



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA
DIPARTIMENTO DI STUDI LINGUISTICI E LETTERARI
DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI
Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di laurea triennale in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo

**Alle origini del musical:
dalla *ballad opera* alla *Savoy Opera***

Relatrice: Prof.ssa Paola Degli Esposti

Laureanda: Maria Bonisoli

Matricola: 1231379

Anno Accademico 2021/2022

INDICE

| | |
|---|----|
| INTRODUZIONE..... | 3 |
| CAPITOLO 1 | |
| I GENERI TEATRALI MINORI DEL XVIII e XIX SECOLO | 5 |
| 1.1 Music-hall..... | 8 |
| 1.2 Burletta | 13 |
| 1.3 Ballad opera..... | 16 |
| 1.4 Burlesque | 21 |
| CAPITOLO 2 | |
| GILBERT E SULLIVAN: LA SAVOY OPERA | 27 |
| 2.1 Gilbert e Sullivan..... | 27 |
| 2.2 Lo stile delle operette | 37 |
| 2.3 Le opere più celebri..... | 48 |
| BIBLIOGRAFIA | 58 |

INTRODUZIONE

Il presente studio nasce con l'obiettivo di prendere in esame alcune forme teatrali musicali dell'Inghilterra dell'Ottocento, di particolare rilevanza per aver portato, a cavallo tra il XIX e il XX secolo, alla nascita di un fenomeno teatrale che ancora oggi vanta di un enorme successo continuamente in crescita, cioè il musical.

L'intento è quello di approfondire non il genere in sé del musical come comunemente al giorno d'oggi viene conosciuto, bensì i momenti di sviluppo che hanno portato questo tipo di rappresentazione ad essere quella che ci si ritrova davanti nel Novecento e le motivazioni della popolarità di tale modo di raccontare una storia, con l'obiettivo di mettere in luce la complessità e l'intreccio di tipologie di spettacolo che si celano al di sotto di tale fenomeno.

Il genere del musical moderno, con poco più di un secolo di età, è relativamente giovane se lo si mette a paragone con la grande varietà dei generi spettacolari che ha caratterizzato il panorama teatrale nella sua millenaria storia. Per comprendere ciò che ha portato alla nascita di questa tipologia di intrattenimento che, a partire dalla seconda metà del secolo scorso, ha avuto un enorme successo, e per conoscere i motivi per cui esso presenta alcuni caratteri piuttosto che altri, è dunque necessario approfondire tutta una serie di generi minori, molti ormai dimenticati, frutto del gusto e delle tendenze del pubblico anglosassone ottocentesco, poiché proprio nel diciannovesimo secolo ha preso forma da questa tipologia teatrale.

Il lavoro, tuttavia, non si è dimostrato semplice da affrontare: nel momento in cui si è affrontato lo studio della storia teatrale inglese del XIX secolo (e in parte della fine del XVIII) ci si è ritrovati inevitabilmente davanti ad un panorama vivo e ricco di stimoli. Per le esigenze dell'indagine, si è deciso di tenere in considerazione solo alcuni generi minori più strettamente pertinenti all'argomento. Si è delineato un profilo generale inteso a mostrare come questo mondo sia

caratterizzato da un'enorme varietà di forme teatrali, ognuna aventi proprie peculiarità, con la conseguente offerta di una ricca scelta di intrattenimento per un pubblico che nella Gran Bretagna dell'epoca è in quel tempo storico diventato per la maggioranza di estrazione popolare. Come è facilmente immaginabile, questa appartenenza più "bassa" dell'audience inglese rispetto al passato è andata gradualmente ad influenzare ciò che veniva messo in scena a teatro, andando incontro ad esigenze differenti da quelle precedenti, come ad esempio la tendenza a privilegiare «le componenti visive e musicali, rispetto alla matrice psicologica e intimista caratteristica del dramma poetico»,¹ fattore che porta a dedurre il gusto verso l'intrattenimento e lo svago che contraddistingueva questo genere di spettatori.

Nella prima parte dello studio, quindi, si è posta l'attenzione su alcuni di questi generi teatrali musicali minori, per delineare un inquadramento storico sulla situazione nella quale si trovava il teatro musicale a cavallo tra il XVIII e XIX secolo.

A seguire, si sono presi in analisi coloro che sono da molti considerati i padri del *musical theatre*, cioè W.S. Gilbert e Arthur Sullivan, due autori che hanno rivoluzionato il modo di concepire e fare il teatro musicale, così influenti ed innovativi che alcune delle loro opere più famose continuano ad essere rappresentate in tutto il mondo ancora oggi. Il librettista Gilbert e il compositore Sullivan diedero vita, negli ultimi decenni dell'Ottocento, ad una *partnership* professionale dalla quale vennero prodotti degli spettacoli meglio conosciuti come *Savoy operas*, operette che per le loro caratteristiche peculiari rappresentano il punto di partenza per la futura formazione del musical; Gilbert e Sullivan vengono considerate due personalità che hanno ispirato i più grandi autori di musical del Novecento, senza le quali il musical moderno non esisterebbe, almeno per come lo si conosce oggi.

¹ PAOLA DEGLI ESPOSTI, *La drammaturgia romantica e i generi spettacolari*, in PAOLA DEGLI ESPOSTI (a cura di), *I luoghi teatrali, i generi e la spettacolarità, 1807-1833*, in 2 voll., Padova, Esedra, 2001-2003, vol. II, pp. 17-84. Citazione a p. 23.

CAPITOLO 1

I GENERI TEATRALI MINORI DEL XVIII e XIX SECOLO

Per delineare il contesto storico teatrale in cui si colloca la nascita del musical, è in primo luogo doveroso introdurre il tema definendo l'espressione *illegitimate theatre*, ovvero teatro illegittimo, riferito a quegli spettacoli che venivano messi in scena nei teatri minori londinesi privi di *patent* dove, a causa del *Licensing Act 1737*, non era possibile rappresentare opere in prosa, che venivano invece riservate ai teatri maggiori detti *Theatre Royal* come il Covent Garden e il Drury Lane.² Nonostante questa nuova tipologia di teatro andasse a trarre ispirazione in maniera marcata da opere teatrali già esistenti, per poi apportarvi modifiche in base alle necessità, proprio all'interno di queste forme teatrali minori, che si stavano andando a creare, si potevano ritrovare «alcune delle opere più originali e sorprendenti di questo periodo».³

Proprio il *Licensing Act* fu una delle cause che stimolarono la ricerca di nuove proposte: più si tentava di tenere sotto controllo e censurare la scena teatrale, più questa tendenza portò a creare un terreno fertile per una serie di forme teatrali innovative, che offrivano un'alternativa alle scene censurate e una via di fuga dal controllo delle autorità,⁴ tendenza che negli anni prenderà sempre più piede soprattutto a partire dalla prima metà dell'Ottocento.

Particolarmente degni di nota dal punto di vista teatrale furono in seguito i mutamenti avvenuti durante gli anni della Regina Vittoria, regnante tra il 1837 e il 1901, un periodo decisamente fertile dopo gli stimoli della fine del secolo precedente. Non è semplice identificare in modo chiaro le caratteristiche della variegata audience vittoriana e il gusto di quegli anni; quello che è certo è che il

² JANE MOODY, *Illegitimate Theatre in London, 1770-1840*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 1.

³ «Some of the most original and surprising plays of this period». *Ivi*, p. 7.

⁴ *Ivi*, p. 16.

teatro vittoriano si presenta come una sorta di “riflesso” dell’audience stessa degli spettacoli.⁵

Prima fra tutte le cause che produssero queste trasformazioni ci fu sicuramente l’impatto dell’urbanizzazione della seconda metà dell’Ottocento come conseguenza della seconda rivoluzione industriale, avvenimento che cambiò le carte in tavola anche per quanto riguarda il mondo teatrale. Michael Booth definisce infatti le spinte teatrali di quegli anni come una manifestazione teatrale dei grandi cambiamenti sociali del XIX secolo che, naturalmente, produssero mutamenti significativi nella composizione delle *audiences* teatrali. Durante la prima metà del secolo la società fu fortemente urbanizzata, un processo la cui velocità è dimostrata dal fatto che nel 1850 circa metà della popolazione viveva ancora nelle campagne, ma nel 1900 il numero era sceso ad un quinto.⁶

Furono quindi il miglioramento dello stile di vita medio, le rivoluzionarie possibilità lavorative e la nuova vita della città i fattori che principalmente portarono alla ricerca di nuove forme di passatempo, che spesso venivano individuate in ambito teatrale, in particolare per i membri della nuova classe operaia;⁷ ciò portò conseguentemente alla ricerca di nuovi generi teatrali che potessero accontentare il gusto di questa nuova audience. Certamente esistevano già da diversi anni compagnie itineranti che facevano tour per le provincie e le parti più periferiche del Paese,⁸ ma mai come ora una parte così grande di popolazione inglese ebbe la possibilità di sperimentare in modo continuo e diretto il panorama della scena teatrale come in precedenza lo avevano fatto gli esponenti delle classi più alte.

Si manifestò così una metamorfosi spettatoriale e la conseguente ascesa di una nuova tipologia di pubblico nelle sale teatrali. Mentre nel XVIII secolo l’audience

⁵ MICHAEL BOOTH, *Theatre in the Victorian Age*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 2.

⁶ «A theatrical manifestation of great social changes in the nineteenth century that as a matter of course produced significant changes in the composition of audiences. During the first half of the century society was being rapidly urbanised, a process whose speed is indicated by the fact that in 1850 about half the population still lived in the country but by 1900 only a fifth». *Ivi*, p. 3.

⁷ *Ivi*, pp. 3-4.

⁸ *Ivi*, p. 18.

era costituita per la stragrande maggioranza da esponenti del ceto aristocratico e dell'alta borghesia che riempivano le sale dei *Theatre Royal* londinesi, ciò ora muta, non a caso a partire dal 1843. È infatti il 1843 l'anno in cui fu abolito il *Licensing Act*, permettendo anche ai teatri minori senza il *patent* di mettere in scena spettacoli in prosa, "legittimi", che comprendevano farse, tragedie e commedie.

Precedentemente a ciò, i lavoratori della classe operaia non si sarebbero potuti permettere di assistere agli spettacoli dei tre teatri maggiori londinesi, Drury Lane, Covent Garden e l'Haymarket,⁹ quindi il gusto di quest'audience e le richieste si dovettero per forza spostare verso quelli minori, dove nacquero i generi di cui si andrà a trattare. E di questo cambiamento il pubblico era pienamente al corrente: ben presto gli spettatori stessi iniziarono a rendersi conto del potere che avevano sulle rappresentazioni che venivano loro presentate e di quanto il loro gusto potesse andarle ad influenzare.¹⁰

È a causa di tutto ciò e a causa dell'eterogeneità del gusto di questo nuovo pubblico che una vasta quantità di generi governa la scena teatrale al tramonto del secolo, diventando sempre di più un'industria d'intrattenimento di massa.¹¹ È necessario tuttavia non generalizzare troppo quando si parla di audience al singolare di quest'epoca storica: è importante comprendere che si tratta di un audience eterogenea e in continuo cambiamento, che può vedersi mutata da distretto a distretto, da teatro a teatro.¹²

Detto ciò, con un'idea generale della situazione nei teatri inglesi, è possibile ora andare ad analizzare quali erano effettivamente questi innovativi generi teatrali minori.

⁹ *Ivi*, p. 9.

¹⁰ JANE MOODY, DANIEL O' QUINN (edited by), *The Cambridge Companion to British Theatre 1730-1830*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 58-59.

¹¹ MICHAEL BOOTH, *Theatre in the Victorian Age*, cit., p. 14.

¹² *Ivi*, p. 10.

1.1 Music-hall

Forma teatrale nata a metà del XIX secolo, il *music-hall* rappresenta un momento iconico, ottenendo grande fama e popolarità tra il pubblico inglese di diverse estrazioni sociali nel corso di quasi un secolo. Grazie all'enorme consenso che ricevette, sono numerosi gli articoli dell'epoca che hanno tentato di spiegare in che cosa consistesse questo curioso fenomeno teatrale, e sono svariate le osservazioni e le idee che sono state formulate. È bene quindi prenderne in analisi alcune e confrontarle, per cercare di comprendere al meglio tutte queste diverse impressioni e gli studi fatti sull'argomento.

Si possono innanzitutto riportare le parole di Arthur Symons, un letterato molto entusiasta dell'avvento di queste nuove serate all'insegna del *music-hall*:

«Per prima cosa» sostiene il Signor Symons, «è l'unica forma di intrattenimento che soddisfa la mania moderna per il varietà. Il dramma in cinque atti sta diventando noioso come il romanzo in tre volumi, come il poema in dodici libri. Per le persone che escono la sera in cerca di intrattenimento sta diventando sempre più essenziale che quell'intrattenimento venga fornito in piccole dosi».¹³

A fine secolo, dopo una cinquantina d'anni di fioritura del genere, era quindi già chiaro il legame tra l'avvento del *music-hall* e la nascita di nuove esigenze da parte del pubblico; Symons arriva addirittura a proclamare che ormai il *music-hall*, grazie alla sua popolarità, sarebbe stato in grado di rivaleggiare il teatro tradizionale, e che ben presto il pubblico londinese avrebbe visto sullo stesso palcoscenico attori comici di *music-hall* e grandi attori.¹⁴

Le origini del genere si possono collocare a metà del secolo, come segnala un articolo datato febbraio 1866: «circa una dozzina di anni fa [...] il *music-hall*

¹³ «"For one thing," argues Mr Symons, "it is the only form of entertainment which satisfies the modern rage for variety. The play in five acts is becoming as tiresome as the novel in three volumes, as the poem in twelve books. To the people who go out nightly for their entertainment it is becoming more and more essential that the entertainment should be provided in small doses"». *The Music Hall Mania*, in «The Musical Times and Singing Class Circular», XXXIII, 591, May 1st, 1892, pp. 265-266. Citazione a p. 265.

¹⁴ *Ivi*, pp. 265-266.

moderno ha fatto la sua apparizione».¹⁵ L'autore continua dicendo che, da quello che riportano gli archivi, il primo *music-hall* degno di nota fu quello in scena al Canterbury Road a Westminster Road.¹⁶ Il pubblico comprendeva uomini, sia giovani che adulti lavoratori, della classe media, da soli, in gruppi di amici, o in compagnia delle loro mogli e i loro figli, volenterosi di passare una serata tranquilla tra musica, danza, e altri spettacoli di varietà, tra una sigaretta, una cena calda e alcolici di buona qualità.

Le serate di *music-hall* raggiunsero presto un tale successo negli anni che ad un certo punto gli stabilimenti dedicati a questi spettacoli invasero Londra,¹⁷ arrivando ad una situazione nella quale «non esiste una parrocchia di qualsiasi grandezza nella metropoli [...] che non abbia un suo proprio *music-hall*».¹⁸

Non trattandosi di teatro di alto livello non ci si poteva certo aspettare spettacoli raffinati o di cultura, ma non era quello il tipo di intrattenimento a cui gli spettatori desideravano assistere: il *music-hall* simboleggiava lo spettacolo dello svago, dove ci si poteva divertire assistendo alle esibizioni più differenziate e a volte anche strambe, come quella di un uomo vestito da donna o la recita di un artista che cantava storie cambiando costantemente accento in modo buffo.¹⁹ Con il passare del tempo e per la molteplicità degli spettacoli, il pubblico e i suoi gusti cominciarono a farsi più variegati; l'articolo continua spiegando che alcuni stabilimenti di *music-hall* iniziarono ad includere spettatori di tutti i tipi, tra cui anche prostitute e uomini in cerca di compagnia per una sera, ponendo il *music-hall* secondo alcuni in una «posizione neutrale e insostenibile tra il teatro e il taverne notturne»,²⁰ commento che fa trasparire già una qualche critica nei confronti di questa forma.

¹⁵ «About a dozen years ago [...] the modern music-hall proper came to being». *Music halls*, in «The Spectator», XXXIX, 210, February 24th, 1866, pp. 210-211. Citazione a p. 210.

¹⁶ *Ivi*, p. 210.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ «There is not a parish of any size in the metropolis [...] that has not a music-hall of its own». *Ibidem*.

¹⁹ *Ivi*, p. 211.

²⁰ «Neutral and untenable position between the theatre and the night-house». *Ibidem*.

Dopo gli anni Sessanta il *music-hall* continuò la sua ascesa. Come viene riportato in *Theatre and music-hall*,²¹ la parola chiave per comprenderlo è “varietà”: le serate erano composte da pezzi brevi e di varia natura, che con il passare degli anni diventarono sempre più organizzati e numerosi. L’articolo di fine secolo contiene preziose informazioni sulla storia del *music-hall* durante la seconda metà del secolo e rappresenta una sorta di resa dei conti che può essere fatta a distanza di anni in modo più distaccato può essere fatta.

Per prima cosa, ci si è resi conto che i responsabili in buona parte del successo delle sale *music-hall* furono l’alcol e il tabacco. Spesso gli uomini assistevano agli spettacoli non per scelta di assistere a quegli spettacoli precisi, ma perché era data loro la possibilità di bere e fumare in tranquillità e godere di questi loro sfizi in pace. Non si aspettavano di assistere ad una rappresentazione elegante e sofisticata in condizioni del genere, ma un intrattenimento serale di questo tipo sembra fosse molto apprezzato.

