dell'operetta, senza al contempo fornire delle reali motivazioni che spieghino tale insuccesso. Per chiudere la disamina degli articoli del *Gazzettino Rosa*, conviene citare la critica (sempre in un tamburino) più interessante per l'analisi drammaturgico-musicale dell'*Orfee*, che è proprio quella alla prima rappresentazione:

Orfee in vioron ier sera riusciva al Milanese | proprio una *vioronata*. Sembra che alquanto lese | abbia il signor Righetti le facoltà mentali | e ve 'n sian di più savj dei pazzi agli ospedali, | poiché sebben tra i fischi finia la

produzione, | che difetta di spirto e manca di invenzione, | e in cui Gounod con Wagner la parodia confonde, | oggi, come se avesse colto d'allor le fronde, | la *replica* v'annuncia; non monta s'è fischiata: | Righetti vi dirà, che venne replicata. | Comanda infatti lui; sebbene il signor Cletto | dovrebbe poi al pubblico portar maggior rispetto.⁴³

Innanzitutto, si nota una critica non molto giustificata alla scelta di Righetti di replicare l'*Orfee*, in quanto, sostiene Galli, un'opera fischiata non dovrebbe essere replicata (fatto in sé poco logico, poiché chiaramente non bastano i fischi a una prima assoluta per definire totalmente l'insuccesso di un'opera). I versi per noi più interessanti sono quelli centrali, «che difetta di spirto e manca di invenzione, | e in cui Gounod con Wagner la parodia confonde»: l'invenzione è dunque poca, come vedremo anche nelle critiche successive, c'è poco di nuovo rispetto all'operetta di Offenbach, e soprattutto si confonde la parodia tra l'autore francese (il critico cita Gounod, ma chiaramente si tratta di Offenbach) e Wagner, vero oggetto del sarcasmo dell'Arrighi. Più avanti analizzeremo nello specifico i dettagli della parodia, e di conseguenza anche gli oggetti di tale parodia, ma già da qui intuiamo che Arrighi pare aver utilizzato l'*Orphée aux Enfers* come mezzo per muovere una critica parodica alla musica wagneriana. La ripresa dell'operetta offenbachiana è chiara anche in una critica, comparsa a seguito delle repliche torinesi, sulla *Gazzetta Piemontese*, la quale confonde in verità (con quella stessa confusione citata dal *Gazzettino*) i piani della parodia, poiché associa l'*Orphée* direttamente alla musica dell'avvenire, corrente estetica a cui chiaramente Offenbach non può essere associato:

⁴⁰ COQ [FABRIZIO GALLI], *Spettacoli*, «Gazzettino Rosa», 14 maggio 1871, p. 3/II-III, vv. 25-46.

⁴¹ A, c. 4r; B, c. 4r.

⁴² A, c. 4v; B, c. 4r.

⁴³ COQ [FABRIZIO GALLI], *Spettacoli*, «Gazzettino Rosa», 12 maggio 1871, p. 2/I-II, vv. 9-20.

La parodia di Cletto Arrighi *Orfee* ossia *La musica dell'avvenire*, rappresentatasi ieri sera al Rossini, piacque discretamente. Questo lavoro comprende una continua caricatura della musica cosiddetta dell'avvenire, ed in ispecial modo all'*Orphée aux [E]nfers* di Offe[n]bac[h]. La si potrebbe chiamare la parodia delle parodie. Non ci peritiamo a parlare del merito intrinseco di questa satira, perché son cose che si sentono e si vedono, ma non vi si discute sopra.⁴⁴

Venendo a critiche di più ampio respiro, è utile citarne due: la prima comparsa il 12 maggio, in seguito alla prima rappresentazione milanese, la seconda scritta il 9 luglio, quando già si è conclusa la *tournée* torinese, e con essa tutte le sette repliche dell'*Orfee in vioron*. Leggiamo sul *Corriere di Milano*, il 12 maggio:

Non tutte le ciambelle riescono col buco: l'*Orfee in Vioron*, che fu rappresentato ier sera, non ebbe il successo dell'immortale *Barchett*. Il teatrino del Righetti era pieno come un uovo, ed i giornalisti ed i letterati erano la maggioranza. Il primo atto andò bene, parecchie ariette furono applaudite, ed in fine si volle il *bis* della canzone del venditore di cocomeri, cantata con molto brio. Il secondo atto andò meno bene; però la signora Trezzini si fece applaudire in una canzonetta e dovè ripeterla. Nel terzo atto piacque una scena fra due disperati che, incontratisi in un'osteria, credono di essere vicendevolmente invitati a cena; ma il finale tentennò. Il sipario scese accompagnato da funesti sibili. Nel quarto atto, il mare si fe' grosso, il cielo s'annerì e scoppiarono fulmini. Per poco non fu capovolta la nave che

portava Orfeo ed i suoi compagni. L'*Orfee in vioron* non ha analogia con la parodia musicata da Offenbach, sotto il titolo *Orphée aux Enfers*. La favola è tutta del Righetti. La musica è quella stessa dell'*Orphée*, male adattata e peggio eseguita. La maggior parte dei pezzi non furono che risse fra le voci e gli strumenti. Lo spettacolo fu messo in iscena con quella eleganza e quella diligenza a cui il Righetti ci ha assuefatti.⁴⁵

Come prima cosa, notiamo la conferma del fatto che molti brani riprendono la musica di Offenbach, pur non rendendole onore («male adattata e peggio eseguita»). Al di là del commento sui cantanti-attori e sulle arie e scene, un'osservazione dell'anonimo critico (potrebbe trattarsi di Torelli-Viollier, il quale si occupa della critica teatrale per il *Corriere di Milano*, ma non ne abbiamo la certezza) risulta, nell'opinione di chi scrive, molto importante: il teatro è «pieno come un uovo, ed i giornalisti ed i letterati erano la maggioranza». Questo commento potrebbe dare forza a un'ipotesi sulla nascita e sulla natura dell'*Orfee in vioron*: confrontando la parodia con le altre commedie, o anche operette, rappresentate al Teatro Milanese, infatti, per i temi trattati l'*Orfee* risulta notevolmente più complesso, in particolare rispetto alla critica alla musica dell'avvenire, tanto da suscitare un successo talmente scarso da non portare l'Arrighi a pubblicarne il testo nella collana edita da Barbini.⁴⁶ L'ipotesi è dunque quella per cui l'autore non intendesse fin dall'inizio portare in scena un possibile grande successo, quanto una parodia che fosse, diciamo così, un gioco intellettuale di critica satirica alla musica dell'avvenire. Questo fatto potrebbe essere provato dalla presenza in sala da un grande numero

⁴⁴ ANON., *Cronaca Cittadina. Teatri*, «Gazzetta Piemontese», 23 giugno 1871, p. 1/III.

⁴⁵ ANON., *Cronaca e Fatti Diversi. Teatro [M]ilanese*, «Corriere di Milano», 12 maggio 1871, pp. 2/v-3/1.

⁴⁶ Abitualmente, Arrighi pubblica i testi delle commedie di successo presso Barbini; *cfr.* ACERBONI, 1998, pp. 67-79.

di giornalisti e uomini di cultura: il pubblico a cui pensa Arrighi non è quello del *Barchett de Boffalora*, estremamente ampio e popolare, ma pare essere più selezionato, forse maggiormente in grado di cogliere un'ironia non immediata legata a un dibattito filosofico sull'ingresso in Italia della musica wagneriana. Per quanto nel testo i riferimenti parodici alla musica dell'avvenire non siano particolarmente sottili, si tratta in ogni caso di un tipo di comicità, e soprattutto di un oggetto di tale comicità, a cui un pubblico ampio è certamente meno interessato rispetto a quella, ad esempio, del *Milanes in mar*, che si gioca semplicemente su una serie di equivoci linguistici che inducono facilmente alla risata. È perciò possibile supporre che l'*Orfee* sia ideato come un *divertissement* per intellettuali, piuttosto che come un'operetta per divertire un pubblico il più ampio possibile, e da qui (sebbene non venga mai esplicitato negli articoli di critica) potrebbe derivarne l'insuccesso.

Infine, per chiudere la panoramica sulla critica a questo fiasco dell'*Orfee*, occorre citare un articolo di corrispondenza, proveniente da Torino, apparso sulla *Gazzetta Musicale di Milano* nel luglio 1871, a firma di tale C. M., che sappiamo, grazie all'*Introduzione* ai volumi predisposti dal RIPM dedicati alla *Gazzetta*, curati da Marcello Conati, trattarsi di Corinno Mariotti, corrispondente appunto da Torino.⁴⁷ In tale, lungo, articolo, Mariotti scrive:

Coll'infelissima produzione intitolata *Orfe[e]*, ossia *La Musica dell'avvenire*, la compagnia, anzi l'*[A]ccademia* del *[T]eatro* Milanese, ha chiuso replicandola parecchie sere, senza generale richiesta, il corso delle sue rappresentazioni al Rossini. Io non mi perderò certo a parlarvi d'un lavoro troppo conosciuto così, né d'una musica *espres-samente rubata* dall'Offenbach, né d'una

interpretazione troppo lontana dalla scapigliatezza di quei comici francesi che molto a torto si vogliono da noi imitare, senza averne i mezzi fisici e morali. E dico fisici e morali. Perché quantunque i comici francesi anche con poca voce sappiano cantare, e con pochi cenni sappiano vestirsi, è indubitato però che posseggono la doppia capacità del canto e della prosa in grado eminente, e i loro tipi di caricatura armonizzano perfettamente coi caratteri che con tanta verità rappresentano.⁴⁸

Un primo problema, perciò, nelle rappresentazioni dell'*Orfee* starebbe nel fatto che la compagnia in *tournée* non è in grado, né per le capacità artistiche dei propri componenti, né per le maggiori ristrettezze economiche della stessa Accademia del Teatro Milanese se paragonate a quelle delle compagnie francesi, di raggiungere il livello di «scapigliatezza» di queste ultime, abbassando perciò naturalmente il livello delle rappresentazioni della parodia di un'operetta che, in origine, è pensata appunto per una compagnia francese. Continua, sempre a proposito, l'autore:

L'unica che sappia cantare per bene è la signora Trezzini ed è anche l'unica che insieme alla vecchia canzone del mellonajo abbia suscitato vivo e cordiale l'applauso durante questa interminabile palinodia sulla musica dell'avvenire, la quale si poteva e si doveva mettere in caricatura con maggior garbo senza ricorrere alla società equivoca, al matrimonio civile, al concertista di trombone, al dente strappato ed al famoso *can-can*, che hanno niente a che fare coi costumi del popolo italiano in generale e di quello milanese in particolare.⁴⁹

⁴⁷ CONATI, 2008, p. xxv.

