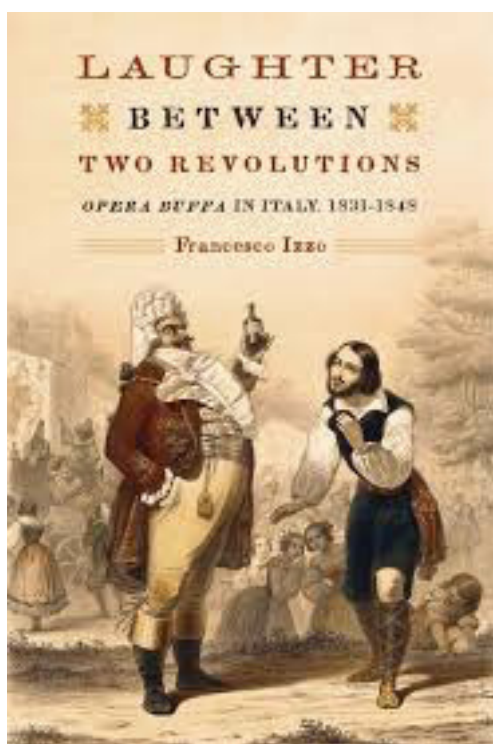




FRANCESCO IZZO, *Laughter between Two Revolutions. Opera Buffa in Italy, 1831-1848*, Rochester, Rochester University Press; Woodbridge, Suffolk, Boydell & Brewer (Eastman Studies in Music, 106), 2013, pp. XIII+304, ISBN: 978-1-58046-293-8.



La periodizzazione è uno dei primi compiti dello storico. Non si dà storia senza periodizzazione, ossia se non si segmenta il *continuum* temporale in entità discrete all'interno delle quali si possano riconoscere elementi ricorrenti tra loro, e si possano creare delle strutture o delle narrazioni coerenti. Il titolo del libro di Francesco Izzo *Laughter between Two Revolutions* – assieme al sottotitolo, che specifica ancor più l'orizzonte temporale (1831-1848) – è una dicitura di forte impronta periodizzatrice. Da questo deriva anche lo scopo del libro: ossia dimostrare che in questo torno di tempo l'opera comica in Italia abbia avuto caratteristiche riconoscibili e che dunque possa formare un campo di indagine omogeneo: «the operas that filled the Italian stage with comic relief and laughter during the *central phase of the Risorgimento*, between the revolutions of 1831 and those of 1848-49, can be viewed as a body of work with clearly delineated features».¹ (Il corsivo aggiunto da chi scrive sottolinea la

connotazione eminentemente storico-politica voluta da Izzo nei punti nodali del suo lavoro, quali il titolo e questo *explicit*).

Le «due rivoluzioni» (all'interno di quella che giusta una definizione di Hobsbawm è un'«età delle rivoluzioni») sono di magnitudine differente, se le consideriamo da un punto di vista puramente storico-eventuale: il 1848 essendo un anno decisivo per le sorti dell'Europa politica e culturale almeno per mezzo secolo, se non per un settantennio; laddove il 1831 (pur se lo consideriamo col naturale antecedente delle *Trois Glorieuses* del luglio parigino dell'anno prima) fu importante solo per una parte dell'Europa: Francia, appunto, Belgio, Polonia, l'Italia centro-settentrionale. Chiamare i moti italiani del 1831 «revolution» potrebbe sembrare eccessivo: non fosse che a questa cesura storica 'locale' si affianca una delle più importanti fratture della storia europea delle mentalità, e dunque anche della cultura e della cultura musicale. Attorno al 1827-1830 il Romanticismo si affermò definitivamente in Europa.² E qui è appena il caso di citare gli avvenimenti che si condensarono in questi

¹ FRANCESCO IZZO, *Laughter between Two Revolutions. Opera Buffa in Italy, 1831-1848*, Rochester, Rochester University Press, 2013, p. 239.

² Citiamo per tutti JAMES WEBSTER, *Between Enlightenment and Romanticism in Music History: «First Viennese*

anni, dalla prefazione di *Cromwell* in avanti. Per quel che riguarda l'Italia, è noto come dalla prima del *Pirata* (1827, appunto) e poi con *Anna Bolena* (1830), l'opera rossiniana, che era stata egemone fin'allora, fu affiancata e poi sopraffatta dall'opera romantica. Si inaugurò dunque quell'«age of tragedy» cui allude il sottotitolo dell'introduzione («Comedy in an age of tragedy», appunto) di *Laughter between Two Revolutions*.

