

TEATRO REGIO

STAGIONE D'OPERA 1999-2000



TEATRO
REGIO
TORINO

00645

Jacques Offenbach

Orfeo all'inferno

I LIBRETTI



Le grandi sinfonie
nascono solo da un
perfetto accordo
tra i musicisti

Gestione patrimoniale

•
Corporate finance

•
Private Banking

•
Banca
telefonica operativa

24 ore su 24

CMB

COMPAGNIE MONEGASQUE DE BANQUE

Gli Esperti della Vostra Strategia Patrimoniale

Sede sociale: 23, av. de la Costa - MC 98000 Monaco

Tel. +377 93 15 77 77 - Fax +377 93 25 08 69

Partner azionisti :

Banca Commerciale Italiana
Mediobanca - Banca Regionale Europea
Commerzbank



"Stanno
decidendo
il futuro
delle pensioni."



Io ho già deciso.

Teseo, il fondo pensione aperto che ti assicura il futuro che meriti.

Teseo è articolato in quattro linee diverse: Garantita, Prudenziale, Bilanciata, Sviluppo. Una scelta sicura perché garantita da 170 anni di esperienza Reale Mutua e dalla competenza di Cisalpina



ASSICURAZIONI

Gestioni, società del gruppo BIPOP-CARIRE. Prima dell'adesione leggi il prospetto informativo. Per informazioni rivolgiti al numero verde dal lunedì al sabato, dalle 8,00 alle 20,00.

Numero Verde
800-410848

LA GESTIONE FINANZIARIA DI TESEO È DELEGATA A



Teseo è distribuito dalle agenzie Reale Mutua, Italiana Assicurazioni, Universo Vita, La Piemontese Vita, dagli sportelli e dai promotori finanziari di BIPOP - CARIRE.

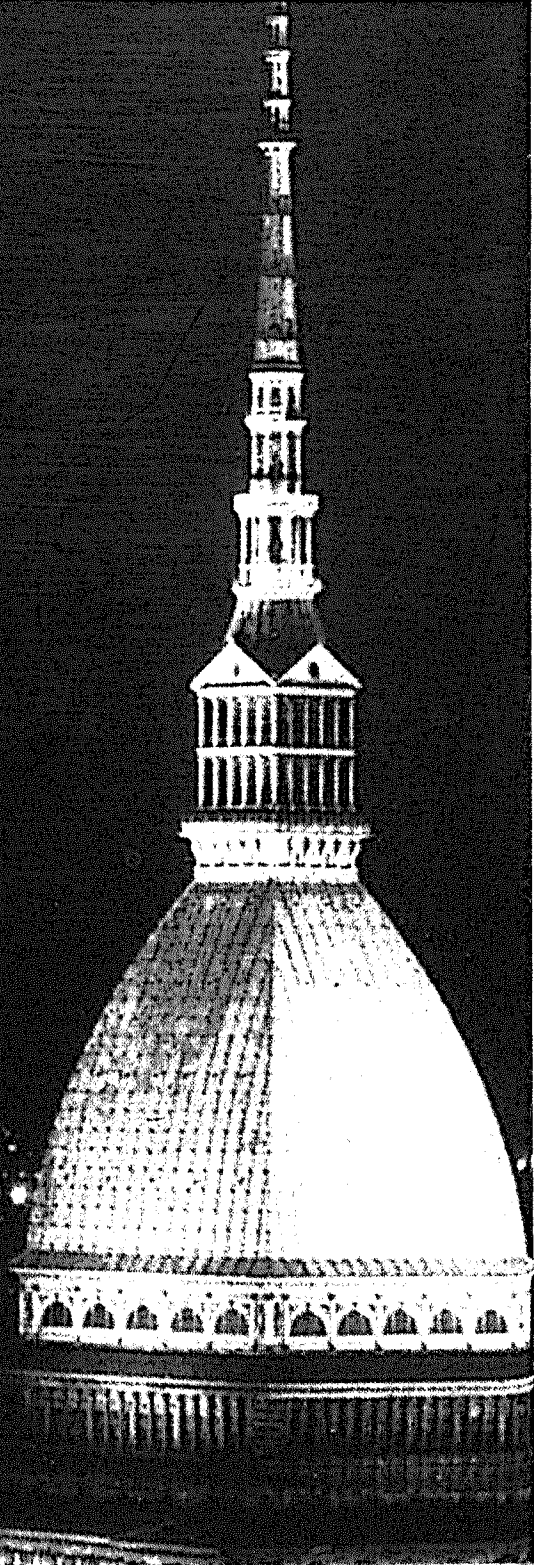
SERVIZI DI QUALITÀ

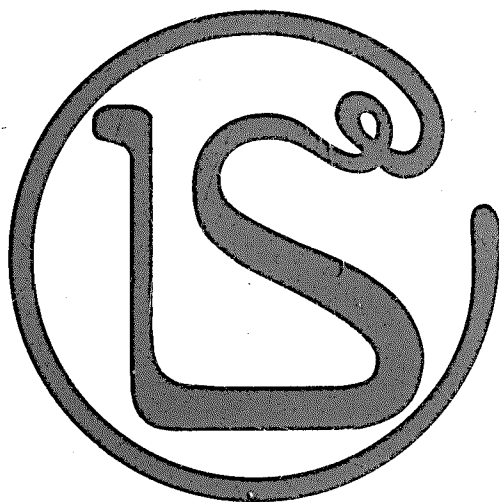
L'AEM, offre servizi integrati di qualità, in un'ottica di salvaguardia dell'ambiente e di risparmio energetico, a beneficio dei singoli e della collettività.

L'AEM è la prima società del ramo a disporre delle Certificazioni dei Sistemi Qualità ed Ambiente, nel rispetto delle norme internazionali ISO 9001 ed ISO 14001.

L'AEM produce energia in armonia con l'ambiente, in quanto generata con impianti idroelettrici e di cogenerazione.

ENERGIA ELETTRICA
CALORE (Teleriscaldamento)
ILLUMINAZIONE PUBBLICA
SEMAFORI
IMPIANTI TERMICI ED ELETTRICI





S. Lattes & C. Editori

Dal 1893 testi che hanno fatto Scuola

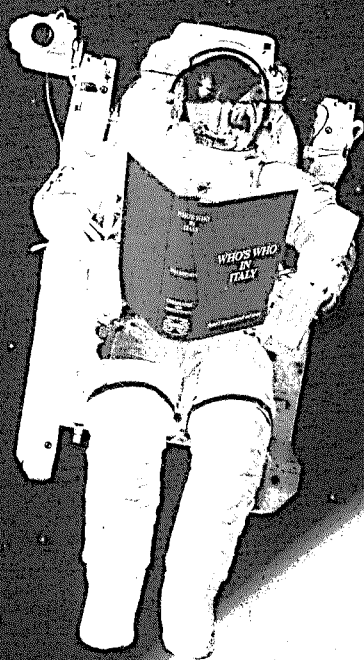


i fiori di

CASOLA

*Esposizione permanente di Bonsai da interno ed esterno
10124 Torino, Via Po 39 - Tel. 817.42.25 88.77.08*

WHO'S WHO IN ITALY 2001.



QUANDO NON TI PUOI PERMETTERE ERRORI.

Puoi conoscere fin d'ora chi saranno
i protagonisti nell'Italia del 2001
e quali imprese italiane incideranno
nel mercato internazionale.
4000 profili dei personaggi chiave di
tutti i settori e attività umane,
4200 profili ricchi e approfonditi di
Società e Istituzioni.
Consulta la nuova edizione di
WHO'S WHO IN ITALY.



www.whoswho-sutter.com

Il Portale gratuito finalizzato al business
to business presenta:

Who's Who in Italy
Who's Who in Russia
Who's Who in Spain.
50 milioni di dati aggiornati in
tempo reale.

Oltre 30.000 accessi
alla settimana da tutto il mondo.

Tecnologia al servizio della
comunicazione d'impresa.

E-mail: whoswhogc@ibm.net

WHO'S WHO IN ITALY srl
via De Amicis 2 - 20091 BRESCIO (MI)
Tel. 02 66503753 - Fax 02 6105587

WHO'S WHO IN ITALY, RUSSIA, SPAIN, GERMANY, AUSTRIA, IN EUROPEAN INSTITUTIONS AND ENTERPRISES

uno specchio
della vita musicale
torinese

sistema musicale



CITTÀ DI TORINO



Unione Musicale



settembre
musica



CONSERVATORIO
GIUSEPPE VERDI
TORINO

ASSOCIAZIONE
Lingotto Musica

TEATRO REGIO

STAGIONE D'OPERA 1999-2000



2 - 16 Novembre 1999

The Rake's Progress

di Igor Stravinskij

23 Novembre - 12 Dicembre 1999

Madama Butterfly

di Giacomo Puccini

17 - 23 Dicembre 1999

Crwdspr - Rondo - Biped

Balletti di Merce Cunningham

Merce Cunningham Dance Company

28 Gennaio - 10 Febbraio 2000

Die Teufel von Loudun

di Krzysztof Penderecki

22 Febbraio - 5 Marzo 2000

Lucia di Lammermoor

di Gaetano Donizetti

21 Marzo - 5 Aprile 2000

Assassinio nella cattedrale

di Ildebrando Pizzetti

12 Aprile - 3 Maggio 2000

Fedora

di Umberto Giordano

12 Maggio - 3 Giugno 2000

Rigoletto

di Giuseppe Verdi

30 Maggio - 11 Giugno 2000

Wozzeck

di Manfred Gurlitt

20 Giugno - 2 Luglio 2000

L'italiana in Algeri

di Gioachino Rossini

14 - 23 Luglio 2000

Orfeo all'inferno

di Jacques Offenbach

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO REGIO



FONDAZIONE TEATRO REGIO DI TORINO

Walter Vergnano
Sovrintendente

Claudio Desderi
Direttore artistico

Consiglio d'amministrazione

Valentino Castellani
Presidente

Alberto Conte
Vicepresidente

Stefano Della Casa
Giuseppe Ferrero

Alberto Jona
Walter Vergnano
Consiglieri

Piero Robba
Segretario

Collegio dei revisori dei conti

Marco Bianchi
Presidente

Andrea Marengo
Luigi Puddu
Revisori

2000



TEATRO
REGIO
TORINO

ALBO DEI FONDATORI

STATO ITALIANO

REGIONE PIEMONTE

CITTÀ DI TORINO

PROVINCIA DI TORINO

COMPAGNIA DI SAN PAOLO

FONDAZIONE CRT

CAMERA DI COMMERCIO INDUSTRIA
ARTIGIANATO E AGRICOLTURA DI TORINO

ITALGAS

SAGAT - TURIN AIRPORT

SAI - SOCIETÀ ASSICURATRICE INDUSTRIALE SpA

AZIENDE METROPOLITANE
DEL COMUNE DI TORINO

Azienda Acque Metropolitane Torino SpA
Azienda Energetica Metropolitana Torino SpA
Azienda Multiservizi Igiene Ambientale Torino
SpA Torinese Trasporti Intercomunali

UNIONE INDUSTRIALE TORINO

con il sostegno di: AGM Italiana Srl, Autostrada Torino Milano SpA,
Bitron Industrie Srl, CSP SpA, Carrozzeria Bertone SpA, Cartiere
Burgo SpA, Cerved SpA, Collegio Costruttori Edili, Ergom Materie
Plastiche SpA, Fiat SpA, G. B. Carpano SpA, Italdesign Giugiaro
SpA, Luigi Lavazza SpA, Manifattura Tessile di Nole SpA, Martini &
Rossi SpA, Mattioli Gioielli, Newfren SpA, Picco & Martini Srl,
Pininfarina SpA, Saiag SpA, Seat Pagine Gialle SpA, SKF Industrie SpA

2000

Edizioni del Teatro Regio Torino

Pubblicazione a cura dell'Ufficio Stampa

Responsabile dei Servizi Stampa, Comunicazione e Marketing

Ugo Sandroni

Coordinamento scientifico e editoriale

Filippo Fonsatti

Ricerca iconografica

Maria Ida Biggi

Progetto grafico

De Silva Associati, Torino

Collaborazione redazionale

N.d.R. - Servizi redazionali

Pubblicità

AP srl, Torino

Finito di stampare nel mese di luglio 2000
presso la tipografia Stargrafica - Grugliasco (Torino)

© Copyright, Teatro Regio Torino

TEATRO REGIO

STAGIONE D'OPERA 1999.2000



TEATRO
REGIO
TORINO

ORFEO ALL'INFERNO

Opéra-féerie
in quattro atti e dodici quadri

libretto di
Hector-Jonathan Crémieux
e **Ludovic Halévy**

musica di
Jacques Offenbach

I LIBRETTI

TEATRO REGIO TORINO
CALENDARIO DELLE RAPPRESENTAZIONI

Venerdì 14	Luglio 2000	ore 20.30	Turno A
Domenica 16		ore 15	Turno Regione 2
Martedì 18		ore 20.30	Turno Aziendale
Giovedì 20		ore 20.30	Turno Familiare
Domenica 23		ore 15	Turno Regione 1

SOMMARIO

L'«ORPHÉE AUX ENFERS»,
OVVERO LA FAVOLA DI JOHN STYX
di Andrea Lanza

pagina 9

L'HONNEUR DE LA MYTHOLOGIE
di Guido Paduano

pagina 23

UN RITRATTO
a cura di Elisabetta Fava

pagina 35

RITORNO DAL PASSATO
a cura di Giorgio Gualerzi e Giorgio Rampone
AI BOUFFES-PARISIENS, IN PIAZZA CARLINA...

pagina 39

LIBRI, DISCHI E WEB
a cura di Sergio Bestente

pagina 51

L'ARGOMENTO
(italiano, français, english, deutsch)

pagina 61

LA STRUTTURA DELL'OPERA
E L'ORGANICO STRUMENTALE
a cura di Enrico M. Ferrando

pagina 83

IL LIBRETTO
Traduzione italiana di Gino Negri e Lorenzo Arruga
Introduzione di Lorenzo Arruga

pagina 95

Appendice
CATALOGO ALFABETICO DELLE OPERE
DI JACQUES OFFENBACH
a cura di Gianni Legger

pagina 143



Alexandre Laemlein (1813-1871), ritratto giovanile di Jacques Offenbach. Litografia, 1850.

L'«ORPHÉE AUX ENFERS», OVVERO LA FAVOLA DI JOHN STYX

di

Andrea Lanza*

Quando, il 21 ottobre 1858, andò in scena ai Bouffes-Parisiens la prima dell'*Orphée aux enfers*, la tiepida accoglienza del pubblico non lasciava presagire che quella bizzarra parodia in due atti consacrava un modello di *opéra-bouffe* che avrebbe fatto di Parigi 'la capitale del XIX secolo' anche in campo musicale e della piccola sala del Passage Choiseul, a pochi metri dal Théâtre Italien, un'attrazione internazionale, oltre che un polo della *vie boulevardière* del Secondo Impero. Con un'infallibile intuizione per le opportunità, che assimila Offenbach ai grandi operisti-*manager* dell'Ottocento (come dire Meyerbeer, Wagner e Verdi), l'*Orphée* era stato portato a termine a tappe forzate per approfittare in anticipo sugli altri delle nuove disposizioni prefettizie che modificavano il rigido sistema parigino dei privilegi teatrali e stabilivano per la prima volta che anche generi d'intrattenimento minori, *variétés*, farse e pantomime, legati al mondo dei sobborghi, della fiera e del carrozzone, potessero essere rappresentati in due atti e con un numero illimitato di personaggi. La scelta del soggetto, i cui abbozzi a firma di Ludovic Halévy e Hector-Jonathan Crémieux giacevano da due anni nel cassetto in attesa di tempi propizi, rispondeva a un preciso calcolo, insieme drammaturgico e politico. La vicenda di Orfeo, intrinsecamente basata sull'opposizione tra due spazi distinti (il mondo superiore e l'oltretomba), sembrava fatta su misura per un'articolazione in due atti, mentre l'ambientazione classica rendeva plausibile, a mo' di tragedia greca, l'introduzione di 'un coro giudicante' (e quasi ovvia la sua trasformazione parodistica nel personaggio collettivo dell'Opinione Pubblica). Così, le nuove concessioni liberali venivano ad apparire non già come un grazioso sovrappiù, ma come una condizione necessaria e per così dire connaturata con la sostanza dell'azione in scena: in altre parole, come la riparazione di un'antica ingiustizia.

Era la realizzazione di un vecchio sogno che Offenbach coltivava almeno da quando aveva capito che un autore, anche apprezzato, di *bouffonneries* e di *entr'actes* non avrebbe mai avuto l'onore di veder rappresentato un suo lavoro all'Opéra-Comique. Seguendo l'esempio di Hervé che già l'anno prima si era messo in proprio, Offenbach aveva deciso nel 1855 di fondare un suo teatro col nome di Bouffes-Parisiens, rilevando dapprima una baracca di legno sugli Champs-Élysées, vicino al padiglione dell'industria dell'Exposition, quindi trasferendosi

nella sala Choiseul, e qui aveva cominciato a far rappresentare i suoi atti unici, alcuni dei quali (*Le Violoneux*, *Ba-ta-clan*, *Croquer ou Le dernier des paladins*, *Mesdames de la Halle*) sono piccoli gioielli della preistoria dell'operetta. La nuova prospettiva impresariale aveva comportato una chiarificazione in senso radicale degli orizzonti artistici; ormai l'obiettivo non era piú, semplicemente, quello di nobilitare un genere di modesti natali, com'era storicamente avvenuto per il vecchio *vaudeville*. Ciò che Offenbach ora vagheggiava era qualcosa di piú ambizioso e velleitario: un mondo musicale alternativo a quello delle grandi istituzioni operistiche, l'Opéra, l'Opéra-Comique, il Théâtre Lyrique, ormai avviate – ai suoi occhi – verso un inarrestabile destino di ampollosità e di noia; un mondo dove far rivivere un genere di opera «primitif et vrai», recuperando quella gaiezza e quell'*esprit* che sono il contrassegno della musica che porta in sé la vita e che avevano animato in passato le opere comiche di Mozart, Cimarosa, Monsigny. Con tutta la diplomazia del caso, il 'manifesto' era stato pubblicato nel 1856 in occasione di un concorso bandito dai Bouffes. L'evoluzione storica dell'*opéra-comique* vi era paragonata a un corso d'acqua che, da fresco e vivace ruscello, si tramuta in un fiume imponente e immobile:

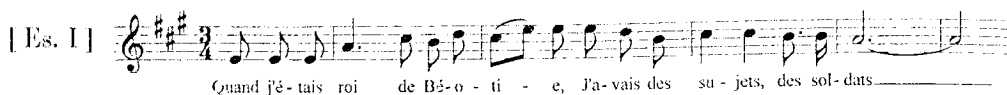
la causa è principalmente nei libretti, che invece di restare gai, spiritosi e vivaci, si sono trasformati in poemi per musica, dalle trame prolisse e ingarbugliate e dalle tinte oscure [...] Lo scoglio si rivela fatale soprattutto per i giovani esordienti: il loro estro si intristisce e si spegne dinanzi a tali soggetti pomposi¹.

Con piú brutalità il caso era stato riassunto in una vignettaccia di Daumier qualche anno prima («Mia cara, la nostra commedia in due atti è stata rifiutata dal Théâtre Français – Non resta che aggiungere tre atti e farne una tragedia per l'Odéon»)².

Per quanto alieno fosse Offenbach dall'impeglarsi in polemiche di principio, il programma comportava di fatto un sovvertimento di valori estetici, che l'ambiente e l'epoca sembravano allora rendere possibile. Almeno se visto attraverso il filtro particolare della vita dei *boulevards*, col suo intreccio di cinismo e di ansia di piaceri, e la sua varia umanità di *dandies* e *flâneurs*, di figure sociali ambigue, in cui si confondono proletari e *demi-monde*, veri e falsi aristocratici. A dispetto dei grandi e nobili sentimenti in cui i *vieux* e *nouveaux riches* cercavano un alibi morale alle pratiche prosaiche dell'arricchimento, la musica leggera, lo spettacolo d'intrattenimento, in una parola la *musiquette*, veniva elevata senza finzioni ai piani alti dell'arte in considerazione della nuova importanza che essa ormai rivestiva nella società parigina del Secondo Impero. Ma, preso alla lettera e spinto ben oltre le intenzioni del regime, il «Siate felici!» di

Napolcone III si tramutava nell'erasmiano «basta ponzare, improvvisiamo» dell'*Elogio della pazzia*. Era l'assunzione della battuta di spirito a forma di intelligenza del mondo, e dell'arguzia e dell'ironia ad antidoto contro l'ipocrisia tartufesca. Complice il cinismo alla moda, nell'ambiguità del messaggio risiedeva anche la sua sottile perfidia, per cui si sollecitava l'applauso di quella stessa società di cui si andavano a mostrare le vergogne. L'ambivalenza era d'altronde un carattere genetico. Conservatore, come tutti i grandi satirici, e scettico come tutti gli *outsiders*, Offenbach riuniva due anime alla radice del suo umorismo. Da un lato, vi perdurava qualcosa dello spirito illuminista, inevitabilmente connesso con una nostalgia dell'*ancien régime*, di un'epoca in cui la musica era anche gioco e *divertissement* e coinvolgeva lo spettatore in un esercizio intellettuale che vedeva il compositore nelle vesti di *magister ludi*. Ma dall'altro si avvertivano in quel tedesco infranciosato – nato a Colonia da un cantore di sinagoga – umori che derivavano direttamente dalla *Frühromantik*: la risata annichilente, l'*Ordo chaoticus* di Jean Paul, gli elisir sulfurei di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, le nevrosi solipistiche di Ludwig Tieck. Nietzsche e Karl Kraus saranno tra i primi a percepire quanto di corrosivo si celasse nell'allegria di Offenbach, e come la sua drammaturgia comica tendesse a rovesciare i rapporti di causa-effetto in una devastante logica della casualità³. Sentori satanici, di ascendenza chassidica più che cristiana, promanano dal «Galop infernale» che chiude l'*Orphée* celebrando il trionfo dell'ordine con un inno al disordine. L'aver sempre considerato la storia dell'operetta come un capitolo a parte rispetto alla storia dell'opera e della musica ha impedito di scorgere nei propositi di Offenbach i caratteri di una 'rivoluzione' non molto diversa da altre rivoluzioni, parimenti utopistiche e velleitarie (ad esempio quelle proclamate da Berlioz o da Wagner), di cui Parigi a metà Ottocento fu palcoscenico (nonché ufficio di liquidazione)⁴. Partendo da quella prospettiva è tuttavia possibile mettere in luce ulteriori aspetti dell'operazione compiuta da Offenbach con l'*Orphée aux enfers*. Se era immediatamente palese l'intento di dissacrare, con la favola di Orfeo, il mito più poetico e fascinoso che mai la musica avesse vagheggiato, a un livello più mediato entrava in gioco anche il significato archetipico e germinale che la figura di Orfeo rivestiva nella storia dell'opera. Poco importa che il riferimento parodistico non riguardasse (né avrebbe potuto) quell'*Orfeo* di Monteverdi che duecentocinquanta anni prima aveva segnato il vero inizio del 'dramma per musica'. La stessa funzione simbolica assolveva infatti l'*Orfeo ed Euridice* di Gluck, un'opera non mai uscita veramente di scena dopo la prima parigina del 1774, e abbastanza blasonata e *antique* da compendiare emblematicamente

un'intera tradizione. Con l'ambiguità che è propria della satira esercitata dall'interno dell'oggetto preso a bersaglio, la devastazione del mito di Orfeo veniva così a rappresentare la distruzione di un archetipo, ma anche un atto di rigenerazione. In altre parole, la 'morale' dell'*Orphée aux enfers* veniva a essere press'a poco questa: al diavolo Orfeo, purché sia salva la musica. Si spiega allora anche la funzione che nell'*Orphée* ha il singolare personaggio di John Styx, introdotto nell'Atto III («Gli inferi»). Invenzione librettistica dell'ultima ora, è il solo personaggio non derivato dalla favola antica e sostanzialmente superfluo ai fini della vicenda. In quanto domestico (*domestix*) di Plutone, egli attende alle cure di Euridice all'inferno, e di essa è vanamente innamorato. La sua caratterizzazione comica non è tuttavia quella dell'amoroso respinto, bensì quella dell'«estraneo», dello «spaesato», dello «svagato»: se il cognome Styx è un'ovvia allusione al fiume Stige, il nome John lo qualifica come forestiero, e inoltre ha l'abitudine di bere l'acqua del Lete che gli ottenebra la memoria. Non dimentica però il suo amore, e non cessa di dichiararlo in lunghi discorsi surreali a Euridice, che lo respinge come un ubriaccone molesto. Ma quando, dopo una lunga tiritera, egli attacca i suoi *couplets* («Quand j'étais roi de Béotie»), ciò che si ascolta, in modo affatto impreveduto, su un accompagnamento cullante di *barcarolle*, è una melodia di estrema, disarmante semplicità e purezza



una di quelle apparizioni che a volte, nel bel mezzo di un'operetta, aprono in Offenbach improvvisi squarci di dolcezza. Una 'musa intima' che per un attimo rimpiazza la 'musa dei boulevards', secondo Albert Wolff⁵. Scritta appositamente per Bache, un attore dalla figura scarna e allampanata, a cui la tristezza pareva cucita addosso, la caricatura della melanconia doveva risultare irresistibile al pubblico del 1858.

Che cosa dedurre da tutto questo? John Styx non proviene dall'Arcadia, terra di pastori rococò (come il falso Aristeo), ma dalla Beozia, terra di sempliciotti e di primitivi. E non a un Orfeo ormai imborghesito, bensì a un beota dalla mente obnubilata dal Lete, a un re decaduto al rango di cameriere, Offenbach consegna il ricordo dell'innocenza perduta e il rimpianto di un'antica purezza: unico spiraglio in tanta fragorosa follia. È possibile, anche se l'ipotesi non è mai stata avanzata, vedere in John Styx una proiezione autoironica dello stesso Offenbach: anch'egli straniero e allampanato come un uccello, con una fama

di iettatore e un cognome che ricordava una cittadina sul Meno. Dunque un 'doppio' a cui affidare la rappresentazione di un lo segreto, più o meno come lo Schubert del Lied *Der Leiermann* nella *Winterreise*. Ma è possibile anche un'ulteriore ascendenza 'romantica'. Può darsi che Offenbach non avesse mai letto il saggio su *Les Dieux en exil* che Heinrich Heine aveva più volte pubblicato, in francese e in tedesco, fra il 1853 e il 1855. Ma non è difficile scorgere una parentela fra la figura di John Styx e gli dèi pagani decaduti, che vagano sperduti nelle campagne, dei quali narra Heine: «rovesciati dalla luminosa vetta della loro potenza per la vittoria di Cristo, sopravvivevano ora sulla terra, nell'oscurità di antichi templi [...], allettando alla perdizione i deboli cristiani»⁶. Al pubblico parigino del 1858 probabilmente sfuggiva questo nucleo più profondo e umorale dell'*Orphée*. Fra le possibili 'letture', i commentatori benevoli apprezzarono soprattutto la caricatura delle divinità antiche nel segno del baudeleriano «Qui nous délivrera des Grecs e des Romains?»⁷ e la canzonatura dei personaggi moderni in tunica e coturni. E nell'infernale follia del can-can videro, più che altro, una metafora della nuova energia satanica della macchina a vapore⁸. Fu forse la critica malevola ad avvertire oscuramente qualcosa di più sotterraneo e inquietante. Berlioz non ci ha lasciato alcun commento sulla prima dell'*Orphée aux enfers*, ma anch'egli all'epoca si stava occupando di antichità con la sua opera *Les Troyens*, e si può immaginare che il revival dell'*Orphée et Eurydice* di Gluck, da lui personalmente promosso e curato l'anno seguente per l'Opéra, costituisse una sorta di riparazione all'atto blasfemo di Offenbach⁹. Nello stesso modo, la profanazione dell'antichità classica non poteva che suscitare sdegno negli ambienti 'neopagani' dei precursori del Parnasse¹⁰. E per quanto autenticamente francese si presentasse il nuovo genere, serpeggiava il sospetto che non fosse un caso se la faccenda coinvolgeva soprattutto musicisti venuti da fuori¹¹.

L'ambiguità e l'ambivalenza dominano dunque sovrane nell'*Orphée*, strettamente legate alla natura stessa della parodia e del rapporto con le convenzioni operistiche. Come ha osservato René Leibowitz, la musica di Offenbach non è solo «musica travestita» ma anche «musica del travestimento»¹². Non si limita a rivestire in forma comica storie auliche, ma fa sì che l'idea del travestimento diventi l'oggetto della rappresentazione stessa: l'idea che non soltanto ciò che appare in scena, ma anche la realtà a cui esso sembra alludere sia a sua volta un simulacro che rinvia ad altri simulacri, in un cerchio vertiginoso di rispecchiamenti. Così, la maschera di Orfeo non nasconde un volto, ma una serie di altre maschere; e sotto la più sfrenata allegria può trapelare un fondo di melanconia, a sua volta celata in spoglie grottesche. Anche la satira dell'attualità,

che in tale contesto parrebbe un punto fermo, si presenta in realtà come un gioco stravagante in cui il pubblico rispecchia la propria immagine.

La stessa compenetrazione di verità e finzione investe anche la musica. La citazione dell'aria di Gluck «Che farò senza Euridice» è la sola satira esplicita sul piano musicale. Per il resto Offenbach si serve delle forme, del linguaggio e dei dispositivi retorici tipici dell'opera seria come di un vocabolario primario, lasciando emergere la parodia per vie più allusive, mediate dal rapporto col testo. In altre parole, «per burlarsi delle convenzioni dell'opera, il musicista ne scrive una» (e come tale dev'essere interpretata, senza forzature)¹³. La scena della morte di Euridice nell'Atto I, ad esempio, o il grande concertato finale dell'Atto II (con la parodia d'un coro 'Partiam, partiamo...') o il duetto fra Euridice e Jupiter trasformato in mosca nell'Atto III sono pezzi di musica autentica, gioielli veri di drammaturgia musicale, quali solo un musicista di talento potrebbe aver scritto e che ben figurerebbero in un'opera seria di Mozart o di Donizetti. Soltanto le parole e la situazione sono umoristiche; l'impressione di falso nasce dal divario tra queste e la musica, e comporta un capovolgimento di prospettiva tanto più esilarante quanto più subdolo e netto. Un altro esempio di sottigliezza: la canzone di Aristeo nell'Atto I («Moi je suis Aristée, un berger d'Arcadie») suona come un'autentica e perfetta melodia pastorale, ma nel contempo (essendo cantata da un finto pastore, in realtà Plutone travestito) si presenta anche come la perfetta imitazione di sé stessa.



Il continuo entrare e uscire dalle convenzioni (che richiede fra l'altro degli attori-cantanti con qualità interpretative di tipo particolare) si presenta dunque come un carattere specifico dell'operetta offenbachiana. Si possono riconoscere ascendenze rossiniane, ma di fatto esso presupponeva una tradizione operistica ormai arrivata alla fase finale della propria evoluzione. Una fase in cui, dinanzi al nuovo prestigio della musica 'pura', si faceva più evidente quella precarietà dei confini fra tragico e comico che costituiva un'intrinseca debolezza dell'opera in musica e comportava un'accettazione di regole e di convenzioni sempre meno ovvia (prova ne sia il crescente investimento in termini realistici e naturalistici degli operisti 'seri' dell'Ottocento). La soluzione di Offenbach consisté nel fare di quella condizione di precarietà la base di un'inedita drammaturgia, che conserva ancora intatti i suoi caratteri di modernità¹⁴.



Nadar (Félix Tournachon) (1820-1910), ritratto di Jacques Offenbach. Fotografia, 1875.

L'esito delle prime serate dell'*Orphée aux enfers* ai Bouffes – come si diceva – fu deludente, nonostante l'allestimento si avvallesse di collaborazioni importanti: Gustave Doré, per i costumi, e alcuni fra gli attori più rinomati del *variété* come interpreti: oltre a Bache nella parte di Styx, Lise Tautin come Euridice, Tayau (Orfeo), Désiré (Jupiter), Léonce (Plutone)¹⁵. L'interesse del pubblico aumentò dopo che apparve sul «Journal des Débats» una veemente repressione a firma del critico Jules Janin, che accusava Offenbach di profanazione della «più sacra e gloriosa antichità»¹⁶. Più che l'oggetto in sé dello scandalo (l'idea di parodiare il mondo antico non era affatto una novità), il solo fatto che qualcuno si scandalizzasse e ne nascesse una *querelle* portò l'*Orphée* al centro dell'attenzione e segnò l'avvio di un'irresistibile fortuna: alcune centinaia di repliche in pochi mesi a Parigi e, già dal 1859, trionfali *tournées* all'estero. Anni dopo, l'opera continuava ancora a riscuotere il favore del pubblico, tant'è che Offenbach vi ricorreva spesso per tamponare le difficoltà finanziarie del momento. Nonostante il dileggio spesso feroce non solo verso la società ma anche verso l'*entourage* imperiale, la censura lasciava fare, salvo intervenire su qualche dettaglio. L'Imperatore stesso, che vi assistette nel 1860, ne era entusiasta. Evidentemente, purché non si contraddicesse l'«enrichissez-vous» di Guizot, lo scetticismo morale esibito sulla scena era condiviso dal pubblico.

Nel 1874 per un nuovo allestimento al Théâtre de la Gaîté Offenbach ampliò i quattro quadri (in due atti) della versione del 1858 in quattro atti distinti, facendone un'*opéra-féerie* spettacolare. Per l'occasione, trasformò l'ouverture in un lungo preludio in più sezioni («Promenade autour d'Orphée»), aggiunse tre nuovi balletti (all'inizio degli Atti I e II, e alla fine del III) e vari numeri cantati, fra cui il coro dei pastori e quello degli allievi di Orfeo nell'Atto I, il Saltarello di Mercurio («Eh hop! Place à Mercure!») nel II, il Settimino dei giudici infernali («Minos, Eaque et Rhadamanthe») e il Coro dei poliziotti («Nez au vent, œil au guet») nel III¹⁷.

Era la risposta al nuovo clima che si respirava in Francia dopo la sconfitta militare del 1870. Cadute le finte sicurezze del Secondo Impero, la fuga nell'irrealtà si presentava come un modo di sopravvivere al trauma. Ma nel frattempo anche l'*Orphée* era diventato un'altra cosa: un classico, un'opera-emblema, il simbolo immaginario di una modernità senza inibizioni che si compendia nel famoso can-can, ormai associato nei rituali del varietà ai *dessous charmants* delle ballerine. La sua trasformazione in un'opera fiabesca di sontuosissimo sfarzo, fra nostalgia e *grandeur*, ne costituiva l'apoteosi, ma sanciva pure la fine di un'epoca.

La sbrigativa ouverture del 1858, in funzione 'ammazzarumore' (ma anche con citazione premonitrice della canzone di Aristeo e del Galop finale), immette senza indugio nella storia. Ad apertura di sipario, paesaggio campestre attorno a Tebe con le capanne di Orfeo e di Aristeo. Come nell'antica tragedia avanza in processione l'Opinione Pubblica e, in coro parlato («Qui suis-je? Du théâtre antique / j'ai perfectionné le chocur»), si qualifica come custode del decoro e della pubblica moralità: è il nuovo potere da cui ormai nessun regime può prescindere, specie da quando la diffusione dei giornali si è enormemente accresciuta grazie al nuovo sistema di annunci pubblicitari a pagamento. All'arrivo di Euridice, che in un paio di *couplets* canta il suo amore per il vicino di casa, si profila la situazione di un classico triangolo da melodramma, ma in modi che preannunciano Feydeau. Marito e moglie si detestano, e Euridice espone a Orfeo tutto il disgusto che essa prova per la sua musica. Quel che segue è un saggio di comicità paradossale, poiché il concerto di violino che per dispetto Orfeo infligge alla moglie, suscitandone gli strilli («c'est effroyable!...»), è in realtà quanto di più dolce, appassionato e languoroso si possa immaginare (l'attore Tayau, che era anche buon violinista, vi avrà certamente aggiunto di suo la caricatura ironica dei tic del virtuoso). Con la comparsa di Aristeo, della cui canzone – perfetta simulazione di melodia pastorale, introdotta da oboe e clarinetto – già si è parlato, l'azione si fa concitata: Euridice morsa dal serpente; metamorfosi di Aristeo nel dio Plutone; intermezzo orchestrale con tuoni, lampi e sconquasso degli elementi. L'invocazione di Euridice alla morte («La mort m'apparaît souriante») è una melodia deliziosa su arabeschi del clarinetto e del violoncello; una volta tanto parole e musica concordano, in una garbata presa in giro dell'addio alla vita di tante eroine di melodrammi romantici. Orfeo resta solo, ma il compiacimento per la ritrovata libertà («Libre! Oh bonheur!») è bruscamente interrotto dall'arrivo dell'Opinione Pubblica («Ciel! L'Opinion publique / qui me poursuit déjà!»). Nella versione del 1874 seguono un coro degli allievi di Orfeo e un valzer dei piccoli violinisti.

Atto II. Breve introduzione orchestrale, poi un valzer pieno d'arguzie si dipana dal primo violino. Al levar del sipario gli dèi dell'Olimpo dormono ronfando: oboi e clarinetti ripetono ostinatamente la nota re, mentre i soprani del coro intonano una melodia sinuosa, sostenuta dai secondi violini («Dormons, dormons»), e i tenori e i bassi a bocca chiusa fanno sentire a intermittenza l'accordo di sol minore, *pianissimo*. Venere, Cupido e Marte, reduci da notturne cacce amorose, entrano in punta di piedi (pizzicato degli archi), intonando ciascuno un *couplet* «Je suis Vénus! mon amour / a fait l'école buissonnière!» (il *couplet* di Marte è però un'aggiunta del 1874). Gli squilli del corno di Diana,

subito trasformati dall'orchestra in una rumorosa fanfara, interrompono il sonno degli dèi e introducono l'aria di caccia della dea («Quand Diane descend dans la plaine / tonton tontaine»). In un lungo dialogo Jupiter, custode del regolamento e del buon nome dell'Olimpo, ordina agli dèi di abbandonare le loro tresche, suscitando il generale malumore e le ripicche di Giunone che gli rinfaccia i suoi adulteri (l'allusione a Napoleone III, di cui erano ben noti gli appetiti sessuali, non potrebbe essere più esplicita). La comparsa di Mercurio su un travolgente saltarello in 6/8, con timpani, triangolo e gran cassa (un'aggiunta del 1874) è solo un diversivo, e la diatriba riprende all'arrivo di Plutone, che si lancia in un'arzigogolata perorazione adulatoria, su bizzarre combinazioni di fiati e percussioni, quasi una caricatura dei declamati del *grand-opéra* e, insieme, degli accompagnamenti orchestrali alla Berlioz.

La ribellione degli dèi all'ipocrisia di Jupiter dà luogo a una serrata polifonia a cinque voci dei solisti, sostenuti dal coro («Aux armes, dieux et demi-dieux!»), mentre risuona ironicamente nell'orchestra il motivo della *Marsiglienne*, la cui esecuzione era allora proibita in pubblico. Seguono i *couplets* 'delle metamorfosi' dove un martellante «Ah! ah! ah!» scandisce l'enumerazione delle malefatte amorose di Jupiter, e prelude alla complessa costruzione del finale d'atto. Nella versione in due atti, questo occupava la posizione del 'finale primo', col compito di rappresentare a metà dell'opera, secondo le convenzioni settecentesche, la massima divergenza di opinioni. In un poderoso concertato, Orfeo e l'Opinione Pubblica aggiungono le loro voci a quelle degli dèi, e tutti insieme dialogano o si uniscono col coro, ciascuno sostenendo il suo punto di vista. Quindi un breve recitativo in cui Orfeo, dapprima riluttante, cede all'ordine dell'Opinione Pubblica di riprendersi Euridice, e come prova di ravvedimento attacca, con Venere e Cupido, la celebre aria di Gluck, inframmezzandola con a-solo di violino:



Infine, a tempo di marcia, tutti decidono di recarsi negli inferi («Partons, marchons»), ma – come nel terzetto «Zitti, zitti! piano, piano!» del *Barbiere* di Rossini – nessuno si muove. Quando alla fine tutti escono, l'orchestra attacca a mo' di conclusione il motivo già udito nell'ouverture, ma di nuovo tutti rientrano, cantando le stesse parole.

Atto III: negli inferi, *boudoir* di Plutone. Le prime scene sono per la noia

di Euridice e gli stralunati monologhi di John Styx, con i «Couplets del re di Beozia» (i «Couplets dei rimpianti» di Euridice sono un'aggiunta del 1874). Nella seconda parte la situazione è da commedia degli inganni, con porte chiuse e andirivieni in scena. Jupiter vuol vederci chiaro e dare un'occhiata nella camera di Euridice. Per salvare le forme si tramuta in mosca ed entra dal buco della serratura: un fremito del flauto sottolinea il difficile passaggio. Il duetto con Euridice è ancora un paradosso, un sublime non-senso. Sul pizzicato del quartetto d'archi, l'aria di Euridice si rivela un distillato di tenerezza:

Bel insecte à l'aile doré,
Veux-tu rester mon compagnon?

Ma la risposta di Jupiter («Zi...»), su un ronzio degli archi con sordina, suonati al ponticello, rovina l'effetto e rovescia tutto in farsa. (Fra l'altro l'ape, se non proprio la mosca, era il simbolo dell'Impero).

L'Atto IV è interamente occupato dal Gran Finale. Banchetto orgiastico in riva allo Stige e coro infernale, in un infuocato 2/4 con ottoni, legni e timpani, in minore, incalzato da progressioni cromatiche. L'inno a Bacco cantato da Euridice in veste di menade («J'ai vu le dieu Bacchus») è melodia rifinita, pura filologia dionisiaca con l'oraziano «Evoè!» che strizza l'occhio ai cultori di antichità pagane. Jupiter medita di sottrarre Euridice a Plutone: ma è pur sempre il sovrano e la dignità regale gli impone un minuetto Luigi XIV. Breve esitazione, poi tutto è messo a soqquadro dal primo apparire dell'infernale Galop:



La vicenda incalza. Jupiter concede a Orfeo di riprendersi Euridice, ma si sa: non dovrà voltarsi a guardarla. E poiché Orfeo non si decide a voltarsi, Jupiter gli dà una mano con un colpo di fulmine. Ricomincia il Galop infernale e il vortice travolgente del ritmo di crome che non ammette voci discordi sancisce l'unanimità raggiunta. È la celebrazione dello *happy end*, ma i segni sono rovesciati come in un'antica festa dei folli. In barba

all'Opinione Pubblica tutti hanno avuto il loro comodo e il regime olimpico è tornato saldo, se non grazie all'autorità almeno per i sotterfugi. La morale è cinica: «soyez heureux» poiché nulla è autentico. Tutto il mondo è un'operetta.



* Andrea Lanza è uno storico della musica. I suoi interessi si alternano fra la musica del periodo classico e il Novecento, con una particolare attenzione ai problemi concettuali di storiografia musicale, materia che ha insegnato per vari anni presso l'Università di Macerata. Attualmente è direttore della biblioteca del Conservatorio di Torino. È autore di vari saggi e pubblicazioni, fra cui i volumi *Haydn*, il Mulino, Bologna 1999, e *Il secondo Novecento*, Edt, Torino 1992. Suoi scritti sono stati tradotti in inglese, spagnolo e francese. Dal 1989 al 1999 ha condotto la rivista di analisi musicale «Analisi» (Milano). Ha inoltre curato la nuova edizione dell'*Enciclopedia della Musica Garzanti*, Milano 1996, e cura attualmente la collana «Musiche inedite e rare del '900», Torino 1998.

1 R. Pourvoyeur, *Offenbach*, Seuil, Paris 1994, p. 73.

2 «Le Charivari», 3 novembre 1852.

3 Per le osservazioni di Nietzsche si vedano alcune sue lettere a Peter Gast (F. W. Nietzsche, *Lettres à Peter Gast*, Principauté de Monaco 1957), in particolare quelle del 1888 da Torino, ampiamente citate da M. Bortolotto in *Consacrazione della casa*, Adelphi, Milano 1982, pp. 153-182; di Karl Kraus si vedano *passim* gli scritti raccolti in *Die chinesische Mauer* (1910; trad. it. a cura di P. Sorge, *La muraglia cinese*, Lucarini, Roma 1989, specialmente pp. 95 sgg.).

4 Come osserva C. Dahlhaus (*La musica dell'Ottocento*, La Nuova Italia, Firenze

1990, pp. 41 sgg.), l'estraneità dell'operetta rispetto alla storia dell'opera in senso stretto è dovuta ovviamente a un pregiudizio che deriva dalle mutevoli convenzioni e significati con cui si è costituita nel tempo la categoria storica di 'opera'. Meno convincente è invece l'opinione che il contributo dell'operetta fu irrilevante nel campo della storia della composizione. L'«estraniamento» che coinvolge forme musicali e testo, e l'uso allusivo delle convenzioni operistiche furono un apporto originale dell'operetta francese, non privo di ripercussioni anche sulle prospettive compositive. Il *Cavaliere della Rosa* di Strauss o *La carriera di un libertino* di Stravinskij sarebbero certamente nati anche senza gli *opéra-bouffes* di Offenbach, ma probabilmente sarebbero stati diversi in qualche cosa.

5 A. Wolff, prefazione a J. Offenbach, *Notes d'un musicien en voyage*, Paris 1877; ripreso da Pourvoyeur, *Offenbach* cit., p. 28.