⁴⁸ C. M. [CORINNO MARIOTTI], *Corrispondenze*. Torino, 6 luglio, «Gazzetta Musicale di Milano», 9 luglio 1871, p. 243/I-II: I.

⁴⁹ *Ibid.*

Qui la critica si muove dai cantanti-attori, i quali di nuovo vengono accusati di non essere in grado di sostenere una parodia di un qualcosa tanto elaborato quanto *l'Orphée aux Enfers*, alla stessa drammaturgia dell'opera, che pur di fare satira sulla musica dell'avvenire utilizza mezzi considerabili (non nelle parole del critico, ma possiamo evincerne il pensiero) piuttosto triviali e che male o per nulla rispecchiano la società milanese che il Teatro dell'Arrighi si prefigge di portare sulla scena. L'articolo si conclude poi con una stecca diretta all'autore-impresario:

In conclusione, malgrado che gli attori abbiano fatto del loro meglio, malgrado qualche applauso, malgrado la replica ogni sera della canzone del mellonajo, malgrado le sette repliche della produzione intiera, ho l'onore di dirvi che il giudizio dei torinesi non ha variato da quello dei milanesi, e che questo sig. Orfeo non ha fatto punto l'incontro che si sarebbe meritato tal genere di lavoro se fosse stato originale nell'argomento e nella musica, nella sostanza e nella forma, nell'intendimento e negli effetti. Ora poi, associando questo insuccesso a quello del *Barchett de Boffalora*, che come commedia, oltre l'essere una imitazione, val poco, e come musica val niente, ricordando che delle produzioni in semplice prosa nessuna veramente ha destato un vero interesse, con tutto che non sieno mancate le repliche a formarne la buona riputazione, bisogna convenire che il [T]eatro Milanese manca ancora di... autori.⁵⁰

Per prima cosa, notiamo un fatto interessante, che già abbiamo visto in altri articoli: il brano di maggior successo è la «canzone del mellonajo», ossia il finale del primo atto, in cui i personaggi di Euridice e Aristo si mettono a cantare una

canzone popolare intonata dai venditori di cocomeri, cioè una canzone che non riprende brani di Offenbach, ma prende le mosse da un *milieu* culturale popolare, con probabilmente una melodia più semplice rispetto all'operetta francese (quindi, presumibilmente, con un esito migliore data la maggiore facilità del brano per i cantanti). Questa critica, come le altre d'altronde, chiude poi sottolineando il totale insuccesso dell'*Orfee in vivoron*, che però, come abbiamo provato a ipotizzare in precedenza, potrebbe essere stato previsto fin dalla sua stesura da Cletto Arrighi.

2. DA OFFENBACH AD ARRIGHI

Gli unici due testimoni pervenutici dell'*Orfee in vivoron* sono entrambi manoscritti autografi. Il primo dei due, che chiameremo A, si compone di 64 carte orientate verticalmente, ed è conservato presso il Museo archeologico «Villa Pisani Dossi» di Corbetta, in provincia di Milano:⁵¹ il diplomatico e letterato Carlo Alberto Pisani Dossi, infatti, alla morte in miseria dell'amico Carlo Righetti, ne ha raccolto le carte inedite, tra cui una copia dell'*Orfee*. Lo stesso Dossi, nelle sue *Note Azzurre*, ci racconta brevemente gli ultimi giorni dell'Arrighi:

Cletto Arrighi, morì nell'ospedale a pagamento di S. Vittore, il 3 novembre 1906 (Casa di S. Giuseppe) a ore 17 ½. Qualche giornale parlò di lui. Negli ultimi tempi era decadutissimo. Carlo Dossi lo soccorse parecchie volte.⁵²

Acerboni afferma che sia stato Dossi a occuparsi del moribondo, e a tentare di raccogliere ciò che in vita aveva prodotto ma non pubblicato:

Alle diciassette e trenta del 3 novembre 1906 il Righetti morì, «decadutissimo»

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ I-CORBpisaniDossi, fondo Arrighi, cart. 085 (u. a. 1280).

⁵² Dossi, 1964, p. 1020 (*Nota* n. 5775, pp. 1020-1021).

e dimenticato da (quasi) tutti, nella casa di salute a pagamento San Giuseppe in via San Vittore a Milano. Fu il Dossi a occuparsi di lui e a salvare dalla dispersione quel poco che nel disordine di una lunga vita non era stato sacrificato.⁵³

Le carte inedite di Arrighi, raccolte dal Dossi, sono oggi conservate da uno dei due rami della famiglia di quest'ultimo (gli eredi dell'altro ramo familiare conservano una diversa parte dei lasciti di Pisani Dossi presso il Dosso Pisani di Cardina, tra cui i manoscritti delle *Note Azzurre* studiate da Dante Isella).

Il testimone **B**, invece, è conservato dalla biblioteca della Famiglia Meneghina,⁵⁴ ed è un manoscritto di 76 carte orientate orizzontalmente. Tra i due si presentano moltissime differenze, non solo nel testo, ma anche nel numero di ripensamenti e cancellazioni: **A**, infatti, risulta molto più leggibile, mentre molte sezioni di **B** sono cancellate, riscritte o modificate. L'ipotesi, nel parere di chi scrive, è che i due testimoni siano contemporanei: il primo è una copia pensata per l'uso personale di Arrighi, mentre il secondo è ciò che l'autore ha certamente presentato agli uffici di censura prima delle rappresentazioni. Non a caso, infatti, **B** presenta il visto apposto dalla Prefettura di Torino risalente al 22 giugno 1871 (giorno della prima rappresentazione torinese) con il relativo timbro,⁵⁵ nonché il timbro della Prefettura milanese sul *recto* di tutte le carte, mentre sul testimone **A** non è attestato alcun *nulla osta*. In più, essendo quest'ultimo conservato tra le carte private del Righetti, è assai probabile che sia una copia per proprio uso personale. Un'importante differenza tra i due testimoni riguarda i pezzi chiusi: **B**, infatti, attesta solamente il testo dei brani recitati, o che potrebbero essere pensati

in forma di *mélodrame*, mentre non vi è traccia dei pezzi chiusi, i quali vengono però attestati in **A**. Anche questo fatto è facilmente spiegabile: è assai probabile che, insieme al libretto (perciò insieme a **B**), agli uffici della Prefettura sia stata sottoposta anche la partitura, ovviamente attestante i soli pezzi chiusi, e che perciò il Righetti non abbia ritenuto utile riportare in un ulteriore scritto i testi già attestati in essa, oggi purtroppo perduta.

Entrando maggiormente nel vivo del testo, come abbiamo ampiamente appreso dagli articoli sopra citati, *l'Orfee in vivoron* è un'operetta che prende le mosse dall'*Orphée aux Enfers* per proporre una satira sulla musica dell'avvenire. La ripresa di un'operetta francese piuttosto leggera per proporre una satira altrettanto leggera, così come avviene per *l'Orfee*, rientra nell'alveo di quella tendenza del teatro (anche musicale) di stampo comico ipotizzata da Ruben Vernazza:

Si può inoltre ipotizzare che l'adozione di soggetti lievi e comicità spigliata possa essere stata influenzata anche dall'esempio del coevo teatro musicale comico francese.⁵⁶

Naturalmente, siccome *l'Orfee in vivoron* vede la luce nel 1871, l'ispirazione è la prima versione dell'operetta di Offenbach, quella del 1858 (la seconda versione risale infatti al 1874), messa in scena a Milano, «prima città italiana a decretare un grande successo alle operette parigine»⁵⁷, per la prima volta nel 1866, come scrive Elena Oliva:

Il successo dell'operetta a Milano, come si è già detto, ebbe inizio non tanto con le rappresentazioni della compagnia Meynadier del 1865 al Teatro Re (*Les deux aveugles, Monsieur Choufleuri restera chez lui... e Jeanne qui pleure et Jean qui rit*), bensì con quella della compagnia Grégoire nel 1866, poiché la formazione

⁵³ ACERBONI, 1998, pp. 192-193.

⁵⁴ I-Mbm, T.148.

⁵⁵ B, c. 2r.

⁵⁶ VERNAZZA, 2015, p. 310.

⁵⁷ SALA, 2018, p. 287.

aveva portato in scena per la prima volta *Orphée aux [E]nfers* e *La belle Hélène*, operette di proporzioni più estese, che diedero la possibilità al pubblico di cogliere con esattezza l'innovatività del genere.⁵⁸

La commedia di Offenbach (d'ora in poi si farà riferimento, chiaramente, solo alla versione del 1858) si compone di due atti, ciascuno diviso in due *tableaux*, cosa che viene abbastanza fedelmente rispecchiata dalla parodia arrighiana, che si compone di quattro atti. In effetti, nell'ipotesi di una ricostruzione critica del libretto, il numero degli atti è un problema da affrontare: il testimone **B**, infatti, si compone di quattro atti, mentre il testimone **A** è in tre atti, ma alla carta in cui inizia il terzo atto Arrighi appone la dicitura «Come prima quattro atti», ed è ipotizzabile che questo ripensamento dell'operetta in tre atti (poi successivamente ripensato nuovamente) non sia mai in effetti andato in scena, come testimoniato da una critica comparsa sul *Corriere di Milano* in riferimento alle rappresentazioni milanesi che già fa riferimento a quattro atti (quelle torinesi sono di certo in quattro atti, dato che il testimone **B** riporta il visto della censura di Torino, sicuramente successivo a quello della censura di Milano)⁵⁹.

Al di là del numero degli atti, che si può pensare siano sempre stati quattro sulle scene, è utile proporre un confronto tra l'originale di

Offenbach e la parodia di Arrighi. *L'Orphée aux Enfers* alterna alle scene recitate un totale di ventuno pezzi chiusi (comprendendo nel computo di questi ultimi anche i *mélodrames*), mentre *l'Orfee in vioron* ne comprende quindici. Per essere più precisi, quindici sono i brani attestati in **A**, mentre parzialmente diversa è la disposizione dei pezzi chiusi prevista da **B**: a c. 1v, infatti, tale testimone presenta l'elenco dei brani, che a grandi linee rispecchiano ciò che è attestato in **A**, con alcune eccezioni. Ovviamente, **A** non riporta la *Sinfonia* iniziale, il *Preludio* del terzo atto e il *can-can* posto alla fine dell'opera, in quanto essi non presentano testo verbale. Rispetto all'elenco, però, abbiamo uno spostamento della *Canzone di Giraud*, ossia dell'attore che interpreta Monsù Busnich, che è prevista all'inizio del quarto atto, mentre in **A** è posta alla fine del terzo. Non potendo considerare i brani solo orchestrali come pezzi chiusi, possiamo comunque concludere che i brani cantati dell'*Orfee in vioron* sono, dunque, quindici.