Il contenitore ha dunque dei bordi ben delimitati e consacrati dall'uso, sebbene in due campi, come si è detto, leggermente diversi per connotazione. Dimostrare che in quest'epoca di Romanticismo trionfante l'opera comica abbia avuto uno spazio è la sfida del volume di Izzo, che affronta una terra che, a parte pochissimi titoli (due, donizettiani, *L'elisir d'amore* e *Don Pasquale*: il terzo, cui pure il libro dedica ampio spazio, non essendo un'opera comica in senso stretto – *La Fille du régiment*) è quasi totalmente incognita. L'autore si oppone a una concezione dura a morire: ossia che i capolavori donizettiani siano stati il canto del cigno di una tradizione morente e non parte di una storia vitale. La sfida di Izzo è rivendicare questa storia vitale, questo contesto. Anticipiamo subito che questa sfida è vinta. Non solo nei cartelloni teatrali, ma anche nell'immaginario e nella coscienza dei contemporanei il discorso intorno all'opera comica, la sua importanza, la sua presenza in senso lato, non declinarono mai.

Per anni il teatro in Italia fu diviso tra opere più prestigiose, più dispendiose, più care (serie) e una pletora di 'altri' spettacoli interamente in musica: farse, opere semiserie, francamente buffe – con o spesso senza balletto, obbligatorio quasi sempre nelle serate consacrate all'opera seria. Queste ultime erano più facilmente esportabili da un teatro all'altro, ma anche all'estero: il tema dell'opera comica come genere precipuamente italiano è ben presente in *Laughter between Two Revolutions*. Questo 'altro' genere è quello di cui si occupa Izzo definendolo «buffo»; benché il termine adoperato da Izzo lungo il suo libro ci paia non sempre adatto a contenere sia *Il nuovo Figaro* che *L'elisir d'amore* o *La Fille du régiment* (Lichtenthal nel 1826 divideva questo campo in buffo e semiserio³). Si intende comunque questo 'altro' genere come quello il cui lessico è mezzano; di ambientazione borghese e spesso (ma non sempre) contemporanea; in cui almeno un personaggio (almeno uno dei due primi bassi) si esprime in stile comico (sia dal punto di vista del testo verbale che dello stile musicale: sillabato e non fiorito se non per parodia). Anche se, com'è noto, sarebbe inutile trovare nelle diciture dei libretti una terminologia coerente, adopereremo «comica» in quanto ci pare meglio servire al proposito; anche perché in fondo di «laughter» in questo periodo non ce n'è molto. Ed è una delle tesi sostenute proficuamente da Izzo che, grazie anche alla sparizione o almeno alla marginalizzazione dell'opera semiseria, molti elementi dell'opera seria della «age of tragedy» siano filtrati nell'opera comica.

Ogni capitolo è disposto secondo un ordine approssimativamente cronologico e si concentra su una o due opere-chiave: *Il nuovo Figaro* di Ferretti-Luigi Ricci e *L'elisir d'amore* («Opera buffa in 1832»); *Un'avventura di Scaramuccia* di Romani-Luigi Ricci («The Ricci supremacy and the celebration of Italian comedy»); *Le nozze di Figaro* di Gaetano Rossi-

Modernism» and the Delayed Nineteenth Century, «19th-Century Music», vol. 25, 2-3, Fall/Spring 2001-02, pp. 108-126.

³ PETER LICHTENTHAL, *Dizionario e bibliografia della musica*, vol. II, Milano, Fontana, 1826, p. 77.

Luigi Ricci e *Un giorno di regno* («Old librettos revisited»); «Genre in Gaetano Donizetti's *Don Pasquale* (1843)»; «Genre in Giovanni Peruzzini and Lauro Rossi's *Il borgomastro di Schiedam* (1844)»; «“Evviva la Francia”? Nationality, censorship and Donizetti's *La figlia del reggimento* (1840)» con un'appendice sul *Macbeth* verdiano e sul *Birraio di Preston* di Francesco Guidi-Luigi Ricci; «The Ricci legacy, *Crispino e la comare* (1850), and post-1848 *opera buffa*» in conclusione.

