



## COMITATO SCIENTIFICO

Lorenzo Bianconi (Bologna)  
Stefano Castelvecchi (Cambridge)  
Damien Colas (Parigi)  
Gabriele Dotto (Chicago)  
Fernando Gioviale (Catania)  
Philip Gossett (Chicago)  
Simon Maguire (Londra)  
Hilary Poriss (Boston)  
Alessandro Roccatagliati (Ferrara)  
Susan Rutherford (Manchester)  
Mary Ann Smart (Berkeley)  
Claudio Toscani (Milano)  
Luca Zoppelli (Friburgo)

## DIRETTORE RESPONSABILE

Fabrizio Della Seta

## COMITATO DIRETTIVO

Fabrizio Della Seta (Pavia-Cremona)  
Maria Rosa De Luca (Catania)  
Graziella Seminara (Catania)

## BOLLETTINO DI STUDI BELLINIANI

Rivista digitale del Centro di documentazione per gli studi belliniani  
e della Fondazione Bellini

### DIRETTORE RESPONSABILE

Fabrizio Della Seta

### COMITATO DIRETTIVO

Fabrizio Della Seta (Pavia-Cremona)

Maria Rosa De Luca (Catania)

Graziella Seminara (Catania)

### COMITATO SCIENTIFICO

Lorenzo Bianconi (Bologna)

Stefano Castelvecchi (Cambridge)

Damien Colas (Parigi)

Gabriele Dotto (Chicago)

Fernando Gioviale (Catania)

Philip Gossett (Chicago)

Simon Maguire (Londra)

Hilary Poriss (Boston)

Alessandro Roccatagliati (Ferrara)

Susan Rutherford (Manchester)

Mary Ann Smart (Berkeley)

Claudio Toscani (Milano)

Luca Zoppelli (Friburgo)

### REDAZIONE

Giuseppe Montemagno (Catania)

## Editoriale

Annunciato da tempo, si presenta infine al mondo il *Bollettino* che costituirà il cuore dell'attività scientifica del Centro di documentazione per gli studi belliniani e della Fondazione Bellini, i quali si allineano così ai centri omologhi che, in Italia e all'estero, sono dedicati allo studio della vita, dell'opera e del contesto culturale dei maggiori compositori della tradizione occidentale.

Non c'è quasi bisogno di giustificare la necessità di uno strumento di conoscenza incentrato su un compositore che, già nel breve arco della propria esistenza, si impose come uno dei protagonisti della vita musicale europea dell'Ottocento. Vale solo la pena di ricordare che la nascita di questo *Bollettino* è il punto di arrivo di un percorso lungo e tormentato. Esso ebbe inizio nell'ormai lontano 1999 con la costituzione, da parte del Ministero dei beni e della attività culturali, del Comitato nazionale per le celebrazioni del bicentenario della nascita di Vincenzo Bellini ([http://www.librari.beniculturali.it/opencms/opencms/it/comitati/comitati/comitato\\_87.html](http://www.librari.beniculturali.it/opencms/opencms/it/comitati/comitati/comitato_87.html)), di cui chi scrive divenne presidente nell'anno anniversario, il 2001. È doveroso ricordare che furono due persone, Alberto Bombace (segretario tesoriere) e Pierluigi Petrobelli, a volere che la funzione del Comitato non si esaurisse nelle attività da svolgere in quell'anno, ma che esso gettasse il seme di un'attività che continuasse nel tempo. Accanto all'organizzazione di eventi spettacolari e culturali (fra i quali una mostra e un importante convegno scientifico), si posero perciò le basi di un centro di studi, provvisoriamente ospitato nei locali del Teatro Massimo Bellini, con due obiettivi principali: fungere da supporto scientifico alla appena avviata Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini (pubblicata da Ricordi con il contributo del Teatro Massimo Bellini) e realizzare una edizione critica definitiva delle lettere e degli altri documenti relativi a Bellini. A tale scopo, parte dei fondi stanziati per il centenario furono destinati all'acquisto del maggior numero possibile di riproduzioni di fonti sia musicali sia documentarie: manoscritti autografi (acquisiti quasi integralmente), copie manoscritte ed edizioni a stampa, lettere e altri documenti. Successivamente tutto questo materiale, di proprietà del Ministero, fu concesso in comodato d'uso all'Università degli Studi di Catania, la quale si impegnò a costituire al suo interno un centro di ricerca d'ateneo. Dopo una serie di vicissitudini che non è qui il caso di ripercorrere, tale impegno fu infine realizzato nel 2009 con la costituzione del Centro di documentazione per gli studi belliniani, al quale fu affiancata la Fondazione Bellini (istituita nel 1986 dall'Università di Catania e dalla Società di storia patria per la Sicilia orientale). Tra gli scopi delle due istituzioni vi è anche quello di servire da raccordo tra la ricerca scientifica sul compositore e, da una parte, la città che lo ospita (con la progettazione di eventi culturali, organizzazione di convegni e conferenze, supporto alle iniziative esecutive e spettacolari), dall'altra il mondo degli studi musicologici a livello internazionale, senza dimenticare l'importantissima funzione di informazione e divulgazione presso un più ampio pubblico di appassionati.

E questo è il compito specifico del *Bollettino*, le caratteristiche generali del quale non saranno molto diverse da quelle dei suoi fratelli maggiori, fra i quali vogliamo ricordare in particolare, tra quelli italiani: «Bollettino del Centro rossiniano di studi», «Studi verdiani», «Studi pucciniani». Princípio fondamentale e inderogabile vuol essere il rispetto del rigore e della qualità scientifica. Tutti gli scritti pubblicati sono proposti da o sollecitati a studiosi noti

e affermati, oppure a studiosi più giovani che diano le indispensabili garanzie di serietà; tutti saranno sottoposti, oltre che a un'accurata revisione redazionale, al parere di due revisori anonimi, almeno uno dei quali esterno rispetto al Comitato scientifico. Non ci nascondiamo le difficoltà: la situazione economica generale non consente di contare su finanziamenti stabili, né su abbonamenti in numero tale da garantire l'indipendenza finanziaria; abbiamo perciò optato per la pubblicazione esclusivamente on-line secondo la formula *open access*, che si sta ormai imponendo nel mondo scientifico, sempre garantendo la proprietà intellettuale degli autori. Un'altra difficoltà riguarda il flusso degli studi su un autore come Bellini, che non può ovviamente essere abbondante come lo è per altri autori più longevi e produttivi; è nostro proposito mantenere un ritmo di uscita regolare con numeri annuali snelli piuttosto che attendere di aver accumulato materiale sufficiente a riempire volumi di ampie dimensioni.

Il primo numero presenta la struttura che intendiamo mantenere per il futuro. Esso si incentra su un ampio saggio storico-letterario, quello di Damien Colas che, nato da una conferenza tenuta qualche anno fa a Catania, si è trasformato in un'approfondita indagine sul retroterra culturale del libretto di *Norma*. Il secondo saggio, di Sergio Morabito, è stato pubblicato in tedesco nel programma di sala per un allestimento della *Sonnambula* allo Staatsoper di Stoccarda. Ci è sembrato un esempio interessante di come la pratica teatrale possa coniugarsi alla ricerca erudita: oltre a illustrare le motivazioni di quel particolare allestimento, mette in luce una fonte del libretto in precedenza sconosciuta. Ci è sembrato interessante riproporlo in italiano, in forma ampliata e arricchito nell'apparato di note (e ringraziamo l'autore per aver acconsentito all'operazione).

Una parte importante sarà riservata alla documentazione inedita. In questo numero una ricerca sull'accoglienza dei *Puritani* a Londra nel 1835, sollecitata da chi scrive durante la preparazione dell'edizione critica dell'opera, è stata realizzata in una prima fase da Alice Bellini e ampliata poi da Daniela Macchione. Quest'ultima ha poi sviluppato per conto proprio la ricerca all'intera vicenda della recezione di Bellini nella capitale del Regno Unito. Infine, come contributo alla presentazione di lavori in corso e dei connessi problemi metodologici, Graziella Seminara presenta il lavoro, ormai avanzato, di preparazione della nuova edizione critica dei carteggi belliniani.

La tradizionale sezione delle recensioni prende in considerazione naturalmente le più importanti pubblicazioni scientifiche apparse in anni recenti (in questo primo numero si risale a sei anni or sono). Tuttavia la più aggiornata musicologia odierna è ormai consapevole della necessità di non considerare la performance spettacolare, intesa nel senso più ampio (musicale, recitativo, visivo), un di più effimero, estrinseco alla sostanza culturale del fenomeno operistico, bensì un aspetto fondamentale di questa. È sembrato perciò importante allargare la sezione alla recensione di testimonianze audiovideografiche relative ad allestimenti teatrali e concerti, se è il caso anche di spettacoli visti dal vivo. Tuttavia intendiamo tener ferma la distinzione tra una rivista scientifica ed una di critica militante (genere degno di rispetto, ma appunto un altro genere): saranno perciò presi in considerazione solo eventi che presentino un interesse culturale generale, vuoi per i loro rapporti con la ricerca testuale (come le due edizioni dei *Puritani* qui recensite) vuoi perché si prestano a riflessioni di ordine critico-interpretativo (è il caso dei due allestimenti della *Sonnambula* su cui interviene Emanuele Senici). Infine, è nostra intenzione predisporre dal prossimo numero un'apposita rubrica bibliografica per fornire agli studiosi un costante aggiornamento sugli studi belliniani.

Concludo questo esordio invitando chi legge a farci conoscere il suo giudizio, anche critico, sul nostro lavoro, al fine di migliorarlo per quanto possibile in futuro, a diffonderne la conoscenza, se lo riterrà meritevole, presso gli studiosi e gli appassionati di Bellini e del suo mondo, a proporci il suo contributo in una delle tante forme possibili.

FABRIZIO DELLA SETA

## Aux sources du personnage de Norma

Damien Colas

À la mémoire d'Ingeborg Güssow (1945-2015)  
avec la plus grande affection

Crée au Théâtre de l'Odéon le 26 avril 1831, avec Mademoiselle George dans le rôle-titre, la tragédie *Norma, ou L'infanticide* constitue le sixième d'une série de portraits féminins qu'Alexandre Soumet porta sur scène. L'auteur s'était fait connaître en 1822 avec *Clytemnestre*, puis avait donné *Cléopâtre* en 1824, *Jeanne d'Arc* en 1825, *Émilie* en 1827 et *Élisabeth de France* en 1828.<sup>1</sup> Ces cinq figures, appartenant à l'histoire ou à la mythologie, étaient connues du public : les deux premières renvoient à l'Antiquité classique, à une époque où Soumet passait pour l'un des premiers représentants du mouvement romantique ; les trois dernières témoignaient de son intérêt pour Schiller et Walter Scott, alors qu'on ne voyait plus en lui qu'un auteur classique sur le déclin.<sup>2</sup> Norma était en revanche un personnage de fiction. On crut y reconnaître l'histoire de la magicienne Médée, transposée en Gaule, aussi bien que celle de Velléda, rendue célèbre par *Les martyrs* de Chateaubriand (1809).<sup>3</sup> Or Soumet se défendait d'avoir imité Médée.<sup>4</sup> Ce modèle, qui s'impose pourtant au lecteur d'aujourd'hui, en

<sup>1</sup> *Clytemnestre* fut créée à la Comédie-Française le 7 novembre 1822, deux jours avant la création de *Saïül*, au Théâtre de l'Odéon, alors appelé « second Théâtre-Français ». Les créations successives eurent lieu les 2 juillet 1824 (*Cléopâtre*, Odéon), 14 mars 1825 (*Jeanne d'Arc*, Odéon), 1<sup>er</sup> septembre 1827 (*Émilie*, Comédie-Française), 2 mai 1828 (*Élisabeth de France*, Comédie-Française). À cette galerie s'ajoute *Jane Grey*, tragédie en cinq actes écrite en collaboration avec Gabrielle d'Altenheym, fille d'Alexandre Soumet, représentée pour la première fois le 30 mars 1844 à l'Odéon.

<sup>2</sup> « Émilie » n'est autre que le prénom latinisé d'Amy Robsart (1532-1560), femme de Robert Dudley, favori de la reine Élisabeth Ire d'Angleterre. Le personnage est tiré du roman *Kenilworth* de Walter Scott (1821) d'après lequel Soumet proposa à Victor Hugo, en janvier 1822, d'écrire une pièce en collaboration avec lui. Soumet y renonça alors que la pièce n'était pas encore terminée et préféra terminer seul son projet. À la création de son *Émilie* à la Comédie-Française, avec M<sup>me</sup> Mars dans le rôle principal, devait répondre celle d'*Amy Robsart* le 13 février 1828, au théâtre de l'Odéon, que Victor Hugo fit représenter sous le nom de son beau-frère Paul Foucher. Voir PAUL et VICTOR GLACHANT, *Un laboratoire dramaturgique. Essai critique sur le théâtre de Victor Hugo*, vol. II, Paris, Hachette, 1903, pp. 46-47. Quant à l'*« Élisabeth de France »*, il s'agit de la reine Isabelle de Valois (1546-1568), la pièce de Soumet étant inspirée du *Don Carlos* de Schiller.

<sup>3</sup> Ce modèle est cité par Soumet lui-même à la scène 5 de l'acte V de la tragédie (ALEXANDRE SOUMET, *Norma, ou L'infanticide*, Paris, Barba, 1831, p. 84). Voir ANNA BEFFORT, *Alexandre Soumet, sa vie et ses œuvres*, Luxembourg, Beffort, 1906, pp. 74-75 ; DAVID R.B. KIMBELL, « Bellini's Norma (Milan 1831) », in *Italian Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, pp. 514-532 : 514-515 ; ID., « Medea – Velleda – Norma: Romani's sources », in VINCENZO BELLINI, *Norma*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 16-28 ; MARA LACCHÈ, *Norma ou la fascination pour l'univers mystérieux des druides. La reviviscence des légendes gauloises dans l'imaginaire créatif en France au début du XIX<sup>e</sup> siècle*, in *Vincenzo Bellini et la France. Histoire, création et réception de l'œuvre*, ed. Maria Rosa De Luca, Salvatore Enrico Failla et Giuseppe Montemagno, Lucca, LIM, 2007, pp. 681-716 : 707-713 ; FRANÇOIS LÉVY, *Sublime conjugal et merveilleux chrétien : un itinéraire des Martyrs à l'opéra*, « Bulletin de la Société Chateaubriand », 52, 2009, pp. 117-126.

<sup>4</sup> Dans le propos liminaire à la réédition de *Norma* dans son théâtre complet (ALEXANDRE SOUMET, *Oeuvres. Théâtre*, Paris, Comptoir des imprimeurs unis, 1845, p. [175]), l'auteur plaça cette réfutation : « La critique

cacherait-il d'autres, que nous ayons perdus de vue ? L'étude présente se propose d'examiner la diversité des sources du personnage de Norma et la façon dont les différentes facettes de ce personnage composite reflètent les préoccupations poétiques de l'auteur, partagé entre plusieurs courants littéraires de son époque.

### 1. Pharamond (1825) et la question de la tragédie nationale

Soumet s'était déjà confronté, six ans avant *Norma*, à la thématique gauloise. Le 10 juin 1825 avait eu lieu à l'Académie royale de musique la première représentation de *Pharamond*, à l'occasion du retour du roi Charles x à Paris après son couronnement à Reims.<sup>5</sup> Cet opéra, qui met en scène le mythique fondateur de la dynastie mérovingienne, est une œuvre collégiale pour laquelle « trois paroliers et trois musiciens m[ir]ent la main à la pâte et fourni[r]ent une croûte mémorable en trois actes ».<sup>6</sup> Les librettistes et compositeurs travaillèrent en trois groupes : l'acte I fut confié à Ancelot et Boieldieu, le second à Guiraud et Berton, le troisième à Soumet et Kreutzer.<sup>7</sup> De telles collaborations n'avaient rien d'inhabituel à l'époque,<sup>8</sup> surtout pour les œuvres de circonstance, véritables fardeaux auxquels ne pouvaient guère se soustraire les écrivains et musiciens distingués par une position officielle, auxquels revenait en priorité l'« injurieux honneur d'avoir à badigeonner de la musique officielle faite pour s'allumer et s'éteindre avec les lampions du 25 août ».<sup>9</sup> Le nom d'Alexandre Soumet n'a donc pas de quoi surprendre : aussi bien *Pharamond* que *Le siège de Corinthe*, en 1826, peuvent être considérés comme des commandes d'État consécutives à l'élection de l'écrivain à l'Académie française le 29 juillet 1824. Autour de lui figurent ceux d'Alexandre Guiraud et de Jacques-François Ancelot. Ce regroupement n'est pas fortuit : les trois auteurs appartenaient au cénacle de la

a reproché à *Norma* de ressembler à *Médée*. Je n'ai qu'une seule réponse à faire. – *Norma* ressemble à *Médée*, comme *Hamlet* ressemble à *Oreste*, comme *le roi Léar* ressemble à *Œdipe*. Voir ALBERT LE ROY, *L'aube du théâtre romantique*, Paris, Société d'éditions littéraires et artistiques, 1904, p. 128.

<sup>5</sup> L'entrée du roi dans Paris avait eu lieu le 6 juin. Le 7 juin, les théâtres de la capitale avaient donné des représentations gratuites. Parmi les pièces de circonstance figure *Il viaggio a Reims* de Rossini, sur livret de Balocchi, qui fut représenté au Théâtre-Italien. Voir DAMIEN COLAS, *Le opere di circostanza per l'incoronazione di Carlo x di Francia*, dans *Il viaggio a Reims*, vol. I, Pesaro, Fondazione Rossini, 2011 («I libretti di Rossini», 16), pp. XV-CLI.

<sup>6</sup> CASTIL-BLAZE [François Henri Joseph Blaze], *L'académie impériale de musique. Histoire littéraire, musicale, chorégraphique, pittoresque, morale, critique, facétieuse, politique et galante de ce théâtre de 1645 à 1855*, vol. II, Paris, Castil-Blaze, 1855, p. 190.

<sup>7</sup> CHARLES-LOUIS LESUR, *Annuaire historique universel pour 1825*, Paris, Thoisnier-Desplaces, 1826, p. 215.

<sup>8</sup> En témoigne par exemple l'opéra-comique *La marquise de Brinvilliers* (1831), sur un livret de Scribe et Castil-Blaze, mis en musique par Hérold, Auber, Berton, Boieldieu, Carafa, Cherubini et Paer.

<sup>9</sup> BENOÎT JOUVIN, *Hérold. Sa vie et ses œuvres*, Paris, Heugel, 1868, p. 71. Dans son *Théâtre moderne. Cours de littérature dramatique* (Paris, Allard, 1836, p. 45), Auguste Delaforest ajoutait : « Une pièce de circonstance est assurément une œuvre fugitive destinée à quelques représentations quand elle est bonne, et condamnée, dans tous les cas, à un prompt et éternel oubli. Il est donc difficile d'espérer qu'un homme d'un véritable talent soumette ses inspirations à un travail de ce genre ».

rue Saint-Florentin, avaient publié dans les *Tablettes romantiques* de 1822 et collaboré à la revue de « La muse française ».<sup>10</sup> Ils appartiennent à cette génération d'écrivains qui furent regardés comme les premiers chefs de file du mouvement romantique avant d'être considérés comme néo-classiques par la génération suivante, celle de Hugo et de Lamartine.<sup>11</sup> En 1825, toutefois, le choix de ces auteurs, encore jeunes et naguère considérés comme novateurs, au détriment d'auteurs classiques consacrés, mérite d'être noté : ou l'administration de l'Académie royale de musique faisait preuve de modernisme, ou elle comptait dompter les rebelles en les chargeant de l'hommage au souverain.

De toutes les œuvres de circonstance, *Pharamond* retint la plus grande attention, et cela malgré une musique indigente.<sup>12</sup> Certains critiques allèrent jusqu'à prédire qu'elle serait la seule à passer à la postérité.<sup>13</sup> La scène finale stupéfia le public :

Ce qui couronnait magnifiquement *Pharamond*, c'était l'effet de décoration qui suivait l'élévation du chef frank sur le pavois. À travers les airs, dans une sorte de nuage, on voyait successivement apparaître l'histoire monarchique de la France, représentée par les principaux rois, et finissant par la resplendissante figure de Henri IV.<sup>14</sup>

Ciceri, le chef de l'atelier de peinture de l'Académie, avait employé la technique du diorama pour l'apparition de la galerie des rois qui fit sensation.<sup>15</sup> On retrouve ainsi dans *Pharamond*

<sup>10</sup> « La muse française » cessa d'être publiée en 1824. D'après René Bray, Alexandre Soumet, alors candidat à la succession d'Étienne Aignan au fauteuil 27 de l'Académie française, aurait cédé à la pression de cette dernière qui souhaitait la liquidation de la revue. De cette époque date la séparation entre Soumet et la seconde génération romantique (RENÉ BRAY, *Chronologie du romantisme [1804-1830]*, Paris, Boivin, 1932, pp. 113-117). Voir également IRVING S. STONE, *La fin de la "Muse française"*, « Revue d'histoire littéraire de la France », XXXVI/2, 1929, pp. 270-277. Pour l'étude des cénacles du XIX<sup>e</sup> siècle, voir ANTHONY GLINOER et VINCENT LAISNEY, *L'âge des cénacles. Confraternités littéraires et artistiques au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2013. Sur le théâtre de Soumet et la tradition classique, voir MAURIZIO MELAI, *Les derniers feux de la tragédie classique en France. Le genre tragique en France sous la Restauration et la Monarchie de Juillet*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, sous presse. Je remercie cet auteur de m'avoir donné accès à son livre avant parution.

<sup>11</sup> RENÉ BRAY, *Chronologie du romantisme* cit., p. 77 : « Ancelot, Guiraud, Soumet, romantiques de 1822, classiques de 1825 ».

<sup>12</sup> « La lorgnette », 12 juin 1825, p. 2 : « MM. Boieldieu, Berthon et Kreutzer ont écrit des notes froidement exactes... C'est à regret que nous ferons entendre des vérités désobligeantes à ces grands compositeurs ; il n'y a rien, absolument rien dans leur partition ; ni couleur locale, ni inspiration, ni énergie, ni grâce ; tout est pâle, décoloré, sans vie ».

<sup>13</sup> CHARLES-LOUIS LESUR, *Annuaire historique universel* cit., p. 215 : « on peut appeler cet opéra la pièce du sacre. C'est la seule qui ait laissé des souvenirs, qui ait été digne de son objet » ; *ivi*, pp. 280-381 [recte 281] : « De toutes les pièces faites pour célébrer l'époque du sacre, celle de l'Académie royale de musique, *Pharamond* (donné le 10 juin) a laissé quelque trace dans l'histoire des beaux-arts, par le mérite des détails du poème, par quelques morceaux de musique, mais surtout par la richesse des décorations et la hardiesse des machines dans la belle scène de la vision. Il a rappelé les pompes théâtrales de Versailles dans le grand siècle ».

<sup>14</sup> THÉODORE-CÉSAR MURET, *L'histoire par le théâtre. 1789-1851*, vol. II, *La restauration*, Paris, Amyot, 1865, p. 248.

<sup>15</sup> Théâtres. Académie royale de musique. 1<sup>re</sup> représentation de *Pharamond*, opéra en 3 actes [...], « Revue encyclopédique », XXVI, 1825, p. 928 : « Orovèze tombe aux pieds de Pharamond, et l'on célèbre l'union des deux peuples et le mariage des deux jeunes amans. Au milieu de cette cérémonie apparaît tout à coup le génie de la France ;

la tradition des tragédies en musique du XVIII<sup>e</sup> siècle, où la dilatation de la dernière scène de chaque acte permet l'introduction de divertissements, parmi lesquels figurent plusieurs ballets. Mais au lieu de provoquer une rupture dans le déroulement de l'action, la scène finale propose ici un tableau vivant à caractère rituel et symbolique, ce qui fait de *Pharamond* l'un des jalons dans la formation du genre du grand opéra historique de l'école française.

À côté du finale spectaculaire de l'acte III, une autre scène capitale de l'œuvre est la prophétie de Phédora (I, 8), dans laquelle l'allusion à la Révolution et à la restauration des Bourbons fournit l'occasion de rendre hommage au nouveau souverain.<sup>16</sup>

Mais que vois-je ? à mes yeux quel nuage sanglant  
De funèbres vapeurs tout-à-coup l'environne ?  
Belle France, tu perds ta brillante couronne,  
Et l'univers te combat en tremblant !

Séchons nos pleurs : si durant la tempête,  
Le noble lys sous les vents s'est courbé ;  
Il a fléchi, mais il n'est point tombé :  
L'orage fuit, il relève la tête !  
Comme le lys penchant vers le tombeau,  
France, ta tête un moment s'est baissée...  
Mais tu renais ! de ta gloire éclipsée  
Un fils des rois rallume le flambeau !

Il y a donc, en toute rigueur, deux scènes de vision dans l'œuvre : tout d'abord la prophétie de Phédora, à la fin de l'acte I, qui donne lieu au débordement poétique de l'hypotypose, puis la réalisation concrète, par la scénographie, de cette vision à la fin de l'acte III.

NOMBREUSES SONT LES RÉMINISCENCES DE *Pharamond* DANS *Norma*. À l'évidence, l'œuvre de circonstance était la source la plus proche vers laquelle Soumet put se tourner lorsqu'il s'attela à sa tragédie gauloise. Au début de l'action de *Pharamond* (scène I, 2), la prêtresse gauloise Phédora, tourmentée par son secret, le révèle à sa confidente Isule. Dans sa romance, « Un jour, le front couronné de verveine », elle avoue qu'elle est tombée amoureuse de l'étranger Clodion, fils de Pharamond, roi des Francs.<sup>17</sup> Dans le duo qui suit, « Oh ciel ! qu'ai-je entendu ? », on apprend que Phédora est celle « qui guide » et qu'elle est la fille

à sa voix, le ciel s'ouvre et laisse voir, avec tous leurs attributs, les rois les plus illustres de la monarchie française, au-dessus desquels s'élève la figure de Henri IV. Cette apparition est d'un effet magique ; elle est due au pinceau de M. Cicéri ».

<sup>16</sup> L'allusion est inhérente à l'exercice de style que constitue l'œuvre de circonstance. Dans le cas des festivités parisiennes pour le retour de Charles X après son couronnement, le vicomte de La Rochefoucauld avait exprimé le vœu que « les poètes s'attachent à rappeler, dans les sujets qu'ils traiteront, les grandes actions et les vertus de nos rois, et les faits qui ont honoré les hommes illustres de la France » (*Annales de la littérature et des arts*, Paris, Bureau des Annales, XVIII, 1824, pp. 397-400). Voir BENJAMIN WALTON, *Rossini in Restoration Paris. The Sound of Modern Life*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 78.

<sup>17</sup> Clodion le chevelu (ca 390-ca 450), premier roi mérovingien, attesté dans l'*Historia Francorum* de Grégoire de Tours.

d’Orovèze, le chef des druides. Le dilemme de Phédora est le même que celui de Norma : à une situation sentimentale tragique, puisque les deux amants appartiennent à deux clans opposés, s’ajoutent les impératifs de la fonction. Comme la loi gauloise interdit l’union avec un étranger, Phédora et Clodion doivent se dire adieu, elle pour se retirer dans la forêt sacrée, lui pour partir en guerre contre l’occupant romain, ennemi commun des Gaulois et des Francs.

Après les scènes 1, 5 à 7, où figurent sur scène les soldats gaulois et francs, reparaît Phédora qui porte à son père le gui sacré. Phédora doit alors parler au peuple (I, 8) :

PHÉDORA

Écoutez ! c'est un dieu qui m'agit et m'inspire !  
Et des temps devant moi le voile se déchire.

Deux peuples sont unis ! Un nouveau jour a lui !  
Je vois du sang romain la Gaule fécondée.  
De nos champs consolés l'aigle oppresseur a fui !  
La terre admire et la France est fondée !

Oui, je la vois cette France immortelle,  
Un casque au front, des palmes dans la main,  
Elle a paru ! le colosse romain  
En frémissant est tombé devant elle [...].

Cette scène, qui constitue le finale de l’acte I, possède une théâtralité intrinsèque : Phédora, hors de son état normal, se trouve au milieu d’une foule stupéfaite qui est témoin de son « délire » et n’ose pas intervenir puisque « c'est un dieu qui l'inspire ». C'est d'ailleurs bien parce qu'elle est habitée par l'inspiration divine, l'« enthousiasme » de Bettinelli, que Phédora peut rompre la bienséance et se donner en spectacle, à la manière des poétesses improvisatrices.<sup>18</sup> Tous les ingrédients dramaturgiques de ce qui constituera, quelques années plus tard, la typique scène de folie des opéras de Donizetti sont ici en place.

Le récit prophétique est structuré en trois temps : à une première image glorieuse succèdent le « nuage sanglant » et les « funèbres vapeurs », et finalement le récit se conclut par l'image de la renaissance de la France. C'est le même procédé, simplifié, qui est repris par Soumet pour la vision de Hiéros dans *Le siège de Corinthe* (1826, scène III, 6) :

<sup>18</sup> SAVERIO BETTINELLI, *Dell'entusiasmo delle belle arti*, Milano, Galeazzi, 1769. Ce comportement histrionique étranger à la bienséance n'est acceptable que dans la mesure où il justifie l'allusion historique nécessaire pour l'œuvre de circonstance. Pour cette même raison, on trouve également des strophes d'improvisation dans le *Viaggio a Reims* de Balocchi et Rossini, la seconde strophe de la première improvisation de Corinna étant consacrée au thème de la Guerre d'indépendance de la Grèce (« Contro i fedeli ancora », voir DAMIEN COLAS, *Le opere di circostanza* cit., p. cxxx). Sur les improvisatrices italiennes, voir également MELINA ESSE, *Encountering the improvisatrice in Italian Opera*, « Journal of the Americal Musicological Society », LXVI/3, 2013, pp. 709-770.

## HIÉROS

(après avoir touché les drapeaux)

## PROPHÉTIE

Marchons ; mais, ô transports ! ô prophétique ivresse !  
 Dieu lui-même commande à mes sens agités ;  
 Il dévoile à mes yeux l'avenir de la Grèce :  
 Avant de mourir, écoutez.

## CHŒUR GÉNÉRAL

Dieu ; dévoile à ses yeux l'avenir de la Grèce,  
 Écoutez ! Écoutez !

## HIÉROS

Quel nuage sanglant a voilé ce rivage !  
 Tout un peuple s'endort du sommeil du trépas ;  
 Je vois peser sur lui cinq siècles d'esclavage,  
 Et le bruit de ses fers ne le réveille pas !

## CHŒUR GÉNÉRAL

Et le bruit de ses fers ne le réveille pas !  
 Hélas ! Hélas !

## HIÉROS

Il se réveille enfin ; peuples, séchez vos larmes.

La première image, glorieuse, est absente et la vision de Hiéros se concentre sur l'opposition entre l'infortune de la Grèce et son avenir meilleur. Dans les deux cas, la forme est dictée par le fond : l'épisode tragique est une allusion aux malheurs récents ou présents – la Révolution pour la France, l'occupation ottomane pour la Grèce – ce qui permet, dans la strophe finale, de prédire un avenir meilleur – pour le règne de Charles x et pour la victoire de la Grèce dans sa guerre de libération.

Cette scène de genre fait l'objet d'un développement considérable dans *Norma*. Clou du spectacle, la vision de la prêtresse (IV, 3) se présente comme un morceau de théâtre dans le théâtre puisque Norma ment aux Gaulois en prétendant leur livrer la parole divine. L'illusion est accentuée par la scénographie et par le recours à la musique :

(Tout le fond du théâtre s'illumine et laisse voir les prodiges de la forêt sacrée)

## NORMA

Voyez luire, Gaulois, la flamme vengeresse !  
 Entendez-vous ces cris ?

## SÉGESTE

Meure un peuple odieux !...

## NORMA

Sur mon front pâlissant de la terreur des dieux,

Voyez-vous s'agiter le rameau prophétique ?

SÉGESTE

Prêtresse d'Irminsul, monte à l'autel antique ;  
Fais parler son oracle, et dans ces bois sacrés  
Nos harpes soutiendront tes accords inspirés !

(*La symphonie se fait entendre et Norma monte sur la pierre druidique. Les prodiges de la forêt sacrée recommencent*)

Soumet commet ici une double entorse à la tradition classique. Il se rapproche en premier lieu de la poétique de l'opéra, puisque la déclamation alternant avec l'orchestre entre dans la catégorie du mélodrame, entendu au sens musicologique du terme.<sup>19</sup> Les « prodiges de la forêt sacrée » sont encore une réminiscence directe de *Pharamond*, puisqu'ils apparaissent à la scène 3 de l'acte III, lorsqu'Orovèze, en présence des guerriers et des druides, invoque Irminsul. La source commune, pour *Pharamond* et *Norma*, de ces « prodiges de flamme » sera examinée plus avant. Le dramaturge renoue ensuite avec les stances, bannies de la tragédie classique : l'alternance d'octosyllabes et d'alexandrins renvoie au précédent prestigieux des stances du *Cid*.<sup>20</sup> La fausse prophétie de Norma reprend le modèle bipartite de la vision d'Hiéros, et non celui tripartite de celle de Phédora. La prophétie proprement dite apparaît dans la seconde section de la scène, « France, France ! c'est toi, j'ai dû te reconnaître ».<sup>21</sup> Or le thème de la tragédie ne reposant plus, comme en 1825, sur l'allusion historique et le compliment au roi, cette vision sur l'avenir de la France recouvre un caractère artificiel. L'accent de la scène tombe au contraire sur la première section, « Oui, les dieux à votre esclavage », consacrée à la peinture des malheurs de la Gaule occupée et à un appel au soulèvement des guerriers gaulois. De par son caractère allocutoire, on peut la considérer comme une harangue politique dans la tradition des tragédies chorales, comme le *Jules César* de Shakespeare (1623), genre vers lequel Voltaire s'était tourné au début de sa carrière et qui fut remis à la mode par Schiller au début du XIX<sup>e</sup> siècle.<sup>22</sup>

<sup>19</sup> JACQUES TRUCHET, *La tragédie classique en France*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975, en particulier la section intitulée *Aux confins de l'opéra*, pp. 143-157.

<sup>20</sup> PIERRE CORNEILLE, *Le Cid*, trag-comédie en 5 actes (Paris, Courbé, 1637), I, 7 : « Percé jusques au fond du cœur ». À leur propos, Voltaire écrit : « On mettait alors des stances dans la plupart des tragédies, et on en avait dans *Médée* : on les a bannies du théâtre ; on a pensé que les personnages qui parlent en vers d'une mesure déterminée ne devaient jamais changer cette mesure, parce que, s'ils s'expliquaient en prose, ils devraient toujours continuer à parler en prose. Or, les vers de six pieds étant substitués à la prose, le personnage ne doit pas s'écartier de ce langage convenu. Les stances donnent trop l'idée que c'est le poète qui parle. Cela n'empêche pas que ces stances du Cid ne soient fort belles, et ne soient encore écoutées avec beaucoup de plaisir » (VOLTAIRE [François Marie Arouet], *Commentaires sur le théâtre de Pierre Corneille et autres morceaux intéressans*, [Genève], s.e., 1764, p. 76).

<sup>21</sup> L'emploi du passé composé « j'ai dû » à valeur conditionnelle (« j'aurais dû ») est un latinisme courant dans la langue classique, mais d'un usage déjà ancien en 1831. Sur la question de l'imparfait latin, voir SYLVIE MELLET, *L'imparfait de l'indicatif en latin classique. Temps, aspect, modalité*, Paris, Peeters, 1988.

<sup>22</sup> VOLTAIRE, *OEdipe*, tragédie en cinq actes, représentée pour la première fois le 18 novembre 1718 à la Comédie-Française. La publication (Paris, Ribou, 1719) est suivie de plusieurs lettres, dont une « Dissertation sur les chœurs » (pp. 128-131). *Die Braut von Messina* de Friedrich Schiller, représentée pour la première fois le 19

Si la vision de Phédora (I, 8) anticipait l'apparition finale de la galerie des rois de France (III, 11), un même passage du mode diégétique à la réalisation mimétique s'observe dans *Norma*, si ce n'est que cette fois la vision de Norma est traitée de façon mimétique et est accompagnée de la représentation des « prodiges de la forêt sacrée ». Le don de divination de Norma est mentionné par Pollion dès le début de la pièce (I, 1)<sup>23</sup> et la scène de vision est annoncée par le dialogue entre Norma et Adalgise (I, 5) où ce pouvoir est thématisé par la prêtresse elle-même :

## NORMA

Je sais tout, j'ai tout vu,  
 J'ai senti... cru sentir tout ce que j'ai prévu.  
 Pensez-vous donc, enfant, quand le ciel nous éclaire,  
 Que notre âme, insensible aux destins de la terre,  
 Comme un miroir glacé réfléchit l'avenir ?  
 Elle a sa part des maux qu'elle veut prévenir.  
 Cette âme, tout entière au sort qui la domine,  
 Traverse activement les faits qu'elle devine,  
 S'empare du malheur, pour mieux le retracer,  
 Et palpite du crime, avant de l'annoncer.  
 C'est aux fibres du cœur, qu'est l'accent du prophète :  
 C'est là que sont les dieux, là qu'on les interprète.