Confrontando il testo dei pezzi chiusi tra le due opere, possiamo notare che molto del materiale musicale della parodia pare essere musica preesistente, ovviamente ripresa dall'*Orphée aux Enfers*, fatto provato dalla metrica simile dei brani, nonché dalla loro disposizione all'interno dell'intera opera o dai simili temi presentati dal testo verbale di tali brani. Per un più comodo e facile confronto, forse è utile presentare i pezzi chiusi delle due opere sotto forma di tabella, segnalando i casi in cui i brani di Offenbach vengono tagliati dalla parodia, nonché i casi in cui non sembra essere utilizzata musica proveniente dall'*Orphée aux Enfers*:

Orphée aux Enfers	Orfee in vioron
<i>Qui je suis? Du théâtre antique</i> (Opinion Publique)	<i>Me vedii, savii chi son?</i> (Statua di Carlo Porta)
<i>La femme dont le cœur rêve</i> (Eurydice)	<i>La donna che gh'ha on brus</i> (Euridice)

<i>Ah, c'est ainsi!</i> (Orphée, Eurydice)	<i>Ab! L'è così</i> (Orfee, Euridice)
<i>Voir voltiger sous les treilles</i> (Aristée)	<i>Mio padre è montanaro</i> (Aristo)
<i>Aïe! / Crac! Ça y est!</i> (Eurydice, Aristée)	---
<i>La mort m'apparaît souriante</i> (Eurydice)	---
<i>Voila une plume</i> (Aristée, Eurydice)	---
<i>Viens, c'est l'honneur qui t'appelle</i> (Orphée, Opinion Publique)	---
---	<i>Melon, melon, melon</i> (Venditore di meloni, Euridice, Aristo)
---	<i>Quand mi s'era al Gran Mercuri</i> (Giovanin)
<i>Dormons, que notre somme</i> (Chœur)	<i>Dormimm, dormimm</i> (Coro)
<i>Quand Diane descend dans la plaine</i> (Diane)	<i>Voi che gamba per dormì</i> (Euridice)
---	<i>Me regòrdi quand s'era pivella</i> (Madama Busnich)
---	<i>Bella, non come un angelo</i> (Busnich)
<i>Aux armes! Dieux et demi-dieux!</i> (Chœur)	---
<i>Pour séduire Alcmène la fière</i> (Ensemble de voix)	<i>Io che tanto alla parrucca</i> (Busnich, Orfee, Coro)
<i>Il approche, il s'avance</i> (Ensemble des voix)	---
<i>Quand j'étais Roi de Béotie</i> (John Styx)	---
---	<i>Viva, viva el rabadan!</i> (Coro)
---	<i>A dodici anni appena</i> (Euridice)

<i>Il m'a semblé sur mon épaule</i> (Eurydice, Jupiter)	<i>Voi, moscon che te seet</i> (Euridice, Busnich)
<i>Bel insect à l'aile dorée</i> (Eurydice, John Styx, Pluton)	<i>De moros usi a cambiar</i> (Euridice, Busnich)
<i>Vive le vin, vive Pluton</i> (Ensemble de voix)	---
<i>J'ai vu le Dieu Bacchus</i> (Eurydice)	---
<i>Maintenant je veux, moi, qui suis mince et fluet</i> (Ensemble de voix)	---
<i>La position c'est tend!</i> (Pluton, Eurydice)	---
<i>Ne regarde pas en arrière</i> (Ensemble de voix)	---

Il primo brano, attestato tanto in **A** quanto in **B**, è recitato dalla statua di Carlo Porta posta, all'epoca della rappresentazione, nell'isoletta al centro del lago dei Giardini Pubblici milanesi. Il fatto che esso sia presente in **B** indica che si tratti di un brano pensato per essere parlato, ma è in effetti curioso che sia in versi e non in prosa: è possibile, anzi probabile, che si tratti di un *mélodrame*, ossia di un testo recitato con un accompagnamento musicale. Non a caso, il primo brano dell'*Orphée aux Enfers* è proprio un *mélodrame* introduttivo affidato al personaggio dell'*Opinion Publique*,⁶⁰ la quale come prima cosa si fa riconoscere dal pubblico (come fa la statua di Porta)⁶¹ per poi introdurre la trama dell'operetta agli spettatori (di nuovo, come agisce la statua), ed è perciò probabile che, oltre al tema simile, la parodia importi da Offenbach anche la forma musicale di questo brano, ossia quella del *mélodrame*. Segue subito un pezzo in

cui Eurydice,⁶² o Euridice,⁶³ descrive la propria situazione di donna innamorata costretta in un matrimonio infelice: in entrambe le operette, tale brano è scritto in forma di *rondeau*, con dei *couplets* identici tra le due strofe, ed è perciò facile intuire che la versione milanese riprenda il testo musicale di quella francese. La stessa somiglianza occorre per il duetto successivo tra Orphée⁶⁴ (Orfee)⁶⁵ e la moglie: in entrambe le versioni, ella si lamenta della musica del marito che non riesce più a sopportare, e la metrica tra i due brani corrisponde in maniera quasi totalmente precisa (la differenza di una sillaba in eccesso o in difetto non pare essere particolarmente significativa). Nel caso della seguente canzone di Aristo (parodia di Aristée), Arrighi taglia l'inizio della *Chanson Pastorale*,⁶⁶ che in Offenbach si compone di alcuni versi intonati in alternanza a una risposta orchestrale, mentre

⁶⁰ OFFENBACH, 2022, p. 12.

⁶¹ A, cc. 2r-3v; B, cc. 2r-3r.

⁶² OFFENBACH, 2022, pp. 13-14.

⁶³ A, cc. 3v-4r.

⁶⁴ OFFENBACH, 2022, pp. 16-25.

⁶⁵ A, cc. 10v-11v.

⁶⁶ OFFENBACH, 2022, pp. 28-30.

pare conservare⁶⁷ il brano che, nell'originale, ha inizio dal verso *Voir voltiger sous les treilles*, come si intuisce dalla metrica identica (un settenario seguito da un quinario), dalla presenza anche in questo caso di un *refrain* tra le due strofe, nonché da ciò che il personaggio di Aristo afferma, cioè dal tentativo di convincere il pubblico di essere un montanaro che vende latte, quando poi si scoprirà essere un monzese (così come Aristée non è altri che Pluton travestito da apicoltore). Dopo il canto di Aristo, nell'*Orfee in vioron* vediamo una serie di tagli rispetto all'originale cui si ispira: non compaiono i due *mélodrames* tra Aristée ed Eurydice,⁶⁸ non compare la scena della morte della donna con la relativa aria⁶⁹ (cosa che, in caso non vi fosse stato il taglio, sarebbe stata illogica, poiché Euridice nella versione di Righetti non muore affatto), e non compare nemmeno il duetto finale tra Orphée e l'*Opinion Publique*,⁷⁰ in cui quest'ultima convince l'uomo a recarsi sull'Olimpo per pregare gli dèi di restituirci la moglie rapita da Pluton (di nuovo, non comparendo né gli dèi né gli inferi, il mantenimento del duetto sarebbe stato illogico). Veniamo dunque all'ultimo brano del primo atto dell'*Orfee in vioron*: si tratta di quella che molte critiche citate in precedenza hanno notato e lodato, la cosiddetta *Canzone del mellonajo*.⁷¹ Alla fine del dialogo tra Euridice e l'amante Aristo, infatti, da fuori scena si sente cantare un venditore di meloni e angurie, e il suo canto riverbera in scena quando i due amanti si ritrovano a mangiare i suddetti frutti, intonando allegramente quella che sembra logicamente essere una canzone popolare, di fatto quasi un jingle intonato per le strade di Milano dai venditori ambulanti. Di nuovo, perciò, possiamo supporre si tratti di musica preesistente, ma stavolta non ripresa da Offenbach, quanto da un

motivo probabilmente assai popolare (e, forse, per questo molto apprezzato dal pubblico). Come afferma Emilio Sala, infatti,

L'accento posto sul paesaggio sonoro urbano come sistema autopoietico/auto-rappresentativo caratterizza ben presto anche la cultura milanese (oltre a quella delle altre capitali europee). [...] I prolungamenti [degli] *street cries* [...] ci spingono verso il territorio di quella che oggi chiamiamo *popular music*, anche se in un'epoca che precede quella della “riproducibilità tecnica”.⁷²

In effetti, è lo stesso Cletto Arrighi a fare riferimento, nel *Ventre di Milano*, ai gridi dei venditori ambulanti milanesi, tra cui proprio quello dei venditori di meloni, dei quali vengono citate le frasi più ricorrenti, che non ha caso sono le stesse utilizzate nell'*Orfee in vioron*:

A compiere la fisiologia di Milano non mancano che i gridi dei venditori ambulanti. È noto che in tutti i paesi del mondo i venditori ambulanti per spacciare la loro mercanzia hanno bisogno di far udire che passano nella via alle donne che stanno chiuse in casa. Questi gridi particolarissimi a ciascun luogo servirebbero da soli a fare una certa idea dei costumi, delle abitudini e dei bisogni delle diverse città del mondo incivilito. Anche qui – com’è naturale – questi gridi sono differenti a seconda delle stagioni: ma ve n’ha di quelli che durano tutto l’anno. Cosicché si potrebbero distinguere in queste categorie: [g]ridi perenni – di primavera e d'estate – d'autunno e d'inverno. [...] I gridi di primavera e d'estate sono: [...] *Fochi romani al t[ə]ccb... On s[ə]ld al t[ə]cc[b] e ticch e ticch e f[ə]ccb. Che ròsol! Melon bon, melon bon.*⁷³

⁶⁷ A, c. 12r.

⁶⁸ OFFENBACH, 2022, pp. 33, 37.

⁶⁹ Ivi, pp. 34-35.

⁷⁰ Ivi, pp. 41-46.

⁷¹ A, c. 13v.