La struttura è evidentemente debitrice del fatto che Izzo recupera ed espande alcuni dei suoi precedenti scritti, così come è costume di molte pubblicazioni che riassumono e condensano un periodo di studio sullo stesso argomento. A questo, benché surrogata in parte dall'ordine temporale, è dunque legata l'eterogeneità dei capitoli. Fattosi un punto di forza di questa rapsodicità, l'autore si serve di singole opere per discutere temi a lui cari. Il più rilevante è probabilmente quello relativo al *genere*: che cosa sia il «genere comico» negli anni in questione e quali fossero le aspettative dei fruitori. Inoltre: identità nazionale e Risorgimento (e censura); permeabilità dell'opera buffa a istanze per così dire 'romantiche'; morfologia e stilemi nei numeri musicali (il valzer). Anche questa recensione dovrà, per adattarsi al libro di cui parla, dare un'idea della molteplicità dei rivoli e dei temi. Percorriamo dunque con qualche necessaria chiosa la struttura del libro «dalla testa fino ai piè», cui seguiranno alcune considerazioni generali.

Una recensione del periodico «Il barbiere di Siviglia» del 1834 a proposito di *Eran due or son tre* (Ferretti-Ricci) apre il primo capitolo: pur lamentando la decadenza del genere comico, l'estensore indica, oltre all'opera che recensisce, l'apparizione delle pressoché coeve *Elisir d'amore*, *Nuovo Figaro* e *Un'avventura di Scaramuccia* come sintomo di un rinnovamento. Dopo questo *incipit*, il discorso di Izzo si concentra sul protagonista dell'opera di Ricci, Leporello, sulla differenza con il suo antecedente, il 'vecchio' Figaro e con il suo omologo – in quanto buffo – dell'*Elisir d'amore* (rappresentata nello stesso 1832 e anch'essa su soggetto di Scribe), ossia Dulcamara. Viene poi un sottocapitolo destinato a Nemorino in quanto personaggio sentimentale, travolto dall'idea romantica d'amore; questo tipo tenorile è secondo Izzo un portato dell'opera degli anni Trenta, poiché Ramiro della *Cenerentola* e Almaviva del *Barbiere* (ossia tenori rossiniani comici che hanno un lato sentimentale) godono almeno un momento di natura assertiva. (Notiamo *en passant* che esempi migliori potevano essere, per restare a Rossini, Giocondo della *Pietra del paragone* e Narciso del *Turco in Italia*. I quali, come altri cento e cento cosiddetti «mezzo carattere», si sdilinquono facilmente per amore senza avere l'ombra dell'autorità e della fortuna che arridono ai bassi delle rispettive opere.) Un ultimo sottocapitolo è dedicato al tema militare. Sono messi a confronto Dulcamara e un personaggio dell'opera di Ricci, il barone Warthenkopenburgen, ridicolo non solo per il *topos* del *miles gloriosus*, ma anche a causa della sua nazionalità prussiana. Izzo nota che la presenza delle varie nazioni a scopo comico nelle opere non è certo una novità, ma che lo sarebbe nel periodo in esame: «traditional comic devices as the mocking of a foreign character gained a more complex meaning and were increasingly used to depict existing cultural and political conflicts». ⁴ L'osservazione è corretta, tranne che sul fattore di novità: per esempio nella Londra della Reggenza, sia nel teatro parlato che in quello cantato, al

⁴ FRANCESCO IZZO, *Laughter between Two Revolutions* cit., p. 54.

tempo delle guerre napoleoniche i Francesi erano costantemente messi in ridicolo.⁵ Viene inoltre in mente l'elaborato e allegorico libretto del *Viaggio a Reims* con le sue gentildonne polacche sposate a un italiano morto in guerra e concupite da un russo.

Il capitolo sulla «Ricci supremacy» si apre con il sottocapitolo «Celebrating Italian identity». L'autore passa in rassegna le voci che attribuirono all'Italia un ruolo precipuo nel genere dell'opera comica, ruolo da rivendicare nel quadro di una crescente autocoscienza nazionale. Il legame con *Un'avventura di Scaramuccia*, in cui la scena mostra una *troupe* italiana di commedianti in terra straniera, è lampante. L'opera serve anche per una digressione sulla fortuna del «tempo di valzer», su cui l'autore tornerà più avanti e che invero fu la colonna sonora degli anni centrali dell'Ottocento.