La scène de vision, du même type que celles de *Pharamond* et du *Siège de Corinthe*, est présentée dans *Norma* sans connotation politique ni nationaliste. Elle participe au portrait de l'étrangeté de l'héroïne et prépare le spectateur à la folie du personnage à l'acte v. Chez Romani, qui n'a pas conservé la matière du dernier acte de Soumet, le thème de la divination n'a guère lieu d'être et il ne subsiste donc qu'à l'état de vestige, dans la façon dont la « veggente Norma » se présente (I, 4).<sup>24</sup>

L'acte II de *Pharamond* est construit autour des deux figures tutélaires opposées d'Orovèze et de Pharamond et aborde la question de la parenté entre Francs et Gaulois qui servira de base à la réconciliation des deux peuples unis contre l'envahisseur romain, objet du finale de l'acte II (II, 7). « Francs et Gaulois se donnent la main » et Orovèze ouvre la cérémonie en invitant les bardes à chanter, auxquels ne tardera pas à répondre le chœur des scaldes :

OROVÈZE (aux bardes)

Commencez maintenant, sublimes interprètes ;  
 Vos harpes d'or sont-elles prêtes ?  
 C'est à vous de donner le signal de nos jeux.

---

mars 1803 au Weimarer Hoftheater, est qualifiée de *Trauerspiel mit Chören*. La publication (Tübingen, Cotta, 1803) contient la préface *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie* (pp. III-XIV). La traduction française de Brugière de Barante parut en 1821 chez Ladvocat.

<sup>23</sup> « Ne prétend-elle pas guider les élémens, | Gouverner l'avenir, prévoir ses mouvemens ? ».

<sup>24</sup> Norma : « Io ne' volumi arcani | leggo del cielo [...] ».

PHARAMOND (*aux scaldes*)  
Scaldes, préparez-vous ; qu'en ce moment suprême  
La mémoire du brave inspire vos accens.

L'union des deux peuples est momentanément interrompue par l'arrivée de Phédora et l'aveu public de son amour pour Clodion, au moment où elle doit être consacrée à Irminsul. Alors qu'un combat singulier, entre Clodion et Théomir, est décidé, survient la nouvelle d'une attaque imminente des Romains. Les Gaulois et les Francs se réconcilient pour partir en guerre ensemble contre leur ennemi commun.

La dérivation de *Pharamond à Norma* n'est pas directe, car le finale de l'acte II de *Pharamond* est une scène complexe qui comprend plusieurs éléments qui seront repris et agencés autrement. Le double chœur rappelle celui du finale I de *La donna del lago*<sup>25</sup> et indique, au-delà de Walter Scott et *The lady of the lake* (1810), la permanence de l'influence de la poésie ossianique.<sup>26</sup> En revanche, le procédé stylistique d'appel au combat, avec stichomythie et gémination,

CLODION ET THÉOMIR  
Entends-tu la patrie,  
Qui nous crie :  
Combattez.

*Le combat.*

PHARAMOND

*Le combat.*

LE PEUPLE

*Le combat.*

OROVÈZE

Arrêtez !

D'épouvantables cris au loin se font entendre,  
Un guerrier vient à nous à pas précipités :  
C'est Romuald, ô ciel ! que va-t-il nous apprendre !

ROMUALD

*Les Romains se sont présentés !*

OROVÈZE

*Les Romains !*

<sup>25</sup> Première au Théâtre-Italien de Paris le 7 septembre 1824 (voir JEAN MONGRÉDIEN, *Le Théâtre-Italien de Paris 1801-1831*, vol. v, Lyon, Symétrie, 2008, pp. 633 sqq.).

<sup>26</sup> La première traduction française de *La dame du lac*, par Élisabeth Le Bon, parut en 1813. Le roman fit l'objet de plusieurs nouvelles traductions dans les années 1820.

PHARAMOND

*Les Romains !*

ROMUALD

Déjà de tous côtés,

Leurs légions nous investissent :

D'un combat formidable ils dressent les apprêts ;  
Et la flamme en leurs mains menace nos forêts.<sup>27</sup>

est repris tel quel dans *Norma* lors de l'appel au combat lancé par Orovèze suite à la prophétie de Norma (iv, 3) :

(Tous les Gaulois frappent leurs boucliers.)

NORMA

Aux armes !

OROVÈZE

Jurons d'exterminer ces Romains odieux ;  
Toujours leur sang versé fut agréable aux dieux ;  
Mais pour mieux consacrer les sermens de la haine,  
Jetons-leur à ces dieux une victime humaine.  
Norma, viens à l'autel, d'un bras ensanglé,  
Leur payer la rançon de notre liberté :  
Nous relevons la Gaule au bord du précipice.  
Par la mort d'un captif rends Irminsul propice.

SÉGESTE

*Du sang !*

PREMIER GROUPE [DE GAULOIS]

*Du sang !*

DEUXIÈME GROUPE

*Du sang !*

OROVÈZE

Remplis ce vœu sacré.

Ce procédé d'écriture chorale, qui mérite d'être remarqué dans une tragédie, trouve son modèle dans le genre de l'opéra. Il est intéressant de remarquer qu'il se retrouve dans le livret de Romani, non plus utilisé dans l'alternance de deux chœurs, mais comme simple procédé poétique d'anaphore dans le chœur « Guerra, guerra! » (ii, 7) :

---

<sup>27</sup> Dans cet extrait, comme dans les extraits suivants, c'est moi qui mets en évidence la gémination par les caractères italiques.

*Guerra, guerra!* Le galliche selve  
quante han querce producon guerrier:  
qual sul gregge fameliche belve,  
sui romani van essi a cader!  
*Sangue, sangue!* Le galliche scuri  
fino al tronco bagnate ne son!  
Sovra i flutti dei Ligeri impuri  
ei gorgoglia con funebre suon!  
*Strage, strage,* sterminio, vendetta!  
Già comincia, si compie, s'affretta.  
Come biade da falcí mietute  
son di Roma le schiere cadute!

Il est également intéressant de noter que le rayon de soleil sur lequel apparaît Irminsul, à la fin de ce chœur (« A mirare il trionfo dei figli | viene il dio sovra un raggio di sol », avec une modulation soudaine en *la* majeur et le retour de la harpe) rappelle la didascalie « On entend tout-à-coup une harmonie céleste qui indique la présence du Génie » à la fin de l'acte II de *Pharamond*, alors que cette apparition divine n'est pas présente dans la tragédie de *Norma*.

Au cœur du finale II de *Pharamond* se trouve enfin l'aveu public de Phédora, « Oui, les vœux de mon cœur sont tous à Clodion », moment de consternation qui déclenche le quintette « Dieu, que ma fille outrage ! ». Il s'agit là assurément d'une construction à l'italienne, ce dont témoigne d'ailleurs le barbarisme *quintetti* indiqué sur le livret pour cet ensemble, puisqu'on reconnaît la succession d'un moment de scandale (fin du *tempo di attacco*) et le début d'un ensemble de consternation (*quadro di stupore*, mis en musique par un *largo concertato*). Le thème de la druidesse infidèle à ses vœux apparaît dès les premières pièces de théâtre consacrées à l'univers des druides, au XVIII<sup>e</sup> siècle, et il figure ici comme image obligée dans cette tradition, même s'il ne joue qu'un rôle secondaire dans la trame de *Pharamond*, où l'accent est mis au contraire sur l'union des Gaulois et des Francs, et non sur l'ancienne religion des druides. Il redevient central dans *Norma*, et c'est la raison pour laquelle la confession publique de la druidesse est déplacée vers la fin de l'action, à la scène 5 de l'acte IV. Chez Romani, qui s'éloigne de la tragédie de Soumet à l'acte V, cette confession est reportée encore davantage pour former le dernier revirement de l'action, au finale II de l'opéra.

Au sein de la production théâtrale de Soumet, *Pharamond* et *Norma* forment un sous-groupe à thématique gauloise qu'il convient d'envisager à l'intérieur du corpus des pièces gallo-franques qui virent le jour dans les premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle. Le 14 nivôse de l'an XI (4 janvier 1803), Népomucène Lemercier fait représenter *Isule et Orovèze* à la Comédie-Française – du moins les deux premiers actes.<sup>28</sup> La tragédie *Les druides* de Vérard est publiée en 1823, et plusieurs pièces sont consacrées aux Francs, plus précisément à Clovis, dans ces mêmes années : une tragédie éponyme de François-Joseph Depuntis (1813), celles de Lemercier et de Jean Pons Guillaume Viennet (1820), auxquelles il convient d'ajouter *Bruneaut*, ou *Les successeurs de Clovis* d'Étienne Aignan (1810), *Frédégonde et Bruneaut* de Lemercier (1821), et enfin *Sigismond de Bourgogne* de Viennet (1825).

<sup>28</sup> Lemercier doit en effet suspendre la représentation à la fin de l'acte II en raison de l'hilarité du public. Voir JULIEN LOUIS GEOFFROY, *Cours de littérature dramatique, ou Recueil par ordre des matières des feuillets de Geoffroy, précédé d'une notice historique sur sa vie et ses ouvrages*, vol. IV, Paris, Blanchard, 1825<sup>2</sup>, pp. 200-206 : 205.

Les raisons qui ont incité les dramaturges, du Consulat à la Restauration, à construire une tragédie nationale à partir du personnage de Clovis sont aisées à comprendre. Si Pharamond n'était qu'un roi de légende, dont on pouvait dire à peu près ce qu'on voulait,<sup>29</sup> Clovis I<sup>er</sup> était en revanche un personnage historique. invoquer la mémoire de Clovis, c'était rappeler à la fois l'origine franque et chrétienne de la nation française, ce qui jouait un rôle de premier plan à une époque où, au lendemain de la Révolution, il s'agissait de construire une identité culturelle française sur d'autres bases que celles de la philosophie des Lumières. De la même manière, le thème de la réconciliation entre Gaulois et Francs et de leur fusion en un peuple uniifié, que l'on trouve au cœur de *Pharamond*, servait d'exemple idéal quand la réconciliation des différents ordres de l'État, naguère en guerre les uns contre les autres, devenait un enjeu capital pour la création d'une nouvelle nation.

On remarquera toutefois que, si les dramaturges n'hésitaient pas à rappeler aux Français de 1810 et de 1820 leur origine germanique, ils se montraient plus prudents dans la représentation des Gaulois sur scène. C'est dans *Isule et Orovèse* de Lemercier qu'apparaît le nom d'*« Orovèse »*, calqué sur celui des deux frères Sigovèse et Bellovèse,<sup>30</sup> dans lequel apparaît la racine gauloise *uesu-*, « digne de ». <sup>31</sup> Orovèse y est un druide parjure, épris d'une

<sup>29</sup> L'existence de Pharamond fut définitivement remise en question par GODEFROID KURTH (*Histoire poétique des Mérovängiens*, Paris, Picard, 1893) mais, encore en 1823, la *Biographie* de Michaud était incertaine sur le caractère historique du personnage : « Pharamond a été longtemps désigné comme le premier roi de France ; mais on ne sait pas bien où était le siège de son royaume, combien de temps il a régné, le nom de sa femme, le nombre de ses enfants, et même si Clodion, qu'on lui donne pour successeur, était son fils. Malgré l'obscurité qui accompagne les actions de ce prince, on aurait tort de le regarder comme un de ces personnages fabuleux que l'on rencontre souvent aux premières époques de l'histoire des nations, toujours jalouses de reculer leur origine » (LOUIS-GABRIEL MICHAUD, *Biographie universelle ancienne et moderne*, Paris, Michaud, 1823, vol. XXXIV, p. 3). En conséquence, comme le notait le baron Grimm, « ce qu'il y a de commode dans le sujet de *Pharamond*, c'est que le poète peut le traiter et l'arranger à sa fantaisie, sans craindre les contradicteurs ; car, comme il n'est pas encore bien sûr qu'il y ait eu un roi Pharamond, ou qu'on ignore du moins tous les événemens de son règne, personne n'est en droit de lui disputer ceux qu'il fait servir au noeud de sa pièce » (FRIEDRICH MELCHIOR VON GRIMM, lettre du 15 août 1765, *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot*, Paris, Furne, 1829).

<sup>30</sup> Sigovèse et Bellovèse étaient les fils du roi celte Ambigatos. Voir TITE-LIVE, *Histoire romaine*, « Première décade », v, 34: « Voici ce qu'on rapporte du passage des Gaulois en Italie [...] Les dieux assignèrent à Sigovèse la forêt Hercynienne. Bellovèse, un peu mieux traité par le sort, eut sa route marquée pour l'Italie » (TITE-LIVE, *Histoire romaine*, trad. Dureau de Lamalle, Première décade, tome III, Paris, Michaud et Nicolle, 1810, p. 133). Voir également CHARLES ATHANASE WALCKENAER, *Géographie ancienne, historique et comparée des Gaules cisalpine et transalpine*, Paris, Dufart, 1839, p. 76 : « Cependant Tite Live nous dit que les deux frères Sigovèse et Bellovèse tirèrent au sort avant de se mettre en marche, et que le sort donna l'Italie à Bellovèse, et les environs de la forêt d'Hercinie à Sigovèse. D'un autre côté, nous lisons dans César qu'il fut un temps où les Gaulois, plus courageux que les Germains, s'emparèrent des lieux les plus fertiles des environs de la forêt d'Hercinie. » Les graphies « Sigovèse » et « Bellovèse » étaient courantes au XIX<sup>e</sup> siècle. On emploie aujourd'hui celles de « Segovesos » et « Bellovesos ».

<sup>31</sup> XAVIER DELAMARRE, *Dictionnaire de la langue gauloise*, Paris, Errance, 2001, p. 267. « Sigovèse », qui contient la racine *segō-*, signifie ainsi « digne de la victoire ». L'édition Barba de la *Norma* de Soumet adopte majoritairement l'orthographe « Orovèse », même si « Orovèze » – orthographe employée dans *Pharamond* – apparaît à la scène 3 de l'acte IV (pp. 58-61), celle précisément qui renvoie à la vision de Phédora, ce qui semble confirmer que Soumet ait travaillé à partir de l'opéra pour cette scène de la tragédie.

princesse de Germanie que, faute de pouvoir épouser, il condamne à la virginité. Au parjure s'ajoute l'évocation des coutumes barbares des druides gaulois qui, à en croire Lemercier, auraient scandalisé le public :

Ne les ai-je pas entendu condamner en Orovèse la barbarie des superstitions gauloises ? Eh ! en quoi diffèrent-elles de celles des prêtresses de Tauride ? La jeune Iphigénie, dévouée à la mort par son père, échappée au couteau de Calchas, ne va-t-elle pas assassiner son frère sur des autels inondés de sang humain ?<sup>32</sup>

Ce regard, dénoncé ici par l'auteur, n'est autre que celui du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui ne voyait dans le monde gaulois que barbarie, fanatisme et superstition. Dans les années 1760 et 1770, la production littéraire française fut traversée par une étrange « celtomanie », faite autant de fascination que de dégoût pour la civilisation celte. Les thèmes gaulois se multiplièrent au théâtre, comme dans le roman et la satire.<sup>33</sup> Créée à la Comédie-Française le 7 mars 1772, la tragédie *Les druides* d'Antoine Le Blanc de Guillet allait donner le ton. Elle présente une jeune gauloise, Émirène, fille du roi des Carnutes, Indumar, contrainte à devenir druidesse alors qu'elle est éprise du guerrier Clodomir. Selon la coutume, Émirène doit accomplir un sacrifice humain pour être admise dans la caste des druidesses (I, 1) :

#### ÉMIRÈNE

Sur ces bords la Gaule est assemblée,  
Et c'est par l'homicide & le sang d'un mortel,  
Répandu par mes mains, coulant sur cet autel,  
Que l'on doit consacrer cette affreuse journée ;  
Et moi, triste prêtresse, à ce culte enchaînée,  
*(montrant l'urne sacrée)*  
Par cette urne effroyable, organe de la mort,  
Je dois, sur la victime interroger le sort.

Face à elle s'opposent deux figures de druides : d'un côté le druide Emnon, observateur aveugle et inflexible des coutumes, et de l'autre le grand druide Cyndonax, figure vénérable et porte-voix des sentiments de la nature. L'histoire de la druidesse Émirène et de son amour interdit, laquelle deviendra un *topos* des tragédies gauloises à venir, ne sert en réalité que de toile de fond à l'opposition entre Cyndonax et Emnon. Cyndonax ne cesse de dénoncer le fanatisme de la religion telle qu'Emnon la pratique – le terme est repris quatre fois dans la tragédie – de même que la superstition et l'ignorance du peuple gaulois. L'édition moscovite de 1784 place en exergue la citation de Cicéron (*De divinatio*) : « La superstition, répandue au milieu des nations, opprime l'esprit de presque tous les hommes, et régna sur leur imbécillité ». Par sa voix, la pièce entière devient un long plaidoyer contre la barbarie de la religion gauloise, système ancestral qui ne sert plus qu'à maintenir le pouvoir d'une seule caste :

#### CYNDONAX

Mais non. Je le vois trop, vous ne la croyez pas

<sup>32</sup> Lettre de Népomucène Lemercier à M<sup>me</sup> Bonaparte, dans *Isule et Orovèse*, Paris, Brasseur, an XI (1803), p. VII.

<sup>33</sup> PAUL VAN TIEGHEM, *Ossian en France*, Paris, Rieder, 1917, pp. 194-201.

Cette religion mère des attentats.  
 Vous n'abusez, cruels, de l'humaine ignorance  
 Que pour mieux affermir votre affreuse puissance,  
 Pour enchaîner le foible en l'enivrant d'erreurs,  
 Et, sous le nom des Dieux, consacrer vos fureurs.<sup>34</sup>

Il est à noter que, dans la *disputatio* qui l'oppose à Emnon à la scène v, 1, Cyndonax distingue les usages religieux en cours de l'image véritable de Dieu, en quoi l'on peut reconnaître une prise de position en faveur de la religion naturelle contre la religion positive :

#### CYNDONAX

Non, quoique vous disiez, & j'en crois ma raison,  
 Plus il est tout-puissant, plus il doit être bon.  
 Et comment distinguer sa justice suprême  
 Que par l'heureux flambeau qu'il nous donna lui-même ?  
 Ah ! loin d'en faire encore, dans nos sombres erreurs,  
 Un tyran sanguinaire, aveugle en ses fureurs ;  
 Sachons, pour le connaître, écouter la nature.  
 C'est par elle qu'il parle, & sa voix est plus sûre  
 Que ces décrets sanglants de farouches mortels,  
 Consacrés sous le nom de décrets éternels  
 Qui sont l'effroi du foible & que le sage abhor[r]e.  
 Effaçons de la terre, il en est temps encore,  
 Ces préjugés cruels de nos tristes aïeux,  
 L'opprobre des humains & la honte des cieux.

Voltaire fit évidemment grand cas de cette tragédie de Le Blanc, en laquelle il retrouvait l'une des préoccupations qui lui tenait le plus à cœur depuis plusieurs décennies.<sup>35</sup> De 1736 datait sa tragédie *Le fanatisme, ou Mahomet le prophète*, où, tout en dénonçant l'islam, il mettait en question la toute-puissance des jésuites.<sup>36</sup> Le culte ancien des druides lui offrait un argument

<sup>34</sup> ANTOINE LE BLANC DE GUILLET, *Les druides*, acte v, scène 1.

<sup>35</sup> Voltaire, lettre au comte d'Argental, 2 mars 1772 : « On doit jouer, le mercredi des cendres, la pièce de M. Le Blanc, qui traite précisément le même sujet. Voici ce qu'un connaisseur qui a vu cette tragédie m'en écrit : "Le sujet en est beau, c'est l'abolition des sacrifices humains dont nos ancêtres se rendaient coupables. On la jouera le mercredi des cendres ; et, en attendant mieux, nous aurons le plaisir de voir sur le théâtre un peuple détrompé qui chasse ses prêtres et brise des autels arrosés de son sang. Je vous enverrai cette pièce aussitôt qu'elle sera imprimée. L'auteur, M. Le Blanc, est un véritable philosophe, un brave ennemi des préjugés de toute espèce, et des tyrans de toutes les robes ; et, ce qui est bien plus nécessaire pour écrire une tragédie, il est vraiment poète" » (republié dans VOLTAIRE, *Correspondance générale*, Paris, Desoer, 1817, pp. 603-604). Les propos rapportés par Voltaire sont attribués à l'avocat du Roncel.

<sup>36</sup> VOLTAIRE, *Lettre à sa majesté le roi de Prusse* : « L'action que j'ai peinte est atroce ; et je ne scâi si l'horreur a été plus loin sur aucun Théâtre. C'est un jeune homme né avec de la vertu, qui, séduit par son fanatisme, assassine un Vieillard qui l'aime, et qui, dans l'idée de servir Dieu, se rend coupable, sans le savoir, d'un parricide ; c'est un Imposteur qui ordonne ce meurtre, et qui promet à l'Assassin uninceste pour récompense. [...] Nos historiens même[s] nous apprennent des actions plus atroces que celle que j'ai inventée. Seïde ne scâit pas du moins que celui qu'il assassine est son pere ; et quand il a porté le coup, il éprouve un repentir aussi

encore plus puissant et c'est la raison pour laquelle il y revint à plusieurs reprises, de la tragédie *Les lois de Minos* (1749) à l'*Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* (1756) et au *Dictionnaire philosophique* (1764). Aux yeux du philosophe, c'était précisément en raison des anciennes coutumes gauloises que les modernes avaient accepté aussi facilement les « sacrifices » de l'Inquisition :

C'était le bon temps quand des druides, ayant pour temples des forêts, brûlaient les enfans de leurs concitoyens dans des statues d'osier plus hideuses que ces druides mêmes.

[...]

Jules César, ayant conquis tous ces pays sauvages, voulut les civiliser : il défendit aux druides ces actes de dévotion, sous peine d'être brûlés eux-mêmes, et fit abattre les forêts où ces homicides religieux avaient été commis. Mais ces prêtres persistèrent dans leurs rituels : ils immolèrent en secret des enfans, disant qu'il vaut mieux obéir à Dieu qu'aux hommes ; que César n'était grand pontife qu'à Rome ; que la religion druidique était la seule véritable, et qu'il n'y avait point de salut sans brûler de petites filles dans de l'osier, ou sans les égorger dans de grandes cuves.

Nos sauvages ancêtres ayant laissé dans nos climats la mémoire de ces coutumes, l'inquisition n'eut pas de peine à les renouveler. Les bûchers qu'elle alluma furent de véritables sacrifices. Les cérémonies les plus augustes de la religion, processions, autels, bénédicitions, encens, prières, hymnes chantées à grands chœurs, tout y fut employé [...].<sup>37</sup>

Cette lecture de la religion des druides devait dominer la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. En témoigne encore, en 1790, la tragédie en musique *Pharamond, ou Les druides* que Zingarelli composa pour l'Académie royale de musique.<sup>38</sup> On y retrouve à grands traits l'intrigue des *Druïdes* de Le Blanc, ainsi que tous les *topoi* désormais traditionnels de la représentation de la religion gauloise. Sandorix y « abhorre les prêtres cruels » qui « offensent du Ciel la bonté, la justice », paraphrasant les propos que Le Blanc prêtait à Cyndonax. Pharamond à son

---

grand que son crime. Mais Mezeray rapporte qu'à Melun un pere tua son fils de sa main pour sa Religion, et n'en eut aucun repentir » (VOLTAIRE, *Le fanatisme, ou Mahomet le prophète*, Amsterdam, Ledet, 1743). De fait, Voltaire devait préciser : « Ma pièce représente, sous le nom de Mahomet, le prieur des Jacobins mettant le poignard à la main de Jacques Clément » (lettre à César de Missy, 1<sup>er</sup> septembre 1742, *Lettres inédites de Voltaire*, Paris, Didier, 1856, p. 450).

<sup>37</sup> VOLTAIRE, *Les lois de Minos*, in ID., *Théâtre*, Paris, Desoer, 1817, p. 303. Dans l'*Essai sur les mœurs et l'esprit des nations et sur les principaux faits de l'histoire depuis Charlemagne jusqu'à Louis XIII* (Genève, Cramer, 1756), l'auteur revient sur les sacrifices humains et leur rôle dans la divination : « Les druides brûlaient des victimes humaines dans de grandes figures d'osier : des sorcières, chez les Germains, égorgaient les hommes dévoués à la mort, et jugeaient de l'avenir par le plus ou le moins de rapidité du sang qui coulait de la blessure ». Dans le *Dictionnaire philosophique* (Londres, 1764), la référence à la caste et à la religion des druides se trouve à l'entrée « théocratie ».

<sup>38</sup> L'œuvre, sur un livret de Lans de Boissy, fut reçue par l'administration mais ne fut pas portée sur scène (ADRIEN DE LA FAGE, *Miscellanées musicales*, Paris, Comptoir des imprimeurs unis, 1844, p. 229). Pour une analyse de l'œuvre, voir BÉATRICE DIDIER, *L'opéra français et les héros nationaux 1789-1830*, dans *Figures de l'histoire de France au tournant des Lumières 1760-1830*, ed. Paul Mironneau et Gérard Lahouati, Oxford, Voltaire Foundation, 2007 (« Studies on Voltaire and the Eighteenth Century », 7), pp. 323-333.

tour, dans son air « Ô superstition, mère de tous les crimes », formule le vœu d’« engloutir ces prêtres criminels » dans de « noirs abîmes ». Enfin, on retrouve le thème du sacrilège, à savoir l’introduction d’un profane dans l’enceinte sacrée réservée aux druides, l’impératif du châtiment, et le droit de grâce accordé à une druidesse le jour de ses vœux.<sup>39</sup>

## 2. Les martyrs (1809) et la question de l’épopée chrétienne

Cette diabolisation de l’image des druides, à l’appui de l’un des principaux combats de la philosophie des Lumières, devait marquer encore durablement les esprits et l’on en trouve l’empreinte dans les œuvres d’inspiration gauloise des premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle. Mais la rupture historique avec l’Ancien régime, l’abandon des idéaux révolutionnaires hérités de la philosophie des Lumières ainsi que la toute nouvelle nécessité de reformulation de l’identité nationale, sous l’Empire puis la Restauration, allaient favoriser une lecture nouvelle, radicalement différente. À la condamnation, au nom de principes philosophiques, allaient succéder la contemplation poétique et l’émerveillement. Il s’agit là d’un revirement d’autant plus spectaculaire que ce furent exactement les mêmes sources de l’Antiquité – celles-là mêmes sur lesquelles s’étaient appuyés Voltaire et Le Blanc pour des raisons idéologiques – auxquelles les auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle allaient puiser désormais pour créer un imaginaire gaulois destiné à ravir l’imagination populaire. Même si l’étude scientifique de la civilisation gauloise avait pris son essor en 1804, grâce à la fondation de l’Académie celtique sous Napoléon, il faudrait attendre encore de nombreuses années pour que les données archéologiques et philologiques puissent éclairer cette civilisation d’un jour nouveau.<sup>40</sup> Le peu que l’on savait, dans les premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, des us et coutumes de la société gauloise et de ses diverses castes reposait sur les *Commentaires sur la guerre des Gaules* de Jules César, la *Géographie* de Strabon et les *Annales* de Tacite, sources auxquelles il convient d’ajouter l’*Histoire naturelle* de Pline l’Ancien pour ce qui touchait au rituel de la cueillette du gui.<sup>41</sup> Les mêmes extraits étaient invariablement repris par les historiens et servaient de base

---

<sup>39</sup> Eudémie dans la présente tragédie, Émirène chez Le Blanc : « une prêtresse offerte à nos autels, | Quand elle a prononcé ses serments solennels, | De la rigueur des loix peut sauver un coupable. » (ANTOINE LE BLANC DE GUILLET, *Les druides* cit., II, 4).

<sup>40</sup> L’Académie celtique fut fondée le 9 germinal an XII (30 mars 1804) par Jacques Cambry, Jacques Antoine Dulaure et Jacques Le Brigant. La mission de cette académie fut définie lors de sa séance inaugurale, le 30 mars 1805 : « Le double but que se propose l’Académie [...] doit être 1<sup>o</sup> de retrouver la langue celtique dans les auteurs et les monumens anciens ; dans les deux dialectes de cette langue qui existent encore, le breton et le gallois, et même dans tous les dialectes populaires, les patois et jargons de l’empire français, ainsi que les origines des langues et des noms de lieux, de monumens et d’usages qui en dérivent, de donner des dictionnaires de tous ces dialectes, qu’il faut se hâter d’inventorier avant leur destruction totale ; 2<sup>o</sup> de recueillir, d’écrire, comparer et expliquer toutes les antiquités, tous les monumens, tous les usages, toutes les traditions ; en un mot, de faire la statistique antique des Gaules, et d’expliquer les temps anciens par les temps modernes » (ÉLOI JOHANNEAU, *Discours d’ouverture. Sur l’établissement de l’Académie celtique, les objets de ses recherches et le plan de ses travaux*, dans *Mémoires de l’Académie celtique*, vol. I, s.l., s.e., 1807, pp. 63-64). L’Académie prit le nom de Société royale des antiquaires de France en 1814.

<sup>41</sup> JULES CÉSAR, *Commentaires sur la Guerre des Gaules*, ca 49 av. J.-C. ; STRABON, *Géographie*, ca 23 ; TACITE, *Annales*, ca 117 ; PLINE L’ANCIEN, *Histoire naturelle*, ca 77. Voir ROBERT WIŚNIEWSKI, *Si fama non fallit fidem. Les druides*

à l'imagination des poètes.<sup>42</sup>

L'image de la forêt sacrée, réservée aux seuls druides et interdite aux profanes, provient du célèbre passage de la *Pharsale* de Lucain consacré à la description d'une forêt gauloise, aux alentours de Marseille, que César fit détruire pour mettre fin aux sacrifices humains qui y avaient lieu. Ce texte illustre comment le changement de regard s'opéra. On peut n'en retenir qu'un témoignage de plus sur les sacrifices humains, comme ceux de Strabon (iv, 5) et de Pline l'Ancien (xvi, 95).<sup>43</sup> Mais c'est dans la description poétique de la forêt que Lucain emploie une série d'images destinées à frapper le lecteur :

Il était une forêt sacrée, vieillie loin des outrages du fer, enfermant, sous la voûte impénétrable de ses rameaux, un air ténébreux et des ombrages que l'éternelle absence du soleil a glacés.

[...] S'il faut en croire la superstitieuse antiquité, l'oiseau craint de se poser sur ces branches, la bête fauve de se coucher dans ces antres. Jamais le vent, jamais l'éclair arraché au lugubre flanc des nuages n'est descendu sur cette forêt : sans recevoir dans leur feuillage le moindre souffle de l'air, les arbres se hérissent et frissonnent d'eux-mêmes.

De vingt sources tombe une onde noire. Les mornes effigies des dieux sont des ébauches sans art, des troncs informes et grossièrement taillés. La mousse qui les couvre, et leur vétusté livide, inspirent seules l'épouvante. La divinité, représentée sous une forme connue, semble moins redoutable : tant notre terreur s'augmente du mystère qui environne les dieux.

Et les bruits de la renommée : souvent la terre avait tremblé, souvent avaient mugi les cavernes profondes, les ifs se renversaient et se relevaient soudain ; la forêt, sans se consumer, s'illuminaît de tous les feux de l'incendie ; et, sur le tronc des chênes, des dragons entortillés glissaient à longs replis... Les peuples n'osent fréquenter ce temple de leur culte : ils l'ont abandonné aux dieux.<sup>44</sup>

Ces images furent négligées par les dramaturges du XVIII<sup>e</sup> siècle. Quand bien même elles les auraient intéressés, l'interdiction aristotélicienne pesant sur l'*opsis* faisait qu'ils n'auraient guère pu en faire grand-chose. Tout ce qu'ils purent retenir fut l'image d'une forêt « touffue et peu éclairée », qui forme le décor générique des *Druides* de Le Blanc et du *Pharamond* de Zingarelli. En revanche, pour l'évocation du chêne et de l'autel, l'image du sang humain fut

---

dans la littérature latine de l'Antiquité tardive, « Antiquité tardive », 17, 2009, pp. 307-315.

<sup>42</sup> CHARLES JEAN FRANÇOIS HÉNAULT, *Histoire critique de l'établissement des Français dans les Gaules*, Paris, Buisson, an IX (1801) ; JEAN PICOT, *Histoire des Gaulois depuis leur origine jusqu'à leur mélange avec les Francs et jusqu'aux commencemens de la monarchie françoise*, Genève, Paschoud, an XII (1804) ; DANIEL LOUIS MIORCEC DE KERDANET, *Histoire de la langue des Gaulois, et par suite, de celle des Bretons*, Rennes, Duchesne, 1821 ; THÉOPHILE BERLIER, *Précis historique de l'ancienne Gaule, ou Recherches sur l'état des Gaules avant les conquêtes de César*, Bruxelles, Hayez, 1822.

<sup>43</sup> « Là ne règnent point les Faunes champêtres, les Nymphes et les Silvains, divinités bocagères, mais un culte barbare, et le terrible édifice des autels infernaux. L'expiation a marqué tous les arbres d'une couche de sang humain » (LUCAIN, *Pharsale*, livre [III], ca 65, trad. française de Philarète Chasles, Paris, Panckoucke, 1835, p. 143).

<sup>44</sup> *Ini*, pp. 143-145.

écartée :

Lucain, *Pharsale*, III, 399-401

*Lucus erat [...]*

*obscurum cingens connexis aera ramis,  
et gelidas alte submotis solibus umbras.*

[...] *structae diris altaribus aerae;  
omnis et humanis lustrata cruoribus  
arbor.*

Le Blanc, *Les druides* (I, 1)

Le théâtre représente une enceinte dans une antique forêt touffue & peu éclairée.

Au milieu est un vieux chêne au pied duquel est un autel sans ornement où l'on voit l'urne sacrée.

Boissy, *Pharamond, ou  
Les druides* (II, 1)

Le théâtre représente une forêt antique fort touffue et peu éclairée.

Au milieu s'élève un chêne, au pied duquel est un autel de gazon. Sur un des côtés, on voit l'entrée d'un souterrain par lequel sortent les druides et les druidesses.

Encore une fois, la question de la nature, chez les Celtes, n'intéressait guère les Encyclopédistes que pour des raisons idéologiques.<sup>45</sup> Les images effrayantes de la forêt de Lucain offraient en outre un contraste radical avec la représentation courante de la nature en poésie à l'époque de Louis XVI, une nature jardinée et visitée par les muses. Ces mêmes images ne pouvaient que fasciner les générations suivantes, lorsque le goût bucolique de l'Ancien régime tomba en désuétude.<sup>46</sup> On ne peut guère s'étonner qu'elles aient rencontré un tel écho à l'époque du roman gothique, de la vogue ossianique, ou du romantisme fantastique et frénétique, tous courants littéraires avec lesquelles elles étaient parfaitement en harmonie.

Les réalisations scénographiques du *Pharamond* et de la *Norma* de Soumet dénotent une profonde empreinte de la forêt sacrée de Lucain, que les innovations techniques qui faisaient fureur à l'époque permirent enfin d'exploiter pleinement. Dans les deux premières scènes de *Pharamond*, « le théâtre est éclairé par la lune » : le thème iconographique de l'obscurité est rendu par le procédé du diorama. L'acte II « représente une vaste enceinte marquée par des piliers druidiques », ce qui constitue une nouveauté, l'élément mégalithique n'ayant jamais été pris en considération au siècle précédent. C'est à l'acte III – dont l'écriture revint à Soumet – que s'offre entièrement aux yeux des spectateurs la forêt sacrée, que l'on n'avait pu deviner

<sup>45</sup> CHARLES DUPUIS, *Origine de tous les cultes, ou Religion universelle* (Paris, Rosier, 1795) : « Ils ne voulaient point [...] qu'on refermât la divinité dans un temple ». Dupuis cite ici l'*Histoire des Celtes* de Simon Pelloutier (1740). Pour Paul van Tieghem, cette idée fut reprise par les Révolutionnaires, notamment Robespierre, dans leur quête de reviviscence d'une religion épurée (PAUL VAN TIEGHEM, *Ossian en France* cit., p. 393).

<sup>46</sup> Dans son *Essai sur la poésie épique* (1733), Voltaire compare ce passage à celui de la forêt enchantée et peuplée de démons de la *Jérusalem délivrée* de Tasse (chant XIII : « Dans un vallon solitaire peu éloigné du camp des Chrétiens, s'élève un bois antique si épais & si sombre, que son aspect inspire l'effroi », trad. française de Jean-Baptiste de Mirabaud, Paris, Barois, 1724, p. 63). Sous la Restauration, l'épopée fit l'objet d'une traduction en vers par Pierre Baour-Lormian : « Dans un vallon stérile, et non loin de ces tentes | Où flottent des croisés les couleurs éclatantes, | S'allonge une forêt qu'habite la terreur. Sous son ombrage règne une éternelle horreur », Paris, Didot, 1819, p. 369). La traduction de la *Pharsale* que Voltaire cite est celle, célèbre, de Georges de Brébeuf (1658), représentative du goût baroque antérieur à l'établissement de la doctrine classique en France. Sur la poétique de Lucain, voir JEAN-CHRISTOPHE DE NADAÏ, *Rhétorique et poétique dans la Pharsale de Lucain. La crise de la représentation dans la poésie antique*, Paris et Louvain, Peeters, 2000.

jusqu'alors qu'en bordure du plateau :

Le Théâtre représente l'intérieur de la forêt sacrée ; le chêne d'Irminsul, dépouillé d'écorce et chargé de sombres armures, s'élève dans le fond ; la forêt n'est éclairée que par des rayons vacillants et presque éteints, par des reflets aussi pâles que les lueurs d'une lampe sépulcrale. On voit, dans le fond, des torrens, des rochers et des cavernes. Les chênes, les noirs sapins, les ormes gigantesques étendent leurs branches touffues sur le sanctuaire que remplissent les simulacres des dieux, représentés par des pierres brutes et des troncs d'arbre grossièrement façonnés.