6 Traduzione di L. Secchi, *Gli dei in esilio*, Adelphi, Milano 1978, p. 61.

7 «Chi ci libererà dei Greci e dei Romani?». Baudelaire, che scriveva nel 1852, vedeva la migliore parafrasi di questo motto nelle caricature mitologiche pubblicate da Daumier qualche anno prima nella serie *Histoire ancienne* («Le Charivari», 1841-1843), dove dèi ed eroi «ci appaiono in una laida goffaggine che ricorda certi logori attori di teatro classico che dietro le quinte fiutano tabacco» (*L'école païenne*,

- in «La Semaine théâtrale», 22 gennaio 1852; poi anche in *L'Art romantique*).
- 8 Per esempio, A. Wolff: «La sua musica ha il diavolo addosso, come la nostra epoca che cammina a tutto vapore» (prefazione a Offenbach, *Notes d'un musicien* cit.).
- 9 Berlioz scrisse invece, e acidamente, di Offenbach sul «Journal des Débats» nel 1861 a proposito dell'operetta *Barkouf*, affermando fra l'altro: «Decisamente c'è qualcosa di guasto nel cervello di certi musicisti. Il vento che soffia attraverso la Germania li ha resi folli... I tempi sono vicini? Di quale Messia l'autore di *Barkouf* è il Giovanni Battista?» (H. Berlioz, *Les Musiciens et la musique*, a cura di A. Hallays, Calmann-Lévy, Paris 1903, pp. 319-330; la citazione è a p. 327).
- 10 Per esempio, Théodore de Banville, che parla (ma in occasione della *Belle Hélène*) di «odio giudaico contro la Grecia dei templi marmorei e dei lauri» (citato da Bortolotto in *Consacrazione della casa* cit., p. 160).
- 11 Oltre a Offenbach, anche Halévy, il critico A. Wolff e la celebre interprete Hortense Schneider erano di origine tedesca. Anche la componente ebraica appare una costante. L'ipotesi secondo cui l'operetta francese fosse soprattutto un fenomeno di musicisti immigrati è discussa da S. Kracauer (*Jacques Offenbach e la Parigi del suo tempo*, Marietti, Casale Monferrato 1984, pp. 131 sgg.).
- 12 R. Leibowitz, *Storia dell'opera*, Garzanti, Milano 1966, pp. 183 sgg.
- 13 Pourvoyeur, *Offenbach* cit., p. 92.
- 14 Sulla modernità di Offenbach si confrontino vari saggi raccolti nel numero monografico di «Musik-Konzepte», a cura di H. K. Metzger e R. Riehm, n. 13, 1980 (in particolare W. Rosenberg, *Offenbachs Aktualität*, pp. 71-66).
- 15 In seguito se ne aggiungeranno altri famosi: Hortense Schneider, Berthélier, Pradeau ecc.
- 16 Le circostanze sono ricostruite dettagliatamente da A. Decaux, *Offenbach, re del Secondo Impero*, Rusconi, Milano 1981.
- 17 Nelle produzioni moderne sono di solito mantenuti i quattro atti, ma con una selezione delle aggiunte del 1874.



Agostino Carracci (1557-1602), *Orfeo ed Euridice*. Incisione, 1590-1595 c.

L'HONNEUR DE LA MYTHOLOGIE

di

Guido Paduano*

I.

Ce carnaval des Dieux, l'Olympe traîné dans la boue, toute une religion, toute une poésie bafouée, semblèrent un régal exquis. La fièvre de l'irrévérence gagnait le monde lettré des premières représentations; on piétinait sur la légende, on cassait les antiques images.

L'indignazione che percorre tutto il primo capitolo di *Nana* di Zola, da un incipit a un explicit volti entrambi a correggere la definizione di teatro in quella di bordello, ha per bersaglio specifico *La Blonde Vénus*, pièce non troppo immaginaria e spostamento non troppo ampio dalla *Belle Hélène*: ma a maggior ragione, io credo, può essere utilizzata a misurare lo scandalo di *Orphée aux enfers*, a motivo della grandissima facilità e felicità con cui nell'*Orphée* la dissacrazione culturale mette a nudo, sotto le maschere apparentemente innocue degli dèi d'Olimpo, non solo l'immagine contemporanea dell'Impero, ma più ancora una costellazione organica e operativa di valori sociali, sottoposta a un altrettanto organico ribaltamento nello splendore vivace della parodia.

La leggenda di Orfeo, il poeta che scende agli inferi per chiedere la restituzione della sua sposa morta e la ottiene a patto di non voltarsi indietro a guardarla (antico o oscuro divieto antropologico, antropologicamente destinato alla trasgressione) è citata da Plutarco nell'*Erotikos* assieme a quella di Alcesti, la principessa tessala che sacrificò la sua vita per quella del marito Admeto, e fu risuscitata dalla benevolenza divina, e a quella di Prote-silao, il primo greco morto sotto le mura di Troia, unito alla sposa Laodamia da un legame destinato a non interrompersi con la morte: questo insieme di leggende è per Plutarco prova esplicita del fatto che solo all'amore è concessa, nell'immaginario mitico, la facoltà di vincere o almeno di sfidare, di mettere in discussione l'irrevocabilità della morte. È dunque riposto nell'aspirazione assoluta dell'amore il più alto investimento intellettuale ed emotivo nella creatività umana, e la più forte affermazione dell'autocoscienza umana.

Ma le tre leggende hanno un altro punto in comune, e ce lo indica bene la nostalgia tenera e lacerante con cui Catullo nel carme 68 parla dell'amore di

Laodamia a confronto con la precarietà di quello che Lesbia gli ha concesso: in tutte e tre l'amore che trionfa è quello legittimo, l'espressione della vita coniugale. Viene dunque a interagire con l'istituzione familiare, a sua volta cardine e fondamento della vita associata, la forza che proprio per il suo carattere illimitato è assai più frequentemente vista come fattore turbativo e destabilizzante dell'insieme sociale. Non divaghiamo certo a ricordare che con la rappresentazione dell'adulterio di Elena, o almeno delle sue conseguenze, comincia la nostra cultura: e si capisce dunque che ben meno scandalosa sia *La Belle Hélène*, che ha solo bisogno di assecondare le potenzialità trasgressive del mito – come ben meno rivoluzionaria, del resto, è anche nell'elaborazione formale della caricatura: la frase, sempre di Zola, «la royauté devenait une farce, et l'armée une rigolade», si presta altrettanto bene a definire, per non portare che l'esempio più illustre, il dramma shakespeariano *Troilo e Cressida*.

È importante aggiungere che la compresenza del valore normativo con quello che la *habanera* di Carmen definisce refrattario alle leggi, non va considerata un compromesso in cui le due parti cedano qualcosa, ma al contrario un'alleanza dalla quale entrambe risultano estremizzate. Le espressioni ossimoriche che ci viene spontaneo usare per definirla, come 'eros positivo' o 'istituzione appassionata', ci indicano di questa alleanza il carattere miracoloso, e saldano il cerchio dell'altro e più tradizionale miracolo, la resurrezione.

Non è certo la sessuofoba classicità greca che può canonizzare questo tema, introdotto dall'inquieto sperimentalismo di Euripide, autore di un perduto *Protesilao*, oltre che di *Alceste*, dove peraltro la tematica amorosa veniva a conflitto con quella etica e illuministica del diritto individuale alla vita; quanto poi alla leggenda di Orfeo ed Euridice, essa si assesta poco prima della consacrazione virgiliana, e rimane comunque marginale rispetto alla torrenziale cultura orfica.

Per la costituzione di un nucleo ideologico abbastanza saldo da essere oggetto di parodia, bisognerà innanzitutto avere a disposizione un teatro (musicale) dove la religione dell'amore è, prima ancora di un contenuto privilegiato, un codice rappresentativo, vale a dire una condizione di esistenza del genere; e poi un grande innovatore nel campo delle strutture tematiche, oltre che in quelle formali. Tale è precisamente Gluck, interlocutore privilegiato dell'*Orphée* di Offenbach: la misura del suo coinvolgimento nella mitologia dell'eros coniugale è data, oltre che da *Orfeo ed Euridice*, dalle due *Alceste*, diverse e rivali per bellezza e anche per impegno

intellettuale; anche se curiosamente sempre Gluck, nel *Paride ed Elena*, si poneva come punto di riferimento per Offenbach nella rappresentazione luminosa e proterva dell'amore immorale.

Nell'*Orfeo ed Euridice* la tradizione letteraria e teatrale raggiunge il punto massimo di valorizzazione, quando la trasgressione medesima è vista come affermazione di un valore: se Orfeo non si voltasse indietro, verrebbero a mancare le condizioni comunicative dello sguardo e della parola, che definiscono l'amore, e il dono degli dèi sarebbe come vuoto.

Infine, è da ricordare la peculiarità che alla vicenda di Orfeo deriva dalla dimensione metalinguistica per cui protagonista è un cantore, e dunque la musica e la poesia che lo rappresentano rimandano a quelle con cui arriva a conquistare il mondo degli inferi. Questa *mise en abîme* (per quanto assai meno rilevata in Gluck di quanto non lo fosse nell'*Orfeo* di Monteverdi), arricchisce il quadro di autenticità e di spessore – e insieme di disponibilità a quell'altro linguaggio di secondo grado che è la parodia.

II.

Chiave di volta del rovesciamento parodico è quella che interviene sul principio specifico del modello parodiato: nell'opera di Offenbach, Orfeo ed Euridice non sono più amanti e sposi, ma solo sposi, reciprocamente indispettiti e inaciditi dalla noia della convivenza (un tema destinato a tornare), più ancora che dalle rispettive diversioni sentimentali nei confronti di Aristeo e di una ninfa battezzata Maquilla e destinata a restare un puro nome.

Come nel mito la poesia e la musica di Orfeo, strumento dell'amore vittorioso, identificavano le loro manifestazioni col linguaggio propriamente amoroso, così nella situazione parodica si fanno strumento ed espressione della reciproca intolleranza: al violinista Orfeo Euridice rimprovera la sua attività artistica come fonte inesauribile di noia, repressiva delle proprie aspirazioni alla libertà e alla fantasia.

Essendo evidente che il disprezzo della sua arte colpisce Orfeo più a fondo di qualunque tradimento, lo è anche che questo Orfeo e questa Euridice aspirano fondamentalmente a liberarsi l'uno dell'altra; però quando Orfeo vi sarà riuscito, l'azione viene riportata a forza nell'alveo tradizionale, per cui il marito non manca di andare a chiedere agli dèi la donna che a nessun patto vuole riavere. Causa di questa svolta restaurativa è la

presenza di un personaggio che incarna l'Opinion Publique, e che fin dall'incipit aveva enunciato le imposizioni della rispettabilità e del decoro borghese, anche solo come immagini di facciata sovrapposte a realtà antitetiche. Il testo del 1858 presenta questo personaggio come erede del Coro della tragedia antica, oltre che della funzione del Deus ex machina; la prima è più pertinente al quadro ideologico, la seconda al potere decisivo che esso è in grado di esercitare sullo sviluppo degli eventi.

Nell'ottica dell'Opinione Pubblica l'unione coniugale, deprivata e perversita nei contenuti emotivi, permane come obbligo; anzi, dissociato dalla richiesta di felicità e inteso come tributo e sacrificio al codice sociale, il viaggio oltremondano di Orfeo «n'en sera que plus glorieux»: una musica marziale riveste la coazione nei termini del dilemma canonico tra amore e onore;

Viens! C'est l'honneur qui t'appelle,
et l'honneur passe avant l'amour.

Allo stesso registro aulico appartiene l'ambizione di «servir d'exemple à la postérité»; ma contemporaneamente si allude al fatto che tra i fattori autoritativi che incombono su Orfeo figura la stessa tradizione culturale (l'obbligo di mantener fede al ruolo scritto sui libri): questo legame con il passato è burlescamente travestito da legame con un futuro fin troppo già noto. Lo stesso gioco cronologico si riproduce al momento in cui Orfeo si rivolge agli dèi con le parole e la musica di Gluck, «On m'a ravi mon Eurydice», ed è il Coro degli dèi a completare «Rien n'égale sa douleur». Da un lato ridurre a citazione la preghiera di Orfeo implica smascherarne l'insincerità e l'irresponsabilità; dall'altro trattarla da cosa notoria implica attaccare al cuore la concezione drammaturgica che poggia sull'azione del personaggio e sulla sua capacità di modificare il reale.

Nel prosieguo dell'azione l'Opinione Pubblica mantiene la promessa di scortare Orfeo fino al ritorno, frustra i suoi ripetuti tentativi di sottrarsi all'impresa gloriosa, e soprattutto gli impedisce di voltarsi a guardare Euridice come è presumibile che farebbe subito non per amore né per semplice fragilità, ma per il deliberato proposito di rinunciare al «joli cadeau» degli dèi: del resto già nel finale dell'Atto II, all'unisono con Plutone, privato della sua preda, Orfeo aveva cantato: «C'est désolant, c'est révoltant! / Car le bon droit est triomphant!». Toccherà allora a Jupiter ristabilire, in vista delle sue mire su Euridice, l'esito tradizionale: fulminato dal dio, cioè colpito da una scarica elettrica, Orfeo si volta con «un movimento involontario»: precipita così al suo punto più basso quella che abbiamo definito la scommessa sulla creatività umana.



Bertall (Charles-Albert Arnoux) (1820-1883), *Orfeo perde ogni giorno la sua Euridice*. Vignetta tratta da «L'Illustration», 3 marzo 1869.

Quanto a Jupiter, per quanto sappia di dovere molti riguardi all'accompagnatore di Orfeo, e anche all'«*opinion des mortels*» senza maiuscole, è lui medesimo ad adempiere le funzioni di Opinione Pubblica per sé e per il mondo olimpico, che gestisce con patriarcale inefficienza, ma con ossessivi richiami alla *tenue*. L'incompatibilità di questo ruolo con quello del seduttore-incallito, che nei confronti di Euridice metterà in atto l'ennesima delle sue metamorfosi, cambia il registro della satira sociale, calcando assai più la mano. Se infatti nel caso di Orfeo l'inautenticità del codice borghese derivava unicamente dalla divergenza tra desiderio individuale ed esigenze della collettività, nel caso di Jupiter deriva dalla doppiezza comportamentale, cioè dall'ipocrisia che gli rimprovera Giunone, parte lesa, borghesemente soggetta a crisi di nervi. Ma irresistibile al riguardo è il *refrain* che gli dèi cantano in coro nel Rondò delle metamorfosi:

Ne prends plus l'air patelin:
on connaît tes farces, Jupin.

Di questo tema diffuso, vorrei solo citare ancora l'occorrenza estrema, di massima raffinatezza e contorsione: la pretesa di Jupiter che valga a scagionarlo dalle accuse di libertinaggio proprio l'accusa da lui intentata a Plutone per il rapimento di Euridice: «tu verras bientôt qu'un dieu qui punir, comme j'entends le faire, les escapades des autres, doit être le mari le plus fidèle, le plus constant». Ma la prova è addirittura *e contrario*, giacché perseguire Plutone è esso stesso atto di libertinaggio, in quanto mira a sbarazzarsi di un rivale.

Qualche attenzione mi sembra meriti, in rapporto alla vicenda principale, il cammeo dedicato a Diana cacciatrice, vittima come Orfeo del moralismo. Anche nel suo caso, infatti, si normalizza forzatamente un mito notorio dopo averne suggerito una lettura eterodossa, ma rispondente ai desideri di chi vive la vicenda. Si tratta di Atteone, il giovane tebano trasformato in cervo dalla *pruderie* di Diana – già Ovidio accennava alla possibilità di considerarla eccessiva – per averla involontariamente vista nuda. Qui invece Diana accetta volentieri le attenzioni, ben volontarie, di Atteone e si dispera quando Jupiter lo punisce trasformandolo in cervo e comportandosi da custode geloso della pudicizia della figlia, ma soprattutto, anche in questo caso, della tradizione canonica: insomma, per «l'honneur de la mythologie».

Ma il parallelismo delle due situazioni si impreziosisce di una sorta di chiarimento, evidenziato da una prima ripresa da parte di Diana del lamento di

Orfeo in Gluck: «Rien n'égale mon tourment». È Diana dunque a ereditare la dolorosa passione che sarebbe richiesta al protagonista privato della sposa e che egli s'indurrà poi a ripetere sotto la costrizione dell'Opinione Pubblica; ma ciò che viene richiesto a Orfeo in nome di un'etica sessuale propugnatrice della fedeltà coniugale, diventa un comportamento deviante, censurabile e di fatto censurato, per la dea vergine che deve soddisfare un livello più radicale di repressione.

III.

Una volta esclusa dalla relazione coniugale, la tematica dell'*amour passion* già si era rifugiata nel più consueto dominio dell'adulterio, spostando il protagonismo sul personaggio di Euridice. Anche di questa tematica l'esito sarà dissacrante e vanificante, ma attraverso un percorso più lungo, fin dall'inizio segnato dall'ambiguità. In effetti l'entrata di Euridice (i «Couplets del bel pastore») è bilanciata fra la leggerezza *routinière* dell'adulterio, per cui si può chiedere la solidarietà altrettanto scontata del pubblico («ne dites rien a mon mari»), e una procedura di inveramento che chiama in causa due immagini classiche del vocabolario erotico, il sogno d'amore e l'inquietudine psichica, ma non si trattiene dal collegarli in un *calembour*:

La femme dont le coeur rêve
n'a pas de sommeil.

L'inveramento dovrebbe soprattutto giovare dell'ambientazione pastorale di questa passione: un mondo nostalgicamente richiamato come sede proverbiale della semplicità e della purezza. La successiva «Canzone di Aristeo» esalta il paesaggio idillico («fête d'une âme honnête», «vrai bonheur du coeur»), o forse è più giusto dire che vi ammicca, per introdurre subito dopo l'auto-falsificazione a svelare la natura strumentale di tanta innocenza: «Voilà ce que je dis pour inspirer de la confiance».

Del resto, già la prima didascalia del libretto ci aveva messo in guardia dal prendere sul serio tanto l'idillio pastorale quanto l'ispirazione poetica di Orfeo, che il mito voleva a sua volta vicino alla natura, capace di smuoverla col suo canto (nient'altro che la manifestazione estrema di questo potere risultava essere la conquista degli inferi). Qui, ben più che nella natura, pastore e poeta sono immersi in un insieme sociale che nei loro

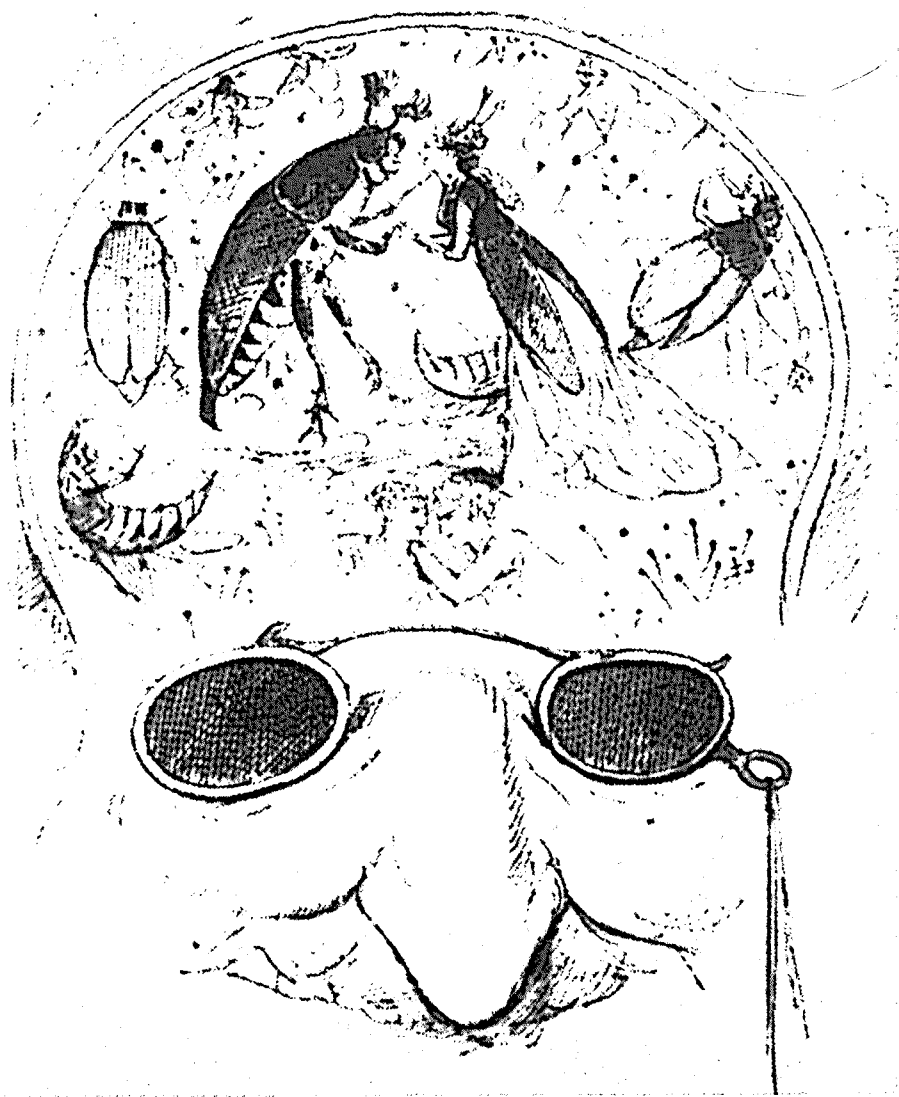
confronti fa valere il suo linguaggio e fondamento essenziale, il denaro; e sono infatti soprattutto due commercianti, Aristeo «fabricant de miel, gros et détail, dépôt au mont Hymette», e parallelamente Orfeo «directeur de l'Orphéon de Thèbes, leçons a mois et au cachet». Il mestiere di Orfeo è drammaturgicamente rilevante, perché lo rende ricattabile da parte dell'Opinione Pubblica:

Je veux te mettre en la misère,
te faire perdre tes leçons.

Ma la falsificazione di Aristeo va ben oltre: sotto le sue spoglie si nasconde nientemeno che il dio della morte Plutone, incapricciato di Euridice e perciò complice dei disegni uxoricidi di Orfeo, giacché è presumibile che, morta Euridice sarebbe sua.

In effetti il degrado del modello mitico, poggiante sull'equilibrio dei grandi poli tematici dell'amore e della morte, non può avvenire se non investendo entrambi. A ridicolizzare la paura antonomastica del genere umano, si prestano a meraviglia la figura di Plutone – degradato anche più di Jupiter, di cui in qualche modo deve subire il potere – e soprattutto il suo inferno, che non rappresenta nessuna soglia separativa dalla vita umana. Di questa, anzi, ripete i piaceri, dal cibo al vino e appunto al libertinaggio: sono ben questi a renderlo un'alternativa appetibile per gli dèi stanchi dell'immutabile e ripetitiva felicità celeste, della bellezza da cartolina dell'«implacable azur».

Da questa conciliante atmosfera di continuità si stacca la scena della morte di Euridice, e in particolare la sua appassionata «invocation à la mort»: la morte per amore, ovvero quella che Euridice crede di subire a causa del complotto ordito da Orfeo contro il rivale, si trasforma, secondo la classica associazione tardo-romantica, in morte amorosa, fascino della trasfigurazione, paradossale luogo di ebbrezza e resurrezione: diversità dunque, più che mai proclamata, ma capovolta di segno. Né dal punto di vista linguistico né da quello musicale niente ci allontana dall'opera seria, anzi dalla tragedia: la sola possibilità parodica resta legata alla relazione con il contesto, che fin d'ora fornisce una preziosa indicazione posizionale: per essere presa sul serio, l'aria di Euridice dovrebbe essere conclusiva; in altre parole, troppo presto arriva per non essere poi contraddetta. Ciò puntualmente avviene, forse con bruschetteria eccessiva, allorché all'inizio dell'Atto III i celebri «Couplets dei rimpianti» la mostrano sola e ancora annoiata, al punto da rimpiangere Orfeo!



Bertall (Charles-Albert Arnoux) (1820-1883), caricatura di Jacques Offenbach. Vignetta tratta da «L'Illustration», 1° maggio 1875.

Intanto attorno a lei ruotano i corteggiatori: tocca adesso a John Styx, chiamato, con detestabile gioco di parole, «domestyx» di Plutone. A questo personaggio, già re di Beozia (non a caso, commenta acidamente Euridice) spetta rappresentare le placide e stolidi tautologie in cui la vita umana si lascia racchiudere: il rimpianto della condizione passata e la coscienza rassegnata dei limiti, che adatta all'ambiente un vecchio proverbio:

La plus belle ombre, ma chérie,
ne peut donner que ce qu'elle a.

Tocca poi all'imperiale corteggiamento di Jupiter, che il consiglio di Cupido porta a trasformarsi in mosca per penetrare nella prigione della donna: la scena è giustamente famosa per la paradossale, e davvero ovidiana, capacità di rappresentare la carnalità in assenza del corpo.

Tuttavia Euridice sfuggirà sia a Jupiter che a Plutone, che a John Styx, oltre che, s'intende, a Orfeo: apparterrà a Bacco, ma non come partner, come sacerdotessa e simbolo del gigantesco movimento di vitalità ed erotizzazione cui si associa da sempre l'esperienza dionisiaca. Non può essere un caso che in un *pantheon* affollatissimo, ed enormemente cresciuto dalla prima alla seconda versione, Bacco non compaia prima dell'explicit: la sua rinuncia alla presenza personale drammatica è tutt'uno con il tramonto della relazione di coppia, ultimo stadio della crisi dell'*amour passion*. Impulso sessuale e impegno emotivo vengono riportati a una concezione cosmica del piacere, rappresentata nella cifra formale della danza, unione di antico e moderno, di minuetto e di *galop* (ma di essere predestinato alla commercializzazione del *can-can* il *galop* di Offenbach ha tanto poca colpa quanto il wagneriano motivo della spada di essere spostato dall'*Anello del Nibelungo* al clacson dell'automobile di Adolf Hitler).

Alla trasformazione di Euridice in Baccante, Plutone protesta «Mais ça n'est pas dans la mythologie», e Jupiter, sovraneamente (per una volta) risponde: «Eh bien, on la refera, la mythologie».

Traduciamo: c'è qualcosa nella vita umana che non è riconducibile al paradigma sociale costrittivo e, in quanto costrittivo, inautentico in tutti i suoi idoli, morali, psichici, culturali: questo qualcosa è niente altro che la vita stessa nel suo movimento immediato.

Si può allora ricordare che anche Zola, ferma restando la condanna moralistica, distingueva perfettamente il falso dal vero, gli dèi di cartapesta dal fascino tangibile della sua protagonista, che «dégageait autour d'elle une odeur de vie, une toute-puissance de femme, dont le public se grisait».



* Guido Paduano insegna Letterature comparate alla Facoltà di Lingue e Letterature straniere dell'Università di Pisa e Letteratura greca alla Facoltà di Lettere e Filosofia della stessa Università, di cui è anche prorettore vicario. Ha studiato problemi di teatro greco e

latino, di epica ellenistica, di teoria della letteratura e di teatro musicale, al quale ha dedicato in particolare due volumi di saggi: *Noi facemmo ambedue un sogno strano*, Sellerio, Palermo 1982 e *Il giro di vite*, La Nuova Italia, Firenze 1992.



Carlo Gripp (Charles Tronsens) (1830-1890), Photo-biografia di Jacques Offenbach. Incisione stampata da Pierre Durat a Parigi.

UN RITRATTO

a cura di
Elisabetta Fava

Il cognome di Offenbach deriva dall'omonima cittadina tedesca sul fiume Meno, nei pressi di Francoforte, dove risiedeva il nonno di Jacques; fu il padre Isaac Eberst, invece, a lasciare il piccolo centro e ad andare girovagando come cantore solista nelle sinagoghe e come violinista nelle taverne. Jacques (Jakob) Offenbach nacque a Colonia il 20 giugno 1819, ed era il settimo figlio del matrimonio di Isaac con Marianne Rindskopf. Visto il talento del bimbo e il suo desiderio di imparare, lo si mandò a lezione di violoncello da un onesto e bizzarro strumentista di Colonia, un certo Alexander, e poi dal più abile Bernhard Breuer. Infine Isaac volle tentare la grande impresa e partì con i due figli maschi, Julius e Jakob, per Parigi; qui sfoderò tali doti di tenacia e diplomazia da convincere il burbero Cherubini ad ammettere Jakob nella classe di violoncello del Conservatorio. L'esperienza durò un anno soltanto; dopo di che Jacques preferì inserirsi in un'orchestra e approdò in breve all'Opéra-Comique, dove riuscì a conoscere Halévy, che proprio nel 1835 toccava l'apogeo della sua carriera con il trionfo della *Juive* all'Opéra. Halévy prese a ben volere il giovanissimo violoncellista e cominciò a impartirgli lezioni di composizione. Offenbach aveva ancora nel cuore il ricordo del carnevale di Colonia, con i suoi toni folclorici e accesi, le sue danze vitalissime; il periodo di rodaggio all'Opéra-Comique lo portava spesso, con l'allegria combriccola di colleghi, in sale da ballo e feste mascherate: infine venne l'esperienza di uno spiritoso atto unico di Halévy, *L'Eclair*. Il suo gusto musicale cominciava a prendere forma e consapevolezza, a maturare un orientamento: consigliato e appoggiato da Halévy, presentò i suoi primi valzer e, nonostante l'inevitabile confronto con i viennesi Lanner e Strauss, ebbe un successo tale da approdare presto all'Opéra-Comique e all'Opéra: memorabile il valzer *Rebecca*, che utilizzava melodie sacre della liturgia ebraica, a lui note dall'infanzia, mescolando nostalgia e mondanità. Volendo puntare un po' più in alto, Offenbach lasciò l'orchestra dell'Opéra-Comique: e in questo frangente delicatissimo gli fu di grande aiuto la sollecitudine di Friedrich von Flotow, che godeva già di una certa popolarità nei salotti parigini e vi introdusse anche l'amico, procurandogli i contatti sociali e le conoscenze di cui aveva bisogno per far circolare le proprie romanze e ot-

tenere le prime scritture. L'esito del vaudeville *Pascal et Chambord*, però, non fu soddisfacente, e Jacques preferì perfezionarsi ancora come virtuoso di violoncello e rientrare finalmente a Colonia, dove nel 1840 morì sua madre. Ormai, comunque, Jakob era diventato Jacques, pur con le sue radici indelebili di tedesco e di ebreo: e a Parigi, dove presto volle ritornare, ottenne il primo successo con una serata interamente retta da musiche proprie: era la primavera 1843, nella Salle Herz. Nello stesso periodo conobbe Herminie d'Alcain e, forte del successo della sua prima *tournée* (che lo portò anche a Londra per esplicito volere dei futuri suoceri), riuscì a sposarla, accettando anche di abbracciare il cattolicesimo.

Dopo una parodia della celebre ode sinfonica *Le Désert* di Félicien David, Offenbach sperava di fare rappresentare al Théâtre Lyrique un suo atto unico, *L'Alcôve*; ma il sopraggiungere della rivoluzione, nel 1848, mandò all'aria ogni progetto. Soltanto nel 1850, dopo un periodo di aridità creativa e crisi finanziaria, Offenbach ritrovò entusiasmo e sostegno nel posto di direttore d'orchestra alla Comédie-Française, offertogli dall'amministratore della Comédie, Houssaye. Cominciarono così parallelamente le fortune di Offenbach e il rialzo delle sorti della Comédie, grazie alle musiche di scena e ai vivaci *entr'actes* del nostro compositore. Un'altra svolta arrivò nel 1853, quando finalmente Offenbach poté vedere rappresentata al *Théâtre des Variétés* la sua operetta *Pepito*: e due anni più tardi Hervé accettò alle Folies-Nouvelles una 'antropophagie musicale' dal fantasioso nome di *Oyayaie*, robustamente dissacratrice e giudicata esilarante dal pubblico.

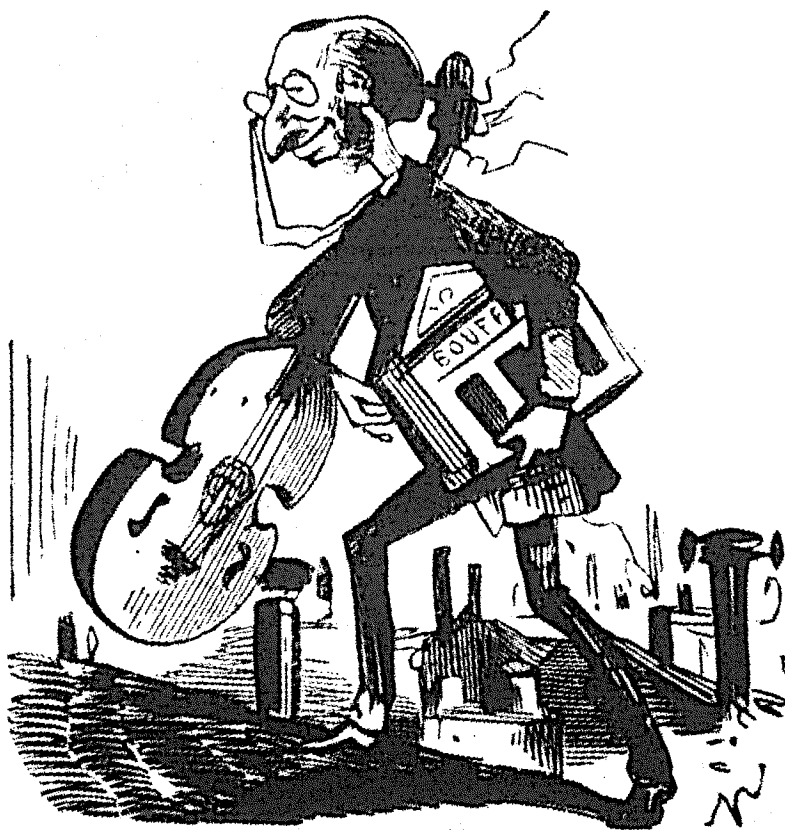
Il 5 luglio 1855 Offenbach inaugurava una nuova sala, affittata appena diciotto giorni prima nei pressi dei Champs-Élysées e trasformata nei Bouffes-Parisiens: il pubblico che gremì il locale tributò ovazioni al giovane compositore. Già nel 1856 la compagnia del nuovo teatro veniva ammirata da Napoleone III in uno spettacolo allestito alle Tuileries, con cui Offenbach fondò la sua fortuna presso gli ambienti dell'Impero: e prima di produrre *Orfeo all'inferno* (21 ottobre 1858) i Bouffes avevano già affrontato una *tournée* che li portò fino a Londra. Nel 1860 Offenbach venne naturalizzato francese: erano gli anni del massimo splendore, con una compagnia di artisti straordinari per simpatia e bravura vocale: la prestazione di Hortensie Schneider, per esempio, fu determinante per mietere il trionfo della *Belle Hélène* (17 dicembre 1865) che, a differenza dell'*Orfeo*, piacque immediatamente.

Il favore di cui godeva a corte e il fascino esercitato sul pubblico consentivano a Offenbach un'estrema 'libertà di parodia'; ma quando Napoleone III

cadde, nel 1870, il compositore stimò prudente allontanarsi e far dimenticare alcuni inni filoimperiali scritti anni addietro; riparò quindi provvisoriamente in Germania.

Dopo lo schiaffo morale di Sédan, i parigini erano meno propensi al riso, tantomeno ad accettare la *coquetterie* irrisoria dell'operetta. Divenuto impresario del Théâtre de la Gaîté, Offenbach puntò molto sullo sfarzo degli allestimenti (*Le Roi Carotte*, da Sardou, 1872; un rifacimento pompieristico dell'*Orfeo*, 1874; *Geneviève*, 1875); e così nel 1875 si ritrovò a un passo dalla bancarotta, e chiuse i battenti della Gaîté appena in tempo per riuscire a pagare gli ultimi stipendi e non restare in debito verso chi aveva lavorato con lui. Risanate le finanze con una serie di operette agili e anticonvenzionali, partì il 31 aprile 1876 per l'America; di quest'avventura, durata circa un anno, resta un diario, *Notes d'un musicien en voyage*.

Al ritorno, venne assorbito da un nuovo progetto che egli caldeggiò più di tutti i precedenti: la sua unica opera vera e propria, *Les Contes d'Hoffmann*; assediato dalle richieste di nuovi lavoretti comici, e ormai malato, riuscì a completare il lavoro, ma non a vederne la messinscena, nonostante accorate sollecitazioni: i *Contes* furono rappresentati all'Opéra-Comique soltanto il 10 febbraio 1881 e il loro autore si era spento il 5 ottobre dell'anno precedente.



Autore anonimo, caricatura di Jacques Offenbach alla ricerca di una sala. Litografia, s. d.

RITORNO DAL PASSATO
a cura di
Giorgio Gualerzi e Giorgio Rampone

AI BOUFFES-PARISIENS, IN PIAZZA CARLINA...

Quattro pareti in legno, panche e sedie in abbondanza per stiparvi il maggior numero di persone, tende e addobbi falsamente preziosi e forse di dubbio gusto ma sufficienti per creare l'illusione di trovarsi in una vera sala parigina. Non è difficile immaginarlo così, quel teatrino provvisorio denominato «des Bouffes-Parisiens» che l'intraprendente famiglia Grégoire costruì a Torino nel novembre 1869 in piazza Carlo Emanuele I, da sempre popolarmente nota come piazza Carlina. Con il glorioso originale della Salle La-caze di Offenbach la baracca dei Grégoire aveva di sicuro in comune il freddo pungente – che qualche spettatore lamentò sui giornali, convincendo la compagnia a traslocare prima al Gerbino e poi allo Scribe – ma anche l'atmosfera spassionata, festosa, irriverente che vi faceva accorrere in massa la Torino elegante. *L'Oeil crevé* o il *Fleur-de-thé*, ultime novità di Hervé e Lecocq e, naturalmente, molto Offenbach, rigorosamente in francese, assicuravano un divertimento autentico, al quale i torinesi non sembravano più disposti a rinunciare.

A quel tempo il dilagare dell'operetta francese in Italia era ormai una realtà e presto sarebbe toccato a quella viennese di Suppé e Strauss. Una ricostruzione puntuale e documentata della storia di quella diffusione presso le nostre platee è impresa ardua e pressoché tutta da compiere, non negli ambienti musicali veri e propri ma attraverso un'analisi dei repertori delle compagnie drammatiche.

Quel che è certo è che, alla luce dei dati fino ad ora raccolti, Torino vi svolse un ruolo da protagonista. Se così fu, buona parte del merito va ascritta a un intelligente e abile uomo di teatro, Eugène Meynadier, figura oggi del tutto dimenticata e curiosamente ignorata anche dai più attenti lessici specializzati¹. Nato nel 1818 a Périgueux, un'irrefrenabile vocazione teatrale lo strappò, contro la volontà della famiglia, alla carriera militare e a quella di oscuro impiegato, portandolo a essere da attore girovago ad acclamato mattatore dei più importanti teatri di Parigi. Nel 1849, la grande svolta: Meynadier, a capo di una propria compagnia, parte alla volta dell'Italia, con il preciso obiettivo di presentarvi tutto ciò che di nuovo (e meno nuovo) l'immenso repertorio del suo paese gli offriva. Era inevitabile che Torino, per ovvie ra-

gioni geografiche e anche socio-politiche, diventasse il suo 'quartier generale'. Dopo molte stagioni al Teatro d'Angennes, nel 1858, l'anno dello storico accordo di Plombières che suggellò l'intesa diplomatica e militare fra Cavour e Napoleone III in funzione anti-austriaca, Meynadier ebbe finalmente nella città piemontese il suo teatro, lo Scribe di via della Zecca (oggi via Verdi, dove si può ancora scorgere quel poco che ne resta dopo i bombardamenti dell'ultima guerra). Preceduta da un gran *battage* pubblicitario, con manifesti che davano per certa la presenza nientemeno che del dedicatario, Eugène Scribe, nonché di un suo lavoro appositamente scritto, l'inaugurazione della nuova sala votata al teatro francese fu poi così commentata ironicamente dalla stampa, a fronte del più modesto andamento dei fatti, la sera del 20 dicembre:

Il Teatro Scribe, la *jolie bombonnière* offerta dal sig. Meynadier *aux doigts gantés des dames de Turin*, fu aperto senzaché il padrino assistesse alla festa del battesimo, come erasi fatto annunziare pei giornali. *La Beauté du Diable* s'è smarrita per via, Scribe fu trattenuto sul Moncenisio dalla neve: ma il tiro era riuscito, il teatro riboccava di spettatori².

Scribe, dunque, non si fece vedere e con lui neppure l'annunciata primizia (*La Beauté du diable*, appunto)³. Ma con i suoi 1400 posti, suddivisi fra platea, cento palchi in quattro ordini e un loggione⁴, la nuova sala, unanimemente considerata la più raffinata fra le molte esistenti all'epoca nella città, per alcuni anni consentì ai torinesi un aggiornamento continuo, spesso a ridosso delle *créations*, sull'incessante produzione teatrale francese. La distanza fra la Torino capitale dell'Italia finalmente unita e Parigi, almeno a giudicare dai palcoscenici, era veramente ridotta.

Meynadier, monopolista assoluto dello Scribe, concedeva di rado il suo teatro e soltanto per brevi stagioni d'opera. La sua compagnia, di qualità altalenante, poteva contare comunque su alcuni inossidabili professionisti (Bondoïs, Pougin, Mannstein, Chambéry, Béjouy) e su deliziose attrici quali la Laurentine, la Honorine e, soprattutto, Aimée Olympe Desclée, amica e interprete per eccellenza di Alexandre Dumas figlio. O anche su grandi nomi della scena parigina ospitati per brevi cicli di rappresentazioni, come accadde nel 1861 con Eugénie Doche (*alias* Charlotte-Marie de Plunkett), la celebre prima interprete di Marguerite Gauthier, che Meynadier offrì all'ammirazione dei torinesi proprio nella *Dame aux camélias*, nonché in *Adrienne Lecouvreur* di Legouvé e Scribe e nella *Fiammina* di Uchard.

Alle altre compagnie francesi operanti a quel tempo in Italia (la Bozia e Barry, la Gosset, quella del famoso Brindeau) non restava quindi che il po-

co spazio disponibile del Carignano o del Teatro d'Angennes; e non a caso l'abile Meynadier, lasciando quest'ultimo per lo Scribe, vi favorì l'insediamento della nascente compagnia dialettale di Giovanni Toselli, in cui certo non vedeva un concorrente⁵.

Quanto al repertorio, dal gigantesco 'baule' di Eugène Meynadier uscivano lavori drammatici di ogni tipo, prevalentemente di autori contemporanei, con l'unica eccezione dell'eterno Molière. L'elenco sarebbe lunghissimo: Scribe, Legouvè, Dumas padre e figlio, Delavigne, Barrière, Feuillet, Augier... Ma, ciò che più interessa in questa sede, è la frequente commistione di musica, canto e prosa tipica del teatro francese che caratterizzava i cartelloni di Meynadier, come quelli delle altre compagnie, in cui a drammi e commedie 'puri' si alternavano la *comédie-vaudeville*, la *comédie mêlée de chant*, la *folie-vaudeville*. Attraverso complesse trasformazioni susseguitesi nel tempo, l'antico *vaudeville* di oscura origine popolare era stato infatti una formidabile matrice germinale di generi diversi fioriti nel Settecento, accomunati dalla compresenza di recitazione e canto, dando vita, sul versante più propriamente musicale, all'*opéra-comique* con le sue derivazioni, la *ballad opera* inglese e il primo *Singspiel* tedesco.

Dal *vaudeville* all'operetta il passo, in fondo, era breve e ai consumati artisti di Meynadier, già abituati a canticchiare *ariettes* facili e leggere, non sarebbe certo mancato il mestiere per far fruttare anche l'ultima novità del giorno. I tempi, d'altra parte, erano più che maturi. Intorno al 1860 la fama di Offenbach e dei suoi Bouffes-Parisiens aveva già varcato i confini della Francia e anche a Torino qualche timido tentativo per farlo conoscere era stato attuato. A questo proposito la prima notizia certa (in quanto avallata da recensione) ci porta al 13 maggio 1861, data di una rappresentazione di *Les Deux aveugles* all'Accademia Filodrammatica, ad opera di alcuni volonterosi dilettanti di nobile famiglia. Vittorio Bersezio, presente allo spettacolo, capì subito che il nuovo genere pretendeva molto di più, sul piano musicale, di quanto potesse offrire in genere la versatilità delle compagnie drammatiche:

Gli è che a porre in sulla scena codesta facezia musicata ci è una difficoltà, cui una compagnia comica non può superare così facilmente; ed è che vi occorrono due attori che sappiano recitare molto bene, che sappiano cantare anche meglio, e che non solo abbiano sapere musicale, ma posseggano quello spirito speciale da capire e poter eseguire, secondo le gaie intenzioni degli autori, quell'azione e quel canto⁶.

Probabilmente molto vicino a tale ritratto ideale dell'interprete d'operetta era, nella Compagnie Meynadier, Paul Chambéry. Non scommetteremmo sulle sue

doti vocali, ma senz'altro in lui la *verve* e l'ironia per trovare in *M. Chouffleury restera chez lui le...* un 'cavallo di battaglia' non difettavano. È la seconda presenza offenbachiana di cui si trova notizia sicura nei giornali torinesi: siamo alla fine del 1864 e la breve *opérette bouffe* del musicista francese sembrò «fatta apposta per dileguare ogni tristo pensiero»³ e con lo stesso favore fu accolto, il 18 dicembre 1865, un altro atto unico, *Le Mariage aux lanternes*:

Dobbiamo anche registrare il successo brillantissimo ottenuto ieri a sera da una nuova operetta di Offenbach [sic]: *Le Mariage aux lanternes* che è veramente una graziosissima cosa, e che fu eseguita con molta delicatezza. Il pubblico l'ascoltò con vero piacere e l'applaudì a più riprese clamorosamente⁴.

Sarà però la famiglia Grégoire a portare a Torino per la prima volta un lavoro di Offenbach in grado di riempire una serata intera, allestendo nella primavera del 1866 *La Belle Hélène* in un altro teatrino improvvisato, questa volta chiamato «des Soirées parisiennes» e collocato in piazza Solferino, di fronte all'Alfieri. Incoraggiato dal successo ottenuto dai Grégoire, Meynadier con infallibile intuito non esitò a dare il via, nell'inverno successivo, a una grande stagione offenbachiana in cui *Jeanne qui pleure et Jean qui rit*, *Barbe-Bleue*, *La Vie parisienne*, *Lisichen et Fritzchen*, *Une Demoiselle en loterie* e *Les Bavards* fecero da corona all'impresa più impegnativa, quella di *Orphée aux enfers*. Dopo un rinvio, che come al solito rese più trepida l'attesa, *Orphée* andò in scena allo Scribe il 13 dicembre 1866, data che potrebbe anche coincidere con quella della prima italiana del capolavoro di Offenbach⁵:

Fin da un'ora prima che cominciasse lo spettacolo era impossibile penetrare nella platea: non una sedia chiusa, e se n'erano cresciute due file, non un palco era vuoto.

L'operetta ebbe un pieno successo specialmente al secondo ed al quarto atto. Il pubblico chiese istantaneamente la replica del *Cancan* [sic]. Tutti gli attori si distinsero ma fu a Chambéry che toccarono i primi onori e dopo di lui alla signora Annichini.

L'Orphée è destinato ad avere un successo sempre crescente, tanto dal lato degli applausi che da quello della cassetta e Meynadier può esser contento delle spese e della cura fatta per metterlo in scena.

Così l'anonimo cronista della «Gazzetta di Torino», il giorno dopo. Vero è che gli esponenti della critica più paludata, come Fulvio Accudi su «La provincia» o Corinno Mariotti sulla stessa «Gazzetta di Torino», trattavano con distacco, quando non con disprezzo, le operette di Offenbach, reputandole troppo sciocche e inconsistenti per meritare un commento.