⁷² SALA, 2020, pp. 114-115.

⁷³ ARRIGHI, 2016, pp. 454-457.

Passando al secondo atto (o, in Offenbach, al secondo *tableau* del primo atto), il primo brano dell'*Orfee in vioron* non è riconoscibile affatto come parodia di un pezzo chiuso dell'*Orphée aux Enfers*: quest'ultima operetta, infatti, vede l'inizio del secondo *tableau* con il coro degli dèi che dormono, mentre la versione di Arrighi, al di là di una serie di dialoghi, presenta come primo brano un'aria del personaggio di Giovanin,⁷⁴ assolutamente non compatibile con il coro degli dèi (che, tra l'altro, verrà utilizzato per la parodia di un brano successivo). La canzone di Giovanin, dedicata al *Gran Meruri*, negozio di chincaglierie situato in precedenza nel luogo dove Arrighi fa sorgere il suo Teatro Milanese, di certo non riprende il testo musicale da Offenbach, ma non è stato possibile accettare se venga in questo caso riutilizzata musica preesistente o se essa venga appositamente composta, poiché non si è riusciti a identificare una fonte che possa essere stata utilizzata come base per questo brano. Di certo, invece, il coro del sonno degli dèi⁷⁵ è la fonte per il coro del sonno⁷⁶ dell'*Orfee*: non vediamo più gli dèi addormentati tra le nuvole che circondano l'Olimpo, ma coloro che dormono sono i *ficti* spettatori di un concerto di musica dell'avvenire organizzato dal personaggio di Monsù Busnich. In questo caso, oltre alla ripresa del tema del sonno, la metrica delle due versioni corrisponde perfettamente (*Dormons* diventa *Dormimm*). Il coro degli dèi assonnati è seguito, in Offenbach, dai *Couplets de Diane*,⁷⁷ un'aria affidata alla dea della caccia, in cui i versi si alternano a un particolare refrain: «Tonton, tontaine, tonton». In Arrighi, il brano che segue il coro del sonno è un'aria⁷⁸ in cui Euridice, che sta tentando di vendere fiori agli spettatori del concerto, si lamenta del fatto che

si siano tutti addormentati: così come nei *couplets* offenbachiani, quest'aria di Euridice presenta un *refrain* piuttosto semplice («Trallallallallarà») tra un verso e l'altro, il che ci porta senza dubbio a ritenere che, in questo caso, di nuovo vi sia un riutilizzo della musica dell'originale francese.

I due pezzi chiusi che seguono nell'*Orfee in vioron* non hanno invece nulla a che vedere con Offenbach: si tratta di un'aria di Madama Busnich⁷⁹ e di una seconda aria affidata a Monsù Busnich,⁸⁰ mentre nell'elenco dei pezzi chiusi dell'*Orphée aux Enfers*, dopo l'aria di Diane, abbiamo il grandioso coro *Aux armes!*⁸¹ che Arrighi sceglie di tagliare (probabilmente non disponendo di una massa di cantanti abbastanza sostanziosa, o abbastanza preparata, per poterlo mettere in scena). L'aria di Madama Busnich si compone di quattro quartine di decasillabi, in cui la donna ricorda i bei tempi andati in cui, giovane e bella, era circondata di pretendenti. Pur con una certa fatica, si è riusciti a identificare la fonte a tale brano: si tratta dell'aria *Mi ricordo quand'ero fanciulla*, dalla sesta scena del terzo atto del *Pipelè ossia Il Portinaio di Parigi*, opera di Raffaele Berninzone, messa in musica da Serafino Amedeo De Ferrari e rappresentata per la prima volta nel 1855, il cui manoscritto autografo della partitura è conservato presso l'Archivio Ricordi di Milano. L'aria in questione si compone di tre sezioni: una prima, appunto, di due quartine di decasillabi, una seconda di due sestine di ottonari, e un'ultima con una sestina di quinari. Anche musicalmente, l'aria è divisa in tre sezioni diverse in base alla diversa metrica; poiché, invece, l'aria di Madama Busnich (che, naturalmente, vede un testo verbale modificato rispetto all'originale) si compone solamente di decasillabi, è possibile ipotizzare che essa riprenda solamente la prima sezione dell'aria

⁷⁴ A, c. 17r.

⁷⁵ OFFENBACH, 2022, pp. 47-49.

⁷⁶ A, c. 18r.

⁷⁷ OFFENBACH, 2022, pp. 56-59.

⁷⁸ A, cc. 18r-18v.

⁷⁹ A, cc. 18v-19r; B, c. 19r.

⁸⁰ A, cc. 20r-20v; B, c. 38r.

⁸¹ OFFENBACH, 2022, pp. 66-75.

del *Pipelè*, ripetendo semplicemente la medesima musica per riadattarla alla terza e quarta quartina (ossia, riadattando la musica di De Ferrari, è possibile che vengano ripetute due volte le bb. 19-46 dell'aria, nelle quali vengono intonati i decasillabi, per poi interrompere la musica). Per completezza, si riportano di seguito le due quartine dell'aria del *Pipelè* che, come si può vedere, è piuttosto simile all'aria di Madama Busnich:

Mi ricordo quand'ero fanciulla, | quando
ognun mi faceva il galante | e altra cura che
sceglier l'amante | notte e giorno non c'era
per me. || Ma pur troppo, e a nessun lo
direi[,] | ah[,] pur troppo son gli anni cre-
sciuti, | e non resta che ai tempi perduti |
dare addio col mio buon Pipelè.⁸²

Un secondo brano “interpolato” tra quelli ripresi dall'*Orphée aux Enfers* è l'aria di Monsù Busnich, che è il pezzo chiuso che segue quello intonato dalla moglie, e precede la parodia del *Rondeau des metamorphoses*,⁸³ celebre brano di Offenbach che Arrighi chiaramente riprende con *Io che tanto alla parrucca*⁸⁴ per chiudere il secondo atto. Di nuovo non senza un certo sforzo, è stato possibile identificare tale aria di Busnich come una parodia di una canzone popolare, contenuta nel secondo volume dei *Cento Canti Popolari raccolti e ridotti per Canto e Pianoforte, per Pianoforte solo e per Canto e Chitarra da Mario Foresi* edito da Adriano Salani nel 1894. Tale canzone pare essere stata piuttosto celebre, poiché il curatore Foresi dichiara, nella prefazione al volume:

Salvare da cotesta sorte [dall'oblio] quelli
che dal 1848 sino a noi parvero i canti pre-
diletti del popolo italiano, fu lo scopo di

quest'opera; il mezzo: ricercarli alacremente, emendarli tanto nelle parole quanto nelle note da alcuni massimi errori che nel correre da una bocca all'altra essi acquistarono e moltiplicarono, e, così infine, senza ordine alcuno, raccoglierli quasi un coefficiente dalla potenza melodica del popolo nostro: lettura ricreativa, dilettevole libro dov'egli si mostra studiato, narrato, descritto, dipinto.⁸⁵

Siamo perciò di fronte all'uso di una canzone molto nota, probabilmente riutilizzata a mo' di *vaudeville* dall'autore della parodia per suscitare una reazione positiva nel pubblico. Il testo verbale della canzone si compone di tre strofe con un *refrain*, così come l'aria di Busnich nell'*Orfee in vivoron* è composto da quattro strofe: la seconda strofa dell'aria di Busnich è infatti chiaramente parodia del *refrain*, ma non sappiamo dire con certezza se anche nelle rappresentazioni dell'*Orfee* esso venisse usato come ritornello, per quanto sia logico pensarla. Questo non limita l'ipotesi del riutilizzo della canzone, in quanto si tratta di un brano in forma strofica,⁸⁶ ossia in cui ogni strofa è intonata con la medesima melodia (perciò, aggiungere una strofa non comporta la produzione di nuovo materiale musicale). Come fatto in precedenza, si riporta di seguito il testo della canzone originale, in maniera tale da attestare quanto si avvicini alla parodia, così da sostenerne la tesi del riutilizzo delle musiche (si evita di ripetere ogni volta il *refrain*):

Bella siccome un angelo, | vaga quanto una
stella, | cara, tu fosti quella | che mi feristi il
cor. || Tu fosti il primo palpito | di questo
cor che t'ama, | che te sospira e brama, | e
vive sol per te. || Non da te lungi il vivere, |
né evento alcun, né Dio | potran del petto

⁸² *Pipelè* | ossia | *Il Portinaio di Parigi* | Melodramma giocoso in tre atti | composto espressamente | per il Teatro Gallo San Benedetto | in Venezia | *L'Autunnino* 1855, p. 36.

⁸³ OFFENBACH, 2022, pp. 77-82.

⁸⁴ A, cc. 22r-22v; B, c. 24r.

⁸⁵ *Cento canti popolari raccolti e ridotti per Canto e Pianoforte, per Pianoforte solo e per Canto e Chitarra da Mario Foresi*, 1894, p. 3.

⁸⁶ Come si evince dallo spartito; *gr. ibi*, pp. 192-193.

mio | l'imo tua strappar. || E se al mio
amor concedere | non ti vorrà la sorte, |
unica dea, la morte | nel seno accoglierò.⁸⁷

Concludendo questa panoramica sui pezzi chiusi, per quanto riguarda il terzo e quarto atto essi vengono quasi del tutto tagliati dall'Arrighi: ciò che viene mantenuto⁸⁸ è solamente il celebre *Duo de la mouche*,⁸⁹ in cui Euridice liquida in malo modo i tentativi di amoreggiare di Monsù Busnich: chiaramente il richiamo è all'originale di Offenbach, in quanto è evidente il parallelismo tra Jupiter che si trasforma in una mosca e Busnich che, per il Carnevale che sta avendo luogo, si traveste come l'insetto. Per quanto riguarda questo brano (in realtà sia *Voi, moscon che te seet che De moros usi a cambiar*, che insieme compongono la parodia del *Duo*) è perciò chiaro il riutilizzo di musica proveniente dall'operetta francese.

Per quanto riguarda gli altri due brani presenti nel libretto di Righetti, purtroppo in questi casi non è stato possibile identificare un brano preesistente da cui potrebbe essere stata tratta la musica: ciò che è certo è che non proviene dall'*Orphée aux Enfers*, poiché la metrica di nessuno dei pezzi chiusi di tale operetta corrisponde a quella della parodia. L'unica ipotesi si può fare in merito al coro *Viva, viva el rabadàn!*,⁹⁰ la cui ispirazione potrebbe essere un qualche coro popolare del periodo carnevalesco, ma non è nulla più di un'ipotesi non supportata da alcuna fonte; per quanto concerne invece l'aria di Euridice *A dodici anni appena*,⁹¹ non si è riusciti a pervenire ad alcuna ipotesi.