L’alcol giocò un ruolo così importante che addirittura, secondo un’osservazione del 1923, scritta quando ormai il *music-hall* aveva visto il suo declino, è stato proprio il momento in cui il *music-hall* smise di essere occasione per queste bevute e serate goliardiche in compagnia che il genere assistette al primo stadio del suo declino.²²

Gli spettacoli di *music-hall* non avevano la licenza per rappresentare opere in prosa, questo sempre per una questione legata all’alcol: i teatri avevano la licenza per rappresentare spettacoli in prosa, ma non la licenza per servire alcol. È quindi comprensibile che secondo l’autore di *Theatre and music-hall* «permettere al *music-hall* lo stesso privilegio dei teatri, in aggiunta a quello che già possiede e che invece il teatro non ha, sarà alquanto ingiusto nei confronti di quest’ultimo, che già soffre a causa della competizione del suo affascinante rivale».²³

²¹ *Theatre and music-hall*, in «The Spectator», LXVIII, 3333, May 14th, 1892, pp. 673-674.

²² D. L. M., *Music-hall memories*, in «Nation and the Athenaeum», XXXII, 17, January 27th, 1923, p. 657.

²³ «To allow the music-hall the privilege of the theatre in addition to that which it already possesses, and which the theatre does not possess, will be very unfair to the latter, which already suffers from the competition of its attractive rival». *Theatre and music-hall*, cit., p. 673.

Non mancarono certamente le critiche nei confronti del *music-hall*, alcune anche particolarmente aspre, venendo esso comunque considerato un tipo di intrattenimento inferiore rispetto a quello dei raffinati teatri in prosa. In un suo articolo il *The Musical Times* parlò di questi spettacoli come caratterizzati da un elemento di «stupidità e volgarità»²⁴ e definì «tremendo»²⁵ il “boom” degli artisti di varietà che si esibivano in codeste rappresentazioni; quello che invece si sarebbe dovuto vedere era «decoro e vita familiare»,²⁶ cosa che l’autore dell’articolo spera il *music-hall* avrebbe fatto in futuro una volta liberatosi dalle sue volgarità e sciocchezze. Il *music-hall* delle origini viene visto come un’arte volgare, che rappresentava «il tormento dei teatri più ricchi [e che] dà non quello che “il pubblico vuole”, ma quello che secondo i gestori era *chic* in quel momento».²⁷

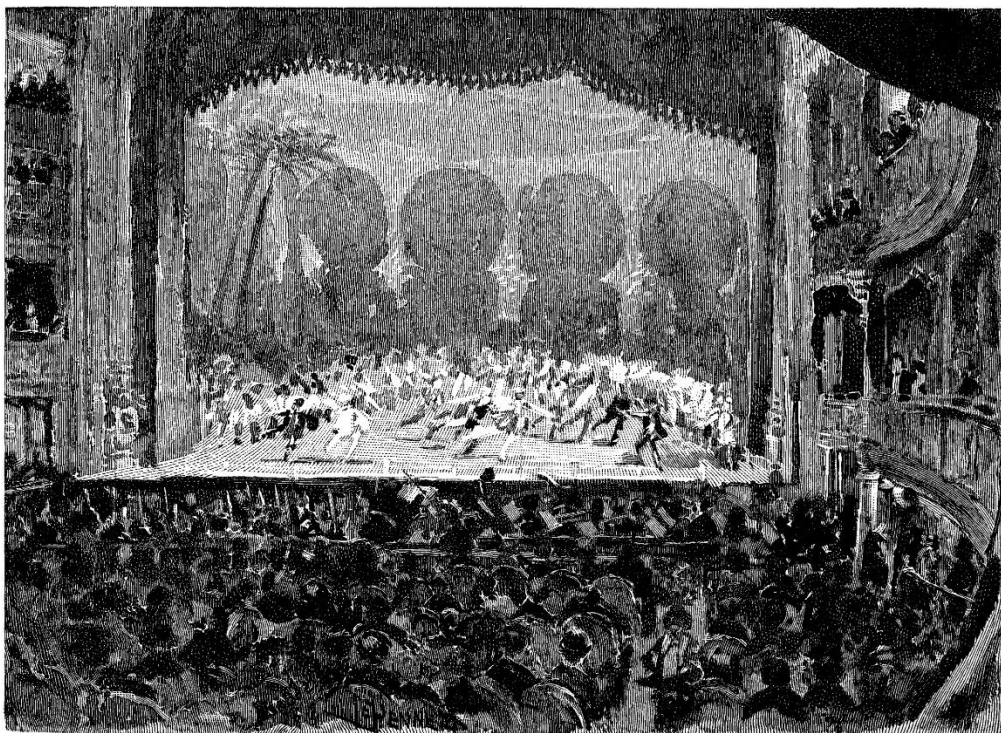


Figura 1 "The Alhambra Ballet". F. ANSTEY, *London Music Halls*, in «Harper's New Monthly Magazine», LXXXII, December 1st, 1890, p, 190.

²⁴ «Imbecility and vulgarity». *Ivi*, p. 657.

²⁵ «Tremendous». *Ibidem*.

²⁶ «Decency and domesticity». *Ivi*, p. 658.

²⁷ «The bane of the wealthier theatre that it gives not “what the public want”, but what the managers are persuaded is the *chic* of the moment». D. L. M., *Music-hall memories*, cit., p. 657.

Durante gli ultimi anni dell'Ottocento a Londra si trova una struttura del *music-hall* decisamente più organizzata rispetto a trent'anni prima. In un preziosissimo documento della fine degli anni novanta dell'Ottocento, l'autore F. Anstey descrive il sistema delle sale *music-hall* di Londra in modo preciso e dettagliato.²⁸ Spiega innanzitutto che le sale delle performance di *music-hall* presentavano una divisione in 4 classi: la prima classe, elegante e di alto livello, che vantava spettatori vestiti in abiti da sera provenienti dalla cosiddetta "buona società", vedeva spettacoli caratterizzati dal *ballet divertissement*, due in una serata dalla durata di mezz'ora ciascuno, il tutto nel modo più vistoso e brillante possibile; la seconda classe non è molto diversa dalla prima e non presenta caratteristiche particolari; la terza classe è decisamente più povera e grossolana rispetto alle prime due, sia dal punto di vista delle esibizioni che della struttura teatrale, dove il pubblico era vestito in modo più mondano ed era molto eterogeneo, «non degno di nota per la sua intelligenza».²⁹ La quarta classe, continua Anstey, è «forse la più caratteristica e certamente non la meno divertente»:³⁰ l'edificio non è dei più raffinati, la folla è densa e rumorosa, ma le esibizioni sono delle più varie immaginabili, contenenti non solo farse, pezzi musicali e pochi pezzi ballati, ma anche di spettacoli del genere del *melodrama*.

Il *music-hall* non ebbe successo solamente nelle grandi città come Londra ma, per la sua struttura molto semplice, ebbe grande popolarità anche nelle province, il cui *music-hall* presentava le sue proprie caratteristiche peculiari, prima tra tutte quella della danza. La danza, benché in parte presente, non è un elemento che veniva spesso ritrovato nella sale di *music-hall* londinesi, ma era ben attivo nelle sale di provincia, soprattutto per quanto riguarda le danze legate ad elementi folkloristici, oltre a tentativi di imitazione del balletto classico.³¹ Le danze in

²⁸ F. ANSTEY, *London Music Halls*, in «Harper's New Monthly Magazine», LXXXII, December 1st, 1890, pp. 190-202.

²⁹ «Not remarkable for intelligence». *Ivi*, p. 192.

³⁰ «Perhaps the most characteristic, and certainly not the least entertaining». *Ivi*, p. 194.

³¹ KATHLEEN M. D. BARKER, *Dance and the Emerging Music Hall in the Provinces*, in «Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research», V, 2, Autumn 1987, p. 33.

origine avevano principalmente la funzione di accompagnare la parte cantata, ma ben presto, assieme alla pantomima, iniziarono a riscuotere sempre più successo.

Ecco che quindi, se si va a considerare la varietà del *music-hall*, il suo target caratterizzato da un pubblico variegato del ceto medio, le sue esibizioni di attori e cantanti, e si unisce tutto ciò al successo della danza di fine Ottocento, questo genere teatrale sembra già rappresentare un esempio vicino a quello del musical moderno, rappresentando forse uno dei suoi più influenti genitori.

1.2 *Burletta*³²

«Quando ero un ragazzo», ricorda Charles Kemble nel 1832 [...] «erano soliti rappresentare [...] una forma di intrattenimento che chiamavano burletta, [...] scritta in una sorta di verso burlesco, e accompagnata da un pianoforte [...]; era, in breve, un recitativo, accompagnato da strumenti d'orchestra; era esclusivamente recitativo e arie, non c'era dialogo parlato di nessun tipo».³³

Nonostante le parole di Charles Kemble, rinomato attore ed impresario teatrale attivo a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo, nascono in un contesto nel quale il genere della burletta aveva oramai visto il suo tramonto, esse possono venire in aiuto per comprendere a che tipo di rappresentazione teatrale si riferisse in passato il termine in questione.

Forma teatrale di origine ed ispirazione italiana, la burletta vede la sua apparizione sulla scena inglese a partire dalla prima metà del Settecento, e si presenta, almeno all'inizio, come uno spettacolo musicale di carattere comico a

³² I dati elaborati nell'analisi di questo paragrafo sono tratti dalle seguenti fonti: PAOLA DEGLI ESPOSTI, *La drammaturgia romantica e i generi spettacolari*, in PAOLA DEGLI ESPOSTI (a cura di), *I luoghi teatrali, i generi e la spettacolarità, 1807-1833*, in 2 voll., Padova, Esedra, [s.d.], pp. 17-84. JOSEPH DONOHUE, *Burletta and the early nineteenth-century english theatre*, in «Nineteenth Century Theatre Research», I, 1, Spring 1973, pp. 29-51.

³³ «“When I was a boy,” Charles Kemble recalled in 1832 [...] “they used [...] to give a certain entertainment which they designated burlettas, [...] written in a sort of doggrel verse, and were accompanied by a pianoforte [...]; it was, in short, a recitative, accompanied by instruments in the orchestra; it was entirely recitative and airs, there was no dialogue in it whatever”». JOSEPH DONOHUE, *Burletta and the early [...]*, cit, p. 29.

tratti parodistico, simile ad un altro genere ben più noto cioè quello del *burlesque*. La sua struttura rimase invariata fino alla fine del secolo.

È all'inizio dell'Ottocento che la burletta comincia ad essere presa particolarmente in considerazione in seguito alle restrizioni legate al conflitto fra teatri maggiori in possesso di *patent*, aventi quindi il monopolio sulle rappresentazioni in prosa, e i teatri minori. Questi ultimi, infatti, iniziarono a far uso del termine "burletta" come «una forma di comodo entro cui far rientrare qualsiasi testo rischi di essere proibito a causa del monopolio teatrale».³⁴ Il destino del vocabolo finì quindi per essere quello di racchiudere in sé una pluralità di generi spettacolari, mancando di caratteristiche durature specifiche, per il suo compito di fungere da «mascheramento grazie al quale mettere in scena il dramma in prosa».³⁵ Ne sono un esempio le opere messe in scena negli anni Dieci dell'Ottocento dal drammaturgo Charles Dibdin "the Younger" e dall'impresario e attore Robert William Elliston, fra i primi che osarono, nonostante le restrizioni, presentare dei drammi in prosa conferendo ad essi il nominativo di burlette.

È quindi comprensibile la difficoltà nell'assegnare a questa forma spettacolare una definizione precisa. Diverse sono le testimonianze che provarono a definire il termine: T. Baucott Mash, impresario teatrale, affermò che la burletta si componeva tassativamente di recitativo e canzone – anche se egli ammise in seguito che avrebbe potuto considerare burletta qualsiasi opera che il suo *lord Chamberlain* avrebbe voluto rappresentare come burletta, confermando la possibilità che il genere potesse anche presentarsi con un'assenza di musica e canzoni. John Forbes, proprietario del teatro Covent Garden assieme a Kemble, nel suo definire il genere insistette invece molto sul fatto che lo spettacolo fosse interamente musicale, e non solo «un componimento con una o due canzoni inserite al suo interno».³⁶

³⁴ PAOLA DEGLI ESPOSTI, *La drammaturgia romantica [...]*, cit., p. 58.

³⁵ *Ivi*, p. 59.

³⁶ «A piece with one or two songs put into it». JOSEPH DONOHUE, *Burletta and the early [...]*, cit, p. 30.

Per quanto riguarda la produzione di spettacoli, la prima opera che può essere ricondotta all'interno di questa forma teatrale è *The Dragon of Wantley* (1737) di Henry Carey, chiaramente strutturata per essere una rappresentazione in chiave parodistica dell'opera italiana, probabilmente sulla scia dell'operazione che John Gay aveva compiuto pochi anni prima con la sua celebre *ballad opera* conosciuta come *The Beggar's Opera*; è importante segnalare che però a differenza di *The Beggar's Opera*, che alternava principalmente arie popolari e dialogo in prosa, la burletta di Henry Carey fu scritta esclusivamente in recitativo, su imitazione appunto della forma italiana, che vedeva anch'essa la sua struttura basata su questa impostazione di scrittura.

Nonostante *The Dragon of Wantley* rappresenti il primo esempio di burletta, la vera a propria affermazione del genere può essere marcata invece dalla burletta *Midas* di Kane O'Hara, autore anche di un'altra burletta dal titolo *The Golden Pippin*. A testimonianza del successo di *Midas*, a cui venne inoltre assegnato il sottotitolo di *an English Burletta*, basta pensare all'alto numero di repliche che può contare: fu rappresentata per la prima volta il 22 gennaio 1762 al Crow Street Theatre di Dublino e portata al Covent Garden di Londra 2 anni dopo, per poi vantare una molteplicità di repliche che furono portate avanti fino alla fine del secolo ed oltre, arrivando anche ad ottenere un *revival* sempre al Covent Garden nel settembre del 1822. Il lavoro di O'Hara presenta chiari segni di influenza provenienti dalla *ballad opera* inglese, soprattutto per la scelta tipica di questa forma di inserire nuove parole in arie già conosciute.

Persino il giovane poeta Thomas Chatterton, nella sua breve vita, ebbe un ristretto ma importante contatto con il genere della burletta. In seguito alla visione nell'agosto del 1768 di una rappresentazione di *Midas*, il poeta allora sedicenne compose una sua originale burletta chiamata *Amphitryon*.³⁷ L'opera non fu mai completata, ma Eric Walter White riporta dati preziosi sulla struttura del testo, che

³⁷ ERIC WALTER WHITE, *Chatterton and the English Burletta*, in «The Review of English Studies», IX, 33, February 1958, p. 44.

consiste in un «frammento incompleto di 172 versi in tre scene, contenenti undici arie [...] e il primo verso di una dodicesima».³⁸ Continua spiegando che le arie sono separate da passaggi scritti in distici eroici, gli stessi che si ritrovano nelle burlette menzionate in precedenza.

Per la sua caratteristica di non avere dialoghi parlati per i primi quindici anni dell'Ottocento il senso della burletta rimase prettamente musicale. Ci furono poi tentativi di cambiamento: il primo quello di Charles Dibdin, che ammise che gradualmente iniziò a rimuovere la presenza del pianoforte e introdurre del dialogo in prosa, senza apparentemente essere mai perseguito per questo; nonostante il recitativo continuasse comunque a venire usato per evitare l'accusa di mettere in scena opere in prosa, rimane tuttavia il fatto che diverse rappresentazioni di burlette al Sadler's Wells di quegli anni vedevano già la presenza di battute in prosa fra le parti recitative, fino ad arrivare gradualmente ad un punto in cui il dialogo musicale e ritmato fu abbandonato.

Quando infine nel 1843 le leggi di monopolio sulla prosa e le legislazioni proibitive furono abolite, anche il termine burletta non fu più usato, poiché la sua funzione era ormai esaurita. Non per questo però sono da ignorare i progressi fatti grazie all'utilizzo di questa forma teatrale e l'importanza che essa ha avuto nel panorama dei teatri minori inglesi, oltre al suo ruolo nella creazione di altri generi teatrali musicali che ebbero invece un più che discreto successo, come ad esempio il *burlesque*.

1.3 Ballad opera

Quello della *ballad opera* è un genere teatrale che, nonostante la breve vita, portò un enorme rivoluzione all'interno della scena teatrale inglese,

³⁸ «Unfinished fragment of 172 lines in three scenes, containing eleven airs [...] and the first line of a twelfth». *Ibidem*.

rappresentando forse uno dei momenti più importanti della strada verso il musical moderno.