Une pierre druidique s'élève au pied du chêne d'Irminsul, un poignard est placé sur cette pierre.

Ce décor d'épouvante, que l'on aurait volontiers associé au goût anglais quelques décennies plus tôt, ou que l'on aurait pu mettre en rapport avec les gravures contemporaines de John Martin, n'est en réalité qu'une paraphrase de Lucain. On y retrouve les principales images de la forêt sacrée (l'obscurité, les lueurs blafardes, les formes chaotiques et entremêlées des éléments minéraux et végétaux) quand le texte n'est pas une citation presque littérale (« les simulacres des dieux, représentés par des pierres brutes et des troncs d'arbres grossièrement façonnés »). Soumet ne cite pourtant pas Lucain directement : à la fin du principal paragraphe de sa didascalie, il renvoie à la *Gaule poétique* de Marchangy, ouvrage qui connut, dès sa publication en 1813, un succès considérable en France et qui fut l'un des principaux responsables de ce changement de regard qui s'opéra sur les Gaulois.<sup>47</sup> Le seul titre de *Gaule poétique* dévoile le nouveau paradigme, celui de la poésie, qui se substitue à celui, épuisé, du jugement moral propre au siècle précédent.

Phénomène nouveau, caractéristique des préoccupations de l'Académie royale de musique dans les années 1820, le décor ne reste pas un simple cadre scénique mais prend part à l'action. À la scène 3 de l'acte III, lorsque Orovèze rassemble autour de lui prêtres et guerriers pour préparer sa vengeance, le décor lugubre de la forêt sacrée s'anime et manifeste la présence du dieu Irminsul. Ces « prodiges » font à nouveau l'objet de didascalies détaillées :

OROVÈZE

N'opposez point aux dieux des refus téméraires.

LE CHEF DES GUERRIERS

Nous n'accomplirons point leur arrêt ennemi.

*(Les armes suspendues aux rameaux du chêne consacré s'entrechoquent avec un bruit sinistre.)*

OROVÈZE

Guerriers, les armes de vos pères  
Aux rameaux du chêne ont gémi.

---

<sup>47</sup> LOUIS ANTOINE DE MARCHANGY, *La Gaule poétique, ou L'histoire de France considérée dans ses rapports avec la poésie, l'éloquence et les beaux-arts*, 1<sup>re</sup> époque (tomes I-II), Paris, Eymery, 1813 ; II<sup>e</sup> époque (tomes III-IV), Paris, Patris et Chaumerot, 1815.

## LES GUERRIERS

Ô prodige ! ô terreur ! Les armes de nos pères,  
Aux rameaux du chêne ont gémi.

## OROVÈZE

Puisque des dieux le pontife suprême,  
Ordonne en vain qu'on ose les venger ;  
Tremblez, tremblez, ils parleront eux-mêmes  
À leur autel venez tous vous ranger.

(Une musique sombre et terrible prépare à l'évocation. Tous les druides et les guerriers se rangent autour de l'autel.)

## OROVÈZE

Irminsul, que ta voix annonce  
Tes redoutables volontés.

## CHŒUR DES GUERRIERS ET DES DRUIDES

Prononce !

[...]

(La forêt s'éclaire tout-à-coup d'une clarté magique, et, sans se consumer, les arbres deviennent autant de flambeaux dont les lueurs laissent apercevoir des dragons ailés et de hideux reptiles qui s'entrelacent aux rameaux éblouissans. Des fantômes, des larves, des spectres montrent leurs ombres sur un fond de lumières, et par intervalle une obscurité plus terrible ressaisit la forêt mystérieuse et sacrée.)<sup>48</sup>

## OROVÈZE

Voyez dans la forêt ces prodiges de flamme.

## LE CHŒUR

Quels spectres irrités ! quels prodiges de flamme !

dans lesquelles on reconnaît d'autres images empruntées à Lucain, à savoir les « dragons entortillés au tronc des chênes » et, enfin, image spectaculaire entre toutes, l'image de la forêt qui, « sans se consumer, s'illumine de tous les feux de l'incendie ». La forêt sacrée de Lucain est devenue « forêt magique » sur la scène de l'Opéra.

C'est ainsi que la tragédie de *Norma* hérite, au travers de *Pharamond* et de la *Gaule poétique* de Marchangy, de l'imagerie fantastique de la *Pharsale*. On découvrira le chêne d'Irminsul à l'acte IV, « chargé des armes des Gaulois ». À la scène 3 de l'acte IV auront lieu les « prodiges » de la forêt sacrée (voir *supra*), dont le modèle évident se trouve toujours dans la scène 3 de l'acte III de *Pharamond*. L'illumination du fond du théâtre est à nouveau un procédé de diorama, et c'est, à nouveau, un souvenir de la forêt sacrée de Lucain qui s'enflamme sans se consumer. Dès le lever de rideau, la description du décor reprend tout d'abord les éléments

<sup>48</sup> Soumet renvoie ici à nouveau, en note de bas de page, à la *Gaule poétique*, tome I. L'extrait qu'il mentionne se trouve à la fin du premier récit de Marchangy : « Les forêts, dont ils faisaient leurs temples, n'étaient éclairés que par des rayons vacillants et presque éteints, par des reflets aussi pâles que les lueurs d'une lampe sépulcrale » (*ivi*, pp. 67-72), et se termine par la description de la forêt ardente, directement imitée de Lucain.

traditionnels, présents depuis Le Blanc,

Le théâtre représente la forêt sacrée des Druides. Le chêne d'Irminsul occupe le milieu du théâtre ; on voit au pied une pierre druidique servant d'autel.<sup>49</sup>

complétés par l'élément fantastique,

La foudre gronde, et des apparitions fantastiques traversent la scène jusqu'à l'entrée des deux Romains.

signe de l'émergence d'une nouvelle sensibilité. C'est dans ce lieu sauvage, où règnent des forces mystérieuses, que pénètrent deux soldats romains, qui incarnent l'ordre et la raison. Une telle opposition rappelle la rencontre de Macbeth et des sorcières, au commencement de la tragédie de Shakespeare (1607).<sup>50</sup> Si les sorcières ont, dans cette œuvre, une connotation diabolique, c'est que l'intrigue est racontée par le point de vue opposé.<sup>51</sup> Norma n'est autre que ce qu'on appelait, au Moyen-Âge, une sorcière : elle pratique la magie, use de pouvoirs occultes et célèbre un dieu de la mort. Voltaire, se souvenant de Strabon et de Tacite, employait encore le terme de « sorcière » pour qualifier certaines druidesses :

Les sauvages des bords du Rhin avaient aussi des espèces de druidesses, des sorcières sacrées, dont la dévotion consistait à égorger solennellement des petits garçons et des petites filles dans de grands bassins de pierre, dont quelques-uns subsistent encore, et que le professeur Schœpflin a dessinés dans son *Alsatia illustrata*. Ce sont là les monuments de cette partie du monde, ce sont là nos antiquités. Les Phidias, les Praxitèle, les Scopas, les Miron, en ont laissé de différentes.<sup>52</sup>

<sup>49</sup> ALEXANDRE SOUMET, *Norma* cit., p. 1.

<sup>50</sup> WILLIAM SHAKESPEARE, *Macbeth*, I, 3 : (Macbeth) « So foul and fair a day I have not seen ».

<sup>51</sup> Les trois sorcières sont au service d'Hécate, déesse du mal (acte III, scène 5).

<sup>52</sup> VOLTAIRE, *Les lois de Minos* cit. Voltaire renvoie à JOHANN DANIEL SCHOEPFLIN, *Alsatia illustrata celtica romana franca*, Colmar, Typographie royale, 1751. Voir également l'*Essai sur les mœurs* cit. (voir note 37), et l'article « théocratie » du *Dictionnaire philosophique* cit. : « Chez tous les Celtes, qui n'avaient que des chefs éligibles et point de rois, les druides et leurs sorcières gouvernaient tout. Mais je n'ose appeler du nom de *théocratie* l'anarchie de ces sauvages ». Les passages sur lesquels les auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle se sont appuyés sont Strabon, *Géographie*, IV, 4, 6 : « Dans l'Océan, non pas tout à fait en pleine mer, mais juste en face de l'embouchure de la Loire, Posidonius nous signale une île de peu d'étendue, qu'habitent soi-disant les femmes des Namnètes. Ces femmes, possédées de la fureur bacchique, cherchent, par des mystères et d'autres cérémonies religieuses, à apaiser, à désarmer le dieu qui les tourmente. Aucun homme ne met le pied dans leur île, et ce sont elles qui passent sur le continent toutes les fois qu'elles sont pour avoir commerce avec leurs maris, après quoi elles regagnent leur île » (Strabon, *Géographie*, trad. Amédée Tardieu, Paris, Hachette, 1867, p. 328) ; et Tacite, *Annales*, XIV, 30 : « L'ennemi bordait le rivage : à travers ses bataillons épais et hérissés de fer, couraient, semblables aux Furies, des femmes échevelées, en vêtemens lugubres, agitant des torches ardentes ; et des druides, rangés à l'entour, levaient les mains vers le ciel avec d'horribles prières. Une vue si nouvelle étonna les courageux, au point que les soldats, comme si leurs membres eussent été glacés, s'offraient immobiles aux coups de l'ennemi. Rassurés enfin par les exhortations du général, et s'excitant eux-mêmes à ne pas trembler devant un troupeau fanatique de femmes et d'insensés, ils marchent en avant, terrassent ce qu'ils rencontrent, et enveloppent les barbares de leurs propres flammes » (TACITE, *Oeuvres complètes*, trad. Jean-

Or, comme sur la forêt, le regard sur la personne a changé. Voltaire opposait la barbarie, l'ignorance et la superstition des Gaulois au flambeau de la civilisation gréco-latine. Soumet nous présente une druidesse sous des traits qui, de Shakespeare à Voltaire, auraient été ceux d'une sorcière, mais toute trace de démoniaque sera écartée de la représentation de l'héroïne, du moins jusqu'à l'acte IV.

Au cœur de la forêt sacrée, le chêne d'Irminsul est un symbole central de la tragédie. Romani mentionne aussi la pierre, le bouclier et le temple d'Irminsul. Sa voix, sa course (I, 3) et sa colère (II, 9) sont également évoquées. À côté d'Hésus, d'Hélanus et de Teutatès, Irminsul fait partie du lexique obligé de toute intrigue gauloise ; on le rencontre, depuis la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, sous les diverses orthographies d'« Herminsul », « Hirminsul », ou encore « Irmensul ».<sup>53</sup> Or Irminsul n'a rien à voir avec la Gaule de l'époque de César. Situé sur la colline de Presterberg, près d'Eresburg (ou « Eresberg », aujourd'hui Marsberg, en Rhénanie-Westphalie), cet arbre fut révéré par les Saxons pendant le Moyen-Âge, jusqu'à sa destruction par Charlemagne en 772.<sup>54</sup>

Un détour par la philologie se révèle instructif. Le nom vieux-saxon *d'yrmenſūl* dériverait de *Irmin*, ou *Armin*, c'est-à-dire Hermann, « seigneur de la guerre », nom original du général chérusque Gaius Julius Arminius (17 av. J.-C. – 21 ap. J.-C.) qui renversa l'armée romaine pendant la bataille de la forêt de Teutoburg, en l'an 9 après J.-C., et de *sul*, c'est-à-dire *Säule*, « colonne ».<sup>55</sup> La « colonne du seigneur de la guerre » était selon Rodolphe de Fulda un tronc d'arbre, dépouillé de branches et d'écorce, une colonne végétale qui représentait le soutien de tout le peuple germanique, en mémoire du général Hermann, divinisé *post mortem*.<sup>56</sup> On doit au philologue allemand Jakob Grimm une autre étymologie, qui rapproche *Irmin* de sa traduction en vieux-norrois, *jormun*, « grand », « s'élevant » ou encore « redoutable ».<sup>57</sup>

---

Louis Burnouf, vol. III, Paris, Hachette, 1829, p. 149).

<sup>53</sup> « Herminsul » : Étienne de Jouy, *Velléda* (1813) ; « Hirminsul » : à propos de la « pierre de Brunehaut », dans « L'esprit des journaux, français et étrangers », 1778, p. 214. « Irmensul » (*Lettre sur la statue de l'Irmensul, ancienne divinité des Germains*, « Mercure », juin 1768) se rencontre encore souvent au XIX<sup>e</sup> siècle (Victor Hugo, *Feuilles d'automne*, 1831, XXIX « La pente de la rêverie » ; Lucien Bonaparte, *Charlemagne*, 1814). D'autres variantes orthographiques, tombées en désuétude en France au XVIII<sup>e</sup> siècle, sont mentionnées par Éloi Johanneau dans sa *Description de l'idole des anciens Saxons, appelée Irmensul, extraite et traduite du latin d'Henri Meibomius*, « Mémoires de l'Académie celtique », IV [1809], pp. 140-170 : 142-143. Il est à noter que Paul van Tieghem (*Ossian en France* cit., p. 358) relève la présence d'Irminsul dans les œuvres d'inspiration ossianique en France, comme *La forêt de Navarre* de Jean-Pierre Louis de Fontanes (1780).

<sup>54</sup> *Annales alii Francorum, vulgo petaviani dicti* : « DCCLXXII. Domnus Rex Karolus perrexit in Saxoniam, & conquisivit Erisburgo, & pervenit ad locum qui dicitur Ermensul, & succendit ea loca » (*Recueil des historiens des Gaules et de la France*, ed. Martin Bouquet, tome V, Paris, Libraires associés, 1744, p. 14).

<sup>55</sup> Voir CHRISTOPH OTTO VON SCHÖNAICH, *Arminius, ou La Germanie délivrée*, Paris, David, 1769. Ce poème héroïque fut publié accompagné de deux lettres de Voltaire.

<sup>56</sup> « Truncum quoque ligni non parvae magnitudinis in altum erectum sub divo colebant, patria eum lingua Irminsul appellantes, quod Latine dicitur universalis columnna, quasi sustinens omnia ». Ce passage de Rudolf von Fulda (*Translatio Sancti Alexandri*, ca 851) est cité dans JAKOB GRIMM, sub voce « Götter- Bilder », *Deutsche Mythologie*, Göttingen, Dieterichsche Buchhandlung, 1835, p. 82.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 83.

Irminsul serait dès lors Yggdrasil, le gigantesque arbre-monde de la mythologie scandinave.<sup>58</sup>

L'idole d'Irminsul, avec sa forme particulière d'où toute vie végétale est absente, est décrite, selon les sources anciennes, tantôt comme un tronc, tantôt comme une colonne ou une statue. La personnification d'Irminsul semble être un phénomène plus tardif. Dans le récit XII de la *Gaule poétique*, consacré à l'épopée de Charlemagne, Marchangy passe du registre de la chronique historique à celui de la création poétique. C'est ainsi qu'il raconte le projet de vengeance d'Irminsul contre Charlemagne, après la destruction de l'idole d'Eresberg :

Les esprits des ténèbres, adorés sous les noms de Teutatès, d'Odin, d'Irminsul, veulent relever leurs autels dans les forêts, où des peuples superstitieux sont prêts à venger leur culte aboli par Charlemagne, dont la fierté sauvage supporte mal la puissance et les victoires.

Le lieu de leur assemblée est fixé dans le sein d'un bois profond, non loin des murs de la ville d'Aix. [...]

Après un long conseil, les démons remettent à Irminsul le soin de leur vengeance. Chacun d'eux lui délègue une portion de sa puissance, Taranis lui remet son baudrier, qui renfermait l'épouvante et les éclairs ; Frigga et Magada, la ceinture de la beauté et le breuvage des amours ; Teutatès, sa massue ; Belenus et Braga, la harpe et les clairons qui enflamme le courage des peuples ; Odin, les runes magiques avec lesquelles il prenait diverses formes : tous lui recommandent la cause de l'enfer, et lui font jurer la perte de Charlemagne.

Irminsul resté seul, mais remplaçant tout le Tartare, se réjouit de l'immensité de son pouvoir ; pour en faire l'épreuve, il se change en serpent, en tigre, en fleuve, évoque les morts, soulève les tempêtes, et fait éclipser les astres ; puis, satisfait de ces essais, il marche à travers les ombres de la nuit vers les murs de la ville d'Aix.<sup>59</sup>

Le dieu dont Norma est la prêtresse n'est donc pas un dieu celtique, mais germanique. Son ennemi n'est pas l'empire romain, mais l'empire chrétien de Charlemagne. L'histoire de Norma se rattache ainsi, même si c'est de façon non explicite dans le texte de Soumet, au monde médiéval. Plusieurs noms des personnages de la pièce renvoient d'ailleurs sans le moindre doute au Moyen-Âge. Ainsi en est-il d'Adalgise, nom franc (*adel* = noble, *gisil* = flèche) qui fut, dans sa version masculine, Adalgis, celui du fils de Didier, dernier roi des Lombards, dont Alessandro Manzoni s'inspira pour sa tragédie *Adelchi* (1822). On reconnaît également dans les noms mérovingiens Clotilde et Clodomir – le deuxième fils de Norma – la racine francique *chlod* (gloire).<sup>60</sup> Le dramaturge semble avoir mélangé, sans rigueur, éléments céltiques – l'assemblée des druides, la cueillette du gui sacré – et mythologie germanique, l'empire romain et celui de Charlemagne.

S'agit-il d'une simple confusion ? Dès la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, la celtomanie avait porté les écrivains à compléter le peu d'informations qu'ils pouvaient puiser dans les sources

<sup>58</sup> RÉGIS BOYER, *Yggdrasill. La religion des anciens Scandinaves*, Lausanne, Payot, 2007.

<sup>59</sup> LOUIS ANTOINE DE MARCHANGY, *La Gaule poétique* cit., tome III, pp. 47-50.

<sup>60</sup> ANATOLE DE BARTHÉLÉMY, *Liste des noms d'hommes gravés sur les monnaies de l'époque mérovingienne*, « Bibliothèque de l'école des Chartes », XLII, 1881, pp. 283-305.

anciennes par un grand nombre de suppositions et de divagations, que Paul van Tieghem a étudiées de près. À la suite des ouvrages fondateurs de Mallet et de Pelloutier, publiés dans les années 1750, les Celtes, Goths, Germains et Scandinaves étaient à peu près interchangeables et ne désignaient au fond qu'une même ethnie dans la plupart des écrits, y compris chez les érudits plus influents, comme La Tour d'Auvergne et Poinsinet de Sivry.<sup>61</sup> Ceci permettait de projeter, au Nord de l'Europe, l'image d'une civilisation unifiée, spéculaire de la civilisation gréco-romaine du monde méditerranéen. Les connaissances encore très insuffisantes en archéologie et en philologie laissaient le champ libre aux spéculations les plus farfelues comme, par exemple, l'identité des peuples Celte et Hébreu.<sup>62</sup> Particulièrement fréquente, la confusion entre Celtes et les Germains provenait des historiens grecs et latins.<sup>63</sup> C'est sur le témoignage d'Ammien Marcellin, qui reprenait lui-même l'opinion des Druides consignée par Timagène, que Berlier rapporte que le peuple celte aurait été en partie indigène, en partie composé de populations étrangères, provenant de l'autre côté du Rhin.<sup>64</sup> Cette image composite du peuple gaulois rend ainsi parfaitement acceptable le mélange de noms gaulois (Orovèse) et germains (Adalgise, Clothilde et Clodomir) que l'on rencontre dans *Norma*, ainsi que dans de nombreuses pièces gauloises des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles.

S'il n'y a donc pas nécessairement de confusion dans *Norma*, on observe néanmoins, avec le culte d'Irmensul, une translation du monde saxon vers la Gaule. Soumet suivit là l'exemple des *Martyrs* de Chateaubriand (1809), dont les livres IX et X lui fournirent, avec l'épisode de la « vierge, prophétesse, devineresse et demi-sorcière » Velléda,<sup>65</sup> un modèle pour le personnage de Norma. Cité par les écrivains latins Tacite (*Histoires, Germanie*) et Stace (*Silves*), « Velléda » est le nom d'une prophétesse de la tribu germanique des Bructères, qui

<sup>61</sup> SIMON PELLOUTIER, *Histoire des Celtes, et particulièrement des Gaulois et des Germains depuis les tems fabuleux jusqu'à la prise de Rome*, Paris, Quillau, 1750 ; PAUL HENRI MALLET, *Monuments de la mythologie et de la poésie des Celtes, et particulièrement des anciens Scandinaves*, Paris, Philibert, 1756 ; LOUIS POINSINET DE SIVRY, *Origine des premières sociétés, des peuples, des sciences, des arts et des idiomes anciens et modernes*, Amsterdam et Paris, Lacombe, 1769 ; THÉOPHILE-MALO DE LA TOUR D'AUVERGNE-CORRET, *Origines gauloises, celles des plus anciens peuples de l'Europe, puisées dans leur vraie source*, Paris, Quillau, an v [1797]. Van Tieghem cite plusieurs exemples de telles confusions, dont le chef-d'œuvre est, à ses yeux, cette phrase de La Tour d'Auvergne (*Origines gauloises* cit.) : « Plusieurs des hymnes gauloises [...] sont renfermées dans un poème erse, nommé l'Edda [...] Ce monument runique [...] serait propre à nous éclairer sur les Celtes » (PAUL VAN TIEGHEM, *Ossian en France* cit., p. 193).

<sup>62</sup> LOUIS POINSINET DE SIVRY, *Origine des premières sociétés* cit., p. 318 : « Les Hébreux sont des Celtes ». Miorceg de Kerdanet devait encore affirmer la parenté de la langue celtique et de l'hébreu : « Une chose à remarquer, dans la langue bretonne, est que le *vanitas vanitatum* s'y trouve à peu près comme dans l'hébreu. Hébreu : *Havel havelim, ha col havel* (vanité des vanités, et tout [est] vanité). Breton : *Havel harelou hac ol havel* (Vents des vents et tout [est] vent) » (DANIEL LOUIS MIORCEG DE KERDANET, *Histoire de la langue des Gaulois* cit., p. 72).

<sup>63</sup> César distingue les mœurs de la Gaule et de la Germanie, en posant le Rhin comme frontière entre les deux territoires (*Commentaires sur la Guerre des Gaules* cit., vi, 11). C'est en conséquence pour les populations autour du Rhin que les descriptions sont les plus ambiguës. Cfr. TACITE, *Germanie*, XXVIII, 1-2.

<sup>64</sup> THÉOPHILE BERLIER, *Précis historique de l'ancienne Gaule* cit., p. 5 : « Une partie seulement de la population celte était indigène, et l'autre partie venue d'îles lointaines et des pays situés au-delà du Rhin ».

<sup>65</sup> « L'esprit des journaux français et étrangers », VIII, 1809, p. 32.

aurait prédit la victoire des Bataves dans leur révolte contre Rome en 69-70 ap. J.-C.<sup>66</sup> Sept ans après, lorsque le proconsul Rutilius Gallicus entra en guerre contre ce peuple, Veléda fut faite prisonnière et emmenée en captivité à Rome. C'est là que les historiens perdent sa trace. Les quelques repères biographiques connus permirent néanmoins à Chateaubriand de faire d'elle l'une des figures centrales des *Martyrs*, puisque l'épisode de Velléda, où les faits historiques sont prolongés par l'invention de l'écrivain, est précisément celui qui est à l'origine de la conversion de l'officier romain Eudore, héros de l'épopée.

La découverte du personnage de Velléda par Eudore est remarquable : faisant le guet sur les rives d'un lac, l'officier observe une jeune druidesse traversant le lac sur un esquif, pour se rendre dans une forêt où aura lieu, durant toute la nuit, un rite occulte celtique :

Les soldats m'avertirent que depuis quelques jours une femme sortoit des bois à l'entrée de la nuit, montoit seule dans une barque, traversoit le lac, descendoit sur la rive opposée, et disparaissait.

Je n'ignorois pas que les Gaulois confient aux femmes les secrets les plus importants ; que souvent ils soumettent, à un conseil de leurs filles et de leurs épouses, les affaires qu'ils n'ont pu régler entre eux. Les habitants de l'Armorique avoient conservé leurs mœurs primitives, et portoient avec impatience le joug romain. Braves, comme tous les Gaulois, jusqu'à la témérité, ils se distinguoient par une franchise de caractère qui leur est particulière, par des haines et des amours violentes, et par une opiniâtreté de sentiments que rien ne peut changer ni vaincre.

[...] Vers le soir, je me revêtis de mes armes que je recouvris d'une saye, et sortant secrètement du château, j'allai me placer sur le rivage du lac, dans l'endroit que les soldats m'avoient indiqué.

Caché parmi les rochers, j'attendis quelque temps sans voir rien paroître. Tout à coup mon oreille est frappée des sons que le vent m'apporte du milieu du lac. J'écoute, et je distingue les accents d'une voix humaine ; en même temps, je découvre un esquif suspendu au sommet d'une vague ; il redescend, disparaît entre deux flots, puis se montre encore sur la cime d'une lame élevée ; il approche du rivage. Une femme le conduisoit ; elle chantoit en luttant contre la tempête, et sembloit se jouer dans les vents : on eût dit qu'ils étoient sous sa puissance, tant elle paroissoit les braver. Je la voyois jeter tour à tour, en sacrifice dans le lac, des pièces de toile, des toisons de brebis, des pains de cire, et de petites meules d'or et d'argent.

Bientôt elle touche à la rive, s'élance à terre, attache sa nacelle au tronc d'un saule, et s'enfonce dans le bois, en s'appuyant sur la rame de peuplier qu'elle tenoit à la main.<sup>67</sup>

Cette apparition n'est pas sans rappeler Helen, la « dame du lac », au premier chant du poème de Walter Scott (1810) :

Mais à peine son cor a retenti, que, tournant les yeux vers un vieux chêne, dont le tronc oblique était fixé au rocher de la petite île, il voit un léger esquif qui s'en détache, et qui s'élance dans la baie : il est conduit par une jeune femme ; il trace un cercle gracieux

<sup>66</sup> Tacite, *Histoires*, IV, 61, 2 ; IV, 65 ; V, 22 et 24 ; Id., *La Germanie* cit., VIII ; Stace, *Silves*, I, 4, 90.

<sup>67</sup> FRANÇOIS-RENÉ DE CHATEAUBRIAND, *Les martyrs, ou Le triomphe de la religion chrétienne*, livre IX, Paris, Le Normant, 1809, pp. 299-302.

autour du promontoire, et soulève une vague presque insensible, qui vient humecter les rameaux pendans du saule, et caresser avec un doux murmure un lit de cailloux aussi blancs que la neige. L'esquif touchait cette rive argentée au moment où le chasseur changea de place, et il se tint caché au milieu de la bruyère pour observer cette Dame du Lac.

La jeune fille s'arrête, comme si elle espérait entendre encore le son lointain : telle qu'une statue, chef-d'œuvre d'un sculpteur de la Grèce, elle reste immobile, la tête levée, l'œil fixe et l'oreille attentive ; ses cheveux flottent sur son épaule ; ses lèvres sont légèrement entr'ouvertes... On l'aurait prise pour la naïade protectrice de ce rivage.<sup>68</sup>

Ce n'est pas un hasard : Chateaubriand relit les sources anciennes au travers du prisme de la littérature anglaise, en particulier de l'épopée ossianique que l'auteur avait traduite pendant son exil.<sup>69</sup> Le point de contact entre les deux histoires se retrouve dans l'opéra de Bellini, dont le coup frappé par l'héroïne sur le bouclier d'Irminsul, dans le finale II, est une réminiscence du finale I de *La donna del lago* de Rossini (1819).

Un peu plus loin dans le roman apparaît le chêne d'Irminsul, auprès duquel Velléda retrouve Eudore :

À quelque distance du château, dans un de ces bois appelés chastes par les druides, on voyait un arbre mort que le fer avait dépoillé de son écorce. Cette espèce de fantôme se faisait distinguer par sa pâleur au milieu des noirs enfoncements de la forêt. Adoré sous le nom d'Irminsul, il était devenu une divinité formidable pour les Barbares, qui, dans leurs joies comme dans leurs peines, ne savent invoquer que la mort. Autour de ce simulacre, quelques chênes, dont les racines avaient été arrosées du sang humain, portaient suspendues à leurs branches les armes et les enseignes de guerre des Gaulois ; le vent les agitait sur les rameaux, et elles rendaient, en s'entre-choquant, des murmures sinistres.

J'allais souvent visiter ce sanctuaire plein du souvenir de l'antique race des Celtes. Un soir je rêvais dans ce lieu. L'aquilon mugissait au loin, et arrachait du tronc des arbres des touffes de lierre et de mousse. Velléda parut tout à coup. « Tu me fuis, me dit-elle, tu cherches les endroits les plus déserts pour te dérober à ma présence ; c'est en vain : l'orage t'apporte Velléda, comme cette mousse flétrie qui tombe à tes pieds ».<sup>70</sup>

<sup>68</sup> WALTER SCOTT, *La dame du lac*, trad. française de Auguste Jean-Baptiste Defauconpret, Paris, Gosselin, 1836, chant I, « La chasse », XVII, pp. 333-334 : « But scarce again his horn he wound, | When lo! forth starting at the sound, | From underneath an aged oak | That slanted from the islet rock, | A damsels guider of its way, | A little skiff shot to the bay, | That round the promontory steep | Led its deep line in graceful sweep, | Eddying, in almost viewless wave, | The weeping willow twig to rave, | And kiss, with whispering sound and slow, | The beach of pebbles bright as snow. | The boat had touched this silver strand | Just as the Hunter left his stand, | And stood concealed amid the brake, | To view this Lady of the Lake. | The maiden paused, as if again | She thought to catch the distant strain. | With head upraised, and look intent, | And eye and ear attentive bent, | And locks flung back, and lips apart, | Like monument of Grecian art, | In listening mood, she seemed to stand, | The guardian Naiad of the strand ».

<sup>69</sup> Deux morceaux de l'*Ossian* de Macpherson, ainsi que des extraits de Shakespeare, Young et Milton furent publiés par Chateaubriand dans le « Mercure de France » entre juillet 1801 et septembre 1802. Voir PIERINO GALLO, *Ossian travesti, ou Chateaubriand traducteur des Galic Antiquities*, « Bulletin de la Société Chateaubriand », 56, 2013, pp. 135-147 : 135.

<sup>70</sup> FRANÇOIS-RENÉ DE CHATEAUBRIAND, *Les martyrs* cit., livre x, pp. 322-323. C'est moi qui souligne.

Parmi les diverses imitations de l'épisode de la forêt sacrée de Lucain qui furent écrites dans les premières années du XIX<sup>e</sup> siècle, l'image spectaculaire des armes suspendues aux branches qui entourent l'idole d'Irminsul, utilisée par Soumet dans l'une des didascalies de la scène 3 de l'acte III de *Pharamond* (« les armes suspendues aux rameaux du chêne sacré s'entrechoquent avec un bruit sinistre ») provient de l'imagination poétique de Chateaubriand. Cette image reparaît dans le récit de Ségeste, à la scène 1 de l'acte V de *Norma* :

J'ai vu soudain, forcés à se défendre eux-mêmes,  
Tous nos dieux, du triomphe ardens avant-coureurs,  
Au secours de nos bras envoyer leurs terreurs.  
Je les ai vus, au bruit des foudres et des chaînes,  
Suspendre leur fantôme aux rameaux des grands chênes,  
Se balancer dans l'ombre immense, et de leurs voix  
Grossir le bruit sanglant de l'airain des pavois.  
Chaque arbre nous envoie un spectre tutélaire ;  
D'Irminsul embrasé tout le combat s'éclaire ;  
Et des pâles Romains qu'aveuglent leurs flambeaux,  
Cet orage de dieux emporte les drapeaux.

C'est également à Chateaubriand que l'on doit l'étrange présence d'Irminsul en Armorique plusieurs siècles avant que le culte de ce totem ne soit attesté par les historiens. Dans ses *Remarques sur les martyrs*, ajoutées en supplément à la troisième édition de l'épopée, Chateaubriand reconnaît avoir « transporté l'Irminsul des Saxons dans la Gaule », en ajoutant que « les Gaulois rendaient un culte aux arbres, qu'ils honoraient tantôt comme Teutatès, tantôt comme Dieu de la guerre ; et c'est ce que signifie Irmin ou Hermann ».<sup>71</sup> Il reconnaît aussi avoir dû « presser un peu les temps » afin de faire défiler plusieurs illustres personnages sous les yeux du lecteur. Ces entorses géographiques et historiques sont liées à l'apologie du christianisme présentée dans l'épopée. Même si le personnage d'Eudore appartient à l'Antiquité romaine, qui marque l'aube de cette religion, on peut comprendre que Chateaubriand ait été tenté d'enrichir son histoire par des éléments empruntés au Moyen-Âge chrétien et qu'il ait puisé à larges mains dans un imaginaire qui fascinait son époque.

Au cœur de l'épisode de Velléda se trouve une scène cruciale : lorsque les Romains prennent d'assaut le camp gaulois, après avoir surpris le rite nocturne pendant lequel la druidesse les exhortait au soulèvement, les mères chrétiennes, qui se trouvent du côté des Gaulois, présentent aux officiers romains leurs nouveau-nés, en faisant appel à leur humanité et en les suppliant de ne pas massacer l'innocence. Eudore restera marqué à vie par cet exemple de courage. Dans le heurt des civilisations celtique et romaine, c'est en réalité l'émergence de la culture chrétienne, présentée par Chateaubriand comme une culture supérieure, que l'on observe. Il est intéressant de noter que le thème central de la conversion au christianisme est conservé dans la tragédie de Soumet, même s'il passe au second plan. Clotilde, la nourrice des deux enfants, est chrétienne. Lorsqu'Agénor lui raconte le songe effrayant qu'il a eu (II, 2), elle lui parle du dieu qui rassure et soutient, du dieu du pardon ainsi que des anges

<sup>71</sup> FRANÇOIS-RENÉ DE CHATEAUBRIAND, *Les martyrs*, Paris, Le Normant, 1810<sup>3</sup>.

qui veillent sur le sommeil des innocents. Agénor ne tardera pas à se tourner (III, 1) vers le dieu du Thabor. L'élément chrétien disparaît en revanche complètement dans l'opéra de Romani et Bellini, et l'inexplicable revirement de Pollion à l'égard de Norma, lors de la scène finale, n'est que le lointain vestige de la conversion d'Eudore, thème central de l'épopée de Chateaubriand.

### 3. La galerie des rôles de M<sup>lle</sup> George

Dans la monstrueuse scène 5 de l'acte v, Soumet décrivit en note de bas de pages le jeu de scène de M<sup>lle</sup> George. Il reprit le même texte, à quelques corrections près, touchant notamment la référence à Médée, dans le propos liminaire qu'il plaça en tête de sa tragédie dans la republication de 1845 :<sup>72</sup>

1831	1845
<p>Mademoiselle Georges s'élève ici jusqu'au sublime ; après avoir été tour à tour, dans les quatre premiers actes parcouru le cercle entier des passions que peut renfermer un cœur de femme, on s'étonne qu'elle trouve encore des accents si déchirants et si pathétiques ; et il faut lui avoir vu jouer ces scènes de folie pour connaître toute la puissance de l'inspiration tragique, rendue plus frappante encore par le contraste du jeune Tom, qui a joué le rôle d'Agénor avec une grâce et une suavité admirables.</p>	<p>La critique a reproché à <i>Norma</i> de ressembler à <i>Médée</i>. Je n'ai qu'une réponse à faire. – <i>Norma</i> ressemble à <i>Médée</i>, comme <i>Hamlet</i> à <i>Oreste</i>, comme <i>Le roi Léar</i> ressemble à <i>Œdipe</i>. Mlle Georges obtenait dans ce rôle un succès d'enthousiasme. Après avoir été tour à tour, dans les quatre premiers actes, la Niobé des Grecs, la lady Macbeth de Shakespeare, la Velléda de M. de Chateaubriand ; après avoir parcouru le cercle entier des passions que peut renfermer un cœur de femme, elle s'élevait dans l'acte de la folie à une hauteur d'inspiration qui ne sera peut-être jamais reproduite.</p>

Une grande partie de l'intérêt de la dramaturgie de *Norma* repose, pour le lecteur d'aujourd'hui, sur l'analyse psychologique. Les deux confrontations entre Norma et Adalgise (I, 5 et II, 3) sont à cet égard exemplaires. Lorsque Norma révèle, à la scène I, 5, combien il lui pèse d'avoir à lire le futur, mademoiselle George devait ici faire appel aux accents d'une Cassandre. Tout autre devient le personnage, à l'acte III, quand elle accepte de se rendre à l'évidence et cesse de lutter contre l'idée que Pollion ne l'a jamais aimée. Son exclamation :

Raffermis-toi, mon âme ! et toi, malheur, et vous,  
Noirs combats, désespoir, remords, douleur sans charmes  
Qui brûlais dans mes yeux et desséchais leurs larmes,  
Redoublez de tourmens ; frappez, frappez...

bientôt ponctué de

Ne tardons plus... fureurs, prêtez-moi votre appui !  
L'enfantement du crime est plus affreux que lui.