Sintetizzando, possiamo dunque affermare che i pezzi chiusi dell'*Orfee in vivoron* sono per la quasi totalità composti, o meglio riadattati, a partire da

musica preesistente, e che la fonte principale di tale musica, come tra l'altro prevedibile, è l'*Orphée aux Enfers*. Dei sei brani che non riprendono musica da Offenbach, tre utilizzano un testo musicale proveniente da brani assai noti presso il pubblico milanese, ossia la *Canzone del mellonajo*, l'aria dal *Pipelè* e il canto popolare *Tu fosti il primo palpito*, ed è ipotizzabile che anche il coro del terzo atto *Viva, viva el rabadàn!* riprenda un coro carnevalesco. La popolarità di questi brani non va considerata come quel tentativo di “popolarizzazione” che ha in effetti grande spazio nell’opera serie dalla metà dell’Ottocento in poi. Anna Tedesco identifica alcuni criteri utili a discernere l’uso di musica “popolare” nell’opera seria, a partire dallo spoglio della pubblicistica coeva:

- Qual è il significato di “popolare” nella stampa musicale? “Popolare” si riferisce a una musica (quasi sempre operistica) che
 1. abbia successo
 2. sia apprezzata da tutti (vedi per esempio la rivista *La musica popolare* (Milano, 1882-1885) pubblicata da Sonzogno)
 3. sia basata sulla melodia
 4. si rivolga alle emozioni più che all'intelletto (con accezione negativa)
 5. non sia intellettualistica né artificiale.⁹²

Questo tipo di “popolarità”, cercata dai compositori in particolare operistici, non è quella cercata dall'Arrighi, il quale invece riutilizza musica preesistente popolare intesa come estrapolata da un contesto effettivamente quotidiano (pensiamo in particolare a *Melon bon*), e

⁸⁷ Ivi, p. 191.

⁸⁸ A, c. 29r; B, c. 30r.

⁸⁹ OFFENBACH, 2022, pp. 133-142.

⁹⁰ A, cc. 27r-27v.

⁹¹ A, cc. 27v-28r.

⁹² TEDESCO, 2011, pp. 263-264; «What was the meaning of “popular” in the music press? “Popular” referred to music (almost always an opera) that 1. was successful 2. appealed to all (see for example the magazine *La musica popolare* (Milan, 1882-1885) published by Sonzogno) 3. was based on melody 4. appealed to emotions more than to the intellect (negative meaning) 5. was neither intellectual nor artificial» (trad. mia).

non costruita *ad hoc* nel tentativo di ottenere un apprezzamento popolare.

A questo punto, l'opinione di chi scrive è che anche i rimanenti due brani, ossia le arie di Giovanin e di Euridice, utilizzino musica preesistente probabilmente conosciuta e diffusa, poiché tutti gli altri riprendono composizioni assai note (anche rispetto a Offenbach, viene proposta la parodia dei brani più conosciuti) senza aggiungere materiale musicale alla parodia; naturalmente, è bene ribadirlo, nessuna fonte può confermare tale ipotesi, almeno attualmente.

3. VAGELALMINFREISCHÜTZ-IMANDORF

Come abbiamo capito, l'*Orfee in vioron* prende le mosse dall'operetta di Offenbach per condurre una satira nei confronti della musica dell'avvenire, di cui in questo paragrafo si vogliono analizzare i pretesti satirici. Per questo, il titolo del paragrafo è *Vagelalminfreischützimandorf*, ossia il nome del, chiaramente inventato, maestro di musica dell'avvenire che Orfee afferma più volte di ammirare.⁹³ La satira sulla musica importata dalla Germania, infatti, si incarna in particolare in questo personaggio, di cui ci viene fornita una descrizione nel *mélodrame* della statua di Carlo Porta, all'apertura del sipario:

STATUA: Anca [a] mì me fa magón | quell vedè a disprezzà tant | Bellin, Verdi e Mercadant | per Vagner e Meldenson.⁹⁴

[...]

Sto Orfee chì l'è on tulipan, | sonador de bombardon | che va intorna per Milan | de per lù come on tappon, | a sonà di bei assòli | pien de trilli e pien de voli.⁹⁵

Si tratta, insomma, di uno sciocco suonatore ambulante di bombardone, che disprezza la musica italiana per suonare solamente Wagner e Mendelssohn. Per tutta la parodia, i pretesti comici di Orfee sono legati al suo lavoro come musicista, e al fatto che non sopporti più la musica italiana più tradizionale e si concerti solamente su quella dell'avvenire, al contrario della moglie Euridice, a cui piace la «musica del present»⁹⁶. Nel duetto tra i due, che, come abbiamo visto in precedenza, riprende quello tra Orphée ed Eurydice da Offenbach, il bombardista tenta di far ascoltare alla donna una sua nuova sinfonia composta secondo le regole della musica dell'avvenire, che dura non meno di un'ora e un quarto:

ORFEE: Terribil, settet là, | che scaldi l'istrument. | sta attenta, sent | sta sinfonia chì in fa.

EURIDICE: Grazia, grazia! Compassion!

ORFEE: Nò! L'è per punizion. | Dà a trà, che l'è on boccon | che dura on'ora e on quart.

EURIDICE: On'ora e on quart!

ORFEE: Almen.

EURIDICE: Ah! Se podess scappà...⁹⁷

Subito prima di questo duetto, che si chiude con Orfee che suona un brano per bombardone ed Euridice che si tura le orecchie, ha luogo un dialogo tra i due sposi che si gioca non solamente sull'opposizione che Orfee ha verso qualunque musica che non sia avveniristica, ma anche su un secondo pretesto satirico: l'assoluta povertà di Orfee, proprio a causa delle proprie scelte artistiche. Siccome nessuno vuole più ascoltare la sua musica, infatti, egli si lamenta del fatto che nessuno gli lanci più soldi dalle finestre:

⁹³ A, cc. 10r, 31r; B, cc. 9r, 28v, 37v.

⁹⁴ B, c. 2v.

⁹⁵ A, c. 3r; B, c. 2v.

⁹⁶ A, c. 5r; B, c. 4v.

⁹⁷ A, cc. 10v-11r.

ORFEE: Invece di palanch, giò di finester me butten giò di...

EURIDICE: Cosa te butten giò?

ORFEE: Anca ier, m'è vegnuu in coo on vas.

EURIDICE: On vas de fior?

ORFEE: L'era on vas sì, ma... Minga de fior... L'era de maiòlica.⁹⁸

A causa del lancio di vasi dalle finestre come unico pagamento che, evidentemente, i cittadini milanesi ritengono degno per un suonatore di musica dell'avvenire, Euridice tenta di convincere il marito a unirsi a qualche orchestra o banda, come la Società del Quartetto o alla compagnia di Tirazza, una banda di suonatori ambulanti attiva a Milano. Il Tirazza non accetta di accogliere Orfee con sé:

ORFEE: E poeu, figurett che lù no el sòna che ròbba nostrana, ròbba de Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi... Verdi, figure!

EURIDICE: Oh, sigura!

ORFEE: Morì de famm, putòst che abbasamm finna a sto pont! Porcaria menudra! Mì no sòni che el Betoven, el Mendelson e Vagner.⁹⁹

Lo stesso vale per la Società del Quartetto:

ORFEE: Ghe sont staa anca là, ma credeva, da quell che aveven ditt, che se annoiassen molto pussee. Te vedet, lor fann mostra de sbaglià, ma a la longa se diverten moltissim. E purtròpp, dent per dent, el sò Rossini, el sò Bellini e anca el sò Verdi gh'el lassen scarligà denter anca lor.¹⁰⁰

Dato che tutti, a Milano, paiono apprezzare Rossini, Bellini o Verdi (cosa che evidentemente

lascia esterrefatto l'avvenirista Orfee), non gli resterà che andare in Germania:

ORFEE: Te pòdet immaginatt! D'ora innanz, mì cominci a trovà minga assee difficil nanca el Vagner! Vui taccamm al famoso Vagelalminfreischützimandorf. Voi quell, che armonia sublime! Se capiss pròpi nient del tutt.¹⁰¹

Il punto dell'ironia di Arrighi, sulla musica avveniristica, è proprio questo: per essere apprezzata veramente da coloro che credono di esserne sostenitori, essa non deve assolutamente essere comprensibile.

Orfee non è l'unico personaggio avvenirista della parodia. Il suo rivale in amore, ossia colui che tenta di conquistare Euridice, è infatti un altro appassionato di musica germanica: Monsù Busnich. Gelosissimo della moglie, Busnich è un ricco dentista immigrato dal Lussemburgo, il quale evidentemente porta con sé la musica dei Paesi nordici. Nel secondo atto organizza un concerto di musica dell'avvenire in casa propria, e, come abbiamo visto in precedenza, l'unico risultato di tale concerto sul pubblico è quello di farlo addormentare. In verità, l'unico scopo del dentista è quello di attirare molti avventori nella propria casa per ottenere più clienti, fatto che, dato il risultato del concerto, non sembra funzionare, e in questo chiaramente vediamo un nuovo elemento ironico rispetto alla musica dell'avvenire (ossia il fatto che non riesca a far guadagnare nulla agli "impresari" che la mettono in scena). Il personaggio di Busnich potrebbe richiamare, in qualche modo, tale Bauer, dentista di cui abbiamo notizia dal *Ventre di Milano*:

Circa vent'anni fa un povero dentista di Germania venne fra noi. Di dentisti abbastanza buoni avevamo allora i padri dei

⁹⁸ A, c. 9r; B, cc. 8r-8v.

⁹⁹ A, c. 9v; B, c. 8v.

¹⁰⁰ A, c. 9v; B, c. 9r.

¹⁰¹ A, cc. 9v-10r; B, c. 9r.

Fatebenefratelli, il Ballerio e non so chi altri. Ed ecco che il dentista tedesco, sempre per quella ragione del *nemo propheta*, diventa di moda, sposa una delle più belle fanciulle milanesi, mette equipaggio con livrea filettata di giallo e diventa milionario. È questi il signor Bauer.¹⁰²

Al di là del fatto che sia o meno la parodia di un personaggio realmente esistente, ciò che ci interessa è il fatto che, oltre a non attrarre clienti nuovi, la musica dell'avvenire non porta nemmeno alla conquista delle donne di cui i personaggi si invaghiscono. Busnich, infatti, tenta a più riprese di “rubare” la moglie a Orfee, tentativo che si chiude con la parodia del *Duo de la mouche* di cui abbiamo parlato in precedenza: la passione per la musica dell'avvenire, in fin dei conti, non porta a essere riamati, poiché la gran parte delle persone preferisce la musica del presente a quella dell'avvenire, così come avviene per Euridice.