In questo caso dare una definizione del genere risulta decisamente meno difficoltoso rispetto alla burletta, avendo la *ballad opera* caratteristiche precise e continuative. McAdoo Gagey la definisce come «uno spettacolo in tre atti o meno, di solito in prosa ma non necessariamente, cosparso di una quantità variabile di canzoni, di cui tutte o almeno in parte sono arie famigliari o popolari normalmente specificate e numerate nell'opera cartacea»,³⁹ ponendo già alcuni paletti portanti del genere in questione; egli individua inoltre le origini della *ballad opera* nel vecchio genere del dramma inglese, nella commedia dell'arte e nel *comédie au vaudeville* francese. Un altro autore, Walter H. Rubsamen, in *The Ballad Burlesques and Extravaganzas*, si avvicina alla descrizione di Gagey, ribadendo che la *ballad opera* consisteva in dialogo parlato in prosa e canzoni prese da motivi tradizionali e popolari, ma in più inserisce un altro fattore importante, cioè che gli autori creavano testi nuovi per questi motivetti musicali in base alla *ballad opera* che stavano componendo.⁴⁰

Come accennato precedentemente, il genere teatrale della *ballad opera*, nonostante l'immensa fortuna, ebbe vita molto breve: dalla sua nascita nel 1728, coronata dall'opera portante di questa forma, *The Beggar's Opera*, fino alla sua fine attorno al 1738, o qualche anno più tardi, passarono a mala pena 10 anni.⁴¹ Dopo il 1738 alcune *ballad opera* continuarono comunque ad essere messe in scena, ma non ci fu più una vera e propria produzione per il genere; bisogna comunque considerare che in questo decennio di intensa attività la produzione di *ballad opera* conta circa un centinaio di spettacoli originali, alcuni dei quali degni di nota, una cifra davvero sorprendente.

³⁹ «A play of three acts or fewer, usually but not necessarily in prose, interspersed with a variable quantity of songs, all or part of which are set to familiar or popular airs normally specified and numbered in the printed play». GEOFFREY TILLOTSON, recensione di Edmond Mcadoo Gagey, *Ballad Opera*, in «The Review of English Studies», XV, 59, July 1939, pp. 358-361. Citazione a p. 359.

⁴⁰ WALTER HOWARD RUBSAMEN, *The Ballad Burlesques and Extravaganzas*, in «The Musical Quarterly», XXXVI, 4, October 1950, p. 551.

⁴¹ GEOFFREY TILLOTSON, *Ballad Opera [...]*, cit., p. 359.

Perché quindi un genere che ebbe così tanta fama conobbe un'esistenza così limitata? Le cause non sono chiare, ma i tentativi di dare una motivazione diversi: L. J. Morrissey suggerisce il *Theatrical Licensing Act* di Robert Walpole del 1737 come una delle principali cause, poiché la legge mirava a censurare principalmente i lavori di Henry Fielding, a causa delle loro critiche dirette a Walpole, e ciò fu in realtà fatale per l'intero genere;⁴²

Nel momento in cui si decide di indagare la *ballad opera* è davvero impossibile non partire dall'opera che ha letteralmente creato e consacrato questa forma teatrale, cioè dalla celeberrima *The Beggar's Opera*, scritta dal drammaturgo John Gay e messa in scena per la prima volta nel 1728.⁴³ È necessario partire da questo punto poiché nella struttura di quest'opera è infatti incluso tutto ciò che è necessario per comprendere che cos'è la *ballad opera*, come è nata e quale fu la sua funzione.

L'operazione compiuta da Gay fu in realtà veramente semplice e, si potrebbe dire, intuitiva: l'autore andò ad esaminare che cosa una persona ordinaria della sua epoca aveva il desiderio di vedere e sentire a teatro, e a cosa il pubblico era ormai stanco di assistere nelle esibizioni classiche ed eleganti dell'opera italiana.⁴⁴

I motivi per il successo di questa forma teatrale, e per il successo di *The Beggar's Opera*, sono quindi facilmente individuabili studiando proprio il gusto del pubblico dell'epoca. Il cittadino inglese di inizio Settecento era ormai stanco di assistere ai drammi pastorali, di sentire parlare di dee e semi-dei, e di dover subire altre tematiche così alte e lontane da lui, «il pubblico era stanco dell'opera di tema leggendario, cantata in un linguaggio che non poteva comprendere. Le persone non volevano essere educate; volevano divertirsi».⁴⁵

Complice del successo di John Gay potrebbe addirittura essere proprio la personalità dell'autore, secondo quanto scrive Caroline Lejeune. Interessante e

⁴² L.J. MORISSEY, *Henry Fielding and the Ballad Opera*, in «Eighteenth-Century Studies», IV, 4, Summer 1971, p. 386.

⁴³ *Ballad Opera: Its Place in the 18th Century*, in «The Musical Times», LXIII, 958, 1922, p. 870.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ «The general public was sick and tired of legendary opera, sung in a language it could not understand. People did not want to be educated; they wanted to be amused». *Ibidem*.

simpatica è la descrizione dell'uomo che viene da lei riportata nell'articolo: «era un uomo felice e sconclusionato, che non ha mai pensato molto a lungo o in modo particolarmente profondo a niente. Andava ovunque, e faceva amicizia facilmente, amicizie che manteneva senza alcuna difficoltà. Nessuno voleva litigare con Gay»,⁴⁶ e prosegue spiegando che lui sapeva esattamente in che modo «colpire il punto esatto delle emozioni che fa ridere o piangere la gente».⁴⁷

Sono forse questi due aspetti uniti assieme che hanno condotto Gay a formulare le sue innovazioni, partendo innanzitutto dai personaggi delle sue opere. Non si è più di fronte alle vicende di nobili eroi senza macchia e senza paura, né storie di eroine leggendarie, ma ciò a cui si assiste è la storia di persone “di strada”, ritrovandosi davanti un rapinatore di strada nei panni dell'eroe e la figlia di un cacciatore di taglie nelle vesti dell'eroina.⁴⁸ «La *ballad opera* offre la possibilità di mettere in scena una storia realistica, che tratta di persone di tutti i giorni e problemi di tutti i giorni»,⁴⁹ il che è esattamente ciò di cui lo spettatore medio inglese aveva bisogno e a cui voleva assistere, una storia che potesse intrattenerlo ma che allo stesso tempo potesse essere più vicina ai suoi interessi, alla sua vita quotidiana.

Un secondo elemento importante per la *ballad opera* è poi la musica, che ebbe decisamente un ruolo chiave per il successo del genere. A questo riguardo sono diversi i generi ai quali John Gay fa riferimento, primi fra tutti l'opera italiana, del quale la *ballad opera* può essere considerata una parodia, ma anche gli spettacoli di *burlesque*.

Una scelta però particolare fu quella di utilizzare principalmente canzoni di strada, quei motivi popolari che venivano cantati spesso nelle strade inglesi e che

⁴⁶ «He was a happy, inconsequent little man who never thought very long or very deeply on anything. He went everywhere, and made friends easily, and kept them without any difficulty at all. Nobody wanted to quarrel with Gay». CAROLINE LEJEUNE, *Opera in the Eighteenth Century*, cit., p. 6.

⁴⁷ «To tackle the exact spot of the emotions which makes people laugh or cry». *Ivi*, p. 7.

⁴⁸ *Ballad Opera: Its Place in the 18th Century*, cit., p. 870.

⁴⁹ «The ballad opera offers a chance for a realistic story, dealing with everyday people and everyday problems». CAROLINE A. LEJEUNE, *Opera in the Eighteenth Century*, in «Proceedings of the Musical Association», XLIX, 1922-1923, pp. 1-20. Citazione a p. 12.

tra il pubblico erano già ben note, e sostituirle alle arie sofisticate tipiche dell'opera italiana, facendole cantare da «personaggi di basso lignaggio anziché da principi e dei».⁵⁰ I motivi non provenivano però unicamente dai cantori di strada, ma anche da fonti più sofisticate, come ad esempio dai *vaudevilles* francesi, oppure erano arie tratte dall'opera italiana, o ancora motivetti degli spettacoli di pantomima.⁵¹ Il tratto comune rimaneva comunque quello di essere tutte melodie e canzoni già ben conosciute.

Questa scelta fu dettata prima di tutto dall'esigenza di suscitare l'interesse del pubblico, che avrebbe decisamente apprezzato assistere ad uno spettacolo contenente melodie già conosciute, con un risultato in effetti sorprendentemente funzionante. Ma c'era un'altra motivazione, che viene messa in luce da Walter Rubsamen: nella scelta della musica è da considerare il fatto che al tempo non esistevano leggi sul copyright, motivo per il quale utilizzare melodie già esistenti sarebbe risultata l'operazione più semplice, comoda e conveniente.⁵² La *ballad opera* era comunque in generale molto trainata ed influenzata dai gusti del pubblico, e le stesse opere che venivano scritte avevano l'obiettivo di seguire i suoi interessi. Basti pensare che Henry Fielding finì per raddoppiare il numero delle canzoni nella sua opera *The Grub-Street Opera* rispetto a *The Welsh Opera* per il successo che avevano avuto tra il pubblico.⁵³

Sulla scia di tutte queste motivazioni Arthur Berger spiega che *The Beggar's Opera* può essere chiaramente definita proprio come una satira vera e propria dell'opera italiana, aggiungendo poi altre motivazioni, come l'utilizzo dell'*overture* all'italiana ma sostituendo il motivo italiano con uno folkloristico inglese, o la ripetizione di parola in modo inconsueto ad imitazione dello stile dell'opera; e anzi, Berger arriva a dire che Gay ha proprio dedotto dalle critiche

⁵⁰ «Characters of low breeding in place of princes and gods». ARTHUR BERGER, *The Beggar's Opera, the Burlesque and the Italian Opera*, in «Music & Letters», XVII, 2, April 1936, pp. 93-105. Citazione a p. 101.

⁵¹ WALTER HOWARD RUBSAMEN, *The Ballad Burlesques and Extravaganzas*, cit., pp. 551-552.

⁵² *Ivi*, p. 552.

⁵³ L.J. MORISSEY, *Henry Fielding and the Ballad Opera*, cit., pp. 387-388.

mosse all'opera italiana le caratteristiche che avrebbe dovuto evitare nella sua opera originale.⁵⁴

The Beggar's Opera rappresenta l'inizio ma anche il punto più alto toccato dal genere della *ballad opera*, ed è chiaro ora come John Gay abbia rappresentato il modello assoluto che tutti gli altri autori tentarono poi di imitare. Proprio per la popolarità dello spettacolo diversi autori tentarono negli anni a seguire di imitare lo stile e la struttura del capolavoro di Gay. Più che prendere l'opera e le sue tematiche per intero però, ognuno ha tratto da *The Beggar's Opera* un motivo diverso, che poi ha utilizzato per comporre la sua intera opera originale: ci sono quindi *ballad operas* che seguono la scia della satira e della critica, come quelle rivolte contro Sir Robert Walpole (Henry Fielding in particolare), ci sono quelle che hanno seguito la parte non-morale dell'opera di Gay e l'hanno trasformata in una storia di immoralità, o quelli che hanno deciso di scrivere una *ballad opera* riguardante lo status sociale, con personaggi come i domestici, i valletti, gli abitanti di un piccolo villaggio, spostando anche la scena in campagna o in giardini; importante però è che, nonostante le diramazioni, tutte mantengono sempre la caratteristica di realismo, fondamentale per considerarle *ballad opera*.⁵⁵

1.4 Burlesque

L'ultimo genere che si andrà ad affrontare in questo studio è forse anche quello di cui si sente spesso più parlare anche oggi, poiché rappresenta una delle forme che è sopravvissuta di più, adattandosi alle varie epoche, e che più si avvicina al musical. Tale forma spettacolare, che prende il nome di *burlesque* (o *ballad burlesque*), poteva venire rappresentata sia nei teatri *patent* che nei teatri minori, e consisteva fondamentalmente nella rappresentazione di un testo in versi

⁵⁴ ARTHUR BERGER, *The Beggar's Opera [...]*, cit., p. 105.

⁵⁵ CAROLINE LEJEUNE, *Opera in the Eighteenth Century*, cit., p. 15.

interpretato da cantanti;⁵⁶ uno dei principali motivi per cui il *burlesque* può essere considerato una delle forme che più si avvicinano al musical moderno sta nel fatto che nel *burlesque* le canzoni non hanno solo funzione decorativa o di intrattenimento, ma costituiscono una parte fondamentale della storia, poiché i loro testi hanno l'obiettivo di continuare il filo della trama riprendendo da dove il dialogo in prosa si interrompe, in maniera diversa da quello che accadeva ad esempio nella burletta.⁵⁷

La sfavillante forma teatrale vede le sue radici nell'Inghilterra di metà Seicento, se non addirittura prima. Questo tipo di rappresentazione viene fatta risalire «al teatro elisabettiano, ma non raggiunse una forma cristallizzata fino a dopo la Restaurazione».⁵⁸ I modelli di *burlesque* che seguirono durante il periodo della Restaurazione fino a tutto il XIX secolo abbracciarono l'esempio posto dallo spettacolo *The Rehearsal* di George Villiers (1672), spettacolo che, oltre a basarsi su una costruzione parodica delle opere tragiche in prosa, andava ad attaccare anche tutti quei tentativi (falliti) di fondare una sorta di “teatro all'italiana” anche in Inghilterra.⁵⁹ A seguito di ciò, è necessario citare il contributo di Thomas Duffet, drammaturgo tra i tanti che aderirono a questo genere: egli procedette con un'operazione che consisteva nell'«isolare una singola opera del tempo, al posto di più opere, e fare del suo lavoro una parodia scena per scena di quest'ultima».⁶⁰ E in quei momenti in cui la regola del “scena per scena” non venisse rispettata, Duffet proponeva ancora una volta brani musicali noti al pubblico – aspetto però non riportato nella versione a stampa dello spettacolo teatrale.⁶¹

Un altro esperimento interessante di qualche anno più avanti, si parla di inizio Settecento, consiste in una messa in ridicolo dell'opera *Hydaspes* di Giovanni

⁵⁶ PAOLA DEGLI ESPOSTI, *La drammaturgia romantica e i generi spettacolari*, cit., p. 59.

⁵⁷ WALTER HOWARD RUBSAMEN, *The Ballad Burlesques and Extravaganzas*, cit., p. 554.

⁵⁸ «To the Elizabethan theatre, but it does not attain crystallized form until after the Restoration». ARTHUR BERGER, *The Beggar's Opera, the Burlesque and the Italian Opera*, cit., pp. 95-96.

⁵⁹ *Ivi*, p. 96.

⁶⁰ «Single out one play of the time, in place of several, and to make his work a scene parodiy of this». *Ibidem*.

⁶¹ *Ivi*, p. 97.

Mancini per mano di Isabella Aubert, attraverso lo spettacolo *Harlequin-Hydaspes*, che vedeva la sua forma comica in una sostituzione dell'originale personaggio di Arlecchino e della sua banda.⁶²

Il *burlesque* deve moltissimo poi alle *ballad opera* di John Gay, e in particolare al *The Beggar's Opera*.⁶³ Sarà infatti possibile notare diverse somiglianze fra l'opera del drammaturgo e questo stile spettacolare.

Si è discusso precedentemente in quest'analisi del *Midas* di Kane O'Hara e del genere della burletta, di come O'Hara abbia preso dalle *ballad opera* canzoni e motivetti famigliari e li abbia sostituito le rime con dei dialoghi: quest'operazione può essere considerabile come uno step intermedio nel passaggio dalla *ballad opera* a invece la "ballad burlesque".⁶⁴

È proprio a partire dalla *ballad opera* quindi che è possibile identificare le nuove tendenze burlesqueiane:

Come nelle *ballad operas*, le canzoni del *burlesque* erano impostate su motivetti tradizionali o popolari in quel momento, per i quali gli autori scrivevano nuovi testi in rima, mentre le parti di dialogo erano parlate. Ma il dialogo, a differenza di quello delle *ballad opera*, e su imitazione di *Midas*, era ora in rima. La trama continua nel testo delle canzoni, per cui le canzoni degli spettacoli *burlesque* di solito costituivano parte integrale dell'opera. Tutti i tipi di fonti venivano sfruttati per le melodie sulle quali questi testi venivano cantati: arie di reputazione consolidata; arie tratte da opere contemporanee, sia straniere che inglesi; motivetti francesi diventati popolari durante il periodo napoleonico; melodie irlandesi tratte dalle collezioni di Thomas Moore; i *minstrel tunes* americani; arie dalla *The Beggar's Opera* e da *Midas*, e così via.⁶⁵

Come nel caso delle *ballad opera*, ancora una volta ci si ritrova quindi davanti a pezzi musicali conosciuti al pubblico, espediente che dava la possibilità all'autore della *pièce* teatrale di comunicare, attraverso la musica, con l'audience.

⁶² *Ivi*, p. 98.

⁶³ WALTER HOWARD RUBSAMEN, *The Ballad Burlesques and Extravaganzas*, cit., p. 551.

⁶⁴ *Ivi*, p. 552-553.

⁶⁵ «As in the ballad operas, burlesque songs were set to traditional or currently popular tunes, for which authors wrote new, rhymed texts, while the dialogue was spoken. But the dialogue, unlike that of the ballad operas, and in imitation of *Midas*, was now in rhyme. The plot continues in the lyrics, hence the songs in burlesques usually constitute an integral part of the drama. All manner of sources were tapped for the melodies to which these lyrics were sung: ballad airs of established reputation; arias from contemporary operas, both foreign and English; French tunes made popular during Napoleonic period; Irish melodies from Thomas Moore's collections; American minstrel tunes; airs from *The Beggar's Opera* and *Midas*, and so on». *Ivi*, p. 553-54.