Incurante dell'indifferenza degli appendicisti, Meynadier andò avanti per la sua strada, rafforzando talora la compagnia con qualche celebrità dei Bouf-

fes-Parisiens, come Lucille Tosté, e invitando nel 1867 i Grégoire a presentare nel suo teatro la loro versione dello stesso *Orphée aux enfers*, nonché *La Grande-duchesse de Gérolstein* e *Croquefer, le dernier des paladins*.

A quel tempo, la conquista dell'Italia da parte dell'operetta francese è ormai un fatto compiuto, e non soltanto a Torino. I nostri gruppi drammatici non possono che adeguarsi alla *nouvelle vague*, se vogliono sopravvivere. Nascono allora le prime compagnie italiane specializzate, come quella 'comica e semi-lyrica' di Antonio Scalvini o quella 'comico-cantante' di Filippo Bergonzoni e Achille Lupi, che propongono il nuovo genere ormai popolarissimo in traduzione italiana e spesso con sostanziali adattamenti musicali, finalizzati a facilitare il compito ai loro artisti, più abituati a recitare che a cantare.

Particolarmente significativa in tale contesto è la singolare personalità di Scalvini, altro uomo di teatro, come Meynadier, caduto nell'oblio più totale¹¹. Al pari di altri 'scapigliati', Scalvini si caratterizzava per una creatività disordinata e stravagante che lo portava a esplorare forme di spettacolo inconsuete, fuori dall'ordinario. Sua è la prima 'rivista' della nostra storia teatrale, l'azione allegorica *Se sa minga* musicata da Antonio Carlos Gomes (l'autore del *Guarany*, di cui Scalvini stese il libretto originario), che fece furore a Milano nel 1866, venendo poi anche presentata – ma con successo molto inferiore – al Carignano di Torino il 25 marzo 1867. E a lui si devono inoltre le prime *féeries* italiane, come la *Principessa invisibile*, del 1869, «fiaba umoristica in tre atti e sette quadri» con musica di Michele Iremonger¹², «brillante, vivace, popolare: qualche volta [...] tolta di peso da Offenbach, ma ben adattata alle parole». È quanto si legge sulla «Gazzetta di Torino»¹³, a proposito della novità di Scalvini in scena al Carignano il 17 aprile 1870, giudicata però in definitiva non all'altezza dei modelli dai quali aveva comunque tratto ispirazione:

Amiamo meglio per parte nostra assistere una sola volta agli sgambettamenti della *Grande Duchesse* od al *cancan* ballato da un *petit Faust*, che non averci a digerire per 96 sere una invisibilità principesca...

Che il pubblico accorresse in massa ad assistere alle operette francesi trovandovi di che soddisfare i propri bisogni di spensieratezza e, perché no, anche di trasgressione era un dato di fatto, al punto da ingenerare insofferenza nei confronti di qualsiasi tentativo di imitazione mal riuscito:

Ieri sera un vero guazzabuglio al Balbo per un *can-can* che non venne eseguito in tutte le buone regole; si voleva un vero *can-can* come quello che si balla nella *Vie parisienne*, non un simulacro di scandalo senza averne le licenziose attrattive¹⁴.

Accanto ai propri personalissimi esperimenti, Scalvini accortamente non mancò di proporre le operette straniere traducendone il libretto e puntando sulla sontuosità dell'allestimento, di cui egli stesso curava scenografie e costumi. Nella sua versione, «esito splendidissimo»¹⁵ ebbe al Teatro Balbo il 26 ottobre 1871 *L'isola di Tulipatan*, primo Offenbach in italiano apparso a Torino, preceduto di qualche settimana da *Le amazzoni*, ossia *Zehn Mädchen und kein Mann* di Franz von Suppé.

Così, all'inizio degli anni Settanta i torinesi non avevano che l'imbarazzo della scelta, fra le operette in lingua italiana con Scalvini o Bergonzoni o quelle in originale con gli indomiti Grégoire e Meynadier a cui si affiancheranno le compagnie Terris e Coste e Leroy-Clarence (quest'ultima, fra l'altro, con la prima per l'Italia della *Fille de Madame Angot* di Lecocq, il 1° ottobre 1873). Senza dimenticare, infine, quelle in piemontese presentate da Tancredi Milone e Francesco Ferrero al Teatro Rossini: *La Lena del Rociamlon*, *La leva an massa*, *N'astussia 'd Margritin*...

Non poteva mancare, in tale contesto, l'arrivo di *Orfeo all'inferno*, il 6 dicembre 1873 al Teatro Balbo, destinato a raccogliere l'eredità dello Scribe come 'tempio' torinese dell'operetta. Nel frattempo, i torinesi avevano passato ore liete in compagnia di molti altri titoli offenbachiani che si erano aggiunti a quelli fino ad ora indicati: *La Chanson de Fortunio*, *La Périchole*, *Ba-ta-clan*, *Les Brigands*, *La Princesse de Trébizonde*, *Boule-de-neige*, *Le Pont des soupirs* e, in italiano, *Il 66* o *La lotteria di Vienna* con Scalvini. Naturalmente, è ancora Scalvini a farsi carico della traduzione del testo di *Orfeo*, 'arriechito' nella scena dell'inferno da una 'rivista' che riproponeva i più salienti fatti della recente cronaca cittadina, dallo sciopero dei vetturini alle pubbliche controversie sul monumento a Cavour...

Interventi del genere oggi fanno sorridere e servono a ricordare come la storia dell'operetta sia fitta di manipolazioni e adattamenti, certo irrispettosi dell'originale, ma talora giustificati dalla necessità di trovare qualche pretesto per quell'ironizzare sulla realtà del momento che è pur parte della sua natura. Un problema inesistente quando l'operetta esce dai suoi circuiti per approdare alle sale da concerto o ai teatri d'opera, come sempre più frequentemente accade¹⁶, trovandovi quelle garanzie di rigore esecutivo che consentono alle qualità della musica di emergere, quando vi sono (il che è senz'altro vero, nel caso di Offenbach). Ma con l'inconveniente forse di imbalsamarle un poco, senza restituircene del tutto lo spirito autenticamente libero, fatto anche di quella guitteria un po' cialtrona rimasta là, tra i gelidi spifferi della traballante baracca Grégoire*.

G. R.



- 1 È significativa in tal senso l'assenza di una specifica voce dedicata a Meynadier nell'*Enciclopedia dello spettacolo*, monumentale e basilare opera fondata da Silvio D'Amico. A Meynadier ancora vivente dedica invece ampio spazio ed elogi Francesco Regli nel suo *Dizionario dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresarii, ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, edito a Torino da E. Dalmazzo nel 1860 (pp. 326-328).
- 2 «L'opinione», 28 dicembre 1858, articolo non firmato.
- 3 Nel catalogo di Scribe *La Beauté du diable* compare soltanto – in collaborazione con Émile de Najac – come libretto per un'*opéra-comique* musicata dall'italiano Giulio Alary e rappresentata nel 1861. In mancanza di quanto annunciato, Meynadier rimediò per l'apertura del Teatro Scribe con un'altra recentissima commedia del grande autore francese, *Les trois Maupins*.
- 4 Cfr. Luciano Tamburini, *I teatri di Torino*, Edizioni dell'Albero, Torino 1966, pp. 157-158.
- 5 In tal senso il contributo di Eugène Meynadier alla nascita del teatro piemontese è ricordato da Domenico Seren Gay nel volume *Teatro popolare dialettale*, Priuli & Verlucca, Ivrea 1977, pp. 27-28.
- 6 «Gazzetta di Torino», 20 maggio 1861, articolo non firmato.
- 7 Non è affatto da escludersi che altre operette di Offenbach, scelte tra quelle in un atto e quindi più facilmente realizzabili, siano state rappresentate a Torino prima di questo *M. Choufleury*. Infatti Brofferio, recensendo la citata edizione di *Les Deux aveugles*, ne menzionava una precedente al Teatro d'Angennes, forse allestita dallo stesso Meynadier. È probabile, inoltre, la presentazione di *Tromb-al-Cazar, ou Les Criminels dramatiques* da parte della compagnia Bozia e Barry, sempre al d'Angennes, nel 1862.
- 8 «L'opinione», 5 dicembre 1864, articolo non firmato.
- 9 «Gazzetta di Torino», 19 dicembre 1865, articolo non firmato.
- 10 Fino ad ora il debutto in Italia di *Orphée aux enfers* (in lingua francese) era collocato nel maggio 1867 a Milano (Teatro Re, con la Compagnia Meynadier), anche sulla base di quanto segnalato da Loewenberg (*Annals of Opera*, col. 934). Le ricerche effettuate nella presente occasione hanno consentito di individuare quest'edizione torinese di sei mesi precedente che, fino a prova contraria, diventa la prima italiana. Analogo discorso può essere fatto per *Barbe-Bleue*, *La belle Hélène*, *La Grande-duchesse de Gérolstein* e *La Périochole*, con Torino che anticipa Milano e Napoli, contrariamente a quanto si credeva. Ed è anche assai verosimile pensare che nessun'altra città italiana, prima di Torino, abbia potuto conoscere *La Vie parisienne*, dal momento che l'edizione dello Scribe del 29 dicembre 1866 segue di neppure due mesi la prima assoluta di Parigi. Ma, come si diceva, la storia della diffusione dell'operetta in Italia è tutta da scrivere e pertanto il beneficio del dubbio è più che lecito. Fuori discussione, in ogni caso, è la centralità di Torino in tale storia.
- 11 Come nel caso di Meynadier, l'*Enciclopedia dello spettacolo* non si occupa, se non indirettamente, di Antonio Scalvini.
- 12 Il nome di Michele Iremonger, quale autore della musica, compare sul libretto

della *Principessa invisibile*. Va però segnalato che l'*Enciclopedia dello spettacolo* la attribuisce a Giulio Ricordi.

- 13 «Gazzetta di Torino», 18 aprile 1870, articolo non firmato.
- 14 «Gazzetta Piemontese», 21 giugno 1870, articolo non firmato, che si riferisce a una rappresentazione del ballo *Monsieur Dandan*, che avrebbe dovuto rasserenare gli spettatori nientemeno che dopo le funeste vicende della *Maria di Rohan* di Donizetti.
- 15 «Gazzetta Piemontese», 27 ottobre 1871, articolo non firmato.
- 16 Torino, va ricordato, ha dato un contributo significativo in tal senso per quan-

to riguarda Offenbach, con l'esecuzione all'Auditorium Rai di *Orfeo all'inferno* (7 aprile 1978) e, nella stessa sede, con il Festival dedicato al musicista francese in due serate (12 e 14 maggio 1981), nel corso delle quali furono riproposte *La canzone di Fortunio*, *La lezione di canto elettromagnetico*, *Vento della sera* o *L'orribile banchetto*, *Il signore e la signora Denis*, *I due ciechi* e *Le signore del mercato*. Sul podio, in tutte le occasioni, un entusiasta Peter Maag.

* Si ringraziano, per la cortese collaborazione prestata, i signori Giorgio Appolina, Gianni Legger, Carlo Marinelli Roscioni, Gualtiero Rizzi.

LE PRIME RAPPRESENTAZIONI DI «ORPHÉE AUX ENFERS»

NEL MONDO:

Parigi, Théâtre des Bouffes-Parisiens, 21 ottobre 1858

Eurydice	Mme Lise Tautin
Cupidon	Mlle Guffroy
Vénus	Mlle Garnier
Opinion publique	Mlle Marguerite Macé
Orphée	M. Tayau
Pluton	M. Léonce
Jupiter	M. Désiré
John Styx	M. Bache
Direttore d'orchestra	Pierre-Joseph-Alphonse Varney
Scene	Charles Cambon e Thierry
Costumi	Gustave Doré e Bertail

Parigi, Théâtre de la Gaîté, 7 febbraio 1874 (nuova versione come opéra-féerie in quattro atti e dodici quadri)

Eurydice	Mme Marie Cico
Cupidon	Mme Matz-Ferrare
Diane	Mme Perret
Vénus	Mme Angèle
Opinion Publique	Mme Elvire Gilbert
Junon	Mme Lyon
Orphée	M. Meyronnet
Pluton	M. Montaubry
Jupiter	M. Christian
John Styx	M. Alexandre
Mercuré	M. Grivot
Direttore d'orchestra	Albert Vizentini
Scene	Charles Cambon, Jean-Baptiste Lavastre, Eugène Fromont, Jean-Louis Chéret
Costumi	Grévin e Stop

IN ITALIA*:

Torino, Teatro Scribe, 13 dicembre 1866

Compagnie Eugène Meynadier

Eurydice
Cupidon
Pluton

Mme Annichini
Mlle Marie Lamallarée
Paul Chambéry

*Cfr. nota 10, p. 45.



Gustave Doré (1832-1883). *Il trionfo di Offenbach*. Litografia, s. d.



Bertall (Charles-Albert Arnoux) (1820-1883), *Meno di niente, guardate l'Inferno! Ecco Orfeo che si alza per la 365ª volta!* Vignetta tratta da «L'Illustration», 3 febbraio 1866.

LIBRI, DISCHI E WEB

a cura di
Sergio Bestente

PROPOSTE DI LETTURA

Una buona introduzione alla storia dell'operetta è quella pubblicata nel volume IV di *Musica in scena*, l'enciclopedia storica dello spettacolo musicale diretta da Alberto Basso¹. Il testo di riferimento sull'argomento, purtroppo non ancora tradotto in italiano, rimane tuttavia quello pubblicato in inglese da Richard Traubner nel 1983²; serio e documentato, il lavoro passa in rassegna la storia di tutti i tipi di spettacolo che in qualche modo possano avvicinarsi all'idea di operetta, comprendendo il genere Savoy, gli spettacoli di Broadway e la zarzuela. Per chi avesse familiarità con la lingua tedesca, un'ottima guida al mondo dell'operetta è anche il volume di Volker Klotz³ pubblicato nel 1991; si tratta di un testo piuttosto ricco e completo, diviso in due parti: nella prima, di taglio più specificamente storico, vengono tracciate le linee di sviluppo della molteplice storia dell'operetta, mentre nella seconda, di carattere sistematico, sono raccolte una serie di accurate schede dedicate a ognuna delle più importanti operette della storia, con il riassunto della trama e un corto ma denso commento.

Una breve ed efficace sintesi storica è quella pubblicata da Bruno Traversetti⁴ nella collana economica «Oscar Musica», ormai fuori catalogo, mentre soprattutto per la ricchezza dell'apparato iconografico e illustrativo, nonché per l'attenzione che riserva alla storia dell'operetta in Italia, si ricorda il volume pubblicato nel 1985 da Ernesto Oppicelli⁵; tra i migliori testi in lingua francese si segnala l'accurato studio di José Bruyr⁶, pubblicato a Parigi nel 1962. Si ricordano inoltre, per originalità e profondità, i due scritti dedicati a questo genere musicale da Mario Bortolotto, il primo⁷ dei quali uscì sulla «Nuova Rivista Musicale Italiana» nel 1971, mentre il secondo⁸ è compreso in una delle sue raccolte di saggi pubblicate presso l'editore Adelphi.

Tra i lavori dedicati a Jacques Offenbach disponibili in lingua italiana si segnala, per l'accurata descrizione del contesto storico, il volume di Siegfried Kracauer⁹; come chiarisce l'autore fin dalla prima pagina, il libro è una 'biografia sociale', quindi più un ritratto del mondo culturale e politico in cui visse Offenbach che il racconto della sua vita. Più centrati sull'opera del compositore sono invece il lavoro del belga Robert Pourvoyeur¹⁰, originariamente pubblicato in una collana non musicologica a Bruxelles, e poi com-

pletamente riscritto per l'edizione italiana, e quello di Alain Decaux¹¹, tradotto dal francese nel 1981 per l'editore Rusconi. Tra i testi in lingua francese si segnala quello di David Rissin¹², pubblicato nel 1980, e già divenuto quasi un classico. Tra i contributi in lingua tedesca, uno dei più seri è senz'altro il numero monografico uscito, sempre nel 1980, per la rivista musicologica «Musik Konzepte»¹³; il volume comprende anche una completa bibliografia su Offenbach e l'operetta coeva, alla quale si rimanda per qualsiasi approfondimento musicologico. Più recente ma caratterizzato da un taglio decisamente meno specialistico, è invece il testo di Otto Schneiderheit¹⁴ pubblicato a Lipsia nel 1985.

Lo spartito per canto e piano della seconda edizione di *Orphée aux enfers* (1874), quella a cui si fa spesso riferimento nelle rappresentazioni di oggi, è stato pubblicato dall'editore Leduc nel 1875¹⁵. Sono di imminente pubblicazione, infine, un completo catalogo tematico delle opere di Offenbach¹⁶, e un'edizione critica di *Orphée aux enfers* (distinta nelle due versioni) a cura di Jean-Christophe Keck¹⁷ per l'editore Boosey & Hawkes/Bote & Bock.

EDIZIONI DISCOGRAFICHE E PARERI DELLA CRITICA

Lasciando da parte le raccolte di brani separati (spesso di alto livello musicale), sostanzialmente cinque sono le versioni in qualche modo 'complete' del capolavoro di Offenbach. Ognuna di esse non solo è caratterizzata da un approccio diverso alla partitura e al suo spirito di fondo, ma anche da una scelta testuale differente. Di *Orphée aux enfers* esistono infatti due versioni, quella del 1858 e quella del 1874, che si differenziano tra loro non solo per la musica, ma anche per un diverso senso del comico. Ogni interpretazione sembra avere liberamente scelto tra queste due versioni, talvolta anche contaminandole, in modo da avvicinare il più possibile l'opera al proprio modo di concepire il riso e la satira.

Personaggi: Euridice, Orfeo, Aristeo/Plutone, Jupiter, Diana, Cupido, Venere, l'Opinione Pubblica, John Styx, Mercurio, Morfeo, Marte, Giunone, Minerva.

Claudine Collart, Jean Mollien, André Dran, Bernard Demigny, Janine Lindenfelder, Simone Pebordes, Monique Chalot, Violette Journeaux, Jean Hoffmann, André Jonquères, André Jonquères, Lucien Mans, Anne-Marie Carpentier, Anne-Marie Carpentier; Orchestre Philharmonique de Paris, dir. René Leibowitz (LP). Registr. (monaurale) 1952.

Se si cita l'edizione di Leibowitz, pubblicata in LP e mai riversata in CD, è solo in quanto prima registrazione integrale della discografia. I suoi meriti furono l'utilizzo di un'edizione piuttosto fedele alla versione originale del 1858 (suddivisa in due atti e quattro quadri), e nelle parole di Alain Perroux («L'Avant-Scène Opéra», n. 185, febbraio 1998, p. 92), una concezione che «oscilla costantemente tra il sorriso melanconico e il buon umore scatenato». Ma già dalla pur positiva descrizione di tale approccio si possono intravedere i motivi che rendono oggi questa edizione in qualche modo superata: la tendenza interpretativa odierna si è infatti piuttosto decisamente allontanata da quell'aspetto vagamente nostalgico che sempre avevano le esecuzioni operettistiche del secondo dopoguerra, in favore di un più diretto recupero dell'originale e scanzonato «spirito dell'operetta». Ed è infatti in tale direzione che, con gradualità, sembra muoversi l'intera discografia successiva.

Anneliese Rothenberger, Adolf Dallapozza, Ferry Gruber, Benno Kusche, Grit van Jüten, Brigitte Lindner, Kari Lövas, Gisela Litz, Theo Linggen, Gerd Diebe-ritz, [nomi mancanti]; Coro dell'Opera di Colonia, Philharmonia Hungarica, dir. Willy Mattes (2 cd). Registr. 1977. Edizione in tedesco.

Si tratta della versione germanizzata dell'operetta di Offenbach, caratterizzata quindi da un senso del comico più vicino alla produzione viennese che alla Parigi della seconda metà dell'Ottocento. Tanto più che la partitura utilizzata sembra essere proprio quella approntata da Carl Binder, il maestro che ne direbbe la prima viennese nel 1860: questo vuole dire che non si tratta esattamente né della versione originale del 1858, né della seconda curata dal compositore. *L'ouverture* non è quindi quella (molto bella) di Offenbach, ma il *pot-pourri* di melodie che tuttora capita di ascoltare in concerto, e le piccole modifiche all'orchestrazione e alla struttura sono parecchie. Anche la traduzione tedesca è quella ottocentesca di Ludwig Kalisch, ma i dialoghi sono aggiornati. Se Andrew Lamb («Gramophone», luglio 1989), recensendo il riversamento in cd dell'edizione, ha scritto che «la registrazione è di alto livello musicale, e rivela, a suo modo, una buona dose di coinvolgente fascino e leggerezza di spirito», viceversa Perroux usa una perifrasi per dirci che essa non sarà certo dominata dalla folle gaiezza: «la festa sarà bella ma saggia» scrive, e poco oltre, riferendosi allo scatenato baccanale, gli sembrerà che «l'inferno sia addormentato proprio come l'Olimpo». Il migliore di una compagnia di canto non particolarmente degna di nota sembra a Perroux l'Aristeo/Plutone di Dallapozza, che «di fronte a loro [alla compagnia], sembra un prodigio di bel canto. Il suo Orfeo non è particolarmente raffinato, ma almeno è incarnato».

Mady Mesplé, Michel Sénéchal, Charles Burles, Michel Trempont, Michèle Pena, Jane Berbié, Michèle Command, Jane Rhodes, Bruce Brewer, André Mallabrera, [nome mancante], Jean-Philippe Lafont, Danièle Castaing, [nome mancante]; Orchestre du Capitole de Toulouse, dir. Michel Plasson (2 cd). Registr. 1978.

Pur essendo stata considerata per molti anni la versione di riferimento, questa di Plasson non è mai riuscita a convincere pienamente la critica. Il progetto è comunque coerente e ben curato; si tratta della prima registrazione della versione del 1874, eseguita (quasi) integralmente, e mantenendo solo un minimo di dialogo, non 'scenicamente simulato', ma recitato quasi alla stregua di un radiodramma. Si è detto che il passaggio dalla prima alla seconda versione dell'opera implica non solo un discreto rimaneggiamento della partitura, ma anche un certo spostamento di carattere e spirito: dall'aspra e concisa parodia dell'*opéra-bouffon* a una più fantastica e ironica *opéra-féerie*, con aggiunte di danze e cori. Tra i pochi tagli alla partitura di questa edizione, si fa notare quello, abbastanza rilevante, nel corpo della bellissima *Promenade autour d'Orphée*, il brano sinfonico che fungeva da *ouverture* nella seconda versione. Perroux, dopo avere generalmente lodato l'impresa, sottolinea alcune carenze sul piano prettamente musicale, come l'insoddisfacente interpretazione di Mady Mesplé nei panni di Euridice, «la cui incapacità di ammorbidire il proprio timbro impedisce di dar vita al personaggio», o il coro «non al suo meglio (si vibra parecchio tra i soprani)». Andrew Lamb (*Opera Good CD Guide*, Gramophone Publications, London 1998, p. 269) si sofferma sull'ottima direzione di Plasson, capace di «carezzare deliziosamente i momenti teneri, cogliendo in modo ammirevole, al tempo stesso, tutto il naturale buonumore e l'incalzante ritmo della partitura»; unanime, infine, il plauso per la prestazione dell'orchestra.

Mary Hegarty, David Fieldsend, Barry Patterson, Richard Suart, Joanne Pullen, Rosemarie Arthurs, Sian Wyn Gibson, Jill Pert, Gareth Jones, David Cavendish, Richard Woodall, Carl Donohue, Frances McCafferty, Pamela Baxter; D'Oyly Carte Opera Chorus and Orchestra, dir. John Owen Edwards (Sony, 2 cd). Registr. 1994. Edizione in inglese.

Si tratta di un'edizione, difficilmente reperibile in Italia, caratterizzata da una curiosa e interessante miscela di umorismo. La D'Oyly Carte Opera Company è una tra le più note compagnie specializzate nel repertorio della commedia musicale alla Gilbert & Sullivan; senza coinvolgere grandi stelle del firmamento canoro, la sortita nell'opera buffa francese di questa rodatta

compagine, fu tuttavia accolta con attestazioni di stima perfino dal pubblico francese. Il progetto di base, perfettamente attuato, era quello di contaminare due modi di intendere la satira sociale e la comicità profondamente diversi, ma accomunati forse da una raffinata e ininterrotta 'civiltà dell'umorismo'. Il testo musicale, seguito con grande fedeltà, è quello originale del 1858, con la sola deroga, segnalata e motivata nelle note di copertina, dell'inserimento dalla successiva versione del Rondò-saltarello di Mercurio: si tratta dunque di una spettacolarità più agile e meno 'su larga scala' rispetto alla revisione del 1874, più vicina al senso dell'*entertainment* di questa operazione. La traduzione inglese delle parti cantate è sempre ricca di quel gusto del gioco di parole e dell'allusione che caratterizza il teatro comico inglese, e, come è giusto, la mano dell'adattatore si fa decisamente più libera nelle parti dialogiche, attualizzate e modificate in modo da conferire loro un ritmo quasi da moderna commedia musicale. Una visione di questo tipo toglie e al tempo stesso aggiunge qualcosa all'opera, che diviene più 'spettacolo' e meno 'partitura'; la cosa si riflette direttamente sul piano musicale, privo perciò di grandi esibizioni vocali. Perroux, pur comprendendo e lodando l'operazione, sottolinea tuttavia che essa avrebbe avuto bisogno di una grande direzione d'orchestra, mentre quella di Owen gli pare «molto scrupolosa [...] ma carente di *humour*». Andrew Lamb («Gramophone», febbraio 1995) definisce «di alto livello» la tenuta musicale della compagnia, mentre Perroux la trova semplicemente «onesta ma un po' impersonale».

Natalie Dessay, Yann Beuron, Jean-Paul Fouchécourt, Laurent Naoury, Jennifer Smith, Patricia Petibon, Véronique Gens, Ewa Podles, Steven Cole, Etienne Lescreart, [2 nomi mancanti], Lydie Pruvot, Virginie Pochon; Coro e Orchestra dell'Opéra National de Lyon, dir. Marc Minkowski (2 cd, EMI). Registr. 1997. Registrata dopo una serie di rappresentazioni a Ginevra, Lione e Grenoble, questa di Minkowski fu subito salutata dalla critica internazionale come la nuova versione di riferimento. La scelta testuale, anche se la cosa potrebbe destare qualche perplessità, segue l'abitudine ormai stabilizzata nella maggior parte dei teatri, e cioè quella di eseguire la più snella versione del 1858, innestandovi tuttavia alcuni numeri della successiva. Andrew Lamb («Gramophone», gennaio 1999), a proposito della qualità interpretativa, scrive che «le delizie di questa versione sono formidabili», e in cima alla loro lista mette l'Euridice di Natalie Dessay, che, a suo modo di vedere, «lascia assolutamente indietro quella di Mady Mesplé del 1978»; il resto della compagnia è, per il critico inglese, quasi della stessa forza, e Minkowski «di-

rige con attenzione e vitalità». Ma dalla recensione di Lamb emergono anche alcune perplessità, che ben introducono le peculiarità di fondo di questa edizione: il critico rileva infatti, qua e là, alcuni «eccessi d'enfasi», qualche inutile virtuosismo vocale aggiunto, alcune durezza interpretative inspiegabili. Perroux nella sua recensione («L'Avant-Scène Opéra», n. 192, febbraio 1999, p. 85), attribuisce con sottigliezza queste scelte a un inconsueto e sotterraneo riferimento satirico: «Se *Orphée* parodiava gioiosamente la società francese del Secondo Impero attraverso continue allusioni, il direttore francese cerca delle altre allusioni che sappiano parlare agli spettatori di oggi. L'umorismo ci perde in acidità, ma non in efficacia: se Offenbach mette in parodia il mito antico, Minkowski prende in giro gli esecutori di musica antica – sana autoderisione». Dunque sono quelli che i francesi chiamano *baroqueux* (i 'barocchisti') il bersaglio attraverso cui Minkowski attualizza lo sberleffo di Offenbach verso l'esteriore e pomposo culto della mitologia; bersaglio anche autoironico, poiché Minkowski è nato e ha raggiunto il successo proprio nel campo della musica antica eseguita con strumenti originali. Ecco dunque spiegato il trillo esagerato, l'inutile messa di voce, il vibrato eccessivo o del tutto mancante di alcuni passi. Naturalmente si tratta di una chiave di lettura aggiuntiva, poiché l'interpretazione di Minkowski, altre volte accusata dalla critica francese di essere affetta dalla «sindrome da TGV» (con allusione ai treni ad alta velocità delle ferrovie francesi), sembra reggere benissimo anche al di fuori di questa satira: «i tempi – scrive Perroux – restano piuttosto bruschi, ma si inscrivono sempre in una concezione più generale, che prende in considerazione sia il dispiegarsi teatrale della vicenda sia il testo musicale».

OFFENBACH NELLA RETE

Per quanto possa sembrare curioso, le possibilità di approfondimento e informazione su Offenbach offerte da Internet sono numerose. La prima e probabilmente più ricca è costituita dal sito ufficiale della Société Jacques Offenbach¹⁸: fra le sue pagine è possibile trovare una grande quantità di informazioni e di recensioni, tanto di spettacoli dal vivo che di dischi, nonché alcuni ascolti. Di notevole interesse è anche l'omologa società inglese¹⁹, «The Jacques Offenbach Society», che come l'altra, pubblica un bollettino periodico ordinabile *on-line*; il sito è provvisto della classica pagina dedicata ai *links*, contenente i rimandi a uno scelto gruppo di altri siti offenbachiani. Terzo sito in ordine di importanza è quello dell'Internationales Offenbach Festival di Bad Ems²⁰,

cittadina della Germania settentrionale. Di un certo interesse è anche il sito dell'editore tedesco Dohr²¹, specializzato nelle edizioni di musica poco conosciuta di Offenbach, e presso il quale sarà possibile trovare diverse informazioni interessanti. Al di fuori delle pagine per così dire istituzionali, si segnalano due siti «personali» (nel più puro stile di Internet): il primo, tenuto da Philippe Goninet²², comprende un'inedita e approfondita biografia del compositore, oltre a parecchie curiosità, e un notevole archivio di file MIDI in libero ascolto. Il secondo è quello americano creato da Robert Frone²³, che offre un'impresionante quantità di informazioni storiche, in particolare sull'opera francese; tra le sue pagine sarà possibile trovare anche il libretto originale completo di *Orphée aux enfers* nella versione 1874.



- 1 Claudio Casini e Maria Delogu (a cura di), *L'operetta*, in *Altri generi di teatro musicale*, vol. IV di *Musica in scena*, Utet, Torino 1995, pp. 279-568.
- 2 Richard Traubner, *Operetta. A Theatrical History*, Doubleday & Company Incorporation, Garden City (N.Y.) 1983 (poi ristampato diverse volte, tra le più recenti, Oxford University Press, Oxford - New York 1989).
- 3 Volker Klotz, *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, Piper, München-Zürich 1991.
- 4 Bruno Traversetti, *L'operetta*, Mondadori, Milano 1985.
- 5 Ernesto G. Oppicelli, *L'operetta da Hervé al Musical*, Sagep, Genova 1985.
- 6 José Bruyr, *L'Opérette*, Presses Universitaires de France, Paris 1962 (rist. 1974).
- 7 Mario Bortolotto, *Sul teatro d'operetta*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», V, maggio-giugno 1971, pp. 420-442.
- 8 Id., *Storia e geografia dell'operetta, in Consacrazione della casa*, Adelphi, Milano 1982, pp. 153-182.
- 9 Siegfried Kracauer, *Jacques Offenbach e la Parigi del suo tempo*, Marietti, Casale Monferrato 1984 (ed. or.: *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*, Henschelverlag, Kunst und Gesellschaft, Berlin 1980).
- 10 Robert Pourvoyeur, *Offenbach. Idillio e parodia*, Eda, Torino 1980 (ed. or.: *Jacques Offenbach: essay in toegepaste muzieck en toneelsociologie*, Economische Hogeschool Saint-Aloysius, Bruxelles 1977).
- 11 Alain Decaux, *Offenbach: re del secondo impero*, Rusconi, Milano 1981 (ed. or.: *Offenbach, roi du second Empire*, Press Pocket, Paris 1974).
- 12 David Rissin, *Offenbach ou Le Rire en musique*, Fayard, Bibliothèques des Grands Musiciens, Paris 1980.
- 13 *Jacques Offenbach mit Bibliographie*, numero monografico di «Musik-Konzept», n. 13, 1980.
- 14 Otto Schneiderheit, *Der Orpheus von Paris: Roman un Jacques Offenbach*, Deutsche Verlag für Musik, Leipzig 1985.
- 15 *Orphée aux enfers, opéra-féerie en quatre actes. Paroles de Hector Crémieux et Ludovic Halévy. Musique de J. Offenbach. Partition chant-piano*. Heugel & Cie, Éditions Leduc, Paris 1875.
- 16 Per quanti avessero un accesso a Internet, è possibile trovarne il progetto all'indirizzo: www.offenbach.org/links.html.

17 Keck, oltre che uno dei più importanti studiosi di Offenbach, è anche il possessore della maggiore collezione di autografi del musicista; l'edizione, la cui pubblicazione è prevista per l'estate 2000, inaugurerà la nuova edizione completa delle opere di Offenbach.

18 perso.club-internet.fr/historie/page01.html

19 www.offenbach.org

20 www.offenbach-festival.de

21 www.dohr.de/autor/offenbach.htm

22 wl.neuronnexion.fr/goninet/index.htm

23 www.intac.com/~rfrone/navigate.htm



Bertall (Charles-Albert Arnoux) (1820-1883), *Campagna del 1866. Il feldmaresciallo maestro Offenberg che avanza seguito dai fedeli segretari, luogotenenti generali Meilhac e Halévy*. Vignetta tratta da *L'Illustration*, 24 novembre 1866.



L'Olympe. Vignetta dal libretto di Orphée aux enfers di Offenbach, edizione Calmann-Lévy, Parigi 1878.

L'ARGOMENTO

[Tra parentesi sono indicati i numeri musicali dell'opera secondo la struttura esposta nella rubrica alle pagine 83-89]

ORFEO ALL'INFERNO

ATTO I. LA MORTE DI EURIDICE

Campagna nei dintorni di Tebe. A sinistra, la capanna di Aristeo, a destra quella di Orfeo, e sullo sfondo un tempio. Siamo sul far della sera: i pastori e le pastorelle, dopo la dura giornata di lavoro, si incamminano verso casa (N. 1a). Annunciato solennemente dai littori, giunge tra le acclamazioni il Consiglio comunale; lo segue l'Opinione Pubblica, che si presenta chiarendo il ruolo che rivestirà nel resto della vicenda: quello di severa custode della morale e dei costumi; tremino dunque, al suo cospetto, i coniugi infedeli (N. 1b). All'improvviso si ode l'avvicinarsi di Euridice e tutti i presenti si incamminano verso il Tempio. Entra la donna, dichiarando il suo amore per il pastore Aristeo. Come fa ogni giorno, di nascosto da suo marito Orfeo, la donna si avvicina alla capanna del giovane pastore per lasciarvi un omaggio floreale (N. 2); ella ne socchiude dunque la porta e comincia a gettarvi dei fiori all'interno, quando giunge alle sue spalle Orfeo. L'uomo, in cerca di avventure galanti, suona all'indirizzo di Euridice, non riconoscendola, una frase appassionata sul violino; quando si avvede dell'errore commesso tenta di attaccare per primo, accusando di infedeltà la donna. Euridice risponde ammettendo di amare Aristeo, e di non poterne più né di lui né del suo violino; anche Orfeo non ne può più del matrimonio, ma non accetta la proposta di separazione per non compromettere la propria carriera d'artista agl'occhi della potentissima Opinione Pubblica (N. 3); la cosa migliore che pensa di poter fare per uscire dalla sconveniente situazione è dunque quella di uccidere l'amante della moglie. Avverte dunque sibillinamente Euridice di avere teso un tranello ad Aristeo in mezzo alle spighe del campo di grano dal quale il pastore è solito passare, e si allontana poi per la lezione di musica. Euridice è terrorizzata: sapendo che Aristeo sta per passare attraverso il campo, decide di correrli incontro per avvertirlo del pericolo. Il pastore (che è in realtà Plutone, il dio degli inferi, travestito) si avvicina cantando una canzone sui piaceri della vita bucolica, ma subito si rivela al pubblico, confidando di avere suggerito lui stesso a Orfeo di nascondere un

serpente velenoso in mezzo al grano (Nn. 5a-b); Euridice gli corre incontro per fermarlo ma viene morsa dal rettile; Plutone getta allora il travestimento, e col tridente provoca una tempesta affinché le tenebre avvolgano la città (N. 5 ter). Mentre Euridice sente avvicinarsi la morte (N. 6), viene obbligata da Plutone a lasciare sulla porta di casa propria un messaggio col quale avverte il marito di ciò che è accaduto (N. 6 bis), e poi scompare con il dio infernale. Orfeo, stupito della notte improvvisa, torna a casa, legge il messaggio e, tutt'altro che disperato, ringrazia gli dèi per la gradita sorpresa (N. 7a). Ma ecco che da lontano comincia a udirsi la voce del Coro, che minaccia di gettare un anatema sul consorte privo di pietà (N. 7b): mentre Orfeo, spaventato, tenta di fuggire, si spalancano le porte del tempio e, circonferenza di luce, avanza l'Opinione Pubblica (N. 7c), che contesta a Orfeo di essere stato la causa della morte di Euridice e lo minaccia di perseguitarlo senza sosta né riposo se non porrà immediatamente rimedio a quanto è successo (N. 7d); Orfeo, disperato, fa appello alla pietà della vestale della decenza, che gli lascia un'unica via di scampo: rivolgersi agli dèi per riavere la sposa defunta (N. 7e). Orfeo, anche se a malincuore, accetta, ma chiede di poter salutare, prima della partenza, i suoi allievi di violino (N. 7f); escono dunque dalla capanna i piccoli musicisti, dai quali si accomiata sulle note di un vecchio valzer (N. 7g). La commozione del maestro è però interrotta dall'insistenza del Coro: è ora di andare, e Orfeo, guidato dall'Opinione Pubblica, si incammina alla ricerca di Euridice (N. 7h).

ATTO II. L'OLIMPO

Tra le nuvole, cullati e annoiati al tempo stesso dall'eternità, dormono gli dèi (N. 8b). Entra in punta dei piedi Venere, che spiega di essere di ritorno da Citera, dove ha vagato in cerca del proprio amore, e quindi si addormenta: la segue Cupido, anche lui di ritorno da Citera, e per gli stessi motivi; addormentatosi Cupido, giunge Marte, che prima di cadere nel sonno confida di essere lui pure stato a Citera, e di avere passato una splendida notte d'amore (N. 9). Mentre tutti dormono, passa anche Morfeo, con tutto il suo seguito di sogni e di ore notturne concluso da Aurora (N. 10). Lentamente la notte si dirada, e si odono di lontano gli squilli di alcuni corni da caccia; gli dèi si risvegliano, e Jupiter intuisce l'arrivo della sua selvaggia figlia Diana (N. 11a); la dea della caccia si avvicina al padre con l'aria afflitta, e si lamenta di avere cercato vanamente Atteone nella radura in cui era solita incontrarlo (N. 11b). Jupiter confessa di averlo trasformato in cervo per salvare l'o-

nore della figlia, e di avere anche messo in giro la voce che a chiederglielo fosse stata proprio lei. Diana, offesa, ricorda a Jupiter le sue avventure galanti, suscitando la gelosia di Giunone. Coinvolgendo nell'accusa sia Marte che Cupido, Jupiter tenta vanamente di sviare l'attenzione da sé, quando viene salvato dall'arrivo di Mercurio; quest'ultimo porta ai curiosi e annoiati dèi la piccante notizia del rapimento di Euridice da parte di Plutone (N. 12). Lo segue poco dopo lo stesso dio degli inferi, che accorgendosi di essere guardato di traverso da Jupiter (N. 13a), tenta di allentare la tensione decantando la bellezza e la salubrità dell'Olimpo (N. 13b). Jupiter comincia ugualmente ad accusarlo, quando all'improvviso tra gli dèi scoppia una sommossa: gli abitanti dell'Olimpo sono stanchi della tirannia di Jupiter, che impone loro quotidianamente, come sole pietanze, il nettare e l'ambrosia (N. 14). Essi inneggiano a Plutone, che rappresenta ai loro occhi la varia e misteriosa vita dell'inferno, ma Jupiter cerca di placarli raccontando loro del turpe delitto della divinità infernale: il rapimento di una donna sposata, attraverso un travestimento. Questo però non fa che aumentare il risentimento e lo scherno degli dèi, che cominciano a ricordare al proprio re quante volte, e attraverso quali metamorfosi, egli avesse in passato conquistato le proprie donne, per concludere ironicamente che solo nascosto da un travestimento era stato in grado di farle proprie (N. 15). La discussione viene interrotta dall'arrivo sull'Olimpo di Orfeo accompagnato dall'Opinione Pubblica (N. 16a): Jupiter, preoccupato di difendere le apparenze agli occhi dei mortali, cerca di ristabilire l'ordine tra gli dèi richiamandoli a un più nobile contegno; una volta ricomposto un rispettabile e divino quadro, Jupiter fa entrare i due visitatori. Tra le opposte emozioni degli dèi, tallonato dall'impaziente Opinione Pubblica, si fa allora avanti il recalcitrante Orfeo. Alla domanda di Jupiter su che cosa lo abbia spinto sull'Olimpo, Orfeo risponde di volere indietro la sua sposa Euridice (N. 16b); Jupiter acconsente, e decide di scendere di persona agli inferi per garantire il ritorno della donna al suo legittimo sposo. Eccitato dall'idea del nuovo e avventuroso viaggio, l'intero Olimpo chiede allora a gran voce il permesso di accompagnarlo; Jupiter accetta, e tra i gioiosi festeggiamenti, gli dèi si preparano alla partenza (Nn. 16c-e).

ATTO III. LE METAMORFOSI DI JUPITER

Nel boudoir di Plutone. Euridice è triste: abbandonata da Plutone agli inferi, la donna si annoia tanto da desiderare ormai il ritorno di Orfeo (N. 18). Come se non bastasse la sua sola compagnia è il domestico di Plutone, tale John

Styx, che la sorveglia come un secondino, e la corteggia maldestramente. Per cercare di sedurla Styx le racconta che da vivo era stato il potente re di Beozia (N. 19), e che la sua sola consolazione era diventata affogare i dispiaceri e i ricordi nell'acqua del Lete. Ma un rumore sospetto convince il guardiano a nascondere la donna nella stanza accanto, appena in tempo perché non venga vista da Jupiter e Plutone. Le due divinità fanno quindi il loro tumultuoso ingresso, spintonandosi e cercando di sorpassarsi a vicenda: Jupiter desidera ardentemente Euridice, attratto da ciò che ha udito su di lei, mentre Plutone cerca in tutti i modi di convincerlo che la donna non è più negli inferi (N. 19 bis). Jupiter avverte Plutone di avere convocato un tribunale infernale perché sia dichiarata la sua colpevolezza per il rapimento di Euridice, e subito si presentano i tre giudici della corte: Minosse, Eaco e Radamanto (N. 20). Jupiter si avvede poi della presenza di Cupido (N. 20 bis); il dio dell'amore lo rimprovera di avere convocato un tribunale per cercare una donna, invece di rivolgersi direttamente a lui, che proprio a questo fine possiede una polizia privata. Fanno dunque il loro ingresso i piccoli poliziotti dell'amore, che Cupido sguinzaglia alla ricerca di Euridice (N. 21); il dio dell'amore ha escogitato uno stratagemma (N. 22a): tutti imiteranno lo schiocco di un bacio, segnale al quale Euridice non saprà sicuramente resistere senza rivelarsi (N. 22b). L'espediente riesce, e la donna viene individuata nella stanza accanto. Essendo la porta chiusa a chiave, Cupido suggerisce a Jupiter di trasformarsi in una mosca e di passare attraverso la serratura (N. 23). Operata la metamorfosi, e superata così la porta, Jupiter comincia a corteggiare Euridice ronzandole intorno e sfiorandola con le sue ali; la donna è affascinata dall'apparizione, e dopo un appassionato inseguirsi reciproco, Jupiter rivela la propria identità (N. 24). Il re degli dèi spiega alla donna di volerla sottrarre al dominio di Plutone, e la prega di seguirlo: agli inferi ci sarà una festa, ed Euridice potrà travestirsi da Baccante per passare inosservata; la donna accetta, e i due fuggono insieme (N. 25b). Quando Plutone torna a cercare la sua prigioniera, non può che constatare quanto è avvenuto, e prendersela con il povero Styx (N. 25c).

ATTO IV. GLI INFERI

Gli dèi dell'Olimpo e degli inferi sono impegnati in un immenso baccanale. Si inebbia al vino e a Plutone (N. 26a), poi Cupido chiede a Euridice (che è travestita da baccante) di cantare una canzone in onore di Bacco (N. 26b), e alla voce della donna si uniscono tutti gli dèi festanti (N. 27). Jupiter crede che il travestimento di Euridice sia passato inosservato, ma Plutone sta inve-



Andrea Mantegna (1430-1506), *Orfeo*, dettaglio del *Parnaso*. Olio su tela per lo studiolo di Isabella d'Este a Mantova. Parigi, Museo del Louvre.