---

<sup>72</sup> Cfr. *supra*, note 4.

rappelle singulièrement le célèbre

Come, you spirits  
That tend on mortal thoughts, unsex me here,  
And fill me from the crown to the toe topful  
Of direst cruelty!

du monologue de Lady Macbeth (I, 5), appelée Frédégonde dans l'adaptation de Ducis (1784).<sup>73</sup>

La tragédie change radicalement de ton à partir de l'acte IV, quand Clotilde annonce que « ces lieux vont se changer en théâtre d'horreur ». Norma réunit les guerriers gaulois et rend publiquement l'oracle d'Irminsul. Lors des stances déclamées par l'héroïne, accompagnées des symphonies de l'orchestre et des prodiges de la forêt enchantée, est proférée la parole « Que je hais les Romains ! » qui sonne, au beau milieu de cette envolée lyrique, avec toute l'évidence du thème principal d'une pièce musicale.

Après l'interrogatoire privé de Pollion, Norma se dénonce auprès de son peuple et avoue à son père consterné qu'elle est elle-même la criminelle qu'il faut punir (scène IV, 5). L'effet des vers qu'elle dit alors est d'autant plus sensible qu'ils sont fondés sur une période oratoire cornélienne, procédé poétique peu fréquent chez Soumet :

Moi-même,  
Moi l'épouse des dieux, sacrilège, anathème,  
Moi qu'un perfide amant jura d'aimer toujours,  
Moi qu'il abandonnait, quand je sauvais ses jours,  
Moi qui cherche à mourir et sans qu'il en pâlisse ;  
Le rejoins malgré lui dans un même supplice.

La figure rhétorique de l'anaphore évoque immédiatement, non pas une scène fameuse, mais deux, du théâtre de Corneille. L'anaphore elle-même rappelle les imprécations de Camille contre Rome, dans la scène 5 de l'acte IV d'*Horace* (1640). Le seul rappel de cette malédiction permet à Norma de reprendre et d'amplifier le thème « Que je hais les Romains ! » énoncé lors de ses stances dans la forêt sacrée. Le second renvoi est celui du « moi » affirmé avec orgueil, emblématique de la poétique héroïque de Corneille. Ce « moi-même », qui défie l'adversité du destin comme l'altérité du peuple présent, n'est autre que le « Moi, moi, dis-je, et c'est assez » de *Médée* (1635, I, 5). Selon Paul Bénichou, l'amour-propre, et une mort digne, sont tout ce qui reste au héros lors qu'il ne peut plus résister au destin :

Il faut être héros, ou cesser d'être ; le moi, pour ne pas « se démentir », et avant même

<sup>73</sup> JEAN-FRANÇOIS DUCIS, *Macbeth*, première représentation le 12 janvier 1784 au Théâtre du Faubourg Saint-Germain. Pour ses adaptations de Shakespeare, Ducis travailla à partir des traductions de Pierre Antoine de La Place et de Pierre Le Tourneur. Voir LILIANE PICCIOLA, *Les tragédies de Ducis, entre Corneille et Shakespeare*, « XVII<sup>e</sup> siècle », 225, 2004, pp. 707-723 ; AMY DRAKE, *Jean-François Ducis: Re-Creating Shakespeare for an Eighteenth-Century Audience*, in *Selected papers of the Ohio Valley Shakespeare Conference*, v, 2012, pp. 47-59.

d'y avoir songé, touche au sublime. La résistance à la force ou aux événements prend ainsi la forme éminemment féodale d'un défi qui met le vaincu, par la seule vertu, tout idéale, de la parole et du dédain, au-dessus de ce qui l'écrase.<sup>74</sup>

L'acte v de Soumet est le plus éloigné de l'opéra. Selon la tradition classique, plusieurs narrations relatent les événements que la décence interdit de porter sur scène. Ségeste, un guerrier gaulois, raconte à Orovèse la bataille contre les Romains et comment les Gaulois sont parvenus, armés de rameaux ardents, à mettre en déroute l'armée d'occupation (v, 1).<sup>75</sup> Encore un souvenir de *Macbeth* – celui de la forêt de Birnam qui s'approche, lors du dénouement de la tragédie – et de la *Pharsale* – la forêt ardente. Les deux références fusionnent ici.

Agénor, fils aîné de Norma, raconte comment sa mère a perdu la raison (v, 3). Mais au lieu de s'en tenir aux récits, Soumet met cette folie sous les yeux des spectateurs. À une telle entorse aux usages classiques, encore plus grande que lors de la scène de l'oracle à l'acte iv, on reconnaît l'influence grandissante d'autres genres théâtraux, notamment le mélodrame et l'opéra. Norma terrifie son fils en lui rappelant l'horrible songe qu'il a eu la nuit précédente (v, 4). Comme celui des sorcières de *Macbeth*, son sourire est diabolique lorsqu'elle déclare à Pollion : « Juge de mes maux en voyant mon sourire » (v, 5). Le comble de l'horreur est atteint lorsque Agénor, en hurlant, revient sur scène après avoir découvert le cadavre de son petit frère et que Norma, « comme se réveillant d'un horrible songe », lui répond « Ah oui ! je me souviens, c'est moi... ». C'est à cet endroit que Soumet, lors de la première édition, commenta le jeu de scène de M<sup>lle</sup> George. Comme on le voit, Agénor, enfant de sept ans, joue un rôle décisif dans la pièce, et le face à face entre son innocence et la monstruosité de sa mère, sur laquelle Soumet insiste également dans sa note, n'est pas sans rappeler l'Éliacin de l'*Athalie* de Racine (1691), dont le modèle est également sensible dans le songe effrayant de l'enfant (ii, 2) ou encore dans l'écriture chorale des exclamations du peuple en réponse aux exclamations de Norma.

*Médée* et *Horace* de Corneille, *Athalie* de Racine et *Macbeth* de Shakespeare sont ainsi des modèles littéraires que Soumet attache au jeu de M<sup>lle</sup> George. À côté de la pratique courante de la contamination, c'est-à-dire de la convergence dans une même pièce d'épisodes provenant d'œuvres différentes, ce que l'on observe avec le personnage de Norma relève davantage d'instantanés, semblables aux poses que l'on pouvait observer dans les gravures des traités de chant ou de déclamation. Il est donc plausible que Soumet ait voulu créer avec cette tragédie un rôle sur mesure pour mademoiselle George, en réunissant bout à bout les plus grands moments de sa carrière. Le personnage fictif de Norma serait ainsi une récapitulation des grands succès de l'actrice, un *compendium* de scènes à effet, destiné à faire briller l'étendue, l'intensité et la variété du talent de l'actrice. Nul doute qu'un tel projet était de nature à être étendu au domaine de l'opéra.

Une épopée chrétienne, tout inspirée par le merveilleux, à l'image de la *Messiaade* de Klopstock ou du *Paradis perdu* de Milton ; un drame national et religieux, à l'imitation

<sup>74</sup> PAUL BÉNICHOU, *Morales du grand siècle*, Paris, Gallimard, 1948, p. 33.

<sup>75</sup> *Norma*, v, 1 : (Ségeste) « Ils entrent, on s'attaque... au carnage animés, | Les uns chargent leurs bras de chênes enflammés ».

de la *Marie Stuart* de Schiller, voilà ce que Soumet voudrait voir naître en France.<sup>76</sup>

Tel était, selon René Bray, le programme poétique exposé par Alexandre Soumet dans les *Scrupules littéraires de M<sup>me</sup> de Staél* qui firent de lui, en 1814, la tête de file de la première génération des écrivains romantiques français. Lors de son discours de réception à l'Académie française, dix ans plus tard, Soumet revenait sur la question de l'épopée, en mettant en relief l'importance de Chateaubriand dans ce domaine ; il en écrivit deux à la fin de sa vie, *La divine Épopée* (1841), dépeignant une nouvelle passion du Christ aux enfers, puis *Jeanne d'Arc* (1845).<sup>77</sup>

Même si *Norma* ne peut être réduite à une simple illustration de ce programme poétique, ce dernier l'éclaire et permet de comprendre un certain nombre d'orientations de l'auteur. Les stances de l'acte iv, les prodiges et symphonies de la forêt sacrée, autour du chêne d'Irmisul, sont des substituts de procédés d'écriture musicale, étrangers à la tragédie traditionnelle. On peut donc considérer *Norma* comme un essai de prolongement, dans le genre de la tragédie parlée et avec les moyens propres à la Comédie-Française, de l'expérience de *Pharamond* à l'Académie. Même s'il renvoie en même temps à l'influence de Schiller, l'élément choral de *Norma* se rattache également à cette parenté avec *Pharamond*, et c'est par l'intermédiaire de cette œuvre de circonstance que *Norma* se rattache au corpus de la tragédie nationale, ce qui explique en définitive le choix de la thématique gauloise. L'élément chrétien, manifeste dans les personnages de Clotilde, les interrogations d'Agénor et sa « conversion » (III, 1) se rattachent en revanche au thème central de l'épisode de Velléda, dans *Les martyrs* de Chateaubriand. La fascination qu'exerça le personnage de cette prêtresse tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, dans les arts plastiques et en littérature, est bien connue et a bien été étudiée.<sup>78</sup> Étienne de Jouy avait espéré porter ce personnage sur la scène de l'Opéra mais ce projet ne fut pas réalisé.<sup>79</sup> Il revint donc à Soumet de créer un avatar de Velléda pour la scène en

<sup>76</sup> RENÉ BRAY, *Chronologie du romantisme (1804-1830)*, Paris, Roivin, 1932, pp. 15-16.

<sup>77</sup> « En 1840, Soumet publia un vaste poème théologique, *La Divine Épopée*, qui a pour sujet la rédemption des damnés par une nouvelle Passion du Christ en Enfer. C'est la grandiose hérésie d'Origène. Pour écrire dignement une pareille œuvre, il eût fallu être Dante ou Milton. » (ALPHONSE LEMERRE, *Anthologie des poètes français du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Lemmerre, 1887, p. 76). *Jeanne d'Arc* complète et intègre la tragédie homonyme de 1825. « *Jeanne d'Arc* s'adresse à la France, comme *la Divine Épopée* s'adressait à l'humanité tout entière. Là, c'était le rachat de l'enfer par une seconde immolation du Christ ; ici, c'est le salut de la France par l'immolation d'une vierge. [...] *Jeanne d'Arc* est une trilogie, dont la première partie est intitulée *idylle*, la seconde *épopée*, la troisième *tragédie*, ce qui donne pour la totalité du poème : un prologue, dix-huit chants, cinq actes et un épilogue » (CHARLES LOUANDRE, *Jeanne d'arc dans l'histoire et dans la poésie*, III. *Jeanne d'arc, trilogie nationale*, par M. Alex. Soumet, « Revue des deux mondes », 1846, pp. 126-127). De Voltaire (*Essai sur la poésie épique* cit.) à Théophile Gautier (« La revue des deux mondes », 1841), il fut admis par grand nombre de critiques que « les Français n'ont pas la tête épique » (vers que Voltaire disait avoir emprunté à Nicolas de Malézieux). L'ambition de créer une grande épopée nationale, qui pût rivaliser avec celles écrits en grec, latin ou italien fut particulièrement vive sous la Restauration. À la suite des *Martyrs* de Chateaubriand furent publiées plusieurs épopées, dont *Charlemagne ou La Caroléide* de D'Arlincourt (1818), *La Mérovéide, ou Les chants catalauniques* de Népomucène Lemercier (1818), *l'Histoire de Jeanne d'Arc, surnommée la pucelle d'Orléans* de Philippe Alexandre Le Brun de Charmettes (1817) et *La Philippide* de Viennet (1828). *La Gaule poétique* de Marchangy se situe à mi-chemin entre la chronique d'érudition et l'épopée.

<sup>78</sup> MARA LACCHÈ, *Norma ou la fascination pour l'univers mystérieux des druides* cit.

<sup>79</sup> ÉTIENNE DE JOUY, *Velléda*, dans *Oeuvres complètes*, tome II, Paris, Didot, 1823, pp. 353-409. Voir ANSELM

offrant à M<sup>lle</sup> George le personnage de Norma.

Le regard ambivalent porté sur le monde gaulois, en particulier sur la religion des druides, est caractéristique de l'époque. Soumet s'inscrit ici dans une longue tradition qui superpose deux points de vue pratiquement opposés apparus au cours du temps. Tout d'abord, une lecture moraliste des sources anciennes, par les philosophes des Lumières, et les divagations pseudo-scientifiques de la celtomanie dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ensuite, dans les premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, le commencement des études philologiques et archéologiques de l'Académie celtique ainsi que l'émerveillement poétique, typique d'une réaction contre les Lumières, équivalent français du « primitivisme » prôné par Sulzer en Allemagne.<sup>80</sup> C'est naturellement ce second regard qui l'emporte. Au travers de *La Gaule poétique* de Marchangy et des *Martyrs* de Chateaubriand, Soumet offre, dans *Pharamond* comme dans *Norma*, une mise en scène de la forêt sacrée de Lucain à un public avide d'effets scéniques, de sensationnel et de spectaculaire. Les quelques similitudes que l'on peut observer entre les coutumes celtes décrites dans *La donna del lago* de Rossini et la *Norma* de Bellini rappellent, quant à elles, ce que le roman de Scott et l'épopée de Chateaubriand portent en commun, à savoir l'imprégnation de la poésie ossianique.<sup>81</sup> Pour autant, le premier regard, moraliste, hérité des Lumières, subsiste dans la tragédie de Soumet à l'état de vestige. Il n'est en effet nul besoin de se référer à l'histoire de Médée – et l'on peut comprendre la réfutation de l'auteur à ce sujet – pour expliquer l'histoire de Norma : la folie et les crimes de la protagoniste s'expliquent entièrement par l'image diabolique des druides qui a dominé dans la littérature française, autour de Voltaire, au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Il est enfin intéressant de relever dans la *Norma* de Soumet divers procédés d'écriture qui allaient connaître une grande fortune dans l'histoire de l'opéra au XIX<sup>e</sup> siècle. Le premier est la présence de la masse chorale, qui reste encore remarquable dans une tragédie française des années 1830. Elle renvoie autant à l'influence de Schiller qu'à la parenté de *Pharamond*, et elle participe de la poétique du spectaculaire scénique qui se développe à Paris dans les années 1820. En passant de l'opéra à la tragédie parlée, Soumet a été contraint de restreindre les scènes de dialogue avec grands prêtres, bardes, druides, eubages et guerriers. Leur rôle revient en revanche au premier plan dans le livret de Romani. Les théories, processions et mouvements de foule allaient devenir un élément de plus en plus central de la poétique de l'opéra français à caractère historique dans les années 1830, encore plus marqué que dans l'opéra historique italien de la même époque, notamment chez Donizetti. Le deuxième est la scène de la vision, commune à *Pharamond* et *Norma*, qui allait devenir une scène de genre dans

GERHARD, *Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, trad. anglaise, *The urbanization of Opera. Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998, p. 56.

<sup>80</sup> Sur le renversement de paradigme, le primitivisme, notamment à partir de Diderot, voir BERNARD FRANCO, *Le despotisme du goût. Débats sur le modèle tragique allemand en France, 1797-1814*, Göttingen, Wallstein, 2006, notamment la première partie *Les génies barbares : l'héritage du XVIII<sup>e</sup> siècle*.

<sup>81</sup> Paul van Tieghem fait observer que les débuts de la celtomanie en France furent exactement contemporains des premières traductions d'*Ossian* de MacPherson en français. Pour ce critique littéraire, ces deux modes auraient constitué une même réaction contre la poésie « fardée et enjolivée » de l'époque, et suscité la redécouverte de « la vraie poésie, de la poésie instinctive, antérieure aux genres, aux règles, à l'art même » (PAUL VAN TIEGHEM, *Ossian en France* cit., pp. 200, 390).

l'opéra historique français. Elle est également présente, avec la vision d'Hiéros, dans *Le siège de Corinthe*, et on la retrouve, avec la vision de Camoens, dans *Dom Sébastien, roi de Portugal* de Donizetti (1843). Cette scène de genre n'apparaît pas dans l'opéra de Bellini. La vision est à peine thématisée, dans la présentation de Norma, et ne fait l'objet d'aucun traitement musical particulier. Le recours au fantastique, troisième procédé d'écriture, est également évincé de l'opéra, alors que l'animation de la forêt sacrée joue un rôle de premier plan dans *Pharamond* aussi bien que dans *Norma*. À l'inverse, un élément qui n'est, dans le fond, que périphérique chez Soumet devient central chez Bellini : il s'agit de l'invocation à la lune. Le pâle reflet de la lune s'y substitue aux « pâles lueurs » de la forêt sacrée, qui n'étaient encore, chez Soumet, que l'une des multiples interprétations auxquelles la forêt obscure de Lucain se prêta dans l'imagination des créateurs au début du xix<sup>e</sup> siècle.

## Contesti della *Sonnambula* di Bellini\*

Sergio Morabito

SOMNAMBULE: Se promène la nuit sur la crête des toits.  
Gustave Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*

### 1. Il vero modello del libretto

Non è un segreto che Felice Romani, nella stesura del libretto della *Sonnambula* di Bellini, lavorò sulla base di modelli. Finora è valsa come unica fonte diretta solo lo scenario di un balletto di Eugène Scribe. Vorrei qui dimostrare che Romani ricorse anche a una rielaborazione teatrale coeva del balletto, facendo inoltre confluire nel proprio testo modelli classici.

Il 19 settembre 1827 ebbe luogo all'Opéra di Parigi la prima rappresentazione assoluta del balletto *La Somnambule ou L'Arrivée d'un nouveau Seigneur*. Gli autori erano Eugène Scribe (scenario), Jean-Pierre Aumer (collaborazione allo scenario e coreografia) e Ferdinand Hérold (musica).<sup>1</sup> Solo poche settimane dopo, il 15 ottobre, seguì sulla scena del Théâtre des Variétés la prima rappresentazione di *La Villageoise somnambule ou Les deux fiancées, comédie-vauDEVILLE* di François-Victor-Armand d'Artois (detto anche Dartois) e Jean-Henri Dupin.<sup>2</sup> Questa commedia *mélée de chant* è una rielaborazione del balletto, che resta in gran parte fedele al proprio modello. Sebbene il nome di Scribe non venga menzionato nell'edizione, non si può desumere che si tratti di un plagio, dato che sia lo scenario del balletto, sia la commedia furono pubblicati nel 1827, lo stesso anno della prima rappresentazione, dal medesimo editore (Barba). Inoltre uno dei due autori, Dupin, apparteneva alla cerchia dei più stretti collaboratori

\* Il presente contributo è stato pubblicato per la prima volta col titolo *Kontexte von Bellinis "Sonnambula"*, in *Vincenzo Bellini, Die Nachtwandlerin, La sonnambula (1831)*, programma di sala, Stuttgart, Staatsoper, stagione 2011-2012, pp. 33-40, e viene qui presentato nella traduzione dal tedesco di Riccardo Rocca. L'allestimento, andato in scena il 22 gennaio 2012, prevedeva: direzione musicale di Gabriele Ferro, regia di Jossi Wieler e Sergio Morabito, scene e costumi di Anna Viebrock, drammaturgia di Sergio Morabito e Angela Beuerle; interpreti principali: Ana Durlovski (Amina), Luciano Botelho (Elvino), Liang Li (Rodolfo).

<sup>1</sup> LA | SOMNAMBULE | OU | L'ARRIVÉE D'UN NOUVEAU SEIGNEUR, | BALLET-PANTOMIME EN TROIS ACTES, | PAR MM. \*\*\* ET AUMER, | MAÎTRE DES BALLETS DE L'ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE, | Représenté pur la première fois à Paris, sur le Théâtre de l'Académie | Royale de Musique, le 19 Septembre 1827; | Musique composée et arrangée par M. Hérold; | DÉCORS PAR M. CICÉRI | COSTUMES D'APRÈS LES DESSINS DE M. H. LECOMTE. | [fregio] | PARIS. | CHEZ BARBA, ÉDITEUR, | COUR DES FONTAINES, N. 7 | ET AU MAGASIN DE PIÈCES DE THÉÂTRE, | AU PALAIS-ROYAL, DERRIÈRE LE THÉÂTRE-FRANÇAIS. | 1827 (d'ora in poi SCRIBE-AUMER, *La Somnambule*). Il libretto è accessibile sul sito <http://gallica.bnf.fr/ark:/12144/bpt6k114672j.r=.langFR>.

<sup>2</sup> LA VILLAGEOISE | SOMNAMBULE | OU | LES DEUX FIANCÉES, | COMÉDIE-VAUDEVILLE EN TROIS ACTES, | PAR MM. DARDOIS ET DUPIN. | REPRÉSENTÉE LA PREMIÈRE FOIS, A PARIS, SUR LE THÉÂTRE | DES VARIETÉS, LE 15 OCTOBRE 1827 | PRIX: 2 FR. | [fregio] | PARIS, | CHEZ J.-N. BARBA, ÉDITEUR, | COUR DES FONTAINES, N. 7; | ET AU GRAND MAGASIN DE PIÈCES DE THÉÂTRE, | PALAIS-ROYAL, DERRIÈRE LE THÉÂTRE-FRANÇAIS, N° 51. | 1827 (d'ora in poi Dartois-Dupin, *La Villageoise somnambule*). La riproduzione di un esemplare conservato alla Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera (segnatura P.o.gall.2620h) è accessibile sul sito [http://books.google.it/books/about/La\\_villageoise\\_sonnambule\\_ou\\_les\\_deux\\_fi.html?id=HEQ6AAAACAAj&redir\\_esc=y](http://books.google.it/books/about/La_villageoise_sonnambule_ou_les_deux_fi.html?id=HEQ6AAAACAAj&redir_esc=y).

di Scribe.<sup>3</sup> Non è dunque azzardata l'ipotesi che la rielaborazione mirasse ad assicurare un ulteriore sfruttamento commerciale del grande successo riscosso dal balletto alla prima rappresentazione.

Gli studiosi di Bellini hanno ritenuto che il libretto di Romani per *La sonnambula* fosse una rielaborazione diretta dello scenario di Scribe per il balletto. In realtà, una parte delle differenze che si riscontrano tra il libretto e il balletto, attribuite a Romani, provengono dalla *comédie-vauville*, come risulta da un confronto fra le tre produzioni. È questo il caso, per esempio, dello sviluppo della relazione tra la l'ostessa e il notaio, solo accennata nel balletto, attraverso l'introduzione di una nuova figura: quella ingenua e un po' balorda di un ammiratore e aspirante marito, il futuro Alessio dell'opera.<sup>4</sup> Anche il motivo dello spettro, quindi il modello del coro «A fosco cielo, a notte bruna», così come l'attribuzione alla madre dell'anello che Elvino dona ad Amina alla vigilia delle nozze, e ancora l'asse di legno fradicio, sulla quale la sonnambula si avventura in equilibrio,<sup>5</sup> non sono «farina dal sacco del poeta [Romani]»<sup>6</sup> ma derivano dalla *comédie-vauville*. Anche il compositore raccolse un suggerimento – questa volta puramente musicale – della commedia. Si tratta infatti dell'apparizione della sonnambula nella stanza dello straniero: «L'orchestre joue en sourdine l'air du revenant, chanté au 1<sup>er</sup> acte par madame Gervais».<sup>7</sup> Nel punto corrispondente anche Bellini fa sentire (alle parole di Rodolfo: «Che veggio? saria forse | il notturno fantasma!») la stessa musica che in precedenza accompagnava le parole di avvertimento di Teresa.

Che tutto ciò non sia stato finora osservato è tanto più sorprendente in quanto una delle poche testimonianze epistolari di Bellini risalenti al periodo della nascita dell'opera contiene un indubbio riferimento alla commedia. In una lettera a Giovan Battista Perucchini del 3 gennaio 1831, Bellini spiega ampiamente di aver interrotto con Romani il lavoro di adattamento dell'*Hernani* di Hugo onde evitare problemi con la censura: «ed ora [Romani] scrive *La sonnambula* ossia *I due fidanzati svizzeri*, ed io ne ho principiata l'introduzione ieri appena: vedete mi tocca scrivere anche quest'opera in breve spazio di tempo».<sup>8</sup> La derivazione del

<sup>3</sup> Il suo nome compare tra i settanta coautori menzionati nelle *Oeuvres complètes* di Scribe (75 voll., Paris, Dentu, 1874-1885). Inoltre, nella caricatura di Benjamin Roubaud, che rappresenta Scribe come «Fabricant dramatique à la vapeur» a cavallo di una locomotiva a vapore (appartenente alla serie *Le grand chemin de la posterité*, Paris, Aubert, 1830), Dupin compare come uno dei cinque «Chauffeurs de la mécanique» (fuochisti) seduti nel rimorchio.

<sup>4</sup> Nella commedia il personaggio si chiama Le Roux, e come tale appare tra gli schizzi compositivi di Bellini; questo aspetto non viene approfondito dai curatori dell'edizione critica dell'opera: cfr. ALESSANDRO ROCCATAGLIATI - LUCA ZOPPELLI, *Introduzione*, in VINCENZO BELLINI, *La sonnambula*, a cura di Alessandro Roccagliati e Luca Zoppelli, Milano, Ricordi, 2009 («Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini», vol. 7), p. XXIV (d'ora in poi BELLINI, *La sonnambula*).

<sup>5</sup> Nel balletto Thérèse «va changer de direction et poser le pied sur la roue du moulin» (SCRIBE-AUMER, *La Somnambule*, p. 22), ciò che fa temere per la sua vita; Romani prevede invece che «Amina giunge presso alla ruota, camminando sopra una trave mezzo fracida che piega sotto di lei» (BELLINI, *La sonnambula*, atto II scena ultima, p. LXXIV).

<sup>6</sup> *Ivi*, p. XXII.

<sup>7</sup> D'ARTOIS-DUPIN, *La Villageoise somnambule*, p. 31.

<sup>8</sup> La lettera di Bellini a Perucchini è citata da ALESSANDRO ROCCATAGLIATI-LUCA ZOPPELLI, *Introduzione* cit., p.

sottotitolo riferito da Bellini (e poi accantonato) da quello della commedia (*Les deux fiancées*) è evidente. Vanno tuttavia segnalate due differenze tra il sottotitolo della commedia e quello previsto per l'opera: 1) la decisione di trasferire l'azione del modello dalla Camargue alla Svizzera era verosimilmente già stata presa; 2) Bellini trasforma il sottotitolo *Les deux fiancées* della *comédie-vauville* in *I due fidanzati svizzeri*. Potrebbe trattarsi di un lapsus di Bellini (che potrebbe aver frainteso il titolo del testo di Romani comunicatogli a voce da quest'ultimo),<sup>9</sup> oppure entrambi concordarono una diversa interpretazione del sottotitolo, in modo da richiamare non più «le due fidanzate» concorrenti alla mano di Elvino, Amina e Lisa, ma la centralità della coppia di innamorati Amina ed Elvino, e con essa dei suoi interpreti, Giuditta Pasta e Giovanni Battista Rubini, ai quali la nuova opera doveva attagliarsi a pennello.

Che questo cenno di Bellini sia passato inosservato dipende di certo dal fatto che non solo nella commedia la trama del balletto viene ripresa tale e quale, ma anche dal fatto che le numerose prescrizioni pantomimiche e gestuali di Scribe per i ballerini erano già state formulate in discorso diretto o indiretto, e che gli autori della commedia si limitarono a trascriverle. A causa di tutte queste reminiscenze e derivazioni letterali e della relativa vicinanza temporale alla nascita dell'opera, il balletto apparve inequivocabilmente la fonte immediata di Romani, facendo ritenere superflua ogni ricerca di ulteriori mediazioni letterarie.

Un'altra importante decisione di Romani – finora anch'essa ignorata dalla letteratura secondaria – si ricollega a una rielaborazione del testo della commedia: il fatto che Elvino fosse legato a Lisa prima del proprio fidanzamento con Amina. Anche la considerazione di questo aspetto portò dunque al nuovo sottotitolo della commedia. In Scribe la gelosia della (peraltro vedova) gerente dell'albergo “Aux noeuds galants” si fondava palesemente su un amore non corrisposto, che invece sembra ricambiato nella commedia di D'Artois e Dupin. Dopo che Edmon (nell'opera Elvino), a causa dell'apparente tradimento di Thérèse (Amina), torna da lei con l'intento di sposarla, Gertrude (Lisa), già in abito da sposa, gli ricorda:

A votre constante amie  
vous aviez juré déjà  
amour pour toute la vie,  
C'est moi qui t'nais c'serment-là.<sup>10</sup>

Nel libretto di Romani, in un'analogia situazione, Elvino chiede a Lisa perdono per la propria infedeltà:

Si rinnovi  
il bel nodo di pria: l'averlo sciolto  
perdona a un cor sedotto

---

XVII.

<sup>9</sup> Il *qui pro quo* delle due fidanzate riveste un ruolo importante anche nel libretto. Sono aggiunte di Romani gli ulteriori chiarimenti sulla precedente unione di Elvino con Lisa, così come l'errore di Rodolfo che scambia Lisa per la fidanzata di Elvino (cfr. BELLINI, *La sonnambula*, atto I, scena 6, v. 185, p. 69).

<sup>10</sup> D'ARDOIS-DUPIN, *La Villageoise somnambule*, p. 46.

da mentita virtù.<sup>11</sup>

L'autonomia di Romani si manifesta nel fatto che nella sua versione la storia di Lisa non ha un finale. Il suo matrimonio viene meno: non soltanto quello con l'ambito Elvino, ma anche quello con Alessio. Ne *La Somnambule* di Scribe-Aumer Lisa viene data in matrimonio al notaio, ne *La Villageoise somnambule* di D'Artois-Dupin, in modo del tutto inaspettato, l'ingenuo Le Roux riesce invece a coronare il proprio sogno. Nell'opera belliniana, anche il commento «a parte» della mugnaia Teresa sulla resistenza di Lisa a un matrimonio con Alessio – «(Vedi l'ipocrisia!)»<sup>12</sup> – resta alquanto incomprensibile senza conoscere la *comédie-vauderie*: ella vi è infatti presentata come una falsa santarellina, pronta a impartire severe lezioni di morale mentre dissimula le proprie aspirazioni matrimoniali (con Elvino), così come le proprie scappatelle erotiche (con il Conte).

Solo due dettagli possono documentare che Romani, nel proprio lavoro di adattamento della commedia, dovette effettivamente tener conto anche dello scenario del balletto: rinviano al *ballet-pantomime* la preghiera degli astanti nel momento del massimo pericolo della sonnambula e anche il testo della prima aria di Lisa.<sup>13</sup>

L'introduzione all'edizione critica della partitura sarebbe dunque di fatto da integrare per quanto riguarda le fonti del libretto. Le argomentazioni dei curatori a proposito del cambiamento di registro stilistico che Romani attuò mantengono naturalmente la loro validità, anzi acquistano ancor maggior fondamento se si considerano le venature di linguaggio colloquiale che gli autori della commedia impiegarono nei dialoghi. Romani preferì invece un registro linguistico aulico, che richiamasse la grande tradizione letteraria del dramma pastorale italiano.

La sua elegante versificazione non rinnega neanche taluni modelli del classicismo francese; prototipo del duetto di gelosia Elvino-Amina «Son geloso del zeffiro errante» sembra essere quello tra Psyche-Amour nella *tragédie-ballet Psyché* di Molière, Pierre Corneille e Philippe Quinault, messo in musica da Lully nel 1671:

#### PSYCHÉ

Des tendresses du sang peut-on être jaloux?

#### L'AMOUR

Je le suis, ma Psyché, de toute la nature.  
Les rayons du Soleil vous baisent trop souvent,  
Vos cheveux souffrent trop les caresses du Vent,  
Dès qu'il les flatte, j'en murmure:  
L'air même que vous respirez  
avec trop de plaisir passe par votre bouche,

<sup>11</sup> BELLINI, *La sonnambula*, atto II, scena 7, vv. 332-535, p. LXXXIII.

<sup>12</sup> Ivi, atto I, scena 3, v. 94, p. LXVIII; corrisponde all'*a parte* di Mère Michaud: «Devant l'monde elle a d'la vertu!» (D'AROIS-DUPIN, *La Villageoise somnambule*, p. 20).

<sup>13</sup> Ci si riferisce alle «grandes protestations d'amitié» che vengono imposte a Lisa nei confronti dell'odiata rivale dopo la firma del contratto matrimoniale (cfr. SCRIBE-AUMER, *La Somnambule*, p. 3).

Votre habit de trop près vous touche,  
Et sitôt que vous soupirez,  
Je ne sais quoi qui m'effarouche  
Crain tant vos soupirs des soupirs égarés.<sup>14</sup>

## 2. *Il ritorno di un vecchio signore*

Il personaggio del ‘nuovo signore’, già introdotto nel sottotitolo del balletto, fu quello sottoposto dagli autori dell’opera al rimaneggiamento più ampio e ricco di conseguenze. Diversamente da Monsieur le Colonel de Saint-Rambert (che, col nome di Monsieur le Colonel de Rosambert, nella commedia era rimasto praticamente inalterato), Rodolfo non è più un giovanne ufficiale di alto rango e comandante di reggimento, ma un conte e non solo: egli è l’ormai maturo figlio dell’anziano signore del villaggio scomparso da quattro anni, come s’intende dalle parole di Teresa. Il sottotitolo del balletto, *L’Arrivée d’un nouveau seigneur*, sarebbe da trasformarsi per l’opera in *Il ritorno di un vecchio signore*. Questo motivo stabilisce un collegamento con un problema sociale allora attuale: il ritorno, reso possibile nell’età della Restaurazione, dei nobili proprietari terrieri espropriati e cacciati dalla Rivoluzione francese. Il tema trovò la trattazione più celebre ne *La Dame blanche, opéra comique* di Scribe e Boieldieu del 1825: la storia del ritorno di un altro altrettanto incognito erede di un nobile spodestato, il quale, con l’aiuto dei sudditi devoti alla sua famiglia, non solo riesce a salvare il castello avito dalla vendita imminente, ma anche, alla fine, a riconquistare rango e titoli.<sup>15</sup> *La Dame blanche* vale come un’autoconferma ideologica dei sostenitori del diritto divino della casa reale francese dei Borboni, dei cosiddetti legittimisti. Dietro quello che nella *Sonnambula* di Romani e Bellini sembra solo, a prima vista, l’abbozzo di un’atemporale e ingenua immagine restaurativa della società contadina svizzera, si proiettano dunque i pregiudizi storici del tempo. Anche le ragioni della repentina scomparsa di Rodolfo, una generazione prima, diventano comprensibili: l’amore giovanile per una fanciulla del villaggio, il cui aspetto egli ravvisa nella giovane sposa Amina. Tutto lascia intendere quel che nell’opera non è reso esplicito, ma che emerge

<sup>14</sup> Il testo si può leggere in PIERRE CORNEILLE, *Psyché*, atto III scena 3, vv. 1189-1198, in ID., *Oeuvres complètes, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton*, vol. III, Paris, Gallimard, 1987 («Bibliothèque de la Pléiade»), p. 1119.

<sup>15</sup> D’altra parte ricorre anche qui il motivo del ritorno dell’antico signore collegato alla comparsa di un presunto fantasma: Anna, un’orfana borghese e figlia adottiva allevata nell’infanzia assieme all’erede, inganna i potenziali acquirenti del castello della famiglia con le proprie apparizioni travestita da spirito dell’antennata. Francesco Degrada ha individuato nell’umoristica ballata con coro «D’ici voyez ce beau domaine» il possibile modello del ‘coro del fantasma’ (cfr. FRANCESCO DEGRADA, *Prolegomeni a una lettura della “Sonnambula”*, in ID., *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, vol. 2, Fiesole, Discanto, 1979, pp. 43-77: 75). Anche qualora non ne fosse la fonte d’ispirazione diretta, possiamo in ogni caso presumerne la conoscenza da parte di Romani. Già nel 1819 lo stesso Scribe aveva introdotto l’equivoco di una sonnambula scambiata per un fantasma nella propria *comédie-vauville*. Ulteriori elementi della trama – il notturnismo di una sposa la notte prima del suo matrimonio, la realizzazione in sogno di una scena di danza, la consegna di un anello nel sonno, la citazione della canzone «Dormez donc, mes chères amours», la perdita di un fazzoletto, il (qui solo paventato) sospetto di adulterio, il risveglio della sonnambula come sposa felice, la sua paura di venire ridestata da questo presunto sogno («Ah, ne m’éveillez pas!») – sono stati trasferiti e diversamente organizzati da Scribe nel balletto.

dagli schizzi del libretto di Romani: il rampollo della famiglia nobile aveva gettato nella vergogna un villaggio in cui egli aveva messo incinta e poi abbandonato una giovane fanciulla, e fu poi, onde calmare le acque, mandato all'estero dalla famiglia. La sua amata diede alla luce la bimba ma poi, come vien detto, «mori qual fior reciso | di vergogna e di dolor».<sup>16</sup> La contorta formulazione lascia intendere che si sia uccisa. Dagli abbozzi risulta che anche Amina si trovi in una situazione analoga: «Ah! non mi resta | che codesti troncar giorni infelici... | Mi lasciate morir...». Fu questa soperchieria del giovane conte, con le relative conseguenze, che spinse i contadini a insorgere contro i loro signori? L'ipotesi non è affatto inverosimile, se pensiamo alla coeva *Muette de Portici* (1828) di Scribe e Auber, dove è la violenza fatta a una ragazza pescatrice da parte di un membro della famiglia nobiliare a scatenare la rivoluzione.

Dagli abbozzi di Romani, inoltre, si desume che Rodolfo doveva sapere della gravidanza dell'amata, ma che sarebbe stato «bandito dai parenti»<sup>17</sup> lo conferma la nostalgia con cui egli ricorda il paese natio e questo amore, ed è proprio da questa nostalgia e dalla somiglianza di Amina con la madre che egli si lascia indurre verso la propria figlia a qualcosa di più di un mero corteggiamento.