Questi motivi musicali potevano venire utilizzati anche, per esempio, con lo scopo di identificare l'entrata o l'uscita di un personaggio, in modo che il pubblico potesse già riconoscere chi sarebbe entrato in quel momento o chi sarebbe uscito di scena.⁶⁶

L'apparato visivo e musicale di questi spettacoli è di grande importanza, e con la sua importante funzione di attirare il pubblico ha certamente aiutato l'enorme successo che il genere ha avuto. Tuttavia l'elemento principale del *burlesque* è da ritrovare in un altro aspetto, cioè nella satira metateatrale, vera e propria protagonista dello spettacolo: essa invade la musica, influenza la scenografia, la struttura stessa dello spettacolo è basata su di essa.⁶⁷ Non c'è alcun dubbio riguardo l'intento satirico che promette di avere il *burlesque*: codesta intenzione viene espressa in modo esplicito, e agli spettacoli vengono assegnati nomi come “*mock opera*”, o ci si riferisce ad essi come spettacoli imbastiti sullo “stile italiano”,⁶⁸ sempre però naturalmente con intento ironico.

E a proposito di ciò, a causa della fluidità e variabilità delle forme che possono interessare la satira, anche la struttura dello spettacolo risulterà mutabile di conseguenza: il *burlesque* esula dall'essere una forma spettacolare fissa, e difatti subisce mutamenti in base all'oggetto della satira e all'ironia che si vuole far trasparire.⁶⁹

È possibile a discapito di ciò individuare alcune strutture fisse ricorrenti riscontrabili anche nelle *pieces* più diverse, a partire in primo luogo dalle abilità che è necessario possedere per partecipare attivamente all'intrattenimento degli spettacoli stessi. Ai *performer* sono richieste categoricamente doti canore e abilità nella danza,⁷⁰ essendo lo spettacolo basato essenzialmente su questi due aspetti, oltre a buone capacità recitative.

⁶⁶ *Ivi*, p. 555.

⁶⁷ PAOLA DEGLI ESPOSTI, *La drammaturgia romantica e i generi spettacolari*, cit., p. 60.

⁶⁸ ARTHUR BERGER, *The Beggar's Opera [...]*, cit., p. 95.

⁶⁹ PAOLA DEGLI ESPOSTI, *La drammaturgia romantica e i generi spettacolari*, cit., p. 60.

⁷⁰ *Ibidem*.

L'altro elemento fondamentale consiste nel recuperare un soggetto che possa essere la vittima della satira dello spettacolo, e formulare attorno ad esso una serie di giochi di parole e situazioni buffe da mettere in scena; la vittima in questione doveva essere una delle opere teatrali "alte" vittime anche degli spettacoli delle *ballad opera*. Dal titolo ai personaggi, ai versi e alle battute pronunciate nel componimento, tutto veniva parodiato, portato all'eccesso e riempito di giochi di parole e spiritose battute.⁷¹ *Masaniello*, *Guglielmo Tell*, *Otello* e *Amleto* sono solo alcune delle numerose opere prese di mira in questa maniera.⁷² Per aiutare a rendere ironica e spiritosa la situazione, veniva anche messa in atto una forte decontestualizzazione: personaggi nobili e situazioni alte venivano inseriti in un contesto basso ed umile all'interno del quale si creava un contrasto comico poiché i personaggi mantenevano comunque un tono nobile e altezzoso, ma utilizzato in affari banali e di poco conto.⁷³

I giochi di parole erano spudorati, disseminati nelle varie parti dell'opera, come ad esempio nelle canzoni e nei loro titoli, ma anche nei dialoghi parlati o ancora nei nomi stessi dei personaggi: si prenda come esempio uno spettacolo *burlesque* di Henry J. Byron che vedeva il titolo di *Ali Baba; or, The Thirty-Nine Thieves, in Accordance with the Author's Habit of Taking One Off!*.⁷⁴ Per fare un esempio dei cambiamenti parodiati che venivano apportati, si pensi al *Carry me back to old Virginny* di Foster che diventò *Oh, carry her back, you stupid ninny*.⁷⁵ Il *Bombastes Furioso* (1810) di William Barnes Rhodes, la parodia di un'opera tragica, fu una delle prime *ballad burlesque* più formalmente strutturate, opera concepita per prendere in giro i personaggi presuntuosi che spesso si vedevano apparire nelle opere italiane.⁷⁶

Risulta inoltre d'interesse il ruolo delle donne all'interno del *burlesque*: erano proprio loro che, con fine ludico e spiritoso, venivano scelte per interpretare diversi

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² WALTER HOWARD RUBSAMEN, *The Ballad Burlesques and Extravaganzas*, cit., p. 558.

⁷³ PAOLA DEGLI ESPOSTI, *La drammaturgia romantica e i generi spettacolari*, cit., p. 60.

⁷⁴ WALTER HOWARD RUBSAMEN, *The Ballad Burlesques and Extravaganzas*, cit., p. 557.

⁷⁵ *Ivi*, p. 556.

⁷⁶ *Ivi*, p. 557.

ruoli maschili negli spettacoli, anche ruoli importanti; grande successo si ebbe quando queste donne iniziarono ad esibirsi in calzamaglia. Si racconta l'esempio di una troupe inglese, la *Lydia Thompson's Blondes*, che nel 1869 compì un tour degli Stati Uniti ottenendo un enorme successo proprio perché le performer lavoravano appunto in calzamaglia.⁷⁷

Lo stile spettacolare qui presentato continuò ad essere molto popolare nei Paesi di lingua inglese fino alla fine del XIX secolo, in particolare fino agli anni Ottanta dell'Ottocento, quando le operette prodotte dalla collaborazione tra Gilbert e Sullivan cominciarono a dominare il teatro musicale. È però da tenere in considerazione il fatto che all'inizio della carriera di Gilbert, quindi tra il 1866 e il 1869, le primissime produzioni messe in scena furono impostate proprio su imitazione delle *ballad burlesque*, a loro volta parodie di opere popolari; e anche successivamente, nel momento in cui inizierà la collaborazione con Sullivan, possono essere trovate molte somiglianze tra i due generi, con però un enorme e rivoluzionaria differenza, cioè che la musica frutto di questa collaborazione, questa volta, è finalmente originale.⁷⁸

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ivi*, p. 561.

CAPITOLO 2

GILBERT E SULLIVAN: LA SAVOY OPERA

Le tendenze teatrali di fine Ottocento sfociano in un nuovo periodo della storia teatrale inglese che viene spesso denominato *English musical renaissance*, il rinascimento musicale inglese. Questa terminologia, utilizzata per la prima volta dal giornalista del *The Daily Telegraph* Joseph Bennett, va ad indicare il periodo che parte dal 1880 e arriva circa fino alla Prima Guerra Mondiale,⁷⁹ periodo che rappresenta il *milieu* che vede come protagonisti una coppia di professionisti del settore che diventerà il nuovo punto di riferimento per il teatro musicale, cioè la coppia Gilbert e Sullivan, rispettivamente librettista e compositore di una serie di opere teatrali, conosciute comunemente come *operette*, che presto conquisteranno il pubblico inglese e d'oltreoceano riscuotendo un successo straordinario. Per comprendere il grande trionfo della coppia è necessario innanzitutto inquadrare individualmente le figure dei due maestri, per poi andare a comprendere in che modo questi due geni sono stati in grado di creare un qualcosa di così innovativo ed apprezzato.

2.1 Gilbert e Sullivan

Nato a Londra nel 1836,⁸⁰ William Schwenck Gilbert⁸¹ nasce in una famiglia alto borghese, nella quale i soldi, considerati uno dei valori alla base della classe borghese del tempo, di certo non mancavano; la questione del denaro rimarrà

⁷⁹ JÜRGEN SCHAARWÄCHTER, *Chasing a Myth and a Legend: 'The British Musical Renaissance' in a 'Land without Music'*, in «The Musical Times», CXLIX, 1904, Autumn 2008, p. 53.

⁸⁰ ALAN FISCHLER, *Dialectics of Social Class in the Gilbert and Sullivan Collaboration*, in «Studies in English Literature, 1500-1900», XLVIII, 4, Autumn 2008, p. 830.

⁸¹ WESTON P. HATFIELD, *Sir William Schwenck Gilbert—Lawyer and Librettist*, in «American Bar Association Journal», XLVI, 4, April 1960, p. 386.

presente durante tutta la vita di Gilbert, venendo sempre trattato come un elemento di estrema importanza e motivo di attenzione,⁸² come d'altronde anche tutti gli altri valori che caratterizzavano la classe borghese di cui l'uomo faceva parte.

La passione per la scrittura e il linguaggio, che si riveleranno indispensabili per il successo di Gilbert come autore teatrale, è presente sin dalla giovinezza, a partire dall'educazione che il giovane autore seguì: egli frequentò la Western Grammar School dove ottenne diversi premi grazie alle sue traduzioni di versi latini e greci, e si può inoltre dedurre ch'egli possedesse una certa conoscenza della lingua italiana grazie ai lavori di traduzione del padre, traduttore di diversi testi dall'italiano all'inglese.⁸³ Quella di autore di testi non fu tuttavia la prima professione che Gilbert intraprese: prima di dedicarsi con enorme successo all'ambito teatrale, egli esercitò la professione di avvocato per circa 4 anni. Non si conosce con esattezza la motivazione per la quale egli optò per il cambio di carriera, ma si ritiene possa derivare da un'insoddisfazione generale legata alla professione, o più concretamente per una questione monetaria, poiché il guadagno ottenuto da lui nei pochi anni di esercizio fu veramente misero.⁸⁴

Prima di incontrare e collaborare con Sullivan, Gilbert aveva già iniziato a muoversi lavorativamente nell'ambito della scrittura teatrale, come testimoniano le sue prime composizioni (si parla di più di venticinque lavori) di vario genere e stile, tra cui opere di pantomima, extravaganza e *burlesque*, tutti componimenti che, quasi a precedere quella che sarà poi la sua carriera di autore di testi per Sullivan, hanno anche una componente musicale; i testi prodotti da Gilbert si presentano sia in prosa che in versi, e la componente musicale è utilizzata nello stesso modo della *ballad opera*, cioè vengono utilizzati una serie di motivi musicali ricavati da diverse fonti preesistenti, inserendo però un testo originale, in

⁸² ALAN FISCHLER, *Dialectics of Social Class in the Gilbert and Sullivan Collaboration*, cit., p. 830.

⁸³ JAMES BROOKS KUYKENDALL, *Recitative in the Savoy Operas*, in «The Musical Quarterly», XCV, 4, Winter 2012, p. 574.

⁸⁴ WESTON P. HATFIELD, *Sir William Schwenck Gilbert—Lawyer and Librettist*, cit., p. 386.

questo caso di Gilbert.⁸⁵ Per i suoi primi componimenti Gilbert non usò il suo vero nome, ma lo pseudonimo di “Bab”, motivo per il quale la raccolta delle prime poesie dell’autore si chiamerà *Bab Ballads*.⁸⁶

Iniziò poi nel 1871 la famosa *partnership* con Sullivan, e, dopo una lunghissima carriera di successo, Gilbert morì nel 1911 all’età di 75 anni per un attacco di cuore causato dal tentativo di portare in salvo una ragazza che stava annegando.⁸⁷

Non da meno fu Sir Arthur Seymour Sullivan, che al momento della sua morte, avvenuta nel 1900, poteva essere considerato senza alcun dubbio «il più celebrato compositore autoctono in Gran Bretagna del suo tempo».⁸⁸

Arthur Sullivan nasce a Londra il 13 maggio 1842⁸⁹ e cresce immerso in un ambiente musicale: il padre fu un soldato irlandese che frequentò il Royal Military College, diventando poi professore di clarinetto alla Kneller Hall a partire dal 1857.⁹⁰ Le orme del padre furono seguite da Arthur, che intraprese a sua volta gli studi musicali in modo brillante con il raggiungimento di diversi traguardi già da ragazzo, come la vittoria nel 1856 della borsa di studio Mendelssohn che gli permise di proseguire la sua formazione alla prestigiosa Royal Academy of Music.⁹¹ Successivamente nel 1858 si trasferì a Lipsia dove, sempre grazie alla sua borsa di studio, frequentò il Conservatorio locale.⁹²

Già ai tempi dei suoi studi in Germania è da far risalire un’opera eccezionale, cioè il componimento della musica per l’opera *The Tempest* che fu in seguito

⁸⁵ JAMES BROOKS KUYKENDALL, *Recitative in the Savoy Operas*, cit., p. 566.

⁸⁶ WESTON P. HATFIELD, *Sir William Schwenck Gilbert—Lawyer and Librettist*, cit., p. 386.

⁸⁷ *Ivi*, p. 389.

⁸⁸ «The most celebrated native composer of his age». KENNETH DELONG, *Review of Arthur Sullivan: A Victorian Musician by A. Jacobs*, in «Newsletter of the Victorian Studies Association of Western Canada», XII, 1, Spring 1986, pp. 50-53. Citazione a p. 50.

⁸⁹ *Arthur Sullivan*, in «The Musical Times and Singing Class Circular», XLI, 694, December 1900, p. 785.

⁹⁰ W. J. TURNER, *Arthur Sullivan (1842-1900)*, in «The Spectator», CLXVIII, 5942, May 1942, p. 461.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² *Arthur Sullivan*, cit., p. 786.

rappresentata in Inghilterra nel 1862.⁹³ Tra gli spettatori che parteciparono all'evento fu presente anche Charles Dickens, che dedicò un commento alla rappresentazione: «Non dichiaro di sapere qualcosa di musica, ma quello che so è che ho assistito ad un'opera veramente magnifica».⁹⁴ Il componimento *The Tempest* segnò l'inizio di una carriera di successo, e continua ad essere considerato uno dei pezzi musicali più famosi mai composti da Sullivan.⁹⁵

Si ritrovò poi diviso tra le diverse possibilità che la Gran Bretagna di fine Ottocento offriva ad un musicista, ovvero l'insegnamento, la direzione corale, e la composizione musicale.⁹⁶ A differenza di Gilbert, che considerò sempre molto il peso economico dei suoi prodotti, per Sullivan la musica diventò principalmente un mezzo per ottenere gloria sociale più che per arricchirsi, nonostante per lui fosse comunque importante anche il giusto riscontro economico delle sue creazioni.⁹⁷ Tra le varie cose, fu anche amico della Regina Vittoria e amico stretto del suo secondo figlio Alfred; fu proclamato Cavaliere all'età di 41 anni e morì a 58 il 20 novembre del 1900.⁹⁸

Non si è a conoscenza della data esatta del primo incontro tra Gilbert e Sullivan, ma quello che si sa è che probabilmente avvenne nel novembre del 1869, quando i due vennero introdotti l'uno all'altro da un amico stretto di Sullivan, il compositore inglese Frederic Clay.⁹⁹ I due artisti al tempo stavano vivendo rispettivamente due carriere di successo, Gilbert come drammaturgo e disegnatore, Sullivan come noto compositore.¹⁰⁰

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ «I don't profess to know anything about music, but I do know that I have listened to a very beautiful work». *Ibidem*.

⁹⁵ GAVIN THOMAS, *The Sullivan Paradox. A Fresh Look at Sullivan's Achievements: And Failures*, in «The Musical Times», CXXXIII, 1791, May 1992, p. 223.

⁹⁶ W. J. TURNER, *Arthur Sullivan (1842-1900)*, cit., p. 461.

⁹⁷ ALAN FISCHLER, *Dialectics of Social Class [...]*, cit., p. 830.

⁹⁸ KENNETH DELONG, *Review of Arthur Sullivan: A Victorian Musician by A. Jacobs*, cit., p. 50.

⁹⁹ ANDREW LAMB, *Gilbert and Sullivan and the Gaiety*, in «The Musical Times», CXII, 1546, December 1971, p. 1163.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

È il 1871, due anni dopo il loro primo incontro, l'anno che segna per la prima volta la comparsa dei due nomi uno a fianco all'altro, in occasione del debutto della loro prima collaborazione che prende il nome di *Thespis, or The Gods Grown Old*. L'opera debutta al Gaiety Theatre di Londra e fu commissionata da John Hollingshead, impresario del teatro, che aveva richiesto ai due la scrittura di uno spettacolo di intrattenimento da mettere in scena durante il periodo natalizio che vedesse come protagonisti gli attori J. L. Toole e Nelly Farren.¹⁰¹ Il lavoro, però, non ebbe grande successo,¹⁰² tanto che i due autori, a distanza di tempo, finirono entrambi per considerarla una sorta di peccato di gioventù.¹⁰³ Il motivo di questo fallimento probabilmente fu che le prove dello spettacolo furono davvero poche; in ogni caso le ricezioni della rappresentazione contrastanti: «*Vanity Fair* describe la musica 'piacevole in ogni momento', *The Morning Advertiser* sentì invece che era 'debole e senza vivacità'». ¹⁰⁴ Non esistono inoltre più copie della partitura di *Thespis*, ma solo una pubblicazione del libretto risalente ad una stesura non finale dell'opera.¹⁰⁵

L'insuccesso non fu però completamente senza risultati, poiché a seguito di quest'opera l'impresario teatrale Richard D'Oyly Carte propose alla coppia di collaborare nuovamente, collaborazione che portò alla nascita di *Trial by Jury* che, a differenza del lavoro precedente, fu subito un grande trionfo, segnando definitivamente la nascita del celebre duo.¹⁰⁶ *Trial by Jury* è particolare non solo per il fatto che la sua durata è molto ridotta (si parla di circa quaranta minuti di spettacolo), ma anche perché non è presente il dialogo parlato.¹⁰⁷ Il successo dell'opera fu tale che il critico musicale H. C. Colles lo considera il punto di svolta nella storia della musica britannica.¹⁰⁸

¹⁰¹ *Ivi*, pp. 1163-64.