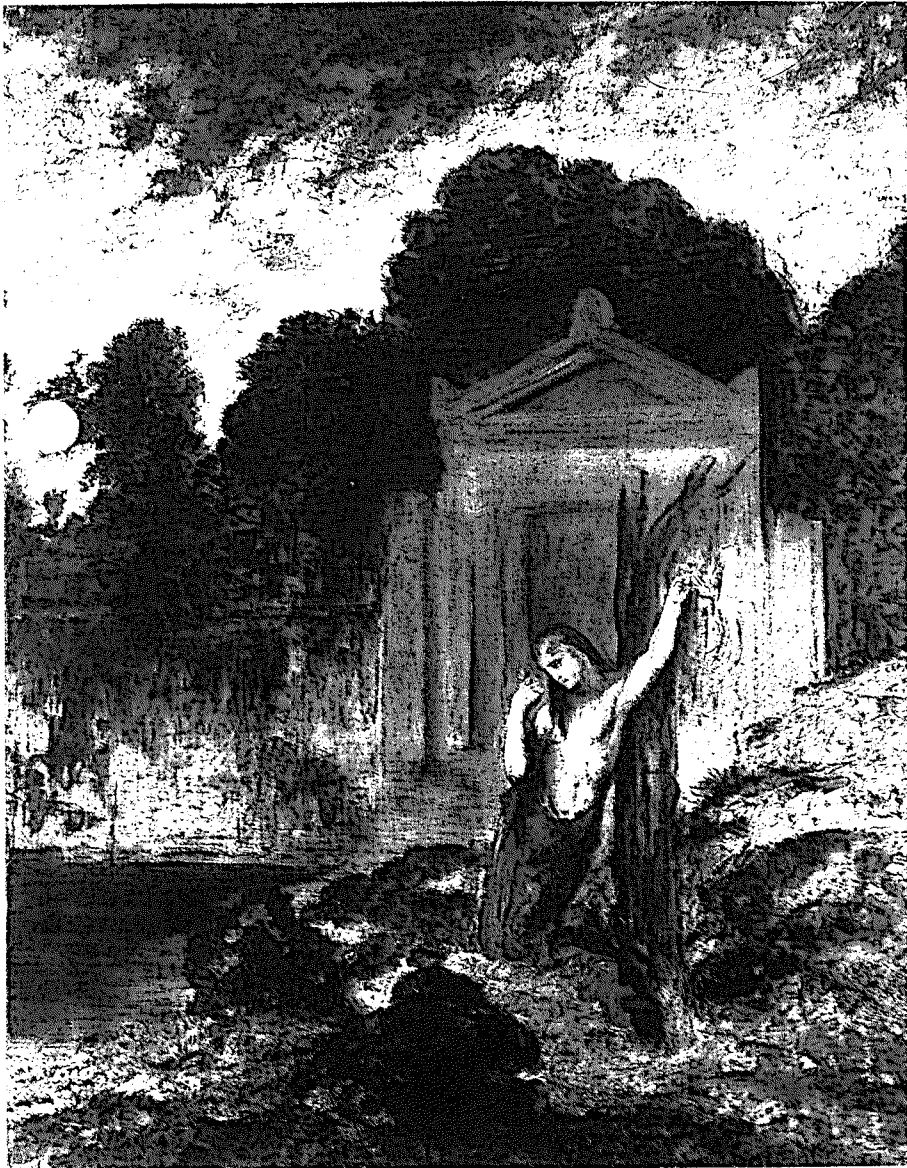
Tiziano Vecellio (1490-1576), *Orfeo ed Euridice*. Olio su tavola, 1508. Bergamo, Galleria dell'Accademia Carrara.



Federico Zuccari (1542-1609), *Orfeo libera Euridice*. Disegno acquerellato. Milano, Biblioteca Ambrosiana.



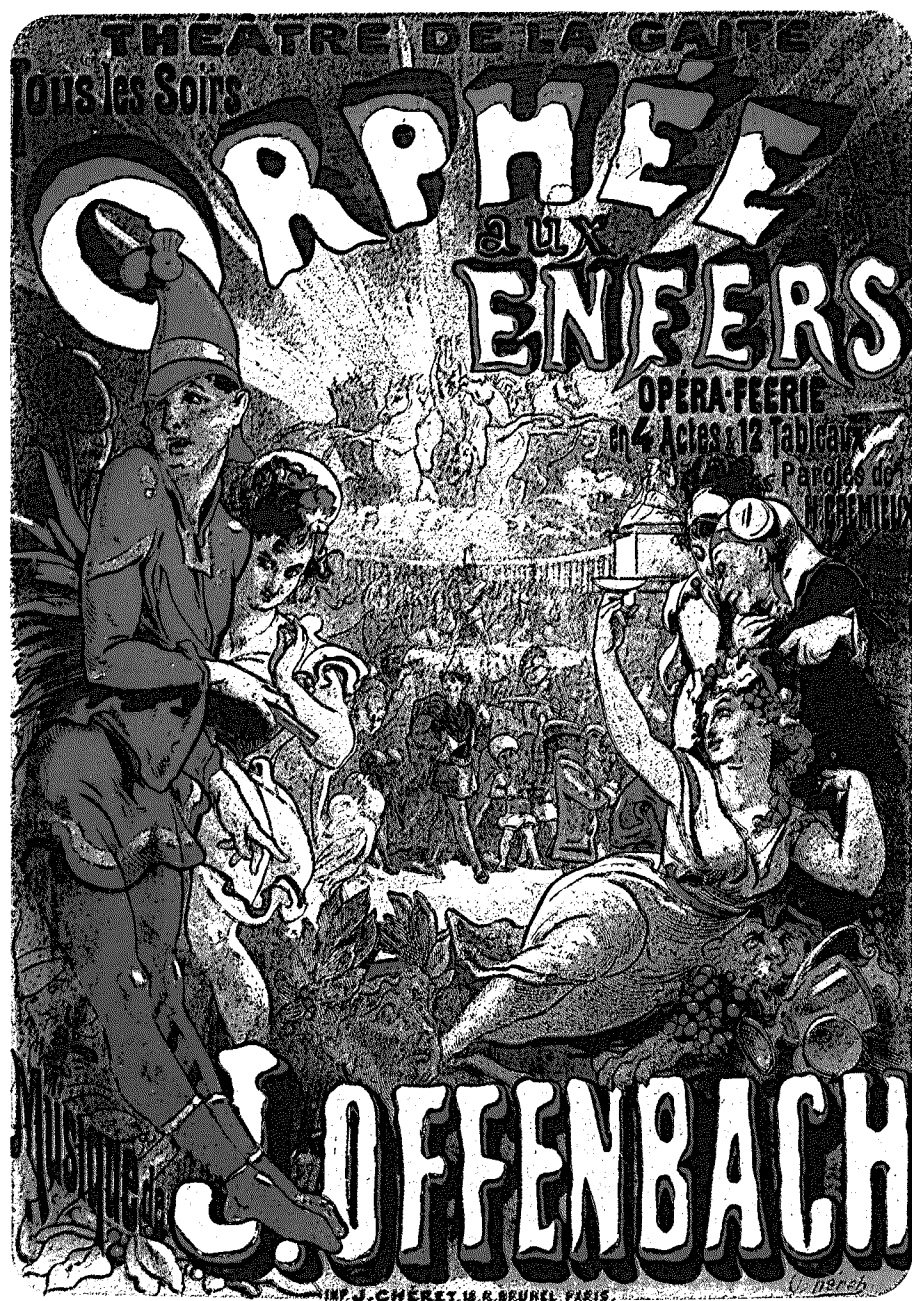
Nicolas Poussin (1594-1665), *Paesaggio con Orfeo ed Euridice*. Olio su tela, 1648. Parigi, Museo del Louvre.



Gustave Moreau (1826-1898), *Orfeo sulla tomba di Euridice*. Olio su tela, 1890-1891. Parigi, Museo Gustave Moreau.



Adolf Dauthage (1825-1883), *John Styx e Jupiter*, personaggi di *Orfeo all'inferno* di Offenbach. Litografia, 1862.



J. Chéret, manifesto di *Orphée aux enfers* di Offenbach, Parigi 1874.

OPÉRA-FÉRIÉ
en 1 Actes

Paroles de
Hector CRÉMETTEUX

Musique de
J. OFFENBACH

NOUVELLE PARTITION ILLUSTRÉE

Pour Chant et Piano, net: 15f. avec musique de ballet

Paris. AU MÉNESTREL, 2^{bis} Rue Vivienne, HEUGEL et C^{ie}

Propriété de tous pays sans l'Allemagne. "BOOSEY", Londres.

AU MÉNESTREL
2^{bis} R. Vivienne

Frontespizio della riduzione per canto e pianoforte di *Orphée aux enfers* di Offenbach, spartito Ménestrel, Heugel, Parigi 1875.



Grévin (1827-1892), *Marie Cico nel ruolo di Euridice*. Parigi, Théâtre de la Gaîté. Litografia di Chatinière. Becquet, Parigi, 1875 c. Collezione Giorgio Rampone, Torino.



Grévin (1827-1892), costume di fauno per *Orphée aux enfers*. Parigi, Théâtre de la Gaîté. Litografia di Chatinière. Becquet, Parigi, 1875 c. Collezione Giorgio Rampone, Torino.



Stop (1825-1899), *Christian* (Perrin Christian, detto C.) nel ruolo di *Jupiter*. Parigi, Théâtre de la Gaîté. Litografia. Lemer cier & C., Parigi, 1875 c. Collezione Giorgio Rampone, Torino.



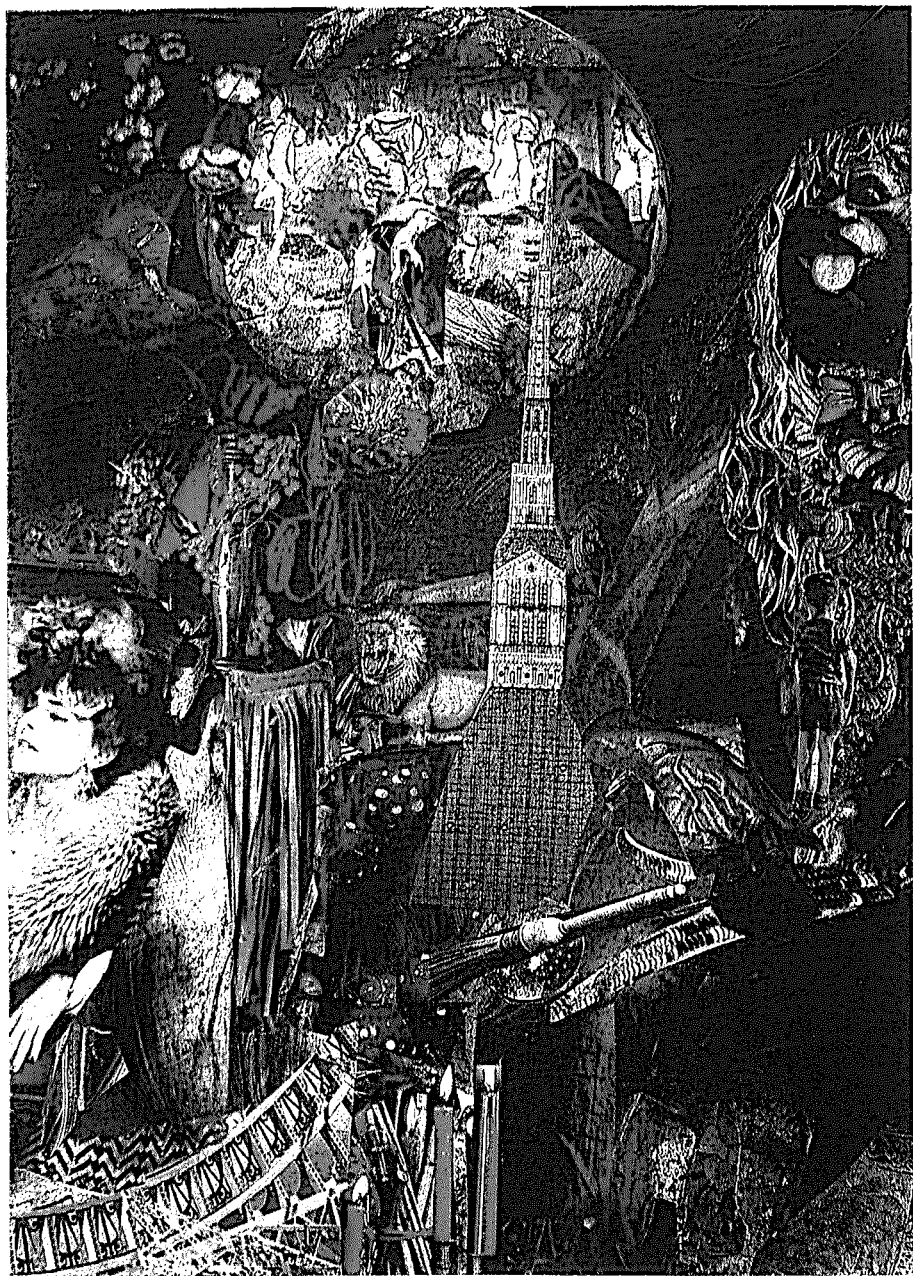
Stop (1825-1899), *Félix Montaubry nel ruolo di Plutone*. Parigi, Théâtre de la Gaîté. Litografia. Lemer cier & C., Parigi, 1875 c. Collezione Giorgio Rampone, Torino.



Eugenio Guglielminetti, bozzetto per il costume di Diana in *Orfeo all'inferno* di Offenbach. Allestimento Teatro Regio Torino, stagione 1999-2000.



Eugenio Guglielminetti, bozzetto per il costume di Jupiter in *Orfeo all'inferno* di Offenbach. Allestimento Teatro Regio Torino, stagione 1999-2000.



Eugenio Guglielminetti, bozzetto per le scene di *Orfeo all'inferno* di Offenbach. Allestimento Teatro Regio Torino, stagione 1999-2000.



Eugenio Guglielminetti, bozzetto per il costume di Plutone in *Orfeo all'inferno* di Offenbach. Allestimento Teatro Regio Torino, stagione 1999-2000.

ce tenendo attentamente d'occhio la coppia. Cominciano le danze, e tra il plauso di tutti, Jupiter partecipa prima a un elegante minuetto (Nn. 28b-c), poi a un infernale *galop* (N. 28d); terminati i balli Jupiter decide che è giunto il momento della fuga, e tenta di allontanarsi dalla festa insieme a Euridice. Plutone sbarra loro la strada, ma è sul punto di rinunciare di fronte alla fermezza e alle minacce di Jupiter, quando da lontano si ode il suono del violino di Orfeo. Ancora spinto dalla Pubblica Opinione, il violinista-cantore è disceso agli inferi per riprendersi Euridice (N. 29); intona dunque una preghiera all'indirizzo di Jupiter, il quale, dopo avere compulsato dei volumi di mitologia, decide di metterlo alla prova (N. 30a). Euridice seguirà Orfeo fuori dagli inferi solo a patto che questi non si volti mai a guardarla: Orfeo accetta e comincia il suo cammino di ritorno. Vedendo il musicista allontanarsi con la donna, Jupiter scaglia rabbiosamente una folgore: spaventato, Orfeo si volta, ed Euridice scompare. Jupiter ha vinto ma, per evitare discussioni con Plutone, decide che la donna non apparterrà a nessuno dei due: diverrà invece una baccante. Tutti i presenti (eccetto l'Opinione Pubblica) salutano con esultanza la decisione, e si gettano in un indiavolato can-can. Giunge quindi Bacco sul trono portato dai fauni, ed Euridice, issata a braccia dagli dèi, gli si siede accanto in una grande apoteosi finale (N. 30b).



Les Enfers. Vignetta dal libretto di Orphée aux enfers di Offenbach, edizione Calmann-Lévy, Parigi 1873.

L'ARGUMENT

[Entre parenthèses sont indiqués les numéros musicaux de l'œuvre selon la structure exposée dans la rubrique aux pages 83-89]

ORPHÉE AUX ENFERS

ACTE I. LA MORT D'EURYDICE

La campagne aux environs de Thèbes. À gauche, la cabane d'Aristée, à droite celle d'Orphée et au fond, le Temple. Nous sommes à la tombée du jour: les bergers et les bergères, après une rude journée de travail, s'appêtent à rentrer chez eux (N. 1a). Le Conseil Municipal, annoncé solennellement par les lieuteurs, arrive au milieu des acclamations; il est suivi par l'Opinion Publique, qui se présente en expliquant le rôle qui sera le sien tout au long de l'histoire: celui de gardien sévère de la morale et des mœurs; que tremblent donc, devant elle, les époux infidèles (N. 1b). À l'improviste on entend Eurydice qui s'approche, et tous les présents prennent le chemin du Temple. Elle entre et se déclare amoureuse d'Aristée. Comme elle le fait chaque jour en cachette de son mari Orphée, elle s'approche de la cabane du jeune berger pour y laisser une brassée de fleurs (N. 2); elle entrouvre donc la porte et commence à lancer des fleurs à l'intérieur, lorsqu'Orphée arrive derrière elle. À la recherche d'aventures galantes, il joue pour Eurydice, sans la reconnaître, une phrase pleine de passion sur son violon; lorsqu'il s'aperçoit de son erreur, il part le premier à l'attaque, accusant sa femme d'infidélité. Eurydice répond en admettant qu'elle aime Aristée, et ajoute qu'elle n'en peut plus de lui et de son violon; Orphée aussi en a assez du mariage, mais il n'accepte pas la proposition de se séparer pour ne pas compromettre sa carrière d'artiste aux yeux de la très puissante Opinion Publique (N. 3); la chose la meilleure qui lui vient alors à l'esprit pour sortir de cette situation fâcheuse est de tuer l'amant de sa femme. Il avertit donc Eurydice en termes sibyllins qu'il a tendu un piège à Aristée dans les épis du champ de blé par lequel le berger a l'habitude de passer, puis s'éloigne pour donner sa leçon de musique. Eurydice est terrorisée: sachant qu'Aristée est sur le point de traverser le champ, elle décide de courir à sa rencontre pour l'avertir du danger. Le berger (qui, en réalité, est Pluton, le dieu des enfers, déguisé), s'approche en chantant une chanson sur les plaisirs de la vie bucolique, mais il se fait bientôt connaître, révélant qu'il a suggéré lui-même à Orphée de cacher un serpent

venimeux au milieu du blé (Nn. 5a-b); Eurydice court au-devant de lui pour l'arrêter, mais elle est mordue par le reptile; Pluton jette alors son déguisement et avec son trident provoque une tempête afin que les ténèbres enveloppent la ville (N. 5 ter). Tandis qu'Eurydice sent la mort s'approcher (N. 6), Pluton l'oblige à laisser sur le seuil de sa maison un message par lequel elle avertit son mari de ce qui s'est passé (N. 6 bis), après quoi elle disparaît en compagnie du dieu des enfers. Orphée, étonné par la nuit soudaine, revient chez lui, lit le message et, loin d'être désespéré, remercie les dieux pour l'agréable surprise (N. 7a). Mais voilà que de loin on commence à entendre la voix du Chœur, qui menace de jeter l'anathème sur l'époux sans pitié (N. 7b); tandis qu'Orphée, effrayé, tente de fuir, les portes du Temple s'ouvrent tout grand et l'Opinion Publique s'avance, auréolée de lumière (N. 7c). Elle accuse Orphée d'avoir été la cause de la mort d'Eurydice et menace de le persécuter sans trêve ni répit s'il ne remédie pas immédiatement à la situation (N. 7d); Orphée, désespéré, en appelle à la pitié de la vestale de la décence, et celle-ci lui laisse une seule issue: s'adresser aux dieux pour ravoïr l'épouse défunte (N. 7e). Orphée accepte, bien qu'à contrecœur, mais il demande la permission de saluer, avant son départ, ses élèves de violon (N. 7f); les petits musiciens sortent donc de la cabane, et il prend congé d'eux sur les notes d'une vieille valse (N. 7g). L'émotion du maître est interrompue toutefois par l'insistance du Chœur: il est temps de partir et Orphée, guidé par l'Opinion Publique, s'éloigne à la recherche d'Eurydice.

ACTE II. L'OLYMPE

Parmi les nuages, bercés et en même temps excédés par l'éternité, les dieux dorment (N. 8b). Vénus entre sur la pointe des pieds, explique qu'elle revient de Cythère, où elle a erré à la recherche de son amour, puis s'endort; elle est suivie par Cupidon, lui aussi de retour de Cythère et pour les mêmes motifs: Cupidon s'étant endormi, Mars arrive et avant de s'endormir à son tour confesse qu'il a été lui aussi à Cythère et qu'il y a passé une nuit d'amour splendide (N. 9). Tandis que tous dorment passe également Morphée, avec sa suite de rêves et d'heures nocturnes qu'Aurore vient clore (N. 10). Lentement la nuit se dissipe et on entend de loin la sonnerie de quelques cors de chasse; les dieux se réveillent et Jupiter pressent l'arrivée de sa fille, Diane la sauvage (N. 11a); la déesse de la chasse s'approche de son père avec un air affligé et se plaint d'avoir cherché en vain Actéon dans la clairière où elle avait l'habitude de le rencontrer (N. 11b). Jupiter avoue qu'il l'a transformé en cerf pour sau-

ver l'honneur de sa fille et qu'il a également fait courir le bruit que c'est elle-même qui le lui avait demandé. Diane, offensée, rappelle à Jupiter ses aventures galantes, suscitant la jalousie de Junon. Impliquant aussi bien Mars que Cupidon dans l'accusation, Jupiter essaye en vain de détourner l'attention de sa personne, lorsqu'il est sauvé par l'arrivée de Mercure; ce dernier apporte aux dieux curieux et qui s'ennuient la nouvelle piquante de l'enlèvement d'Eurydice par Pluton (N. 12). Il est suivi de près par le dieu des enfers en personne; s'étant aperçu que Jupiter le regarde de travers (N. 13a), Pluton essaye de relâcher la tension en vantant la beauté et la salubrité de l'Olympe (N. 13b). Malgré cela, Jupiter commence à l'accuser lorsqu'une émeute éclate à l'improviste parmi les dieux: les habitants de l'Olympe en ont assez de la tyrannie de Jupiter, qui leur impose quotidiennement le nectar et l'ambrosie comme unique menu (N. 14). Ils acclament Pluton, qui représente à leurs yeux la vie mystérieuse et variée de l'enfer, mais Jupiter tente de les apaiser en leur racontant l'ignoble crime de la divinité infernale: l'enlèvement d'une femme mariée, grâce à un déguisement. Cela ne fait qu'augmenter le ressentiment et les railleries des dieux, qui commencent à rappeler à leur roi combien de fois, et à l'aide de quelles métamorphoses, il avait dans le passé séduit ses propres proies, pour conclure ironiquement que s'il n'avait pas été dissimulé sous un déguisement il ne serait jamais arrivé à les conquérir (N. 15). La discussion est interrompue par l'arrivée sur l'Olympe d'Orphée, accompagné par l'Opinion Publique (N. 16a); Jupiter, soucieux de ménager les apparences aux yeux des mortels, essaye de ramener l'ordre parmi les dieux en les appelant à un maintien plus noble; lorsqu'ils présentent à nouveau un tableau respectable et divin, Jupiter fait entrer les deux visiteurs. Au milieu des émotions contrastantes des dieux s'avance alors le récalcitrant Orphée, talonné par l'Opinion Publique impatiente. À Jupiter qui lui demande ce qui l'a poussé sur l'Olympe, Orphée répond qu'il voudrait reprendre son épouse Eurydice (N. 16b); Jupiter y consent et décide de descendre lui-même aux enfers pour assurer le retour de la femme à son époux légitime. Excité par l'idée du voyage et de nouvelles aventures, l'Olympe tout entier demande alors à grands cris la permission de l'accompagner; Jupiter accepte et les dieux se préparent au départ au milieu de joyeuses festivités (Nn. 16c-e).

ACTE III. LES MÉTAMORPHOSES DE JUPITER

Dans le boudoir de Pluton. Eurydice est triste: abandonnée par Pluton aux enfers, elle s'ennuie tellement qu'elle désire désormais le retour d'Orphée

(N. 18). Comme si cela ne suffisait pas, elle a pour seule compagnie le domestique de Pluton, un nommé Jean Styx, qui la surveille comme un geôlier tout en lui faisant maladroitement la cour. Pour essayer de la séduire, Styx lui raconte que de son vivant, il avait été le puissant roi de Béotie (N. 19), et que maintenant sa seule consolation était de noyer son chagrin et ses souvenirs dans l'eau du Léthé. Mais un bruit suspect le convainc de cacher la jeune femme dans la pièce voisine, juste à temps pour qu'elle ne soit pas vue par Jupiter et Pluton. Les deux divinités font une entrée tumultueuse, se bousculant et cherchant à passer l'un devant l'autre: Jupiter désire ardemment Eurydice, attiré par ce qu'il a entendu dire d'elle, tandis que Pluton essaye par tous les moyens de le persuader qu'elle ne se trouve plus aux enfers (N. 19 bis). Jupiter avertit Pluton qu'il a convoqué un tribunal infernal afin de le déclarer coupable de l'enlèvement d'Eurydice, et aussitôt les trois juges de la cour se présentent: Minos, Éaque et Rhadamante (N. 20). Jupiter s'aperçoit de la présence de Cupidon (N. 20 bis); le dieu de l'amour lui reproche d'avoir convoqué un tribunal pour chercher une femme au lieu de s'adresser directement à lui, qui possède une police privée préposée justement à cet effet. Les petits policiers de l'amour font leur entrée et Cupidon les envoie à la recherche d'Eurydice (N. 21); le dieu de l'amour a imaginé un stratagème (N. 22a): tous imitent le bruit d'un baiser, signal auquel Eurydice ne saura sûrement pas résister sans révéler sa présence (N. 22b). L'expédient réussit et la jeune femme se trahit dans la pièce à côté. Mais la porte est fermée à clé et Cupidon suggère à Jupiter de se transformer en mouche pour passer à travers la serrure (N. 23). La métamorphose ayant eu lieu, Jupiter, la porte franchie, commence à courtiser Eurydice en bourdonnant autour d'elle et en la frôlant de ses ailes; la femme est fascinée par cette apparition, et après une poursuite réciproque et passionnée, Jupiter révèle son identité (N. 24). Le roi des dieux explique à Eurydice qu'il veut la soustraire à la domination de Pluton et la prie de le suivre; il y aura une fête aux enfers et Eurydice pourra se déguiser en Bacchante pour ne pas être reconnue; elle accepte et tous deux s'enfuient ensemble (N. 25b). Lorsque Pluton revient chercher sa prisonnière, il ne peut que constater sa disparition et s'en prendre au pauvre Styx (N. 25c).

ACTE IV. LES ENFERS

Les dieux de l'Olympe et des enfers célèbrent une immense bacchanale. On loue le vin et Pluton (N. 26a), puis Cupidon demande à Eurydice (déguisée en bacchante) de chanter une chanson en l'honneur de Bacchus (N. 26b).

et tous les dieux en liesse se joignent à son hymne (N. 27). Jupiter croit que le déguisement d'Eurydice est passé inaperçu, mais Pluton surveille attentivement le couple. Les danses commencent, et aux acclamations générales, Jupiter participe tout d'abord à un élégant menuet (Nn. 28b-c), puis à un Galop infernal (N. 28d); à la fin, Jupiter décide que le moment est venu de s'enfuir et tente de s'éloigner de la fête en compagnie d'Eurydice. Pluton leur barre la route, mais devant la fermeté et les menaces de Jupiter il est sur le point de renoncer, lorsqu'on entend de loin le son du violon d'Orphée. Toujours poussé par l'Opinion Publique, le chantre-violoniste est descendu aux enfers pour reprendre Eurydice (N. 29); il entonne donc une prière à l'adresse de Jupiter, lequel, après avoir compulsé des volumes de mythologie, décide de le mettre à l'épreuve (N. 30a). Eurydice suivra Orphée hors des enfers à la seule condition qu'il ne se retourne jamais pour la regarder: Orphée accepte et s'achemine sur la voie du retour. Voyant le musicien s'éloigner avec la femme, Jupiter lance rageusement sa foudre: effrayé, Orphée se retourne et Eurydice disparaît. Jupiter a gagné, mais pour éviter des discussions avec Pluton, il décide qu'Eurydice n'appartiendra à aucun d'eux: elle deviendra une bacchante. Tous les présents (excepté l'Opinion Publique) saluent cette décision avec jubilation et se lancent dans un cancan endiablé. Bacchus arrive alors sur un trône porté par des faunes et Eurydice, hissée à force de bras par les dieux, prend place à côté de lui dans une grande apothéose finale (N. 30b).

(Traduction d'Irene Imbert Molina)

SYNOPSIS

[The brackets indicate where the musical numbers of the opera occur. The structure of the work is shown on the pages 83-89]

ORPHEUS IN THE UNDERWORLD

ACT I. THE DEATH OF EURYDICE

In the countryside near Thebes. On the left, Aristaeus's humble shelter; on the right, Orpheus's; in the background, the temple. Evening is approaching; after a hard day of work, shepherds and shepherdesses are on their way home (No. 1a). Solemnly announced by lictors, The Councillors arrive amidst cheering; they are followed by Public Opinion, who introduces herself by defining her role in the story: that of strict guardian of morals and customs; the unfaithful couple would therefore do well to tremble in her presence (No. 1b). Suddenly Eurydice is heard approaching, and the crowd moves towards the Temple. She appears, declaring her love for Aristaeus. As she does everyday, behind her husband's back, Eurydice goes to the young shepherd's hut to leave flowers for him (No. 2); half-closing the door, she begins to toss flowers around the room when Orpheus comes up behind her. He doesn't recognize her at first, and being in search of gallant adventures, begins to play an impassioned phrase on his violin; when he realizes his error, he tries to attack first, accusing her of infidelity. Eurydice admits that she loves Aristaeus, and that she can't stand either him or his violin any longer; Orpheus can't stand their marriage any longer, but he doesn't accept the idea of separation for fear of compromising his artistic career in the eyes of the powerful Public Opinion (No. 3); the best thing to do in this unseemly situation, in his opinion, is to kill his wife's lover. Therefore, before going off to his music lesson, he mysteriously warns Eurydice that he has set a trap for Aristaeus among the ears of wheat in the field where the shepherd usually passes. Eurydice is terrified: knowing that Aristaeus is about to go through the field, she decides to run to him and warn him of the danger. The shepherd (in reality Pluto, god of the underworld, in disguise) approaches, singing a song about the pleasures of bucolic life, but immediately reveals himself, saying that he himself advised Orpheus to hide a poisonous snake in the wheat (Nos. 5a-b). Eurydice runs to stop him, but is herself bitten by the snake; Pluto then throws off his dis-

guise, and with his trident, provokes a storm that envelops the city in darkness (No. 5 ter). While Eurydice feels death drawing nearer (No. 6), Pluto obliges her to leave a note at her door, informing her husband of what has happened. (No. 6 bis); she then disappears with the infernal god. Orpheus, astonished by the sudden darkness, returns home, reads the message, and anything but disconsolate, thanks the gods for the pleasant surprise (No. 7a). However, the voice of the Chorus begins to be heard from afar, threatening to put a curse on the merciless husband (No. 7b). While Orpheus tries to flee, frightened, the doors of the temple are thrown open, and Public Opinion advances, bathed in light (No. 7c); she accuses Orpheus of being the cause of Eurydice's death and threatens to torment him incessantly if he doesn't try immediately to remedy the situation (No. 7d). Orpheus, in despair, appeals to the mercy of the vestal of decency, who offers him only one way out: he must turn to the gods to have his deceased wife back (No. 7e). Orpheus reluctantly accepts, but asks to be able to say goodbye to his violin students before leaving (No. 7f); the little musicians therefore exit from the shack, and he says goodbye to the accompaniment of an old waltz (No. 7g). The maestro's emotion is interrupted by the insistence of the Chorus: it is time to leave, and Orpheus, guided by Public Opinion, sets off in search of Eurydice (No. 7h).

ACT 2. OLYMPUS.

In the clouds, lulled and bored at the same time by eternity, the gods are sleeping (No. 8b). Venus enters on tiptoe, and before falling asleep, explains that she has just returned from Citera, where she was looking for her lover. Cupid follows, also having returned from Citera, and for the same motives; when he falls asleep, Mars arrives, and before sleeping, also admits to having been in Citera, where he spent a splendid night of love (No. 9). While they all sleep, Morpheus passes with his succession of dreams and nocturnal hours concluded by Aurora (No. 10). Night slowly begins to clear, and the sounds of hunting horns can be heard in the distance; the gods wake up, and Jupiter perceives the arrival of Diana, his wild daughter (No. 11a); the goddess of the hunt approaches her father with an air of distress, and complains that she has searched in vain for Actaeon in his accustomed place on earth (No. 11b). Jupiter admits to having changed him into a stag in order to save her honour, and also to having started a rumour that she herself asked him to do it. Diana is offended, and reminds her father of his own gallant

adventures, provoking Juno's jealousy. Mars and Cupid are also involved in the accusations, and Jupiter tries in vain to divert the attention from himself. He is saved by the arrival of Mercury, who brings the curious and bored gods the spicy news that Pluto has abducted Eurydice (No. 12). The god of the underworld makes his entrance, and realizing that Jupiter is looking askance at him (No. 13a), tries to alleviate the tension by extolling the beauty and salubriousness of Olympus (No. 13b). Jupiter, in any case, begins to accuse him, when suddenly the gods rise in rebellion: the inhabitants of Olympus are tired of his tyranny, which imposes a monotonous daily diet of only nectar and ambrosia (No. 14). They cheer Pluto, who represents for them the varied and mysterious life of hell, but Jupiter tries to appease them by telling them of the infernal god's foul crime: the abduction of a married woman, with the help of a disguise. This only serves to increase their resentment and mockery, and they remind him of the numerous times he seduced women by transforming himself, and conclude by saying ironically that, only with various disguises, was he capable of making them his (No. 15). The altercation is interrupted by the arrival of Orpheus, accompanied by Public Opinion (No. 16a). Jupiter, worried about keeping up appearances with the mortals, tries to re-establish order by requesting nobler behaviour; when they are re-assembled, presenting a more respectable and divine picture, Jupiter lets the visitors enter. While the gods express opposing emotions, the recalcitrant Orpheus enters, with Public Opinion following on his heels. To Jupiter's questions about what brought him to Olympus, Orpheus answers that he wants his wife Eurydice back (No. 16b); Jupiter gives his consent, and decides to come down in person to Hades to guarantee the return of the woman to her husband. Excited by the idea of an adventure, all of Olympus asks to accompany him; Jupiter grants their request, and to joyous celebrating, the gods prepare to leave (Nos. 16c-e).

ACT 3. JUPITER'S METAMORPHOSES

In Pluto's private sitting room. Eurydice is sad: abandoned by Pluto in Hades, she is so bored that she wants by this point to return to Orpheus (No. 18). In addition, her only company is Pluto's servant, John Styx, who guards her like a jailer, and courts her clumsily. In order to seduce her, he tells her that on earth he was the powerful king of Boeotia (No. 19), and that his only consolation was to drown his sorrows and memories in the waters of Lethe. However, a suspicious noise convinces him to hide Eurydice

in the next room, just in time to avoid being seen by Jupiter and Pluto. The two gods make their tumultuous entrance, bumping into and trying to overtake each other: Jupiter ardently desires Eurydice, attracted by what he has heard about her, while Pluto tries in every way to convince him that she is no longer there (No. 19 bis). Jupiter warns Pluto that he has convened an infernal tribunal in order to determine his guilt in Eurydice's kidnapping, and immediately introduces the three judges of the court: Minosse, Eaco, and Radamanto (No. 20). Jupiter becomes aware of Cupid's presence (No. 20 bis); the god of love reproaches him for having convened a tribunal to look for Eurydice, when he could have turned directly to him, with his private police force kept for this very reason. The tiny policemen of love then make their entrance, and Cupid sets them loose to look for Eurydice (No. 21). The god of love has devised a stratagem (No. 22a): they will all imitate the smack of a kiss, a sound that Eurydice won't be able to resist without revealing herself (No. 22b). The expedient is successful, and she is detected in the next room. The door is locked, and Cupid suggests that Jupiter should transform himself into a fly to pass through the key-hole (No. 23). When the metamorphosis has taken place, and the door has been passed through, Jupiter begins to court Eurydice by buzzing around her and grazing her with his wings; she is fascinated by the apparition, and after they chase each other passionately, Jupiter reveals his true identity (No. 24). The king of the gods explains that he wants to rescue her from Pluto's domination, and asks her to follow him: there will be a party in Hades, and Eurydice can disguise herself as a Bacchante in order to pass unobserved. She agrees, and the two run off together (No. 25b). When Pluto returns, searching for his prisoner, he can do nothing but take notice of what has transpired, blaming poor Styx (No. 25c).

ACT 4. HADES

The gods of Olympus and Hades are engaged in an immense Bacchanalia. They sing the praises of wine and Pluto (No. 26a), and then Cupid asks Eurydice (who is disguised as a Bacchante) to sing a song in honour of Bacchus (No. 26b), to which all the gods join in (No. 27). Jupiter believes that Eurydice's transformation has gone unobserved, but Pluto is keeping a careful eye on the couple. The dances begin, and Jupiter is praised by everyone as he dances an elegant minuet (Nos. 28b-c), and then a wild gallop (No. 28d). When the dances are finished, Jupiter decides that the mo-

ment has arrived for their escape, and tries to leave the party with Eurydice. Pluto bars the way, but is about to give in to Jupiter's determination and threats when, from afar, Orpheus's violin is heard. Urged on by Public Opinion, the violinist-poet has descended into Hades to take Eurydice back (No. 29); he addresses his request to Jupiter, who, after consulting his volumes of mythology, decides to put him to the test (N.30a): Eurydice can follow Orpheus out of Hades only on condition that he doesn't look back at her. Orpheus agrees and begins the ascent. Seeing them set off together, Jupiter angrily hurls a thunderbolt; frightened, Orpheus turns around, and Eurydice disappears. Jupiter has won, but to avoid arguing with Pluto, he decides that she will belong to neither of them: instead, she will remain a Bacchante. Everyone (except Public Opinion) is delighted with the decision, and they throw themselves into a devilish can-can. Bacchus enters on a throne supported by fauns, and Eurydice is lifted up by the gods to take her place next to him in a grand final apotheosis (No. 30b).

(Translation by Cheryl Mengle)

DIE HANDLUNG

[Die musikalischen Nummern, wie sie in der Rubrik auf den Seiten 83-89 aufgeführt sind, sind in Klammern angegeben]

ORPHEUS IN DER UNTERWELT

AKT I. EURYDIKES TOD

Landschaft in der Umgebung von Theben. Links die Hütte von Aristeus, rechts die von Orpheus, im Hintergrund der Tempel. Es ist gegen Abend: die Hirten und Hirtinnen gehen nach einem harten Arbeitstag nach Hause (Nr. 1a). Feierlich von den Likatoren angekündigt, trifft unter allgemeinem Beifall der Stadtrat ein. Ihm folgt die Öffentliche Meinung, die sich vorstellt und die Rolle erklärt, die sie im Lauf der Handlung einnehmen wird: die einer strengen Wächterin über Moral und Sitten – sollen unter ihrem Anblick alle untreuen Ehegatten zittern (Nr. 1b). Plötzlich hört man Eurydike kommen, und alle Anwesenden wenden sich dem Tempel zu. Eurydike tritt ein und erklärt ihre Liebe zu Aristeus. Wie jeden Tag, versteckt vor ihrem Ehemann Orpheus, nähert sich die Frau der Hütte des jungen Hirten, um ein Blumengeschenk dort zu lassen (Nr. 2); sie öffnet also halb die Tür und beginnt, Blumen hineinzuworfen, als Orpheus hinter sie tritt. Auf der Suche nach galanten Abenteuern spielt er für Eurydike, ohne sie zu erkennen, eine leidenschaftliche Melodie auf der Geige. Als er seinen Fehler bemerkt, versucht er, zuerst sie anzugreifen, und sie der Untreue zu bezichtigen. Eurydike gibt zu, Aristeus zu lieben und weder Orpheus noch seine Geige mehr ertragen zu können; auch Orpheus ist der Ehe überdrüssig, aber er akzeptiert den Vorschlag einer Trennung nicht, um seine Karriere als Künstler in den Augen der äußerst mächtigen Öffentlichen Meinung nicht zu gefährden (Nr. 3). Das Beste, was er in dieser ungünstigen Lage meint tun zu können, ist also, den Liebhaber seiner Frau umzubringen. Er deutet Eurydike sibyllinisch an, eine Falle für Aristeus in den Ähren im Weizenfeld aufgestellt zu haben, durch das der Hirt normalerweise kommt, und entfernt sich dann zum Musikunterricht. Eurydike ist erschreckt: in dem Wissen, daß Aristeus bald durch das Feld kommen wird, beschließt sie, ihm entgegenzulaufen, um ihn vor der Gefahr zu warnen. Der Hirt (der in Wirklichkeit Pluto ist, der Gott der Unterwelt, in Verkleidung), kommt näher und singt ein Lied über die Freuden des bukolischen Lebens, aber er verrät sich gleich, indem

er gesteht, daß er selbst Orpheus geraten hat, eine giftige Schlange im Feld zu verstecken (Nr. 5a-b). Eurydike läuft ihm entgegen, um ihn aufzuhalten, aber sie wird von dem Reptil gebissen; Pluto legt nun die Verkleidung ab und führt mit dem Dreizack ein Unwetter herbei, so daß Finsternis die Stadt einhüllt (Nr. 5c). Während Eurydike den Tod nahen fühlt (Nr. 6), wird sie von Pluto gezwungen, an der Haustür eine Nachricht zu hinterlassen, mit der sie ihrem Mann das Ereignis mitteilt (Nr. 6b), dann verschwindet sie mit dem Gott der Unterwelt. Orpheus, überrascht über den plötzlichen Einbruch der Nacht, kehrt nach Hause zurück, liest die Nachricht und dankt – alles andere als verzweifelt – den Göttern für die willkommene Überraschung (Nr. 7a). Doch da hört man von weitem die Stimme des Chores, der droht, einen Fluch gegen den erbarmungslosen Ehegemahl zu schleudern (Nr. 7b): während Orpheus erschrocken fliehen will, öffnen sich die Tore des Tempels, und von Licht umgeben tritt die Öffentliche Meinung vor (Nr. 7c). Sie bestreitet, daß Orpheus die Ursache für Eurydikes Tod sei, und droht, ihn ohne Rast noch Ruhe zu verfolgen, wenn er nicht unverzüglich gegen das Geschehene einschreiten würde (Nr. 7d). Orpheus, verzeifelt, appelliert an das Mitleid der Vestalin der Schicklichkeit, die ihm einen einzigen Ausweg läßt: sich an die Götter selbst zu wenden, um die verstorbene Gemahlin zurückzuerhalten (Nr. 7e). Orpheus nimmt an, wenn auch schweren Herzens, aber er bittet darum, vor der Abreise von seinen Geigenschülern Abschied nehmen zu dürfen (Nr. 7f). So treten also die kleinen Musiker aus der Hütte, von denen Orpheus sich zu den Klängen eines alten Walzers verabschiedet (Nr. 7g). Die Rührung des Maestro wird allerdings durch den drängenden Chor unterbrochen: es ist Zeit zu gehen, und so macht sich Orpheus, geleitet von der Öffentlichen Meinung, auf den Weg, um Eurydike zu suchen (Nr. 7h).

AKT 2. DER OLYMP

Zwischen den Wolken, von der Ewigkeit geschaukelt und gleichzeitig gelangweilt, schlafen die Götter (Nr. 8b). Auf Zehenspitzen tritt Venus herein, die von Kythere zurückkehrt, wo sie auf der Suche nach ihrem Geliebten umherstrich, dann schläft sie ein; ihr folgt Cupido, auch er auf der Rückkehr von Kythere und aus dem gleichen Grunde; nachdem Cupido eingeschlafen ist, kommt Mars, der vor dem Einschlafen gesteht, daß auch er auf Kythere war und eine wunderbare Liebesnacht erlebt hat (Nr. 9). Während alle schlafen, kommt Morpheus mit seinem Gefolge von Träumen und nächtlichen

Stunden, die von Aurora beschlossen werden (Nr. 10). Langsam weicht die Nacht und von weitem hört man die Klänge einiger Jagdhörner, die Götter wachen auf, und Jupiter ahnt das Kommen seiner wilden Tochter Diana (Nr. 11a). Die Jagdgöttin nähert sich dem Vater betrübt und klagt, vergeblich Akteon auf der Lichtung gesucht zu haben, wo sie ihn normalerweise traf (Nr. 11b). Jupiter hat ihn in einen Hirschen verwandelt, um die Ehre seiner Tochter zu retten, und noch dazu das Gerücht in Umlauf gebracht, daß sie selbst ihn darum gebeten habe. Diana ist beleidigt und erinnert Jupiter an seine galanten Abenteuer, womit die Eifersucht von Juno erregt wird. Jupiter bezieht sowohl Mars als auch Cupido in die Anklage ein und versucht damit vergeblich, die Aufmerksamkeit von sich abzulenken, als er durch die Ankunft von Merkur gerettet wird: dieser bringt den neugierigen und gelangweilten Göttern die pikante Neuigkeit von Eurydikes Raub durch Pluto (Nr. 12). Ihm folgt kurz darauf der Gott der Unterwelt selbst, der bemerkt, daß Jupiter ihn schräg anschaut (Nr. 13a). Er versucht, die Spannung zu heben, indem er die Schönheit und Heilsamkeit des Olymps besingt (Nr. 13b). Jupiter beginnt dennoch, ihn anzuklagen, als plötzlich unter den Göttern ein Aufruhr ausbricht: die Bewohner des Olymps sind der Tyrannei von Jupiter müde, der ihnen täglich als einzige Speise Nektar und Ambrosia verordnet (Nr. 14). Sie jubeln Pluto zu, der in ihren Augen das abwechslungsreiche, geheimnisvolle Leben in der Unterwelt darstellt. Jupiter will sie zur Ruhe bringen, indem er ihnen das schändliche Delikt der Unterweltsgottheit vorhält: der Raub einer verheirateten Frau mit Hilfe einer Verkleidung. Dies vermehrt allerdings nur Groll und Spott der Götter, die ihren Herrscher daran erinnern, wie oft und in welchen Metamorphosen er in der Vergangenheit seine Frauen erobert habe. Ironisch schließen sie daraus, daß er nur in einer Verkleidung in der Lage sei, sie zu den seinen zu machen (Nr. 15). Die Diskussion wird von Orpheus' Ankunft auf dem Olymp unterbrochen, der von der Öffentlichen Meinung begleitet wird (Nr. 16a). Jupiter ist besorgt darum, gegenüber den Sterblichen den Schein zu wahren, und versucht, die Ordnung unter den Göttern wieder herzustellen, indem er sie zu einer aristokratischeren Haltung aufruft, und nachdem schließlich ein respektables und göttliches Bild wiederhergestellt ist, läßt Jupiter die beiden Besucher eintreten. Unter den gegensätzlichen Gefühlen der Götter und bedrängt von der Öffentlichen Meinung tritt nun der widerstrebende Orpheus vor. Auf Jupiters Frage, was ihn auf den Olymp getrieben hätte, antwortet Orpheus, seine Gemahlin Eurydike zurückhaben zu wollen (Nr. 16b). Jupiter willigt ein und beschließt, persönlich in die Unterwelt hinabzusteigen, um ihre Rückkehr zum

rechtmäßigen Ehemann sicherzustellen. Erregt von der Idee einer neuen, abenteuerlichen Reise bittet nun der gesamte Olymp mit Nachdruck um die Erlaubnis, ihn begleiten zu dürfen. Jupiter akzeptiert und unter fröhlichen Feierlichkeiten bereiten sich die Götter auf die Abreise vor (Nr. 16c-e).