Il terzo capitolo si giova di alcuni libretti di nuovo messi in musica a distanza di anni per tracciare, attraverso le modifiche, una mappa dei cambiamenti del gusto, mostrando con grande sensibilità che cosa implicasse 'rifare' un libretto, oltre ai mutamenti morfologici e di lessico. Gli esempi sono la 'romanticizzazione' di una cabaletta delle *Cantatrici villane* nell'opera rifatta per Antonio Cagnoni come *Don Bucefalo*; la nobilitazione del personaggio di Susanna nelle *Nozze di Figaro* di Ricci; l'espunzione costante di espressioni licenziose (tema già anticipato nella descrizione di *Un'avventura di Scaramuccia*), indice di una *pruderie* assai più viva negli anni Trenta e Quaranta di quanto lo fosse stata vent'anni prima. A proposito del celebre rifacimento di *Un giorno di regno* (opera di cui Izzo è curatore per l'edizione critica verdiana, di cui è attualmente direttore, presso Chicago University Press-Casa Ricordi), Izzo pare cogliere nel segno quando ricollega i mutamenti nel libretto ad alcune caratteristiche del repertorio comico contemporaneo, rivendicando anche qui l'autonomia ideale dell'opera comica nella «age of tragedy».

Don Pasquale è l'oggetto di un capitolo impegnato soprattutto sul piano morfologico: si espongono le novità della struttura dell'opera, quali l'introduzione e, connesso a questo tema (dato che l'introduzione prevedeva di norma la presenza di un coro), il ritardo nell'apparizione del coro sulla scena, espediente abilmente messo in luce nelle sue caratteristiche drammatico-musicali. Una parte rilevante è dedicata alla struttura dei duetti dell'opera e dell'opera comica in genere. In particolare, Izzo associa il duetto quadripartito, ossia in una forma 'completa' con un importante cantabile al centro, a situazioni sentimentali; mentre per altre situazioni drammatico-musicali (come la congiura tra Norina e Malatesta) è sufficiente un duetto più breve, erede di una certa tradizione rossiniana.

Il capitolo sul *Borgomastro di Schiedam* prende avvio da una recensione di Alberto Mazzucato. L'opera pone in effetti, a Mazzucato ma anche a noi, un problema di genere: il *plot* è quello di un'opera semiseria, il libretto presenta sì rilevanti aspetti comici, ma non costantemente. Anche l'impiego (lo stravolgimento?) operato da Rossi del metro 'risorgimentale' del decasillabo implica un problema di genere. A questo si lega naturalmente un discorso a

⁵ Citiamo appena la narrazione che fa di uno spettacolo teatrale un allibito Louis Simond nelle sue memorie (LOUIS SIMOND, *Journal of a Tour and Residence in Great Britain during the years 1810 and 1811*, Edinburgh, Constable; London, Longman, 1817², pp. 121-124) e la misera figura che fa il personaggio di Parpagnac in un'opera dal titolo *Quattro nazioni* (1809) di Vincenzo Pucitta. Del resto fin dal secolo precedente l'identità nazionale britannica si era costituita anche (in gran parte) in opposizione alla Francia: cfr. LINDA COLLEY, *Britons. Forging the nation 1707-1837*, London, Vintage, 1996.

proposito delle novità formali del *Borgomastro* e, ancora, all'uso del valzer (qui si avverte la mancanza, almeno in nota, di un riferimento al libro di Emilio Sala).⁶

La figlia del reggimento è scelta per parlare di politica e di censura ripercorrendo le mutazioni del *décor* e di alcuni caratteri dell'opera nella sua circolazione italiana: un vero susseguirsi di peripezie dalla prima fino all'Unità d'Italia (e oltre). Un *excursus* sul *Birraio di Preston* e un parallelismo con *Macbeth* permettono all'autore di notare come l'opera comica potesse essere, grazie all'ambientazione contemporanea e alle allusioni alle nazionalità, molto più diretta – e dunque pericolosa – nelle sue allusioni alla situazione politica. La conclusione è da riportare e condividere *in extenso* e non riguarda solo il genere comico: «There is good reason to believe that by 1848, some themes of Risorgimento culture had found not a single bard (Giuseppe Verdi) but rather broad and varied manifestations on the operatic stage».⁷

Infine, l'ultimo capitolo: in cui *Crispino e la comare* viene analizzata nei suoi elementi di continuità e di rottura con le opere comiche del periodo precedente. Dotata di un grande passato alle spalle, e di un presente tutt'altro che desolante, la fatica dei fratelli Ricci e di Piave sembra ancor più aprire una nuova epoca per l'opera comica (o buffa?); epoca che ancora attende uno studio altrettanto complessivo.