¹⁰² W. J. TURNER, *Arthur Sullivan (1842-1900)*, cit., p. 461.

¹⁰³ ANDREW LAMB, *Gilbert and Sullivan and the Gaiety*, cit., p. 1164.

¹⁰⁴ «*Vanity Fair* described the music as 'charming throughout', *The Morning Avertiser* felt that it was 'thin without liveliness'». *Ibidem*.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ W. J. TURNER, *Arthur Sullivan (1842-1900)*, cit., p. 461.

¹⁰⁷ JAMES BROOKS KUYKENDALL, *Recitative in the Savoy Operas*, cit., p. 558.

¹⁰⁸ JÜRGEN SCHAARWÄCHTER, *Chasing a Myth and a Legend [...]*, cit., p. 55.

In realtà il contributo di Richard D'Oyly Carte per il successo della *partnership* è tale che egli può essere considerato una sorta di terzo componente del duo, che infatti accompagnerà durante tutta la carriera, e sarà proprio lui che farà costruire il Savoy Theatre appositamente per mettere in scena le operette, che verranno infatti conosciute per questo motivo come *Savoy operas*; Sullivan stesso parlerà, nel suo diario, di *Savoy pieces*.¹⁰⁹

Prese quindi forma una collaborazione che durò venticinque anni e che portò alla nascita di un genere teatrale ibrido del tutto nuovo, formatosi attraverso la creazione di quattordici lavori, soprannominati *golden fourteen*,¹¹⁰ tra cui alcuni dei titoli più famosi sono *H. M. S. Pinafore*, *The Pirates of Penzance*, *Iolanthe*, *Mikado* e *The Gondoliers*.¹¹¹ Si sentì presto la necessità di identificare il genere di queste opere per distinguerlo dai numerosi altri generi esistenti al tempo tramite diversi tentativi: i lavori furono avvicinati a varie forme teatrali popolari di quell'epoca, dal *burlesque* all'*extravaganza*, ma più recentemente il termine che viene associato a questi lavori è diventato *operetta*.¹¹²

Composta da due personaggi così autorevoli, la *partnership* certamente non poteva dimostrarsi sempre un qualcosa di molto semplice da gestire – e in più occasioni infatti vi furono contrasti tra Gilbert e Sullivan -, ma nonostante ciò, dal punto di vista artistico si rivelò per la maggior parte dei casi straordinariamente armoniosa, tanto che nel momento in cui Sullivan dovette trovare qualcuno a cui



Figura 2 Il Savoy Theatre nel 1881. The Gilbert and Sullivan Archive, <https://www.gsarchive.net/>, ultimo accesso 14 novembre 2022.

¹⁰⁹ JAMES BROOKS KUYKENDALL, *Recitative in the Savoy Operas*, cit., pp. 553-54.

¹¹⁰ WESTON P. HATFIELD, *Sir William Schwenck Gilbert—Lawyer and Librettist*, cit., p. 387.

¹¹¹ IAN BRADLEY, *The annotated Gilbert and Sullivan*, Harmondsworth, Penguin Books, 1892.

¹¹² JAMES BROOKS KUYKENDALL, *Recitative in the Savoy Operas*, cit., pp. 551-52.

affidare il libretto di una sua *grand opéra* egli si rivolse a Gilbert (che tuttavia rifiutò),¹¹³ mostrando la fiducia riposta l'uno nelle doti dell'altro che si era andata a formare. C'era una forte intesa tra i due maestri, molto ben funzionante nella produzione di racconti soprattutto per un comune senso dell'umorismo, elemento di estrema importanza nelle loro operette; a testimonianza di ciò, Gilbert, a seguito della morte del partner, dichiarò che «con Sullivan, non ho mai dovuto fare quella cosa terribile: spiegare una battuta umoristica».¹¹⁴

Anche il procedimento di creazione delle opere è testimonianza dell'armonia tra i due: il progetto partiva da Gilbert, che proponeva al partner la bozza di un'idea per la trama di un nuovo spettacolo, e solo nel caso avesse avuto l'approvazione di Sullivan allora avrebbe stilato il racconto completo toccando questa volta tutti i punti principali, omettendo però le parti dialogate e quelli che sarebbero stati in futuro i testi delle canzoni, che invece entrano a far parte del procedimento solo una volta sistemato più e più volte il copione. Veniva poi consegnato poi il libretto a Sullivan in modo che anche lui potesse fare la sua parte.¹¹⁵ A facilitare il tutto, fin dai primi momenti della stesura, Gilbert stesso pensava in un certo senso già musicalmente, nonostante il suo compito non fosse quello musicale,¹¹⁶ e forse è anche per questo motivo che Sullivan si trovò così in armonia lavorare con il collega. Una volta conclusa anche la parte musicale, in realtà neanche a questo punto il momento di creazione era finito, poiché Gilbert apportava continuamente modifiche alla storia e al testo, motivo per il quale ci sono diverse versioni di una stessa opera.¹¹⁷

Un lavoro quindi diviso per fasi che potevano prevedere diverse bozze e confronti tra i due autori, che funzionava bene poiché ognuno dei due aveva ben chiaro quale ruolo l'altro avesse, come testimonia Gilbert stesso:

¹¹³ ALAN FISCHLER, *Dialectics of Social Class [...]*, cit., p. 831.

¹¹⁴ «With Sullivan, I never had to do that fatal thing – explain a joke». *Ivi*, p. 832.

¹¹⁵ JAMES BROOKS KUYKENDALL, *Recitative in the Savoy Operas*, cit., p. 555.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 566.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 556.

[Per quanto riguarda] la trama [...], la prendo come una questione su cui ho il diritto dell'ultima parola: mentre la questione dei testi – del metro e del ritmo – la costruzione dei duetti, dei terzetti, e la musica concertata, e, in breve, tutti i punti che riguardano i requisiti musicali dei pezzi sono questioni riguardo alla quale ritengo che la tua decisione sia quella finale.¹¹⁸

Nonostante ciò, non mancarono sicuramente i problemi, legati in parte alle personalità dei due maestri. Gilbert possedeva un carattere forte e dinamico, era un uomo creativo la cui attività era talmente intensa che a volte era arduo stare al suo passo, cosa che mise in certi momenti in difficoltà Sullivan stesso. Si narra anche di una famosa lite tra i due che avvenne nel 1884, che per poco non fece finire la *partnership*, a prova che il loro rapporto non era completamente sempre armonioso.¹¹⁹ Ma artisticamente la collaborazione tra i due non sarebbe potuta funzionare in mancanza di una profonda stima reciproca. Ciò che riuscì ad attrarre il compositore fu probabilmente l'innegabile ingegno ritmico appartenente a Gilbert: egli non possedeva le doti musicali di Sullivan, ma è sicuramente degna di nota la sua predisposizione al ritmo, che si sposava perfettamente con il genio musicale del collega, andando così a creare melodie al di fuori delle aspettative comuni.¹²⁰

Una sorta di terzo membro della *partnership* era Richard D'Oyly Carte, impresario attratto dalle potenzialità del duo tanto da accompagnarlo durante tutta la durata della sua carriera teatrale. Carte gestiva gli aspetti più burocratici della messa in scena delle opere del Savoy, e il suo aiuto fu indispensabile ma non sempre in linea con le idee della coppia. Bisogna mettere in chiaro che, oltre ad essere uomini di teatro, Gilbert e Sullivan nella loro collaborazione con Carte erano comunque uomini molto pragmatici, disposti a lavorare solo secondo condizioni, soprattutto economiche, decise da loro. Gilbert in particolare iniziò negli anni a ritenere che il controllo di Carte sulle operazioni da lui svolte fosse

¹¹⁸ «The plot of the piece [...] I take to be a matter in which I am entitled to a casting vote: the subjects of the lyrics – questions of metre and rhythm – construction of duets, trios, and concerted music, and, in short, all points bearing on the musical requirements of the pieces are matters in which I hold that your decision is final». *Ivi*, p. 560.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 561.

¹²⁰ W. J. TURNER, *Arthur Sullivan (1842-1900)*, cit., p. 461.

troppo, idea che provocò anche una lite nata secondo l'idea che Carte non coinvolgesse abbastanza i due partner nelle decisioni finanziarie.¹²¹ Questo è un aspetto importante poiché non bisogna scordarsi che comunque le opere rappresentate al Savoy Theatre erano create per guadagnare soldi, quindi la loro popolarità e la loro redditività erano delle componenti sulle quali non era possibile sorvolare, se si considerano anche tutte le altre spese che era necessario sostenere per imbastire uno spettacolo.¹²² Ed il guadagno era dato ovviamente dal pubblico, anche in questo caso il vero motivo per cui tutto ciò fu possibile.

In realtà c'è una certa incertezza riguardo a come l'*audience* fosse composta e da quali classi sociali. Da una parte sembra, secondo alcune fonti, che il Savoy Theatre fosse frequentato da un pubblico vario composto da cittadini appartenenti a ceti variegati, e che uno degli intenti di Gilbert fosse proprio quello di «scrivere per un pubblico formato da tutte le classi sociali, presenti nello stesso momento nella stessa sala teatrale»,¹²³ ma queste affermazioni vanno in realtà contro ciò che altri studiosi delle opere Savoy invece affermano, cioè che esse fossero invece dirette esclusivamente alla classe borghese di fine Ottocento.¹²⁴

Si è già parlato del forte fenomeno di urbanizzazione ottocentesca e della nuova varietà di cittadini che affollavano i teatri inglesi, ma un gruppo in particolare era riuscito a stabilire una propria forte identità, cioè la borghesia, la “classe di mezzo”, classe in realtà molto ampia di cui facevano parte cittadini che esercitavano professioni ad ampio raggio, quindi ad esempio politici e uomini di affari ma anche poliziotti e postini, una classe che sentiva il bisogno di distinguere chi era come loro da chi era diverso da loro: ciò venne concretizzato ribadendo i valori in cui i componenti di questa classe potevano rispecchiarsi – miglioramento di sé stessi, onestà, sobrietà, castità, stabilità, con l'obiettivo di dimostrare che

¹²¹ REGINA B. OOST, *Gilbert and Sullivan: class and the Savoy tradition, 1875-1896*, Gran Bretagna, Routledge, 2009, p. 35.

¹²² *Ivi*, p. 37.

¹²³ «Write for audiences of all social classes present at once in the same auditorium». *Ivi*, p. 15.

¹²⁴ *Ibidem*.

l'appartenenza a questa classe e il loro status venissero da un lavoro personale e non solamente dal proprio successo in ambito lavorativo.¹²⁵

E anche il teatro venne utilizzato da loro come mezzo di distinzione sociale: potersi permettere biglietti costosi per andare a teatro a vedere le nuove operette era uno dei tanti privilegi utilizzati dalla borghesia per distaccarsi dagli individui dei ceti più bassi della società; il possedere denaro equivaleva non solo al far parte di uno status sociale alto, ma era anche simbolo di un livello superiore morale e culturale che andava a giustificare l'appartenenza allo status stesso.¹²⁶ Gli impresari teatrali erano ben al corrente di questa situazione, e furono proprio loro ad introdurre una serie di modifiche (come ad esempio l'aumento dei prezzi del biglietto e il cambiamento degli orari degli spettacoli) per sfavorire i lavoratori delle classi inferiori e tentare di limitare gli spettacoli ad una classe sociale dal profilo elevato.¹²⁷

Non bisogna pensare però che questo accadesse per tutti i teatri: alcuni, per andare contro questa tendenza, tentarono invece di continuare a mantenere accessibili gli spettacoli alla nuova *working class*, come ad esempio il Gaiety Theatre, teatro del debutto di Gilbert e Sullivan come coppia lavorativa. Il teatro in questione, gestito dall'impresario teatrale John Hollingshead, offriva una varietà enorme di spettacoli principalmente tendenti verso lo stile del *burlesque*, ma in generale si trattava di spettacoli all'insegna di risate, musica e belle donne, ed anche nel momento in cui i prezzi dei dovettero venire leggermente alzati la *working class* continuò a frequentare il teatro proprio per la popolarità che esso ottenne all'interno di quella classe sociale.¹²⁸

Ci si può chiedere, però, se questi membri della *working class* possano essere considerati, assieme ai borghesi, facenti parte del pubblico degli spettacoli di Gilbert e Sullivan, spostandosi dal Gaiety Theatre, all'Opera Comique, per

¹²⁵ *Ivi*, p. 17.

¹²⁶ *Ivi*, p. 18.

¹²⁷ *Ivi*, p. 20.

¹²⁸ *Ivi*, pp. 20-21.

giungere poi al Savoy Theatre.¹²⁹ La risposta sembra essere negativa, poiché da quanto emerge ad esempio dal lavoro di prezzatura dei biglietti compiuto da Carte, si deduce che l'obiettivo che si voleva dare a questi teatri fosse quello di «attrarre lo stesso pubblico dei teatri piccoli ed esclusivi del West End, come il Lyceum e l'Haymarket, più che l'*audience* diversificata dei teatri meno costosi». ¹³⁰ Persino la pubblicità stessa degli spettacoli in scena all'Opera Comique e al Savoy era indirizzata al pubblico della classe media e dell'aristocrazia, e spesso anche a coloro tra gli spettatori che facevano parte dell'ambito professionale teatrale.¹³¹

2.2 *Lo stile delle operette*

L'operetta di Gilbert e Sullivan, o *comic opera* come a volte viene chiamata dagli stessi autori, non sarebbe potuta essere concepita in mancanza delle forme teatrali musicali precedenti ad essa, come la *ballad opera* e il *burlesque*, che hanno creato un terreno fertile per la nascita della rivoluzionaria tipologia di rappresentazione; anche l'operetta, come queste forme minori furono in precedenza, è un riflesso del gusto dell'*audience* teatrale del tempo, e per la sua popolarità iniziò da subito a ricevere l'attenzione del mondo teatrale professionale e non.¹³²

L'influenza di questi generi è in realtà presente già dalle primissime *Bab Ballads* di Gilbert, le composizioni giovanili che verranno poi spesso riprese in mano dall'autore come fonte di ispirazione per trame e canzoni delle sue future operette, componimenti pubblicati sulla rivista *Fun* e che contenevano elementi

¹²⁹ *Ivi*, p. 21.

¹³⁰ «Attract the same audience as small, exclusive West End theatres such as the Lyceum [...] and Haymarket, rather than the more diverse audiences of less expensive theatres». *Ivi*, p. 22.

¹³¹ *Ivi*, p. 24.

¹³² Pagina dedicata all'operetta, in *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20386>, ultimo accesso 4 novembre 2022.

satirici ma anche di assurdità, che fecero godere loro di grande successo;¹³³ secondo Henry Rowland-Brown, inoltre, Gilbert aveva compiuto studi molto accurati sulla composizione drammatica tanto da essere in grado di recitare a memoria «intere pagine di opere teatrali, spettacoli di extravaganza e di *burlesque* ormai dimenticati».¹³⁴

La *comic opera* nasce principalmente sulla scia della *ballad opera*, del *music-hall*, della pantomima, del melodrama e dell'*extravaganza*, ed è in particolare attraverso la ripresa e parodia di queste ultime due che Gilbert e Sullivan iniziano ad ideare le loro prime tre opere,¹³⁵ e chiaro esempio di ciò è proprio *Thespis*, la prima opera in collaborazione dei due, che può essere concepita come una parodia infatti del *burlesque* e dell'*extravaganza*, tanto che gli stessi attori scelti per le rappresentazioni erano già ben conosciuti per i loro lavori in opere di quel tipo.¹³⁶ E nel caso di *Thespis* si è così vicini ai precedenti esempi teatrali che è quasi esclusivamente la musica originale di Sullivan che trasporta lo spettacolo dal genere del *burlesque* verso quello dell'opera, unito al libretto di Gilbert che smonta la struttura ad episodi dell'*extravaganza*.¹³⁷

Le operette, inoltre, continuano in un certo senso la tradizione teatrale del teatro illegittimo, poiché trasportano tutto quel tipo di spettacolarità e intrattenimento all'interno, questa volta, di un contesto legittimo. Nel momento di attività di Gilbert e Sullivan oramai non si parlava più di teatro legittimo e illegittimo, ma le forme teatrali tanto amate durante i decenni precedenti erano ancora ben presenti nelle menti degli spettatori, e le *Savoy operas* nascono da un miscuglio di generi a loro volta nati dalla contaminazione di stili diversi, «un remix

¹³³ Pagina dedicata a *The Bab Ballads* e alle relative risorse, in *The Gilbert and Sullivan Archive*, https://www.gsarchive.net/bab_ballads/bab_home.html, ultimo accesso 14 novembre 2022.

¹³⁴ «Whole pages of long-forgotten plays, extravaganzas and burlesques». HENRY ROWLAND BROWN, *The Gilbertian idea*, in «The Cornhill Magazine», LII, 310, April 1922, p. 503-512. Citazione a p. 503.

¹³⁵ CAROLYN WILLIAMS, *Gilbert and Sullivan: Gender, Genre, Parody*, [s.l.], Columbia University Press, 2010, pp. 4-5.

¹³⁶ *Ivi*, p. 35.