AKT 3. JUPITERS VERWANDLUNGEN

Im Boudoir von Pluto. Eurydike ist traurig: von Pluto in der Unterwelt allein gelassen, langweilt sie sich so, daß sie schon die Rückkehr zu Orpheus wünscht (Nr. 18). Als wäre das noch nicht genug, ist ihre einzige Gesellschaft Plutos Diener, ein gewisser John Styx, der sie wie ein Gefängniswärter bewacht und ihr ungeschickt den Hof macht. Um sie zu verführen, erzählt Styx ihr, daß er als Lebender der mächtige König von Boötien gewesen sei (Nr. 19), und daß es nun sein einziger Trost sei, die Sorgen und Erinnerungen im Wasser des Lethe zu ertränken. Ein verdächtiger Lärm überzeugt den Wächter, die Gefangene im Nebenzimmer zu verstecken, gerade noch rechtzeitig, damit sie nicht von Jupiter und Pluto gesehen wird. Die beiden Gottheiten halten ihren tumultuösen Eintritt, rempeln sich an und versuchen, sich gegenseitig zu überholen: Jupiter, angezogen von dem, was er über Eurydike gehört hat, begehrt sie glühend, während Pluto ihn auf jede Weise zu überzeugen versucht, daß sie gar nicht mehr in der Unterwelt sei (Nr. 19b). Jupiter hat ein infernales Gericht zusammengerufen, damit Plutos Schuld an Eurydikes Entführung erklärt würde, und sofort erscheinen die drei Richter: Minox, Eachus und Radamantes (Nr. 20). Jupiter gewahrt Cupido bei sich (Nr. 20b): der Liebesgott tadelt ihn, einen Gerichtshof einberufen zu haben, um eine Frau zu suchen, anstatt sich direkt an ihn zu wenden, der doch zu eben diesem Zweck eine Geheimpolizei besitzt. So treten also die kleinen Liebespolizisten auf, die Cupido auf die Suche Eurydikes ansetzt (Nr. 21). Der Liebesgott hat eine List ausgeklügelt (Nr. 22a) – sie alle sollen das Schmatzen eines Kusses imitieren, ein Zeichen, dem Eurydike sicherlich nicht widerstehen könnte und sich zu entdecken geben würde (Nr. 22b). Der Kunstgriff gelingt, und sie wird im Nebenzimmer entdeckt. Da die Tür abgeschlossen ist, schlägt Cupido Jupiter vor, sich in eine Fliege zu verwandeln und durch das Schloß zu fliegen (Nr. 23). Nach vollendeter Verwandlung und nachdem er so die Tür überwunden hat, beginnt Jupiter, Eurydike zu umwerben, indem er um sie herumsummt und sie mit seinen Flügeln streift. Sie ist fasziniert von der Erscheinung, und nach einer leidenschaftlichen gegenseitigen Verfolgung enthüllt Jupiter ihr seine wahre Identität (Nr. 24). Der Göttervater erklärt ihr, sie der Herrschaft Plutos

entziehen zu wollen, und bittet sie, ihm zu folgen: in der Unterwelt findet ein Fest statt, und Eurydike kann als Bacchantin verkleidet unbemerkt durchgehen. Sie akzeptiert, und beide fliehen zusammen (Nr. 25b). Als Pluto zurückkehrt, um seine Gefangene zu suchen, kann er nur noch feststellen, was passiert ist, und sich über den armen Styx ärgern (Nr. 25c).

AKT 4. DIE UNTERWELT

Die Götter des Olymps und der Unterwelt vergnügen sich in einem enormen Bacchanal. Man preist den Wein und Pluto (Nr. 26a), dann bittet Cupido Eurydike (die als Bacchantin verkleidet ist), ein Lied zu Bacchus' Ehren zu singen (Nr. 26b), und in ihre Stimme fallen alle feiernden Götter ein (Nr. 27). Jupiter glaubt, daß Eurydikens Verkleidung unbemerkt geblieben sei, aber Pluto behält das Paar aufmerksam im Auge. Die Tänze beginnen, und unter allgemeinem Beifall nimmt Jupiter zuerst an einem eleganten Menuett teil (Nr. 28b-c), dann an einem höllischen *Galopp* (Nr. 28d). Nach den Tänzen beschließt Jupiter, daß der Moment der Flucht gekommen sei, und will sich zusammen mit Eurydike vom Fest entfernen. Pluto versperrt ihnen den Weg, aber angesichts der Stärke und der Drohungen Jupiters will er schon fast aufgeben, als man von fern den Klang von Orpheus' Geige hört. Immer noch von der Öffentlichen Meinung getrieben, ist der Geiger-Sänger in die Unterwelt hinabgestiegen, um sich Eurydike zurückzuholen (Nr. 29). Er stimmt also ein an Jupiter gerichtetes Gebet an, und dieser beschließt, nachdem er in Mythologiebüchern nachgeschlagen hat, ihn auf die Probe zu stellen (Nr. 30a). Eurydike soll Orpheus aus der Unterwelt folgen unter der Bedingung, daß dieser sich nicht umdrehe, um sie anzusehen. Orpheus nimmt an und beginnt seinen Rückweg. Als Jupiter den Musiker sich mit ihr entfernen sieht, schleudert er wütend seinen Blitz: erschrocken wendet Orpheus sich um und Eurydike verschwindet. Jupiter hat gewonnen, aber um Diskussionen mit Pluto zu vermeiden, entscheidet er, daß sie keinem von beiden gehören solle: sie soll stattdessen zu einer Bacchantin werden. Alle Anwesenden (außer der Öffentlichen Meinung) begrüßen die Entscheidung mit Jubel und überlassen sich einem furiosen Can-Can. Bacchus wird von den Faunen auf dem Thron hereingetragen, und Eurydike, von den Göttern auf Händen gehoben, nimmt in einer großartigen Schlußapotheose den Platz neben ihm ein (Nr. 30b).

(Übersetzung von Annette Seimer)



Bertall (Charles-Albert Arnoux) (1820-1883), *Ritorno alla Gaité*. Vignetta tratta da «L'Illustration», 3^{agosto} 1874.

LA STRUTTURA DELL'OPERA E L'ORGANICO STRUMENTALE

a cura di
Enrico M. Ferrando

OUVERTURE

Assai Largo - 6/4, sol maggiore

ATTO I

N. 1 CORO DEI PASTORI E CONSIGLIO MUNICIPALE (Coro, un littore, l'Opinione.Pubblica)

- 1a Coro «Amici cari, è l'ora, è l'ora»
Allegretto - 2/4, sol maggiore
1b Scena «Viva viva il Consiglio comunel» (un Littore)
Allegro maestoso - 4/4, sol maggiore

N. 2 COUPLETS DEL BEL PASTORE (Euridice)

«La donna che sogna troppo dormire non sa»
Allegretto - 2/4, fa maggiore

N. 3 DUETTO DEL CONCERTO (Orfeo, Euridice)

«Ah, è così...»
Allegro vivo - 2/2, mi maggiore

N. 4 BALLETTTO PASTORALE

Allegretto - 2/4, sol maggiore

N. 5 CANZONE DI ARISTEO

- 5a Scena «Sì, mi chiamo Aristeo»
Allegretto - 6/8, sol maggiore
5b Canzone «Oh! dolci volteggiano le api sul cielo»
Allegretto - 6/8 sol minore/maggiore

N. 5 bis USCITA DEI PASTORI

Allegretto - 2/4, sol maggiore

- N. 5 ter MELOLOGO (Aristeo, Euridice, Plutone) «Uno, due, tre!»
Très vite [Allegro assai] - 3/4, sol minore
- N. 6 INVOCAZIONE ALLA MORTE (Euridice)
 Arioso «La morte arriva sorridente!»
 Lento - 3/4, sol maggiore
- N. 6 bis MELOLOGO (Euridice, Plutone, Orfeo) «Io lascio la magione!»
 Moderato - 4/4 re maggiore
- N. 7 FINALE (Orfeo, Coro, l'Opinione Pubblica, Coro di voci bianche)
- 7a Scena «Liberò!... Risplende la mia stella» (Orfeo)
 Recitativo - 4/4, fa maggiore
- 7b Coro «Anatema, anatema su colui!»
 Allegretto - 6/8, do minore
- 7c Scena «Ciel! L'Opinione Pubblica...» (Orfeo)
 Maestoso - 4/4, la maggiore
- 7d Couplets dell'Opinione Pubblica
 «Son la Pubblica Opinione» (l'Opinione Pubblica)
 Allegro - 4/4, mi maggiore
- 7e Scena «Vien! All'Opinion non oppor resistenz!»
 (l'Opinione Pubblica)
 Molto moderato
- 7f Entrata degli allievi di Orfeo «Ragazzi, olà» (Orfeo)
 Allegro - 6/8, si bemolle maggiore
- 7g Valzer dei piccoli violinisti
 «Ah! Questi addii commuovono inver!»
 [Tempo di valzer] - 3/4, mi maggiore
- 7h Epilogo «Orben: dobbiamo andar» (l'Opinione Pubblica)
 Allegro maestoso - 4/4, re maggiore

ATTO II

- N. 8 INTERMEZZO E CORO DEL SONNO (Coro)
- 8a Intermezzo
 Allegro maestoso/Movimento di Valzer - 6/4, si maggiore
 3/4, mi maggiore

8b Coro «Dormiam, dormiamo»
Moderato - 3/4, sol minore

N. 9 COUPLETS DI VENERE, CUPIDO, MARTE (Venere, Cupido, Coro, Marte)
«Sì, Venere son»
Allegretto - 3/4, si bemolle maggiore

N. 10 DIVERTIMENTO DEI SOGNI E DELLE ORE (Morfeo, Coro)
10a Coro «Tzing, tzing, tzing»
Divertissement
10b Prima Ora
Moderato - 4/4, do maggiore
10c Seconda Ora
Allegretto - 2/4, sol maggiore
10d Terza Ora
Allegretto giocoso - 4/4, do maggiore
10e L'Aurora
Andantino - 3/4, re maggiore
10f Gruppo finale
Molto lento - 3/4, re maggiore

N. 11 RISVEGLIO DEGLI DEI E COUPLETS DI DIANA (Jupiter, Coro, Diana)
11a Scena «Cos'è mai questo rumor»
Allegro - 6/8, re maggiore
11b Couplets «Diana percorre la radura» (Diana)
Allegro - 6/8, sol maggiore

N. 12 RONDÒ SALTARELLO (Mercurio, Giunone, Jupiter)
«Eh hop! eh hop! Mercurio è qui»
Allegro vivo - 6/8, sol maggiore

N. 12 bis ENTRATA DI PLUTONE
Allegro - 3/4, sol maggiore

N. 13 ARIA IN PROSA DI PLUTONE
13a Scena «Come mi guarda!... Che abbia dei sospetti?»
Allegro - 4/4, do maggiore
13b Aria «Qui si sente un dolce tubar di colombi»
Allegro - 2/4, do maggiore

N. 14 CORO DELLA RIVOLTA (Diana, Venere, Cupido, Coro, Giunone, Plutone)
«All'armi!»

Allegro impetuoso - 2/2, sol maggiore

N. 15 RONDÒ DELLE METAMORFOSI (Diana, Marte, Mercurio, Venere, Morfeo)
Couplets «Per fare tua la fiera Alemena»
Allegretto - 2/4, sol maggiore

N. 16 GRAN FINALE (Plutone, Diana, Cupido, Venere, Orfeo, Jupiter, Marte,
l'Opinione Pubblica, Coro)

16a Coro «S'appropinqua, s'avvicina»
Allegro moderato - 4/4, si bemolle maggiore

16b Scena «Che cosa vuoi, dimmi, mortal» (Jupiter)

16c Coro «Gloria, gloria al gran Giupin»
Allegro Maestoso - 2/2, fa maggiore

16d Marcia
Largo - 4/4, fa maggiore

16e Ripresa del Coro «Gloria, Gloria al gran Giupin»
Allegro Maestoso - 2/2, fa maggiore

ATTO III

N. 17 INTERMEZZO
Allegretto - 2/4, mi minore

N. 18 COUPLETS DEI RIMPIANTI (Euridice) «Che brutto destino è il mio»
Allegretto (?) - 6/8, la maggiore

N. 19 COUPLETS DEL RE DI BEOZIA (John Styx) «Avevo proprio tutto quanto»
Allegretto - 3/4, la maggiore

N. 19 bis MELOLOGO (Jupiter, Plutone) «C'è/non c'è»
Allegro - 4/4, sol maggiore

N. 20 SETTIMINO DEL TRIBUNALE (Mercurio, Eaco, Radamante, Plutone, John
Styx, Jupiter, Minosse, Coro) «Minosse, Eaco e Radamanto»
Maestoso - 3/4, si bemolle maggiore

- N. 20 bis MELOLOGO (Venere, Cupido, Jupiter) «Papà Giupín»
Vivo - 6/8, si bemolle maggiore
- N. 21 RONDA DEI POLIZIOTTI (Coro) «Tralalà, tralalà»
Coro
Allegro vivo - 2/4, sol maggiore
- N. 22 RECITATIVO E COUPLETS DEI BACI (Cupido, Coro, Jupiter)
22a Scena «Ordunque, cari miei»
Allegretto - 2/4, do maggiore
22b Couplets «Per tirar fuori dal suo rifugio» (Cupido)
Allegretto - 6/8, la maggiore
- N. 23 RONDINO DEL MOSCONE (Coro) «Ma che bel moscone c'è»
Allegretto - 4/4, fa maggiore
- N. 24 DUETTO DELLA MOSCA (Euridice, Jupiter) «Mi sembra che un fragile dito»
Quasi lento - 4/4, mi minore
- N. 25 SCENA E BALLETO DELLE MOSCHE (Coro di voci bianche, Plutone)
25a Introduzione
Allegro - 3/4, sol maggiore
25b Coro «Non posso ormai che immaginarti lassù»
Allegro - 3/4, la maggiore
25c Scena «La mosca!» (Plutone)
Andante - 4/4, si bemolle maggiore
- BALLETO
25d Introduzione
Moderato - 4/4, do maggiore
25e Andante
[Andante] - 3/4, la bemolle maggiore
25f Valzer
[tempo di valzer] - 3/4, do maggiore
25g Galop
Allegro - 2/4, do maggiore

ATTO IV

INTERMEZZO

Allegro - 3/4, si maggiore

N. 26 CORO INFERNALE (Coro, Cupido)

- 26a Coro «Evviva il vin»
Allegro con fuoco - 2/4, mi minore
26b Scena «E or, bella baccantina» (Cupido)
Moderato - 4/4, la minore

N. 27 INNO A BACCO (Euridice, Diana, Coro, Cupido, Venere)

- Couplets «Ho visto in lieto dì»
Moderato - 6/8, la maggiore

N. 28 MINUETTO E GALOP INFERNALE (Jupiter, Coro, Diana)

- 28a Introduzione
Allegretto - 2/4, re maggiore
28b Scena «Ora un minuetto da gran parata danzerò»
Moderato quasi andante - 3/4, re maggiore
28c Minuetto «Bella minuettanza» (Coro)
[Stesso tempo] - 3/4, sol maggiore
28d Galop «Balliam, questo infernal Galop» (tutti)
Allegretto moderato - 2/4, re maggiore

N. 29 MELOLOGO (Euridice, Jupiter, Plutone, l'Opinione Pubblica, Giunone)

«Mio marito!»
Moderato quasi Andante - 4/4, fa maggiore

N. 30 FINALE (l'Opinione Pubblica, Diana, Cupido, Venere, Giunone, Minosse, Coro)

- 30a Scena «Non voltarti mai, Orfeo!»
Maestoso - 4/4, la maggiore
30b Galop «A Bacco dò... un'anima brillante» (Euridice)
Allegro - 2/4, la maggiore

La storia delle forme del teatro musicale coincide in buona parte con quella più specifica del rapporto tra le ragioni, divergenti e difficilmente conciliabili, della coerenza drammatica e dell'espressione musicale. Il problema ha cono-

sciuto soluzioni 'razionali', come nell'opera italiana del Settecento, che confina i due momenti in luoghi specifici ('recitativi' e 'arie') e altre di compromesso, come avviene nell'Ottocento romantico, che sfrutta quella contrapposizione per strutturare forme complesse. Nel possibile ventaglio di soluzioni, comunque, si va dalla subordinazione della musica al corso del dramma (come nel 'recitar cantando' post-rinascimentale, o nel dramma musicale wagneriano) allo svincolamento della musica dall'azione drammatica in uno spettacolo 'con' pezzi musicali, come avviene nel Singspiel, nel musical o nell'operetta.

In questi generi di spettacolo leggero la musica ha una funzione francamente edonistica, e perciò si traduce in forme di semplice e trasparente efficacia, nelle quali la struttura tende spesso a coincidere semplicemente con l'idea melodica: in *Orfeo all'inferno* è significativo in questo senso l'uso di semplici forme di canzone: non a caso la formula preferita è quella dei *couplets* (il termine sta per ritornelli). Il *couplet*, che alterna nuovi versi su una medesima melodia, dovrebbe alternarsi al 'refrain', nel quale parole e musica sono invariate: così avviene nel N. 2, nel N. 7d, nel N. 9 e nel N. 18, mentre il N. 19 utilizza nuovi versi in entrambe le parti (e in tal modo potrebbe essere più correttamente definito 'arietta bipartita'). Si tratta ovviamente di forme elementari e 'gastronomiche' basate sulla ripetuta degustazione di una gradevole idea melodica, riproposta senza alcuna elaborazione o dialettica evolutiva. Non mancano tuttavia momenti di maggiore complessità: i finali – come d'altronde è d'uso anche in forme di teatro musicale più 'nobili' – sono numeri composti, di forma quantomeno più articolata, se non realmente più complessa.

È interessante, piuttosto, notare come in quest'operetta non ci si limiti a una pura contrapposizione recitazione/canzoni: il ventaglio di possibilità si amplia all'uso di recitativi (beninteso, accompagnati – i recitativi 'secchi' non avrebbero senso in uno spettacolo che contempla la possibilità del parlato vero e proprio), di segmenti del tipo che nell'opera italiana dell'epoca si definisce 'scena' (con una articolazione più complessa ed uno sviluppo musicale interessante, che tuttavia non sfocia in forme compiute), e, soprattutto, del 'melologo' (il termine francese specifico è *mélodrame*), ossia della recitazione ritmicamente libera accompagnata da un brano musicale di forma compiuta, eseguito dall'orchestra, che gli fa da sfondo. Praticato anche come genere autonomo, il melologo è stato utilizzato per la prima volta da Jean Jacques Rousseau con l'azione scenica *Pygmalion*: ha poi avuto fortuna (non molta, per la verità) soprattutto nell'ambito del teatro musicale tedesco (con J. Benda, Mozart, Weber, Beethoven), ed stato ripreso, nel XX secolo, da Strauss e Stravinskij.

Naturalmente è lo spirito della danza a colorare l'atmosfera di questo lavoro – non a caso conosciuto soprattutto per il celebre Galop, uno di quei motivi universalmente noti di cui però pochi saprebbero indicare l'origine – non solo nei numeri di balletto veri e propri (4, 10, 25d/g), e in quelli anche cantati che utilizzano specificamente ritmi di danza (7g, 8a, 28d).

Abbiamo elencato i numeri musicali desumendone i titoli dallo spartito italiano (la versione italiana dell'operetta, con la traduzione di Lorenzo Arruga e Gino Negri – originariamente pubblicata da Heugel, Paris – è edita dalla Casa Musicale Sonzogno, Milano).

Accanto al titolo di ciascun numero musicale sono elencati i personaggi che vi prendono parte. Per i numeri di strutturazione complessa si è suggerita una più dettagliata articolazione, segnalando gli incipit corrispondenti agli stacchi tematici più significativi e specificando da quale personaggio è cantata la relativa linea di testo.

Va infine sottolineato che anche *Orfeo all'inferno* non sfugge a una tradizione esecutiva che per l'operetta prevede la possibilità – agevolata proprio dalla dimensione episodica della parte musicale – di manipolazioni del testo musicale (tagli, cambiamenti nell'ordine di successione, interpolazioni).

ORCHESTRA

2 Flauti (il II anche ottavino)
2 Oboi
2 Clarinetti
2 Fagotti

2 Corni
2 Cornette
3 Tromboni

Timpani
Triangolo
Frustra
Tamburo
Gran Cassa e Piatti

Archi

Sul palcoscenico:

Fanfara:

1 Ottavino
1 Clarinetto
1 Clarinetto basso
2 Saxofoni (alto, tenore, baritono)
1 Tromba
1 Trombone
1 Basso Tuba
Gran Cassa e Piatti
Tamburo

3 Violini

La strumentazione di *Orfeo all'inferno* non riserva particolari sorprese: l'operetta era un genere 'commerciale' che doveva essere realizzato con mezzi relativamente agili. L'orchestra non supera le dimensioni dell'organico tipico delle orchestre d'opera e sinfoniche dell'inizio del XIX secolo, con i legni a coppie, un'equilibrata formazione di ottoni e gli archi ripartiti nel consueto quintetto. Anche la presenza degli strumenti a percussione è relativamente limitata: oltre ai timpani e alla classica accoppiata gran cassa/piatti, troviamo infatti soltanto triangolo, tamburo e frusta.

Sul palcoscenico è contemplata la presenza – motivata dallo sviluppo della vicenda – di tre violini, oltre che di una piccola fanfara, il cui impiego è peraltro *ad libitum*, essendo il suo intervento raddoppiato dagli strumenti in orchestra.

Osserviamo che, secondo una prassi tipicamente francese, nella famiglia degli ottoni troviamo 2 cornette a pistoni in luogo delle trombe. Si tratta di strumenti analoghi alle trombe ordinarie (dalle quali sono in effetti assai spesso sostituite), rispetto alle quali differiscono per avere il canneggio più accentuatamente conico, che conferisce al loro suono una maggiore agilità a scapito tuttavia della brillantezza del timbro.

Segnaliamo infine che la partitura di *Orfeo all'inferno* – intendendo con ciò il libro nel quale le varie parti strumentali siano stampate sinotticamente – originariamente non esisteva: il direttore, secondo una tipica prassi esecutiva dell'operetta, utilizzava un 'piano-conduttore', cioè uno spartito per canto e pianoforte con sintetiche annotazioni di strumentazione. Questa semplificazione, non più giustificata dalle attuali condizioni esecutive, era evidentemente suggerita da una somma di esigenze pratiche connaturate a un tipo di spettacolo nato come puro intrattenimento, nel quale l'esecuzione, che non prevedeva il rigore proprio dell'opera lirica, poteva essere diretta dal maestro al pianoforte e contemplava certamente la possibilità di fare a meno di più strumenti, o di riadattare la strumentazione alle possibilità del complesso effettivamente disponibile: tutte condizioni che avrebbero reso decisamente poco pratico l'uso di una vera e propria partitura.



Gustave Doré, «*Galop infernal*» nell'*Orfeo all'inferno* di Offenbach. Litografia, 1885.

TEATRO REGIO

STAGIONE D'OPERA 1999.2000



TEATRO
REGIO
TORINO

ORFEO ALL'INFERNO

Opéra-féerie
in quattro atti e dodici quadri

libretto di
Hector-Jonathan Crémieux
e **Ludovic Halévy**

musica di
Jacques Offenbach

I LIBRETTI



Bertall (Charles-Albert Arnoux) (1820-1883), *Il generale Offenbach passa in rivista il carnevale o il carnevale delle riviste*. Vignetta tratta da «L'Illustration», 3 marzo 1860.

INTRODUZIONE

di

Lorenzo Arruga*

Era il 1981, ahì son già quasi vent'anni; l'anno prima, nel miracoloso Teatro Scientifico di Mantova avevamo ricevuto affetti e applausi con un'operina scritta da Mozart a undici anni, *La finta semplice*; volevano che ripetessimo il successo, toccava a me scegliere l'opera e mi chiedevo quale e perché. Lo Scientifico è del Bibiena, sembra d'essere in un violino e anche in un colonnato, inutile descriverlo se non lo conoscete; è scomodo, però, perché non ha palcoscenico da teatro, ma una specie di grande pedana da concerti; poi sul fondo continua il gioco di palchetti ammalianti, ed è un peccato coprirli. L'opera dev'essere di dimensioni modeste e senza problemi di grandi impianti scenografici; l'orchestra non può stare che in un angolo della pedana, e se c'è un coro non rimane che infilarlo, fatto di poche persone, nei palchi di proscenio. Mi venne in mente una frase, e al momento non ricordavo più se era di Shakespeare, di Peter Brook oppure forse di Gianni Brera: «nel più piccolo dei teatri posson starci il Paradiso e l'inferno e tutto il mondo». Mi piaceva. Se noi fossimo stati una meravigliosa, accreditata compagnia professionale di grandi interpreti e grandi mezzi, avrei preso probabilmente tutto sul serio, e avrei pensato alla *Divina Commedia* o al *Faust* o, per restar nell'opera, a *Parsifal* o almeno al *Flauto magico*. Ma eravamo, noi, l'As.Li.Co.: io guidavo i vincitori d'un concorso di teatro sperimentale d'avviamento, ragazzi che alla fine d'un corso debuttavano, e allora rimasi sul grandioso, ma col l'obbligo di non prendere nulla sul serio. Scelsi *Orfeo all'inferno*.

C'era Craziella Sciutti, l'Incantevole, per la regia: s'alleò con il giovane scenografo Riccardo Isotta, con cui lavorava a Londra, e con lenzuoli, festoni, e con gradini e colori allestirono i Campi Elisi e l'Averno e la campagna dove Aristeo, che è poi Plutone travestito, si porta via la bella Euridice. Ai travestimenti e ai costumi, che più eleganti e finti non potevano essere, fra grecità e tardo Ottocento, ci pensò uno abitudinario a vedere il mondo grande ridimensionato in piccolo, Eugenio Monti Colla, il capocompagnia delle famose marionette. Il problema era far diventare l'operetta davvero piccola. Noi sentivamo tutti che, sotto il fasto grandioso delle masse sgargianti e delle orchestre sontuose e delle coreografie che portano dal Grand-Opéra alla Belle Époque, stava una comicità assurda, un umorismo sottile. Se si voleva accettare il grande gioco, bisognava provare a spingere la storia dalla Grande Operetta Buffa verso il cabaret. La prima condizione era che l'orchestra e il coro fossero piccoli; per il coro bastava ridurre soprani, contralti, tenori, bassi e barito-

ni; per l'orchestra, bisognava però ritoccare tutto. Non c'era una partitura scritta, ma una serie di annotazioni e una parte di «pianoforte conduttore», come si usa nell'operetta, dove si fa riferimento agli usi e alle convenzioni. Ma gli usi e le convenzioni portano a un dilagare da gran teatro e grande palcoscenico; così pensai invece a un'operazione analoga a quella che a suo tempo fecero Schönberg, Berg e Webern, quando, per tirare su un po' di soldi, rinunciarono momentaneamente alla loro musica d'avanguardia e strumentarono con pochissimi elementi i valzer di Strauss, in una serata memorabile. Chiesi dunque qualche cosa del genere al più disponibile e talentoso compositore italiano, Gino Negri, che era anche nostro amico. Lui ci pensò su un minuto e mezzo, chiese una formazione ridotta ma consistente a disposizione, si disse pronto anche a dirigerla, e dopo pochi giorni arrivò con l'orchestrazione nuova. Non era proprio quello che mi aspettavo, anzi, piuttosto sembrava che per arte raffinata ed esperta fosse riuscito a ottenere da una piccola compagine esattamente il suono e lo stile dell'orchestra immaginata dall'autore, tanto che adesso spesso eseguono direttamente questa versione anche nei grandi teatri. Così però si legava benissimo alla vocalità, che è spigliata, allegra, ma anche un po' espansa, generosa. Ora restava il passo decisivo: tradurre il libretto. Tutt'e due, Gino Negri ed io, avevamo esperienze di traduzioni metriche per i teatri; decidemmo di dividercelo: lui la parte cantata, io la parte parlata. Traducemmo separatamente. Alla fine ci confrontammo: prima con diffidenza, poi ridendo come pazzi. Ed il libretto, tradotto che ne nacque l'avete davanti a voi.

Ora mi si chiede di enunciare i criteri della nostra versione. Mi piacerebbe spiegare precisamente quali fossero, o anche dire che non ce n'erano affatto; ma ormai so che queste cose sono molto più complicate. Gino Negri e io non avevamo programmi, però delle idee di partenza che si assomigliavano in alcuni punti fondamentali. Eccole.

La prima riguarda Offenbach. Un autore di finezza magnifica, che conosceva la musica a meraviglia; e che aveva una grande voglia di portare il pubblico tanto fuori da tutto quello che il suo tempo gli inculcava di idee, immagini, categorie, giudizi e pregiudizi, da fargli passare la soglia della parodia e scatenarlo molto oltre, nel gioco puro dell'assurdo, del divertimento che ride dei perché del mondo proprio perché è senza perché (questo l'annotammo una volta, molti mesi prima di questa storia). Per le sue vie inattese e ridanciane, clamorose e ben scolpite, arriva a una costruzione linguistica e drammaturgica in se stessa indipendente, costruita nella gioiosa eleganza d'una scrittura esattissima. Basta pensare a questo *Orfeo all'inferno*. È la parodia del mito classico: Orfeo in Virgilio, Monteverdi, Gluck e tutti gli altri grandi sfida la morte recandosi nell'Averno per riavere la sua Euridice uccisa dal morso d'un serpente; in Offenbach, Orfeo, violinista docente al Conservatorio di Tebe, farebbe volentieri a meno di Euridice, ma l'Opinione Pubblica personificata minaccia di fargli

perdere il posto se non darà il buon esempio di pretendere indietro la moglie nell'Aldilà. E così s'avventura nell'Olimpo dove gli dèi vivono sregolatamente nell'azzurro sempre uguale, fra mondanità e sommosse; e nell'Averno dove Jupiter stesso si trasforma in moscone per sedurre Euridice prigioniera trascurata e gli dèi tutti, che l'hanno seguito laggiù, ballano il favoloso can-can. Si ride, si partecipa come se fosse un *musical*; ma si approda a qualcosa di librato chissà dove: Rossini, Wagner e Tolstoj, per dirne tre molto diversi fra loro, dopo averlo ascoltato, eran concordi nel sentir definire Offenbach «il Mozart degli Champs-Élysées». Tradurre Offenbach significa prima di tutto non tradirlo nelle sue componenti drammaturgiche, che fanno fiorire quelle musicali. Banale, piccola, ogni idea di aggiornamento. Lo specchio deformante con cui Offenbach riflette il mito antico ha una pesante cornice dorata da Secondo Impero, ma resta uno specchio terso, oggetto senza tempo. Ogni stravolgimento, con allusioni al nostro oggi, come si usa spesso nell'operetta, sarebbe un inutile andirivieni fra il tempo assoluto dell'immaginario e quello della spicciola contemporaneità. Lo stesso vale per il lessico: il massimo della scioltezza, della colloquialità, va cercato, ben sapendo che nel comico le traduzioni sono effimere e richiedono una continua revisione o un continuo rifacimento; ma mai l'allusioncina spiritosa pensata a tavolino, trovata come equivalenza attuale d'un segno d'allora. La seconda idea riguardava il teatro. Tutto dev'esser chiaro, evidente, a un primo impatto. Se cresce nel secondo e nei successivi, tanto meglio. Ma la parola è lì, fragrante, allegra, sorprendente. La musica la vena improvvisamente di malinconie nascoste, a tratti, quando meno ce l'aspettiamo, ma appena appena, solo per fedeltà alla vita. Ogni compiacimento linguistico va evitato, se appena si riesce: guai se qualcuno pensasse: «com'è tradotto bene», anziché «guarda che cos'ha detto quel personaggio!». Ci abbiamo provato.

La terza idea riguardava proprio il fatto di tradurre l'operetta. Mai avremmo pensato di rappresentarla in una lingua diversa da quella degli ascoltatori, come mai l'avrebbe pensato Offenbach (e così anche Verdi, Bizet, Schönberg e praticamente tutti gli altri autori). Com'è pensabile che qualcuno canti cose divertenti davanti a gente che si sente colta perché fiuta il profumo della lingua originale, e non le capisce? Per gli studiosi, per i dischi con traduzione stampata, adesso anche per le recite con i sopratitoli, è sopportabile (ma nel comico, il sapore della parola è tutto, e deve coincidere esattamente con la comprensione). Ma qui, per un cabaret offenbachiano? Escluso. Gino Negri era un musicista sapientissimo. Poteva improvvisar contrappunti e fughe, aveva quasi esordito con un'opera dodecafonica tratta da Moravia, e negli ultimi anni della vita toccò arcane suggestioni armoniche che vi sorprenderanno quando finalmente queste composizioni verranno eseguite: ad esempio i *Mottetti* di Montale e certi aforismi parlati a cui lavorava fino agli estremi gior-

ni. Ma era anche uomo di spettacolo, autore d'operine comiche e faceva molto cabaret. Negli anni d'oro di questo genere, cantava al pianoforte proprio nei locali del dopomezzanotte. Giocava coi frammenti, con le trovatine; ma aveva sempre in mente piani grandiosi, cicli arditi. Una volta cominciò una storia dell'umanità in canzoni: si partiva dalla canzone di Adamo *Dammi indietro la costola, Dio*. C'era, per dirne un'altra, la moglie di Mosè che si lamentava col marito perché non usciva mai con lei: quando lui l'aveva portata in montagna, Dio aveva chiamato Mosè su da solo per dargli le tavole della Legge; quando l'aveva portata al mare, il Mar Rosso si era ritirato per lasciare passare gli Ebrei... Ma si arrivava anche a Indira Gandhi e a Paolo VI. «Nell'India, nell'India, nell'India lontana, c'è un Primo Ministro che porta la sottana...»; cominciava il racconto con favoloso tono di leggenda, e finiva per parlare delle sottane vaticane in Italia. Mentre il primo viaggio del papa in aereo era commentato da una vecchina lombarda, che confessava, in tempo rubato: «Me sunt sugnada, me sunt sugnada che il Paolo Sesto l'è borlà giò», l'aereo caduto: per sbocciare in una rustica preghiera da immagine d'ex-voto: «Papa Giovanni, tu che se' un santo, tegnel per il manto, ch'el casca no». C'erano anche i musicisti. Paganini, accusato da un'amica con cui sta facendo l'amore, di trattarla come se fosse solo un capriccio, trasale: «Hai detto capriccio? Mi viene un'idea...» e improvvisa un capriccio per violino. Richiesto del bis, si scandalizza: «Paganini non ripete!», poi, gettandosi sull'amica: «ma Nicolò sí». Quanto a Salieri, è vero, uccise Mozart, ma solo per strapparla a una vita infelice; non per invidia, no: «Invidiare Mozart è impossibile: lo si può solo amare con dolore». Con Giorgio Strehler citavamo spesso queste parole. Gino, dunque, non ebbe mai il minimo sospetto che il suo linguaggio terso e paradossale, da graffiante cabaret, potesse andare in disaccordo con la logica di Offenbach. Fu fedelissimo nei ritmi, nel numero di sillabe, esattissimo a seguire il colore delle frasi. Per esempio, ecco un bel misto di sfrontata leggerezza e di affettuosa insinuazione nell'arrivo di Cupido fra le nuvole degli dèi dormienti. Musica balzante: «Cupido io son, l'amor mio / l'ho cercato ma non c'era, / ritorno allo spuntar del dì / da un viaggetto a Citera!». Musica legata, confidenziale, per continuare: «c'è mistero attorno / a questo mio ritorno... / Dorme ogni dio, / beh, lo faccio anch'io». Ecco poi troncature liete e spregiudicate, dentro un'arietta quasi amara, di Euridice rapita nell'Averno, ma trascurata dal rapitore Plutone: «Che brutto destino è il mio: / il mio destino è Pluton! / Plutone non è un buon dio: / mi lascia in completo abandon»; e l'arietta finisce con la confessione contro voglia della moglie: «...rimpiango d'Orfeo l'amor! / È cosí, / è cosí: / ah! / rimpiango il mio marí». Più la situazione è fantasiosa, più la parola italiana prende ala: non posso, da traduttore, che invidiare quell'attacco di sapore psicoanalitico inconfessato, del duetto fra Euridice che sente un fremito, mentre un moscone la sfiora, e Jupiter, che, trasformato in moscone, si pone proble-

mi di linguaggio: «Mi sembra che un magico dito carezzi il mio fragile io». «Non posso usare il linguaggio che usa di solito un Dio... / or m'affido ad un ronzio...».

Della parte parlata c'erano varie versioni; e così m'è venuto l'alibi filologico per prendermi maggiore libertà. Mi pareva fondamentale che venissero eliminate tutte le battute cosiddette di servizio, cioè quelle che danno spiegazioni di cui oggi non abbiamo più bisogno. E che la cosa più importante fosse dare ritmo alla recitazione, in modo che la parte detta gravasse con necessità sulla musica che riprende. L'ho scritta in endecasillabi; quando il ritmo stringe, lo aiuto con la rima. Quando, ad un tratto, i personaggi spiegano al pubblico che da quel punto per la solennità della situazione parleranno in versi, passo al metro martelliano. L'endecasillabo sciolto è infatti sfuggente, non è nemmeno sempre riconoscibile, il doppio settenario martelliano, cioè quello delle tragedie classiche francesi, con rime dappertutto, è inconfondibile. Diciannove anni sono tanti, e non riesco più a ricordare come diamine abbia compaginato le battute. Mi piaceva molto lasciare in una semplice sintesi la minaccia di Jupiter agli altri dèi rumorosi: «Fuori, altrimenti tuono!». Mi divertiva, quando Giunone legge la notizia di Euridice rapita da un dio e sospetta il marito, dare il lessico degli annunci economici che passa spesso ai titoli nei giornali italiani: «Moglie di musicante, bella, giovane, rapita da divinità maschio»... Son convinto che sia del tutto Offenbachiano, e adatto ai firmatari del libretto originale Crémieux e Halévy, l'improvviso velarsi di Jupiter che esce dall'aspetto di moscone e si mostra intero all'amore di Euridice, in questo rapidissimo scambio lei-lui: «O ali d'oro! Oh, colori! Occhietto desto!...»; «E, se sapessi! C'è anche tutto il resto».

Dietro alla storia di Orfeo, ce l'han spiegato bene i grandi studiosi dei miti, c'è un mistero iniziatico. Perché Orfeo, che conduce Euridice ottenuta dal Regno dei morti, non deve voltarsi indietro a guardarla? Perché, vinta la natura al di là della vita, non riesce a superare questa prova difficile ma forse non tanto ardua? Perché mai questa inattesa prova e sconfitta fatale? Mi trovavo già nel pieno martelliano, l'ora era molto solenne. Sentivo il bisogno di guardare oltre i gesti e le parole. È stato difficile. Studioso di Eliade e di Barthes, di Senofane e Lévi-Strauss, ho riflettuto molto, e ho deciso così:

JUPITER

[...]

perché dice qui il mito: – riprende la sua sposa
chi cammina spedito – ma guardarla non osa.

DIANA

Che regola cretina.

L'OPINIONE PUBBLICA

Una prova iniziatica!

MARTE

Chissà cosa combina.

VENERE

Che cosa poco pratica.

[...]

ORFEO

Lascia che adesso preghi – di riavere Euridice.

Poi, però, me la spieghi.

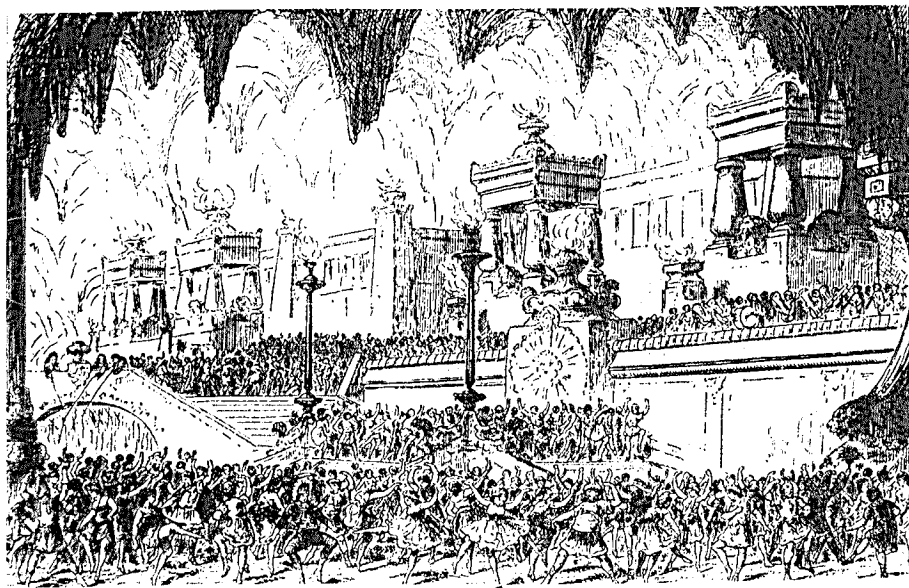
JUPITER

Si fa, ma non si dice.



* Lorenzo Arruga è critico musicale del quotidiano «Il Giorno» e del settimanale «Panorama». Nel 1977 ha fondato il mensile culturale «Musica Viva», che ha diretto per diciassette anni. Autore di pièce

teatrali e libretti d'opera, ha sempre alternato una rigorosa attività istituzionale con spregiudicate iniziative e sperimentazioni. Insegna Storia della musica ai Dams dell'Università Cattolica di Milano.



Louis Housnot (1824-1899), *La quadriglia degli dei nell'Olimpo*. Settimo quadro di *Orphée aux enfers* di Offenbach rappresentato al Théâtre des Bouffes-Parisiens dall'ottobre 1858 con scene di Cambone Thierry e costumi di Gustave Doré. Litografia.



Ludovic Halévy, uno dei librettisti di *Orphée aux enfers* di Offenbach. Ritratto. Fotografia Petit.

ORFEO ALL'INFERNO*
Opéra-féerie in quattro atti e dodici quadri

libretto originale di
Hector-Jonathan Crémieux
e Ludovic Halévy

musica di
Jacques Offenbach

versione ritmica italiana di
Gino Negri

traduzione del testo parlato di
Lorenzo Arruga

ORFEO	<i>tenore</i>
ARISTEO-PLUTONE	<i>tenore</i>
JUPITER	<i>baritono</i>
MARTE	<i>basso o baritono</i>
MERCURIO	<i>tenore</i>
MORFEO	<i>tenore</i>
JOHN STYX	<i>tenore</i>
MINOSSE	<i>tenore</i>
RADAMANTE	<i>tenore</i>
EACO	<i>baritono o basso</i>
UN LITTORE	<i>baritono</i>
EURIDICE	<i>soprano</i>
CUPIDO	<i>soprano</i>
DIANA	<i>soprano</i>
VENERE	<i>soprano o mezzosoprano</i>
GIUNONE	<i>soprano o mezzosoprano</i>
L'OPINIONE PUBBLICA	<i>mezzosoprano</i>

Dèi, dee, pastori, pastorelle, geni infernali, littori

[*Si ringrazia la Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali per la gentile concessione.]



Marcantonio Raimondi (1480-1534), *Orfeo ed Euridice*. Incisione. Vienna, Albertina.

ORFEO ALL'INFERNO

ATTO I

LA MORTE DI EURIDICE

La campagna nei dintorni di Tebe. In fondo campi di grano dorato e fiordalisi. A sinistra in primo piano la capanna di Aristeo sovrastata da questa insegna: «Aristeo, fabbricante di miele, all'ingrosso e al dettaglio, deposito sul monte Imetto». A destra, in primo piano, la capanna di Orfeo con questa iscrizione: «Orfeo, direttore dell'Orfeon di Tebe, lezioni a mese e a cachet». Dei sentieri attraversano i campi di grano e conducono a un tempio su una piccola collina a sinistra. Sul frontone del tempio spicca la parola:

SCENA I

Pastori, pastorelle, littori, il Consiglio degli Anziani, l'Opinione Pubblica
(All'alzarsi del sipario il palcoscenico è vuoto. Entrano da sinistra pastori e pastorelle)

PASTORELLE e PASTORI

Amici cari, è l'ora,
l'ora di tornare alla dimora.
Il gregge sta per rientrar,
andiamo tutti a riposar.
(Da destra appaiono marciando i littori seguiti dal Consiglio comunale degli Anziani)

UN LITTORE (annunciando)

Viva, viva il Consiglio comunale
che giunge, che arriva!

TUTTI

Viva, viva!

IL CONSIGLIO

Consiglio comunale
d'incorrotti assessori,

noi siamo dirigenti
di tipo pastorale;
gestiamo la libertà
di plebei e signori
siam, per farla breve,
un buon Consiglio comunale.

TUTTI

Onor, onor agli assessori
che ci fan tanti bei favor.

IL CONSIGLIO

A voi, o popolo gentile
va il nostro grazie
assai civile.

Siamo un buon Consiglio comunale...
anzi fra i consigli noi siamo l'ideale.

(Preceduta dai littori appare a sinistra l'Opinione Pubblica armata di una frusta)

L'OPINIONE PUBBLICA

Chi sono? ... Dell'antica rappresentazione
equivalgo, più o meno, al Coro.
Mi chiamo Opinione Pubblica,
simbolo di una ragione
che valuta trionfi e disdoro.
Anticamente il Coro, in rima,
tentava di spiegare alla gente
quel che la gente sapeva, prima
di far finta di non sapere niente.
Io faccio meglio. Entro in ballo
e prendo parte all'azione:
a qualcuno schiaccio un callo,
ad altri, invece, dò soddisfazione.
Stia dunque attenta la donna
che voglia ingannare il convivente,
e attento il convivente
che pensi a una nuova gonna...
Alludo all'uomo e alla donna
del dramma, dunque niente
paura... ma, ecco, c'è qui Euridice...
Scompaio: rientrerò in azione

quando rientrare teatralmente lice:

«Deus ex machina» della situazione.

(L'Opinione Pubblica seguita dal suo corteo risale verso il tempio. Gli Anziani l'accompagnano. I pastori escono dalle parti. Il palcoscenico resta vuoto. Sola, in mezzo al grano, si scorge Euridice che coglie dei fiori e ne fa una ghirlanda)

SCENA II

Euridice

EURIDICE

La donna che sogna troppo,
dormire non sa;
quando albeggia, al galoppo
alzarsi dovrà.
Di mattina ogni prato
è trionfo di fior...
ma perché quel fiore è nato?
Forse per l'amor...
Forse per amor.
Per chi? Ah... non dite niente,
ve ne prego, al mio marì...
ho dato il cuore
a un pastorello che sta qui.

(Si avvicina con inquietudine alla capanna di Aristeo e appende alla sua porta la ghirlanda di fiori)

E ogni giorno porto un fiore
al dolce pastor:
un mazzolino tutto amore
gli dà il mio cuor.
O mio cuore che batti
e sobbalzi d'ardor,
dimmi ancora perché batti...
forse per amor?
Certo per amor.
Ah... non dite niente,
ve ne prego, al mio marì...
ho dato il cuore
a un pastorello che sta qui.

(Euridice socchiude la porta della capanna e guarda un attimo all'interno, mentre Orfeo arriva da sinistra tenendo in mano il suo violino)

SCENA III

Euridice, Orfeo

(Euridice getta fiori nella capanna di Aristeo. Orfeo entra, non la riconosce e suona una frase appassionata sul violino)

EURIDICE

Mio marito!