Ai libri come questo va innanzitutto riconosciuto il merito di dissodare un campo quasi completamente sconosciuto, tentando una sistematizzazione, demolendo preconcetti e snidando lavori ormai dimenticati ma che all'epoca godevano di grande favore, provvedendoli di un contesto di riferimento. Una gran parte di questo lavoro è ingrata: è uno scavo da cui non è detto che emerga sempre qualcosa di significativo o che si possa incastrare in una cornice concettuale convincente. Il problema principale è, dati degli estremi temporali, di dare coerenza al discorso e verificare che il *corpus* sia omogeneo almeno rispetto ad alcuni parametri.

Non è del tutto chiaro come sia stato scelto questo *corpus* (il che del resto è un problema comune a ogni studio pionieristico). Secondo l'autore «the data at our disposal concerning the activity and repertory of the literally hundreds of theaters in mid-nineteenth-century Italy is, to this day, partial and unreliable». Sarà pur vero, ma le moderne risorse in linea forse avrebbero consentito di stilare una lista di rappresentazioni (o almeno di riprese) negli anni in questione, col fine di rendere palese al lettore quali opere comiche siano state – oltre alle rossiniane – maggiormente messe in scena. Invece, quando Izzo cita la «top twenty» delle opere del periodo (serie e comiche)⁸ il suo riferimento bibliografico è alle ultime due pagine di un saggio di Marcello Conati.⁹ Conati non rivelava le sue fonti se non dicendo genericamente che si basavano «su ricerche effettuate direttamente dall'autore»; a ogni modo, nelle prime quaranta opere che cita Conati solo tre (senza contare Donizetti) sono quelle di

⁶ Cfr. Emilio Sala, *Il valzer delle camellie. Echi di Parigi nella «Traviata»*, Torino, EdT, 2008 [*The Sounds of Paris in Verdi's La traviata*, English translation by Delia Casadei, Cambridge, Cambridge University Press, 2008].

⁷ FRANCESCO IZZO, *Laughter between Two Revolutions* cit., p. 230.

⁸ *Ivi*, p. 9.

⁹ Cfr. MARCELLO CONATI, *Presenze delle opere di Donizetti nei teatri italiani nella prima metà dell'Ottocento*, in *L'opera teatrale di Gaetano Donizetti*, Atti del Convegno internazionale di studi (Bergamo, 17-20 settembre 1992) a cura di Francesco Bellotto, Bergamo, Comune di Bergamo, Assessorato alla Cultura, 1993, pp. 433-436.

cui Izzo tratta estensivamente. Non è ovviamente necessario che l'autore debba occuparsi solo delle opere più fortunate – anche perché anche nelle opere meno fortunate egli *cherche son bien où il le trouve* – ma un repertorio più completo (anche compulsando a campione alcuni repertori teatrali particolarmente efficaci, ad esempio quello di Martina Grempler per un tempio dell'opera comica come il teatro Valle)¹⁰ avrebbe dato un'idea maggiore della foresta da disboscare. Izzo inoltre limita il suo sguardo all'Italia: ma a parte il capitolo sulle peregrinazioni della *Fille du régiment* e una parte del capitolo sul *Birraio*, la Penisola ne risulta un po' 'schiacciata'. A chi legge verrà il dubbio che siano stati privilegiati soprattutto l'Italia centro-settentrionale e alcuni circuiti produttivi a scapito di altri. Lo stesso lettore si chiederà inoltre se la «Ricci supremacy» (giacché quanto agli esempi trattati nel libro i fratelli Ricci, anzi, Luigi Ricci rappresenta/no da solo/i la maggiore controparte rispetto a Donizetti) sia un costrutto dell'autore o sia postulabile in base alla fortuna editoriale, o teatrale, o critica.