¹³⁷ *Ivi*, p. 38.

di forme già mischiate». ¹³⁸ Grazie alla ripresa di questo tipo di spettacolo, le Savoy operas ebbero la capacità di portare avanti questa tradizione e rivoluzionarla, intrattenendo un pubblico vario sia composto esso da giovani o da adulti, da membri più o meno eruditi. ¹³⁹

La grande popolarità che le opere di Gilbert e Sullivan hanno avuto deriva dalle novità che le hanno sapute distinguere da tutte le altre e, per comprenderle appieno, è necessario mettere in luce appunto le caratteristiche specifiche che vanno ad identificarle. Innanzitutto, bisogna premettere che il materiale che oggi rimane purtroppo non offre un quadro completo dei lavori di Gilbert e Sullivan: di solito venivano pubblicate le partiture vocali o le canzoni singole di alcune delle loro opere, in particolare da parte di Chappell & Co., che si occupò di pubblicare la maggior parte dei lavori del duo, ma di molti dei loro componimenti non si possiede più nulla. ¹⁴⁰ Pochi documenti abbiamo anche riguardo ai testi di Gilbert, poiché purtroppo non si è in possesso di nessuno dei manoscritti delle Savoy operas, ad eccezione di *Utopia (Limited)*. ¹⁴¹ Nonostante ciò è possibile comunque costruire un'analisi a partire dalla struttura, dalla musica e dalla storia delle opere stesse.

Le parole dell'amico Sir George Grove vengono in aiuto per dare un'idea del sentimento che caratterizza la musica di Sullivan:

Sembra possedere d'istinto forma e simmetria; il ritmo e la melodia rivestono qualsiasi cosa egli tocchi; la musica mostra non solo genialità, ma anche senso, giudizio, proporzione, e una completa assenza di pedanteria e presunzione; mentre l'orchestrazione si distingue per una bellezza gioiosa ed originale difficilmente superata dai più grandi maestri. ¹⁴²

¹³⁸ «A re-mix of already mixed forms». *Ivi*, p. 128.

¹³⁹ *Ivi*, p. 12.

¹⁴⁰ JAMES BROOKS KUYKENDALL, *Music from the Savoy Theatre: Savoy Curtain-Raisers*, cit., p. 356.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 556.

¹⁴² «Form and symmetry he seems to possess by instinct; rhythm and melody clothe everything he touches; the music shows not only sympathetic genius, but sense, judgment, proportion, and a complete absence of pedantry and pretension; while the orchestration is distinguished by a happy and original beauty hardly surpassed by the greatest masters». GEORGE GROVE citato in *Arthur Sullivan*, cit., p. 787.

Dal punto di vista musicale Sullivan si distacca dai suoi contemporanei vittoriani poiché non fu mai completamente influenzato dallo stile di Mendelssohn, molto in voga al tempo, scegliendo invece di ispirarsi continuamente a diversi generi musicali;¹⁴³ ciò ha portato il compositore ad essere considerato probabilmente «il musicista con più ampie vedute in quella che è la più ristretta e banale scuola di pensiero nella storia della musica».¹⁴⁴

Tra le influenze musicali di Sullivan ci sono sicuramente la sua esperienza alla Chapel Royal, i suoi studi a Lipsia, l'influenza del padre e le ispirazioni dategli dalle composizioni musicali di diversi autori, dando vita ad una musica che riesce ad essere sia un perfetto compimento dei testi di Gilbert che a vivere come composizione indipendente da essi.¹⁴⁵ Fu influenzato anche dalle operette di Offenbach per quanto riguarda l'uso della parodia musicale, in modo sia allusivo che più specifico; ciò è presente in *Trial by Jury* con riferimenti ad Handel e Bellini, o ancora in *The Mikado* con la ripresa di una fuga per organo di Bach. Questi sono inoltre tutti modi che Sullivan utilizza per utilizzare sì ritmi ripetuti e motivetti che rimangono in testa, ma anche per tentare di accontentare gli ascoltatori più eruditi.¹⁴⁶ Anche il sentimento vittoriano si fa sentire in diversi momenti musicali, ad esempio nelle cadenze finali di diverse canzoni, o ad esempio in *I hear the soft note* tratta da *Patience* dove all'inizio c'è una melodia caratterizzata dalla ripetizione delle stesse note per un certo periodo di tempo.¹⁴⁷

Come accade nelle forme a fondamento mimico musicale della prima parte del secolo, per interpretare i pezzi di Sullivan non vengono per forza richieste ai cantanti capacità di canto lirico, ed anche l'orchestra si presenta modesta, composta da un numero esiguo di strumenti; tutto ciò aiutò le operette a

¹⁴³ IAN PARROTT, *Arthur Sullivan (1842-1900)*, in «Music & Letters», XXIII, 3, July 1942, pp. 202-203.

¹⁴⁴ «The most broad-minded musician in perhaps the most narrow and unoriginal school of thought in musical history». *Ivi*, p. 203.

¹⁴⁵ Voce *Arthur Sullivan*, in *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27100>, ultimo accesso 4 novembre 2022.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

sopravvivere a lungo. Le operette sono divise in due atti, il primo che presenta un gran finale caratterizzato da una musica complessa e raffinata che accompagna il massimo del momento drammatico dello spettacolo, il secondo invece più ordinario, secondo le regole della musica Rossiniana che Sullivan sceglie di seguire.¹⁴⁸ Anche durante lo spettacolo, attraverso le sue melodie che si concretizzano in assoli, pezzi d'insieme e momenti corali, Sullivan è in grado di catturare perfettamente tutti i momenti più significativi, dai colpi di scena ai movimenti espressivi.¹⁴⁹

È presente spesso inoltre un elemento che viene definito il contrappunto dei personaggi, così caratteristico dello stile del compositore che può essere considerato quasi come un suo marchio distintivo: esso consiste nella presentazione da parte di personaggi diversi di due motivetti che apparentemente sembrano essere indipendenti l'uno dall'altro ma che poi in realtà più tardi nell'opera si uniscono in un'unica melodia, come ad esempio avviene in *The Pirates of Penzance*.¹⁵⁰ Sullivan fa anche un buon utilizzo della marcia, presente in molteplici lavori tra i quali *The Mikado*, ma in modo ancora più evidente in *Iolanthe*, opera nella quale il punto culminante del primo atto si conclude appunto con una marcia.¹⁵¹

La musica che Sullivan scrisse per i testi di Gilbert si pose come prosecuzione delle opere che avevano dato forma ad una promettente carriera di musicista, indirizzandola verso una professione ancora più redditizia di compositore teatrale, che però venne da molti svalutata e non considerata abbastanza seria.¹⁵² Il compositore, attraverso i suoi lavori in collaborazione con Gilbert, riuscì certamente a raggiungere grande notorietà, ma purtroppo a caro prezzo: Sullivan stesso era al corrente del fatto che molti ritenevano che il suo grande talento fosse

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² JÜRGEN SCHAARWÄCHTER, *Chasing a Myth and a Legend: 'The British Musical Renaissance' in a 'Land without Music'*, cit., p. 55.

in un certo senso sprecato se utilizzato, com'era difatti, per comporre "volgare" musica teatrale, decisamente di livello inferiore rispetto a quella che ci si aspetterebbe da un compositore del suo calibro.¹⁵³ Non mancarono i tentativi da parte di Sullivan di placare queste voci attraverso la creazione di numerosi componimenti considerati più seri, come inni, canzoni, musica da orchestra e da camera; i pezzi in questione tuttavia non giunsero mai al successo della sua musica teatrale.¹⁵⁴ Alcuni addirittura sostenevano che Sullivan fosse «incapace di scrivere null'altro che musica falsa e dozzinale».¹⁵⁵ La scarsa popolarità delle creazioni di Sullivan al di fuori di quelle per il teatro è anche da ricondurre al fatto che è veramente difficile recuperare gli spartiti delle sue altre opere.¹⁵⁶

Durante la sua carriera teatrale, tra l'altro, fu anche accusato di non utilizzare musica originale composta da lui, ma di aver rubato in più occasioni componimenti di autori minori, come sembra il caso di una famosa ballata scritta da James L. Molley che apparentemente Sullivan riprese ed utilizzò per un tema musicale in *The Gondoliers*; i critici ritengono tuttavia che queste accuse derivino principalmente da un sentimento di gelosia nei confronti del talentuoso compositore, che più che imitare gli altri spesso copiava sé stesso riprendendo i suoi stessi motivetti.¹⁵⁷ Fu molto legato anche alla composizione di musica sacra, che lo prese a tal punto da dichiarare che la sua musica sacra fosse «ciò su cui baso la mia reputazione di compositore [...], prodotto del mio pensiero più sincero e del mio lavoro più costante».¹⁵⁸

Nonostante la reputazione negativa cui i musicologi colti avevano condannato a Sullivan per la sua scelta di dedicarsi alla professione di compositore per il teatro musicale, invece che impegnarsi in lavori più nobili, questa sua svalutazione si

¹⁵³ JULIAN ONDERDONK, *Lost Chords and Christian Soldiers: The Sacred Music of Sir Arthur Sullivan*, in «Music Library Association. Notes», LXXII, 2, December 2015, p. 346.

¹⁵⁴ *Ivi*, pp. 345-346.

¹⁵⁵ «Incapable of writing anything but insincere and vulgar music». *Ivi*, p. 346.

¹⁵⁶ CARL QILLIAM YAFFE, *The Renaissance of Sir Arthur Sullivan*, in «College Music Symposium», XXI, 1, Spring 1981, p. 29.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 28.

¹⁵⁸ «On which I base my reputation as a composer [...] the products of my most earnest thought and most incessant toil». JULIAN ONDERDONK, *Lost Chords and Christian Soldiers: The Sacred Music of Sir Arthur Sullivan*, cit., p. 346.

dimostra in realtà irrilevante per determinare la sua grandezza, essendo riuscito comunque a conquistare enorme consenso e popolarità che lo accompagnano anche dopo la morte, come può essere testimoniato da quanto scrive Andrew Lamb:

Nonostante sia stato considerato il principale compositore britannico durante la sua vita, i suoi lavori seri non sono riusciti a procurargli una popolarità durevole. Le sue opere comiche, tuttavia, in particolare quelle scritte per i libretti di W. S. Gilbert, rappresentano uno stile particolare inglese di operetta che ha raggiunto una fama eccezionale e duratura, e che ha reso Sullivan uno dei più popolari compositori britannici.¹⁵⁹

A prescindere dalla valutazione musicologica del lavoro del compositore, i lavori di Gilbert e Sullivan, essendo opere per il teatro sono scritte con l'interesse principale di essere spettacoli di intrattenimento, punto da tenere sempre bene a mente quando si analizzano.

Esse vengono spesso descritte come opere satiriche, definizione tuttavia non accurata: nonostante ci sia una somiglianza che le fa avvicinare al genere della satira per quanto riguarda l'ironia con cui è considerato il sistema sociale, allo stesso tempo ci si allontana da questo stile poiché in Gilbert manca quell'elemento di serietà e volontà di cambiare il sistema che invece è necessario per rendere un'opera satirica.¹⁶⁰ Secondo Robert Higbie, non bisogna prendere troppo seriamente la critica che Gilbert fa alla società, poiché essa ha come obiettivo la comicità e il non prendere ciò che avviene nell'opera in maniera razionale;¹⁶¹ al contrario, Gilbert vuole proprio sfuggire alla serietà e far in modo che lo spettatore possa essere in grado di sottrarsi a tutti i problemi che l'autore gli pone davanti.¹⁶²

¹⁵⁹ «Although he was considered the leading British composer during his lifetime, his serious works have failed to establish a lasting popularity. His comic operas, however, particularly those written to librettos by W. S. Gilbert, represent a peculiarly English style of operetta which has achieved an exceptional and lasting renown and which has made Sullivan one of the most widely popular of all British composers». ANDREW LAMB citato in CARL WILLIAM YAFFE, *The Renaissance of Sir Arthur Sullivan*, cit., p. 26.

¹⁶⁰ ROBERT HIGBIE, *Conflict and Comedy in W. S. Gilbert's Savoy Operas*, in «South Atlantic Bulletin», XLV, 4, November 1980, p. 66.

¹⁶¹ *Ivi*, p. 71.

¹⁶² *Ivi*, p. 68.

La scelta di tutto ciò viene fatta, nel contesto dello spettacolo, con l'obiettivo di rendere sopportabile le insoddisfazioni e i conflitti del mondo tramite il tentativo di far perdere loro valore e venendo trattati da Gilbert nelle sue storie con un atteggiamento che porta il pubblico a non sentire il bisogno né la necessità di prenderli seriamente e risolverli: «sono così privi di senso che non ne vale la pena».¹⁶³ I conflitti si manifestano tra l'individuo e il sistema sociale formato da tutte quelle regole e norme che ognuno è vincolato a rispettare, il che porta ad avere l'impressione che il sistema sociale serva fondamentalmente a controllare gli individui attraverso leggi arbitrarie, che, come viene detto in *Iolanthe*, creano un sistema politico che esiste per fare niente in particolare.¹⁶⁴ La vita moderna viene descritta come un incubo, «incomprensibile e spaventoso»,¹⁶⁵ dove le persone si sentono intrappolate e prive di una propria identità.

Viene a crearsi quindi non solo un conflitto esterno tra l'individuo e l'obbligo a rispettare queste leggi, ma anche uno all'interno dell'individuo stesso, tra un ideale che il personaggio vorrebbe raggiungere e le rigide regolamentazioni sociali che invece tendono ad allontanarlo da questo suo obiettivo, con questi due fronti che finiscono per scontrarsi l'uno con l'altro.¹⁶⁶ Ma i personaggi stessi, per come sono creati da Gilbert, non sono in grado di far fronte a questo conflitto e a tutti gli altri ostacoli che si ritrovano a dover affrontare,¹⁶⁷ ma in realtà non è neanche necessario che lo facciano.

Ecco infatti che emerge un'altra novità: Gilbert non solo fa in modo che i personaggi non siano in grado di trovare una soluzione a ciò che si pone loro davanti, ma non vuole nemmeno che essi provino a farlo, perché, di nuovo, non vuole che essi vengano presi seriamente. E perché ciò accada, a differenza di quello che di solito succede, lui fa di tutto per evitare che l'*audience* possa immedesimarsi nei personaggi, poiché sono loro stessi che per primi non si preoccupano di questi

¹⁶³ «They are so pointless they are not worth the effort». *Ivi*, p. 66.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ «Incomprehensible and frightening». *Ivi*, p. 67.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

problemi e ne parlano in modo distaccato, come se stessero parlando dei conflitti di qualcun altro.¹⁶⁸ Sembra proprio che i protagonisti delle storie si vedano come a loro volta all'interno di una recita nella quale sono loro stessi gli attori, motivo per il quale sono portati a considerare tutto quanto in modo assolutamente distaccato.¹⁶⁹ Nell'espressione dei sentimenti, nei gesti e movimenti, tutto sembra costruito e meccanico come se i personaggi fossero delle caricature, come quelle delle illustrazioni dello stesso Gilbert (che si ricorda, fu anche disegnatore).¹⁷⁰ Questa mancanza di serietà che caratterizza i personaggi li fa avvicinare più a dei bambini che a degli adulti, per il loro carattere un po' infantile e l'accettare le regole senza farsi troppe domande.¹⁷¹

Il motivo per cui questi personaggi sono così caricaturali e giocosi è che, nella realtà, non c'è l'intenzione di sfidare (almeno in modo diretto ed esplicito) il controllo sociale: è una ribellione giocosa, i conflitti sono creati a scopo comico per ridere dei personaggi incastrati in buffe situazioni, mostrando l'assurdità di situazioni che non nascono con l'obiettivo di essere risolte. Si potrebbe dire che, per la durata dello spettacolo e per l'illusione della storia, le regole del sistema, benché criticate, vengano accettate dal librettista e dallo spettatore in modo che ci si possa giocare.¹⁷²

Gilbert utilizza inoltre le sue abilità linguistiche e un uso inappropriato del linguaggio poetico per farsi beffa dei momenti di romanticismo e sdolcinatezza, usando ad esempio uno stile in versi in diverse forme con l'obiettivo di prendere in giro le forme poetiche, esagerandole nello stesso modo in cui aveva già esagerato nel parlare dei personaggi e della società. Per questo motivo il focus spesso non è tanto sulle parole che vengono cantate e il loro significato, ma su come il tutto suona: Gilbert sembra volerci dimostrare quanto sia in grado di giocare con le parole e quanto possa riuscire a prendere la serietà dei significati e,

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 68.

¹⁶⁹ *Ivi*, pp. 68-69.

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 69.