Ultimo personaggio che si relazione direttamente alla musica di origine germanica è quello nominato semplicemente Avvenirista, senza che gli venga dato un nome. Di costui non sappiamo quasi nulla, se non il fatto che, come Orfee, è completamente squattrinato. Fin dalla sua prima apparizione, l'Avvenirista tenta di farsi offrire la cena:

AVVENIRISTA: Cos’el voeur! La mia sola passion l’è de vess invidaa a disnà dai mè amis. Mi, quand sont invidaa via a disnà, sont tutt content. L’è el mè sogn, la mia vita.¹⁰³

Di nuovo, fa la stessa cosa nel secondo atto, lodando il cuoco di Monsù Busnich e convincendo quest'ultimo a invitarlo a cena:

AVVENIRISTA: L’è vera che lù el gh’ha on così bravo coeugh?

BUSNICH: Un vero parigino.

AVVENIRISTA: Me piasaria molto a provall.

BUSNICH: Se volete restare con me a pranzo oggi...

AVVENIRISTA: Grazie, accetti volontera! Meno male; ghe sont reussii anca per incoeu [a] menà la roeuda...¹⁰⁴

La parabola dell'Avvenirista squattrinato si conclude con un dialogo tra costui e Orfee. Dopo essere usciti dal Teatro di Santa Radegonda, dove Orfee ha appena rappresentato la sua prima opera dell'avvenire (ovviamente, con un numero impressionante di fischi), i due si trovano in un'osteria e ordinano la cena, ciascuno sperando che l'altro abbia la possibilità di pagare. Di nuovo, l'ironia non è particolarmente sottile, ma richiama al fatto che la musica dell'avvenire non consente né a chi se ne appassiona né a chi la pratica di mantenersi, e nemmeno di pagarsi una cena. A margine, una stessa satira, proprio sul personaggio di Orfee, è proposta da Neo Cirillo (ulteriore pseudonimo dello stesso Carlo Righetti) nel *Ventre di Milano*, in cui si fa riferimento al personaggio come un ex-musicista ridottosi, per miseria, a vendere fiammiferi (è chiarissimo il rimando all'*Orfee in vioron*):

L’Orfeo, già assolista di bombardone, ha smesso di suonare e ora vende fiammiferi. Povero assolista! Dacché gli fu proibito di suonar nelle vie frequentate ha dovuto vendere l’strumento e appigliarsi al commercio delle scatolette.¹⁰⁵

I due avveniristi squattrinati, al termine dell'alterco su chi debba pagare all'osteria, si ritrovano

¹⁰² A[RRIGHI], COLOMBO, DIAMANTI, CLERICI, BIANCHI, 2016, p. 422.

¹⁰³ A, c. 5r; B, c. 5r.

¹⁰⁴ B, c. 13v.

¹⁰⁵ CIRILLO 2016, p. 346.

ad avere un destino comune: il quarto atto si apre infatti *in vioron*, in galera, dove sia Orfee che l'Avvenirista sono rinchiusi. In un monologo iniziale, è Orfee a lamentarsi dell'ingiustizia sociale subita, delle continue prese per i fondelli da parte di chiunque per il fatto di professarsi avvenirista (vocabolo che, non a caso, viene interpretato alla stregua di un insulto):

ORFEE: Come lè ingiusta la societa! On pòver diavol che, in arte, el le pensa minga come lee, te mel mincionen, te mel schiscen, te mel lighen quasi el fuss on can rabbiaa. El ciamen matt, oppur consòrte, o membro della mutua ammirazion. Finna el secondin el m'ha buttaa andree quella paròla offensiva che gh'hann in bocca tutti contro de nun: avvenirista!¹⁰⁶

Sarebbe logico aspettarsi che i due siano in carcere poiché non hanno potuto in alcun modo pagare la cena del terzo atto. In verità, il Commissario di Polizia ci informa del reato di cui sono accusati:

COMMISSARIO: Lor duu hinn accusaa de on delitt noeuv. El delitt de avvenirismo.

ORFEE: L'avria giuraa! Ma ch'el disa on poo, avvenirismo, on delitt? Da quand inscià?

COMMISSARIO: Dal dì che si è constatato che voi altri, colla vostra musica tedesca, rovinate il buongusto italiano, e i timpani delle orecchie delle famiglie pacifche e benintenzionate.

AVVENIRISTA: Ben, allora ch'el sappia che me vanti anca mì de vess on colpevol de avvenirismo.

COMMISSARIO: Ch'el scusa. Per vess colpevol lè minga assee l'intenzion, ma bisògna

commettere atti tali da portar danno alla societaa costituita. Lù chì l'ha scritt on'opera criminosa, e Orfee el va intorno cont el bombardon in spalla, a sonà difficil e a fà rescia su i busecch.¹⁰⁷

Pertanto, l'avvenirismo è diventato un delitto, simile al reato di disturbo della quiete pubblica: praticare la musica dell'avvenire non solo non porta a essere scritturati in nessuna orchestra, non solo non porta nuovi clienti nei teatri (o nelle sale da concerto private, come quella di Busnich), non solo non fa guadagnare da vivere, non solo fa fallire le prime rappresentazioni delle opere (nonostante Orfee si sia procurato anche una *claquese*, ossia il personaggio di Pomponia), ma anzi, in aggiunta, rovina il buongusto italiano, distrugge i timpani degli ascoltatori e per questi motivi conduce direttamente in carcere.

L'opinione del Righetti sulla musica dell'avvenire, nelle parole della sua parodia, sembra essere piuttosto inclemente. Tra gli scapigliati, in effetti, si possono notare quasi due scuole, due correnti di pensiero rispetto alla musica di stampo wagneriano. Non dobbiamo infatti considerare la Scapigliatura come una scuola di pensiero unitaria, che risponde a un'ideologia singola, come ci ricorda Farinelli:

Leggendo qua e là ti capita spesso di sentire all'affermazione che la Scapigliatura non ebbe una sua scuola, una sua ideologia, una sua poetica e che nel suo contesto fu velleitaria. È falso e semmai, a mio parere, essa fu per moltiplicazione di querele e di dibattiti esattamente il contrario: ebbe cioè più scuole, più ideologie e più poetiche, anche perché si assunse il compito, e compito naturale per il tempo, per le occasioni e per le contingenze

¹⁰⁶ B, c. 32r.

¹⁰⁷ B, c. 32v.

in cui fu costretta a operare, di contribuire a traghettare la cultura dal romanticismo al decadentismo, incagliandosi spesso sulle secche del positivismo-verismo.¹⁰⁸

Associare la Scapigliatura solamente a quello che spesso ne viene definito “capofila”, ossia Arrigo Boito, e perciò, nel merito, al suo profilo chiaramente avvenirista, sarebbe pertanto riduttivo. Scrive Guarnieri Corazzol, nel suo saggio sulla cosiddetta “battaglia wagneriana” in ambito scapigliato, proprio in riferimento alla fondamentale figura di Boito:

In questo contesto l’idea di un «dramma dell’avvenire» (perno della concezione e della pratica wagneriane) merita particolare attenzione, poiché a partire dall’Unità e almeno per una ventina d’anni a Milano e in Piemonte opera un movimento artistico d’avanguardia, la Scapigliatura: una pattuglia di artisti provocatoriamente innovatori, *inter artes* e aperti alla cultura europea, che in quanto avanguardia formula o sottintende la necessità dell’insuccesso quale garanzia di un’arte d’élite, rivolta essenzialmente ai posteri. È questa, almeno, la proposta drammaturgica incarnata dal primo *Mefistofele* di Arrigo Boito (1868) che verrà ammorbidente dall’autore nel successivo decennio con il secondo *Mefistofele*.¹⁰⁹

Al contrario di uno strenuo sostenitore dell’avvenirismo in musica come può essere Filippo Filippi,¹¹⁰ Guarnieri Corazzol continua affermando che anche un grande innovatore, vicino all’estetica

di matrice germanica come Boito, ha avuto, nel corso del proprio sviluppo artistico, un rapporto ambivalente con la musica dell’avvenire, per quanto alla fine ne sia diventato, di fatto, un simbolo:

In merito agli orientamenti operistici, sulla carta Boito e i suoi sostenitori dovrebbero sentirsi wagneriani, cioè europei; ma questa apertura a un compositore tedesco rivoluzionario collide evidentemente con il loro patriottismo. Dopo un decennio scapigliato di proclami “italiani” antiwagneriani (fondati prevalente mente sugli scritti teorici del musicista), Boito effettivamente si presenta, nel periodo che ci interessa, come l’«amico italiano» di Wagner: riconosciuto tale pubblicamente da quest’ultimo proprio in occasione del *Lohengrin* bolognese. Di fatto, perciò, la posizione di questo poeta, compositore, critico e librettista appare nel complesso ambivalente, in quanto caratterizzata, sempre e comunque, da una pretesa di primato della musica italiana, che col tempo, nel primo Novecento, nella scia degli scritti di Nietzsche, diventerà una promozione dell’arte “mediterranea” in quanto erede di un primato italiano più antico (greco classico e poi settecentesco: Benedetto Marcello e Pergolesi).¹¹¹

Possiamo perciò immaginare, pur nei continui ripensamenti, sfaccettature e zone d’ombra che gli artisti del periodo in oggetto presentano, una corrente di scapigliati avveniristi, “capitanata” da Boito come artista, e da Filippi come critico. Esiste al contempo una diversa scuola di pensiero, di scapigliati anti-avveniristi, tra i quali spicca la fondamentale figura di Giuseppe Rovani. Ci dice, in merito, Carlo Alberto Pisani Dossi nelle sue *Note Azzurre*:

¹⁰⁸ FARINELLI, 2003, p. 11.

¹⁰⁹ GUARNIERI CORAZZOL, 2020, pp. 164-165.

¹¹⁰ In merito al dibattito tra avveniristi e anti-avveniristi, tra cui ha importanza fondamentale Filippi, *cfr.* SALA, 2014, che prende le mosse dal successo bolognese e dal fiasco milanese del *Lohengrin*; *cfr.* anche D’ANGELO, 2020, sul successo e fiasco nelle medesime città del *Mefistofele* di Boito.