Torniamo adesso all'*explicit* del libro ricordato all'inizio: il «body of work[s?] with clearly delineated features». Alcune affermazioni durante il libro parrebbero singolarmente in contrasto con la sopracitata. Quasi in calce al terzo capitolo l'autore sostiene che l'«*opera buffa*, just as its serious counterpart, was in a state of flux, and for this reason the defining features of the genre were at the time (and continue to be for us) difficult to pin down» rincarato dalla definizione del periodo come una fase di «instability and transformation» e in parte anche dalla tendenza registrata «to push the boundaries of established formal conventions and explore new approaches to number structure».¹¹ Bisognerebbe chiedersi se sia mai esistito un periodo in cui l'opera (seria o comica) non fosse «in state of flux» e sia stata priva di una tendenza a «push the boundaries of established formal conventions».

Ma a parte ciò, le frasi citate non sono *davvero* in contraddizione tra loro: l'oggetto di studio è più o meno omogeneo secondo il parametro che si sceglie. Per esempio nel cosiddetto «interregno» (secondo la classica definizione di Stendhal) degli anni tra il 1801-1812, 'caso di scuola' di un periodo di transizione, la morfologia dei numeri di un'opera è senza dubbio più flessibile rispetto agli anni Trenta e Quaranta; di contro, però, anche alcune delle forme che Izzo riscontra nel 'suo' periodo sono perfettamente normali sia nell'«interregno» che negli anni Dieci e Venti. E anche dal punto di vista storico-politico la cesura della Restaurazione fu più o meno rilevante a seconda del punto di vista scelto: molto rilevante per l'organizzazione territoriale, molto meno per la continuità degli apparati e delle *élite* al potere.

Sicuramente tra primo e medio Ottocento il sistema produttivo rappresentò un fattore di continuità; è un fatto che l'opera comica si sia prodotta più o meno con gli stessi mezzi di vent'anni prima, che le stagioni siano state organizzate in un modo, se non identico, simile. D'altro canto, è ovvio che le istanze politiche e culturali (si veda appunto l'affermazione del Romanticismo anche nel campo dell'opera) erano in gran parte mutate; di qui alcuni

¹⁰ MARTINA GREMPLE, *Chronologie des Teatro Valle (1727-1850)*, in appendice a MARTINA GREMPLE, *Das Teatro Valle in Rom 1727-1850. Opera buffa im Kontext der Theaterkultur ihrer Zeit*, Kassel, Bärenreiter, (Analecta musicologica, 48), 2012; Roma 2012 (Online-Publikationen des Deutschen Historischen Instituts in Rom), disponibile al sito http://www.dhi-roma.it/grempler_chronologie.html (ultimo accesso il 1° dicembre 2017). Tanto più che l'autore a p. 13 asserisce che «many of the most successful comic operas of the early and mid-nineteenth century were produced at the Valle at least once».

¹¹ FRANCESCO IZZO, *Laughter between Two Revolutions* cit., pp. 135, 136, 192.

caratteri prontamente individuati da Izzo: il peso della censura politica e morale, il tema dell'identità nazionale, la connotazione romantica di alcuni personaggi. È insomma opportuno, per identificare e rendere coerente un periodo, specificare campo per campo gli elementi di continuità e quelli di rottura. Naturalmente essi coesistono, ed è per questo che, a seconda del parametro scelto, si possono di volta in volta enfatizzare o marginalizzare. Il rischio di una trattazione che procede *per intervalla* è solo di saltare da un parametro all'altro (culturale, politico, morfologico ossia legato alla struttura stessa del 'testo' o dei testi scelti), da una fonte (anche qui: testuale, oppure con-testuale) all'altra. Oppure di identificare come peculiarità di un momento storico qualcosa che esisteva, nella stessa o in un'altra forma, già precedentemente.

Un esempio è l'approccio 'solito-formista' del capitolo su *Don Pasquale*. I duetti in tre tempi che giustamente Izzo nota nelle opere comiche rossiniane molto devono ai duetti e ai pezzi d'assieme spesso indifferenziati (ossia in un tempo unico) che erano comunissimi all'inizio dell'Ottocento. Si può inoltre eccepire che il duetto della *Cenerentola* non comincia con uno «slow primo tempo»,¹² a meno che non si intenda il «primo tempo» semplicemente come un ordine cronologico di apparizione: è a tutti gli effetti un concertato di stupore a due, in cui il colpo di fulmine è per così dire un sostituto del colpo di scena in un finale. E di pezzi d'assieme che cominciano con una sospensione del tempo teatrale (dunque 'statici', mentre la *vulgata* della solita forma vuole i primi tempi sempre 'cinetici') se ne contano a dozzine in «età rossiniana». Insomma, si potrebbe sottolineare il *carattere* o meglio la *funzione* della sezione, a preferenza della sua posizione. È solo un esempio: ancora una volta, per dividere il grano dal loglio, ossia sceverare le novità dal resto, ci si potrebbe chiedere quanti istituti formali siano riemersi nell'età post-rossiniana di quelli che furono praticati nel primissimo Ottocento e tuttora vivi in qualche misura al di sotto della grande normalizzazione effettuata da Rossini. All'epoca, insomma, dell'apprendistato di Donizetti.