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² *Ivi*, p. 70.

attraverso i meccanismi già descritti, sconvolgerla completamente. Ciò si sposa perfettamente con la musica di Sullivan, che, regolare e bilanciata, riesce abilmente a controbilanciare l'operazione di Gilbert.¹⁷³

Persino il modo in cui vengono presentati gli antagonisti delle storie non ce li fa prendere seriamente come personaggi negativi: innanzitutto anche loro sono caratterizzati da un certo infantilismo, ma soprattutto, rispetto ai protagonisti, hanno anche il vantaggio di non sentirsi vittime del sistema, perché lo andrebbero a violare comunque. Non ci sono, nelle storie, propriamente personaggi buoni e cattivi, poiché i “cattivi” di cui parla Gilbert non vengono posti come un'alternativa ai personaggi “buoni” come avviene di norma, ma la situazione che si crea è quella nella quale lo spettatore, poiché non è né da una parte né dall'altra, ha la possibilità di ridere di entrambe.¹⁷⁴ Sembra quindi che tutti i personaggi delle vicende siano «dei bambini che giocano a fare gli adulti»,¹⁷⁵ creati con caratteristiche esagerate ed assurde.¹⁷⁶

Ed è proprio questo uno dei modi che Gilbert utilizza per offrire alla sua *audience* l'*happy ending* della storia, che viene costruito mettendo alla luce e mostrando l'assurdità che caratterizza entrambe le parti prese in causa. Un chiaro esempio di ciò è dato dal finale di *Pirates of Penzance*, opera nella quale tutte le azioni che compiono i pirati sono paragonate ad un gioco per bambini, e difatti nel finale, nel momento in cui devono rispondere delle loro azioni davanti al nome della Regina, loro si arrendono davanti alla sua autorità, per mostrare come ciò che è successo non è niente di serio né deve essere considerato come tale, in una situazione che sembra quella di un genitore che rimprovera il bambino dopo che egli ha giocato troppo ed è ora di smettere.¹⁷⁷ I finali delle opere, inoltre, rispettavano perfettamente gli ideali borghesi vittoriani esaltati da Gilbert in merito

¹⁷³ *Ivi*, p. 74.

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 72.

¹⁷⁵ «Children playing at being grown-ups». *Ivi*, p. 69.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 75.

all'obbedienza alle leggi,¹⁷⁸ che permettevano quindi ai personaggi di avere un loro lieto fine.

Un altro elemento chiave per il lieto fine che caratterizza alcune operette è l'elevazione sociale dei personaggi: i libretti che proponeva Gilbert erano caratterizzati dalla presenza di un personaggio di umili natali del quale però alla fine, con un colpo di scena, si scoprono le origini sociali elevate, come ciò che avviene in *H. M. S. Pinafore* (1878) dove nel finale si viene a conoscenza del fatto che Ralph, un marinaio comune come qualunque altro, era in realtà stato scambiato nella culla con il suo capitano ed aveva quindi origini più elevate rispetto alla sua attuale posizione sociale.¹⁷⁹

Importante nelle operette dal punto di vista stilistico è anche l'utilizzo che viene fatto del recitativo. Il nuovo genere ibrido che si stava venendo a creare dalla collaborazione dei due autori arriva alla metà degli anni Settanta dell'Ottocento, momento considerabile il massimo della collaborazione tra i due autori, con un utilizzo sempre più marcato di tale forma, sperimentando Gilbert anche spesso con lo stile del verso italiano.¹⁸⁰ Successivamente poi l'uso del recitativo andrà sempre più a calare, venendo utilizzato pochissimo in opere di metà degli anni Ottanta come ad esempio *The Mikado*.¹⁸¹

È difficile parlare però di uno stile unico ed omogeneo quando si parla delle operette, poiché attraverso le quattordici opere si ritrova una certa varietà di scrittura e di strutture che parte dai creatori stessi, che avevano obiettivi diversi: Sullivan, che doveva occuparsi di comporre la musica, si preoccupava meno del trovare situazioni comiche e il suo obiettivo era quello di far comunicare ai personaggi il loro carattere attraverso la musica, mentre Gilbert, il librettista, si preoccupava più invece della comicità e della costruzione dei personaggi. Ciò, nonostante tutto, si dimostra una dinamica trionfante.¹⁸²

¹⁷⁸ ALAN FISCHLER, *Dialectics of Social Class [...]*, cit., p. 832.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

¹⁸⁰ JAMES BROOKS KUYKENDALL, *Recitative in the Savoy Operas*, cit., p. 574.

¹⁸¹ *Ivi*, p. 594.

¹⁸² *Ivi*, p. 553.

In ultima analisi le Savoy *operas* manifestano l'intento di portare avanti, sulla scia delle forme teatrali precedenti, un'idea di teatro come luogo di svago e d'intrattenimento, ma allo stesso tempo c'è chiaramente un tentativo di nobilitare le rappresentazioni messe in scena pur mantenendo lo spirito dei vecchi spettacoli. Sembra che Gilbert & Sullivan vogliano dimostrare come sia possibile ottenere un'opera di alta qualità non necessariamente seguendo le regole dell'opera lirica seria come poteva essere quella italiana o francese, concependo un genere ibrido che va a soddisfare un *audience* teatrale diversificata senza precedenti; da una parte viene soddisfatta la necessità sempre più sentita di spettacoli meno impegnativi da parte del pubblico borghese, dall'altra allo stesso tempo i due autori riescono nell'obiettivo di rendere accessibile l'esperienza di un'opera di elevata qualità ad una fetta più ampia di pubblico.

Nei testi di Gilbert delle forme teatrali passate rimangono i personaggi caricaturali, le musiche e le danze, assieme a tematiche inserite in un contesto di scherzo e parodia, due fattori non sono più espliciti ed esagerati, ma dei quali l'autore si serve invece in modo più raffinato. Almeno inizialmente il librettista sceglie di mantenere la struttura del recitativo molto presente ad esempio nella *ballad opera*, ma la musica popolare e ben conosciuta utilizzata da Gay viene qui sostituita dalle melodie innovative di Sullivan, due elementi di originalità che rendono le operette familiari ma allo stesso tempo un'esperienza nuova per l'*audience* teatrale. La forma aperta e poco definita degli spettacoli di *burlesque* viene sostituita da una struttura ben circoscritta in due atti e una scansione chiara delle scene e di ciò che avviene nella storia.

2.3 Le opere più celebri

Sarebbe necessario soffermarsi su ognuna delle quattordici opere per capire la grandezza e il genio di queste composizioni, ma alcune tra le più famose sono sufficienti per dare un'idea generale dell'anima dei lavori dei due autori.

Nonostante *H.M.S. Pinafore, or The Lass That Loved a Sailor* sia la quarta opera nata dalla collaborazione tra Gilbert e Sullivan, essa può essere considerata il primo vero grande successo del duo,¹⁸³ e rimane anche oggi una delle loro opere più celebri.¹⁸⁴ L'opera debuttò all'Opéra Comique il 25 maggio 1878 e godette di una lunga programmazione di 700 spettacoli, battendo il record del tempo per uno *show* del West End.¹⁸⁵

Nella storia ci si trova a bordo della nave H.M.S. Pinafore, dove il giovane Ralph Rackstraw, marinaio abile e di bell'aspetto, è innamorato della bella Josephine, che è tuttavia figlia del Capitano Corcoran e già promessa sposa al primo lord dell'ammiragliato Sir Joseph Porter. La giovane, tuttavia, non è entusiasta del matrimonio poiché è già innamorata segretamente proprio di Ralph, un amore che però, per la differenza di ceto sociale tra i due, li mette in difficoltà. Ma ecco che avviene il colpo di scena: Little Buttercup, una degli altri personaggi femminili sulla nave, rivela di essere stata la nutrice del Capitano e di Ralph, e di averli scambiati da bambini. Ralph, scoperto il suo vero rango sociale, diventa il nuovo capitano, Sir Joseph consente il suo matrimonio con Josephine e l'opera si conclude con un lieto fine.

Una delle principali fonti di ispirazione per *H.M.S. Pinafore* che Gilbert utilizzò fu il suo stesso lavoro *Bab Ballads*, i suoi componimenti giovanili intrisi di gaiezza e scherzosità, che hanno certamente aiutato a rendere l'opera di successo; un esempio di ciò nell'opera è dato dal nome Little Buttercup, che contiene la parola *little* ma va a caratterizzare una donna che è invece raffigurata come un'imponente matrona, o il fatto che Gilbert prenda in giro l'idea che il primo lord dell'ammiragliato sia una figura che non ha mai salpato per i mari.¹⁸⁶ Anche

¹⁸³ IAN BRADLEY, *The annotated Gilbert and Sullivan*, cit., p. 13.

¹⁸⁴ Pagina dedicata a *H.M.S. Pinafore* e alle relative risorse, in *The Gilbert and Sullivan Archive*, <https://gsarchive.net/pinafore/html/index.html>, ultimo accesso 14 novembre 2022.

¹⁸⁵ IAN BRADLEY, *The annotated Gilbert and Sullivan*, cit., p. 13.

¹⁸⁶ Pagina dedicata a *H.M.S. Pinafore* e alle relative risorse, in *The Gilbert and Sullivan Archive*, <https://gsarchive.net/pinafore/html/index.html>, ultimo accesso 14 novembre 2022.

la musica è molto allegra, nonostante durante la sua composizione Sullivan stesse soffrendo di un grave problema ai reni.¹⁸⁷

Per il grande trionfo dell'opera Gilbert, Sullivan e Carte dovettero avere a che fare con delle produzioni pirata offerte da diverse compagnie americane, che iniziarono a mettere in scena lo spettacolo senza dare nessun contributo monetario agli autori originali; in risposta a ciò, i tre decisero di andare loro stessi a New York per imbastire la prima replica autorizzata dell'opera, che debuttò ufficialmente nel dicembre del 1879.¹⁸⁸

Poiché *H.M.S. Pinafore* era stata vittima di così tante riproduzioni illegali, nel caso di *The Pirates of Penzance, or The Slave of Duty* i tre uomini decisero di presentare la nuova opera contemporaneamente in Inghilterra e negli Stati Uniti.¹⁸⁹ Il debutto avvenne il 31 dicembre 1879 al Fifth Avenue Theater a New York con lo stesso Sullivan come direttore d'orchestra,¹⁹⁰ ma già il giorno prima in Inghilterra al Royal Bijou Theatre lo spettacolo era stato messo in scena.¹⁹¹ Successivamente, lo spettacolo debuttò in modo ufficiale all'Opéra Comique il 3 aprile 1880.¹⁹²

Il racconto comincia già con un malinteso, poiché il protagonista Frederic viene affidato da bambino ad una banda di pirati dal cuore tenero per errore della sua tata, donna con problemi di udito che aveva confuso la parola *pilot* con *pirate*. L'obiettivo di Frederic, ormai adulto, è quello di prendere con sé l'amata Ruth e tornare ad essere un membro rispettabile della società, dato che il contratto che lo lega ai corsari dura fino ai 21 anni. Si scopre tuttavia che Frederic è nato il 29 febbraio, e che quindi, compiendo 21 anni in un anno non bisestile, deve continuare

¹⁸⁷ IAN BRADLEY, *The annotated Gilbert and Sullivan*, cit., p. 14.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ Pagina dedicata a *The Pirates of Penzance* e alle relative risorse, in *The Gilbert and Sullivan Archive*, <https://gsarchive.net/pirates/html/index.html>, ultimo accesso 14 novembre 2022.

¹⁹⁰ IAN BRADLEY, *The annotated Gilbert and Sullivan*, cit., p. 86.

¹⁹¹ Pagina dedicata a *The Pirates of Penzance* e alle relative risorse, in *The Gilbert and Sullivan Archive*, <https://gsarchive.net/pirates/html/index.html>, ultimo accesso 14 novembre 2022.

¹⁹² *Ibidem*, ultimo accesso 14 novembre 2022.

ancora a far parte della banda. Tra varie e comiche peripezie e equivoci, alla fine il tutto viene placato grazie all'autorità del nome della Regina Vittoria.

Sullivan fu estremamente soddisfatto della realizzazione del libretto di *The Pirates of Penzance*, per il quale riservò particolari lodi in una lettera alla madre: «Il libretto è geniale, ingegnoso, meravigliosamente divertente in alcune parti, ed eccezionale a volte nel dialogo, perfettamente scritto per la musica, come tutto ciò che crea Gilbert».¹⁹³ L'entusiasmo del compositore nasce anche dall'impressione che, grazie al libretto del collega, egli avesse avuto la possibilità di mostrare veramente le sua abilità come compositore operistico,¹⁹⁴ lavoro che gli riuscì alla perfezione nonostante egli avesse dovuto scrivere gran parte della partitura nel suo hotel a New York, dove alloggiava mentre era alle prese con le problematiche legate alle rappresentazioni illegali di *H.M.S. Pinafore*.¹⁹⁵

All'interno dello spettacolo, inoltre, Gilbert e Sullivan scelsero di inserire parte della musica della loro prima produzione *Thespis, or The Gods Grown Old*, opera la cui musica, come già menzionato, non è stata mai pubblicata.¹⁹⁶ I motivetti e le canzoni di *Pirates* sono descritti da Sullivan stesso come «notevolmente armoniosi ed orecchiabili»,¹⁹⁷ e la prima produzione inglese dello spettacolo godette di all'incirca 400 repliche.¹⁹⁸

Similmente a *Pirates* anche *Iolanthe, or The Peer and the Peri* debuttò sia negli Stati Uniti che in Inghilterra, ma questa volta il debutto fece la storia poiché avvenne lo stesso giorno, il 25 novembre 1882, in entrambi i Paesi.¹⁹⁹ L'opera è da molti ritenuta uno dei prodotti più riusciti di Gilbert e Sullivan, che nel 1882

¹⁹³ «The libretto is ingenious, clever, wonderfully funny in parts, and sometimes brilliant in dialogue – beautifully written for music, as is all Gilbert does». ALAN FISCHLER, *Dialectics of Social Class [...]*, cit., p. 833.

¹⁹⁴ IAN BRADLEY, *The annotated Gilbert and Sullivan*, cit., p. 86.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁹⁶ Pagina dedicata a *The Pirates of Penzance* e alle relative risorse, in *The Gilbert and Sullivan Archive*, <https://gsarchive.net/pirates/html/intro.html>, ultimo accesso 14 novembre 2022.

¹⁹⁷ «Strikingly tuneful and catching». *Ibidem*.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ IAN BRADLEY, *The annotated Gilbert and Sullivan*, cit., p. 163.

erano giunti ad uno dei punti più alti del loro successo lavorativo.²⁰⁰ L'opera fu il primo spettacolo a debuttare al Savoy Theatre inaugurato l'anno prima, e può essere quindi tecnicamente considerata la prima delle Savoy operas;²⁰¹ e l'atmosfera magica del racconto riesce magnificamente ad essere riprodotta nella messa in scena poiché il Savoy Theatre fu il primo teatro in Gran Bretagna ad essere illuminato con la corrente elettrica, con la possibilità quindi di creare vari effetti di luce.²⁰²

Nel mondo magico ed immaginario della storia, dove la Camera dei Lord è composta da esseri fatati, vive Strephon, un pastore dell'Arcadia figlio di un mortale e di una fata, Iolanthe. Strephon ama Phyllis che ricambia i suoi

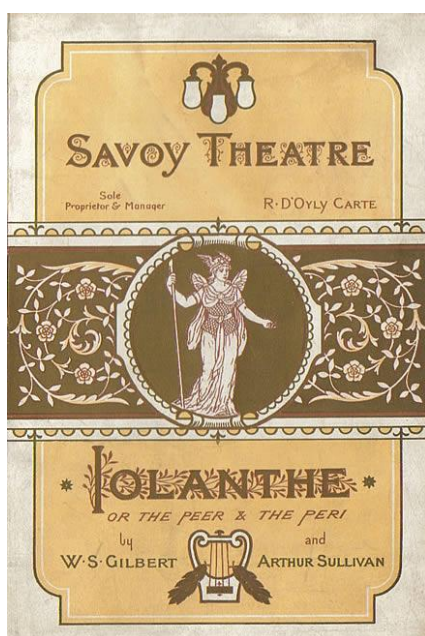


Figura 3 Il programma della produzione originale di *Iolanthe* dalla collezione di John Sands. The Gilbert and Sullivan Archive, <https://www.gsarchive.net/>, ultimo accesso 14 novembre 2022.

sentimenti, ma non è al corrente della vera natura di Strephon. A causa di una serie di malintesi il rapporto tra i due rischia di crollare tra una serie di scontri e discussioni, ma anche in questo caso tutto viene risolto e l'*happy ending* non manca.

Gilbert riprende il tema del matrimonio tra una fata e un mortale che aveva già affrontato in una delle sue *Bab Ballad*, e nello stile umoristico e divertente di Gilbert egli compone uno spettacolo comico con tema politico, in particolare riferito alla Camera dei Lord, un'istituzione importante per gli inglesi ma allo stesso tempo considerata spesso ridicola, spunto succulento per l'umorismo e la giocosità di

Gilbert: «*Iolanthe* gli diede la possibilità di dedicare un'intera opera alla leggera presa in giro di un'istituzione per la quale, come la maggior parte degli uomini

²⁰⁰ Pagina dedicata a *Iolanthe* e alle relative risorse, in *The Gilbert and Sullivan Archive*, <https://gsarchive.net/iolanthe/html/index.html>, ultimo accesso 14 novembre 2022.

²⁰¹ IAN BRADLEY, *The annotated Gilbert and Sullivan*, cit., p. 165.