ORFEO

Mia moglie! Che imbecille:
l'avevo presa per un'altra! Presto,
spicciamoci a gridare prima che
lo faccia lei. Ah! v'ho presa, signora!

EURIDICE

A far che, per piacere?

ORFEO

A fare che?
A chi gettavi i fiori, per favore?

EURIDICE

I fiori? Al vento! E tu, a chi lo gettavi
quel madrigale con il tuo frin-frin?

ORFEO

La musica? Alla luna.

EURIDICE

Molto bene.
E allora, pari siamo. Io ho un pastore
e tu una pastorella.

ORFEO

Ma, Euridice...

EURIDICE

Sì?

ORFEO

Tu parli con gusto discutibile.

EURIDICE

Bisogna pur spiegarsi.

ATTO I

ORFEO

Io... arrossisco.

EURIDICE

Scusatemi, signore, forse il rosso
non è di gusto; posso far ricerche
se ci sono rimasti altri colori.

ORFEO

Ma, moglie mia...

EURIDICE

Mio casto e rosso sposo,
sai che specie di artista io ho sposato?
La bestia più noiosa del creato.
Ah, certo, tu ti senti invece un'aquila,
difatti passi il tempo appollaiato
a inventar melodie: ma tu ci pensi
che io passo la vita ad ascoltarle,
con quell'orrendo coso...

ORFEO

Il mio violino!
La musica non è nelle tue corde.

EURIDICE

Ma quelle corde lì ci sono, invece,
nella mia giovinezza: e sono stufa!
Va' a strofinarle per affascinare
le pastorelle di seconda serie
che tu frequenti! Io sono d'alto rango:
di nobiltà, di fantasia mi beo!
Amo la libertà. Amo Aristeo.

ORFEO

Ah! È così!

EURIDICE

Sì, e così.

ORFEO

Mi tradisci con quello lì...

EURIDICE

Sì, è così.

ORFEO

Tu non mi stimi come artista...

EURIDICE

Sì, è così, proprio così.

ORFEO

Non mi apprezzi come violinista...

EURIDICE

Proprio così, proprio così.
Il violinista è poco artista,
la sua musica non mi va...
Il fatto è che mi hai stufato:
ormai l'amore se ne va.

ORFEO

Villana maledetta!
Ma presto avrò vendetta...

EURIDICE

Che farai? Che cosa farai?

ORFEO

Per te, fanciulla amabile,
adesso suonerò
un'opra inestimabile
che il genio mio creò.

EURIDICE

Grazia, grazia,
ten' prego, Orfeo!

ORFEO

Dell'arte eletto a re
suonare vo' per te
un'ora e ventitré.

EURIDICE

Crudele Orfeo...
e ventitré?

ORFEO

E ventitré.
E forse trentatré!

EURIDICE

Io non t'ascolterò.

ORFEO

E tu m'ascolterai...

EURIDICE

Io non t'ascolterò.

ORFEO

E tu m'ascolterai.

EURIDICE

No, no, no, no.

Grazia, grazia!

*(Orfeo suona il violino. Euridice si tappa disperatamente le orecchie)*EURIDICE *(a due)*È insultante, farneticante,
l'irritazion divampa in me.
Io morirò, defungerò.ORFEO *(a due)*È delizioso, meraviglioso,
sto navigando nel piacer,
o dolce mia melodia...

EURIDICE

Ah... morirò!

ORFEO

Sì, per te ancor suonerò:
senti un po'... senti un po'.

EURIDICE

Ma quando mai la smetterà?
Ah, come odio il violino!

ORFEO

Ho l'archetto divino!

EURIDICE

No, no, no, è orrendo, è tremendo!

ORFEO

Che melodia, che poesia!
Pizzicherò... arpeggerò...
e l'alma mia volerà
in un Olimpo di poesia.

EURIDICE

Irritante... rivoltante!
Sommi dèi, che supplizio...

ma mi sa che forse va via di qua...

offro un grande sacrificio
al dio che di lui mi libererà!

Ah, che supplizio...

ma forse va...

offro un grande sacrificio

se se n'andrà...

forse va, forse va!

*(Venere! Quattro pecore bianchissime
t'immolo, se mi liberi da Orfeo).*

ORFEO

*(Jupiter! se mi fai tornare scapolo,
ti scrivo un inno, e poi lo eseguo
[in pubblico].)*A una donna che arriva a questi punti
che deve fare un uomo?

EURIDICE

Separiamoci,
è la cosa più logica.

ORFEO

Mia cara,
se lo potessi fare! Ma tu, calcola
la posizione in cui mi trovo. Tanto
lavoro, e, lasciamelo dire, tanto
talento, beh, sarà una debolezza,
ma non posso giocarmeli davanti
all'opinione pubblica. Piuttosto
ucciderò il tuo uomo.

EURIDICE

Con l'archetto?

ORFEO

No, signora. Ho certi miei sistemi
contro i vicini di casa importuni...
Non te li dico certamente... Ma
stia attento ad attraversare quelle spighe...

EURIDICE

Attraversare?...

ORFEO

Oh, è tardi. Ho la lezione
all'Orpheum Comunale. Addio, bambina.
(Esce)

SCENA IV

Euridice

EURIDICE

Attraversare?... Un'insidia!...

[Una trappola?...

Una tagliola?... Oh, cielo! I violinisti son capaci di tutto. E il mio pastore, che viene tutti i giorni in mezzo al grano al nostro appuntamento!...

[Oh, mondo reo!

Devo fermarlo. Aristeo! Aristeo!...

(Chiamando, esce)

SCENA V

Aristeo

(Al suono di una ciaramella compare Aristeo che discende la collina e si arresta sul fondo)

ARISTEO

Sì, mi chiamo Aristeo,
d'Arcadia son pastore,
e fabbricando il miel
mi riempio d'amore.
Mi basta la poesia
del viver queto e bel:
la campestre armonia
fa lieto il pastorel.
Oh, dolci volteggiano
le api nel cielo
e, quando ritornano,
con gioia le dismielo.
Sempre mi sorride
d'ogni ora l'abbici...
spero che il sole
mi ralleghi ogni dì.
Ah, sì! La vita è questa,
è questa la festa
d'un'anima onesta,
è questo il tepor,
è questo l'amor
d'un semplice cuor.
Oh, lievi saltellano
sul prato le caprette,
e liete strofinano
la lana sulle erbette.
Dorme la pastora

ma qualcuno arriverà
che, malizioso,
dolci cose le farà.
La vita è questa,
è questa la festa
d'un'anima onesta,
è questo il tepor,
è questo l'amor
d'un semplice cuor.

SCENA VI

Aristeo, poi Euridice

ARISTEO

Avete ascoltato: «Festa onesta»,
canzone di Aristeo. Insuperabile
nel genere ecologico. Adattissima
per ispirar fiducia. Io so ispirare.
Ho ispirato a Orfeo l'idea di mettere
un serpente nel grano. Ah, se mi riesce
quel che immagino, giuro che vedrete
qualcosa d'infernale...

EURIDICE *(arrivando)*

Aristeo!

Ti trovo, allfine, e salvo! Ma sta' attento!
(Si ferma distante)

ARISTEO

A che?

EURIDICE

Sta' fermo!

ARISTEO

Ma perché?

EURIDICE

Sta' zitto!

ARISTEO

Ma io ti voglio...

EURIDICE

Sta' lontano!

ARISTEO

Oh, senti:

non devi essere così selvaggia:
sei pastorella, sí, ma mitologica.

PLUTONE

Poi te lo spiego... Intanto,
[muori in pace.

EURIDICE

Ma che selvaggia! Tu sei in pericolo.
Se vai nel grano...

ARISTEO

(Bestia di marito!
Gliel'ha fatto capire. Rimediamo).
Arrivo.

EURIDICE

Chi attraversa il campo, muore.

ARISTEO

Non ci credo.

EURIDICE

Orfeo semina trappole!

ARISTEO

Non mi ferma!
(Fa per avvicinarsi, allora Euridice gli va incontro)

EURIDICE

Io rischio insieme a te:
uniti nella morte... Ah!
(S'arresta con un piede per aria, poi cade)

ARISTEO

Uno! Due! Tre!
(Si toglie il costume da pastore, appare come dio degli inferi. Da questo momento, si chiama Plutone: infatti è lui)

MÉLODRAME

PLUTONE

Su, Plutone, deponi lo pseudonimo,
ridiventa te stesso, il dio degli inferi!
Forza: disorganizza gli elementi.
(Fa segno col bidente. Tumulto, lampi, notte)

EURIDICE

Oh, strano... Muoio, ma non mi dispiace...

EURIDICE

La morte arriva sorridente
e mi colpisce accanto a te
e sembra quasi che mi tenti...
o morte, vieni qui da me,
ti chiamo e ti bramo...
corri qui da me.
Il tuo gelo è tremendo,
ho freddo, ma non soffro più...
che stia forse rinascendo?
Rinasco e non muoio più.
Oh, sí! Rinasco sempre più.

PLUTONE

Benissimo. Una lacrima, e partiamo.
(Stende il bidente sulla testa di Euridice, che si solleva automaticamente)

Abuserò del potere divino
per lasciare un messaggio a suo marito.
(Se ha il costume adatto, si strappa una penna, se no la trova; la porge a Euridice che la prende)

Adesso scrivi.
(Mostra la porta della capanna di Orfeo)
Quella è la lavagna.
(Euridice, come posseduta, scrive sulla porta)

MÉLODRAME

EURIDICE

Io lascio la magione
perché io sono morta.
Aristeo è Plutone
e il diavolo mi porta.

PLUTONE

La rima non è ricca, ma pazienza:
la ricchezza non dà felicità.
Cupe sponde dell'Ade, eccoci a te!
All'inferno! All'inferno! Andiamo!...
(Esclamando, s'allontana con Euridice, e viene inghiottito)

SCENA VII

Orfeo

ORFEO (*arrivando*)

Beh?

Esco da scuola a mezzogiorno e trovo
la notte?... Ho dunque già saltato un pasto?
Meglio così, era con Euridice.

(*Vede la scritta*)

Per Jupiter! La sua calligrafia!

(*Legge*)

Io lascio la magione
perché io sono morta!
Aristeo è Plutone?
e il diavolo mi porta?

(*Entra nella capanna, esce subito*)

Ma come, morta? Se lo dice lei,

sarà vero. Plutone se l'è presa.

Ah, grazie, Numi, per questa sorpresa!

SCENA VIII

Orfeo, poi le Erinni

ORFEO

Liberio! Risplende la mia stella!

E adesso me ne vado a raccontarlo

[alla mia bella.

(*Si dirige verso destra. Lampi e tuoni. Si sente il brusio lontano del coro*)

CORO INTERNO (*lontano*)

Anatema! Anatema su colui che non sa
che cos'è la pietà.

Anatema! Anatema su colui che

[non piange

la propria metà.

ORFEO (*Si arresta e torna sui suoi passi*)

Che dicono mai? Dicono a me?

CORO INTERNO (*un po' più vicino*)

Anatema! Anatema!

ORFEO

Vogliono me!

(*Scappa verso il fondo, ma da tutte le parti escono delle Erinni, delle Furie che gli sbarano il passo*)

CORO (*gridando forte*)

Anatema! Anatema!

ORFEO (*stordito*)

O quante voci, mamuna mia!

È un fenomeno acustico?

Uno scherzo di magia?

CORO

Anatema! Anatema su chi è privo

[di pietà!

(*Orfeo, perduto, si getta a testa bassa sulle Furie, attraversa il grano e s'incerpica sul sentiero che conduce al tempio. Le porte del tempio si aprono e lasciano vedere, illuminata fortemente, l'Opinione Pubblica armata della sua frusta. Mentre il palcoscenico viene rischiarato dalle torce l'Opinione Pubblica discende seguita dal suo corteo e dal Consiglio comunale*)

SCENA IX

I precedenti, l'Opinione Pubblica e corteo

ORFEO

Ciel! L'Opinione Pubblica...

Sì, vuole proprio me!

CORO

Ciel! L'Opinione Pubblica!

Sì, vuole proprio te!

L'OPINIONE PUBBLICA

Son la Pubblica Opinione:

tutto vedo e tutto so,

e posso dir la mia ragione

a chi dalla retta via deviò.

E dico all'anima lorda di sangue:

dentro quel grano hai seminato

[un angue!

Alto là! Alto là!

È una brutta cosa

e proprio non mi va!

CORO

Alto là! Alto là!

È una brutta cosa

e proprio non ci va!

L'OPINIONE PUBBLICA

O sposo indegno, la mia ira
sempre e dovunque ti seguirà.
Ti voglio prendere di mira:
il tuo violino si spaccherà.
Notte e giorno un incubo sia,
per il traditore, la presenza mia.
Alto là! Alto là!
È una brutta cosa
e proprio non mi va!

CORO

Alto là! Alto là!
È una brutta cosa
e proprio non ci va!

L'OPINIONE PUBBLICA

Vien! All'Opinion non opporre resistenza.

CORO

Va! All'Opinion non opporre resistenza.

ORFEO

Grazia!

L'OPINIONE PUBBLICA

Per evitar la severità mia
e per dare un esempio alla posterità,
par che un mezzo ci sia...

ORFEO

Dimmi, e qual?

L'OPINIONE PUBBLICA

Riprenderti, come pria,
la dolce sposa.

ORFEO

Ma non l'amo ormai più!

L'OPINIONE PUBBLICA

Un esempio sarà
di leale, coniugale onestà.

ORFEO

Ci fu mai una sorte sì rognosa?

L'OPINIONE PUBBLICA

Va', va' dalla tua sposa.

CORO

Va', va' dalla tua sposa.

ORFEO

Son severi i detti tuoi...
e io farò come vuoi.
Però, oltre che sposo,
io sono un docente
ed è preciso dover mio
ai miei piccoli studenti
dire addio...

L'OPINIONE PUBBLICA

È un sentimento che ti fa molto onore.

ORFEO

Fra un momento io spremerò il mio cuore!
(Va ad aprire la porta della sua capanna)
Ragazzi, olà! Gran cruccio è il mio...
il vostro Orfeo vi dice addio.
(Un gruppo di ragazzini esce dalla capanna di Orfeo e incominciano a preludere sui violini)
Che gentile pensierino...
un mio vecchio valzerino!
(Gli allievi, suonando il valzer dei piccoli violinisti, si stringono tutti intorno a Orfeo)

L'OPINIONE PUBBLICA

Ah! Questi addii commuovono inver,
sono dei bravi ometti davvero!

TUTTI

Ah! Questi addii commuovono inver,
sono dei bravi ometti davvero!
La la la la la la

ORFEO

Addio, ragazzi miei,
miei bravi scolaretti...
i destini sono rei,
vado in luoghi maledetti.
A 'sto mondo ci hai sempre
qualcuno fra i piè...

ATTO I

e i propri comodi, ahimè,
li fa solo un re,
solo un re che non c'è.

I RAGAZZI

Maestro, addio...
o maestro, maestro, addio...
tu per noi sei più d'uno zio!
Ricordati dei tuoi cari Totò,
Lolò e Cocò e Bibì e Bibò...
Maestro addio, maestro addio!

ORFEO

Mi sento padre, altro che zio!

I RAGAZZI

Maestro addio, maestro addio,
tu per noi sei più d'uno zio...
o maestro, addio!

(Si sente il brontolio lontano del tuono)

L'OPINIONE PUBBLICA

(S'avvicina a Orfeo e lo prende per mano)

Orben, dobbiamo andar,
si bandisca il frignar.

ORFEO

Io devo andar!

CORO

Lui deve andar!

L'OPINIONE PUBBLICA

Vien! È l'onore
la cosa che conta di più,
l'onor!
Più dell'amore
ora conta l'onore,
l'onor, su!...
Sarà tua compagna fedele lassù,
su, vien... orsù.

TUTTI

Va! È l'onore
la cosa che conta di più,
l'onor! ora anche più dell'amor.
Una guida fidata
ora ti guida...
ti seguirà. Va!

La guida che ti guida
ti seguirà.
Va!

L'OPINIONE PUBBLICA

Ti seguirà...
con te ritornerà.
Va!

(In questo momento si vede passare sul fondo, in un volo, Plutone che invola Euridice. L'Opinione Pubblica li indica a Orfeo che si decide a incamminarsi)



Grévin (1827-1892) e Stop (1825-1899), figurini di Jupiter, Jupiter in veste di mosca, Plutone e Plutone in veste di Aristeo per l'edizione del 1874, pubblicati sullo spartito Ménéstrel, Heugel, Parigi 1874.



Grévin (1827-1892) e Stop (1825-1899), figurini di Opinione Pubblica, Orfeo, Euridice e Cupido per l'edizione del 1874, pubblicati sullo spartito Ménéstrel, Heugel, Parigi 1874.

ATTO II

L'OLIMPO

Il palcoscenico è nell'oscurità. Si intravedono delle nuvole.

SCENA I

Gli dèi addormentati, Venere, Cupido, Marte, Morfeo

DEI e DEE

(invisibili, nascosti dietro le nuvole)

Dormiam, dormiam...
che il nostro sonno
non debba giammai finir
ron... ron... ron...
perché quassù,
quassù nell'Olimpo,
la massima gioia è dormir
ron... ron... ron...

(Venere entra a piccoli passi)

VENERE

Sì, Venere son, e l'amor mio
l'ho cercato, ma non c'era:
ritorno allo spuntar del dì
da un viaggetto a Citera.
C'è mistero attorno
a questo mio ritorno...
dorme ogni dio...
beh, lo faccio anch'io,
sì, dormirò anch'io!

(S'addormenta su una nuvola a destra. Cupido entra sulla punta dei piedi)

CUPIDO

Cupido io son, l'amor mio
l'ho cercato, ma non c'era,
ritorno allo spuntar del dì
da un viaggetto a Citera.
C'è mistero attorno
a questo mio ritorno...
dorme ogni dio...
beh, lo faccio anch'io,
sì, dormirò anch'io!

(S'addormenta su una nuvola a sinistra)

DEI e DEE

Ron... ron... ron...
ron... ron... ron...

(Marte entra con passo marziale)

MARTE

Marte, olà... sono qua!
Ho avuto proprio una gran sera:
ritorno allo spuntar del dì
da un bel viaggetto a Citera.
Tenera ninfetta volli salutar...
nella nuvoletta vado a riposar,
e la consegna è di russar.

(Si addormenta su una nuvola a destra)

DEI e DEE

Ron... ron... ron...
ron... ron... ron...

(Morfeo, seguito dalla Notte e dal suo corteo, di sogni di tutti i colori, passa fra le nuvole, e scuote i suoi papaveri sotto i nasi degli dèi addormentati)

MORFEO

Tzing, tzing, tzing,
nell'Olimpo sonnolento
il papavero versiam.
(Entrano i sogni blu)

DEI e DEE

Ron... ron... ron...

MORFEO

Tzing, tzing, tzing,
troppo presto Aurora ed Alba
la nottata cacceran.
Tzing, tzing, tzing.

DEI e DEE

Ron... ron... ron...

(Con l'arrivo dell'aurora la scena diventa tutta rosa. In lontananza si odono squilli di caccia che si avvicinano poco a poco. Jupiter si sveglia di soprassalto e si erge sulla sua nuvola)

JUPITER

Cos'è mai questo rumor
che della notte ci sveglia nel cuor?

ATTO II

E Diana, la figlia mia cara...
lo capisco dalla fanfara.
Su! Svegli, tutti svegli, orsù!

DEI e DEE (*svegliandosi e sbadigliando*)

Aaaaaaaaah

(*Gli dei scendono dalle loro nuvole che spariscono e lasciano scorgere l'Olimpo in tutto il suo splendore*)

JUPITER

Soprattutto non sbadigliam!
E salutiamo in allegria
la dea, *alias* figlia mia:
le buone regole osserviam.
(*Entra Diana con le sue ninfe*)

DEI e DEE

Salute, o Diana cacciatrice!
o cacciatrice Diana!
(*Diana si avvanza con aria afflitta*)

VENERE e gli DEI

Ma perché quell'aria sì mesta?

DIANA

Ah, niente eguaglia il mio dolor!
Diana percorre la radura,
tonton tontera tonton,
alla ricerca d'Atteon,
tonton tontera tonton
e spesso in un'oasi di verzura,
tonton tontera tonton,
la Diana incontra l'Atteon...
tonton tontera tonton
tontera tonton,
la Diana incontra l'Atteon.

DEI e DEE

La Diana incontra l'Atteon...

DIANA

Ma stamattina là in radura,
tonton tontera tonton
ebbe un bel cercare Atteon,
tonton tontera tonton
là in quell'oasi di verzura,
tonton tontera tonton
non c'era ombra d'Atteon...
tonton tontera tonton

tontera tonton
non c'era ombra d'Atteon!

DEI e DEE

Non c'era ombra d'Atteon!

SCENA II

Diana, Jupiter, Giunone, Marte, Venere, Cupido. Ebe

DIANA

Atteone, Atteone, dove sei?
Nel corpo ignuda, e ufficialmente ignara,
mi son bagnata invano alla fontana
le belle membra... oggi vuoto è il cespuglio
da cui spiavi me che ti spiavo.

JUPITER

Ragazza mia, tu ti compromettevi,
e allora, scusa, ma l'ho trasformato
in cervo. Ho messo in giro anche la voce
che m'hai chiesto tu.

DIANA

Ma va'!

JUPITER

Dovevo, per l'onore della mitologia.

DIANA

Ah, figlio di Saturno!

JUPITER

Sta' a sentire:
gli uomini hanno l'occhio su di noi:
salviamo almeno le apparenze.

DIANA

Ah, certo,
in questo tu sei bravo.

GIUNONE

Cosa sento!
Ha fatto ancora qualche scappatella?
Se ne scrivono tante su di lui!

JUPITER

Ma no, Giunone cara, è la politica,
i giornali, tutto un certo discorso...

LIBRETTO

GIUNONE

Dite, che cos'ha fatto... Lo sapete di sicuro.

JUPITER

(a Giunone)

Non è questa la sede.
Davanti a tutti!

(a tutti)

ora, gli affari interni.
Marte.

MARTE

Presente.

JUPITER

Un marito lamenta
che tu e sua moglie siete...

VENERE

...È una calunnia!
Io non...

(si accorge di essersi tradita)

Come non detto.

EBE *(pizzicata da Cupido)*

Ahi, ah!

JUPITER

Cupido!

CUPIDO

Presente.

JUPITER

Corre fama che tu pizzichi
le ragazzine.

CUPIDO

Non è proprio vero.

JUPITER

Anche stanotte hai fatto tardi. E io
che t'ho fatto attaccare anche due ali.
Inoltre fai la corte alla coppia
Ebe, che lascia bruciare l'ambrosia.

VENERE

Magari!

MARTE

Sì cambiasse!

JUPITER

State zitti.
O vi consegno tutti.

EBE *(ripizzicata)*

Ahi!

DIANA

Che tiranno!

JUPITER

Adesso andate. Che nessuno manchi
a pranzo, quando assaporeremo
il nettare e l'ambrosia.

CUPIDO *(a Venere)*

Dimmi, mamma,
il nonno l'ha con me?

VENERE

Ma no, tesoro:
papà Jupiter, solo, è un po' noioso.

MARTE

E quel menu, sempre lo stesso!

DIANA

E il cielo?
Soffoco in quest'azzurro.

MARTE

Forse un *golpe*...

JUPITER

Fuori, altrimenti tuono.
(Gli dèi si allontanano, tranne Jupiter e Giunone)

GIUNONE

Posa il fulmine,
Giupin, spiegami invece questa storia.
(Può leggere su un foglio, un giornale d'Olimpo)
«Moglie di musicante, bella, giovane...»

JUPITER

Ancora questa folle gelosia!

ATTO II

GIUNONE

«... rapita da divinità maschio, mediante
abile stratagemma».

JUPITER

Non capisco.

GIUNONE

Lei si chiama Euridice.

JUPITER

E il dio?

GIUNONE (*lo schiaffeggia*)

Sei tu.

JUPITER

No.

GIUNONE

E chi?

JUPITER

Neanch'io ne so di più.

(*Arriva Mercurio*)

SCENA III

Jupiter, Giunone, Mercurio

(*Mercurio entra danzando e non smette mai
di salterellare*)

MERCURIO

Eh hop, eh hop, Mercurio è qui,
non tocca il suolo con i piè,
un nembo blu è il suo taxi,
di lui nessun più ratto è...
Leggete in ogni dizionario
le mie versatili qualità:
io sono un gran commissionario
io sono quei che tutto fa.
Gli dèi proteggerò in amore:
attivo, agile, sveglio son,
col caduceo mi faccio onore,
risolvo ogni situazion.
Io sono il dio dell'eloquenza,
e gli avvocati danno a me
un contributo di efficienza,
nel dire quello che non è.

Se come dio del commercio

dovrei nutrirmi d'onestà,

agisco spesso in senso inverso:

son dio dei ladri, *me voilà!*

La mia mano tocca tutto,

e lascia il segno dove va:

ho dita agili di brutto.

il tuo presto mio sarà.

Così s'io sono il re dei dritti,

il dritto sono fra gli dèi:

alucce porto sulle spalle,

alucce ai piedi e ai capei.

Giove sa spesso collocarmi

nel posto che gli gioverà.

Forse un giorno in un barometro potrà

ficcarmi per sapere se il tempo

[*migliorerà...*]

peggiorerà... migliorerà...

MERCURIO, GIUNONE, JUPITER

Eh hop, eh hop, Mercurio è qui,

non tocca il suolo con i piè,

un nembo blu è il suo taxi

di lui nessun più ratto è.

(*Mercurio sempre danzando sparisce a sinistra*)

MERCURIO

Salute al potentissimo signore

dei cieli e della...

JUPITER

Grazie. Passa al fatto.

MERCURIO

Vengo in linea diretta dall'inferno.

JUPITER

Plutone regna in tutta la sua gloria?

MERCURIO

Regnava un gran... esiste la parola,
ma dirla qui... Ah, mi son divertito.

JUPITER

E Plutone?

MERCURIO

Tornato un'ora fa,
dopo un'assenza di quindici giorni.

JUPITER

Da dove?

MERCURIO

Dalla terra.

GIUNONE

Solo?

MERCURIO

No:

con l'ex-signora Orfeo.

JUPITER

... Com'è?

MERCURIO

Chiedeteglielo:

sta venendo dai regni tetri e bui...

(Giunone schiaffeggia Jupiter)

JUPITER

Ma io? ...

GIUNONE

Ma tu la pensi come lui.

SCENA IV

Jupiter, Plutone

(Entrata di Plutone)

PLUTONE

Salute al potentissimo signore
del ciel...

JUPITER

Ti faccio grazia della formula.

PLUTONE *(a parte)*

Come mi guarda!...

[Che abbia dei sospetti?

Storniamo i sospetti, aduliamolo...

Devo aver l'aria di trovare assai piacevole
casa sua. Ho pronta una bella tirata che
ho letto non so dove...

(forte, rivolgendosi a Giove e agli dèi)

Ah! con quale goduria mi inebrio

delle soavi emanazioni di questa dolce
e tonica atmosfera d'Olimpo!

Beate divinità...

voi serene e felici in un blu
che quassù è più blu!

Invece io vegeto là...

in mezzo a tenebre

da dove non si torna mai più.

Quassù si respira

un profumo di ninfa e di dea,

e di verbena raffinata e glucosia,
tutta nettare e ambrosia.

Qui si sente

un dolce tubar di colombi

e d'Apollo i canti e la cetra tutta d'or.

Ecco le Ninfe... ecco le Muse...

da qui le tre Grazie non sono escluse.

No, no, le Grazie le avete qui,

son qui che danzano

agili e saltellanti...

Chiara e dolce è la luna... la luna...

la luna... la luna d'april.

Ogni profumo vive qui:

c'è atmosfera Lanvin

e atmosfera Dior,

c'è olezzo Rochas,

non manca poi Guerlain,

e poi Chanel, Patou,

e poi Caron, Rabanne,

profuma tutto intorno,

intorno notte e giorno,

profuma notte e giorno.

JUPITER *(ironico)*

Hai finito con la profumeria?

PLUTONE

(giustificandosi)

Qui tutto olezza di divinità.

JUPITER

Re degli inferi, non fare il pagliaccio.

PLUTONE

Sommo Jupiter, quando nella scura
cloaca dell'inferno, dove giaccio
penso all'azzurro...

ATTO II

JUPITER

Primo: cosa porti?

PLUTONE

Le vettovaglie: arrosto di cinghiale,
vino di Cipro...

JUPITER

Sei un disgraziato!

PLUTONE

Sono nel baratro, lo so..

JUPITER

A parlarmene
tu sei un disgraziato. Che acquolina...
Tu sei il dio che vive meglio...

PLUTONE

Jupiter...

JUPITER

Secondo: che cloaca? Tu eri a Tebe,
hai affittato una capanna, e hai fatto
cose abusive e soprannaturali
per portarti all'inferno una ragazza.

PLUTONE

Ma...

JUPITER

Zitto! parlo io, finché mi piace.
Davanti al mio potere, tutto tace.
(Fracasso all'interno)

SCENA V

I precedenti, tutti gli dèi

(Tutti gli dèi entrano disordinatamente)

DEI e DEE

All'armi! Dèi e semidei!
Abbasso questa tirannia,
questa antidemocrazia!
All'armi! All'armi!

JUPITER

Una rivolta, una rivolta...
che pazzi questi dèi!

PLUTONE *(a parte)*

Una rivolta fra gli dèi...
gioverà ai disegni miei.

DEI e DEE

Basta col nettare e l'ambrosia!
Nettare stop!

Sì, basta nettare perché fa male

[al cuor...

Basta zucchero e ambrosia!

Nettare stop!

PLUTONE

È vero, è vero, non sanno più di niente...
son cibi e bevande che imbrogliano
[la gente!

DEI e DEE

All'armi! Dèi e semidei!
Abbasso questa tirannia,
questa antidemocrazia!
Nettare stop! Ambrosia stop!

JUPITER

Una sommossa?
*(Dèi rivoltosi: tutti tranne Jupiter, Giunone,
Plutone che subito si unisce a loro)*

RIVOLTOSI

Sì!

PLUTONE

Rivoluzione!

RIVOLTOSI

Viva Plutone!

JUPITER

Tu sta' zitto, infero!

MARTE

(a Jupiter)

Non essere razzista.

JUPITER

Anche bandito!

RIVOLTOSI

Bandito?

LIBRETTO

JUPITER

Sì: ha voluto approfittare
della sua posizione, e ha rapito
una mortale al povero marito.
La graziosa Euridice...

RIVOLTOSI

(frivoli)

Ooooh! Raccontaci.

JUPITER

Quest'immorale... quest'irresponsabile...

DIANA

Sei sempre esagerato, papà Jupiter!

JUPITER

... ha sconvolto i mortali, ha dato scandalo,
si è comportato...

VENERE

E tu, papà Giupín,
non l'hai mai fatto?

JUPITER

Io? Mai.

TUTTI (tranne Jupiter)

Bum!

JUPITER

Ragazzi,
offendete le mie virtù domestiche.

PLUTONE

Senti, Giupín, noi siamo qui tra dèi
di prima classe. Parliamo con calma
del tuo passato.

JUPITER

Bene, sí. Ah, peccato...
abbiamo fatto tardi.

[Ho un rendez-vous...

GIUNONE

Che?

JUPITER

... d'affari. Rinviemo.

CUPIDO

Dritto, tu.

JUPITER

Chiedo una pausa...

RIVOLTOSI

No!

JUPITER

... di riflessione.

VENERE

Ma intanto ti cantiamo una canzone.

DIANA

Per fare tua la fiera Alcmene,
lo sposo suo mimasti un dè:
davvero bassa e bieca mena...
sedurre è facile, così!

DEI e DEE

Ah ah ah, ah ah ah,
basta con le scene:
ti conosciamo bene!
Ah ah ah, ah ah ah,
basta con le scene
soavissimo Giupín!

MARTE

La bella Europa, un po' ritrosa,
te la sei fatta con ardor...
ma hai dovuto, strana cosa,
mutarti in toro seduttore!

DEI e DEE

Ah ah ah, ah ah ah, ecc.

MERCURIO

Persino in pioggia trasformato
(in pioggia d'oro, già, pardon)
la rossa Danae hai conquistato...
e senza toglierti i calzon.

ATTO II

DEI e DEE

Ah ah ah, ah ah ah, ecc.

VENERE

Quel bianco cigno che la Leda
salvò da un'aquila e abbracciò,
fece di Leda la sua preda...
io ero l'Aquila, lo so!

DEI e DEE

Ah ah ah, ah ah ah, ecc.

MORFEO

Uccello, uomo, oppure cosa,
ti sei truccato *comme il faut*...
mi sa che dollari a iosa
il costumista si pappò.

DEI e DEE

Ah ah ah, ah ah ah, ecc.

LUPIDO

'Ste metamorfosi balorde
vogliono dire che tu sai
che non hai frecce alle tue corde
solo barando sedurrai!

DEI e DEE

Ah ah ah, ah ah ah, ecc.

SCENA VI

*Tutti gli dèi
(Giunone schiaffeggia Jupiter, poi sviene fra
le braccia di Plutone)*

JUPITER (*a Giunone*)

Ti giuro che è successo tutto prima
del nostro matrimonio.

PLUTONE

Per piacere,
(*alludendo a Giunone*)
vorrei restituirla.

JUPITER (*cercando di andarsene*)

Arrivederci!
Squillo di tromba (o simile richiamo)

MERCURIO

(*che è andato a vedere*)
Potentissimo...

JUPITER

... eccetera. Che accade?

MERCURIO

Due stranieri, di là, chiedono udienza.

JUPITER

I loro nomi?

MERCURIO

Lui, Orfeo.

PLUTONE

Orfeo, qui!

MERCURIO

E lei si chiama «l'Opinione Pubblica».

JUPITER (*mobilitando tutti, agitato*)

L'opinione! I mortali! Emergenza!
Divinità, riunitevi.

PLUTONE

Lasciateli
di fuori.

JUPITER

Ah, tu hai paura, re degli inferi!
Ma io sono Giupín... cioè, sono Jupiter
e voglio udirli in tutta la mia gloria.

PLUTONE

Va bene, allora: che entrino!

JUPITER (*forte, verso Mercurio*)

Tu osi
dare ordini in casa mia?
(*ansioso*)
Che penetrino.
Presto, facciamo il gruppo degli dèi.

GIUNONE

Ma Giupín, tu sei quasi impresentabile.
Dove hai la folgore della domenica?

JUPITER

Nell'armadio.

GIUNONE (*a qualcuno*)Va' a prenderla. La faccia:
non è abbastanza spirituale.(*mentre si fa il gruppo, come per una foto-ricordo, portano a Jupiter una folgore lussuosa*)JUPITER (*disponendo*)Venire,
alla mia destra! Diana, alla sinistra!
(*Plutone fa le corna a Diana con le dita*)

DIANA

Plutone fa le corna.

MARTE

Bambinone!

JUPITER

Marte e Mercurio, fate le cariatidi.

MERCURIO

Cariatide sei tu!

JUPITER

È in senso classico:
non è offensivo. Cupido svolazzi.

GIUNONE

E io?

JUPITER

Tu prendi il posto della folgore.

GIUNONE

Fra le tue mani?

JUPITER

No, dentro l'armadio.
(*Giunone non esegue, tutti prendono posto, Plutone li impalla, mettendosi fra loro e il pubblico, disturbando*)

VENERE

Giupín, Plutone toglie la visuale
e rovina l'estetica.

GIUNONE

Plutone! Per mio marito, no,
[che non lo merita,
però per la mitologia dovresti prendere
un posto un po' inferiore.PLUTONE (*si atteggia correttamente*)

Beh, va bene.

Fate presto.

(*forte, solenne*)

Fateli penetrare!

JUPITER

Gli ordini li dò io.

(*forte, solenne*)

Fateli entrare.

SCENA VII

*I precedenti, Orfeo e l'Opinione Pubblica
(Mercurio esce e ritorna con Orfeo e l'Opinione Pubblica)*

PLUTONE

S'appropinqua, s'avvicina,
è già qui, è proprio lui!
Scocciatura sopraffina
se adesso arriva lui,
chissà mai cosa accadrà!

DEI e DEE

S'appropinqua, s'avvicina,
è già qui, è proprio lui!
Scocciatura sopraffina
se adesso arriva lui...
Lo vediam, l'osserviam,
ascoltiam, giudichiam!

DIANA, CUPIDO, VENERE e JUPITER

S'appropinqua, s'avvicina,
è già qui, è proprio lui!
La sua colpa è piccina,
rispettiamo le sventure altrui.
Lo vediam, l'osserviam,
ascoltiam, giudichiam!

ORFEO

Mio malgrado m'avvicino

ATTO II

si prospettan giorni bui!
Maledetta Opinion
che ficca il naso nei casi altrui!
Ah, la vendetta arriva, ohimè!

L'OPINIONE PUBBLICA

Su, vieni avanti e sta con me.

JUPITER

Prenderò la sua difesa,
la giustizia prevarrà.

ORFEO

Dio, che sarà? Cosa avverrà?
Ah, l'Opinion mi fregherà.

L'OPINIONE PUBBLICA

Fa' attenzion!
Avanti marsch!
Vieni avanti... o la vendetta
sul tuo capo scenderà.

JUPITER (a Orfeo)

Che cosa vuoi, dimmi, o mortal.

L'OPINIONE PUBBLICA (piano, a Orfeo)

Momento solenne e fatal!
Orben, con voce dispiaciuta,
prega allor d'Olimpo il sovràn
perché ti ridia la man
della tua sposa perduta.

ORFEO

Tu vuoi così?

L'OPINIONE PUBBLICA

Così!

ORFEO

(con passione)

Che farò senza Euridice?

DIANA, CUPIDO e VENERE

Dove andrà
senza il suo Ben!
(Orfeo suona il violino)
Non c'è requie al suo dolor!

ORFEO

E il rapitor...

JUPITER

È...?

ORFEO (con forza)

È Pluton!

TUTTI

E Pluton!

JUPITER

È Pluton!

Punendo con onor la cosa che non lice,
io condanno Pluton a ridargli Euridice.

ORFEO (a parte)

O ciel, o ciel, che mai sarà?

PLUTONE (a parte)

O ciel, o ciel, no no, non va!

JUPITER

E per farti saper che non sono mica
[un fesso,
all'inferno, signor Pluton, ci vado
[io stesso.

TUTTI

Ma davvero?... Ma davvero?
Vogliamo venir con te anche noi, Giupín...
Veniam con te.

JUPITER

Ebben, l'Olimpo tutto verrà con me.

TUTTI

Evviva il nostro re!

JUPITER

Su, andiam...

TUTTI

Gloria, gloria al gran Giupín,
dio clemente e inoltre pio;
noi seguiamo nel suo cammin
l'incestimabile gran dio.
Partiam, partiam, partiam.
E basta nettare e cielo blu.
andiamo a ridere un po'!
O gran Giupín, con te laggiù
che bella gita mi farò.

JUPITER

Le nostre insegne pre-pre-pre-prendiam,
partiam, partiam!

TUTTI

Non esitiam!

Le nostre insegne pre-pre-pre-prendiam,
partiam, partiam!

(Marcia e sfilata di tutti gli dèi e le dee della mitologia. Una musica militare precede il corteo. Gli dèi e le dee dopo avere sfilato si raggruppano sull'anfiteatro nel fondo. Appare un omnibus attaccato a due cavalli e condotto dal Tempo. Mercurio in piedi sul predellino del conduttore tiene in mano un'insegna con l'iscrizione: «vecchi dèi». Tutti i vecchi dèi, curvi e cadenti, si precipitano e si disputano i posti nell'omnibus. Sull'imperiale dell'omnibus si legge: «Linea P.Y. - Champs-Élysées - Barrière d'enfer». L'omnibus carico di vecchi dèi si mette in movimento ed esce di scena. I gruppi sui gradini in fondo riprendono il coro)

Gloria, gloria al gran Giupín,

dio clemente e inoltre pio,

noi seguiamo nel suo cammin

l'inestimabile gran dio.

Gloria, gloria a Giupín

dio clemente e inoltre pio, pio, pio, pio!

(Il cielo si apre e appare, attaccato ai bianchi cavalli, il carro di Apollo che si alza lentamente)

ATTO III

LE METAMORFOSI DI JUPITER

Il boudoir di Plutone, un po' severo e un po' confortevole. Poltrona e scrivania di Plutone di fronte, in secondo piano. Euridice è sola, seduta, nell'atteggiamento della noia e dell'impazienza.

SCENA I

Euridice

(Euridice sola, nel boudoir di Plutone, desolata. Si alza come se avesse sentito del rumore, corre alla porta e ascolta)

EURIDICE

Plutone, no. Notizie, no. No visite.

Due giorni sola, qui. Se non ne muoio, è perché son già morta. Ma mi annoio.

Che brutto destino è il mio:

il mio destino è Pluton!

Plutone non è un buon dio...

mi lascia in completo abandon.

Il giorno che qui son venuta

sembrava gli stessi nel cuor

sí... ma l'illusione ho perduta:

rimpiango d'Orfeo l'amor!

È cosí... è cosí...

ah, rimpiango il mio marí!

L'amore di un dio, mi diceva,

contiene un sublime elisir!

Vedrai che cos'è, sosteneva...

ma piacque a quel dio mentir!

Ebbrezza d'amor sconosciuta...

la cerco invano nel cuor...

sí... ma l'illusione ho perduta:

rimpiango d'Orfeo l'amor!

È cosí... è cosí...

ah, rimpiango il mio marí...

è cosí... è cosí...

SCENA II

Euridice, John Styx

EURIDICE

M'ha lasciato una bestia di domestico
a sorvegliarmi come un secondino.

Ah, Plutone!

ATTO III

JOHN STYX
(*estasiato, per conto suo, guardandola*)
Oh, bellezza...

EURIDICE
O disgraziato
dio maschio!

JOHN (*premuroso*)
La signora ha chiamato?

EURIDICE
No.

JOHN (*accattivante*)
Neanche un po'?

EURIDICE
No, ti dico.

JOHN
Peccato.
Suonerete?

EURIDICE
Ma chi lo sa!

JOHN
Son triste.

EURIDICE
Son fatti tuoi.

JOHN
Poiché me lo chiedete,
ve li racconterò.

EURIDICE
Sei ubriaco.

JOHN
Sì, parlate di me!

EURIDICE
Sei un bel tanghero.
Sta' lontano.

JOHN
Ah! Perché sono un domestico!
Gran dama, non vi fate certe idee:

non ero morto per portar livree.
Avevo proprio tutto quanto:
io di Beozia ero il re.
Poi un giorno crepai di schianto
e perdetti ogni cosa, ahimè!
Al di sopra d'ogni rimpianto
ho un solo cruccio, oggidì:
che tu non sia dolce incanto
per i miei sensi. Tutto qui.
Io di Beò, Beozia il vanto.
Non posso ormai che immaginarti
su quel gran trono, presso a me
e in effigie incoronarti
bella regina del tuo re.
Soltanto fole posso darti:
è tutto quello che restò...
Accetta dunque di pensarti
vicina a chi s'innamorò.
Vicina all'ex re di Beozia,
vicina all'ex re di Beò.

EURIDICE
Tu sai di vino.

JOHN (*lusingato*)
Grazie.

EURIDICE (*avvedendosi*)
Ho detto: sai di
vino.

JOHN
Non «sei divino?» Che peccato:
incominciavo già a stare da dio.
Ma voi vi fate certe idee, vedete!
Non bevo vino: bevo acqua del Lete.

EURIDICE
Il fiume dell'oblio!

JOHN
Dimenticare
devo che sono servo, e anche che bevo.

EURIDICE
Dimènticati me.

JOHN (*esuberante, voglioso*)
No, volentieri
dimentico piuttosto i miei doveri!

(Rumori, passi, voci)

Ah, per Minosse! Bisogna rientrare.
Ordini di Plutone.

EURIDICE

Io non...

JOHN

Filare.

(La rinchiude in una stanza sul fondo, chiude la porta a chiave)

JUPITER

Dov'è?

PLUTONE

Chi?

Che deliziosa fissazione! Visita
invece il mio *boudoir*.

[Questo è il mio eremo.

JUPITER

Di la tua *garçonnière*.

SCENA III

Jupiter, Plutone, Euridice, John

MÉLODRAME

(Arrivano Jupiter e Plutone urtandosi e sorpassandosi a vicenda)

JUPITER

C'è.

PLUTONE

Non c'è.

JUPITER

C'è.

PLUTONE

No.

JUPITER

C'è.

PLUTONE

Non c'è davvero.

Io sia lodato, l'ha nascosta, ormai.

EURIDICE (da fuori)

Plutone, questa me la pagherai.
(Si guardano attorno, si studiano)

JUPITER

Così si fanno gli onori di casa?

PLUTONE

Gli inferi sono spicci.

PLUTONE

Io non conosco

questa parola. È una cosa profana?

(mostra John)

Questo è il mio segretario.

JUPITER

Questa pertica
con i baffi?

PLUTONE

Il suo nome è John Styx:

della regione dello Stige. A lui
confido...

JUPITER

... i tuoi segreti! John! Dov'è?

MÉLODRAME

PLUTONE

Non c'è.

JUPITER

C'è.

PLUTONE

Non c'è.

JUPITER

Smettila, o tuono.

PLUTONE

Andiamo via.

JOHN (ebbro, svagato)

... Re di Beozia...

ATTO III

JUPITER

No.

PLUTONE

Gli dèi son già di là.

JOHN

Re di Beò.

(Plutone e John escono)

SCENA IV

I precedenti, Minosse, Eaco, Radamanto, Uscieri, Cancellieri

MINOSSE, EACO e RADAMANTE

Minosse, Eaco e Radamanto,
giudicante trio immortal,
agiam di Temi sotto il manto
e presidiam i tribunali infernal.

MINOSSE

Detto trio non vi dà scampo.

RADAMANTE

E se Minosse non colpí...

EACO

Radamanto discende in campo...

RADAMANTE

E di riserva Eaco è lì.

MINOSSE, EACO e RADAMANTE

Minosse, Eaco e Radamanto
giudicante trio immortal,
agiam di Temi sotto il manto
e presidiamo i tribunali infernal.

SCENA V

Venere, Cupido, Giove

MÉLODRAME

VENERE (da fuori)

Papà Giupín.

CUPIDO

Nonno Giupín... Che fai? (*entrano*)
Cerchi una donna e non lo chiedi a noi?

JUPITER

Voi capite eh'io la cerco in nome
della moralità, del buon costume,
se ispezionate anche voi...

CUPIDO

E sia:
Noi dell'amore siamo la polizia.