¹¹¹ GUARNIERI CORAZZOL, 2020, pp. 165-166.

La Scala era il suo regno. [...] Il suo trono era composto dagli scalini che mettono ai palchi. Intorno a lui si affollavano gli artisti e i letterati [...] per *sgraffignargli* qualche frase per il giudizio del momento, e per la critica dell'indomani. Il giudizio di Rovani girava in un istante in sala. Il suo Dio, Rossini. [...] In musica, come in tutto, Rovani era italiano-simo. Odiava la nuova scuola musicale che cerca di compensare la mancanza delle idee col fracasso de' suoni e dicea di Faccio, di Boito e compagnia, spregiatori della Euterpe italiana «*chi disprezza Omero non sarà mai Virgilio*» [...] Quando poi gli si vantavano i progressi della scienza musicale moderna, la quale ha per es. abolito la *cabaletta, certamente* – diceva – *l'è pussee facil a falla n[ō], che a falla*.¹¹²

Sempre dalle *Note Azzurre*, abbiamo un'ulteriore notizia dell'opinione di Rovani sui sostenitori del wagnerismo:

Notissima in Milano e fuori, la sua ira biblica contro i profanatori dell'arte in genere, e in particolare della musica, ch'egli chiamava la sua *unica amica*. Detestò i piegati e i venduti al culto della scuola franco-germanica, che violava la nostra; chiamava *fili-bustieri musicali* i Wagneristi.¹¹³

In particolare, Pisani Dossi ci racconta del poco amichevole rapporto tra Rovani e due grandi avveniristi, ossia il più volte citato Filippo Filippi e Franco Faccio, futuro direttore della sventurata prima milanese di *Lohengrin* nel 1873:

E ancora al Filippi, che gli chiedeva: stai bene? [Rovani rispondeva:] «*sto bene, quando non ti vedo*» – Al Faccio, caporchestra rovinatore degli spartiti: «*faccia di cazzo tirato, non per estro venereo ma per orchite*».¹¹⁴

Un esempio diretto dell'avversione del Rovani rispetto alla nuova estetica musicale, e anche ai mezzi attraverso la quale essa si esprime, possiamo poi ritrovarlo nella monografia *Le tre arti*, nella quale l'autore commenta l'utilizzo della figura del *Leitmotiv*, in un capitolo dedicato alla musica di Rossini:

«Quel che non ha natura, arte procura». Il proverbio delle donne si può applicare anche alle arti senza loro far torto; onde abbiam veduto in alcune opere celebrate che sono di scuola straniera o la vanno ormeggiando con faticosa insistenza, contrassegnare ciascun personaggio con una frase di convenzione, la quale si ripete ogni qualvolta il personaggio si mostra in iscena; come se, rappresentando il dramma parlato, il *buttafuori* fosse incaricato di gridare ad ogni uscir di personaggio: *Ecco il tiranno, ecco il primo amoroso, ecco il caratterista*. Convenzioni utili, se vogliamo, ma che, invece di essere le scoperte del genio che va innanzi, son poveri appoggi della fiacca natura che non sa sostenersi da sé stessa. A chi ha le gambe sane non giova l'invenzion delle grucce.¹¹⁵

Oltre a Rovani, lo stesso Carlo Alberto Pisani Dossi pare condividere opinioni critiche nei confronti della musica avveniristica: tale condivisione non è, in effetti, una novità, così come afferma Emilio Sala quando scrive che «[è] noto il culto di Giuseppe Rovani per Rossini e quello di Carlo Dossi per Rovani»¹¹⁶. Pisani Dossi, in ogni caso, scrive nella *Nota Azzurra* n. 3782, facendo riferimento alla *musica odierna* ma pensando chiaramente alla musica dell'avvenire:

Musica odierna. Arpeggi, accordi, che cercano sempre e non trovano mai il pensiero.

¹¹² DOSSI, 1964, pp. 483-484 (*Nota* n. 4859, pp. 482-485).

¹¹³ Ivi, p. 522 (*Nota* n. 3906, pp. 521-523).

¹¹⁴ Ivi, p. 479 (*Nota* n. 3857, pp. 478-480).

¹¹⁵ ROVANI, 1874, pp. 16-17.

¹¹⁶ SALA, 2018, p. 283.

È la musica che fà parer buoni i cattivi – È il trionfo di chi non ha idee, e siccome i più non ne hanno, così è la musica preferita dalla più parte dei signori maestri. «Non vi sono è vero, dicono i critici, molti pensieri, ma in compenso, quale *fattura*» – quasi che si trattasse di un lavoro da sarto o da calzolaio. Eppoi, dite buona una musica che dice nulla?... «Ma c'è scienza!» – voi rispondete. La Scienza, opinava Rossini, dev'esserci sì nella musica, ma, come il culo in una bella donna – dev'esserci e non essere veduta. In altre parole, la musica odierna è tutta *bagniffa* (salsa) e mai solida carne.¹¹⁷

E ancora, sempre sulla *musica odierna*:

Ai moderni matematici della musica, questa non piace loro che pei problemi di acustica. Né ci vedono altro, né ci trovan di bello che numeri e combinazioni di numeri, che vibrazioni di onde sonore ecc. L'occulta famigliarità fra la musicale armonia e la bontà che s'indovinava nelle opere antiche, è affatto perduta nelle moderne. Non dominano in questa che le dissonanze dell'odio.¹¹⁸

Insomma, la musica dell'avvenire, per Rovani quanto per Pisani Dossi, è tutto fumo e niente arrosto, o meglio tutta salsa e niente carne, per utilizzare le parole di quest'ultimo. Siamo di fronte a due esponenti di quella che abbiamo sopra chiamato “corrente anti-avvenirista” della Scapigliatura. Nonostante non ne abbia mai scritto in maniera esplicita, dal contenuto dell'*Orfeo in vioron* pare evidente la possibilità di inserire in questo filone più “tradizionalista” anche Cletto Arrighi, che non a caso è un grande amico tanto di Dossi (e l'abbiamo visto in riferimento alla morte dell'Arrighi) quanto di Rovani, tanto

da essere membro del comitato che, alla morte del letterato scapigliato, si occuperà di erigere un monumento alla sua memoria,¹¹⁹ sebbene «nonostante le perorazioni l'opera non fu mai realizzata»¹²⁰. Oltre a essere un divertente expediente di critica della musica wagneriana, la parodia di Arrighi può risultare utile per rendere più chiare alcune inclinazioni estetiche (che non sono mai solamente estetiche, in un periodo come la *fin de siècle*, ma sono anche ideologiche) del suo autore, così lontano dai sostenitori del wagnerismo come Filippi, Faccio o Boito, così vicino ai suoi sodali anti-avveniristi come Rovani o Pisani Dossi. Come ulteriore conferma si può far riferimento un'Appendice di Filippi apparsa sulla *Perseveranza* del 6 marzo 1871, a seguito di una rappresentazione di *Giannina e Bernardone* di Cimarosa al Teatro Milanese. Sostiene Filippi che Righetti abbia citato una lettera di Verdi (del 5 gennaio 1871 a Francesco Florimo) per sostenere la propria tesi di una necessità di un ritorno al passato (musicalmente parlando). Nell'articolo si racchiude forse, pur in tono minore, pur in una critica del tutto marginale, quel dibattito culturale tra wagneristi e tradizionalisti, rappresentati qui da un lato da Righetti, che rielabora (o storopia) le parole di Verdi per perorare la propria causa anti-avvenirista, e dall'altro dal progressista (più nell'estetica che nell'ideologia) Filippi, che puntualmente lo redarguisce:

Il direttore del Teatro [Milanese], per troppo zelo, è uscito proprio di carreggiata: annunciando negli avvisi la rappresentazione di *Giannina e Bernardone*, volle far della critica da cantonate e disse: «Nella sua ultima lettera l'illustre Verdi raccomandò ai suoi colleghi

¹¹⁷ DOSSI, 1964, pp. 446-447 (*Nota n.* 3782, pp. 446-447).
¹¹⁸ Ivi, p. 600 (*Nota n.* 4521, p. 600).

¹¹⁹ Ivi, p. 507 (*Nota n.* 3877, pp. 506-510); «Si forma il comitato pel monumento composto da Hayez presidente, Paolo Ferrari, deputato Mussi, Cletto Arrighi e Domenico Induno – e L. Perelli segretario».

¹²⁰ PULIAFITO, 2017, p. 319.

italiani di ritemprarsi nello studio della musica passata, piuttosto che scimmiotare senza genio la straniera musica dell'avvenire». Mi perdoni l'amico Righetti, ma in questo suo fervorino ci sono più corbellerie che parole; prima di tutto Verdi non si è mai sognato di dire *ai suoi colleghi* di ritemprarsi nelle musiche simili a quelle di opere minori e convenzionali di Cimarosa o di Paisiello. Verdi ha dato il saggio consiglio di *ritornare al passato*, non ai suoi colleghi, ma agli allievi dei Conservatori. E poi c'è passato e passato: il passato a cui allude Verdi nella sua stupenda lettera non sono mica le nenie svenevoli di certe opere incipriate: egli alluse a Marcello, a Palestrina, a Scarlatti, a Pergolese, anche se vuolsi a Cimarosa e Paisiello, ma al Cimarosa del *Matrimonio segreto*, al Paisiello della *Servi padrona*. Le opere del genere di *Giannina e Bernardone* sono buone forse da studiare in iscuola ed in biblioteca, ma certo non è musica da *ritemprare* gli ingegni indeboliti e molto meno da umanizzare le scim[m]ie dell'avvenire. Pensò poi anche l'amico Righetti che gli studiosi della musica in Italia, che vogliono diventare compositori, non arrivano certo al migliaio, e che per *ritemprare* mille uomini di buona volontà non val proprio la pena di rompere le scatole a 25.000.000 d'Italiani.¹²¹