Tutte le ipotesi interpretative qui proposte sono surrogate dall'abbozzo di Romani per una grande scena di agnizione, che avrebbe dovuto trovarsi nel secondo atto, dopo che Elvino toglie ad Amina l'anello della madre. Da questo abbozzo, l'ambiguità del desiderio di Rodolfo non esce diminuita, bensì rafforzata. Prima ancora di averla riconosciuta come figlia, Rodolfo offre ad Amina «in me, se vuoi, | Un sostegno migliore» rispetto a quello del suo sposo; dopo afferma di se stesso: «Ei t'abbraccia e in te la madre | Di abbracciari gli sembra ancor...».<sup>18</sup> Non conosciamo quali fossero i motivi per cui tali versi non furono intonati; tuttavia determinante nel delineare la parte di Rodolfo fu anche una motivazione di natura del tutto pragmatica e teatrale. Inizialmente la dilatazione del ruolo dell'ufficiale era motivata dal desiderio di creare una parte commisurata al carisma e alla statura di Filippo Galli. Il leggendario interprete aveva cantato in numerose prime rappresentazioni rossiniane e ricopriva il ruolo di “primo basso assoluto” presso il Teatro Carcano di Milano, dove debuttò *Sonnambula*. Purtroppo le prime recite della stagione resero evidente il fatto che egli aveva ormai oltrepassato lo zenit delle capacità vocali, cosicché si decise di sostituirlo con Luciano Mariani, un giovane cantante promettente che si era conquistato le simpatie del pubblico e della critica. Di conseguenza, gli autori cercarono di adeguare la parte al nuovo interprete. Il riconoscimento esplicito della paternità di Rodolfo fu attenuato, lasciando invece più spazio alle sue *avances* erotiche nei confronti sia di Amina sia di Lisa e riducendo l'importanza com-

<sup>16</sup> Questa e le seguenti citazioni dell'abbozzo di Romani sono riprese da ALESSANDRO ROCCATAGLIATI-LUCA ZOPPELLI, *Introduzione* cit., p. xxiii.

<sup>17</sup> Cfr. *ivi*, p. xxiii.

<sup>18</sup> Il comportamento di Rodolfo ricorda qui un episodio delle memorie di Casanova, nel quale egli si innamora di una propria figlia a lui sconosciuta: prima del previsto matrimonio viene però a conoscenza della sua paternità, cosicché egli va a letto con lei e la madre, ma, invece della prima, possiede solamente la seconda. Cfr. GIACOMO CASANOVA, *Storia della mia vita*, a cura di Piero Chiara e Federico Roncoroni, vol. 2, Milano, Mondadori, 1989, pp. 944-957 (ed. orig: GIACOMO CASANOVA, *Histoire de ma vie*, Wiesbaden-Paris, Brockhaus-Plon, 1960-1962). Ringrazio Angela Beuerle per l'indicazione.

plessiva della parte, allo scopo di armonizzarla con le possibilità interpretative di Mariani.

La dimensione ‘bicefala’ di Rodolfo nella versione definitiva – la giovanile spensieratezza e la sua dongiovanesca intraprendenza da un lato; il nostalgico, riflessivo e paternamente maturo ritegno dall’altro – è dunque sostanzialmente dovuta alle incertezze nella scelta dell’interprete.

### 3. Ulteriori tracce tematiche

Nonostante l’eliminazione della prevista agnizione di padre e figlia, nella prima parte dell’opera l’atteggiamento paterno di Rodolfo è così evidente che l’omissione ha l’effetto di un atto consapevole e voluto. Ciò fa sì che anche le relazioni tra i personaggi si dispieghino in una costellazione modificata. Esse vengono rideterminate e sono suscettibili di diversa lettura. In primo luogo l’apparizione del fantasma: anche se Romani ha tratto il motivo dalla *comédie-vauville*, i suoi versi sono del tutto autonomi e attirano l’attenzione per le particolarità lessicali. L’apparizione dell’alquanto indeterminato «fantôm’ blanc» del modello della commedia assume in Romani tratti demoniaci e chiaramente connotati in senso femminile: viene menzionato il suo «crin disciolto», «il suo occhio ardente» e alla fine si parla addirittura di una «strige immonda»: la strige (lat. *strix*, *striga*) è la civetta, ma anche appunto la strega, che qui per di più viene definita ‘impura’. La strega è colei che «scioglie al vento la propria chioma» e nel cui sguardo si manifesta una «particolare aggressiva sensualità».<sup>19</sup> Inoltre è proprio il tabù della nudità femminile della sonnambula che motiva il divieto di guardare («i cani stessi accovacciati, abbassan gli occhi», «il ciel vi guardil») e che dovrebbe ‘svelare’ la metafora del velo suggerita dal coro (il «bianco ... lenzuol cadente [...]», la «densa nebbia» da cui è avvolta).<sup>20</sup>

Siamo abituati a considerare le uscite notturne da sonnambula di Amina come la causa di queste dicerie. Va però notato che la stessa Amina sostiene di aver visto il fantasma. Tenendo conto che nelle culture tradizionali gli spettri sono sempre i morti, si fa strada l’ipotesi che si tratti dell’apparizione come *revenant* dell’infelice madre di Amina (il «bianco [...] lenzuol cadente» può anche intendersi come un sudario). In fondo la figlia ne rivive la vita: anche Amina viene abbandonata prima del matrimonio da un uomo privilegiato e facoltoso da lei amato. All’inizio della scena, poi scartata, del suo riconoscimento come figlia di Rodolfo, Amina dovrebbe dire:

No; con tal macchia in fronte  
Non tornerò al villaggio. Io vo celarmi  
Ad ogni sguardo, io vo morir deserta  
In qualche antro romito ove non giunga

<sup>19</sup> Cfr. HANS PETER DUERR, *Traumzeit. Über die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation*, Frankfurt, Suhrkamp, 1978, p. 75.

<sup>20</sup> Le parti citate sono tratte dal coro «A fosco cielo, a notte bruna» in BELLINI, *La sonnambula*, atto I, scena 6, vv. 218-241, p. LXX. In fin dei conti non fu forse il fascino voyeuristico delle braccia e dei piedi nudi di una ballerina a contribuire al successo del balletto? Cfr. SCRIBE-AUMER, *La Somnambule*, atto II, scena 3, p. 11: «Thérèse paraît. Elle est couverte d’un simple vêtement blanc; ses bras et ses pieds sont nus».

Del sole istesso un raggio.<sup>21</sup>

Questo può essere stato il destino di sua madre. Attraverso il suicidio della ripudiata, la comunità si è addossata la colpa, ricordata dalla paurosa apparizione, alla quale può al tempo stesso essere concesso un (limitato) diritto di soggiorno nel villaggio. Nell'allestimento di Stoccarda abbiamo seguito questa traccia: che la storia di Amina rappresenti una ripetizione variata del destino di sua madre (la cui traccia si perde nell'incertezza e che potrebbe essere morta già alla nascita del bambino).

Nella Cavatina di Elvino «Prendi: l'anel ti dono» i due fidanzati cantano quattro versi che negli abbozzi erano stati sottoposti a reiterate correzioni. Nella versione intonata da Bellini essi risultano:

Caro/-a dal dì che univa  
i nostri cori un Dio,  
con te rimase il mio,  
Il tuo con me restò.<sup>22</sup>

Si è notato con stupore che qui potrebbe trattarsi di una metafora di un'unione fisica degli amanti. Essa sarebbe però moralmente permessa soltanto dopo il matrimonio. Il tema della dilazione forzata non si trova solo nelle versioni francesi, ma anche, seppur in forma attenuata, nell'opera. Il bacio di Amina al mazzo di violette, che a noi appare borghesemente kitsch, è dunque un esempio di forzato comportamento sostitutivo.

Il passeggiare della sonnambula, a rischio della vita, sulla «trave mezzo fracida» rappresenta una prova di innocenza; la didascalia dice che «da ruota del mulino [...] minaccia di frangerla se pone il piede in fallo», e il fatto che ella raggiunga la terra dimostra che, anche in senso figurato, non ha posto il piede in fallo, non si è macchiata di nessuna colpa: la preghiera degli astanti, «Bontà divina, | guida l'errante più»,<sup>23</sup> è parte dell'arcaico ceremoniale del giudizio divino. L'apocrifo, ma assai influente nella storia della mentalità e dell'arte, *Vangelo dell'Infanzia* di Giacomo (160 d.C.) narra della gravidanza di Maria, la quale dovette sottoporsi a un'analogia prova di innocenza bevendo «l'acqua della prova del Signore» (acqua amara, cioè avvelenata).<sup>24</sup>

Nel lavoro per il nuovo allestimento all'Opera di Stoccarda abbiamo inoltre creduto di rintracciare una possibile affinità tra la sonnambula di Bellini e le problematiche figure – particolarmente femminili – minacciate nella loro identità di Heinrich von Kleist. Non diversamente da Alkmene, Eve o Käthchen, Amina sperimenta (in)consciamente su di sé la complessità dell'esperienza umana, grazie a cui il suo agire si sottrae a ogni ragione, logica

<sup>21</sup> ALESSANDRO ROCCATAGLIATI - LUCA ZOPPELLI, *Introduzione* cit., p. xxiii.

<sup>22</sup> BELLINI, *La sonnambula*, p. 95 sg. Nel libretto i versi suonano invece : «Dal dì che i nostri cori | avvicinava un Dio, | con te rimase il mio | il tuo restò con me.» (*ivi*, atto I, scena 5, vv. 134-137, p. LXIX).

<sup>23</sup> Le parti citate sono tratte dal libretto: cfr. BELLINI, *La sonnambula*, atto II, scena ultima, vv. 623-624, p. LXXIV.

<sup>24</sup> Cfr. *I Vangeli apocrifi*, a cura di Marcello Craveri, Torino, Einaudi, 1990, p. 19. Si tratta dell'«acqua amara di maledizione» di cui in *Num.* V, 17-18.

o morale astrattamente unilaterali. Con le tracce storico-tematiche che ho qui seguito, ho cercato di mostrare le basi oggettive di tale lettura.

## Dal *Pirata* ai *Puritani*: la recezione critica di Bellini a Londra (1830-1835)

Daniela Macchione

Nei primi cinque anni di presenza belliniana sulle scene londinesi, dal *Pirata* (1830) ai *Puritani* (1835), l'accoglienza delle opere di Bellini da parte della critica è stata controversa, nel bene come nel male, mai del tutto unanime né del tutto convinta.<sup>1</sup> Diffidente, come in genere nei confronti dei giovani operisti e del teatro d'opera italiano moderno, reputato arte debole asservita agli interpreti, dal successo facile con piccolo sforzo. O, al contrario, entusiasta dell'immediatezza drammatica della musica contemporanea.<sup>2</sup> Nei cinque anni di pubblicistica studiata, specializzata e non, per molti critici i modelli di gusto e tecnica compositiva, in Inghilterra come altrove in Europa, erano i classici di un passato non troppo lontano, nel metro della tradizione e d'area austro-tedesca. Gluck e Mozart, Weber e Beethoven, ma anche gli operisti Cimarosa, Cherubini, Paér, Mayr, fino a Rossini: questi erano i monumenti cui confrontare i giovani operisti italiani.

Al pubblico invece, quello alla moda del King's Theatre (dal 1837 Her Majesty's Theatre), l'opera italiana contemporanea e le sue *stars* piacevano incondizionatamente. Affascinato dalle melodie belliniane, evidentemente non condivideva le preoccupazioni di una parte della critica riguardo alla potenziale 'longevità' delle arie, in termini di permanenza nel repertorio

<sup>1</sup> Diversamente dalla ricezione di Bellini in Francia [per cui si veda *Vincenzo Bellini et la France. Histoire, création et réception de l'œuvre*, Actes du Colloque international (Paris, Sorbonne, 5-7 novembre 2001), sous la dir. de Maria Rosa De Luca, Salvatore Enrico Failla, Giuseppe Montemagno, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2007], la bibliografia sulla fortuna di Bellini in Inghilterra conta pochi e sparsi contributi: *Bellini in England*, «The Musical Times and Singing Class Circular», vol. 42, n. 703, 1<sup>st</sup> September 1901, pp. 604-605; EDWARD J. DENT, *Bellini in Inghilterra*, cit. in ILDEBRANDO PIZZETTI, *Vincenzo Bellini, l'uomo, le sue opere, la sua fama*, Milano, Treves, 1936, pp. 165-190, anche nella versione inglese, *Bellini in England*, inserita nella più recente raccolta EDWARD J. DENT, *Selected Essays*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1979, pp. 158-173; infine, basato sull'articolo del «Musical Times and Singing Class Circular» prima menzionato, per quanto riguarda le limitate citazioni tratte dalla pubblicistica, JULIAN BUDDEN, *La fortuna di Bellini in Inghilterra*, in *Atti del Convegno internazionale di studi belliniani* (Catania, 4-9 novembre 1985), Catania, Maimone, 1990, pp. 225-231. Budden ha utilizzato anche altre fonti, memorialistiche e letterarie, oltre a due operette di Gilbert & Sullivan, *Trial by Jury* e *H.M.S. Pinafore*. Più in generale, sul rapporto tra la critica musicale e il pubblico dell'opera italiana a Londra, si rimanda a THEODORE FENNER, *Opera in London: Views of the Press 1785-1830*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1994, e a JENNIFER L. HALL-WITT, *Representing the Audience in the Age of Reform: Critics and the Elite at the Italian Opera in London*, in *Music and British culture 1785-1914. Essays in honour of Cyril Ehrlich*, ed. by Christina Bashford & Leanne Langley, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 121-144, e, della stessa autrice, il più recente *Fashionable Acts: Opera and Elite Culture in London, 1780-1880*, Lebanon, University Press of New England, 2007. Un caso, di qualche anno successivo, di giudizi molto differenti è quello della prima londinese dei *Lombardi alla prima crociata* di Giuseppe Verdi, illustrato da LEANNE LANGLEY, *Italian Opera and the English Press, 1836-56*, «Periodica Musica», vi, 1988, p. 7.

<sup>2</sup> La maggior parte dei critici di cui si conosca l'identità o di cui si possa risalire al nome, pur avendo una formazione musicale e più spesso una più raffinata cultura letteraria, solo occasionalmente esercitava la professione; molti erano impiegati in altri campi, affari, commercio, politica.

come nell'uso quotidiano, decisivo metro di giudizio di un'opera, o quelle riguardo alla solidità armonica e all'efficacia strumentale, qualità di cui Bellini risultava difettare. Agli occhi dei critici, l'interesse del pubblico londinese appariva piuttosto concentrato sui cantanti.<sup>3</sup> Il successo come l'insuccesso di Bellini finiva così generalmente per essere decretato più sulle doti e sul carisma personale degli interpreti che sui meriti del compositore. Un atteggiamento di cui era ben consapevole anche Bellini<sup>4</sup> e che la critica stessa, nonostante i rimproveri che muoveva al pubblico, generalmente condivideva: anche quella londinese.

Intanto che Bellini fu in vita, la critica londinese non lo sciolse mai del tutto dallo stereotipo del confronto con Rossini, che a Londra, dopo il soggiorno del 1824, aveva lasciato una forte e durevole impressione; pur convincendo sempre di più nel corso degli anni, Bellini rimase nel limbo delle giovani promesse, con la sua monotonia stilistica, la sua debolezza tecnica, armonica e di strumentazione (un *topos* quest'ultimo anche della critica parigina,<sup>5</sup> tuttavia mai supportato da puntuali esempi musicali anche nei giornali londinesi), l'asservimento al palato del pubblico e alle ugole dei cantanti: un talento spontaneo ancora da controllare e raffinare al tempo dei *Puritani*; un genio prevalentemente, se non esclusivamente, melodico, come al tempo del debutto al King's Theatre col *Pirata*, il 17 aprile 1830; un compositore di successo, tuttavia, che, a dispetto delle oscillazioni della critica, aveva incontrato la crescente unanimità del favore del pubblico.

A commento della lettura della rassegna stampa relativa alla prima stagione dei *Puritani* a Londra nel 1835,<sup>6</sup> si passeranno qui brevemente in rassegna le reazioni della critica londinese alle opere precedenti, con la consapevolezza che il quadro unilateralmente restituito sulle fonti periodiche non può che essere riduttivo, come Bellini ben sapeva,<sup>7</sup> inevitabilmente

<sup>3</sup> Jennifer L. Hall-Witt, nel suo studio su critica e pubblico dell'opera italiana a Londra (*Representing the Audience in the Age of Reform* cit., p. 127), distingue il pubblico londinese in due tipologie, diverse per rango e gusto musicale, «the upper-class, fashionable set», amante dell'opera italiana e assorbita dai cantanti, e «the more ideal one, consisting either of the middle classes, or amateurs, musicians, and connoisseurs», ammiratori dei classici austro-tedeschi e più attenti ai compositori.

<sup>4</sup> Si veda ad esempio CARMELO NERI, *Vincenzo Bellini. Nuovo Epistolario 1819-1835* (d'ora in poi NERI 2005), Aci Sant'Antonio, Agorà, 2005, p. 249.

<sup>5</sup> Per un confronto, si vedano i saggi sulla recezione critica di Bellini a Parigi e la rassegna stampa sulla prima rappresentazione dei *Puritani*: MARK EVERIST - SARAH HIBBERD - WALTER ZIDARIC, *Vincenzo Bellini, I Puritani: dossier de presse*, in *Vincenzo Bellini et la France* cit., pp. 405-481, e, sempre nello stesso volume, WALTER ZIDARIC, *La réception de I Puritani dans la presse parisienne à partir de l'année de la création (1835-1987)*, pp. 367-403.

<sup>6</sup> Cfr. ALICE BELLINI - DANIELA MACCHIONE, *I Puritani a Londra: rassegna stampa (maggio-ottobre 1835)*, «Bollettino di studi belliniani», in questo stesso numero alle pp. 86-145.

<sup>7</sup> Bellini era attento alle recensioni dei giornali, che era solito allegare alle sue lettere per i familiari e per Florimo; quest'ultimo, a sua volta, da Napoli, oltre a curare occasionalmente la rassegna stampa per il compositore, si preoccupava di fare eco sui giornali locali alle notizie teatrali italiane ed estere che riguardavano l'amico. Nel raccontare della prima stagione parigina dei *Puritani* allo zio Vincenzo Ferlito, nella lettera del 1º aprile 1835 (si veda NERI, 2005, p. 395), Bellini notava: «[...] i giornali hanno quasi tutti sostenuto Donizetti, ma chi con rabbia contro il pubblico, che avea applaudito più i *Puritani* del *Marino*, chi mettendo i *Puritani* al di sopra, chi pulitamente criticandolo, chi dicendone la verità, chi finalmente dicendone il più male possibile ec.», attribuendo tale volubilità a strategie promozionali, quando non a un vero e proprio intrigo che avrebbe coinvolto anche Rossini. Il Pesarese, infatti, scriveva Bellini, in un primo

parziale e, come si vedrà, per sua natura incoerente.

### 1. *Le prime stagioni londinesi (1830-1832)*

Portare all'estero l'opera italiana, al Théâtre Italien di Parigi prima ancora che a Londra,<sup>8</sup> per i compositori del tempo poteva rivelarsi l'occasione di tutta una carriera.<sup>9</sup>

I primi contatti di Bellini con l'impresa londinese risalgono già al 1828, quando Pierre-François Laporte, l'impresario del King's Theatre, lo avrebbe voluto scritturare per la stagione primaverile del 1830. A quel tempo però Bellini e Laporte non riuscirono a mettersi d'accordo sul compenso del compositore e alla fine a Londra andò Giovanni Pacini, pare per la metà dei franchi chiesti inizialmente da Bellini.<sup>10</sup> A conti fatti, nonostante l'offerta dell'impresa londinese fosse buona, Bellini decise che «andare quasi per niente, non conveniva nemmeno per l'amor proprio».<sup>11</sup> Il viaggio non fu che rimandato di qualche anno, a tempi e condizioni migliori: «nell'anno trenta si sfoghino con Pacini, se piacerà, e che poi nel 31: forse anderò io, con altre opere che scriverò in Italia, e se piaceranno, anderò con più fama, fama che potrà farmi mettere piede, a Parigi, paese che mi piacesse di più di Londra: basta, non urtiamo il destino, ed aspettiamo, che ne sarà di me».<sup>12</sup> Bellini quell'anno non si recò in Inghilterra,

---

momento avrebbe parlato male di lui «dicendo che il più che ha genio in Italia è Pacini, e per la tiratura dei pezzi Donizetti, e questi stupidi di giornalisti sentono ed hanno sempre ascoltato Rossini come un'oracolo [sic]» (lettera di Bellini a Francesco Florimo, 4 ottobre 1834, *ivi*, p. 324). Alla contessa Virginia Martini, il 7 aprile 1835 scriveva ancora: «A dispetto d'intrighetti taciti e pubblici, i miei cari Puritani, l'hanno vinta [...] la verità presto o tardi viene a giorno, anche a dispetto di qualche giornale. Il pubblico è un giudice che alla fine, è il più giusto di quanto vi è di giusto al mondo, e non ha mai bisogno di rinvenire sulla sua sentenza, se dopo tre o quattro rappresentazioni ha deciso sulla sorte di una composizione.» (*ivi*, p. 399).

<sup>8</sup> Le due piazze in quegli anni erano collegate da fitti rapporti impresariali: sull'argomento, cfr. ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Parigi-Londra andata e ritorno: musiche, cantanti e faccendieri fra i teatri d'opera italiana (1830-38)*, in *Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, a cura di Stefano La Via e Roger Parker, Torino, EDT, 2002, pp. 193-209.

<sup>9</sup> L'interesse per le ribalte internazionali avevano anche motivazioni economiche. Ai tempi del soggiorno londinese di Rossini, nella prima metà del 1824, ad esempio, i lauti guadagni del compositore finirono sulle pagine della stampa inglese. Sul soggiorno londinese di Rossini, si veda BRUNO CAGLI, *Rossini a Londra e al Théâtre Italien di Parigi. Documenti inediti dell'impresario G. B. Benelli*, «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», 1-3, 1981, pp. 5-53; GUIDO JOHANNES JOERG, *Rossini a Londra e la cantata "Il pianto delle Muse" in morte di Lord Byron*, «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», 28, 1988, pp. 47-76; MAURO BUCARELLI, *Rossini fever*, in *Rossini 1792-1992. Mostra storico-documentaria*, a cura di Mauro Bucarelli, Perugia, Electa, 1992, pp. 205-220.

<sup>10</sup> Bellini raccontò i dettagli della trattativa con Laporte in una lunga lettera all'amico Francesco Florimo datata 22 novembre 1828. Il compositore, inizialmente, per recarsi a Londra e risiedervi per circa tre mesi, accomodare e mettere in scena *Il pirata* per Donzelli, Lablache e Lalande, nonché venderne lo spartito, chiese 20.000 franchi, contro i 15.000 offerti dall'impresa. Su consiglio di Giuditta Pasta scese infine a 12.000 e la metà della proprietà dello spartito, ma la richiesta non piacque all'impresario che a quel punto pare fosse già in trattativa con Pacini – Bellini avrebbe poi appreso che questi aveva offerto tutte le sue opere e un'opera nuova scritta appositamente per il teatro londinese per 10.000 franchi. Sulla vicenda, cfr. NERI 2005, pp. 121-122.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.*

ma nell'aprile 1830 *Il pirata* calcò ugualmente le scene inglesi, apparentemente senza grandi attese.

L'11 febbraio 1830, una corrispondenza del quotidiano «Morning Post» presentò Bellini come un giovane compositore che Rossini, dopo aver ascoltato *Il pirata* alla Scala di Milano, aveva incoraggiato con il lusinghiero complimento «Young man, you have *begun* where most of us are glad to *end*»,<sup>12</sup> in realtà un'espressione più volte attribuita a Rossini e ad altri artisti, e che è diventata un *topos* delle biografie musicali ottocentesche. È questa a quanto pare la prima volta che il nome di Vincenzo Bellini apparve su un quotidiano londinese.<sup>13</sup>

I periodici riservarono al *Pirata* un'accoglienza tiepida, sebbene negli anni seguenti rimase tra le opere più apprezzate dalla critica, quella in cui Bellini avrebbe dimostrato tanto talento poi non confermato dai lavori successivi.<sup>14</sup> L'attenzione si concentrò quasi esclusivamente sulla protagonista, Henriette Méric-Lalande, al suo debutto londinese, con giudizi negativi sulla sua *performance*, deludente rispetto alle aspettative create dalla pubblicità che l'aveva preceduta, e impietosi anche sull'aspetto fisico della cantante. Bellini fu presentato come un imitatore di Rossini e l'opera fu considerata debole dal punto di vista della 'scienza' armonica e strumentale, non originale e monotona, e la trama un mero *residuum* del soggetto drammatico (su quest'ultimo aspetto, si ritornerà più avanti). Da altri, al contrario, fu ritenuta estremamente bella, con una *verve* musicale quasi da opera comica, o addirittura un trambusto senza tregua. Altri ancora riconobbero a Bellini almeno il dolce melodiare, ma nel complesso la critica non si trovò d'accordo neanche sulla capacità, esteticamente determinante, delle arie di imprimersi nella memoria e diventare dei *favourite*.

Analoghe le oscillazioni delle recensioni sulla *Sonnambula* l'anno seguente, analoghi gli argomenti.<sup>15</sup> Giudicata tra l'insipido e il fresco e grazioso, l'opera offrì un successo tutto personale agli interpreti, in particolare a Giuditta Pasta nel ruolo di Amina. Andata in scena soltanto a fine stagione, il 28 luglio 1831, quell'anno il successo era toccato ad *Anna Bolena*, la prima opera di Donizetti a essere rappresentata a Londra. Notevole e unanime consenso riscosse invece la versione inglese della *Sonnambula*, tradotta da Samuel Beazley e adattata all'inglese dal compositore Henry Rowley Bishop al Drury Lane, nel maggio 1833, con Maria Malibran nel ruolo di Amina. In quest'occasione fu presente anche Bellini, che con Florimo si lamentò di come la sua opera fosse stata «straziata, dilaniata, [...] scorticata [...] da questi Inglesi, tanto più ch'era cantata nella lingua che non ricordo chi con ragione la chiamò la

<sup>12</sup> «The Morning Post», 11 febbraio 1830. Rossini assistette alle recite del *Pirata* alla Scala di Milano il 26 e 27 agosto 1829. Si veda la lettera di Vincenzo Bellini a Vincenzo Ferlito, datata 28 agosto 1829, in GIOACHINO ROSSINI, *Lettere e documenti*, a cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, vol. III, Pesaro, Fondazione Rossini, 2000, pp. 550-552.

<sup>13</sup> La ricerca è stata compiuta sul database elettronico *British Newspapers 1600-1900*, curato dalla British Library di Londra.

<sup>14</sup> Per *Il pirata* sono stati consultati i seguenti giornali: «The Athenaeum», 24 aprile 1830; «The Examiner», 25 aprile 1830; «Freeman's Journal and Daily Commercial Advertiser», 22 aprile 1830; «The Harmonicon», maggio 1830; «The Morning Post», 12, 19, 21 aprile 1830. Le recensioni sono anonime.

<sup>15</sup> Per *La sonnambula* sono stati consultati «The Harmonicon», agosto 1831; «The Morning Post», 1° agosto 1831. Le recensioni sono anonime.

lingua degli uccelli e propriamente dei pappagalli [...]. Solo quando cantava la Malibran io riconosceva la Sonnambula».<sup>16</sup> Checché ne pensasse l'autore, plausibilmente è proprio con questo allestimento in lingua inglese nella memoria che le successive riprese della versione italiana della *Sonnambula*, nel 1834 con Giulia Grisi e poi ancora nel 1835, poco prima del debutto dei *Puritani*, ricevettero consensi, di cui resta traccia anche nelle recensioni dei *Puritani* trascritte nella rassegna stampa.<sup>17</sup>

Il 23 giugno 1832 fu la volta del debutto inglese della *Straniera*, con Adelaide Tosi nei panni della protagonista. Per il conservatore «Morning Post» la recezione dell'opera fu «very equivocal». Nonostante altrove si ripetesse che *La straniera* avesse accresciuto la reputazione del compositore, per il critico di quel giornale l'opera non avrebbe avuto a Londra, dove si rappresentavano con successo i classici germanici, il riscontro che si diceva avesse avuto in Italia: «As far as it may be appreciated by the musician who can examine it more strictly than a general audience it will perhaps do so here; but it will certainly not be popular as performed upon this occasion, and at a time when the works of Beethoven, of Weber, or of Meyerbeer, are represented as they have just now been».<sup>18</sup> Un primato perduto. Nei suoi *Musical Recollections* pubblicati nel 1862, il critico Henry Fothergill Chorley ricorderà come un grande evento dell'anno 1832 l'introduzione in Inghilterra dell'opera tedesca nella sua forma originale, al King's Theatre.<sup>19</sup> Con il *Fidelio* di Beethoven gli italiani «that year not very strong in muster, were fairly beaten out of the field by the Germans». Che i vincitori fossero i tedeschi, nel luglio di quell'anno lo chiarì anche il mensile «Frasers magazine for town and country». In un articolo sull'opera italiana, firmato «J.J.M.», si leggeva che l'alloro, caduto dalla fronte dell'Italia, adornava ormai il capo dei barbari, e che le opere italiane, antiche e moderne, soccombevano sotto l'imponenza dei lavori dei maestri tedeschi. Nella *Straniera*, comunque, rispetto alle opere precedenti, il critico del «Morning Post» notò una strumentazione più elaborata, un uso più felice dell'orchestra e l'abbondanza di melodie aggraziate ed espressive, pur con un'impronta cupa e senza varietà, probabilmente a causa del soggetto che, secondo lo stereotipo, trovava «the worst and most unmeaning that ever the fancy of a dramatist or composer could have selected».<sup>20</sup> Pur condividendo l'opinione negativa sull'allestimento («not a performance, but a rehearsal, and a very imperfect one»), il critico dell'«Examiner» (Thomas Love Peacock?)<sup>21</sup> prese posizioni opposte riguardo al libretto. Chiaramente polemizzando con il «Morning Post», scrisse di trovarlo al contrario «an interesting tragic melodrama, and the poetry is above the common order. The scene is in Britany, in the thirteenth century; and the story has the air of being taken from an ancient fabliau. It has all the character of the tragic tales of the period, and those who are familiar

<sup>16</sup> La lettera è priva di data ma risale plausibilmente al maggio 1833 (cfr. NIERI 2005, pp. 256-257).

<sup>17</sup> Cfr. ALICE BELLINI - DANIELA MACCHIONE, I *Puritani* a Londra: rassegna stampa (maggio-ottobre 1835) cit.

<sup>18</sup> «The Morning Post», 1º agosto 1831. La recensione, già citata, è anonima.

<sup>19</sup> HENRY FOTHERGILL CHORLEY, *Thirty Year's Musical Recollections*, vol. I, London, Hurst and Blackett, 1862, pp. 50-9. Più avanti (pp. 96-102) è dedicato un intero capitolo a Bellini e alla sua musica.

<sup>20</sup> «The Morning Post», 25 giugno 1832.

<sup>21</sup> Si veda l'introduzione ad ALICE BELLINI - DANIELA MACCHIONE, I *Puritani* a Londra: rassegna stampa (maggio-ottobre 1835) cit.

with them will find nothing in it incongruous or unintelligible, as some of the diurnal critics have done».<sup>22</sup> Più sinteticamente, il critico del «Court magazine and belle assemblee» liquidò *La straniera* come volgare, banale e priva di effetto.<sup>23</sup>

## 2. Bellini a Londra (1833)

Preceduto dalla controversa ricezione delle prime tre opere messe in scena a Londra, finalmente a fine aprile 1833 Bellini arrivò in Inghilterra.<sup>24</sup> L'impressione fu forte e il divertimento addirittura soffocante: Londra agli occhi del compositore apparve come una novella Tiro.<sup>25</sup> Mentre Bellini pareva preoccuparsi di mettere in atto il suo «sistema [...] d'accostare il meglio della società del luogo»,<sup>26</sup> i periodici si preoccupavano di registrare la partecipazione del giovane compositore italiano alla vita musicale londinese. Il 27 aprile il «Morning Chronicle» lo notò alla rappresentazione della *Cenerentola* di Rossini al King's Theatre,<sup>27</sup> il «Morning Post» il 29 aprile a un concerto di musica antica;<sup>28</sup> qualche giorno dopo «The Spectator» lo vide alla Philharmonic Society, alla prima della *Sinfonia n. 4* (“Italiana”) di Mendelssohn.<sup>29</sup>

Come ho già ricordato, Bellini assistette al Drury Lane all'allestimento della *Sonnambula* in lingua inglese, dove s'infiammò d'ammirazione per Maria Malibran.<sup>30</sup> Nonostante il trattamento subito, Bellini scriveva a Lamperi: «l'opera ha fatto fanatismo e lo seguìa sempre di più».<sup>31</sup>

Ad aprile Bellini curò la ripresa del *Pirata*, con Giovan Battista Rubini e Giuditta Pasta, ma le novità della stagione furono *Norma* e *I Capuleti e i Montecchi*, andate in scena al King's

<sup>22</sup> «The Examiner», 1 luglio 1832.

<sup>23</sup> «The Court magazine and belle assemblee», luglio 1832.

<sup>24</sup> Bellini giunse a Londra probabilmente il 26 aprile, insieme con Giuditta e Giuseppe Pasta. Del soggiorno londinese il compositore ha lasciato la sua cronaca nella corrispondenza (NERI 2005, pp. 256-264). Nessuna notizia invece di una relazione del compositore con la donna inglese Eliza Bigham che nel dicembre 1841 il periodico «The Gentleman's Magazine» (pp. 661-2), nell'annunciarne la morte a 35 anni, diede per «wife of a gentleman connected with the Customs, and widow of Bellini, the eminent composer». Nell'epistolario belliniano, in una lettera a Florimo del 30 novembre 1834, si fa riferimento a un'infelice relazione con una non meglio identificata ‘inglesina’, al tempo tuttavia residente a Parigi.

<sup>25</sup> Lettera di Bellini ad Alessandro Lamperi, 16 maggio 1835, in NERI 2005, pp. 260-262. Si veda anche la lettera di Bellini a Filippo Santocanale, 26 giugno 1835, *ivi*, p. 263.

<sup>26</sup> Lettera di Bellini a Vincenzo Ferlito, 1º aprile 1835 (*ivi*, p. 396).

<sup>27</sup> «The Morning Chronicle», 29 aprile 1833.

<sup>28</sup> «The Morning Post», 4 maggio 1833.

<sup>29</sup> «The Spectator», 18 maggio 1833.

<sup>30</sup> Per una rassegna stampa della *Sonnambula* in inglese, tradotta in lingua italiana, si veda NERI 2005, pp. 257-258; in aggiunta si segnalano qui gli articoli, entusiasti della prova della Malibran, di «The Morning Chronicle», «The Morning Post» e «The Standard», tutti del 2 maggio 1833.

<sup>31</sup> Lettera di Bellini ad Alessandro Lamperi, 16 maggio 1835, in NERI 2005, p. 261.

Theatre rispettivamente il 20 giugno e il 20 luglio.

Il debutto a Londra di *Norma* coincise con la serata a beneficio di Giuditta Pasta nei panni della protagonista. Stando alla critica, l'aura dell'interprete risollevò il giudizio sull'opera. Il soggetto risultò troppo simile a quello di Medea, visto a Londra proprio in quella stagione nella *Medea in Corinto* di Simon Mayr, e per di più non adatto al genio di Bellini. La scelta dei soggetti sbagliati divenne presto un *topos* della recezione critica belliniana. Ad essa s'imputava la monotonia e il minor numero di melodie piane di tipo tradizionale: nel tentativo di essere sublime con un soggetto sbagliato, si poteva finire nel mero rumore. Con tutte le cautele, il critico dell'«*Examiner*» registrò comunque la riuscita di *Norma*, in parte perché l'opera sembrò migliore di quanto la fredda accoglienza milanese avesse anticipato, in parte perché fu ben eseguita e perché fu la prima novità della stagione e, più importante, l'effetto drammaturgico complessivo risultò buono. L'«*Harmonicon*», al contrario, la trovò terribilmente noiosa, mentre altre testate notarono l'inverosimiglianza delle scene, piuttosto d'ispirazione antico-romana che druidica, e della musica. Nonostante il difetto di idee originali (altro *topos*), il «*Morning Post*» consigliava comunque agli ammiratori di Giuditta Pasta di andare a vedere l'artista nelle vesti di Norma.