SCENA VI

*Jupiter, Cupido, i poliziotti dell'amore
(Da tutte le parti appaiono i piccoli poliziotti dell'amore con i berretti frigi e i bastoni da poliziotto)*

POLIZIOTTI

Tralalà, tralalà,
sono qua, sono là:
Sherlock Holmes dell'amor
veglierò sopra i cuor.

1° POLIZIOTTO

Ho un fiuto che mai
eguagliar tu potrai:
tutto fo, tutto so,
tutto sempre saprò.

2° POLIZIOTTO

Al marito, all'amante
io do tante *chances*...
hunny soît, honny soît,
soît qui mal, mal y pense!

3° POLIZIOTTO

Tradimenti, sospiri,
ardor, verità,
paroline, lussuria,
virtù, castità.

4° POLIZIOTTO

Abbandoni, promesse.
omosex, *gigolò*...

questo è il mio breviario,
a memoria lo so.

TUTTI

Tralalà, tralalà, ecc.

CUPIDO

Ordunque, prodi miei,
frugate qua e là.
Sia vostra meta una gonna,
mi si trovi quella donna,
la si cerchi, olà!

JUPITER

Dove mai sarà?

POLIZIOTTI

(curiosando e frugando dappertutto)

Ma... ma...
questo non si sa...

CUPIDO

Non è certo qua.

JUPITER

Dove mai sarà?

POLIZIOTTI

Ma... ma...
questo non si sa...
dove mai sarà? ...

CUPIDO

Attenzione, ho un'idea!

JUPITER e POLIZIOTTI

Sentiamo allora l'idea.

CUPIDO

Un'idea, un'idea...

JUPITER e POLIZIOTTI

Dicci dunque quest'idea!

CUPIDO

Per tirar fuori dal suo rifugio
un topolino che cela il musin, la la...
occorre usare un bel sotterfugio:
fargli fiutare un buon formaggin.

Ma io conosco un gran trucchetto
che allo scoperto uscire farà
la donna cui porti dolce affetto:
un lieve rumore sarà,
certamente quel rumorin
sarà piccin...
sarà così... Ah...

(imita il rumore dei baci)

al rumor la bestiola risponderà!

TUTTI *(imitano il rumore dei baci)*

Al rumor la bestiola risponderà.

CUPIDO

Per attirare l'allodola a te,
tu devi usare uno specchio, lo sai, la la...
quella si guarda e poi vola da te...
ti viene vicino... la catturerai.
Lo stesso mezzo può usarsi
con una fanciulla di tenero cuor:
lei vuole soltanto in te specchiarsi
perché tu le parli d'amor.
Ma bisogna parlar così,
un rumorin assai gentil! Ah...

(imita il rumore dei baci)

Al rumor la bestiola risponderà...

TUTTI *(imitano il rumore dei baci)*

Al rumor la bestiola risponderà.

JUPITER

C'è! È qui!

(pensoso scoprendo una porta)

Ma c'è una serratura...

CUPIDO

Ebbene, come fai quando seduci?

JUPITER

Ecco, io non...

VENERE

Una trasformazione!

CUPIDO

Per entrar là, diventerai moscone.

POLIZIOTTI *(ritirandosi)*

Ma che bel moscone c'è,

dei mosconi sembra il re!
Forza, forza papà,
col potere che tu hai
forza, forza papà,
la bellona ti farai!
Forza, forza papà,
papà, papà...

(Quando i poliziotti sono scomparsi, Jupiter si avvicina saltellando alla porta in fondo, prende molte volte lo slancio e finisce per picchiare una testata contro il buco della serratura che s'allarga poco a poco. Il fondo della scena sparisce e lascia vedere un delizioso boudoir. Euridice è stesa su un divano che avanza fino in secondo piano)

SCENA VII

Jupiter, Euridice
(Jupiter volteggia intorno a Euridice sfiorando le sue spalle)

EURIDICE *(alzandosi)*
Mi sembra che un magico dito
carezzi il mio fragile Io...

JUPITER *(a parte)*
Non posso usare il linguaggio
che usa di solito un dio...
or m'affido a un bel ronzio...
parlo solo con il ronzio...
(imita il ronzare della mosca girando intorno a Euridice)
Zi... zi... zi...

EURIDICE
Oh, che bella mosca!
Oh, che bel ronzar...

JUPITER *(a parte)*
La mia canzon l'attosca...
ronziam, ronziam, ronziam!

EURIDICE
O bell'insetto alidorato,
su, vola qui vicino a me.
In triste luogo sei entrato...
prigione lieta sia per te.
Non lasciarmi, alidorata,

resta qui, ti coccolerò...
Resta con me, mosca adorata,
io t'amerò, sì, t'amerò...
mi sento già da te moscata!

JUPITER
Chi vuol farsi idolatrar
si lasci a lungo desiar.

EURIDICE *(precipitandosi verso di lui)*
Or ti prendo per l'ali d'or!

JUPITER
Non ancor... non ancor!

EURIDICE
Sì ti prendo per l'ali d'or!

JUPITER *(saltando su un mobile)*
Non ancor... non ancor!

EURIDICE
Oh che cattiva, che cattiva!

JUPITER
Ancor nel sacco ci hai la piva.
(Euridice continua a inseguirlo mentre lui saltella da un mobile all'altro)

EURIDICE *(a due)*
Lei cerca solo di scappar!

JUPITER *(a due)*
Ho due ali da usar!

EURIDICE
(togliendosi la sciarpa di organza che ha al collo)
Questa garza leggerina
può con astuzia felina
ridurla alla ragion.
(Si avvicina in punta di piedi)

JUPITER
Su, attenzione!

EURIDICE
(gettandogli la rete)
Ah, alfin l'ho presa!
Finalmente è mia!

JUPITER *(sotto il velo)*

Chi mi ha preso
non sa che ora è tutta mia.

EURIDICE

Canta, canta!

JUPITER

Zi... zi...

EURIDICE

Canta... canta!

JUPITER

Zi... zi...

EURIDICE e JUPITER

Zi... zi...
Ah, sei mia, sei tutta mia!
Che piacer... che piacer!

EURIDICE

O ali d'oro! Oh, colori! Occhietto desto!...

JUPITER

(forte, d'improvviso parlando, e con fierezza)
E, se sapessi! C'è anche tutto il resto.

EURIDICE

O spavento! Per Jupiter! Chi sei?

JUPITER

Per Jupiter, dicesti? Beh, son lui.

EURIDICE *(religiosamente)*

Jupiter?

JUPITER

In persona, e in mosca. Vengo
per salvarti dal reo che t'ha rapito.
Sono all'Averno con i miei colleghi
per questa storia di te e tuo marito.

EURIDICE

Rapiscimi...

JUPITER

Bisognerà nasconderti.
C'è una festa. Potresti travestirti

da baccante e filartela. Ma presto:
qualcuno già comincia a insospettirsi.

EURIDICE

Fanno presto, gli dèi.
Si va a vestirsi.

*(Escono in fretta)**(Irrompono Plutone e, più lento, John Styx)*

MELODRAME

PLUTONE

La mosca! Bestia! Hai visto quel moscone?

JOHN

L'aveva lei.

PLUTONE

Lei chi?

JOHN

Euridice.

PLUTONE

Era Jupiter.

JOHN

Bene, il mio padrone
scherza.

PLUTONE

Minosse! Cerbero!

EURIDICE *(teneramente, da lontano)*

Giupín! ...

PLUTONE *(uscendo, furente)*

Me la pigliate quella mosca, o no?!?

JOHN *(rimasto solo, calmo, trasognato, rassicurante)*

Scherza, lui.

... di Beozia... di Beò.

I PICCOLI JOHN STYX *(ragazzi)*

Non posso ormai che immaginarti
lassù in Beozia, accanto a me,
e in effigie incoronarti
dolce regina del tuo re.



Grévin (1827-1892) e Stop (1825-1899). figurini di Mercurio, John Styx, Venere e Diana per l'edizione del 1874, pubblicati sullo spartito *Ménéstrel*, Heugel, Parigi 1874.



Grévin (1827-1892) e Stop (1825-1899), figurini di Marte, Giunone, Mosca e Poliziotto per l'edizione del 1874, pubblicati sullo spartito Ménéstrel, Heugel, Parigi 1874.

Soltanto fole posso darti:
e tutto quello che restò.
Accetta dunque di pensarti
vicina a chi s'innamorò:
vicino all'ex re di Beozia,
vicino all'ex re di Beò.

ATTO IV

GLI INFERI

A sinistra lo Stige

SCENA I

Tutti gli dèi

(All'alzarsi del sipario tutti gli dèi dell'Olimpo e degli inferi sono riuniti in un immenso festino, sono incoronati di fiori e bevono. I tre giudici sul fondo pescano con la lenza nello Stige)

DEI e DEE

Evviva il vin, viva Pluton!
Chi non inneggia è un minchion.
L'esercito divino,
che porta il buon vino,
inneggia alla corona
del divino Plutone.
Di Plutone divino!
Il regno suo vivace
è quello che ci piace,
si vive in santa pace
il clima è infernal.
Viva il vin, viva Pluton!

CUPIDO *(a Euridice)*

E or, bella baccantina,
che cocca di Venere sei,
canta a Bacco una canzoncina:
tutti noi, o fanciulla, tu sei!

TUTTI

Canta orsú la tua canzoncina
tutti noi, fanciulla, tu sei!

EURIDICE

Ho visto in lieto dí,
visione odorosa
il dio Basso dar
spiritose lezion.
Il fauno piè caprin
e la ninfa vogliosa
lo seguian con passion.

TUTTI

Lo seguian con passion.
 Evoè! Evoè! Evoè!
 M'ispira Bacco,
 lo sento in me,
 perciò proclamo
 che Bacco è re.
 Sì, Bacco è il nostro re.

galop original
 su, diamone il segnal:
 viva il *galop*, viva il *galop*!
 Diamone il segnal,
 e ritmo infernal
 davvero original:
 ci dà lo *shock*, lo *shock*!
 La la la la la la (*Alla fine del minuetto*)

EURIDICE

Lasciate, disse lor,
 gli umani pensieri
 a quegli che non sa
 di pampinei liquor;
 or io vi inonderò
 di spumanti bicchieri
 che vi cantino in cuor.

EURIDICE

Scappiamo!

JUPITER

... Con il fiato che mi resta.

EURIDICE

Corriamo presto.

TUTTI

Che vi cantino in cuor!
 Evoè! Evoè! Evoè! ecc...
 (*Nell'intermezzo strumentale del minuetto*)

PLUTONE (*parandosi innanzi e fermandoli*)
 Fine della festa.
 (*a Jupiter con sfida*)
 Così, la porti via ben travestita!

JUPITER

Quel distratto non sa con chi io ballo!

JUPITER

La ragazza che tu *non* hai rapita?

PLUTONE

Quella bestia non sa che li controllo!
 (*Euridice esce*)

PLUTONE (*a Euridice, con disapprovazione*)
 Ti comporti con me... come un marito.

JUPITER

Ora un minuetto
 da gran parata danzerò,
 agile e perfetto
 mi esibirò.

EURIDICE (*ironica*)

Ah, tu con me sei stato ben squisito!

PLUTONE (*a Jupiter*)

Guarda, per me, tientela pure tutta.
 Ma purtroppo, dovrai cambiare rotta.

DEI e DEE

Bella minuettanza
 solo se Jupiter
 con noi danza.
 Tende il suo garretto
 punta il piè,
 ogni passo è perfetto:
 meglio dei tersicorei
 balla il dio degli dèi.
 Bella minuettanza
 solo se Jupiter
 con noi danza.
 Balliam questo infernal

JUPITER

Nessuno può fermarci più, babbeo!

PLUTONE

Davvero? Senti un po' chi arriva? Orfeo.

MÉLODRAME

(*Si ode da lontano il violino di Orfeo*)

EURIDICE

Mio marito! Chi se ne ricordava?
 Ah, la prossima volta, non defungo!

ATTO IV

JUPITER

È proprio lui?

EURIDICE

È l'adagio che amava:

lui lo chiamava un «largo»,

[e gli altri «lungo».

(Jupiter esce; il canto del violino di Orfeo si avvicina sempre più)

PLATONE *(al pubblico, molto solennemente)*

Ora la nostra storia –

[è più densa di prima:

per elevare il tono –

[parliamo tutti in rima.

Quest'è la forza tragica –

[che si chiama poesia:

vivete l'ora magica – della mitologia.

(Da una barca arrivano Orfeo e l'Opinione Pubblica. Jupiter ritorna frettoloso con dei libri)

JUPITER *(a bassa voce a Euridice)*

Quando puoi comandare –

[e ti viene paura,

se te la vuoi cavare – cerca nella cultura.

Pensa e ripensa, credi: –

[qualcosa troverai,

vedi i testi e rivedi – non ti fregano mai.

L'OPINIONE PUBBLICA

Potentissimo re – del cielo e della terra,

un uomo insieme a me –

[un poeta s'atterra:

e chiede per valore –

[per arte, per poesia...

GIUNONE

... di pigliarsi il suo amore –

[e portarselo via.

Eccitante. Ragazzo –

[qualcheduno lassù

sarebbe in imbarazzo – a far come fai tu.

ORFEO

Potentissimo re.

GIUNONE

Bravo! sai che mi piaci?

ORFEO

Son venuto da te...

L'OPINIONE PUBBLICA

E adesso perché taci?

ORFEO *(dopo una pausa, rassegnato e rapido)*

Sapendo d'incontrare –

[quaggiù la tua possanza

(lieto per la rima colta)

neimeno nell'entrare –

[lasciato ho la speranza.

(due accordi di violino)

JUPITER

(ha appena finito di consultare libri)

Bravissimo. Che gioia –

[sentir la tua canzone;

e non ti venga a noia –

[se c'è una condizione:

perché dice qui il mito: –

[riprende la sua sposa

chi cammina spedito –

[ma guardarla non osa.

DIANA

Che regola cretina.

L'OPINIONE PUBBLICA

Una prova iniziatica!

MARTE

Chissà cosa combina.

VENERE

Che cosa poco pratica.

MERCURIO

Perderà la sua preda –

[se si volta all'indietro!

CUPIDO

Anche che non la veda –

[è solo qualche metro.

ORFEO

Lascia che adesso preghi –

[di riavere Euridice.

Poi, però, me la spieghi.

JUPITER	ORFEO
Si fa, ma non si dice.	Un movimento incontrollato...
Cammina lieto e forte – Euridice è con te,	<i>(entra nella barca che si mette in movimento)</i>
puoi vincere la morte – Sei pronto?	
[Uno! due! tre!	PLUTONE
<i>(Euridice appare nascosta sotto un velo,</i>	Così adesso non l'hai più...
<i>condotta per mano da John Styx)</i>	così adesso è mia.
L'OPINIONE PUBBLICA	JUPITER
<i>(a Orfeo, alla ribalta)</i>	O forse mia...
Non voltarti mai, Orfeo!	PLUTONE
Su, guarda fisso innanzi a te,	Ma tu...
non fare il babbeo:	
siamo in ballo io, lei e te.	JUPITER
<i>(Si mettono in marcia: l'Opinione in testa</i>	No, diverrà una baccante.
<i>seguita da Orfeo, poi Euridice condotta da</i>	
<i>John Styx)</i>	DEI e DEE
DEI e DEE	Una baccante!
Il caro sposo che farà?	L'OPINIONE PUBBLICA
Si volterà oppure non si volterà?	Io incan...
JUPITER	
<i>(seguendo con gli occhi Orfeo che è quasi</i>	TUTTI
<i>vicino alla barca)</i>	Can-can
Non sbaglio quasi mai,	L'OPINIONE PUBBLICA
ma questa volta, ahimè, sbagliai!	... utisco alla notizia.
L'OPINIONE PUBBLICA <i>(già nella barca)</i>	ORFEO
Noi vinceremo, hurrà! Hurrà!	Io can...
JUPITER	
Va be', non vincerò...	TUTTI
e allor... allor...	Can-can, can-can
folgorerò!	ORFEO
DEI e DEE	... to di letizia!
Aaaaaah!	PLUTONE
<i>(Jupiter scaglia nella direzione di Orfeo una vi-</i>	È una cosa seccan...
<i>gorosa pedata elettrica che attraversa la scena</i>	
<i>sotto la forma di una scintilla. Colpo di tam-tam.</i>	TUTTI
<i>Orfeo si gira bruscamente come se fosse stato</i>	Can-can, can-can
<i>colpito. Euridice sparisce ai suoi occhi)</i>	PLUTONE
L'OPINIONE PUBBLICA	... te.
Mamma mia, che disgraziato!	

ATTO IV

JOHN

Evviva la baccan...

TUTTI

Can-can, can-can

JOHN

... te

JUPITER (*pensoso*)

Per la mitologia, come faran?

TUTTI

Can-can! Can-can! Can-can,
[can-can, can-can!...

CAN-CAN FINALE

PLUTONE

Ma questo non è nella mitologia!

JUPITER

Oh be', si rifarà, la mitologia!

EURIDICE

Ah! A Bacco do
un'anima brillante
piena di frizzante
gioia di goder!
A te, o Bacco, io la dò!
Gran sacerdotessa
della tua ebbrezza
d'ora in poi sarò!
Per te vivrò!

DEI e DEE

La la la la la la la
(*Bacco discende su un trono ornato di pampini, portato dai fauni. Euridice sale fino a lui sulle braccia degli dèi. Il teatro s'illumina a giorno. Apoteosi*)



Étienne Carjat (1828-1906), caricatura di Jacques Offenbach. Litografia.

TEATRO REGIO

STAGIONE D'OPERA 1999.2000



TEATRO
REGIO
TORINO

APPENDICE

**CATALOGO
ALFABETICO
DELLE OPERE
DI
JACQUES
OFFENBACH**

a cura di Gianni Legger

I LIBRETTI



Grévin (1827-1892), *Orphenbach aux enfers*, caricatura di Jacques Offenbach. Litografia, s. d.

La storia dell'operetta – sufficientemente delineata in generale – presenta molti lati oscuri sui titoli che ebbero il privilegio di essere ripresi al di là dei propri confini natali. Per quanto riguarda il nostro paese, le non moltissime cronologie teatrali disponibili¹ (tra l'altro non sempre attente al mondo dell'operetta) offrono la possibilità di raccogliere notizie non di rado contraddittorie e fuorvianti. Ciò risulta ancor più evidente per le produzioni realizzate con titoli diversi da quelli di origine o con adattamenti sia della musica, sia del testo.

Allo scopo di offrire un'estesa panoramica del teatro di Jacques Offenbach, questo catalogo – volutamente ampio e introspettivo –, oltre all'elencazione di tutte le sue opere, ha accolto anche titoli solitamente esclusi dai lessici di riferimento. In particolare, in aggiunta alle notizie raccolte su una serie di cronologie teatrali italiane, si è data attenzione alla maggior parte dei titoli proposti da A. Bauer, *Opern und Operetten in Wien*, H. Böhlau Nachf., Graz-Köln 1955, in qualche modo legati al nome di Offenbach.

Nella compilazione del catalogo è stato possibile fruire in anticipo delle notizie fornite in altra parte di questo volume (si veda la rubrica *Ritorno dal passato*) da Giorgio Ramponi, che ben si ringrazia, sull'introduzione del nuovo genere in Torino, introduzione che, in molti casi, ha coinciso con la vera e propria nascita dell'operetta in Italia.

ABBREVIAZIONI E SEGNI GRAFICI ADOTTATI IN CATALOGO

a.	att(o/i)
Comp.	Compagni(a/e)
it.	italian(a/e/o/i)
libr.	libretto
mus.	musica, musical(e/i), musiche
off.	offenbachian(a/e/o/i)
p.	pagina, part(e/i)
P	pseudonimo
PBP (SC)	Parigi, Th. des Bouffes-Parisiens (Salle Choiseul)
PBP (SLM)	Parigi, Th. des Bouffes-Parisiens (Salle Lacaze, Carré Marigny)
q.	quadr(o/i)
trad.	traduzione di
→	vedi
□	prima rappresentazione
—	separazione fra dati storici e note suppletive
•	ripres(a/e) di cui si vuole dare notizia

¹ Ad esempio, si tenga conto che, per Torino, esiste solo quella del Teatro Regio.

LIBRETTISTI E DRAMMATURGHII CITATI IN CATALOGO CON PSEUDONIMO

<i>Pseudonimo</i>	<i>Nome reale</i>
Arcy, P. d'	Hector-Jonathan Crémieux e Ludovic Halévy
Bourgeois	Auguste Anicet-Bourgeois
Clairville	Louis-François Nicolaie
Cordier, Jules	Eléonore Tenaille de Vaulabelle
Delacour, Alfred	Alfred-Charlemagne Lartigue
Dubois, Jules	Michel Carré e Léon Battu
Dubois, Paul	Paul Boisselot
Laurencin, M.	Paul-Aimé Chapelle
Leuven, Adolphe de	Adolphe de Ribbing
Lussan, de	Philippe-Auguste-Alfred Pittaud de Forges
Mélesville	Anne-Honoré-Joseph Duveyrier
Nuitter, Charles	Charles-Louis-Étienne Truinet
Saint-Rémy	duca Ch.-A. de Morny
Servières, Jules	Ludovic Halévy
Sternau, C. O.	Otto Inkermann
Walther, Erich	Erich Motz-Rappaport
Zell, F.	Camillo Walzel

BIBLIOGRAFIA CITATA IN CATALOGO

Deumm	<i>Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti</i> , diretto da Alberto Basso, Utet, Torino 1983-1990, rist. 1994.
Enciclopedia dello Spettacolo	<i>Enciclopedia dello Spettacolo</i> , Le Maschere, Roma 1954-1968.
Grove	<i>The New Grove Dictionary of Opera</i> , diretto da Stanley Sadie, 4 voll., 1992.
Loewenberg	A. Loewenberg, <i>Annals of Opera. 1597-1940</i> , Cambridge 1943.
Manferrari	U. Manferrari, <i>Dizionario universale delle opere melodrammatiche</i> , 3 voll., Firenze 1954-1955.
Stieger	F. Stieger, <i>Opernlexicon</i> , 3 voll., Tutzing 1975-1979.

Ad Aix-les-Bains (mus. off. adattate). Operetta.

- Parma, T. Reinach, 23 novembre 1899.

Aimons notre prochain (data da Bauer cit., n. 80). Parabola in 1 a.; libr. François-Joseph Méry.

- Vienna, Th. an der Wien, 18 febbraio 1857.

Alcôve, L. 'Opéra-comique' in 1 a.; libr. Philippe-Auguste-Alfred Pittaud de Forges, Adolphe de Leuven e E.-G. Roche.

- Parigi, Th. de L'École Lyrique (Salle de la Tour d'Auvergne), 24 aprile 1847.
- Colonia, 9 gennaio 1849 (*Marielle, oder Sergeant und Commandant*) _ in tedesco, trad. C. O. Sternau".

Alte Diener, Der (mus. off. adattate). 1921.

Amour chanteur, L. 'Opérette' in 1 a.; libr. Charles Nutter" ed Ernest Lépine.

- PBP (SC), 5 gennaio 1864.

Apothicaire et perruquier. 'Opérette-bouffe' in 1 a.; libr. Élie Frébault.

- PBP (SC), 17 ottobre 1861.
- Parma, T. Reinach, 22 novembre 1901 (*Un farmacista miope*) _ ?stessa opera.

Arlequin barbier. 'Ballet-bouffon-pantomime' in 1 a., di Placet.

- PBP (SLM), 5 luglio 1855.
- 1 → Entrez, Messieurs, Mesdames, nota 1.

Arrête de faire le Jacques!... Offenbach (mus. off. adattate).

- 1977-8 _ Tournée de la Compagnie National de l'Opérette.

Augellino Belverde (mus. off. adattate, anche con mus. di Johann Strauss e Luigi Ricci-Stolz). Fiaba popolare, libr. Antonio Scalvini, da *L'augellin Belverde* (1765), fiaba teatrale di Carlo Gozzi.

- Roma, T. Argentina, 18 gennaio 1877.

Bagatelle. 'Opéra-comique' in 1 a.; libr. Hector-Jonathan Crémieux e Ernest Blum.

- PBP (SC), 21 maggio 1874.

Baguette, La (composta nel 1862; citata anche come: *Fédia*). 'Opéra-comique' in 2 a.; libr. Henri Meilhac e Ludovic Halévy. Non rappresentata.

Barba-bleu. Barba-blú. Barbablú. → Barbe-bleue.

Barbe-bleue. 'Opéra-bouffe' in 3 a.; libr. Henri Meilhac e Ludovic Halévy; «satirical version of the medieval story» (Grove I, p. 306).

- Parigi, Th. des Variétés, 5 febbraio 1866.

- Londra, Olympic Th., 2 giugno 1866 (*Bluebeard Repaired*) _ anche con mus. di James Howard Tully; in inglese, adattamento Henry Bellingham.
- Torino, T. Scribe, 23 novembre 1866 _ in francese, Comp. Meynadier.
- Milano, T. Re, 3 maggio 1867.
- Napoli, 1869 (*Barba-blù*) _ prima it. in it., trad. Federico Mastriani.
- Napoli, T. Nuovo, 1875 (*Barba-bleu*) _ in it., trad. diversa dalla precedente.
- Bologna, T. Comunale, 24 novembre 1967 (*Il cavaliere Barbablù*) _ adattamento mus. di Karl Fritz Voigtmann; nuova versione di Walter Felsenstein e Horst Seeger; Komische Oper Berlin DDR.
- Reggio Emilia, T. Municipale Romolo Valli, 14 gennaio 1994 (*Barbablù*) _ in it., trad. Gioacchino Lanza Tomasi.

Barkouf. 'Opéra-bouffe' in 3 a.; libr. Eugène Scribe e Henri Boisseaux, «after Abbé Blanchet» (Grove III, p. 656).

❑ Parigi, Opéra-Comique (Salle Favart), 24 dicembre 1860.

- PBP (SC), 14 dicembre 1871 (*Boule-de-neige*) _ nuova versione; libr. Charles Nutter" e Étienne Tréfeu.
- Torino, T. Carignano, 1° dicembre 1872 (*Boule-de-neige*) _ Comp. Grégoire.
- Genova, Giardino d'Italia, ottobre 1899 (*Boule-de-neige*) _ Comp. Aristide Gargano.

Ba-ta-clan. 'Chinoiserie-musicale' in 1 a.; libr. Ludovic Halévy.

❑ PBP (SC), 29 dicembre 1855.

- Vienna, Carlth., 13 ottobre 1860 (*Tschin-Tschin*) _ 'musikalische Chineserei'.
- Torino, T. Scribe, 1° giugno 1871 _ Comp. Terris et Coste.
- Roma, T. Costanzi, 5 ottobre 1896.

Bavard et Bavarde. 'Opéra-bouffe' in 2 a.; libr. Charles Nutter", da *Los habladores*, 'entremese' di Miguel de Cervantes.

❑ Bad Ems, 11 (?giugno ?luglio) 1862.

- Vienna, Th. am Franz-Josefs-Kai, 1862 (*Die Schwätzerin von Saragossa*) _ in tedesco, trad. Karl Treumann.
- PBP (SC), 20 febbraio 1863 (*Les bavards*) _ ampliata.
- Torino, T. Scribe, 15 gennaio 1867 (*Les bavards*) _ in francese, Comp. Meynadier.
- Venezia, T. San Benedetto, 29 novembre 1874 (*I ciarlieri*).
- Roma, 7 marzo 1875 _ in it.
- Milano, T. Lirico, 21 dicembre 1915 _ «new Italian version by C[arlo]. Clausetti» (Loewenberg, col. 957).

Bavards, Les. → Bavard et Bavarde.

Bella Elena, La. → Belle Hélène, La.

Bella profumiera, La. → Jolie parfumeuse, La.

Belle Hélène, La. 'Opéra-bouffe' in 3 a.; libr. Henri Meilhac e Ludovic Halévy.

□ Parigi, Th. des Variétés, 17 dicembre 1864.

- Londra, Adelphi Th., 30 giugno 1866 (*Helen; or Taken from the Greek*) _ in inglese, adattamento Sir Francis Cowley Burnand.
- Torino, Th. des Soirées Parisiennes (Piazza Solferino), Primavera 1866 _ in francese, Comp. Grégoire.
- Torino, T. Scribe, febbraio 1867 _ in francese, Comp. Meynadier.
- Milano, T. Re, 27 aprile 1867.
- Napoli, T. Nuovo, 18 settembre 1868 (*La bella Elena*) _ Operetta buffa; prima it. in it., trad. Federico Mastriani.
- Berlino, Th. am Kurfürstendamm, 15 giugno 1931 _ interventi mus. di Erich Wolfgang Korngold; in tedesco, trad. Egon Friedell e H. Sassmann.
- Palermo, Politeama Garibaldi, 12 aprile 1988 (*La bella Elena*).
- Roma, T. Brancaccio, 8 novembre 1994 (*La bella Elena*) _ vers. it. Alessandro De Stefani; Festival 'Jacques Offenbach e il Secondo Impero'.

Belle lurette' (completata da Léo Delibes). 'Opéra-comique' in 3 a.; libr. Ernest Blum, Édouard Blau e R. Toché.

□ Parigi, Th. de la Renaissance, 30 ottobre 1880 _ rappresentazione postuma.

1 Citata anche come: *Belle Lurette* (belle lurette = un sacco di tempo; il y a belle lurette = molto tempo fa).

Bergères de Watteau, Les (citato anche come: *Les bergers de Watteau*). 'Tableau vivant'; libr. Mathieu e Placet.

□ PBP (SLM), 1° giugno 1856.

Bergers, Les. 'Opéra-comique' in 3 a.; libr. Hector-Jonathan Crémieux e Philippe-Émile-François Gille.

□ PBP (SC), 11 dicembre 1865.

Bergers de Watteau, Les. → *Bergères de Watteau, Les.*

Blanche (composta nel 1847 c.). 'Opéra-comique' in 1 a.; libr. Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges. Non rappresentata.

Blaue Hemd von Ithaka, Das (mus. off. adattate). 1930.

Bluebeard Repaired. → *Barbe-bleue.*

Bogen des Odysseus, Der. → *Heimkehr des Odysseus, Die.*

Boîte au lait, La. 'Opéra-bouffe' in 4 a.; libr. E. Grangé e Jules Noriac.

□ PBP (SC), 3 novembre 1876.

Bonne d'enfant, La (citata anche come: *La bonne d'enfants*). 'Opérette-bouffe' in 1 a.; libr. Eugène Bercieux.

□ PBP (SC), 14 ottobre 1856.

Boulangère a des écus, La. 'Opéra-bouffe' in 3 a.; libr. Henri Meilhac e Ludovic Halévy.

□ Parigi, Th. des Variétés, (?10 ?19) ottobre 1875.

- Roma, T. Argentina, 18 febbraio 1877 _ in francese.
- Napoli, T. Sannazzaro, 1877 _ in francese.
- Genova, Giardino d'Italia, Estate 1900 (*La fornaia degli scudi*) _ Comp. Severino Leoni.

Boule-de-neige. → Barkouf.

Braconniers, Les. 'Opéra-bouffe' in 3 a.; libr. Henri-Charles Chivot e Alfred Duru.

□ Parigi, Th. des Variétés, 29 gennaio 1873.

- Napoli, T. Sannazzaro, 1876 _ prima it. in it.

Brésilien, Le. 'Opérette'; libr. Henri Meilhac e Ludovic Halévy.

□ Parigi, Th. du Palais-Royal, 9 maggio 1863.

Brigands, Les. 'Opéra-bouffe' in 3 a.; libr. Henri Meilhac e Ludovic Halévy.

□ Parigi, Th. des Variétés, 10 dicembre 1869.

- Londra, Globe Th., 22 aprile 1871 (*Falsacappa*) _ in inglese, trad. Henry Sambrooke Leigh.
- Milano, 11 marzo 1872 (*I briganti*) _ prima it. in it., trad. Enrico Golisciani.
- Torino, T. Balbo, 2 agosto 1873 (*I briganti*) _ con mus. aggiunte di Pasquale Piacenza; Comp. Bergonzoni e Lupi.
- Ancona, 1874 _ in it., trad. L. E. Tettoni e Giovanni Gargano.
- Parma, T. Reinach, 15 maggio 1874 _ edizione originale.
- Parma, T. Reinach, 17 settembre 1879 (*I briganti calabresi*) _ edizione concentrata, anche con mus. di Francesco Herbin.

Briganti, I. I briganti calabresi. → Brigands, Les.

Bruschino (intervento off. sulla mus. di G. Rossini). 'Opéra-bouffe' in 2 a.; libr. Philippe-Auguste-Alfred Pittaud de Forges, da *Il signor Bruschino, ossia Il figlio per azzardo* (Venezia 1813), farsa giocosa in 1 a. di Giuseppe Maria Foppa.

□ PBP (SC), 28 dicembre 1857.

Canzone di Fortunio, La. → Chanson de Fortunio, La.

Carnaval des revues, Le. 'Revue' in 1 a.; libr. E. Grangé, Philippe-Émile-François Gille e Ludovic Halévy.

□ PBP (SC), 10 febbraio 1860.

Cavaliere Barbablú, Il. → Barbe-bleue.

Chanson de Fortunio, La. 'Opéra-comique' in 1 a.; libr. Hector-Jonathan Crémieux e Ludovic Halévy, da *Le Chandelier* (pubbl. in «Revue des deux Mondes», 1° agosto 1835, rappr. a Parigi, agosto 1848), commedia di Alfred de Musset, «for which Offenbach had written one song in 1850» (Loewenberg, col. 949).

- ❑ PBP (SC), 5 gennaio 1861.
- Milano, 16 settembre 1868 _ in francese.
- Torino, T. Scribe, 6 dicembre 1870 _ in francese, Comp. Meynadier.
- Genova, Politeama Genovese, aprile 1873 (*La canzone di Fortunio*) _ Comp. Antonio Scalvini.
- Torino, Auditorium Rai, 12 aprile 1981 (*La canzone di Fortunio*) _ trad. it. Gino Negri; Festival Offenbachiano.
- Firenze, Piccolo T., 8 novembre 1988 (*La canzone di Fortunio*) _ orchestrazione Guido Turchi; in it., trad. Daniele Spini.

Charmeuse, La (data da Bauer cit., n. 714). 'Opérette' in 1 a.

- Vienna, Th. am Franz-Josefs-Kai, 6 giugno 1862 _ in francese.

Chat du diable, Le. → Whittington.

Château à Toto, Le. 'Opéra-bouffe' in 3 a.; libr. Henri Meilhac e Ludovic Halévy.

- ❑ Parigi, Th. du Palais-Royal, 6 maggio 1868.
- Napoli, T. Sannazzaro, 1878 _ in francese.

Chatte métamorphosée en femme, La. 'Opérette' in 1 a.; libr. Eugène Scribe e Mélesville¹.

- ❑ PBP (SC), 19 aprile 1858.

Christopher Columbus (arrangiamento di mus. off.; 'musical preparation' Robert Roberts).

'Opéra-bouffe' in 4 a.; libr. e 'lyrics' Don White, 'additional dialogue' Lorraine Thomas.

- ❑ 1976 _ edizione discografica: Londra, Henry Wood Hall, settembre 1977.

Ciarlieri, I. → Bavard et Bavarde.

Contes d'Hoffmann, Les (1877-80, lasciata incompiuta, orchestrazione Ernest Guiraud; la 'chanson à boire' e la famosa 'barcarolle' provengono da *Die Rheinnixen*, → *Fées du Rhin, Les*). 'Opéra-fantastique' in un prologo e 3 a.¹, con epilogo; libr. Jules Barbier², tratto dall'omonimo 'drame-fantastique' (Parigi 1851) di J. Barbier e Michel Carré. La fonte è rintracciabile in alcune opere letterarie di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: *Der Sandmann* (1816-7; per il primo a.), *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht: die Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde* (secondo a.), *Rat Krespel* (terzo a.) e, per alcune parti, *Die Gesellschaft im Keller* (1815) e *Klein Zaches genannt Zinnober* (1819).

- ❑ Parigi, Opéra-Comique (Salle Favart), 10 febbraio 1881 _ rappr. postuma.
- Bologna, T. del Corso, 28 novembre 1903 (*I racconti di Hoffmann*) _ prima it. in it., trad. Angelo Zanardini.
- Firenze, T. Comunale, 20 dicembre 1980 _ revisione critica Fritz Oeser (1977); in francese.
- 1 (Titolo dei 3 a.): Olympia - Antonia - Giulietta.

- 2 Allestito, in prima versione, per incarico di altro compositore, Hector Salomon (maestro del coro all'Opéra-Comique, che già aveva composto quasi per intero la musica). La prima edizione della partitura porta anche impropriamente, quale coautore del libretto, il nome di M. Carré, deceduto nel 1872.

Corsaire noir, Le. 'Opéra-comique' in 3 a.; libr. proprio, Charles Nutter⁹ e Étienne Tréfeu.

- Vienna, Th. an der Wien, 21 settembre 1872 (*Der schwarze Corsar*) _ 'komische Operette', in tedesco, trad. propria e Richard Gênee.

Coscoletto, ou Le Lazzarone. 'Opéra-comique' in 2 a.; libr. Charles Nutter⁹ e Étienne Tréfeu.

- Bad Ems, (?11 ?24) luglio 1865.

Créole, La. 'Opéra-comique' in 3 a.; libr. Albert Millaud, Henri Meilhac⁹ e Ludovic Halévy.

- PBP (SC), 3 novembre 1875.

Croquefer, ou Le dernier des Paladins. 'Opérette-bouffe' in 1 a.; libr. Louis-Adolphe Jaime e Étienne Tréfeu.

- PBP (SC), 12 febbraio 1857.

- Torino, T. Scribe, 21 dicembre 1867 _ in francese, Comp. Grégoire.
- Roma, T. Brancaccio, 11 ottobre 1994 (*Croquefer, ovvero L'ultimo dei Paladini*) _ in it., versione ritmica Vincenzo De Vivo; Festival 'Jacques Offenbach e il Secondo Impero'.

Dafne e Cloe. → Daphnis et Chloé.

Dalla terra alla luna. → Voyage dans la lune, Le.

Daphnis et Chloé. 'Opérette' in 1 a.; libr. Clairville⁹ e Jules Cordier⁹.

- PBP (SC), 27 marzo 1860.

- Genova, Politeama Genovese, Autunno 1880 (*Dafne e Cloe*).

Décaméron, Le, ou La grotte d'azur. 'Légende-napolitaine' in 1 a.; libr. François-Joseph Méry.

- Parigi, Salle Herz, maggio 1855.

Demoiselle en loterie, Une. 'Opérette' in 1 a.; libr. Louis-Adolphe Jaime e Hector-Jonathan Crémieux.

- PBP (SC), 27 luglio 1857.

- Vienna, Th. an der Wien, 15 febbraio 1864 (*Die Kunstreiterin*) _ 'Komische Operette'; nuova versione; libr. F. Zell⁹.
- Torino, T. Scribe, 3 gennaio 1867 _ in francese, Comp. Meynadier.

Deux aveugles, Les. 'Bouffonnerie musicale' in 1 a.; libr. Jules Moinaux.

- ¹ PBP (SLM), 5 luglio 1855.

- New York, 31 ottobre 1859 (*Going Blind*) _ in inglese, trad. Maria Grace Walcot.
- Torino, Accademia Filodrammatica, 13 maggio 1861 _ rappresentata da dilettanti.
- Torino, Auditorium Rai, 13 maggio 1981 _ trad. e adattamento Gino Negri; Festival Offenbachiano.

- Roma, T. Brancaccio, 11 ottobre 1994 (*I due ciechi*) _ versione ritmica it. G. Negri; Festival 'Jacques Offenbach e il Secondo Impero'.
- 1 → Entrez, Messieurs, Mesdames, nota 1.

Deux pêcheurs, Les, ou Le lever du soleil (citata anche col solo primo titolo). 'Opérette-bouffe' in 1 a.; libr. Ch.-D. Dupeuty e E. Bourget.
☐ PBP (SC), 13 novembre 1857.

Dick Wittington and His Cat. → Wittington.

Diva, La. 'Opéra-bouffe' in 3 a. libr. Henri Meilhac e Ludovic Halévy.
☐ PBP (SC), 22 marzo 1869.

- Vienna, Th. an der Wien, 21 dicembre 1872 (*Die Theaterprinzessin*) _ ampliata.

Docteur Ox, Le. 'Opéra-bouffe' in 3 a.; libr. A. Mortier e Philippe-Émile-François Gille, dall'omonimo romanzo di Jules Verne.
☐ Parigi, Th. des Variétés, 26 gennaio 1877.

Dorothea. → Jacqueline.

Dragées du baptême, Les (citata anche come: *Les dragées de baptême*). 'Pièce d'occasion' in 1 p.; libr. Ch.-D. Dupeuty e E. Bourget.
☐ PBP (SLM), 18 giugno 1856 _ per il battesimo del principe ereditario Napoleone Eugenio.

Dragonette (citata anche come: *Dragonnette*). 'Opéra-bouffe' in 1 a.; libr. E. Mestépès e Louis-Adolphe Jaime.
☐ PBP (SC), 30 aprile 1857.

Duchesse d'Albe, La (composta nel 1847-8; rimasta incompiuta). 'Opéra-comique' in 3 a.; libr. Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges. Non rappresentata.

Due ciechi, I. → Deux aveugles, Les.

Élodie, ou Le forfait nocturne (?anche con mus. d'altri). 'Bouffonnerie' in 1 a.; libr. Léon Battu e Hector-Jonathan Crémieux.
☐ PBP (SC), 19 gennaio 1856.

Entrez, Messieurs, Mesdames. 'Pièce d'occasion' (prologo); libr. François-Joseph Méry e Jules Servièrès¹.

☐ PBP (SLM), 5 luglio 1855.

- 1 «Si è soliti fissare la [...] data di nascita [dell'operetta] al 5 luglio 1855, giorno in cui J. Offenbach inaugurò [...] il suo teatro dei "Bouffes parisiens"» (Deum, Il Lessico, III, 416, voce 'Operetta'); al prologo seguirono: *La nuit blanche*, *Les deux aveugles*, *Arlequin barbier*.

Eros (mus. off. adattate). Operetta-fiaba in 3 epoche, 7 q.; libr. Hector-Jonathan Crémieux e Philippe-Émile-François Gille.

- Genova, Giardino d'Italia, Estate 1900.
- Parma, T. Reinach, 24 novembre 1900 (*Eros, 2000 anni sulla terra*).

Falsacappa. → Brigands, Les.

- Fantasio.** 'Opéra-comique' in 3 a.; libr. Paul de Musset, da *Fantasio* (pubbl. in «Revue des deux Mondes», 1° gennaio 1834; rappr. a Parigi nell'agosto 1866), commedia di Alfred de Musset.
- ❑ Parigi, Opéra-Comique (Salle Favart), 18 gennaio 1872.
 - Magdeburgo, giugno 1927 (*Der Narr der Prinzessin*) _ nuova versione di Friedrich Gessner e Ernst Fischer.

Farmacista miope, Un. → Apothicaire et perruquier.

Fédia. → Baguette, La.

Fées du Rhin, Les. 'Opéra' in 3 a.; libr. Charles Nuitter".

- ❑ Vienna, Hofoper, 4 febbraio 1864 (*Die Rheinnixen*) _ in tedesco, trad. Alfred von Wolzogen.

Fifre enchantée, Le. → Soldat magicien, Le.

Figlia del tamburo maggiore, La. → Fille du tambour-major, La.

Fille du tambour-major, La. 'Opéra-comique' in 3 a., 4 sc.; libr. Alfred Duru e Henri-Charles Chivot.

- ❑ Parigi, Th. des Folies-Dramatiques, 13 dicembre 1879.
- Napoli, T. Sannazzaro, 1° dicembre 1880 _ in francese.
- Genova, Giardino d'Italia, aprile 1896 (*La figlia del tamburo maggiore*) _ Comp. Gargano.

Financier et le savetier, Le (citata anche come: *Le savetier et le financier*). 'Opérette-bouffe' in 1 a.; libr. Hector-Jonathan Crémieux e E. About.

- ❑ PBP (SC), 23 settembre 1856.
- Firenze, Piccolo T., 8 novembre 1988 (*Il finanziere e il ciabattino*) _ orchestrazione Guido Turchi; in it., trad. Lino Carpinteri e Mariano Faraguna.

Finanziere e il ciabattino, Il. → Financier et le savetier, Le.

Fleurette (composta nel 1863 circa). 'Opéra-comique' in 1 a.; libr. Philippe-Auguste-Alfred Pittaud de Forges e M. Laurencin".

- ❑ Vienna, Carlt., (?8 ?12) marzo 1872 (*Fleurette, oder Trompeter und Näherin*) _ 'komische Operette', in tedesco; Bauer cit. e Stieger: trad. [Leo] Ascher; Enciclopedia dello Spettacolo e Deumm: trad. Julius Hopp e F. Zell".

Foire Saint-Laurent, La. 'Opéra-bouffe' in 3 a.; libr. Hector-Jonathan Crémieux e A. de Saint-Albin.

- ❑ Parigi, Th. des Folies Dramatiques, 10 febbraio 1877.



Bertall (Charles-Albert Arnoux) (1820-1883), *Sua maestà Offenbach I*. Vignetta tratta da «L'Illustration», 3 ottobre 1868.



Bertall (Charles-Albert Arnoux) (1820-1883), *Il trionfo di Offenbach*. Vignetta tratta da «l'Illustration», 28 febbraio 1874.

Folies parisiennes (mus. off. adattate).

❑ Rouen, novembre 1976.

Fornaia degli scudi, La. → *Boulangère a des écus, La.*

Fürstin Tanagra (data da Bauer cit., n. 1590; mus. off. adattate da Karl Lafite). 'Komische Oper' in 3 a.; libr. Oskar Friedmann.

❑ Vienna, Volksoper, 1° febbraio 1924.

Gaîté parisienne (mus. off. celebri, quali *Mesdames de la Halle*, *Orphée aux enfers*, *La vie parisienne*, *La belle Hélène*, *La Périhole*, *Les Contes d'Hoffmann*, adattate da Manuel Rosenthal). Balletto; coreografia Léonide Massine.

❑ Montecarlo, 3 aprile 1938.

Gascon, Le. Musiche di scena per la commedia in 5 a. di Théodore Barrière, Davyl e Léon Beauvallet.

❑ Parigi, Th. de la Gaîté, 2 settembre 1873.

Geneviève de Brabant. 'Opéra-bouffe' in 2 a.; libr. Louis-Adolphe Jaime e Étienne Tréfeu.

❑ PBP (SC), 19 novembre 1859.

- Vienna, Carlth., aprile 1861 (*Die schöne Magelone*) _ in tedesco, trad. Ernst Dohm.
- Parigi, Th. des Menus-Plaisirs, 26 dicembre 1867 _ ampliata in 3 a., 9 q., libr. revisionato da Hector-Jonathan Crémieux.
- Genova, Primavera 1873 (*Genoveffa di Brabante*) _ in it., trad. Antonio Scalvini.
- Parigi, Th. de la Gaîté, 25 febbraio 1875 _ ampliata in 5 a.; libr. ancora revisionato da Crémieux.