BIBLIOGRAFIA

- ACERBONI, G., *Cletto Arrighi e il Teatro Milanese (1869-1876)*, Roma, Bulzoni, 1998.
- ANON., *Corriere dei Teatri*, «Il Pungolo», 10 maggio 1871, p. 2/iv.
- ANON., *Corriere dei Teatri*, «Il Pungolo», 13 maggio 1871, pp. 2/v-3/i.
- ANON., *Corriere dei Teatri*, «Il Pungolo», 20 giugno 1871, p. 3/ii.
- ANON., *Corriere dei Teatri*, «Il Pungolo», 25 aprile 1871, p. 3/i.
- ANON., *Corriere dei Teatri*, «Il Pungolo», 25 marzo 1871, p. 2/v.
- ANON., *Corriere dei Teatri*, «Il Pungolo», 6 marzo 1871, p. 3/ii.
- ANON., *Corriere dei Teatri*, «Il Pungolo», 6 marzo 1871, p. 3/ii.
- ANON., *Cronaca Cittadina. Teatri*, «Gazzetta Piemontese», 22 giugno 1871, p. 1/ii.
- ANON., *Cronaca Cittadina. Teatri*, «Gazzetta Piemontese», 23 giugno 1871, p. 1/iii.
- ANON., *Cronaca e Fatti Diversi. Teatri*, «Corriere di Milano», 10 maggio 1871, pp. 2/v-3/i.
- ANON., *Cronaca e Fatti Diversi. Teatro [M]ilanese*, «Corriere di Milano», 12 maggio 1871, pp. 2/v-3/i.
- ANON., *Cronaca e Fatti Diversi. Teatro [M]ilanese*, «Corriere di Milano», 12 maggio 1871, pp. 2/v-3/i.
- ANON., *Eco dei teatri*, «Il Secolo», 10 maggio 1871, p. 2/i-ii.
- ANON., *Eco dei teatri*, «Il Secolo», 12 maggio 1871, p. 3/iii.
- ANON., *Eco dei teatri*, «Il Secolo», 13 maggio 1871, p. 3/ii-iii.
- ANON., *Foreign Notes*, «The Musical Standard», 3 giugno 1871, pp. 57/ii-58/i.

¹²¹ [FILIPPO] FILIPPI, *Appendice. Rassegna musicale*, «La Perseveranza», 6 marzo 1871, pp. 1/i-2/vi: 2/v-vi.

- ANON., *Spettacoli annunciati pel giorno 11*, «La Perseveranza», 11 maggio 1871, p. 3/II-III.
- ANON., *Spettacoli annunciati pel giorno 12*, «La Perseveranza», 12 maggio 1871, p. 3/II.
- ANON., *Spettacoli annunciati pel giorno 13*, «La Perseveranza», 13 maggio 1871, p. 3/I.
- ANON., *Spettacoli annunciati pel giorno 14*, «La Perseveranza», 14 maggio 1871, p. 3/I.
- ANON., *Spettacoli d'oggi*, «Corriere di Milano», 11 maggio 1871, p. 3/I.
- ANON., *Spettacoli d'oggi*, «Corriere di Milano», 12 maggio 1871, p. 3/II.
- ANON., *Spettacoli d'oggi*, «Corriere di Milano», 13 maggio 1871, p. 3/I.
- ANON., *Spettacoli d'oggi*, «Corriere di Milano», 14 maggio 1871, p. 2/V.
- ANON., *Spettacoli d'oggi*, «Il Pungolo», 11 maggio 1871, p. 2/V.
- ANON., *Spettacoli d'oggi*, «Il Pungolo», 13 maggio 1871, p. 3/I.
- ANON., *Spettacoli d'oggi*, «Il Secolo», 11 maggio 1871, p. 3/I.
- ANON., *Spettacoli d'oggi*, «Il Secolo», 12 maggio 1871, p. 3/III.
- ANON., *Spettacoli d'oggi*, «Il Secolo», 13 maggio 1871, p. 3/III.
- ANON., *Spettacoli d'oggi*, «Il Secolo», 14 maggio 1871, p. 3/II.
- ANON., *Spiritelli*, «Lo Spirito Folletto», 18 maggio 1871, p. 8/I-III.
- ANON., *Teatri*, «Gazzetta Piemontese», 24 giugno 1871, p. 4/I.
- ANON., *Teatri*, «Gazzetta Piemontese», 28 giugno 1871, p. 4/I.
- A[RIGHETTI], C. [CARLO RIGHETTI], COLOMBO, [M.], DIAMANTI, [E.], CLERICI, [?], BIANCHI, O., *Indu-*

stria, in AA. vv., *Il ventre di Milano. Fisiologia della capitale morale*, Milano, LED, 2016, pp. 397-423.

ARRIGHI, C. [CARLO RIGHETTI], *Gridi di Milano*, in AA. vv., *Il ventre di Milano. Fisiologia della capitale morale*, Milano, LED, 2016, pp. 454-459.

BENTOGLIO, A., *La grande stagione del teatro in dialetto milanese*, in S. Baragetti (a cura di), *Milano dall'Unità d'Italia alla fine del secolo. Letteratura, storia, editoria*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 2019, pp. 37-56.

C. M. [CORINNO MARIOTTI], *Corrispondenze*. Torino, 6 luglio, «Gazzetta Musicale di Milano», 9 luglio 1871, p. 243/I-II.

CIRILLO, N. [CARLO RIGHETTI], *Venditori di fiammiferi*, in AA. vv., *Il ventre di Milano. Fisiologia della capitale morale*, Milano, LED, 2016, pp. 344-346.

CONATI, M., *Gazzetta Musicale di Milano (1866-1902). Introduzione*, in id. (a cura di) *Répertoire International de la Presse Musicale. Gazzetta Musicale di Milano. 1866-1902*, vol. I (*Catalogo cronologico. 1866-1875*), Baltimore (ND), NISC, 2008, pp. XIX-XXVI.

COQ [FABRIZIO GALLI], *Spettacoli*, «Gazzettino Rosa», 11 maggio 1871, p. 3/II.

COQ [FABRIZIO GALLI], *Spettacoli*, «Gazzettino Rosa», 12 maggio 1871, p. 3/I-II.

COQ [FABRIZIO GALLI], *Spettacoli*, «Gazzettino Rosa», 12 maggio 1871, p. 2/I-II.

COQ [FABRIZIO GALLI], *Spettacoli*, «Gazzettino Rosa», 13 maggio 1871, p. 3/II.

COQ [FABRIZIO GALLI], *Spettacoli*, «Gazzettino Rosa», 13 maggio 1871, p. 3/II.

COQ [FABRIZIO GALLI], *Spettacoli*, «Gazzettino Rosa», 14 maggio 1871, p. 3/II-III.

COQ [FABRIZIO GALLI], *Spettacoli*, «Gazzettino Rosa», 14 maggio 1871, p. 3/II-III.

d'ANGELO, E., *Il Mefistofele abortito tra i fischi milanesi e gli applausi bolognesi*, in M. Bottaro,

- F. Cesari (a cura di), *Viaggi italo-francesi. Scritti "musicali" per Adriana Guarnieri*, Lucca, LIM, 2020, pp. 129-139.
- Dossi, C., *Note Azzurre*, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 1964.
- FARINELLI, G., *Appunti sul teatro milanese di Cletto Arrighi*, «Otto/Novecento», xxvii/2, 2003, pp. 5-16.
- FARINELLI, G., *La scapigliatura. Profilo storico, protagonisti, documenti*, Roma, Carocci, 2003.
- FILIPPI, [F.], *Appendice. Rassegna musicale*, «La Perseveranza», 6 marzo 1871, pp. 1/1-2/vi.
- GUARNIERI CORAZZOL, A., *Identità nazionale e questione wagneriana tra giornalismo e romanzo: Leone Fortis e Arturo Colautti*, «Philomusica on-line», xix, 2020, pp. 157-182.
- HUYSEN, A., *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington (IN)-Indianapolis (IN), Indiana University Press, 1986.
- OFFENBACH, J., *Orphée aux Enfers. Opéra-bouffon in 2 actes et 4 tableaux. Version de 1858. Livret de Hector Crémieux (avec la collaboration de Ludovic Halévy). Partition chant-piano. Nouvelle édition complétée [par Jean-Christophe Keck]*, Berlin, Boosey&Hawkes-Bote&Bock, 2022.
- OLIVA, E., *L'operetta parigina a Milano, Firenze e Napoli (1860-1890). Esordi, sistema produttivo e ricezione*, Torino-Lucca, De Sono-LIM, 2020.
- PULIAFITO, F., *Indagini sulla biografia di Giuseppe Rovani: gli autografi delle lettere (con alcuni inediti)*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», ii, 2017, pp. 277-321.
- ROVANI, G., *Le tre arti considerate in alcuni illustri Italiani contemporanei*, vol. II, Milano, Fratelli Treves, 1874.
- SALA, E., *Il «cavaliere dell'oca» cacciato dalla Scala. Il fiasco milanese del Lohengrin (1873) e il suo contesto*, in I. Bonomi, F. Celli, L. Martini (a cura di), *Un duplice anniversario: Giuseppe Verdi e Richard Wagner*, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 2014, pp. 9-32.
- SALA, E., *L'umorismo scapigliato e Rossini: Il barbiere di Siviglia di Costantino Dall'Argine (1868)*, in I. Narici, id., E. Senici, B. Walton (a cura di), *Gioacchino Rossini. 1868-2018. La musica e il mondo*, Pesaro, Fondazione Rossini, 2018, pp. 283-309.
- SALA, E., *Voci della città: da Hé! Lambert! (Parigi 1864) a Se sa minga (Milano 1866)*, in M. Bottaro, F. Cesari (a cura di), *Viaggi italo-francesi. Scritti "musicali" per Adriana Guarnieri*, Lucca, LIM, 2020, pp. 101-115.
- SCOTT, D. B., *Sounds of the Metropolis: the 19th Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris and Vienna*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- TEDESCO, A., *National Identity, National Music and Popular Music in the Italian Music Press during the Long 19th Century*, «Studia Musicologica», lII/1, 2011, pp. 259-270.
- VERNACCA, R., *Francesco Izzo*, Laughter between Two Revolutions: «Opera Buffa» in Italy, 1831-1848, Rochester, NY – Woolbridge, University of Rochester Press – Boydell & Brewer, 2013 («Eastman Studies in Music», 106), XII-304 pp., «Il Saggiatore Musicale», XXII/2, 2015, pp. 305-311.
- WILSON, F., *Future History: Wagner, Offenbach and «la musique de l'avenir» in Paris, 1860*, «The Opera Quarterly», XXX/4, 2014, pp. 287-341.
- YON, J.-C., *M. Offenbach nous écrit. Lettres au Figaro et autres propos réunis et présentés par Jean-Claude Yon*, Arles, Actes Sud / Palazzetto Bru Zane, 2019.