Più nette furono le recensioni del «*Times*» del 23 giugno, positiva, del «*Morning Chronicle*» del 24 e dell'«*Athenæum*» del 29 giugno, entrambe negative. Fu lo stesso Bellini a inviare a Filippo Santocanale il ritaglio della recensione di *Norma* (erroneamente «*Norina*») apparso sul «*Times*» il 23 giugno.<sup>32</sup> Vi si legge di uno stile compositivo più elevato, di un effetto nobile e raffinato; con quest'opera la musica di Bellini avrebbe dimostrato di esser paragonabile a quella di Rossini per la combinazione di passione e brio, e superiore a quella di Donizetti, a questo punto consacrato anche dalla pubblicistica londinese come il rivale di Bellini, per vigore e carattere, per pensiero e sentimento. Mentre il 23 giugno il «*Times*» si diceva certo del successo di *Norma* per il resto della stagione, il 24 seguente il critico del «*Morning Chronicle*» si disse convinto che l'opera non sarebbe durata a lungo sulle scene se le recite fossero iniziata prima nel corso della stagione. Quest'ultimo, quasi reagisse, urtato, all'audace confronto ‘alla pari’ col Pesarese lanciato dal «*Times*», ritenne un peccato che si sprecassero tante forze umane per l'opera «of a third-rate master»:

Bellini is merely an imitator: he has no original talent: but for accident he might never have been even a musician, and but for Rossini he would certainly never have existed as a composer. Rossini himself would cut up into a thousand such, and yet a thousand such would never make a Rossini. Rossini has numerous faults, but innumerable excellencies. There is not a single air in *Norma* that does not remind one of some other by Rossini, and although one or two of the choruses are the best parts of the opera, others are mere noise and confusion of sounds. What can be more disagreeable, for instance, than the “Warrior’s Hymn,” as it is called, in the second act? And we might point out other portions which are not good even as contrast. [...] we do not pretend

<sup>32</sup> Il ritaglio è riprodotto da Carmelo Neri nell'epistolario di Bellini da lui curato (NERI 2005, p. 264; alla stessa pagina, nelle note, si può leggere un breve estratto dalla recensione di *Norma* dell'«*Examiner*» detto del 26 giugno, ma in realtà del 23 giugno). Ai fini di questa rassegna, sono stati utilizzati anche i seguenti periodici: «*The Athenæum*», 22, 29 giugno 1833; «*The Examiner*», 23 giugno 1833; «*The Morning Chronicle*», 10, 24 giugno 1833; «*The Morning Post*», 24 giugno 1833.

to deny that some of the airs are very pleasing, with no little portion of grace; for in general Bellini's taste is correct; but he has not what old Chaucer calls "A well of music and of melody" in himself [...].

Una stroncatura fu anche quella del recensore dell'«*Athenæum*», che pur notava il miglioramento nelle recite successive alla prima:

The reputation which Bellini has acquired as a composer, is the result of the happy accident of having conceived one or two tender and expressive melodies. He has never yet shown any feeling for the higher order of dramatic music, or any power in combining the effects of principals, chorus and orchestra, in scenes of action; he must therefore yet be considered as a mere drawing-room musician. There is genius in some of his melodies, but neither power nor knowledge displayed in his treatment of them. The accompaniments are meagre, and notes sometimes occur clashing most offensively with the harmony. The two last movements with Pasta and Donzelli pleased us most [...] leaving an impression more favourable to its general merit than it deserves.

*I Capuleti e i Montecchi* a loro volta soffrirono per il libretto; il critico dell'«*Examiner*», probabilmente Thomas Love Peacock, scrittore vicino a Shelley, li definì un *caput mortuum*:

Zingarelli, Guglielmi, Vaccaj, three composers to the worthless *libretto* of *Romeo e Giulietta*, were already at least two too many. We are surprised that Bellini should have been ambitious of adding a fourth to the number. Vaccaj called his opera *Ginlietta e Romeo*, and Bellini has called his *I Capelletti [sic] e i Montecchi*; but the *libretto* is, with some few differences in the lyrical passages, essentially the same. It is a dull affair at best. A dull affair Bellini found it, and a dull affair he has left it. No genius, indeed, could make much of such a *caput mortuum* as the drama is reduced to in this Italian version: but Bellini has made less of it than either Zingarelli or Vaccaj.<sup>33</sup>

La scelta sembrò infelice anche allo «Standard»:

When Bellini undertook to compose a new opera on an old subject [...] we had a plain right to expect from him something particularly clever – something to justify his good opinion of himself and the poor one which he must have entertained of his rivals [Zingarelli e Vaccaj]. [...] The new opera is unquestionably one of the least interesting that has ever been performed at this theatre, and if it were composed with any special reference to Madame Pasta's interests, it has signally failed. [...] the only decidedly happy composition in the entire work was the quartette at the conclusion of the first act, "Se ogni speme." This, however, owed some of its effect to the artful manner in which it was made to burst out after a solemn introduction and pause. [...] It was encored, even after the curtain had dropped, chiefly through the zeal of *claqueurs*, who also did their best, at the conclusion of the opera to make amends for the indifference of the great

---

<sup>33</sup> «The Examiner», 28 luglio 1833. L'articolo è citato in traduzione italiana anche da Carmelo Neri (NERI 2005, p. 264, n. 2), ma con la data errata dell'8 luglio.

majority of the house towards this pitiful effort of Bellini's genius.<sup>34</sup>

Alla seconda recita l'opera fu condannata definitivamente e il sipario, si disse, scese nel silenzio.

Ci si può chiedere se non nasconde una nota di nazionalismo l'insistenza sul fatto che l'opera di Bellini fosse un'ennesima, triste 'versione' di un soggetto drammatico ben conosciuto, sul quale Shakespeare, gloria nazionale e a quel tempo sempre più europea, aveva scritto il suo *Romeo and Juliet*, insieme alla supponenza letteraria e storica notata spesso nei giudizi espressi su dramma e libretti, in particolare d'opera italiana. Le fonti suggeriscono ma non confermano, nonostante non fossero mancati i pretesti. Nel febbraio 1830, il «Morning Post» aveva presentato il giovane Bellini al pubblico londinese come il compositore della nuova opera *Il pirata*, «our English Tragedy of *Bertram*, made into an Italian Opera». <sup>35</sup> Al tempo della prima, il «Freeman's Journal and Daily Commercial Advertiser», appellandosi al poeta e critico Samuel Taylor Coleridge, informò i lettori di un irrazionale rimaneggiamento del dramma originale:

The drama is the tragedy of *Bertram* twice mangled – first by the Italian poet, and secondly by somebody here, who has improved the Milanese *libretto* on a principle very simple and compendious, by altering the beginning and omitting the middle and end. [...] Mr. Coleridge, we remember, wrote a criticism on *Bertram* twice as long as the tragedy, all in the finest spirit of fault finding; and we remember enough of the criticism to be satisfied that every thing be objected to has evaporated from the *libretto*. We should like to hear his opinion of the *residuum*.<sup>36</sup>

Se mettere in scena *I Capuleti e Montecchi* si era rivelato un fallimento, proprio a iniziare dalla scelta, pregiudiziale, del soggetto, anche quello dei *Puritani*, dramma ambientato in una delle età più torbide della storia d'Inghilterra, culminate nella guerra civile del 1642 e la decapitazione di re Carlo I nel 1649, avrebbe potuto essere compromettente. Nel febbraio 1835, mentre l'opera riscuoteva successo a Parigi, l'«Athenæum» l'annunciò a Londra per la stagione successiva, aggiungendo tuttavia, «we cannot admire the choice of the subject». <sup>37</sup> Ma le critiche mosse alla scelta del soggetto, nel corso delle recite, rientrarono nei soliti *topoi* e toni. Fu piuttosto il suo trattamento a non soddisfare tutti i critici, alcuni dei quali trovarono il *plot* incomprensibile quando non «flat». <sup>38</sup> Si notò che, a parte il titolo e i nomi inglesi, la vicenda convenzionale di amore, pazzia e ragione ritrovata, coronata da nozze finali, non aveva più connessioni con la storia inglese di quanto avrebbe potuto averne una cronaca giapponese,<sup>39</sup> tant'è che la contrapposizione tra Guelfi e Ghibellini, si legge, sarebbe andata

<sup>34</sup> «The Standard», 22 luglio 1833.

<sup>35</sup> «The Morning Post», 11 febbraio 1830.

<sup>36</sup> «Freeman's Journal and Daily Commercial Advertiser», 22 aprile 1830, cit.

<sup>37</sup> «Our weekly gossip on literature and art», «The Athenæum», 2 febbraio 1835.

<sup>38</sup> «The Times», 22 maggio 1835.

<sup>39</sup> «The Musical Library Monthly Supplement», XVI, luglio 1835.

ugualmente bene.<sup>40</sup> Dopo aver finito di narrare il *plot* dei *Puritani*, il critico del «Musical Library Monthly Supplement» (William Ayrton?) commentò: «Such is the manner in which a notion of our history is conveyed to the Italians!»; e ancora, riguardo al finale dell'opera, il critico dell'«Athenæum» (Chorley?) commentò ironicamente: «A pleasant notion have these Italians of our English history!».<sup>41</sup> Forse il riferimento è alla tentata esecuzione del traditore<sup>42</sup> o all'amnistia cromwelliana conclusiva, troppo simile in effetti alla storica *Declaration of Breda* emessa da Carlo II nel 1660.

Tornando al 1833, vista la sua ignoranza dell'inglese, non sappiamo quale nozione diretta Bellini ebbe della recezione critica delle sue opere prima della sua partenza, che avvenne probabilmente tra luglio e agosto.<sup>43</sup>

#### 4. I Puritani tra *intrighi pubblici e privati* (1835)

Nel 1834 andò bene *La sonnambula* e un successo fu il debutto londinese dei *Puritani*, in scena al King's Theatre dell'impresario Laporte e diretti da Michele Costa dal 21 maggio al 15 agosto 1835. Un successo immediato e duraturo.

A meno di una settimana dalla prima, il 27 maggio, gli editori Mills, Cramer, Addison e Beale annunciarono la vendita dello spartito per voce e pianoforte della nuova opera di Bellini, e di varie elaborazioni per altri strumenti.<sup>44</sup> La sera del 30 maggio, il King's Theatre si riempì a tal punto che molti del pubblico pare dovettero sistemarsi nelle quinte, non senza proteste; il verdetto favorevole fu unanime, tanto tra il *fashionable audience* che tra gli *amateurs*.<sup>45</sup> I brani *favourite* dell'opera entrarono presto nelle sale da concerto; a giugno, nelle ceremonie ufficiali alla presenza dei Reali inglesi, la banda suonava brani selezionati dai *Puritani* e dalla *Sonnambula*.<sup>46</sup>

---

<sup>40</sup> «The Spectator», 22 maggio 1835.

<sup>41</sup> «The Athenæum», 30 maggio 1835.

<sup>42</sup> Nella recensione, probabilmente di Edward Taylor, pubblicata in «The Spectator» il 23 maggio, si legge un'altra allusione al finale, chiaramente riferita a una questione di verosimiglianza: «They are about to put him to death on the spot, according to his sentence (though that is not the way in which sentences of death, even in those days, were executed in England), when the catastrophe is suddenly changed, after the fashion of the *Beggar's Opera*, by some one crying "a reprieve"!»

<sup>43</sup> Si veda anche la recensione apparsa il 27 luglio sull'«Athenæum».

<sup>44</sup> «The Morning Post», 27 maggio 1835. Nel numero di agosto, il «Musical Library Monthly Supplement» pubblicò una recensione dei *Puritani* condotta proprio sull'edizione Mills, Cramer & Co., che insisteva sulla banalità e mediocrità dell'opera.

<sup>45</sup> «The Morning Post», 1º giugno 1835. Si fa qui riferimento alle due tipologie di pubblico che emergono dalla lettura della rassegna stampa dei *Puritani* [cfr. ALICE BELLINI - DANIELA MACCHIONE, I Puritani a Londra: rassegna stampa (maggio-ottobre 1835) cit.], di cui si fa cenno anche nella nota n. 4.

<sup>46</sup> «The Morning Post», 11 luglio 1835. Che la musica dei *Puritani* risuonasse per tutta Londra («anche nel sonno si sentono cantare»), lo dice a Bellini anche Federico Doca, nella simpatica lettera del 26 luglio 1835, che si legge in VINCENZO BELLINI, *Epistolario*, a cura di Luisa Cambi, Verona, Mondadori, 1943, p. 569. Su Doca cfr. ALICE BELLINI - DANIELA MACCHIONE, I Puritani a Londra: rassegna stampa (maggio-ottobre 1835) cit., nota n. 39.

Così ricordava anche il critico Henry Fothergill Chorley nei suoi *Musical recollections* per l'anno 1835:

The production of these two new operas [*Marino Faliero* di Donizetti e *I Puritani* di Bellini], then, in London, was the event of the season. On such occasions there is always a success and a failure, – the public will not endure two favourites. In spite of the grandeur of Lablache as the *Doge of Venice*, - in spite of the beauty of the duett [sic] of the two basses in the first act of “Marino,” – in spite of the second act containing a beautiful moonlight scene with a *barcarolle*, sung to perfection by Ivanoff, and one of Rubini’s most incomparable and superb vocal displays, – “Marino Faliero” languished – in part from the want of interest in the female character – a fault fatal to an opera’s popularity. – On the other hand, from first to last note, “I Puritani” was found enchanting. The picture of Grisi, leaning against Lablache to listen, in the second scene – the honeyed elegance of Rubini’s song of entrance – the bridal *polacca* in the first act – in the second, the mad scene, and the duett between the two basses (a feebler repetition of effects already produced in “Norma,”) – entranced “the town”. – [...] London was steeped in the music of “I Puritani;” – organs ground it, – adventurous amateurs dared it, – the singers themselves sang it to such satiety as to lose all consciousness of what they were engaged in, and, when once launched, to go on mechanically. – I must have heard Mdlle. Grisi’s *Polacca* that year alone, – if once, one hundred times – to speak without exaggeration. – In short, Bellini had “the luck.”<sup>47</sup>

Non ci si soffermerà qui sulla stagione inglese di *Marino Faliero* che, come la ricezione pubblicistica della rivalità tra Bellini e Donizetti, richiederebbe una trattazione a parte. Sul fronte belliniano, pur continuando a raccontare ad amici e parenti degli intrighi ‘pubblici e privati’ tramati contro di lui e la sua opera dalla fazione schierata a favore di Donizetti, e inizialmente anche da Rossini con la complicità di alcuni giornali,<sup>48</sup> a fine marzo, a stagione conclusa, Bellini fu certo della vittoria dei *Puritani* sull’opera di Donizetti al Théâtre Italien di Parigi. Uguale certezza non aveva riguardo alla piazza londinese, dove *Marino Faliero*, stando a quanto scrisse all’amico Florimo, sarebbe andato in scena prima della sua opera «per evitare l’istesso fiasco di Parigi. L’impressario di Londra à creduto i giornali, e gl’inglesi capiscono poco, e con Lablache pel vestito, e Rubini pei gran gridi che dà nell’aria sua, forse piacerà».<sup>49</sup> Nell’annunciare a Florimo il successo della prima dei *Puritani* anche a Londra, il 25 maggio 1835, lo stesso Bellini citava le recensioni del «Times» e del «Courier» che, tuttavia, a ben leggere, non furono poi così positive nei suoi confronti. Ma ci illustrano il clima delle prime teatrali del tempo, tra sospetti di intrighi e di fazione, quando si allude agli ‘amici’ del giovane compositore che avrebbero caldeggiato *I Puritani* più di quanto l’opera non avesse

<sup>47</sup> HENRY FOTHERGILL CHORLEY, *Thirty Year's Musical Recollections*, 2 voll., London, Hurst and Blackett, 1862, pp. 92-94.

<sup>48</sup> Si vedano gli stralci di alcune lettere qui alla nota n. 8. William Ashbrook ha definito l’atteggiamento di Bellini addirittura «paranoico» (*Donizetti. La vita*, Torino, EDT, 1986, p. 81).

<sup>49</sup> Lettera di Bellini a Francesco Florimo, 18 maggio 1835, in NERI 2005, p. 407.

meritato.<sup>50</sup> Il 6 giugno, il «Morning Post»<sup>51</sup> assegnò la palma della vittoria a *Marino Faliero*, sicuro di farsi portavoce della maggioranza dei ‘dilettanti’, vale a dire la parte di pubblico con formazione musicale e dunque meno incline a facili entusiasmi. Nel lamentare la sostituzione dell’opera di Donizetti dopo pochissime recite con l’*Otello* di Rossini, insinuò anche lo zampino di un «petty intrigue or mean desire of the monopoly of applause can have actuated any individual performer to cause this deprivation [...]. *Marino Faliero* ought to appear in the affiche, or some explanation be given of the why and the wherefore it is withheld from us».

Mentre il pubblico comunque si infervorava, i critici erano al solito divisi tra detrattori e non, del libretto, della scelta e condotta drammatica del soggetto, della musica. Il ventaglio dell’aggettivazione utilizzata è abbastanza ampio. Riguardo al libretto, che del resto non aveva convinto lo stesso Bellini, e alla condotta drammatica, si passa dalle accuse di incomprendibilità, assurdità e banalità,<sup>52</sup> dalla mancanza di effetti drammatici, al contrario, all’apprezzamento del «choice Italian», della versificazione fluente e aggraziata di Carlo Pepoli<sup>53</sup> (superiore a quella degli ‘scribacchini’ dei teatri italiani), che avrebbe offerto al compositore ampia varietà d’espressione, ammesso che Bellini avesse l’abilità di maneggiare musicalmente le gradazioni affettive del dramma, cosa che metteva in dubbio, ad esempio, il critico dell’«Athenæum» (Chorley?). Quest’ultimo, in agosto e ormai a fine stagione, sazio di lacrime e tragiche scene di pazzia e dell’eccessivo fragore e primitività della scrittura di Bellini, si augurava di poter assistere nelle stagioni successive a *revival* di opere di Rossini.

Che la musica fosse «noisy» e «unequal» è un rimprovero ricorrente. Per il «Courier» e il «Morning Chronicle», le cui recensioni vengono probabilmente dalla stessa mano (George Hogarth?), Bellini aveva scritto l’opera, dal carattere «strepitoso», in preda a una «drum fever». I più attenti alle convenzioni rimproverarono a Bellini, come anche a Donizetti, l’assenza

<sup>50</sup> «Mio caro Florimo – Vengo ad annunziarti il mai inteso furore sulle scene di Londra dei nostri *Puritani* andati in scena giovedì 21: corr[ente]. Ecco quello che l’opera malgrado che li cori andassero alquanto incerti, ebbe tale trionfo, tale entusiasmo... tale favore in guisa, che s’intesero molti fridare, mai ricordarsi tanti applausi nel teatro di Londra. Si replicò la sortita d’Arturo, *La Polaca*, ed il duetto tra i due bassi, e furono replicatamente applauditi tutti li pezzi. – Mi si scrive che Costa ha fatto miracoli di travaglio perché l’impressario ha voluto che in sei *giorni soli di tempo* l’opera fosse appresa dai cori e questi poveretti hanno fatto quello che han potuto, ma era impossibile andar bene. Mi si scrive anche che la principessa Vittoria (erede presuntiva al trono d’Inghilterra) al gran duetto dei bassi, *redersi battere* palma a palma e chiamare essa prima di tutti il (bis). Il Tempo ed il Corriere (giornali inglesi) fanno degli articoli a mio onore, e tu forse l’avrai letto in qualche Gabinetto letterario: in contrario vā all’ufficio della nostra gazzetta, i nostri amici te ne daranno gli articoli.» (Lettera di Bellini a Francesco Florimo, 25 maggio 1835, *ivi*, p. 411). Per le recensioni del «Times» e del «Courier» cfr. ALICE BELLINI - DANIELA MACCHIONE, *I Puritani a Londra: rassegna stampa (maggio-ottobre 1835)* cit.

<sup>51</sup> «The Morning Post», 6 giugno 1835, *ivi*.

<sup>52</sup> Allo zio Vincenzo Ferlito, Bellini scrisse il 18 maggio 1835: «Il libro ha il gran difetto che non è bene dialogato: le situazioni sono belle, l’espessioni ripetute, comuni, stupide qualche volta, in una parola si vede che chi li ha scritto non aveva ne cuore, ne cognizioni per bene esprimere i sentimenti dei suoi personaggi: questo difetto nulla tolse all’esito d[i] Parigi perché qui le parole non le capiscono; ma toglierà molto all’effetto sui teatri d’italia; ma se la musica sarà bene eseguita, terrà loco e come canto, e come strumentazione a tale laguna» (*ivi*, p. 409).

<sup>53</sup> Il librettista, tra l’altro, era già a Londra: cfr. ALICE BELLINI - DANIELA MACCHIONE, *I Puritani a Londra: rassegna stampa (maggio-ottobre 1835)* cit., nota n. 34.

di una sinfonia d'apertura;<sup>54</sup> quanto alle arie, nonostante la qualità dell'interpretazione e l'entusiasmo del pubblico, all'indomani della prima, il «Morning Chronicle» le ritenne «pretty, but common». Per il critico di «The Spectator» Bellini dimostrava di non avere ancora la capacità e la conoscenza necessarie a valorizzare le sue belle melodie. Ma anche i giudizi sulla musica non furono unanimi. Il «Globe and Traveller» parlò di grande ricchezza armonica e pienezza, piuttosto che schiamazzo, dell'accompagnamento orchestrale. Il «Morning Post» notò i miglioramenti nella strumentazione, con buona pace di Bellini che aveva contato proprio sull'accuratezza della strumentazione nel comporre *I Puritani*. «The Satirist» proclamò Bellini il migliore tra i compositori italiani, ad eccezione di Rossini, all'imitazione del quale comunque il più giovane sembrava sacrificare parte della sua ispirazione.

La fisiologica oscillazione della ricezione tra il gusto del pubblico e le posizioni, spesso opposte, della critica fu ben colta dal recensore del «True Sun», per il quale la mancanza di equilibrio nell'opera risultava comunque compensata da brani di squisita melodia che avrebbero certamente determinato il successo di pubblico dell'opera. I brani più richiesti e applauditi dal pubblico, quelli più volte citati sui giornali e che incontrarono l'unanime accoglienza dei critici, nonostante i difetti individuati nell'opera e talvolta persino in contrasto con essi, furono innanzitutto l'aria di Elvira del primo atto, «Son virgin vezzosa», chiamata semplicemente 'polacca',<sup>55</sup> e il duetto Giorgio-Riccardo del secondo atto, «Il rival salvar tu dèi», in particolare la stretta «Suoni la tromba, e intrepido» e poi anche la cavatina-ensemble di Arturo «A te, o cara» del primo atto. La prima, cantata da Giulia Grisi, il secondo da Luigi Lablache e Antonio Tamburini, la terza da Giovanni Battista Rubini: questo il cast dei protagonisti dei *Puritani* che dal 1835 in poi fu chiamato il 'Quartetto Puritani'. Se da un lato il comporre per i cantanti era considerata una debolezza compositiva, dall'altro, la forza drammatica che gli interpreti potevano dispiagare su quella musica ricadeva benefica sull'opera. Si tratta di una contraddizione che emerge anche nell'ambito di uno stesso articolo, e che si spiega con l'attenzione prestata dell'interpretazione, considerata a parte dai meriti e demeriti di dramma e compositore.

Nessuno ebbe dubbi, il trionfo dei *Puritani* era in realtà il trionfo di Giulia Grisi: «If anyone supposes this story very absurd, he will suppose what is exceedingly evident; but he will not think of any absurdity during Grisi's performance, or think of anything but of her joy and her sorrow. In the character of *Elvira* she makes the fullest use of her delightful powers».<sup>56</sup> Le doti drammatiche della cantante incantarono tanto il pubblico che la critica. Le recensioni più attente indugiarono come in fermimmagine sui suoi cangianti stati d'animo, sugli sguardi, sui silenzi. Per il «Morning Post», come nei *Musical recollections* di Chorley, le posizioni assunte da Grisi e Lablache nella prima scena erano dei perfetti studi pittorici. Bellini aveva avuto ragione: Lablache aveva avuto successo «pel vestito» (sebbene

<sup>54</sup> Duro è il rimprovero di incapacità mosso a Bellini e a Donizetti dal «Times» all'indomani della prima dei *Puritani*. Sull'assenza di una sinfonia si dilunga anche il «Satirist».

<sup>55</sup> Sulla definizione di polacca, cfr. MARCO BEGHELLI, *Il lessico melodrammatico di Bellini*, in *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita*, Atti del Convegno internazionale (Catania, 8-11 novembre 2011), a cura di Graziella Seminara e Anna Tedesco, Firenze, Olschki, 2004, pp. 27-37, in particolare p. 37.

<sup>56</sup> «The Examiner», 24 maggio 1835.



Vittoria, regina del Regno Unito, *M.<sup>dile</sup> G. Grisi as Elvira & Signor Lablache as Giorgio | in the Opera of I Puritani in the 1<sup>st</sup> act*, disegno a matita, 1835, Windsor, Royal Archives.

diari apprendiamo anche che la futura regina era una *fan* di Giulia Grisi, che amava le opere italiane di Rossini, Bellini e Donizetti più di quelle di Händel,<sup>58</sup> e che la sera cantava spesso duetti belliniani insieme alla sorella Feodore.

Come regalo per il suo sedicesimo compleanno (24 maggio 1835), la sera del 18 maggio 1835, la madre della principessa organizzò a Kensington Palace un concerto con la compagnia di canto del King's Theatre, durante il quale Grisi, Lablache, Rubini e Tamburini, accompagnati al pianoforte dal direttore d'orchestra Michele Costa, cantarono in anteprima anche alcuni brani dai *Puritani*.<sup>59</sup>

<sup>57</sup> I disegni della regina Vittoria, conservati nei Royal Archives insieme ai diari (1832-1901), sono oggi digitalizzati e resi disponibili *online*, previa sottoscrizione. Il secondo dei disegni citati, nella John Watts Collection, è consultabile sul sito internet del Museum of Music History (MOMH): [http://www.momh.org.uk/exhibitions-detail-photo.php?cat\\_id=5&prod\\_id=269&type=sub&id=478](http://www.momh.org.uk/exhibitions-detail-photo.php?cat_id=5&prod_id=269&type=sub&id=478).

<sup>58</sup> Cfr. *Queen Victoria's Journals*, vol. 8, pp. [2]-[11], mercoledì 9 settembre 1835.

<sup>59</sup> Cfr. *Queen Victoria's Journals*, vol. 6, pp. [320]-[31], lunedì 18 maggio 1835. Nel corso della serata furono cantati il duetto Giorgio-Riccardo «Il rival salvar tu déi», la polacca di Elvira «Son virgin vezzosa», il duetto Elvira-Arturo «Arturo, dove sei?» e, in chiusura, il quartetto «A te, o cara» di Arturo, Elvira, Giorgio e Riccardo: «The singers which were Grisi, Rubini, Ivanoff, Tamburini, Lablache, and Costa for the piano, had just arrived. Our people were the same as the other day. When all the company had arrived which was at ½ past 10 we all went into the other room which was arranged with chairs all across the room for the people to sit on. We were in the first row with Aunt Sophia and the Duchess of Cambridge and quite close to the piano. Grisi is quite beautiful off the stage. She is not tall, and rather pale; and she has such a lovely mild expression in her face. Her face and neck has such a beautiful soft shape. She has such beautiful dark eyes with fine long eyelashes, a fine nose, and very sweet mouth. She was dressed in a white flowered

più somigliante a un *covenant* di Walter Scott che a un puritano). La stessa principessa Vittoria restò così impressionata dalle pose dei cantanti, dal costume di Lablache e dall'intensità di alcuni momenti, da averne fatto dei disegni, alcuni dei quali sono oggi conservati insieme ai suoi diari nei Royal Archives di Windsor: al luglio 1835 risalgono quelli di «M.<sup>dile</sup> G. Grisi as Elvira in | I Puritani; | at the finale of the 1<sup>st</sup> act when Arturo has fled | and she becomes mad for a time» e di Elvira e Sir Giorgio abbracciati «M.<sup>dile</sup> G. Grisi as Elvira & Signor Lablache as Giorgio | in the Opera of I Puritani in the 1<sup>st</sup> act»; al 2 agosto 1835 quello del «Signor Lablache as Giorgio | in I Puritani».<sup>57</sup> Dai

Dal 21 maggio in poi, per quella stagione, Vittoria affidò alle pagine del diario le sue impressioni sull'opera. Ecco quelle suscite dalle prime due recite cui la principessa aveva assistito:<sup>60</sup>

Thursday, 21st May.- [...] At a ¼ to 8 we went with Lehzen, Lady Conroy and Charles to the opera. It was Grisi's benefit; and Bellini's opera seria in 3 acts, "I Puritani e i Cavalieri" was performed for the first time in this country. The principal characters are: Lord Gualtiero Walton (Puritano) Signor Giubeli [sic]. Sir Giorgio (his brother, a colonel on half-pay, and Puritano), Signor Lablache who sang and acted beautifully. Lord Arturo Talbot (Cavaliero and betrothed to Elvira), Signor Rubini who sang beautifully. Sir Riccardo Forth (a Colonel and Puritano, and who wishes to marry Elvira) Signor Tamburini, who sang and acted beautifully and looked extremely well. Enrichetta di Francia (widow of Charles the 1st and under the false name of Dama di Villa Forte), Mrs. E. Seguin. Elvira (daughter of Lord Walton) Mdlle Grisi who sang and acted most beautifully and looked quite beautiful. The finest parts in the opera

---

silk, with blonde trimmings about the body and sleeves which reached to the elbows. Her beautiful dark hair was as usual quite flat in front with an amethyst bandeau round it, and a fine plait at the very back of her head. She is very quiet, ladylike and unaffected in her manners. I spoke to her, and she answered in a very pleasing manner. She has a very pretty expression when she speaks. Rubini is short and not good looking. Ivanoff is also very short and has a very singular calmuck face. Tamburini is short but very good looking and gentlemanlike. Lablache does not look so tall off the stage as he does on it, and is likewise very gentlemanlike. The concert began with a trio from "L'Assedio di Corinto", "Destin terrible"; Grisi, Rubini and Ivanoff sang beautifully. Then Tamburini sang "Sorgete" from "L'Assedio di" beautifully. After this Lablache sung "Dove vai?" from "Guillaume Tell" beautifully. Then Grisi sang "Tanti affetti", an aria from the "Donna del Lago", most beautifully. Her lovely voice sounds beautiful in a room. Lablache and Tamburini then sang "Il rival salvar tu dei" most beautifully. It is from "I Puritani". They sing beautifully together. Their two fine voices go so well together. Lablache's voice is immensely powerful but not too much so (for my taste), even in a room. Tamburini's too is most splendid. He is even a more skilful and finished singer than Lablache. Then came a trio "Allor che Scorre" from "Guillaume Tell" between Rubini, Tamburini and Lablache, which they sang likewise extremely well. This ended the 1st act. Near the end of the 1st act Mme Malibran arrived. She was dressed in white satin with a scarlet hat and feathers. She is shorter than Grisi and not near so pretty. We went into the refreshment room between the acts. We then sat down again and the 2nd act began with a most lovely polonaise, "Son Vergin vezzosa" from "I Puritani" which Grisi sang most exquisitely accompanied by all the singers except Malibran. Then Grisi and Tamburini sang "Che veggio oh Ciel", from "L'assedio di" most beautifully together. Malibran then sang a song by Persiani very well. Her low notes are beautiful, but her high notes are thick and not clear. I like Grisi by far better than her. Then Grisi and Rubini sang a beautiful duet "Arturo dove sai [sic]" from "I Puritani" by Bellini, beautifully. His voice is delightful in a room. It is so sweet and so full of expression. Malibran and Lablache then sang a buffa duet "Con pazienza supportiamo", by Fioravente [sic], beautifully. Lablache is so funny and so amusing. Lablache then sang a Neapolitan Air (a buffa song) of his own composition and accompanying himself, delightfully. Then came a quartet "A te oh caro [sic]!" from the "Puritani" which Grisi, Rubini, Tamburini, and Lablache sung beautifully. This ended the most delightful concert I ever heard. Aunt Sophia, who had never heard any of these singers before, was delighted; but no one could be more enchanted than I was. I shall never forget it. It was Mamma's birthday present for me! Costa accompanied on the piano beautifully. I stayed up till 20 minutes past 1. I was most exceedingly delighted.»

<sup>60</sup> Cfr. *Queen Victoria's Journals*, vol. 6, pp. [333]-[341], giovedì 18 maggio 1835, e vol. 7, pp. [2]-[8], martedì 26 maggio 1835.

(to my opinion) are: the chorus in the chapel, behind the scenes in the beginning, in which Grisi's and Lablache's voices were heard joining in the morning Prayer. The quartet "O te o cara", which Grisi, Rubini and Lablache sang beautifully. Giubelei, who was the fourth, sang very ill indeed. This quartet was enchored. The beautiful polacca "Son Vergin vezzosa in vesta di sposa, son bianca ed umile qual giglio d'April," which Grisy sang most exquisitely! Lablache, Rubini and Mrs. E. Seguin formed (as it were) the accompaniment, while Grisi sang the air. It was loudly enchored. It is the loveliest thing I ever heard. The air which Giorgio sings in the 2nd act, "Cinta di rose", and which Lablache sang very well. An air which Elvira sings in the 2nd act, "Qui la voce". The splendid duo "Il rival salvar tu dei", between Giorgio and Riccardo which Lablache and Tamburini sang most splendidly; particularly from the part "Suoni la tromba, e intrepido io pugnerò da forte". Lablache begins it first and his voice came out with immense power and fulness, beautifully; then Tamburini, whose voice is also beautiful, and then the two together, which was indeed splendid! The air which Rubini sings in the beginning of the 3rd act and the duet between Elvira and Arturo near the end of the opera, which Rubini and Grisi sang beautifully. Grisi throughout acted and sang beautifully. In the beginning she was in all the playful gayety of happiness, and afterwards in all the despondency of despair and madness, and then again her joy on beholding Arturo return safe again. After the opera was over, Grisi, Lablache, Tamburini and Rubini came on and were most loudly applauded. A complete shower of bouquets and wreaths came down upon the stage. Upon the whole, as yet, I do not like the opera so much as Marino Faliero, with the exception of those pieces I mentioned. The choruses are very noisy and odd too, I think. The house was very full and I think Grisi must have had a very good benefit. We came home at 10 minutes past 12. I was very much amused!

Tuesday, 26th May. [...] At a  $\frac{1}{4}$  to 8 we went to the opera with Lehzen, Lady Flora and Charles. It was "I Puritani" again. We came in just at the end of the first chorus. Grisi sang and acted throughout beautifully, and looked quite lovely. Rubini also sang beautifully, and Lablache and Tamburini both sang and acted beautifully. I like the whole opera a great deal better than I did last time. The choruses are not good with the exception of the one with the organ, in the commencement, a chorus of women immediately following that, and a chorus in the beginning of the 2nd act. I like the duet between Elvira and Giorgio in the commencement of the 1st act, very much indeed, beginning "O amato zio o mio secondo padre", which Grisi and Lablache sang beautifully. The lovely quartet "A te oh cara" and that exquisite polacca "Son vergin vezzosa" were both enchored. I also like very much the pretty little song of Giorgio in the 2nd act, "Cinta di rose", which Lablache sang, very well. And also the air in the 2nd act of poor Elvira when she is mad, commencing with "Qui la voce", and when the gay air of the women's chorus in the beginning of the opera comes in, which Grisi sang and acted in a most touching and beautiful manner. Her song concludes with another air which commences with "Vien, diletto, e in Ciel la luna"; which is like-wise very pretty. When she first comes on mad (before her song) she asks Giorgio, "Chi sei tu?" Upon which Giorgio answers, "Non mi ravvisi?" When Elvira gazing an instant on him, throws herself into his arms exclaiming, "Si, mio Padre!" which Grisi did beautifully. The beautiful duet between Lablache and Tamburini "Il rival salvar tu dei:" was enchored. Lablache and Tamburini came forward at the end of the 2nd act, when the curtain had dropped and were loudly applauded. They did the same last time.

The fine song of Arturo was beautifully sung by Rubini as was also the duet between him and Elvira which Grisi and Rubini sang beautifully. Both in the 3rd act. At the end of the opera, Grisi, Rubini, Lablache and Tamburini came forward and were loudly applauded. We came home at 12. I was very much amused indeed! I quite forgot to mention each time, that Lablache is the most perfect representation of a Round-head one can imagine. His costume is perfect, and his large figure and good-humoured face render him a perfect tableau vivant. But he looks by far too good-natured to be one of those cruel Puritans who lived in that time.

Non possiamo sapere in quale misura i giornali, in particolare il «Morning Post», abbiano potuto influenzare le prime impressioni della giovane principessa (non sfugge in particolare la definizione di Lablache come «perfect tableau vivant» di un puritano – una citazione dal «Morning Post» del 22 maggio?), ma di recita in recita la reale preferenza passò da *Marin Faliero* (preferita dai dilettanti rappresentati dal «Morning Post») all'opera di Bellini, che a partire dal diario del 14 luglio e nelle pagine successive, Vittoria avrebbe iniziato a chiamare «the dear Puritani».

Riguardo infine a eventuali tagli, le recensioni ci dicono poco. Apprendiamo dal critico del «Times» che molte parti del libretto furono omesse e che non tutti i cori furono cantati a causa del numero insufficiente di prove, cosa che rincrebbe tanto anche a Bellini.<sup>61</sup> Di questi tagli, tuttavia, non v'è traccia nel libretto stampato a Londra per l'occasione. Lo stesso critico, il 27 maggio, però, si lamentò anche dell'eccessiva lunghezza dell'opera e consigliava di comprimere i tre atti in due con i tagli appropriati. L'«Athenæum» del 30 maggio invece sospettava la presenza di parecchi tagli nell'ultimo atto, operati a monte già da Bellini, tali da aver reso improvvisa la *catastrophe* conclusiva. Il 3 luglio il «Morning Post» notò l'omissione nel corso delle recite del duetto Elvira-Giorgio del primo atto.