Parimenti, il rimprovero di Mazzucato all'Introduzione del *Borgomastro di Schiedam*, ossia di avere un testo di stile troppo elevato, epico, per dei semplici paesani, rammenta quasi punto per punto una recensione alla prima della *Gazza ladra*;¹³ e certi appunti degli uomini di teatro che si trovano sparsi per il libro non sono dissimili dal soggetto «tetro» rimproverato a *Torvaldo e Dorliska*,¹⁴ altra opera che non esiteremmo a definire semiseria («sentimentale», per Rossini) o *à sauvetage*. Il disagio di molti critici e gente del mestiere, tra cui Mazzucato, nel definire le opere di cui stanno parlando è segno che lungo questi trent'anni dall'opera dell'«altro» genere si continuava ad attendere *laughter* e si riceveva, talora, tutt'altro: insegnamenti morali e drammi privati elevati a cifra universale, appena rischiarati dal lieto fine o dalle buffonerie di qualche basso o di qualche *soubrette* che si muove a tempo di valzer.

¹² *Ivi*, p. 148.

¹³ «Mi sembra che il sig. Rossini in certi punti del suo componimento, non sovvenendosi che la scena è in un villaggio, e che i cantanti son contadini, adombra la musica con un'epica solennità come se si trattasse di Cesare e di Trajano, invece che di Pippo e Ninetta; così, per esempio, egli annunzia l'arrivo del militare Giannetto figlio dell'affittajuolo, e innamorato nobilmente della serva di casa, come se s'annunziasse il trionfo d'Alessandro e di Marcantonio, e via discorrendo.», «Gazzetta di Milano», 2 giugno 1817, riportata in GIOACHINO ROSSINI, *Lettere e documenti*, vol. IIIA, *Lettere ai genitori, 18 febbraio 1812-22 giugno 1830*, a cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, Pesaro, Fondazione Rossini, 2004, p. 173, n. 2.

¹⁴ *Ivi*, p. 113, n. 3.

Resta il fatto che *Laughter between Two Revolutions* non potrà che essere un indispensabile punto di partenza per chiunque si occupi della negletta opera comica degli anni Trenta e Quaranta e oltre, o voglia proiettare, come sfida, questo repertorio sull'orizzonte europeo e mondiale contemporaneo come vuole una tendenza oggi diffusissima nella musicologia. Il volume rende conto di un'impresa coraggiosa e senza dubbio appassionata che non prova a essere *à la page*; il che, per il lettore aduso alle mode attuali, è quasi un sollievo. Storia e analisi, analisi e storia, storia e ricezione, il tutto corredato da molti preziosi esempi musicali e lunghi estratti da recensioni e da libretti: il che ne fa anche una preziosa riserva di materiale da consultare. Le ombre di Verdi, Donizetti, Bellini e Rossini, pur presenti, sono respinte in secondo piano evitando così che invadano il campo e distolgano dalla contemplazione del quadro. È un libro che procede per illuminazioni, per pennellate singole, quasi un taccuino di viaggio attraverso gli anni di cui si occupa e che l'autore interroga con inesausta curiosità. Volgendo lo sguardo all'indietro, Izzo scrive in conclusione un caloroso *plaidoyer* per le *sue* opere, che ha tentato di riportare in vita, augurandosi che possano essere finalmente ascoltate. E diciamo, unendoci all'augurio, «ascoltate» in un duplice senso: quello di essere messe in scena, e quello, più realistico e molto più importante, di continuare a rivelarci un brandello della nostra storia, con la ricchezza e le sfumature che la nostra storia – non solo operistica – merita.

DANIELE CARNINI