Genoveffa di Brabante. → *Geneviève de Brabant.*

Géorgiennes, Les. 'Opéra-bouffe' in 3 a.; libr. Jules Moineux.

❑ PBP (SC)¹, 16 marzo 1864.

- 1 Così Stieger e Grove; Enciclopedia dello Spettacolo e Deummi: Th. du Palais Royal.

Glückliche Insel, Die. → *Île de Tulipatan, L.*

Going Blind. → *Deux aveugles, Les.*

Goldschmied von Toledo, Der (mus. off. poco note, quali *Le corsaire noir* e altre, adattate da Julius Stern e Alfredo Zamara). Opera in 3 a.; libr. Karl Georg Zwerenz, da *Das Fräulein von Scuderi* (1819, contenuto in *Die Serapionsbrüder*, 1819-21), racconto di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann.

❑ Mannheim, National Th., 7 febbraio 1919.

Grande-Duchesse de Gérolstein, La. 'Opéra-bouffe' in 3 a., 4 q.; libr. Henri Meilhac e Ludovic Halévy.

❑ Parigi, Th. des Variétés, 12 aprile 1867 _ modificata in più parti dopo la 'prima' per rafforzare la seconda metà dell'opera.

- Torino, T. Scribe, 7 dicembre 1867 _ in francese, Comp. Grégoire.

- Milano, T. Santa Radegonda, 4 settembre 1868.
- Genova, Arena Galeazzo Alessi in Carignano, giugno 1874 (*La granduchessa di Gérolstein*)
_ Comp. Di Mattia.

Granduchessa di Gérolstein, La. → Grande-Duchesse de Gérolstein, La.

Haine, La. Musiche di scena per il dramma in 5 a. di Victorien Sardou.

□ Parigi, Th. de la Gaîté, 3 dicembre 1874.

Hannetons, Les. 'Revue' in 3 a.; libr. E. Grangé e Albert Millaud.

□ PBP (SC), 22 aprile 1875.

Heimkehr des Odysseus, Die (citata anche come *Der Bogen des Odysseus*; mus. off. adattate da Leopold Schmidt). 'Burlesque Operette' in 3 a.; libr. Karl Ettlinger e Erich Motz.

□ Francoforte s. M., Opernhaus, 22 aprile 1913.

Helen; or Taken from the Greek. → Belle Hélène, La.

Homme entre deux âges, L' (data da Bauer cit., n. 2019). 'Operette' in 1 a.

• Vienna, Th. am Franz-Josefs-Kai, 2 giugno 1862.

Île de Tulipatan, L. 'Opéra-bouffe' in 1 a.; libr. Henri-Charles Chivot e Alfred Duru.

□ PBP (SC), 30 settembre 1868.

- Torino, T. Balbo, 26 ottobre 1871 (*L'isola di Tulipatan*) _ Comp. Antonio Scalvini.
- Genova, T. Andrea Doria, 13 dicembre 1871 (*L'isola di Tulipatan*).
- Milano, T. Santa Radegonda, 3 febbraio 1872 (*Kakatoa*) _ adattamento di A. Scalvini, anche con mus. di Luigi Ricci-Stolz e altri.
- Modena, T. Aliprandi, maggio 1873 (*Kakatoa XXII, duca dell'isole di Tulipatan*).
- Torino, T. Balbo, 16 agosto 1873 (*L'isola dei tulipani*) _ con mus. aggiunte di Pasquale Piacenza; Comp. Bergonzoni e Lupi.
- Genova, Politeama Genovese, settembre 1874 (*L'isola dei tulipani*) _ Comp. Antonio Scalvini.
- Vienna, Carlth., 24 gennaio 1889 (*Tulipatan*) _ in tedesco, trad. Julius Hopp.
- Berlino, Deutsche Oper, 26 aprile 1917 (*Die glückliche Insel*) _ 'Singspiel'; nuovo libr. di Oscar Blumenthal, mus. adattata da Leopold Schmidt.
- Venezia, T. del Ridotto, 8 febbraio 1985 _ Les Musicomédiens.

Isola dei tulipani, L'. L'isola di Tulipatan. → Île de Tulipatan, L'.

Jacqueline. 'Opérette' in 1 a.; libr. P. d'Arcy.

□ PBP (SC), 14 ottobre 1862.

• Berlino, 1862 (*Dorothea*).

Jeanne qui pleure et Jean qui rit. 'Opérette' in 1 a.; libr. Charles Nutter e Étienne Tréfeu.

□ Bad Ems, 19 luglio 1864.

• PBP (SC), 3 novembre 1865.

• Genova, Arena Alessi alle Mura di S. Chiara, 8 ottobre 1869 _ Comp. Grégoire.

Jolie parfumeuse, La¹. 'Opéra-comique' in 3 a.; libr. Hector-Jonathan Crémieux e Ernest Blum.

□ Parigi, Th. de la Renaissance, 29 novembre 1873.

- Vienna, Carlth., 6 novembre 1874 (*Schönrröschchen*) _ in tedesco, trad. Karl Treumann, con musica aggiunta di Johann Brandl.
- Milano, 11 maggio 1875 _ in francese.
- Parma, T. Reinach, 18 novembre 1899 (*La bella profumiera*) _ in it., trad. A. Lupi.

¹ Editò in Italia il libr. *La profumiera della via Tiquetonne* (Som, Torino 1874).

Joueur de flûte, Le. → Soldat magicien, Le.

Kakadu. → Vert-vert.

Kakatoa (XXII, duca dell'isole di Tulipatan). → Île de Tulipatan, L.

König ihres Herzens, Der (mus. off. adattate da Karl Pausperl von Drachenthal). 'Opérette' in 3 a.; libr. Wilhelm Sterk.

□ Vienna, Johann Straussth., 23 dicembre 1930.

Leçon de chant électromagnétique, La (composta nel 1862; citata anche come: *La leçon de chant*). 'Bouffonnerie musicale' in 1 a.; libr. Ernest Bourget¹.

□ Bad Ems, 20 luglio² 1867.

- Torino, Auditorium Rai, 12 maggio 1981 (*La lezione di canto elettromagnetico*) _ trad. it. e adattamento Gino Negri.

¹ «La [...] parodia [...] si conclude sul famigerato 'partiam, partiam' luogo comune e punto debole dell'opera comica e anche della più nobile opera seria» (Programma di sala di Torino 1981).

² Così Grove; Stieger: 6 agosto.

Lezione di canto elettromagnetico, La. → Leçon de chant électromagnétique, La

Lischen et Fritzchen (citata anche come: *Lieschen et Fritzchen*). 'Conversation alsacienne' in 1 a.; libr. Paul Dubois² e Charles Nutter.

□ Bad Ems, (?11 ?15 ?21) luglio 1863 (*Lischen und Fritschen*).

- PBP (SC), 5 gennaio 1864.
- Torino, T. Scribe, 3 gennaio 1867 _ in francese, Comp. Meynadier.
- Napoli, T. Sannazzaro, 1878.

Luc et Lucette (citata anche come *Luce et Lucette*). 'Opéra-comique' in 1 a.; libr. Philippe-Auguste-Alfred Pittaud de Forges e E.-G. Roche.

□ Parigi, Salle Herz, 2 maggio 1854.

M. Choufleuri restera chez lui le...¹ (in più parti il titolo è completato con la data: 24 janvier 1833; in collab. con il conte Ch.-A. de Morny). 'Opérette-bouffe' in 1 a.; libr. attribuito a Ludovic Halévy ma anche, sebbene in forma dubitativa, a J. Offenbach, Hector-Jonathan Crémieux, M. de Saint-Rémy² e Ernest Lépine².

□ Parigi, Présidence du Corps Législatif (Palazzo Bourbon), 31 maggio 1861 _ in privato.

- PBP (SC), 14 settembre 1861.

- Vienna, Th. am Franz-Josefs-Kai, 17 ottobre 1861 (*Salon Pitzelberger*).
 - Torino, T. Scribe, dicembre 1864 _ Comp. Meynadier.
 - Parma, T. Reinach, 23 maggio 1874.
 - Roma, T. Brancaccio, 11 ottobre 1994 (*Il signor Chouffleury*) _ versione ritmica it. Vincenzo De Vivo; Festival 'Jacques Offenbach e il Secondo Impero'.
- 1 «The highlight [...] is the hilarious mock-Italian trio 'Italia la bella'» (Grove III, p. 438).
 - 2 Segretario del conte di Morny.

Madama Favart. → Madame Favart.

Madama l'Arciduca. → Madame l'Archiduc.

Madame Favart. 'Opéra-comique' in 3 a.; libr. Alfred Duru e Henri-Charles Chivot.

- Parigi, Th. des Folies-Dramatiques, 28 dicembre 1878.
- Napoli, T. Sannazzaro, 1879 _ in francese.
- Genova, T. Paganini, novembre 1879 _ Comp. Louvor.
- Roma, T. Costanzi, 22 dicembre 1900 (*Madama Favart*) _ in it.
- Milano, T. Savini, 21 agosto 1902.

Madame l'Archiduc. 'Opéra-bouffe' in 3 a.; libr. Henri Meilhac e Ludovic Halévy (primo a.), e Albert Millaud (il resto).

- PBP (SC), 31 ottobre 1874.
- Napoli, 8 maggio 1875 (*Madama l'Arciduca*) _ in it., trad. Enrico Golisciani.
- Milano, 19 maggio 1875 _ in francese.

Madame Papillon. 'Opérette' in 1 a.; libr. Jules Servières¹.

- PBP (SLM), 3 ottobre 1855.

Mädchen vom Elisonzo, Das. → Pepito.

Maître Péronilla. 'Opéra-bouffe' in 3 a.; libr. proprio, Charles Nutter² e Paul Ferrier.

- PBP (SC), 13 marzo 1878.

Mam'zelle Moucheron (composta nel 1870; completata da Léo Delibes). 'Opérette-bouffe' in 1 a.; libr. Eugène Leterrier e Albert Vanloo.

- Parigi, Th. de la Renaissance, 10 maggio 1881 _ rappr. postuma.

Mari à la porte, Le¹. 'Opérette' in 1 a.; libr. Alfred Delacour² e L. Morand.

- PBP (SC), 22 giugno 1859.

¹ Citata anche come: *Un mari à la porte*, ma errato: → Grove III, p. 709, «Cover of a piano arrangement of the overture (Paris: Heugel, 1859)».

Mariage aux lanternes, Le. → Trésor à Mathurin, Le.

Marielle, oder Sergeant und Commandant. → Alcôve, L¹.

Marocaine, La. 'Opéra-bouffe' in 3 a.; libr. Ernest Blum, Édouard Blau e R. Toché.

□ PBP (SC), 13 gennaio 1879.

Matrimonio a lume di lanterna, Un. → Trésor à Mathurin, Le, nota 1.

Meister von Montmartre, Der (mus. off. adattate). 1922.

Mesdames de la Halle. 'Opérette-bouffe' in 1 a.; libr. Armand Lapointe.

□ PBP (SC), 3 marzo 1858.

- Torino, Auditorium Rai, 15 maggio 1981 (*Le signore del mercato*) _ trad. e adattamento Gino Negri; Festival Offenbachiano.

Mia moglie non ha chic (mus. off. adattate). Commedia musicale; libr. anonimo, riduzione della 'pochade' portata sulle scene teatrali da Ermete Zacconi.

- Parma, T. Reinach, 26 aprile 1916.

Monsieur Choufleuri restera chez lui le... → M. Choufleuri restera chez lui le...

Monsieur et Madame Denis. 'Opéra-comique' in 1 a.; libr. M. Laurencin" e Michel Delaporte.

□ PBP (SC), 11 gennaio 1862.

- Torino, Auditorium Rai, 13 maggio 1981 (*Il signore e la signora Denis*) _ trad. it. e adattamento Gino Negri; Festival Offenbachiano.

Moulin joli, Le (data da Bauer cit., n. 2997). 'Opérette' in 1 a.

- Vienna, Th. am Franz-Josefs-Kai, 7 giugno 1862.

Musette, La (?pasticcio di mus. off.).

- Pisa, T. Nuovo, 28 gennaio 1892.

Musiciens de l'orchestre, Les (in collab. con Aristide-Jean-Louis Hignard, Léo Delibes e Jules Erlanger). 'Opérette-bouffe' in 2 a.; libr. A. Bourdois e Philippe-Auguste-Alfred Pittaud de Forges.

□ PBP (SC), 25 gennaio 1861.

Narr der Prinzessin, Der. → Fantasio.

Nuit blanche, Une. 'Opéra-comique' in 1 a.; libr. E. Plouvier.

□ PBP (SLM), 5 luglio 1855.

1 → Entrez, Messieurs, Mesdames, nota 1.

Nuovo Orfeo, Il. → Orphée aux enfers.

Omelette à la Falambuche, L' (data da Bauer cit., n. 3179). 'Opérette' in 1 a.

- Vienna, Th. am Franz-Josefs-Kai, 20 giugno 1862.

Orfeo agl'inferi. Orfeo all'inferno. → Orphée aux enfers.

Orphée aux enfers. 'Opéra-bouffe' in 2 a., 4 q.; libr. Hector-Jonathan Crémieux e Ludovic Halévy, «From a German scenario by Carl Kramer ? See A. Henseler, [*Der Aufstieg des Kölners Jacques Offenbach*]: *ein Musikerleben in Bildern*, Berlino 1931], p. 275» (Loewenberg, col. 932).

❑ PBP (SC), 21 ottobre 1858.

- Torino, T. Scribe, 13 dicembre 1866 _ in francese, Comp. Meynadier.
- Milano, maggio 1867 _ in francese.
- Napoli, 23 settembre 1868 _ in francese.
- Napoli, 29 maggio 1869 (*Orfeo all'inferno*).
- Torino, T. Balbo, 6 dicembre 1873 (*Orfeo all'inferno*) _ Comp. Antonio Scalvini.
- Parigi, Th. de la Gaîté, 7 febbraio 1874 _ 'Opéra-féerie' in 4 a., 12 q.; nuova versione.
- Roma, T. Argentina, 31 dicembre 1876 (*Il nuovo Orfeo*).
- Roma, T. Nazionale, 7 febbraio 1906 (*Orfeo all'inferno*) _ Opera 'féerie' in 4 a., 8 q.; nuova riduzione di Augusto Novelli.
- Torino, Auditorium Rai, 7 aprile 1973 (*Orfeo agli inferi*) _ rielaborazione di Karlheinz Guthelm e Wilhelm Reinking; trad. e adattamento di Vittorio Sermoniti.
- Venezia, T. La Fenice, 1° febbraio 1985 (*Orfeo all'inferno*) _ versione ritmica it. Gino Negri.

Oyayaie, ou La reine des Îles. 'Anthropophagie musicale' in 1 a.; libr. Jules Moineaux.

❑ Parigi, Th. des Folies-Nouvelles, (?26 giugno ?7 agosto) 1855.

Paimpol et Périnette (citata anche come: *Périnette*). 'Saynète' in 1 a.; libr. de Lussan".

❑ PBP (SLM), 29 ottobre 1855.

Papillon, Le. 'Ballet' in 2 a., sceneggiatura Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges, coreografia Maria Taglioni.

❑ Parigi, Opéra, 26 novembre 1860.

Pariser Leben. → *Vie parisienne*, La.

Pascal et Chambord. 'Vaudeville' in 1 a.; libr. Bourgeois" e Édouard Brisebarre.

❑ Parigi, Th. du Palais-Royal, 2 marzo 1839.

Pepito. 'Opéra-comique' in 1 a.; libr. Léon Battu e Jules Moineaux.

❑ Parigi, Théâtre des Variétés, 28 ottobre 1853.

- Vienna, Carlt., 18 dicembre 1858 (*Das Mädchen vom Elisonzo*) _ orchestrazione Carl Binder; in tedesco, trad. Johann Christoph Grünbaum e Theodor Gassmann.

Périchole, La. 'Opéra-bouffe' in 2 a.; libr. Henri Meilhac e Ludovic Halévy, da *Le carrosse du Saint-Sacrement* ('pastiche' ispirato alla figura della 'perra chola' spagnola Micæla Villegas, 1828, incluso nella edizione del 1830 de *Le théâtre de Clara Gazul, comédienne espagnole*), commedia di Prosper Mérimée.

❑ Parigi, Th. des Variétés, 6 ottobre 1868.

- Torino, T. Scribe, 21 dicembre 1870 _ in francese, Comp. Meynadier.
- Napoli, T. Grégoire, 3 marzo 1871.

- Parigi, Th. des Variétés, 25 aprile 1874 _ versione ampliata in 3 a.
- Milano, 1876 _ prima it. in it.
- Genova, Politeama Margherita, 15 maggio 1964 _ prima it. moderna.
- Roma, T. dell'Opera, 17 febbraio 1985 _ in it., trad. Gioachino Lanza Tomasi.

Périnette. → Paimpol et Périnette.

Permission de dix heures, La. 'Opéra-comique' in 1 a.; libr. Mélesville¹ e Pierre-François-Adrien Carmouche.

- Bad Ems, (?9) luglio 1867.
- Vienna, Carth., 13 febbraio 1868 (*Urlaub nach dem Zapfenstreich*).
- Parigi, Th. de la Renaissance, 4 settembre 1873 _ versione riveduta.

Petit cousin, Le (data da Bauer cit., n. 3333). 'Opérette' in 1 a.

- Vienna, Th. am Franz-Josefs-Kai, 12 giugno 1861.

Petits prodiges, Les (il *Valse des animaux* per l'opera di Émile Jonas), 'Folie musicale' in 1 a.; libr. Louis-Adolphe Jaime e Étienne Tréfeu.

- PBP (SC), 19 novembre 1857.

Pierrette et Jacquot. 'Opérette' in 1 a.; libr. Jules Noriac e Philippe-Émile-François Gille.

- Parigi, PBP (SC), (?13 ?14) ottobre 1876.

Pierrot Clown. 'Pantomime' in 1 a.; libr. Jackson.

- PBP (SLM), 30 luglio 1855.

Polichinelle dans le monde (musica attribuita a Offenbach). 'Pantomime' in 1 a.; libr. Wilhelm Busnach e Servières¹.

- PBP (SLM), (?31 agosto ?19 settembre) 1855.

Polka des sabots, La (data da Bauer cit., n. 3391). 'Opérette' in 1 a.

- Vienna, Th. am Franz-Josefs-Kai, 3 luglio 1861.

Pomme d'api¹. 'Opérette' in 1 a.; libr. Ludovic Halévy e Wilhelm Busnach.

- Parigi, Th. de la Renaissance, 4 settembre 1873.
- 1 Citata anche come: *Pomme d'Api* (pomme d'api = mela appiola).

Pont des soupirs, Le. 'Opéra-bouffe' in 2 a.; libr. Hector-Jonathan Crémieux e Ludovic Halévy.

- PBP (SC), 23 marzo 1861.
- Vienna, Th. am Franz-Josefs-Kai, 12 maggio 1862 (*Die Seufzerbrücke*) _ con musica addizionale di Fran von Suppé; in tedesco, trad. Julius Lasker.
- Parigi, Th. des Variétés, 8 maggio 1868 _ nuova versione in 4 a.
- Torino, T. Carignano, 7 dicembre 1872 _ Comp. Grégoire.
- Milano, 1877 (*Il ponte dei sospiri*).
- Londra, Alhambra Th., 5 maggio 1879 (*Venice*) _ in inglese, trad. Henry Brougham Farnie.

Ponte dei sospiri, Il. → Pont des soupirs, Le.

Postillon en gage, Un (citata anche come: *Le postillon en gage*). 'Opérette' in 1 a.; libr. E. Plouvier e Jules Adenis.

□ PBP (SC), 9 febbraio 1856.

Princesse de Trébizonde, La. 'Opéra-bouffe' in 2 a.; libr. Charles Nutter¹ e Étienne Tréfeu.
□ Baden-Baden, 31 luglio 1869.

- PBP (SC), 7 dicembre 1869 _ nuova versione in 3 a.
- Napoli, 4 marzo 1871 _ in francese.
- Torino, T. Carignano, 29 novembre 1872 _ Comp. Grégoire.
- Venezia, T. San Benedetto, 6 dicembre 1874 (*La principessa di Trebisonda*) _ Opera buffa.
- Genova, Giardino d'Italia, Primavera 1898 (*La principessa di Bagdad*) _ Comp. Crescenzo-Palombi.

Principessa di Bagdad, La. La principessa di Trebisonda. → Princesse de Trébizonde, La.

Profumiera della via Tiquetonne, La. → Jolie parfumeuse, La.

Racconti di Hoffmann, I. → Contes d'Hoffmann, Les.

Refrains des Bouffes, Les. 'Fantaisie musicale' in 1 a.

□ PBP (SC), 21 settembre 1865.

Rêve d'une nuit d'été, Le. 'Saynète' in 1 a.; libr. Étienne Tréfeu.

□ PBP (SLM), 30 luglio 1855.

Rheinnixen, Die. → Fées du Rhin, Les.

Robinson Cruséo¹. 'Opéra-comique' in 3 a., 5 q.; libr. Eugène Cormon e Hector-Jonathan Crémieux, da *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe* (1719), romanzo di Daniel Defoe.

□ Parigi, Opéra-Comique (Salle Favart), 23 novembre 1867.

- Milano, T. Fossati, 1881.
- Lipsia, 21 settembre 1930 (*Robinsonade*) _ nuovo libr. tedesco di Erich Walther, mus. adattata da Georg C. Winkler.

¹ Un curioso esempio riguardante la difficoltà di fornire notizie certe sulle riprese (→ note introduttive) è dato dalla registrazione di una fonte per molti aspetti ben documentata (Robert Pourvoyeur, *Offenbach idillio e parodia* [...], p. 225): «95. Robison [!] Cruséo (2^a versione), 10/2/1870, Darmstadt» messa a confronto con le annotazioni di altra fonte – autorevolissima (Loewenberg, col. 995) –: «The opera was (in a German version by E[rnst]. Pasqué) to be performed at Darmstadt but the performance was frustrated by the Franco-Prussian war».

Robinsonade. → Robinson Cruséo.

Roi Carotte, Le. 'Opéra-bouffe-féerie' in 4 a.; libr. Victorien Sardou, da *Die Königsbraut*, opera letteraria di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann.

□ Parigi, Th. de la Gaîté, 15 gennaio 1872.

Roman comique, Le. 'Opéra-bouffon' in 3 a.; libr. Hector-Jonathan Crémieux e Ludovic Halévy.

□ PBP (SC), 10 dicembre 1861.

Romance de la rose, La. 'Opérette' in 1 a.; libr. Étienne Tréfeu, Jules Prével e Charles Nutter¹.

□ PBP (SC), 11 dicembre 1869.

Rose de Saint-Flour, La (citata anche come: *La rose de Saint-Fleur*). 'Opérette' in 1 a.; libr. Michel Carré.

□ PBP (SLM), 12 giugno 1856.

Salon Pitzelberger. → M. Choufleury restera chez lui le...

Savetier et le financier, Le. → Financier et le savetier, Le.

Savoyarden, Die (data da Bauer cit., n. 3735; mus. off. adattate da Carl Binder). 'Singspiel' in 1 a.; libr. Carl Treumann.

• Vienna, Carlt., 24 novembre 1859.

Schöne Helena von Heute, Die (data da Bauer cit., n. 3808; mus. off. adattate). 'Operette' in 1 a.; libr. Steiner e Krenn.

• Vienna, Wiener Staatth., 1° settembre 1911.

Schöne Magelone, Die. → Geneviève de Brabant.

Schöne Odette, Die (mus. off. adattate). ?

Schönröschen. → Jolie parfumeuse, La.

Schwarze Corsar, Der. → Corsaire noir, Le.

Schwätzerin von Saragossa, Die. → Bavard et Bavarde.

Sceräuber, Der (mus. off. adattate). ?1946.

66, Il, o La lotteria di Vienna. → 66, Le.

Signor Choufleury, Il. → M. Choufleury restera chez lui le...

Signor Fagotto, Il¹. 'Opérette' in 1 a.; libr. Charles Nutter¹ e Étienne Tréfeu.

□ Bad Ems, 11 luglio 1863.

- Venezia, T. del Ridotto, 8 febbraio 1985 _ Les Musicomédiens.
- 1 «Dedicata a Eduard Hanslick [musicologo e critico musicale tedesco (Praga 1825 - Baden-Vienna 1904), il famoso 'Beckmesser' wagneriano]» (Deummi).

Signore del mercato, Le. → Mesdames de la Halle.

Signore e la signora Denis, Il. → Monsieur ed Madame Denis.

66, Le. 'Opérette' in 1 a.; libr. Philippe-Auguste-Alfred Pittaud de Forges e M. Laurencin¹.

□ PBP (SLM), 31 luglio 1856.

- Torino, T. Balbo, 5 dicembre 1873 (*Il 66, o La lotteria di Vienna*) _ Comp. Antonio Scavini.
- Parma, T. Reinach, 11 aprile 1874 (*Il 66, o La lotteria di Vienna*).

Soldat magicien, Le. 'Opérette-bouffe' in 1 a.; libr. Charles Nutter² ed Étienne Tréfeu.

□ Bad Ems, (?9 ?12) luglio 1864.

- PBP (SC), 30 settembre 1868 (*Le fibre enchantée*).
- Genova, T. Paganini, aprile 1872 (*Le joueur de flûte*) _ Comp. Terris et Coste; ?stessa opera.

Symphonie, La. 'A propos' in 1 a.; libr. E. Grangé e Philippe-Émile-François Gille.

□ PBP (SC), 7 aprile 1860.

Tarte à la crème. 'Valse' in 1 a.; libr. Albert Millaud.

□ PBP (SC), 14 dicembre 1875.

Theaterprinzessin, Die. → Diva, La.

Titus et Berenice (data da Bauer cit., n. 4240). 'Opérette' in 1 a.

- Vienna, Th. am Franz-Josefs-Kai, 25 giugno 1861.

Trésor à Mathurin, Le¹. 'Tableau villageois' in 1 a.; libr. Léon Battu.

□ Parigi, Salle Herz, 7 maggio 1853 _ in concerto.

- PBP (SC), 10 ottobre 1857 (*Le mariage aux lanternes*) _ trasformato in operetta in 1 a., libr. rinnovato da Jules Dubois².
- Milano, T. Re, aprile 1863 _ data da Manferrari II, p. 394.
- Torino, T. Scribe, dicembre 1865 (*Le mariage aux lanternes*) _ in francese, Comp. Meynadier.
- Milano, 19 marzo 1875 _ in it.; data da Loewenberg, col. 928.

1 Editto in Italia il libr. *Un matrimonio a lume di lanterna* (Angelini, Bastia 1876).

Trois baisers du diable, Les. 'Opérette-fantastique' in 1 a.; libr. E. Mestépès.

□ PBP (SC), 15 gennaio 1857.

Tromb-al-Cazar, ou Les criminels dramatiques. 'Bouffonnerie musicale' in 1 a.; libr. Ch.-D. Dupeuty e E. Bourget.

□ PBP (SC), 3 aprile 1856.

- Napoli, T. Sannazzaro, 1878 _ in francese.

Tschin-Tschin. → Ba-ta-clan.

Tulipatan. → Île de Tulipatan, 17.

Urlaub nach dem Zapfenstreich. → Permission de dix heures, La.

Venice. → Pont des soupirs, Le.

Vent du soir, ou L'horrible festin. 'Opérette-bouffe' in 1 a.; libr. Philippe-Émile-François Gille.

□ PBP (SC), 16 maggio 1857.

- Torino, Auditorium Rai, 12 maggio 1981 (*Vento della sera, o L'orribile banchetto*) _ trad. it. e adattamento Gino Negri; Festival Offenbachiano.

Vento della sera, o L'orribile banchetto. → Vent du soir, ou L'horrible festin.

Vert-vert. 'Opéra-comique' in 3 a.; libr. Henri Meilhac e Charles Nutter, dall'omonimo (1832) 'vaudeville' di Adolphe de Leuven e Philippe-Auguste-Alfred Pittaud de Forges.

□ Parigi, Opéra-Comique (Salle Favart), 10 marzo 1869.

- Vienna, Carlth., 3 febbraio 1870 (*Kakadu*) _ in tedesco, trad. Julius Hopp.

Vida madrileña, La. → Vie parisienne, La.

Vie parisienne, La¹. 'Opéra-bouffe' in 5 a.²; libr. Henri Meilhac e Ludovic Halévy.

□ Parigi, Th. du Palais-Royal, 31 ottobre 1866.

- Torino, T. Scribe, 29 dicembre 1866 _ in francese, Comp. Meynadier.
- Vienna, Carlth., 31 gennaio 1867 (*Pariser Leben*) _ in tedesco, trad. Karl Treumann.
- Genova, T. Andrea Doria, 10 marzo 1870 _ Comp. francese.
- Madrid, T. Eslava, aprile 1886 (*La vida madrileña*) _ mus. adattata da Sedó; in spagnolo, libr. adattato di Mariano Pina y Bohigas.

1 Edito in Italia il libr. *La vita parigina*, opera buffa (Sonzogno, Milano 1885).

2 Poi, in seguito, 'alleggerita' in 4 a.

Violoneux, Le. 'Légende bretonne' in 1 a.; libr. E. Mestépès e É. Chevalet.

□ PBP (SLM), 31 agosto 1855.

Vita parigina, La. → Vie parisienne, La, nota 1.

Vivandiera, La. → Vivandières de la Grande-Armée, Les.

Vivandières de la Grande-Armée, Les. 'Opérette-bouffe' in 1 a.; libr. Louis-Adolphe Jaime e Philippe-Auguste-Alfred Pittaud de Forges.

□ PBP (SC), 6 luglio 1859.

Voyage dans la lune, Le. 'Opéra-féerie' in 4 a.; libr. Albert Vanloo, Eugène Leterrier e A. Mortier.

□ Parigi, Th. de la Gaîté, 26 (?ottobre ?novembre) 1875.

- Milano, T. Fossati, 1° aprile 1905 (*Dalla terra alla luna*)¹.

¹ Editò in Italia un libr., stesso titolo, trad. it. Costantino Lombardo (Lucci, Roma 1905).

Voyage de MM. Dunanan père et fils, Le. 'Opéra-bouffon' in 3 a.; libr. Paul Siraudin e Jules Moinaux.

□ PBP (SC), 23 marzo 1862.

Whittington (citata anche come: *Dick Whittington and His Cat*; *Whittington and His Cat*).
'Opéra bouffe-féerie' in 3 a.; libr. Charles Nutter² e Étienne Tréfeu.

□ Londra, Alhambra Th.¹, 26 dicembre 1874 _ in inglese, trad. Henry Brougham Farnie.

- Parigi, Th. du Chatelet, 9 ottobre 1893 (*Le chat du diable*).

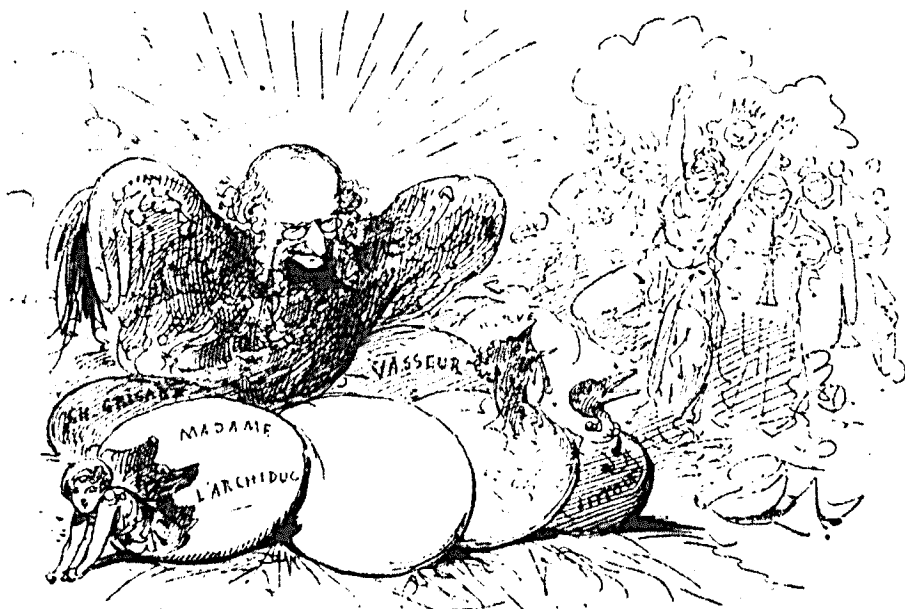
¹ «Original score [...] commissioned from Offenbach for the Christmas holiday entertainment of 1874» (Grove III, p. 22, voce 'London').

Zauberbergeige, Die (data da Bauer cit., n. 4765; mus. off. adattate da Karl Binder).

- Vienna, Carlth., 30 aprile 1859.



Bertall (Charles-Albert Arnoux) (1820-1883), *Orfeo ai bagni di mare alla Gaité*. Vignetta tratta da «L'Illustration», 29 agosto 1874.



Bertall (Charles-Albert Arnoux) (1820-1883), caricatura di Jacques Offenbach. Vignetta tratta da «L'Illustration», 28 novembre 1874.

TEATRO REGIO TORINO

COLLABORATORI ARTISTICI, TECNICI E AMMINISTRATIVI

Direttore tecnico e degli allestimenti
scenici
Silvano Cova

Vicedirettore artistico
Roberto Bosio

Assistente alla direzione artistica
per le attività di danza
Tiziana Tosco

Assistente alla direzione
per i progetti culturali
Filippo Fonsatti

Assistente musicale alla direzione artistica
e direttore dei complessi musicali
in palcoscenico
Alessandro Galoppini

Maestri collaboratori
Giannandrea Agnoletto
Luca Brancalton
Fabrizio Altamura
Carlo Caputo
Giulio Laguzzi
Edoardo Papa
Gioachino Scomegna

Responsabile dell'archivio musicale
Enrico Maria Ferrando

Direttore di scena
Vittorio Borrelli

Responsabile ufficio produzione
Loredana Rozzo

Direttore delle luci
Andrea Anfossi

Responsabile servizi tecnici
di palcoscenico
Mario Garbolino

Responsabile servizi di vestizione
Laura Viglione

Responsabile segreteria tecnica
e della struttura di Strada Settimo
Ferruccio Biancardi

Responsabile laboratorio di scenografia
Silvano De Forheger

Responsabile laboratorio costruzioni
Franco Chiapino

Responsabile magazzini allestimenti
Marcello Incardona

Coordinatori di progetto
Enzo Busco
Valentina Donato
Saverio Santoliquido

Responsabile servizio impianti
Pier Giovanni Bormida

Responsabile servizi prevenzione e protezione
Bruno Seagliola

Responsabile amministrativo
Carlo Carrà

Responsabile servizi del personale e scritture
Michela Bobba Navarra

Responsabile servizi attività promozionali
e pubbliche relazioni
Piero Robba

Responsabile servizi stampa,
comunicazione e marketing
Ugo Sandroni

Ufficio Stampa
Paola Giunti

Il Teatro Regio ringrazia il Comitato Provinciale di Torino della
Croce Rossa Italiana per l'assistenza infermieristica durante gli
spettacoli.

L'ORCHESTRA DEL TEATRO REGIO

Violini primi

Raimondo Maticena•
Stefano Vagnarelli•
Marina Bertolo
Claudia Zanzotto
Elio Massimo Lercara
Roberto Lini
Carmen Lupoli
Enrico Luxardo
Alessio Murgia
Laura Quaglia
Daniele Soncin
Crazyna Teodorek
Mario Torni
Pierangelo Travasino
Paolo Vezzosi
Roberto Zoppi

Violini secondi

Pietro Balocco•
Marco Polidori•
Laura Andriani
Giuseppe Tripodi
Silvana Balocco
Paola Bettella
Maurizio Dore
Anna Rita Ercolini
Silvio Gasparella
Roberto Lirelli
Anselma Martellono
Luisa Mattalia
Paolo Mulazzi
Tomoka Osakabe*
Gianfranco Rossi
Monica Tasinato*
Mihai Vuluta*

Viola

Krystyna Porebska•
Armando Barilli•
Rita Bracci
Gustavo Fioravanti*
Maria Elena Eusebietti
Mirto Mantovan
Franco Mori
Roberto Musso
Néstor Panik

Claudio Vignetta
Jolanta Wrobel
Giuseppe Zoppi

Violoncelli

Relia Lukic•
Dario Destefano•*
Michele Scomegna
Davide Eusebietti
Giulio Arpinati
Luciano Cugnasco
Pascal Dubois Pallastrelli
Ewa Janas
Armando Maticena*
Gaël Seydoux
Gabor Simon

Contrabbassi

Davide Botto•
Davide Ghio•
Atos Canestrelli
Giulio Guarini
Michele Lipani
Corrado Pastore*
Stefano Schiavolin

Flauti e Ottavino

Elio Sosso•
Federico Giarbella•
Robert Baiocco
Maria Siracusa*

Oboi e Corno inglese

Paolo Chimienti•
Luigi Finetto•
Giorgio Nespoli

Clarineti

e Clarinetto basso
Luigi Picatto•
Alessandro Dorella•
Edgardo Garnerò
Edmondo Tedesco*

Fagotti e Controfagotto

Giampiero Ganau•
Matteo Rivi•

Alarico Lenti*
Sergio Pochettino
Patrizia Revelli*

Corni

Ugo Favaro•
Natalino Ricciardo•*
Fabrizio Dindo*
Claudio Gazzola
Evandro Merisio
Eros Tondella

Trombe

Ivano Buat•
Sandro Angotti•
Silvano Magnani
Daniele Greco D'Alceo*
Marco Rigoletti*

Tromboni

Giuseppe Taricco•
Vincent Lepape•
Enrico Avico
Marco Tempesta

Basso Tuba

Giuseppe Savazzi

Timpani

Carlo Cantone•

Batteria e

Strumenti a percussione
Ranieri Paluselli
Teresa Mantelli*
Fiorenzo Sordini*

Arpa

Patrizia Radici•*
Elena Corni*

• Prime parti

* Elementi aggiunti

IL CORO DEL TEATRO REGIO

Maestro del coro

Bruno Casoni

Aiuto maestro del coro

Claudio Marino Moretti

Soprani

Nicoletta Baù
Anna Beretta
Anna Maria Bergo
Adriana Bono
Anna Maria Borri
Sabrina Boscarato
Serafina Cannillo
Patrizia Capello
Addolorata Carrieri*
Esther Chayes
Cristina Cagno
Cristina Cordero
Eugenia Degregori
Alessandra Di Paolo
Sabrina Enrichi*
Rossana Gariboldi
Ornella Gerola
Manuela Giacomini
Laura Giorcelli*
Rita La Vecchia
Laura Lanfranchi
Chiara Lazzari
Silvia Mapelli
Giovanna Zerilli*

Mezzosoprani/Contralti

Cristiana Arri
Luciana Bertacchini*
Ivana Cravero*
Giovanna De Maria
Maria Di Mauro*

Rita Dmitrieva
Alessandrova
Roberta Garelli
Chang Shiow Hwa
Elena Induni
Miren Ainhua
López Soraluze*
Antonella Martin
Rachel Jane O'Brien
Maria Rabbione
Raffaella Riello
Miriam Rossignol
Marina Sandberg
Teresa Uda
Tiziana Valvo

Tenori

Pierangelo Aimé
Antonio Balzani
Marino Capettini*
Gian Luigi Cara
Antonio Coretti*
Diego Cossu
Davide Danielis*
Ernesto Alejandro
Escobar Nieto
Giancarlo Fabbri
Fabrizio Falli
Leone Ferri*
Mauro Ginestrone
Roberto Guenno
Mirko Cristfano
Guadagnini
Cosimo Macripò*
Giuseppe Milano
Matteo Mugavero
Paolo Paghi*
Andrea Semeraro*

Gualberto Silvestri
Franco Traverso
Valerio Varetto
Oliviero Zanette

Baritoni

Flavio Feltrin
Umberto Ginanni
Alessandro Inzillo
Paolo Lovera
Luciano Mario
Montanaro*
Franco Rizzo
Enrico Speroni
Marco Sportelli
Marco Tognozzi
Vincenzo Vigo

Bassi

Leonardo Baldi
Mauro Barra
Enrico Bava
Leo Paul Chiarot*
Ignazio De Simone
Riccardo Mattiotto
Davide Motta Fré*
Paolo Stupenengo*

* Elementi aggiunti

NELLA STESSA COLLANA

Don Giovanni di Wolfgang Amadeus Mozart

Con un saggio di Paolo Gallarati, il libretto dell'opera, le rubriche* e in appendice *Le «Don Juan» de Mozart* di Charles Gounod.

192 pagine, 31 illustrazioni a colori, 12 in bianco e nero.

Il Trionfo del Tempo e del Disinganno di Georg Friedrich Händel

Con un saggio di Carlida Steffan, il libretto dell'oratorio, le rubriche* e in appendice il catalogo delle composizioni drammatiche di Händel a cura di Gianni Legger.

114 pagine, 11 illustrazioni a colori, 8 in bianco e nero.

Le Comte Ory di Gioachino Rossini

Con saggi di Emanuele Senici, Guido Paduano, Nicola Gallino, il libretto dell'opera con traduzione italiana a fronte, le rubriche*.

160 pagine, 27 illustrazioni a colori, 12 in bianco e nero.

La bisbetica domata

Coreografia di John Cranko

Con saggi di Franca Valeri, Franco Marengo, Domenico Rigotti, Horst Koegler, Eraldo Datta, Elisa Vaccarino, Sergio Trombetta. 80 pagine, 40 illustrazioni a colori.

Maria Stuarda di Gaetano Donizetti

Con saggi di Luca Zoppelli, Paolo Cecchi, il libretto dell'opera, le rubriche* e in appendice l'atto terzo della *Maria Stuarda* di Friedrich Schiller.

128 pagine, 23 illustrazioni a colori, 16 in bianco e nero.

Cruel Garden balletto di Lindsay Kemp e Christopher Bruce

Con saggi di Danilo Manera, Vittoria Doglio, Nicholas Dromgoole, Elisa Vaccarino, Vittoria Ottolenghi e in appendice liriche di Federico García Lorca.

96 pagine, 31 illustrazioni in bianco e nero.

La Voix humaine / The Medium di Francis Poulenc / Gian Carlo Menotti

Con saggi di Virgilio Bernardoni, Nicola Campogrande, Jennifer Barnes, Lorenzo Ferrero, John Mauceri, i libretti con traduzione italiana a fronte e le rubriche*.

(volume unico) 208 pagine, 16 illustrazioni a colori, 20 in bianco e nero.

La traviata di Giuseppe Verdi

Con saggi di Michele Girardi, Denis Gaita, il libretto dell'opera, le rubriche* e in appendice *La signora dalle camelie* di Alexandre Dumas figlio (romanzo, capitolo X e pièce, atto I, scena X). 176 pagine, 23 illustrazioni a colori, 26 in bianco e nero.

Die lustige Witwe (La vedova allegra) di Franz Lehár

Con saggi di Andrea Lanza e Hans F. Redlich, il libretto dell'opera con traduzione italiana a fronte e le rubriche*. 192 pagine, 28 illustrazioni a colori, 20 in bianco e nero.

Der fliegende Holländer (L'olandese volante) di Richard Wagner

Con saggi di Giorgio Pestelli, Sergio Bestente, Arthur Groos, il libretto dell'opera con traduzione italiana a fronte e le rubriche*.

160 pagine, 22 illustrazioni a colori, 29 in bianco e nero.

The Rake's Progress (La carriera di un libertino) di Igor Stravinskij

Con saggi di Marco Emanuele, Gianfranco Vinay, Marco Vallora, il libretto dell'opera con traduzione italiana a fronte e le rubriche*.

208 pagine, 28 illustrazioni a colori, 28 in bianco e nero.

Madama Butterfly di Giacomo Puccini

Con saggi di Enrico M. Ferrando, Pier Giuseppe Gillio, il libretto dell'opera e le rubriche*. 176 pagine, 28 illustrazioni a colori, 21 in bianco e nero.

Merce Cunningham Dance Company

Con saggi di Leonetta Bentivoglio, Carlo Boccadoro, Michele Porzio, Elisa Vaccarino. 72 pagine, 42 illustrazioni in bianco e nero.

Die Teufel von Loudun di Krzysztof Penderecki

Con saggi di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, Carmelo Di Gennaro, Enrico Girardi, il libretto dell'opera con traduzione italiana a fronte e le rubriche*. 200 pagine, 17 illustrazioni a colori, 21 in bianco e nero.

Lucia di Lammermoor di Gaetano Donizetti

Con saggi di Giorgio Pagannone e Sergio Bestente, il libretto dell'opera, le rubriche* e in appendice il catalogo delle opere di Donizetti a cura di Gianni Legger. 144 pagine, 22 illustrazioni a colori, 20 in bianco e nero.

Assassinio nella cattedrale di Ildebrando Pizzetti

Con saggi di Virgilio Bernardoni, Fiamma Nicolodi e Giovanni Gavazzoni, il libretto dell'opera e le rubriche*. 112 pagine, 16 illustrazioni a colori, 21 in bianco e nero.

Fedora di Umberto Giordano

Con saggi di Michele Girardi e Elisabetta Fava, il libretto dell'opera e le rubriche*. 160 pagine, 16 illustrazioni a colori, 24 in bianco e nero.

Rigoletto di Giuseppe Verdi

Con saggi di Paolo Gallarati e Gilles de Van, il libretto dell'opera e le rubriche*. 152 pagine, 16 illustrazioni a colori, 37 in bianco e nero.

Wozzeck di Manfred Gurlitt

Con saggi di Giangiorgio Satragni e Luciana Galliano, il libretto dell'opera con traduzione italiana a fronte e le rubriche*. 168 pagine, 16 illustrazioni a colori, 22 in bianco e nero.

L'italiana in Algeri di Gioachino Rossini

Con saggi di Gianni Ruffin e Carlida Steffan*, il libretto dell'opera e le rubriche*. 144 pagine, 22 illustrazioni a colori, 31 in bianco e nero.

*Le rubriche sono a cura di: Sergio Bestente, Sergio Durante, Enrico Maria Ferrando, Susanna Franchi, Giorgio Gualerzi e Giorgio Rampone, Giangiorgio Satragni ed Elisabetta Fava.

I volumi si possono acquistare a lire 15.000 presso la Biglietteria del Teatro Regio in piazza Castello 215 (tel. 011-8815241/242) nel seguente orario: da martedì a venerdì ore 10.30-18 e sabato ore 10.30-16 oppure con vaglia postale di lire 20.000 comprensive delle spese di spedizione a favore del Teatro Regio Torino.

COPIA CANCELLATA

L. 15.000 (IVA inclusa)

€ 7,75