Tra osservazioni più attente (si vedano ad esempio le recensioni pubblicate sul «Morning Post» del 22 maggio o «The Spectator» del 23 maggio) e luoghi comuni tanto su Bellini che sul teatro d'opera italiano in generale, l'atteggiamento complessivo della critica e le sue argomentazioni non furono dunque poi così diversi da quelli delle precedenti prime belliniane. Non si sa cosa ne pensasse Bellini, ma il compositore certamente avrebbe voluto leggere la rassegna stampa 'a caldo' di tutte le prime recite. Federico Massimiliano Doca (autore della traduzione in prosa messa a fronte del testo italiano nel libretto dei *Puritani* della prima londinese) aveva il compito di inviargli i giornali, che Bellini avrebbe poi voluto mandare a Catania; ma fu in ritardo e il compositore il 21 giugno gli scrisse di non avere ormai più alcuna fretta, anche perché pare avesse già letto i giornali a Parigi.<sup>62</sup>

<sup>61</sup> Si veda la già citata lettera di Bellini a Francesco Florimo del 25 maggio 1835 e quella a Federico Doca del 21 giugno seguente (in NERI 2005, pp. 425-426).

<sup>62</sup> Lettera di Bellini a Federico Doca, 21 giugno 1835, *ibid.*

### 5. Pubblico versus critici musicali<sup>63</sup>

Sulle pagine della rassegna stampa dei *Puritani* si potrebbero tentare brevi ritratti dei recensori, ritratti ‘di posa’ visti i limiti di tale ricerca e l’impossibilità di identificarne l’identità con certezza.<sup>64</sup> Prendiamo ad esempio il critico del «Morning Chronicle», apparentemente lo stesso del «Courier», e del «Morning Post», probabilmente George Hogarth.<sup>65</sup> È un conservatore, convinto della superiorità dei classici; le melodie di Mozart e Cimarosa sono per lui ‘divine’ ed è in attesa di una *re-action* (lo storico motto dei Tories è in tutta la rassegna stampa l’unico riferimento al mondo della politica inglese)<sup>66</sup> al tornito belcanto italiano moderno, che pure entusiasmava il pubblico inglese oltre ogni conveniente misura. Al pubblico il critico rimprovera infatti la vergognosa buffonata del lancio di fiori agli interpreti sul palco a fine opera. Spettacolo evidentemente inusuale a Londra, ma non a Parigi<sup>67</sup>, da dove l’esternazione era stata importata per l’occasione; gesto infantile anche secondo il critico (Chorley?) dell’«Athenaeum», che vi vede il sintomo di un incipiente fanaticismo musicale anche tra gli inglesi.

Al contrario, il critico dell’aristocratico «The Morning Post», probabilmente Charles Lewis Gruneiser,<sup>68</sup> in confronto all’altro apparentemente né protezionista né conservatore, indulgendo compiaciuto sull’uso del francese e in citazioni dall’libretto italiano, è impressionato positivamente dall’opera, dagli interpreti e, degno di nota, dal compositore. La sua recensione della prima è la più dettagliata della rassegna stampa; il *plot* non è riassunto ma viene narrato attraverso una sorta di guida all’ascolto, in cui, di scena in scena, si accenna anche ai caratteri drammaturgici, come per l’iniziale intreccio di militare, religioso e festivo-nuziale, di cui non tralascia le incongruenze, storiche e di carattere, della musica.

E poi ci sono gli autori dei due necrologi posti alla fine della rassegna stampa, quasi certamente William Ayrton e Thomas Love Peacock. Dalle pagine del «Musical Library Monthly Supplement» del mese di ottobre 1835, William Ayrton, saldo su un atteggiamento tradizionale nella critica inglese, continuava ad attribuire il successo dell’opera a un brano, la

<sup>63</sup> Sulla composizione del pubblico teatrale di quegli anni si veda il saggio di JENNIFER L. HALL-WITT, *Representing the Audience in the Age of Reform* cit.

<sup>64</sup> Per ritratti approfonditi dei critici inglesi e i loro atteggiamento nei confronti dell’opera italiana, si rimanda alla bibliografia segnalata nell’introduzione a ALICE BELLINI - DANIELA MACCHIONE, I Puritani a Londra: rassegna stampa (maggio-ottobre 1835) cit., e relative note.

<sup>65</sup> Cfr. *ivi*, nota n. 8.

<sup>66</sup> Il riferimento storico è alla *reaction* dello schieramento Tories nella battaglia politica contro i Whigs al tempo della restaurazione degli Stuart in Inghilterra con Carlo II, del cosiddetto *Exclusion Bill Parliament* del 1679-1681 e della successione al trono. Alla fine i Tories ebbero la meglio sui Whigs.

<sup>67</sup> Bellini raccontò del lancio di fiori sul palco del Théâtre Italien di Parigi nel corso dell’ultima recita dei *Puritani* nella lettera del 1º aprile 1835 allo zio Vincenzo Ferlito: «son sicuro che lo inebrierà nel sentire che la stagione si è chiusa coi miei *Puritani* e con tanto fracasso: perché tutto il palcoscenico ieri sera fu inondato di mazzetti di fiori e corone alla Grisi; dopo aver replicato la sua polacca e quartetto; ed a Rubini dopo l’aria del *Pirata*; ai due bassi dopo aver replicato la stretta del duetto; ed infine a tutti dopo l’opera, dopo aver fatto replicare a Rubini il finale del terzo atto.» (lettera cit. in NERI 2005, p. 396).

<sup>68</sup> Cfr. ALICE BELLINI - DANIELA MACCHIONE, I Puritani a Londra: rassegna stampa (maggio-ottobre 1835) cit., nota n. 7.

polacca di Elvira, e alla forza drammatica di un'interprete, Giulia Grisi. Per Ayrton tuttavia, dei *Puritani* da lì a tre anni non si sarebbe più parlato: destino dell'effimera opera italiana e dei suoi compositori pigri e non lungimiranti.

La discordia in tutte le cose tuttavia è una necessità della società, osservava Peacock nel suo omaggio alla memoria del compositore. Di tutt'altro avviso, lo scrittore inglese notava che il successo di Bellini invece aumentava grazie al punto forte della sua musica, la melodia patetica, nonostante i critici conservatori lo denigrassero e insieme a lui tutta la musica contemporanea, perché diversa da quella di «Mozart, Haydn, Beethoven o Händel». Peacock approfittò della commemorazione per una tirata contro i critici musicali «*soi disant par excellence*», che «hear by rule, and whose chief seat of feeling is in their fingers»<sup>69</sup>. Capovolgendo il tradizionale assunto della superiorità illuminata ed elitaria della critica sulla folla del pubblico, Peacock così ammoniva: «The feelings of the ordinary unsophisticated and unprejudiced hearer are always in advance of their [dei critici] rules; and that which has, in despite of them, been once stamped with popular favour, becomes a standard to the same class of critics in the next generation».

Nel numero di maggio 1836, probabilmente Ayrton, ancora sul «Musical Library Monthly Supplement», dopo aver registrato nei mesi precedenti il fiasco degli allestimenti della *Straniera* e di *Beatrice di Tenda*, finì per arrendersi al gusto dell'epoca: «Bellini is to be the all-in-all. The subscribers, however, are content, the public seem satisfied with Bellini's music, the house fills, therefore M. Laporte can hardly be blamed». Superati i tre anni dalla prima, nel 1839 *I Puritani* erano diventati «the idolized of railroad travellers to London, – the rejected of Naples, – and now the all-but-rejected of London».<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> Cfr. *Italian Opera in 1839. Its latest improvement and existing defects. Impartially considered by the author of "The Star of La Scala;" "Her Majesty's Theatre;" "Hints on the Italian Opera," &c.*, London, Novello, 1840, p. 18.

## Prospettive per l'edizione critica dei carteggi belliniani

### Graziella Seminara

#### 1. Le prime edizioni di lettere belliniane

Nel 1943 Luisa Cambi pubblicava per i tipi di Mondadori la prima edizione critica delle lettere di Vincenzo Bellini, che ha costituito sinora un punto fermo per gli studiosi del compositore.<sup>1</sup> L'epistolario raccoglieva la corrispondenza belliniana fin lì conosciuta, dispiegata dalla Supplica del maggio 1819 a Stefano Notarbartolo, Duca di Sammartino e Intendente del Vallo di Catania, con la richiesta di un sussidio per gli studi al Real Collegio di Musica di San Sebastiano in Napoli, agli ultimi scarni biglietti del settembre 1835, scritti dal musicista dalla residenza di Puteaux nell'imminenza della morte prematura.

Alcune lettere erano apparse nei primi contributi ottocenteschi, per lo più d'impianto biografico, dedicati al compositore di Catania: la *Biografia di Vincenzo Bellini* di Filippo Gerardi, pubblicata a Roma nel 1833;<sup>2</sup> la *Vita di Vincenzo Bellini* di Filippo Cicconetti, edita nel 1859;<sup>3</sup> la monografia di Arthur Pougin *Bellini: sa vie, ses œuvres*, stampata a Parigi nel 1868.<sup>4</sup> Di contenuto specificamente epistolare erano invece il volume II delle *Ricordanze biografiche* di Carlo Pepoli, pubblicato a Bologna nel 1881, che comprendeva cinque lettere di Bellini;<sup>5</sup> e la brochure con quattro *Lettere inedite* scritte da Bellini a Giovanni Battista Perucchini, pubblicata a Milano a cura di Giovanni Salvioli nel 1884.<sup>6</sup>

Una parte significativa della corrispondenza belliniana proveniva da contributi di studiosi catanesi, che avevano avuto modo di visionare gli autografi - in possesso di familiari di Bellini e di altri privati - presenti nella città natale del compositore: i due volumi monografici di Antonino Amore, editi rispettivamente nel 1892 e nel 1894;<sup>7</sup> le trascrizioni di Giuseppe Arenaprimo e Francesco Guardione inserite nella pubblicazione collettanea *Omaggio a Bellini*

<sup>1</sup> LUISA CAMBI, *Bellini. Epistolario*, Milano, Mondadori, 1943, p. 575-577 (d'ora in poi CAMBI 1943).

<sup>2</sup> FILIPPO GERARDI, *Biografia di Vincenzo Bellini*, Roma, Salviucci, 1833.

<sup>3</sup> FILIPPO CICCONETTI, *Vita di Vincenzo Bellini*, Prato, Alberghetti, 1859.

<sup>4</sup> ARTHUR POUGIN, *Bellini: sa vie, ses œuvres*, Paris, Hachette., 1868.

<sup>5</sup> *Ricordanze biografiche. Corrispondenze epistolari di Carlo Pepoli*, vol. II: *Lettere di Vincenzo Bellini*, Bologna, Fava e Garagnani, 1881.

<sup>6</sup> GIOVANNI SALVIOLI, *Vincenzo Bellini. Lettere inedite*, Milano, Ricordi, [1884]. Giovanni Battista Perucchini (Bergamo, 1784 - Venezia, 1870), giurista, fu cultore di musica e compositore dilettante, rinomato autore di romanze da camera e amico dei principali rappresentanti della vita musicale del tempo. Bellini lo conobbe durante il suo primo soggiorno a Venezia, dove si era recato alla fine di dicembre del 1829 per mettere in scena *Il Pirata* al Teatro La Fenice. In quell'occasione era giunto nella città lagunare con una lettera di raccomandazione destinata a Gerolamo Perucchini, padre di Giovanni Battista, e firmata dal Cavaliere Francesco Paternò: verosimilmente discendente di un ramo napoletano della famiglia dei Paternò Castello, principi di Biscari, presso la quale aveva operato a Catania Vincenzo Tobia, nonno del musicista.

<sup>7</sup> ANTONINO AMORE, *Vincenzo Bellini. Arte, studi e ricerche*, Catania, Giannotta, 1892; Id., *Vincenzo Bellini. Vita. Studi e ricerche*, Catania, Giannotta, 1894.

nel primo centenario della sua nascita, promossa nel 1901 dal Real Circolo Bellini;<sup>8</sup> quelle di Guido Libertini introdotte nel *Numero commemorativo a cura della Rivista del Comune di Catania*, realizzata nel 1935 in occasione del centenario della morte di Bellini.<sup>9</sup>

Ancora nel 1935 a Catania, in occasione delle celebrazioni di quell'anniversario, Guglielmo Policastro dava alle stampe il libro *Bellini 1801-1819*, incentrato sugli anni di formazione del musicista fino alla partenza per Napoli, in cui è citata la lettera scritta da Bellini il 5 agosto 1829 alla notizia della morte del nonno.<sup>10</sup> Ma il contributo editoriale più rilevante di quelle celebrazioni era la raccolta a cura di Francesco Pastura *Le lettere di Bellini (1818-1835)*, nella quale confluivano – accanto alle missive già conosciute e ad altre inedite – le lettere in possesso del giurista Federico Patetta, tutte indirizzate ad Alessandro Lamperi, trascritte e date alle stampe da Alessandro Luzio nel 1932 nel vol. LXVII degli *Atti della Reale Accademia delle Scienze di Torino*.<sup>11</sup> Nel sottotitolo del volume Pastura presentava la sua raccolta come la «prima edizione integrale» dell'epistolario belliniano, in dichiarata polemica con le manomissioni di Francesco Florimo.<sup>12</sup>

## 2. Le manomissioni di Florimo

Compagno di studi negli anni di formazione a Napoli e amico privilegiato del musicista di Catania, Francesco Florimo era stato il destinatario della parte più consistente dell'epistolario belliniano.

Il valore documentario delle lettere destinate a Florimo è rilevante non solo per il loro

<sup>8</sup> *Omaggio a Bellini nel primo centenario della sua nascita*, Catania, Real Circolo Bellini, 1901.

<sup>9</sup> *Vincenzo Bellini. Numero commemorativo a cura della Rivista del Comune di Catania*, 1935. Le lettere pubblicate da questi studiosi sono tutte destinate a parenti di Bellini (Francesco Ferlito, Filippo Guerrera), nonché a Filippo Santocanale (Palermo, 1798 - 1884): un avvocato palermitano che – in particolare dopo il viaggio di Bellini in Sicilia nel 1832 – divenne uno dei suoi più fidati corrispondenti.

<sup>10</sup> GUGLIELMO POLICASTRO, *Bellini 1801-1819. Edizione del Centenario con autografi e illustrazioni dell'epoca*, Catania, Studio Editoriale Moderno, 1935, p. 23. Vincenzo Tobia Bellini (Torricella Peligna, 1744 - Catania, 1829) aveva studiato a Napoli al Conservatorio di Sant'Onofrio in Capuana; nel 1787 si era trasferito a Catania, dove aveva operato alle dipendenze di Ignazio Paternò Castello, principe di Biscari, e come maestro di cappella della chiesa benedettina di San Nicolò l'Arena. Fu Vincenzo Tobia a curare la formazione del nipote (figlio del primogenito Rosario), che nel 1813 prese con sé nella propria abitazione di vicolo Santa Barbara. Sull'attività di Vincenzo Tobia Bellini come maestro di cappella a Catania tra '700 e '800, cfr. MARIA ROSA DE LUCA, *Musica e cultura urbana nel Settecento a Catania*, Firenze, Olschki, 2012, pp. 67-102.

<sup>11</sup> ALESSANDRO LUZIO, *Un amico torinese di Vincenzo Bellini*, Estratto dagli *Atti della Reale Accademia delle Scienze di Torino*, vol. LXVII, Torino, Bona, 1932. La raccolta Patetta comprendeva diciassette lettere, i cui autografi sono stati tutti rintracciati: sedici sono custodite presso la Mass Houghton Library a Cambridge (Massachusetts, USA), mentre la lettera datata 7 ottobre 1834 fa parte della collezione privata Valente (vedi *infra*, p. 76, nota 48). Alessandro Lamperi fu Sottosegretario di Stato al Ministero per gli Affari Esteri nel Regno di Sardegna; Bellini lo incontrò in occasione del suo viaggio a Torino nell'ottobre del 1829 e da allora tenne con lui costanti rapporti epistolari, che proseguirono sino alla morte del musicista.

<sup>12</sup> Cfr. *Le lettere di Bellini (1819-1835). Prima edizione integrale raccolta, ordinata e annotata da Francesco Pastura*, Catania, Totalità, 1935.

carattere confidenziale (Bellini vi dava ragguagli sulla propria vita privata e palesava senza riserve i propri pensieri e i propri stati d'animo) ma ancor più per la dovizia di contenuti di interesse musicologico presenti in molte di esse: al condiscipolo del San Sebastiano, e solo a lui, il nostro consegnava notizie dettagliate sulla ricerca dei soggetti per le nuove opere e sulle decisioni prese nel corso del processo compositivo, dalle quali obliquamente trapelano gli stessi principi che presiedevano alla riflessione estetica e alla scrittura musicale belliniane.

Tanto più grande è il rammarico per la perdita di gran parte delle lettere spedite a Napoli nel periodo che va dal 14 marzo del 1829 all'11 marzo del 1834 (ne sono pervenute soltanto cinque) e di diverse missive inviate da Bellini da Parigi: vennero distrutte dallo stesso Florimo, mosso dall'intento di rimuovere quanto di compromettente potesse trapelare dalle vicende professionali e sentimentali vissute dal musicista. A parere di Pastura la scelta dello studioso, che nel 1851 era stato nominato da Ferdinando di Borbone direttore della Biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Majella, fu compiuta in coincidenza con la donazione a quella biblioteca delle pagine autografe in suo possesso:

Ma prima di donarle fu assalito dagli ultimi dubbi: pensò (e non s'è sbagliato) che forse qualcuno della generazione veniente, o per curiosità o per amore delle ricerche, volesse leggere le lettere nella loro redazione integrale: per porre riparo anche a questo ne fece una cernita.

Furono incaricati i maestri Daniele Napoletano e Giovanni Anfossi (dai quali ho raccolto questa importante testimonianza) allora giovanissimi studenti del Conservatorio, di fare uno spoglio accurato di tutti gli autografi: si trattava di dividere le lettere nelle quali si trovavano periodi, squarci, frasi che si riferivano a fatti personali e privati, da quelle altre in cui si parlava di affari, di scritture, d'interessi artistici, di vita musicale. A selezione fatta, Florimo presenti i due giovani, distrusse, bruciandolo, il primo gruppo e donò il resto alla Biblioteca del Conservatorio.<sup>13</sup>

Dopo la scomparsa di Bellini, Florimo si era prodigato nel mitizzare la sua figura di uomo e di artista attraverso l'elaborazione di un'immagine idealizzata e l'introduzione di una serie di *topoi* che avrebbero poi lasciato tracce anche sulla tradizione iconografica, che rapidamente si era sviluppata *post mortem* intorno al compositore.<sup>14</sup> Il progetto mitopoietico di Florimo

---

<sup>13</sup> *Ivi*, pp. 12-13.

<sup>14</sup> «La dolce fisionomia di Vincenzo Bellini era il ritratto parlante della sua musica (sovente così mi diceva Rossini), e di lui si poteva dire perfettamente ciò che Buffon lasciò scritto: *Le style c'est l'homme*. Quell'animo candido, passionato, dolce, riconoscente, modesto, infiammabile, ardito, era chiuso in sembianze veramente delicate e gentili. Amabile di maniere, affettuoso ed attraente per una soave tristezza, snello ed alto nella persona, di carnagione bianchissima, avea modi di rara eleganza, un favellare vivace ed allettivo, un sorriso affettuoso ed ammaliante, occhi azzurri, sguardo tenero e parlante, fronte larga e serena, biondi e ricciuti i capelli, era parco nei detti e riflessivo. Il volto suo ritraeva di quella cara malinconia che dà sì spesso alla bellezza un fascino a cui non si regge [...]: così Florimo nel *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, vol. II, Napoli, Rocco, 1869, p. 768 (d'ora in poi FLORIMO 1869). All'icona dell'artista triste e malinconico, dai lineamenti di delicata bellezza, lo studioso napoletano sovrapponeva poi il motivo della morte precoce quale sigla d'elezione: «Egli moriva quando la sua giornata era appena incominciata: moriva nell'età in che i prediletti del genio, Raffaello, Pergolesi, Mozart, Byron e tanti altri morirono e quando aveva dato diritto al mondo di pretendere ancora molto da lui» (*ivi*, p. 770).

investì anche il materiale epistolare, sin dal momento in cui egli decise di consegnarlo alle stampe.

Risale al 1869 la pubblicazione dei due volumi *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, ampia e dettagliata ricostruzione delle vicende della scuola napoletana e dei suoi principali protagonisti; ampi stralci di lettere di Bellini compaiono nel capitolo dedicato al musicista, che apre il volume II e che è organizzato in due sezioni (*Biografia e Dichiarezioni ed Aneddoti*). Peraltro in quelle sue prime pagine belliniane, destinate a lunga fortuna, l'autore con sorprendente disinvoltura si dichiarava responsabile della dispersione di una parte cospicua dell'epistolario, laddove vantava di esser stato destinatario di una «lunghissima corrispondenza di otto anni, cioè dal 1827 al 1835, che in parte ancora conservo, meno quella immensa quantità di lettere, al numero di oltre 400, che donai agli amici, ai personaggi di grandissima distinzione, ed alle gentili signore le quali ambivano di poter conservare come cosa sacra un autografo dell'autore della *Norma* [...]».<sup>15</sup>

Nel 1882 Florimo pubblicava il volume monografico dal titolo *Bellini. Memorie e lettere*, in cui riprendeva il capitolo del *Cenno storico* dedicato al compositore di Catania, mantenendone l'articolazione in due parti e apportando solo lievi modifiche, dettate da un'ancor più marcata disposizione panegirica.<sup>16</sup> A questa prima sezione ne seguiva una seconda dal titolo *Traslazione delle ceneri di Vincenzo Bellini*, costituita dal minuzioso resoconto del trasporto del feretro del musicista da Parigi a Catania e già edita autonomamente nel 1877;<sup>17</sup> la terza sezione, infine, era intitolata *Lettere di Vincenzo Bellini (1827-1835)* e comprendeva anche missive indirizzate da Bellini ad altri destinatari.

L'importanza della «pubblicazione di questo epistolario»<sup>18</sup> era rivendicata in un avviso *Ai Lettori* posto a *incipit* del volume, nel quale Florimo si soffermava sulle difficoltà imposte dal deterioramento del materiale documentario:

---

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 784. Con gli esiti incresciosi di tale dissipazione Florimo fu costretto a fare i conti nello stesso *Cenno storico* se, presentando il progetto incompiuto di *Ernani*, doveva ammettere di aver perduto la lettera in cui Bellini aveva trascritto i versi del duetto del prim'atto tra *Ernani* ed *Elvira*: «Rammento bene che Bellini mi pose a parte di tutto ciò, e mi trascrisse la poesia di un duetto tra *Ernani* ed *Elvira*, e le parole particolarmente dell'andante erano bellissime; ed ei mi palesava il contento di averle ben musicate. Tale lettera, che non ho più rinvenuto tra le mie carte onde trascrivere qui la poesia, è stata certo da me donata a qualcheduno dei così detti raccoglitori od amatori di autografi; un giorno, forse, la poesia di questo duetto potrà venire in luce» (FLORIMO 1869, p. 780). Florimo si riferiva in particolare al cantabile del duetto, il cui autografo è oggi custodito al Museo Civico Belliniano di Catania; il testo del duetto si legge in FRANCESCO PASTURA, *Bellini secondo la storia*, Parma, Guanda, 1959, pp. 268-269.

<sup>16</sup> FRANCESCO FLORIMO, *Bellini. Memorie e lettere*, Firenze, Barbèra, 1882 (d'ora in poi FLORIMO 1882). Basti riportare le righe dedicate al compianto per la morte prematura di Bellini e confrontarle con quelle della precedente versione (vedi *infra*, nota 1): «Povero Bellini! E' moriva quando la sua giornata era appena incominciata, e quando aveva dato diritto al mondo di aspettare ancora molto da lui. Moriva giovanissimo, all'età in cui i prediletti del genio, Raffaello, Pergolesi, Mozart, Byron, Leopardi morirono!» (*ivi*, p. 82). Nella stessa veste con cui erano state riprese nel 1882, l'anno successivo Florimo pubblicò le pagine belliniane del *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli* in un volume autonomo: FRANCESCO FLORIMO, *Vincenzo Bellini. Biografia ed aneddoti*, Napoli, Morano, 1883.

<sup>17</sup> FRANCESCO FLORIMO, *Traslazione delle ceneri di Bellini a Catania*, Napoli, Morano, 1877.

<sup>18</sup> FLORIMO 1882, p. vii.

La prima [difficoltà] fu d'interpretare lettere di cinquant'anni addietro, scritte sopra carta finissima, per dritto e per traverso e quasi tutte annerite e in qualche luogo bruciate per le precauzioni sanitarie di quel tempo d'invasione colerica. Questo mi rendeva impossibile di consegnarle originalmente nelle mani del tipografo. Ci bisognava un interprete più che un copista. Parlandone con un mio amico da cinquant'anni, il commendatore Cesare Dalbono, egli mi si offerse per l'ingrato lavoro; e nel termine di un mese mi consegnò le lettere tutte ricopiate di suo carattere, unitamente agli autografi che io ho depositato nell'Archivio di questo collegio.<sup>19</sup>

Quanto alle scelte editoriali, il curatore avvertiva che «in alcuni luoghi segnati da puntini non si è tolto se non qualche cosa di poca importanza, o che riguardava interessi tutti particolari e domestici dello scrittore»; e in effetti molte lettere edite nel volume sono restituite in una redazione parziale, per la soppressione di passi più o meno estesi reputati irrilevanti dal curatore. Della consistenza di interventi di tal fatta è testimonianza indiretta una missiva di Dalbono che, impegnato nel lavoro di trascrizione, si rammaricava con Florimo per il caotico disordine del materiale epistolare: «Lettere intere intere non ne ho più. Ho un camposanto di tutte mezze lettere senza principio e senza fine».<sup>20</sup>

Se a quest'opera di rimozione arbitraria si aggiungono la dispersione e la demolizione di molti autografi e la scelta deliberata di non pubblicare talune delle missive preservate,<sup>21</sup> si può misurare la portata dell'azione censoria condotta da Florimo, che ha pesantemente condizionato la nostra comprensione del musicista di Catania: come ha posto in evidenza John Rosselli, «ciò che Florimo fece di quelle lettere, dopo aver vissuto per decenni in compagnia del per-

<sup>19</sup> *Ivi*, p. VIII.

<sup>20</sup> La lettera, priva di data, è custodita nella Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli con segnatura Rari 19/27. Sull'operazione editoriale del volume del 1882 cfr. PAOLOGIOVANNI MAIONE, *Le lettere censurate e il culto del collezionismo: Florimo biografo-alchimista*, in *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita*, Atti del convegno internazionale (Catania, 8-11 novembre 2001), a cura di Graziella Seminara e Anna Tedesco, Firenze, Olschki, 2004, pp. 39-56.

<sup>21</sup> Si tratta di quattro lettere, che fanno parte del fascio di autografi donato da Florimo alla Biblioteca del Conservatorio di Napoli e che, se si esclude la lettera del 23 gennaio 1828, presentano un indubbio interesse musicologico. Una lettera priva di data, ma collocabile nell'agosto 1828, è ricca di informazioni sulla stesura del libretto de *La straniera* e sulla progettazione drammatico-musicale dell'opera; una lunga e dettagliata missiva, scritta il 13 ottobre 1834, è dedicata alle difficili trattative condotte con il Teatro di San Carlo per la rappresentazione dei *Puritani* a Napoli. In questi due casi l'esclusione dall'epistolario del 1882 appare inspiegabile, mentre è più comprensibile la soppressione della lettera datata 18 luglio 1835, che peraltro è pervenuta incompleta (verosimilmente per responsabilità di Florimo). In essa infatti Bellini, dopo aver affrontato problemi relativi alla versione 'napoletana' dei *Puritani*, manifestava tutto il proprio rammarico per l'ingombrante presenza di Rossini a Parigi: «[...] se Rossini abbandonerà Parigi, l'Opera, e l'opera-comique anch'esse abbandoneranno la speranza che Rossini gli scriva delle opere, ed allora con più animo si rivolgeranno a me, e darmi quel prezzo che chiedo; ma fintanto che Rossini è a Parigi, non fanno altro gl'impressarii che offrire ad egli solo delle grandi somme, e quindi sbilanciati verso di lui, non possono sostenere altra spesa; speriamo dunque che questi abbandoni Parigi ed allora forse con meno stento le imprese pagheranno le mie pretese». Le lettere del 23 gennaio 1828 e del 18 ottobre 1834 sono state pubblicate per la prima volta da Pastura ne *Le lettere di Bellini* (pp. 36-39, 206-214); la prima edizione della missiva dell'agosto del 1828 si legge in ANDREA DELLA CORTE, *Intorno a Bellini*, «Pan», III/11, novembre 1935, pp. 384-408: 396-398; la lettera del 18 luglio 1835 è presente in CAMBI 1943, pp. 575-577.

sonaggio leggendario, ha portato gravi complicazioni nelle indagini sulla vita di Bellini».<sup>22</sup>

Considerata in questa prospettiva, la pubblica *Lettera* di Dalbono, indirizzata *Al professor Francesco Florimo* e posta a premessa dell'edizione del 1882, fa trasparire tra le righe tutte le perplessità del trascrittore, che – procedendo *per negationem* – poneva in luce le mancanze del curatore forse con l'intento di discolpare se stesso:

Qualunque voglia essere il vostro errore, voi non avrete il torto di nascondere o sopprimere nulla, e credo che vogliate così pubblicate le lettere come vi giungevano dall'ufficio di posta. E bisogna dire come le scriveva egli, il quale trovava buona ogni carta o penna che gli venisse alle mani, proprio alla Cicerone. E mi piace notar questo, incredulo come sono della buona fede di molti editori antichi e moderni in fatto di corrispondenze. Si farebbero volumi, chi volesse raccogliere periodi tolti e periodi aggiunti dalla mano pietosa o rea di un editore alle lettere degli uomini che hanno lasciato un nome.<sup>23</sup>

Dalbono era ben consapevole della portata degli interventi di Florimo, che vanno dalla correzione minima del dettato originale alla falsificazione vera e propria. Un primo tipo di interferenze consiste in correzioni sul piano della fonomorfologia, del lessico e della sintassi, che invero corrispondono agli atteggiamenti interventisti dei tanti curatori epistolari del tempo. Tali emendamenti erano tuttavia praticati da Florimo con lo scopo di consegnare una versione stilisticamente affinata della scrittura belliniana, che nei manoscritti originali si rivela al contrario fortemente spontanea e – soprattutto nelle lettere più informali – vicina all'evidenza icastica ma anche alla trascuratezza linguistica del parlato.

Ma Florimo andò oltre la semplice operazione di ‘riscatto’ letterario dello stile epistolare del musicista e agì sul senso sostanziale dei testi, inventando di sana pianta intere lettere o sezioni di lettere al fine di restituire ancora una volta un profilo elevato ed esemplare del giovane artista: enfatizzò retoricamente ansie e passioni sovente espresse con laconica essenzialità, mitigò le manifestazioni di aggressività o di rabbia, che riteneva non si addicessero alla decantata ‘malinconia’ della musa belliniana, introdusse riflessioni che potessero esser lette come conturbanti presagi del ‘tragico’ destino del musicista. Esemplare in tal senso è la lettera scritta da Bellini il 7 giugno 1835 dopo aver ricevuto notizia della morte di Maddalena Fumaroli:

La novella della morte della povera Maddalenina m'afflisce oltremodo; e vedi che combinazione: [ne]l momento che io cess<sup>\ai/</sup> d'a[ma]re la Giuditta, o per dir meglio fec<sup>\volli</sup> fare/ forza al mio cuor di dimenticarla: non pian[gea] non una lagrima si vide nei miei occhi: la condotta della Giuditta mi avea chiuso il mio cuore a qualunque abbandono; ma a tal novella dolorosa, al legger le poesie che tu hai posto in musica, piansi amaramente, e vidi che ancora il mio cuore era suscettibile di pena: basta non ne parliamo.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> JOHN ROSELLI, *Bellini*, Milano, Ricordi, 2001, p. 15.

<sup>23</sup> CESARE DALBONO, *Al professor Francesco Florimo. Lettera di Cesare Dalbono*, in FLORIMO 1882, pp. 273-284: 279.

<sup>24</sup> La lettera è custodita nella Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli con segnatura Rari 4.3.6 (52). La versione qui proposta si discosta in più punti dalla trascrizione offerta da Luisa Cambi, che pure ebbe modo di consultare l'autografo; cfr. CAMBI 1943, p. 561. Sui criteri di edizione vedi *infra*, pp. 78-80.

La lettera, peraltro difficile da decifrare a causa di lacerazioni della carta, trasmette un dolore autentico ma contenuto e una commozione che vien messa in risalto dal contrasto con la condizione di paralisi emotiva suscitata in Bellini dalla più recente, e vissuta, relazione con Giuditta Turina. La scrittura è scarsa e concisa e il rifiuto di lasciar spazio alla retorica appare ben distante dalla versione amplificata e ‘romanzata’ di Florimo che, forse spinto dalla cattiva coscienza, evitò di inserire la missiva nell’edizione ufficiale delle lettere e si limitò a mantenerne la menzione negli aneddoti sul compositore:

La prematura morte della povera Maddalena mi ha spezzato il cuore, e la sensazione lacerante che nell’anima mia produsse l’infesta novella è più facile a comprendersi che a descriversi: leggendo la tua lettera ne piansi amaramente la perdita. Quante passate cose mi sono ritornate alla mente! Quanti ricordi! Quante promesse! Quante speranze! Come tutto è passeggero in questo mondo di fantasmagorie! Che Iddio riceva la sua bell’anima nell’eterna sua gloria: la terra non era degna di possederla [...].<sup>25</sup>

Malgrado talune perplessità espresse da Luisa Cambi,<sup>26</sup> nessuno studioso belliniano ha seriamente messo in dubbio la fedeltà delle trascrizioni di Florimo; il primo è stato John Rosselli che – nel corso del Convegno internazionale dal titolo *Vincenzo Bellini. Verso l’edizione critica*, tenuto all’Accademia Chigiana di Siena nel giugno 2000 – ha rivendicato con forza la necessità che l’intero epistolario belliniano venga «vagliato con i metodi di critica storiografica già messi in opera nel Quattrocento da Lorenzo Valla per dimostrare la falsità della cosiddetta donazione di Costantino».<sup>27</sup>

I criteri dell’indagine storiografica e della critica stilistica inducono a ritenere falsa anche la celebre lettera che – a detta di Florimo – Bellini avrebbe scritto il 26 dicembre 1831, «appena rientrato in casa» dopo la prima rappresentazione di *Norma* al Teatro alla Scala:

Carissimo Florimo,  
Ti scrivo sotto l’impressione del dolore, di un dolore che non posso esprimerti, ma che tu solo puoi comprendere. Vengo dalla Scala; prima rappresentazione della *Norma*. Lo crederesti?... *Fiasco!!! fiasco!!!* solenne *fiasco!!!* [...] Io non ho più riconosciuto quei cari Milanesi, che accolsero con entusiasmo, colla gioia sul viso e l’esultanza nel cuore il

<sup>25</sup> FLORIMO 1882, p. 107. La falsificazione raggiunge l’acme nel *post scriptum*, che è del tutto assente nell’auto-grafo e nel quale compare il motivo della premonizione della morte precoce: «Sono diversi giorni che una lugubre idea mi segue ovunque e temo anche di esternalla a te... Ma!! Eccola, non ispaventarti. Mi sembra, e te lo dico con ribrezzo, che tra poc’altro tempo dovrò seguire nel sepolcro la poveretta che non è più, e che pure una volta io amai tanto. Che si disperda l’infusto augurio! Non dire puerili questi miei timori: è la mia natura fatta così. Che vuoi?... compatiscimi, o come meglio ti agrada compiangimi, caro il mio Florimo. Addio!» (*ivi*, p. 108).

<sup>26</sup> Cambi ad esempio reputava «di dubbia autenticità» talune lettere che - a detta di Florimo - Bellini avrebbe scritto da Londra (CAMBI 1943, p. 363, nota 1); è del resto sintomatico che lo studioso napoletano le avesse inserite nel *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli* ma non nell’edizione del 1882. Cfr. in particolare la lettera sul primo incontro tra il musicista e Maria Malibran (FLORIMO 1869, pp. 824-826).

<sup>27</sup> JOHN ROSELLI, *Per un’edizione critica dell’epistolario belliniano*, in *Vincenzo Bellini. Verso l’edizione critica*, Atti del Convegno internazionale (Siena, 1-3 giugno 2000), a cura di Fabrizio Della Seta e Simonetta Ricciardi, Firenze, Olschki, 2004, pp. 291-296: 292.

*Pirata*, la *Straniera* e la *Sonnambula*; e pure io credeva di presentar loro una degna sorella nella *Norma!* Ma disgraziatamente non fu così: mi sono ingannato; ho sbagliato; i miei prognostici andarono falliti e le mie speranze deluse.<sup>28</sup>

La missiva venne pubblicata per la prima volta nel 1868, in traduzione francese, da Arthur Pougin, che dichiarò espressamente di averne ricevuto copia dal collega di Napoli:

Cette lettres, jusqu'ici absolument inédites, m'a été communiquées avec une bonne grâce charmante par le chevalier Francesco Florimo, qui est aujourd'hui archiviste du même Conservatoire de San Pietro à Majelle, où il étudia avec Bellini, et qui a conservé pour la mémoire de son ami un culte véritable et touchant.<sup>29</sup>

Da parte sua Florimo la introdusse nel *Cenno storico sulla Scuola musicale di Napoli* nel suo profilo biografico di Bellini e si preoccupò anche di indicarne, in nota, il presunto proprietario:

Al Cavaliere Temple fratello di Lord Palmerston, che trovavasi ministro di Sua Maestà Britannica in Napoli, io donai questa lettera autografa di Bellini, contentandomi, per far cosa grata a quell'alto personaggio, di conservare per me la semplice copia.<sup>30</sup>

La lettera, inserita a pieno titolo nella raccolta del 1882,<sup>31</sup> compare anche nell'edizione di Luisa Cambi, che – pur riconoscendo lo scarto del dettato dallo stile belliniano – non ne mise in discussione l'autenticità.<sup>32</sup> L'evidenza della sua falsità, consolidata dalla discordanza con due missive del musicista scritte a ridosso della première di *Norma*,<sup>33</sup> impone un severo atteggiamento di cautela nei confronti dell'edizione di Florimo.