²⁰² *Ibidem*.

inglesi, provava in realtà un profondo affetto»,²⁰³ a testimonianza ancora una volta che in generale tutto nelle opere di Gilbert doveva essere preso con leggerezza, quasi come un gioco. Questo non evitò tuttavia all'opera lamentele e censure, tanto che due canzoni vennero tagliate dall'opera a causa dei loro sottotesti e commenti taglienti, considerati troppo arditi.²⁰⁴

Per quanto riguarda invece il lavoro di composizione musicale, anche in questo caso Sullivan non deluse, producendo alcuni dei suoi più magnifici lavori musicali e giocando con diversi stili, dall'imponente marcia trionfale alla dolce musica del duetto tra Strephon e Phyllis.²⁰⁵ Le forti emozioni che produce la musica dell'opera sono certamente influenzate dai sentimenti di Sullivan durante la composizione della partitura, cominciata solamente poco giorni dopo la morte della sua amata madre.²⁰⁶

L'originale messa in scena di *Iolanthe* durò per più di un anno contando 398 repliche,²⁰⁷ e lo spettacolo rimane ancora oggi una delle loro opere più famose.²⁰⁸

Il vero apice della collaborazione tra Gilbert e Sullivan è rappresentato da *The Mikado, or The Town of Titipu*, probabilmente l'opera Savoy che ebbe più successo tra tutte²⁰⁹ e che è stata messa in scena più volte di qualsiasi altra creata dalla coppia.²¹⁰ Nacque tuttavia in un momento di crisi per i due autori: Sullivan aveva per la seconda volta rifiutato la proposta di un'altra opera a tema magico da parte di Gilbert, ed era stanco di scrivere musica per spettacoli dai temi ridicoli e caotici, chiedendo invece al collega «un libretto più semplice, dove la musica non

²⁰³ «*Iolanthe* gave him the opportunity to devote an entire opera to the gentle mockery of an institution for which, like most Englishmen, he, in fact, had a deep affection». IAN BRADLEY, *The annotated Gilbert and Sullivan*, cit., p. 164.

²⁰⁴ IAN BRADLEY, *The annotated Gilbert and Sullivan*, cit., p. 164.

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ *Ivi*, pp. 164-65.

²⁰⁷ IAN BRADLEY, *The annotated Gilbert and Sullivan*, cit., p. 165.

²⁰⁸ Introduzione a *Iolanthe*, in *The Gilbert and Sullivan Archive*, <https://gsarchive.net/iolanthe/html/intro.html>, ultimo accesso 14 novembre 2022.

²⁰⁹ Pagina dedicata a *The Mikado* e alle relative risorse, in *The Gilbert and Sullivan Archive*, <https://www.gsarchive.net/mikado/html/index.html>, ultimo accesso 14 novembre 2022.

²¹⁰ IAN BRADLEY, *The annotated Gilbert and Sullivan*, cit., p. 257.

fosse subordinata alle parole ma fosse in grado di stare in piedi da sola».²¹¹ La risposta non venne presa bene da Gilbert e si generò una lite che per poco pose fine alla *partnership*; tuttavia Gilbert fu ispirato dalla caduta di una spada giapponese dalla sua montatura a muro a scrivere un'opera ambientata in Giappone, che fosse libera dalla confusione che non piaceva a Sullivan ma comunque ricca dell'umorismo caratteristico di Gilbert.²¹²

Ancora una volta la trama si presenta intricata: Nanki-Poo è un menestrello che torna nella città di Titipu poiché viene a sapere che la donna che ama, Yum-Yum, è promessa in sposa a Ko-Ko, un sarto taccagno, e che quello stesso giorno si sposteranno. Nanki-Poo riesce ad incontrare Yum-Yum e le rivela di essere il figlio del Mikado, cioè l'Imperatore, e lei a sua volta rivela di non essere innamorata di Ko-Ko ma di amare il cantore. Poiché il loro è un amore impossibile, Nanki-Poo tenta il suicidio, ma viene visto da Ko-ko che gli dice che il suicidio è un'offesa capitale e gli propone di scegliere invece un'esecuzione ufficiale. Nanki-Poo accetta, ma a condizione di poter sposare Yum-Yum e stare con lei un mese prima di essere decapitato; Ko-Ko potrà poi sposare la giovane. Tuttavia si scopre che secondo le leggi dell'Imperatore la vedova di un uomo decapitato deve essere seppellita viva, e ciò pone Nanki-Poo davanti ad un nuovo dilemma. Nanki-Poo decide di annullare il matrimonio e chiede a Ko-Ko di procedere con l'esecuzione, ma Ko-Ko non è in grado di ucciderlo e decide di creare una finta dichiarazione di esecuzione. Essa viene mostrata al Mikado al suo arrivo, che però decide di condannare Ko-Ko a morte per aver ucciso l'erede al trono. Tra una vicissitudine e l'altra, alla fine Nanki-Poo riesce a sposare Yum-Yum e il Mikado proclama il perdono su tutti.

L'opera, nonostante l'ambientazione giapponese, non ha assolutamente l'obiettivo di prendere in giro quel Paese, ma è comunque rivolta alla Gran Bretagna, verso la quale è nuovamente indirizzata la satira.²¹³ Anche la musica di

²¹¹ «A more straightforward libretto, where the music would not just have to be subordinate to the words but could stand on its own». *Ibidem*.

²¹² *Ivi*, p. 258.

²¹³ IAN BRADLEY, *The annotated Gilbert and Sullivan*, cit., p. 258.

Sullivan è chiaramente di stampo inglese e in particolare si ispira alla musica folkloristica della tradizione, con solo qualche minima influenza di melodie giapponesi come l'uso a volte della scala pentatonica per qualche motivetto musicale.²¹⁴

Lo spettacolo venne rappresentato per 672 serate, e il suo successo fu enorme anche negli Stati Uniti d'America, dove si dice che durante una serata nel 1886 stavano andando in scena contemporaneamente 170 rappresentazioni dell'opera sparse in tutto il Paese.²¹⁵

Con il suo debutto il 7 dicembre 1889, il dodicesimo lavoro di Gilbert e Sullivan, *The Gondoliers, or The King of Barataria*, è considerato l'ultima operetta che ottenne veramente un ampio successo, grazie alla sua colonna sonora frizzante e forse anche quella che più si presta ad essere ballata.²¹⁶ La composizione dell'opera fu ancora una volta non di semplici natali, poiché nuovamente Sullivan aveva richiesto a Gilbert un libretto che potesse dare la possibilità alla sua musica di essere posta in primo piano rispetto al testo, ottenendo una risposta alquanto ricca di astio:

Certamente non esiste alcun modus vivendi che possa essere soddisfacente per entrambi ... tu sei un esperto nella tua professione, ed io un esperto nella mia. Se collaboriamo, dobbiamo farlo da maestro a maestro – non da maestro e servitore.²¹⁷

Nonostante ciò, anche questa volta alla fine i due riuscirono a trovare un accordo e, attraverso varie corrispondenze e bozze, composero il documento finale.²¹⁸

I due protagonisti dell'opera, i fratelli adottivi Marco e Giuseppe, due gondolieri che si sono appena sposati con le loro rispettive mogli, vengono a

²¹⁴ *Ibidem*.

²¹⁵ *Ivi*, p. 259.

²¹⁶ Pagina dedicata a *The Gondoliers* e alle relative risorse, in *The Gilbert and Sullivan Archive*, <https://gsarchive.net/gondoliers/html/index.html>, ultimo accesso 14 novembre 2022.

²¹⁷ «There is most certainly no 'modus vivendi' to be found that shall be satisfactory to both of us ... You are an adept in your profession, and I am an adept in mine. If we meet, it must be as master and master - nota as master and servant». GILBERT SULLIVAN citato in IAN BRADLEY, *The annotated Gilbert and Sullivan*, cit., p. 357.

²¹⁸ IAN BRADLEY, *The annotated Gilbert and Sullivan*, cit., p. 358.

scoprire che uno di loro due è in realtà il re di un luogo chiamato Barataria; il problema è che l'unica a sapere chi dei due sia il re è la loro madre adottiva, al momento irreperibile. Giunti entrambi a Barataria in attesa che la donna venga ritrovata, scoprono però anche che il re è stato da bambino sposato con la figlia del Duca spagnolo di Plaza Toro, Casilda, e che quindi uno di loro due si è sposato due volte senza volerlo. Il caos irrompe quando le due mogli dei gondolieri e Casilda raggiungono Marco e Giuseppe per sapere chi di loro sarà regina, ma ecco che la madre adottiva, Inez, viene ritrovata, e rivela che in realtà, per uno scambio nella culla, il vero re di Barataria non è nessuno dei due italiani, ma il servitore di Casilda di cui la giovane è innamorata, Luiz; i due si sposando e tutto è risolto.

Questa fu l'opera alla quale Gilbert e Sullivan lavorarono più a lungo, Gilbert cinque mesi e Sullivan un'estate intera.²¹⁹ Ancora una volta Gilbert sceglie di ambientare la sua storia ben lontano dalla patria vittima della sua ironia, e decide questa volta di deridere la classe nobile e la stessa monarchia inglese,²²⁰ anche se in generale l'opera presenta intenzioni satiriche rivolte a tutti ceti sociali, tornando ad un'impostazione all'insegna dello scompiglio e del disordine tanto odiata da Sullivan.²²¹ Ma nonostante ciò è forse proprio questa l'opera che in modo migliore riesce a mettere insieme tutto il meglio dei due talenti così diversi ma allo stesso tempo così armoniosi: i testi di Gilbert riescono nel loro intento umoristico ma senza essere eccessivamente ridicoli, cosa che lascia molto spazio alla musica di Sullivan.²²²

Purtroppo in questo periodo le cose tra Gilbert e Sullivan si stavano facendo difficili a causa di discordanze dal punto di vista professionale e monetario (ad esempio per alcune spese fatte da Carte senza prima una consultazione con gli autori e che divisero le opinioni dei due), cosa che per un motivo o per l'altro portò *The Gondoliers*, con le sue 554 repliche, a rappresentare «l'ultimo grande esempio

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ Pagina dedicata a *The Gondoliers* e alle relative risorse, in *The Gilbert and Sullivan Archive*, <https://gsarchive.net/gondoliers/html/index.html>, ultimo accesso 14 novembre 2022.

²²¹ *Ibidem*.

²²² IAN BRADLEY, *The annotated Gilbert and Sullivan*, cit., p. 358.

del genio di questi due uomini, così incompatibili caratterialmente ma così perfettamente coniugati artisticamente». ²²³ La duratura collaborazione tra Gilbert e Sullivan vide così la sua fine durante gli anni novanta dell'Ottocento.

All'alba del nuovo secolo le operette dell'era della Savoy Opera furono sostituite dai nuovi spettacoli di *musical comedy*; in seguito alla morte dei due autori il genere dell'operetta non venne continuato, rimanendo come un punto fisso della storia del teatro inglese legato a quel momento e quella situazione specifica. Ci furono tentativi di mettere in scena le operette anche durante la prima metà del Novecento, ma mancando quel tempo, quel pubblico e quella situazione non ci fu il successo desiderato. ²²⁴

Nonostante ciò, anche a distanza di più di un secolo, è possibile affermare che «le opere di Gilbert e Sullivan sono, nella loro unicità, supreme; non esiste nulla di simile a loro e, per quanto è possibile per le cose mortali durare, loro vivranno per sempre». ²²⁵

²²³ «The last great example of the genius of these two men, temperamentally so incompatible yet artistically so perfectly matched». *Ibidem*.

²²⁴ JAMES BROOKS KUYKENDALL, *Recitative in the Savoy Operas*, cit., pp. 600-601.

²²⁵ «The operas of Gilbert and Sullivan are, in their uniqueness, supreme; there is nothing like them and, as far as mortal things may, they will live for ever». W. J. TURNER, *Arthur Sullivan (1842-1900)*, cit., p. 461.

BIBLIOGRAFIA

Monografie

IAN BRADLEY, *The annotated Gilbert and Sullivan*, Harmondsworth, Penguin Books, 1892.

MICHAEL BOOTH, *Prefaces to English Nineteenth-century Theatre*, Manchester, Manchester University Press, 1986.

MICHAEL BOOTH, *Theatre in the Victorian Age*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

PAOLA DEGLI ESPOSTI (a cura di), *I luoghi teatrali, i generi e la spettacolarità, 1807-1833*, in 2 voll., Padova, Esedra, 2001-2003.

JANE MOODY, *Illegitimate Theatre in London, 1770-1840*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

JANE MOODY, DANIEL O' QUINN (edited by), *The Cambridge Companion to British Theatre 1730-1830*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

REGINA B. OOST, *Gilbert and Sullivan: class and the Savoy tradition, 1875-1896*, Gran Bretagna, Routledge, 2009.

CAROLYN WILLIAMS, *Gilbert and Sullivan: Gender, Genre, Parody*, [s.l.], Columbia University Press, 2010.

Articoli

F. ANSTEY, *London Music Halls*, in «Harper's New Monthly Magazine», LXXXII, December 1st, 1890, pp. 190-202.

Arthur Sullivan, in «The Musical Times and Singing Class Circular», XLI, 694, December 1900, pp. 785-87.

Ballad Opera: Its Place in the 18th Century, in «The Musical Times», LXIII, 958, December 1st, 1922, p. 870.

KATHLEEN M. D. BARKER, *Dance and the Emerging Music Hall in the Provinces*, in «Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research», V, 2, Autumn 1987, pp. 33-42.

ARTHUR BERGER, *The Beggar's Opera, the Burlesque and the Italian Opera*, in «Music & Letters», XVII, 2, April 1936, pp. 93-105.

HENRY ROWLAND BROWN, *The Gilbertinian idea*, in «Cornhill Magazine», LII, 310, April 1922, pp. 503-512.

D. L. M., *Music-hall memories*, in «Nation and the Athenaeum», XXXII, 17, January 27th, 1923, p. 657.

KENNETH DELONG, *Review of Arthur Sullivan: A Victorian Musician by A. Jacobs*, in «Newsletter of the Victorian Studies Association of Western Canada», XII, 1, Spring 1986, pp. 50-53.

JOSEPH DONOHUE, *Burletta and the early nineteenth-century english theatre*, in «Nineteenth Century Theatre Research», I, 1, Spring 1973, pp. 29-51.

ALAN FISCHLER, *Dialectics of Social Class in the Gilbert and Sullivan Collaboration*, in «Studies in English Literature, 1500-1900», XLVIII, 4, Autumn 2008, pp. 829-37.

WESTON P. HATFIELD, *Sir William Schwenck Gilbert—Lawyer and Librettist*, in «American Bar Association Journal», XLVI, 4, April 1960, pp. 386-389.

ROBERT HIGBIE, *Conflict and Comedy in W. S. Gilbert's Savoy Operas*, in «South Atlantic Bulletin», XLV, 4, November 1980, pp. 66-77.

JAMES BROOKS KUYKENDALL, *Music from the Savoy Theatre: Savoy Curtain-Raisers*, in «Music Library Association. Notes», LXXIII, 2, December 2016, pp. 345-349.

JAMES BROOKS KUYKENDALL, *Recitative in the Savoy Operas*, in «The Musical Quarterly», XCV, 4, Winter 2012, pp. 549-612.

ANDREW LAMB, *Gilbert and Sullivan and the Gaiety*, in «The Musical Times», CXII, 1546, December 1971, pp. 1162-64.

CAROLINE A. LEJEUNE, *Opera in the Eighteenth Century*, in «Proceedings of the Musical Association», XLIX, 1922-1923, pp. 1-20.

Music halls, in «The Spectator», XXXIX, 210, February 24th, 1866, pp. 210-211.

The Music Hall Mania, in «The Musical Times and Singing Class Circular», XXXIII, 591, May 1st, 1892, pp. 265-266.

L.J. MORISSEY, *Henry Fielding and the Ballad Opera*, in «Eighteenth-Century Studies», IV, 4, Summer 1971, pp. 386-402.

HAROLD GENE MOSS, *Popular Music and the Ballad Opera*, in «Journal of the American Musicological Society», XXVI, 3, Autumn 1973, pp. 365-382.

JULIAN ONDERDONK, *Lost Chords and Christian Soldiers: The Sacred Music of Sir Arthur Sullivan*, in «Music Library Association. Notes», LXXII, 2, December 2015, pp. 345-348.

IAN PARROTT, *Arthur Sullivan (1842-1900)*, in «Music & Letters», XXIII, 3, July 1942, pp. 202-210.

WALTER HOWARD RUBSAMEN, *The Ballad Burlesques and Extravanzas*, in «The Musical Quarterly», XXXVI, 4, October 1950, pp. 551-561.

JÜRGEN SCHAARWÄCHTER, *Chasing a Myth and a Legend: 'The British Musical Renaissance' in a 'Land without Music'*, in «The Musical Times», CXLIX, 1904, Autumn 2008, pp. 53-60.

Theatre and music-hall, in «The Spectator», LXVIII, 3333, May 14th, 1892, pp. 673-674.

GAVIN THOMAS, *The Sullivan Paradox. A Fresh Look at Sullivan's Achievements: And Failures*, in «The Musical Times», CXXXIII, May 1992, pp. 222-24.

GEOFFREY TILLOTSON, recensione di Edmond Mcadoo Gagey, *Ballad Opera*, in «The Review of English Studies», XV, 59, July 1939, pp. 358-361.

W. J. TURNER, *Arthur Sullivan (1842-1900)*, in «The Spectator», CLXVIII, 5942, May 1942, p. 461.

ERIC WALTER WHITE, *Chatterton and the English Burletta*, in «The Review of English Studies», IX, 33, February 1958, pp. 43-48.

CARL QILLIAM YAFFE, *The Renaissance of Sir Arthur Sullivan*, in «College Music Symposium», XXI, 1, Spring 1981, pp. 24-32.

Siti internet

The Gilbert and Sullivan Archive, <https://www.gsarchive.net/>, ultimo accesso 14 novembre 2022.

Grove Music Online, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>, ultimo accesso 14 novembre 2022.