<sup>28</sup> FLORIMO 1869, pp. 736-737.

<sup>29</sup> ARTHUR PUGGIN, *Bellini* cit., pp. 112-113, nota 1.

<sup>30</sup> FLORIMO 1869, p. 737, nota 2. Il contenuto della lettera è smentito da due successive missive del musicista, indirizzate rispettivamente allo zio Vincenzo Ferlito (lettera del 28 dicembre 1831) e a Giovan Battista Perucchini (lettera del 31 dicembre 1831).

<sup>31</sup> FLORIMO 1882, pp. 397-398.

<sup>32</sup> «Questa lettera è stata verosimilmente da Florimo ritoccata e abbellita; ma non inventata: basterebbe la nota qui sopra riportata a dimostrarlo; Florimo non avrebbe nominato personaggi così importanti» (CAMBI 1943, p. 290, nota 1). Luisa Cambi dava dunque credito all'autenticità della missiva per la reputazione dei nobili inglesi citati da Florimo: William Temple era stato ambasciatore plenipotenziario britannico a Napoli; il fratello Henry John Temple, terzo visconte Palmerston (1784-1865), fu Segretario di Stato per gli Affari Esteri e poi primo ministro del Regno Unito. Le motivazioni addotte da Cambi sono state contestate da John Rosselli: «La Cambi non sapeva però che nel 1868, all'epoca in cui la lettera veniva pubblicata per la prima volta, i notabili erano entrambi morti e la famiglia Temple era ormai estinta» (JOHN ROSELLI, *Bellini* cit., p. 22).

<sup>33</sup> Si tratta della lettera del 28 dicembre 1831, indirizzata allo zio Vincenzo Ferlito, e di quella a Giovan Battista Perucchini, datata 31 dicembre 1831. La prima fu pubblicata su «L'Ora» di Palermo il 3 novembre 1901 e venne riprodotta in fac-simile nel dicembre 1831 ne «L'Illustrazione italiana»; della seconda, pubblicata nel 1884 a cura di Giovanni Salvioli (*Vincenzo Bellini. Lettere inedite* cit., pp. 10-12), è stato rinvenuto l'autografo, oggi custodito nell'Archivio storico della RAI di Torino.

Nel progetto di una nuova edizione critica dei carteggi belliniani si vaglieranno con circospezione le lettere presenti soltanto nei volumi del 1869 e del 1882 e prive di ulteriori riscontri; quanto alle missive per le quali non si dispone dell'autografo, si darà maggior credito alle rimanenti fonti secondarie: di fatto, sebbene viziate da inevitabili carenze metodologiche, le trascrizioni – sistematiche o occasionali – di altri curatori del XIX e del XX secolo raramente appaiono gravate da programmatiche manipolazioni come quelle messe in atto da Florimo.

### 3. Dall'edizione di Luisa Cambi alle più recenti pubblicazioni

Nonostante le esitazioni manifestate da Luisa Cambi nei confronti della raccolta del 1882, gli inevitabili errori di trascrizione e di interpretazione e le omissioni determinate da difficoltà di decodificazione,<sup>34</sup> la sua edizione appare ancora esemplare per la serietà dell'impianto, il rigore documentario e – in presenza degli autografi – la fedeltà al dettato originale.

Nei decenni successivi alla pubblicazione del suo *Epistolario*, nuove lettere sono venute alla luce. Nel 1959 Pastura dava alle stampe a Firenze il primo importante contributo novecentesco agli studi belliniani: *Bellini secondo la storia*, nel quale erano inserite diverse lettere inedite; per la realizzazione del volume infatti lo studioso catanese si era avvalso del materiale documentario che era frattanto confluito nel Museo Civico Belliniano, del quale nel 1950 era diventato direttore.<sup>35</sup> Un anno dopo la monografia del Pastura, Frank Walker in un articolo inserito nella «Rivista del Comune di Catania» dava notizia di un congruo numero di lettere, disperse in varie biblioteche italiane e straniere.<sup>36</sup>

Negli anni settanta due concisi ma densi contributi hanno incrementato la conoscenza della corrispondenza belliniana: nel 1973 Luisa Cambi, a trent'anni di distanza dalla sua prima edizione, trascriveva – sulla base di criteri più conservativi di quelli adottati negli anni quaranta – un cospicuo ‘pacchetto di autografi’ relativi a lettere in parte ignote, in parte conosciute soltanto da fonti secondarie;<sup>37</sup> nel 1977 lo studioso tedesco Friedrich Lippmann pubblicava dieci lettere inedite, nove delle quali custodite in biblioteche americane.<sup>38</sup>

<sup>34</sup> È quanto avviene ad esempio nella lettera a Florimo del 24 luglio 1834, nella quale Bellini annunciava l'invio a Napoli della «musica di Kalkbrenner (ti mando solo, tutto ciò che ha composto, fuorché i gran concerti per piano forte con orchestra, se Zingarelli li vuole scrivemelo che glie li manderò)». Nell'edizione di Cambi il nome del pianista e compositore tedesco Friedrich Kalkbrenner non compare e lo spazio bianco corrispondente è giustificato dall'illeggibilità della grafia belliniana (cfr. CAMBI 1943, p. 417, nota 1).

<sup>35</sup> FRANCESCO PASTURA, *Bellini secondo la storia* cit.

<sup>36</sup> FRANK WALKER, *Lettere disperse e inedite di Vincenzo Bellini*, «Rivista del Comune di Catania», VIII/4, ottobre-dicembre 1960, pp. 3-15. Si tratta di lettere conservate a Genova (Civico Istituto Mazziniano), Firenze (Biblioteca Riccardiana e Moreniana), Forlì (Biblioteca Civica Aurelio Saffi, Fondo Piancastelli), Reggio nell'Emilia (Archivio di Stato), Venezia (Biblioteca del Conservatorio Benedetto Marcello), Vicenza (Biblioteca Civica Bertoliana), Berlino (Deutsche Staatsbibliothek), Vienna (Wienbibliothek im Rathaus), Cambridge, Massachusetts (Houghton Library).

<sup>37</sup> LUISA CAMBI, *Bellini. Un pacchetto di autografi*, in *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973, pp. 53-90.

<sup>38</sup> FRIEDRICH LIPPmann, *Belliniana*, in *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi in onore di Massimo Mila*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 281-317. Solo la lettera destinata a Francesco Florimo e datata 13 febbraio 1828 è stata

Infine a partire dagli anni novanta un apporto significativo è venuto dai due volumi di Carmelo Neri, che ha rintracciato un considerevole numero di missive di mano belliniana grazie a una meticolosa ricerca bibliotecaria, condotta in ambito nazionale, e altresì grazie a una attenta ricognizione di quanto nell'ultimo trentennio del Novecento è passato attraverso il mercato antiquario.<sup>39</sup> Merito del Neri è anche quello di aver dato alle stampe la prima raccolta di lettere di cui Bellini fu destinatario, in gran parte conservate al Civico Museo Belliniano di Catania.<sup>40</sup>

L'approccio metodologico dello studioso catanese, che non sempre dà mostra di aver consultato gli autografi e le cui trascrizioni non sono esenti da imprecisioni e lacune, desta più d'una perplessità. Il lavoro di Neri è stato comunque essenziale e non può essere eluso nella realizzazione di una nuova edizione dei carteggi belliniani, che accoglierà l'intera corrispondenza nota del musicista.

#### 4. Le finalità della nuova edizione

La prima finalità della nuova edizione critica è quella di render conto di tutte le acquisizioni documentarie della corrispondenza belliniana finora attestate. Laddove è possibile, si farà riferimento agli autografi, che in taluni casi – sebbene inaccessibili perché custoditi in collezioni private o perché smarriti – sono pervenuti in ristampa anastatica. Riproduzioni in fac-simile di lettere non più disponibili si trovano tanto nell'edizione di Cambi del 1943 quanto nella monografia di Pastura *Bellini secondo la storia*, e da questi volumi sono state prese in visione; l'autografo della lettera a Giacomo Barbò datata 22 marzo 1832, verosimilmente custodita in una collezione privata, è stato consultato sulla riproduzione inserita nel primo dei quattro tomi de *Il secolo XIX descritto e illustrato* di Hans Krämer, pubblicato nel 1901.<sup>41</sup> Altri autografi sono stati parzialmente desunti da cataloghi d'asta o da inventari di librerie antiquarie; in una circostanza si è potuto controllare l'intero autografo, le cui pagine sono state pubblicate in tempi diversi nei cataloghi di Christie's e di Lim Antiqua.<sup>42</sup>

Dal 2005 a oggi sono venute alla luce molte lettere per le quali si disponeva soltanto della trascrizione, che in taluni casi si è scoperta distante dalla versione data alle stampe. Esemplici sono le vicende della lettera scritta a Napoli il 28 gennaio 1832 e indirizzata a Giovanni Battista Perucchini. Sino al 2001 se ne conosceva soltanto la prima parte, edita da Salvioli

---

da Lippmann rinvenuta in Italia, nella Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli (in cui è giunta nel 1972 a seguito della donazione di un privato); le altre si trovano alla Pierpont Morgan Library e alla Public Library di New York.

<sup>39</sup> CARMELO NERI, *Lettere di Vincenzo Bellini (1819-1835)*, Catania, Publisicula, 1991; ID., *Vincenzo Bellini. Nuovo Epistolario. 1819-1835*, Catania, Agorà, 2005.

<sup>40</sup> CARMELO NERI, *Caro Bellini... Lettere edite e inedite a Vincenzo Bellini*, Catania, Prova d'autore, 2001.

<sup>41</sup> HANS KRÄMER, *Il secolo XIX descritto e illustrato. Storia delle vicende politiche e della cultura*, vol. I (1795-1840), Milano, Società Editrice Libraria, 1901, pp. 704-705.

<sup>42</sup> È il caso della lettera scritta a Milano il 2 novembre 1832 e inviata ad Alessandro Lamperi, che – posta in vendita nel 2005 da Christie's e nel 2007 da Lim Antiqua – è stata riprodotta parzialmente in facsimile nei rispettivi cataloghi.

nella brochure del 1884;<sup>43</sup> l'autografo della seconda metà è stato rinvenuto in un lotto di carte appartenute al Perucchini, acquistato dal Comune di Catania in un'asta tenuta da Christie's a Roma nel dicembre 1998 e ora custodito al Museo Civico Belliniano. La riproduzione anastatica della sezione autografa della missiva e la corrispondente trascrizione sono state pubblicate nel 2001 in concomitanza con le Celebrazioni per il bicentenario della nascita di Bellini;<sup>44</sup> nel 2002 infine al Museo Correr di Venezia sono state ritrovate le pagine autografe rimanenti della lettera, che – sia pur smembrata e custodita in due biblioteche – è oggi disponibile nella sua interezza.<sup>45</sup>

Sono emerse anche lettere delle quali non si conosceva l'esistenza. Alcune sono state rinvenute in biblioteche italiane e straniere: l'Archivio Capitolare di Pistoia, l'Istituto Suor Orsola Benincasa di Napoli, il Musée Royal di Mariemont, la Staatsbibliothek di Berlino, la Staats-und Universitätsbibliothek di Amburgo, lo Stadtgeschichtliches Museum e la Universitätsbibliothek di Lipsia, lo Stadtarchiv di Hannover.<sup>46</sup> Altre lettere sono comparse in cataloghi di case antiquarie,<sup>47</sup> altre ancora sono state messe a disposizione da privati,<sup>48</sup> ed è probabile che autografi mancanti o del tutto ignoti emergano nei prossimi anni. Di certo la nuova edizione critica fotograferà una mappa della corrispondenza belliniana non definitiva, aperta a integrazioni e aggiustamenti. La sua natura *in fieri* sarà del resto resa evidente dall'inclusione di lettere per le quali non si dispone dell'autografo né di trascrizioni, ma di cui è accertata l'esistenza attraverso documenti di vario genere; nella nuova edizione tali

<sup>43</sup> GIOVANNI SALVIOLI, *Vincenzo Bellini. Lettere inedite* cit., pp. 13-14.

<sup>44</sup> Cfr. *Mio caro amico. Per un'edizione critica dell'Epistolario belliniano*, a cura di Graziella Seminara, Catania, Comitato Nazionale per le Celebrazioni Belliniane, 2001, pp. 20-27.

<sup>45</sup> Il ritrovamento delle restanti pagine autografe si deve a Carlida Steffan, che ringrazio per la segnalazione.

<sup>46</sup> Nell'Archivio Capitolare di Pistoia è conservata una lettera indirizzata a Giuseppe Denza, che porta la data del 15 giugno 1834; nell'Archivio della Fondazione Pagliara, custodito presso l'Istituto Suor Orsola Benincasa di Napoli, si è trovata una lettera al Presidente della Compagnia d'Industria e Belle Arti di Napoli, scritta da Parigi l'11 febbraio 1835. Quest'ultima lettera è stata pubblicata da Fabrizio Della Seta nell'edizione critica dei *Puritani* da lui curata: VINCENZO BELLINI, *I Puritani*, a cura di Fabrizio Della Seta, tomo 1, Milano, Ricordi, 2013 («Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini», vol. 10), pp. xi-xxxii: XIV-xv. Al Musée Royal di Mariemont in Belgio è stata rinvenuta una lettera a Giovanni Battista Perucchini, datata 8 luglio 1832; tra le lettere reperite in diverse biblioteche tedesche segnaliamo la missiva a Hippolyte-André-Jean-Baptiste Chélard, spedita da Bellini nel 1833 durante il soggiorno a Londra e custodita alla Staats-und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky di Amburgo, e quella a Davide Banderali, scritta da Parigi il 16 agosto 1834 e compresa nella Collezione Nebauer della Universitätsbibliothek di Lipsia.

<sup>47</sup> Ad esempio nel 2012 è stata pubblicata nel Catalogo 698 della casa antiquaria Stargardt Musik (Berlino) una lettera scritta da Bellini nel marzo 1833 e indirizzata al compositore dilettante Luigi Perotti.

<sup>48</sup> È il caso del professor Mario Valente (USA), che nel 2001 ha messo a disposizione di Pierluigi Petrobelli la riproduzione anastatica di sette lettere autografe. Tre missive sono del tutto inedite e vennero inviate da Bellini rispettivamente a Filippo Guerrera (26 giugno 1819), a Giuditta Turina (29 dicembre 1832), ad Alessandro Lamperi (12 aprile 1833). La lettera a Giuseppe Bornacini del 21 marzo 1833 era stata pubblicata da Florimo nel *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli* (pp. 746-747), ma in versione incompleta; quella ad Alessandro Lamperi del 7 ottobre 1834 faceva parte delle missive della collezione Patetta trascritte nel 1932 da Alessandro Luzio (*Un amico torinese di Vincenzo Bellini* cit., pp. 130-131); due lettere per Pepoli – entrambe scritte da Puteaux nel maggio 1834 – furono pubblicate dallo stesso poeta di Bologna nelle sue *Ricordanze biografiche* (pp. 27-28, 29-31).

lettere saranno inserite in base alla loro collocazione – effettiva o presunta – nella sequenza cronologica dei carteggi.

### *5. Bellini e la “grammatica epistolare” dell’Ottocento*

La corrispondenza di Bellini dà mostra di una sostanziale adesione a quella che Luca Serianni ha definito “grammatica epistolare” ottocentesca, vale a dire «l’insieme di convenzioni che – ancora nell’Ottocento – regolavano i rapporti tra corrispondenti, anche quelli improntati a cordiale spontaneità».<sup>49</sup> Tali convenzioni riguardavano le formule di esordio e di congedo, i *topoi* epistolari e metaepistolari, le modalità di articolazione del testo, la prossemica epistolare.

Per le formule di esordio Bellini privilegiava l’allocuzione «amico» o in alternativa la formula «mio caro», seguita dal cognome del corrispondente; solo per le personalità d’alto rango ricorreva a modi più formali e reverenziali. Per il commiato il musicista si affidava in maniera pressoché pervasiva all’espressione «addio»; nelle sue lettere inoltre prevalgono le formule di congedo “legate”, in cui la firma di chiusa della lettera si pone come «punto di arrivo di un più complesso giro di frase».<sup>50</sup> Fanno parte dei *topoi* epistolari le informazioni sulla propria salute, le preoccupazioni per quella dell’interlocutore, la preghiera di consegnare i propri saluti ai parenti e agli amici del destinatario, che manca di rado alla fine delle lettere belliniane; alla dimensione metaepistolare appartengono invece le notizie sul luogo e il tempo della scrittura (cronotopo epistolare) e le considerazioni sullo stato e le modalità della corrispondenza, particolarmente presenti nei rapporti epistolari più frequenti.

Quanto alle modalità di articolazione della lettera, Bellini – benché si dilungasse spesso in periodi lunghi e contorti, costruiti con un controllo difficoltoso delle regole interpuntive – procedeva per lo più per giustapposizioni tematiche e ricorreva al trattino per segnalare il cambio di argomento; tra le formule di chiusura il musicista prediligeva l’avverbio «basta», forse perché gli consentiva di introdurre una sezione testuale del tutto nuova senza il ricorso a più rituali formule di passaggio. In merito alla prossemica, nelle missive belliniane appaiono rispettate le norme relative ai rapporti gerarchici o paritari tra corrispondenti, come prova il corretto uso del ‘dar la linea’: «lo spazio bianco lasciato tra l’intestazione e l’inizio della lettera e tra le formule di congedo e la firma»<sup>51</sup> la cui ampiezza dipendeva dal grado di importanza dell’interlocutore.

Nonostante il riguardo al ceremoniale epistolare, lo stile di Bellini reca l’impronta della marcata individualità del musicista, della sua compiuta e consapevole personalità artistica e umana. Inoltre le lettere più informali si caratterizzano per un’accentuata espressività, conseguita attraverso precise strategie testuali; si veda questo passo di una lunga missiva a

---

<sup>49</sup> LUCA SERIANNI, *Spigolature linguistiche dal carteggio “Verdi-Ricordi”*, in *Viaggiatori, musicisti, poeti*, Milano, Garzanti, 2002, pp. 162-179: 167; lo scritto era già stato pubblicato in «Studi verdiani», x, 1994-1995, pp. 104-117.

<sup>50</sup> LUCA SERIANNI, *Spigolature linguistiche dal carteggio “Verdi-Ricordi”* cit., p. 168.

<sup>51</sup> GIUSEPPE ANTONELLI, *La grammatica epistolare nell’Ottocento*, in *La cultura epistolare nell’Ottocento*, a cura di Giuseppe Antonelli, Carla Chiummo, Massimo Palermo, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 27-49: 28.

Florimo, scritta a Milano il 14 luglio 1828:

Già è destino che noi dobbiamo avere de' dispiaceri per altri; mentre ti ho detto e t'ho pregato che non ne voglio più saper di nessuno, e tu sempre batti là, e mi raffronti, e mi dispiaci, ed io non ne voglio più sapere di nessuno, più di nessuno affatto affatto: mi bastano i miei dolori, le mie premure, i miei timori, la pena d'esser diviso dei miei più cari, e tanti e tanti altri pensieri che mi frastornano.

L'impostazione retorica del discorso è giocata su una strutturazione delle frasi e dei periodi di tipo paratattico, organizzata su moduli binari («mentre ti ho detto e t'ho pregato») o ternari («e tu sempre batti là, e mi raffronti, e mi dispiaci»), su repliche variate, ravvicinate o a distanza (non ne voglio più saper di nessuno [...] non ne voglio più sapere di nessuno, più di nessuno»), nonché su raddoppiamenti di aggettivi o di avverbi («affatto affatto» «tanti tanti») che appaiono impiegati a fini di intensificazione espressiva. Particolarmente frequente è l'impiego di diminutivi accrescitivi superlativi, che si interseca con l'adozione di precisi artifici retorici: come l'apostrofe o le proposizioni enfaticamente interrogative ed esclamative, che palesano la prepotente tensione all'oralità e alla dialogicità della comunicazione epistolare belliniana e la investono di una marcata carica gestuale.

L'acuta, seppur irriflessa, consapevolezza delle tecniche della scrittura, costitutiva per un artista impegnato in una rigorosa ricerca compositiva, non occulta peraltro la superficiale e approssimativa preparazione culturale di Bellini; in più smentisce le sue presunte conoscenze in discipline come «la rettorica» e la «filosofia» nonché la padronanza delle lingue «Inglese, Italiana, Francese e Greca», vantate da un anonimo cronista nel profilo biografico manoscritto conservato al Museo Belliniano di Catania.<sup>52</sup> Benché nel susseguirsi del tempo si constati un approccio più sorvegliato alla redazione epistolare e un progressivo superamento delle tracce dialettali più evidenti, perdurano sino alle ultime missive le incertezze relative all'ortografia e alla morfosintassi e resta saldo il radicamento linguistico nel sostrato dialettale siciliano e più in generale meridionale.<sup>53</sup>

## 6. I criteri di edizione

Se si escludono le componenti relative al paratesto, nel progetto di edizione dei carteggi ci si è proposti di recuperare tutti questi tratti della scrittura belliniana sulla base di un approccio editoriale per quanto possibile conservativo. A tal proposito si è tenuto conto dei criteri di edizione determinati per la redazione del Corpus Editoriale Ottocentesco Digitale (CEOD), un archivio di epistolari ottocenteschi inediti di scriventi di svariata formazione

<sup>52</sup> Benché il documento presenti l'intestazione «nonno del Vincenzo», di certo non fu scritto da Vincenzo Tobia Bellini, che – deceduto nel 1829 a ottantacinque anni – non poteva essere a conoscenza di eventi del percorso artistico del nipote accaduti negli anni '30 dell'Ottocento. La riproduzione anastatica del manoscritto e la corrispondente trascrizione si leggono in SALVATORE ENRICO FAILLA, *Bellini Vincenzo in Catania*, Catania, Maimone, 1985, pp. 120-145.

<sup>53</sup> Su questi aspetti della scrittura belliniana, cfr. FIAMMA NICOLODI, *Appunti sull'epistolario di Bellini*, in *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita* cit., pp. 1-25.

culturale, posto on line sul portale <http://ceod.unistrasi.it/>.<sup>54</sup> In ambito musicologico un modello editoriale di tipo conservativo è costituito dalle edizioni dei carteggi di Verdi, promosse dalla Fondazione Istituto nazionale di Studi verdiani,<sup>55</sup> in una recensione ai primi due volumi della corrispondenza tra il musicista di Busseto e Giulio Ricordi, Luca Serianni ne ha condiviso l'impostazione metodologica e ha inoltre apprezzato la scelta di integrare le lettere con «le minute, gli abbozzi, le correzioni superstite: tutti elementi che consentono di farci subito un'idea, se non della varia personalità degli scriventi, almeno del loro diverso atteggiamento di fronte alla pratica della scrittura».<sup>56</sup>

A partire dal confronto con queste esperienze e con il parallelo progetto dell'Epistolario pucciniano, promosso dal Centro Studi Giacomo Puccini, sono stati definiti i criteri editoriali che presiederanno all'edizione dei carteggi belliniani. In particolare si è deciso di mantenere l'interpunzione originale, l'utilizzo delle maiuscole e delle minuscole, la separazione tra parole congiunte nell'uso odierno, l'adozione di segni paragrafematici ormai in disuso come il trattino, i due punti e le lineette sovrapposte, impiegati con funzione interpunktiva o quali segni di abbreviazione. Si è rispettata l'articolazione in capoversi ed è stato restituito il ricorso alla rientranza; in ossequio alla consuetudine belliniana, si è scelto di allineare a destra l'indicazione del luogo e/o della data della lettera e la firma.

Gli interventi redazionali sono stati limitati alla normalizzazione degli accenti, sempre mantenuti quando siano presenti nell'originale ma impiegati secondo gli attuali criteri, e alla uniformazione delle molteplici declinazioni di alcuni segni paragrafematici: i puntini di sospensione, uniformati a tre; i trattini, resi con il trattino medio anche qualora nell'autografo si presentino allungati o doppi; le lineette sovrapposte, indicate con il segno = anche laddove siano allungate; le sottolineature, restituite con il corsivo anche se doppie. È stata altresì praticata la separazione delle parole secondo l'uso odierno e si è stabilito di introdurre l'ac-

<sup>54</sup> Il CEOD è stato concepito e realizzato nell'ambito del progetto PRIN 2001 "Tradizioni e testi. Edizioni, studi e strumenti per la Biblioteca Italiana Digitale", che ha coinvolto l'Università per stranieri di Siena, l'Università di Cassino e l'Università la Sapienza di Roma. Il corpus è stato successivamente ampliato grazie al progetto PRIN 2005 "Archivio Italiano Tradizione Epistolare in Rete" al quale hanno preso parte anche le Università di Milano e di Pavia. I due progetti sono stati supportati da una serie di contributi critici contenuti nel citato volume *La cultura epistolare nell'Ottocento* e nel successivo *La scrittura epistolare nell'Ottocento. Nuovi sondaggi sulle lettere del CEOD*, a cura di Giuseppe Antonelli, Massimo Palermo, Danilo Poggioigalli, Lucia Raffaelli, Ravenna, Pozzi, 2009.

<sup>55</sup> Cfr. *Carteggio Verdi-Ricordi 1880-1881*, a cura di Pierluigi Petrobelli, Marisa Di Gregorio Casati, Carlo Matteo Mossa, Parma, Istituto di Studi verdiani, 1988; *Carteggio Verdi-Ricordi 1882-1885*, a cura di Franca Cellà, Madina Ricordi, Marisa Di Gregorio Casati, Parma, Istituto di Studi verdiani, 1994; *Carteggio Verdi-Ricordi 1886-1888*, a cura di Angelo Pompilio e Madina Ricordi, Parma, Istituto di Studi verdiani, 2010.

<sup>56</sup> LUCA SERIANNI, *Spigolature linguistiche dal carteggio "Verdi-Ricordi"* cit., p. 163. Bellini ricorreva a una prima stesura soltanto nel caso di lettere formali come quella inviata il 14 febbraio 1834 a Giovanni Galeota, segretario della Società d'Industria e Belle Arti di Napoli, in merito alle trattative per la composizione di una nuova opera per il Teatro di San Carlo. La minuta è conservata al Museo Civico Belliniano di Catania, la versione emendata della lettera fu inviata a Florimo in quella stessa data: il confronto tra le due stesure rivela interventi dello scrivente in direzione della lezione ritenuta più corretta sul piano ortografico e morfosintattico e nell'uso della punteggiatura; ma emergono anche preoccupazioni di tipo stilistico, evidenti nella preferenza accordata a soluzioni lessicali reputate più colte nonché nella ricerca di una maggiore concisione ed essenzialità.

cento, se mancante, in taluni usi della congiunzione negativa *né*, dell'avverbio *così*, delle forme verbali è e à (impiegata quest'ultima da Bellini in pari misura dell'allografo con *h* iniziale).<sup>57</sup>

Una *Tavola delle abbreviazioni*, posta a incipit dell'edizione, consentirà di decifrare le abbreviazioni ricorrenti che verranno mantenute nella trascrizione, così come il ricorso alla scrittura in apice per le sillabe finali nelle parole abbreviate. Saranno invece riportate tra parentesi uncinate o angolari (>) le integrazioni di abbreviazioni di certa interpretazione e quelle relative a taluni segni tachigrafici, come la *p* tagliata da un'asta trasversale; le parentesi quadre verranno impiegate per le integrazioni congetturali e per le lacune non sanabili (dovute al deterioramento della carta o alla indecifrabilità della scrittura), segnalate dall'inserzione di puntini di sospensione in numero pressoché corrispondente a quello dei grafemi illeggibili dell'originale.

Si è previsto di indicare le cancellature con il testo barrato, collocato nella medesima posizione dell'originale; se illeggibili, saranno segnalate con ~~xxx~~. In caso di correzioni interne alla parola, dettate per lo più dal recupero della dizione corretta o da interventi di ipercorrettismo, si riporterà in trascrizione la versione definitiva e la natura della modifica sarà segnalata in nota. Le aggiunte interlineari saranno poste in apice e tra barre oblique, quelle inserite in margine saranno anch'esse in apice ma tra doppie barre oblique.

In talune lettere, verosimilmente per mancanza di spazio, il proseguimento del discorso veniva sovrascritto da Bellini trasversalmente sul testo, sì da porre rilevanti problemi di decifrazione; le sovrascritture saranno rese da un diverso carattere tipografico e in nota se ne indicherà la collocazione, in riferimento alla facciata della lettera e alle parole iniziale e finale.

Nel caso di lettere non disponibili in autografo si è provveduto a uniformare l'impiego dei segni diacritici e delle abbreviazioni alla lezione dominante nelle missive immediatamente precedenti e successive; il riferimento alla lezione prevalente in un dato periodo di tempo è stato messo in pratica anche per l'interpretazione congetturale di parole di dubbia decifrazione (indicata anch'essa dalle parentesi quadre).

In complesso si è tentato di coniugare la restituzione del dettato originale delle lettere con la realizzazione di una versione che ne consenta una lettura agevole senza rinunciare ai segni, alle correzioni, alle aggiunte, alle cancellature, alle incoerenze della prosa epistolare di Bellini: tracce tangibili della sua fatica di scrivere e al tempo stesso della sua tenace ricerca della verità comunicativa.

## 7. *Questioni di stile*

Il tentativo di realizzare una trascrizione fedele della corrispondenza belliniana non è determinato soltanto da astratto rigore filologico: tra le pieghe della scrittura passa una straordinaria quantità di informazioni sul percorso artistico e culturale del compositore.

Basti pensare alla svolta nello stile epistolare che si riscontra a partire dal soggiorno milanese di Bellini, testimoniata dalla crescente padronanza del lessico, della morfologia e della sintassi, dall'ampliamento esponenziale del vocabolario utilizzato, dall'assunzione sistematica

<sup>57</sup> In tutti questi casi si è previsto di segnalare in nota la lezione originale.

ca di francesismi lessicali e sintattici, dall'adozione di espressioni e locuzioni di derivazione letteraria o provenienti dalla 'lingua' del melodramma, dagli sforzi evidenti di riscatto del proprio *modus scribendi*: atteggiamenti tutti sollecitati dal confronto con un *milieu* aristocratico colto e di levatura europea e dalla frequentazione della produzione letteraria contemporanea in funzione della individuazione di soggetti adeguati per i libretti delle proprie opere.

Colpisce inoltre la permeabilità della scrittura belliniana agli influssi della critica teatrale coeva, vistosa nei resoconti degli spettacoli che il musicista recapitava ai suoi corrispondenti. Sono mutuati dalle recensioni dell'epoca il lessico, la propensione all'amplificazione retorica, la pratica dell'iperbole, ma anche tematiche peculiari come l'impossibilità di restituire l'esito dell'evento spettacolare in tutta la sua pienezza, come si può constatare nella narrazione della prima rappresentazione de *La straniera* al Teatro alla Scala:

La mia *Straniera* è andata in scena Sabato 14 corr<sup>e</sup>, ed io non trovo termini come descrivergli l'incontro, il quale non si <sup>può</sup> chiamare *furore*, *andare alle stelle*, *fanatismo*, *entusiasmo*, ec: no; gli assicuro che nessuno di questi termini basta per esprimere il piacere che destò: tutta la musica, la quale ha fatto gridare tutto il pubblico da matto.<sup>58</sup>

A ciò si aggiunga il ricorso in chiave enfatica alle subordinate consecutive e la predilezione per la sintassi nominale, evidenti ad esempio nella cronaca di una precedente *première* scaligera, quella de *Il pirata*:

La Sortita di Rubini un furor tale che non si può esprimere, ed io mi sono alzato ben 10: volte per ringraziare il pubblico: La cavatina della <sup>prima</sup> donna pure applaudita: dopo un coro di Pirati con l'Eco, il quale ha fatto un piacer tale, per la novità d'aver immaginato l'eco così bene [...]; tutto ciò fà un'effetto tale, ed ho riscosso tanti e tanti applausi, che m'assalì per la gran commozione di contento un pianto convulsivo che appena potei frenare dopo cinque minuti: segue dopo una scena e duetto di Rubini e La Lalande, che alla fine il pubblico gridando tutti come matti hanno fatto un tal fracasso che sembrava un'inferno.<sup>59</sup>

Ancor più importante è il vaglio delle espressioni tecniche impiegate da Bellini nelle sue lettere. Se è vero che il musicista condivideva appieno quel «lessico melodrammatico italiano che la comunità musicologica tenta faticosamente di ricostruire»,<sup>60</sup> discrasie e ricorrenze

---

<sup>58</sup> Lettera di Bellini a Vincenzo Ferlito, 16 febbraio 1829; cfr. CAMBI 1943, p. 182. L'autografo appartiene oggi a una collezione privata, ma venne riprodotto in fac-simile sul quotidiano progressista di Catania «L'Unione» il 3 novembre 1901, in occasione del primo centenario della nascita del compositore.

<sup>59</sup> Lettera di Bellini a Vincenzo Ferlito, 29 ottobre 1827; cfr. CAMBI, 1943, pp. 26-27. La lettera fu pubblicata da Florimo nell'edizione del 1882 (pp. 285-287); l'autografo si trova alla Pierpont Morgan Library di New York. Sullo stile delle recensioni teatrali dell'epoca cfr. STEFANIA DE STEFANIS CICCONE, *Saggio introduttivo*, in *La stampa periodica milanese della prima metà dell'Ottocento. Testi e concordanze*, a cura di Stefania De Stefanis Ciccone, Ilaria Bonomi, Andrea Masini, vol I, Pisa, Giardini, 1983, pp. VII-CXLIII; cfr. inoltre LUCIA RAFFAELLI, «... vi sono momenti ch'io mi sento padrona del Mondo!»: primi materiali sulla lingua delle cantanti liriche, in *La scrittura epistolare nell'Ottocento*, a cura di Giuseppe Antonelli, Massimo Palermo, Danilo Poggiegalli, Lucia Raffaelli, Ravenna, Pozzi, 2009, pp. 33-47.

<sup>60</sup> MARCO BEGHELLI, *Il lessico melodrammatico di Bellini*, in *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita* cit., pp.

terminologiche consentono di ricostruire il suo personale punto di vista e le sue stesse concezioni estetiche. Basti rileggere questo passo della lettera inviata a Florimo da Genova il 5 aprile 1828 nell'imminenza della prima rappresentazione di *Bianca e Fernando*:

Iersera fu l'ultima prova piena e questa sera sarà la generale. I pezzi, su cui spero, sono le tre cavatine e il finale del primo atto e il duetto e le due scene del secondo; e specialmente la scena della Tosi è d'un effetto indicibile; il primo tempo formato da un largo, il secondo dall'agitato che sai e il terzo da una cabaletta che è d'un brillante declamato che trasporta: in una parola non faremo fiasco certo. [...] Iersera il duetto ha fatto piangere quante persone v'erano: David e la Tosi lo dicono come due angeli, e David in particolare lo dice molto meglio, che quando lo provò la prima volta in cotesta città.<sup>61</sup>

Come è stato già rilevato, queste poche righe concentrano termini e le locuzioni largamente correnti nella pratica compositiva e nella recezione dell'opera italiana post-rossiniana:

Ce n'è abbastanza per appagare il lessicologo più avido di attestazioni musicali: vi sono termini relativi alle forme composite, sia a livello della macroforma (*pezzo, cavatina, scena, duetto, finale*), sia delle singole sezioni interne (*primo, secondo e terzo tempo, largo, cabaletta*); vi sono i generi compositivi che le riempiono (*agitato, declamato*, con la locuzione quasi ossimorica *un brillante declamato*); troviamo infine il lessico della produzione teatrale (*prova piena, prova generale*) e quello della recezione (*effetto, trasporto, fiasco*).<sup>62</sup>

Ma ritroviamo anche il topos dell'indicibilità, associato a una preoccupazione per l'«effetto» che ritorna con impressionante insistenza nell'epistolario del musicista, dagli studi al Real Collegio di Musica di Napoli fino al soggiorno francese. Anche l'impiego del verbo “dire” (per ‘pronunciare’, ‘recitare’) attraversa tutta la corrispondenza belliniana e rimanda il lettore a una precisa tradizione di impianto classicista: l'uso di locuzioni che definivano l'intonazione vocale come nobile ed elegante ‘pronuncia’ della parola era ancora ampiamente diffuso nei primi decenni dell'Ottocento e risiedeva in una concezione del canto drammatico come «imitazione del discorso»<sup>63</sup> che stava alla base della vocalità ‘spianata’ di ascendenza

---

27-37: 27.

<sup>61</sup> Cfr. CAMBI 1943, p. 73. La lettera compare solo in Florimo 1882 (pp. 319-322), ma può esser reputata autentica: non si discosta infatti da altre missive autografe scritte dal musicista durante il soggiorno genovese, con le quali condivide termini, locuzioni e considerazioni di natura compositiva ed estetica.

<sup>62</sup> MARCO BEGHELLI, *Il lessico melodrammatico di Bellini* cit., p. 28.

<sup>63</sup> Così definiva il canto Girolamo Crescentini nel *Discours préliminaire* al suo *Recueil d'exercices pour la vocalisation musicale*, pubblicato a Parigi da Imbault – in italiano e in francese – nel 1811. Non va dimenticato che la lezione belcantistica del celebre soprano (che Bellini conobbe al Real Collegio di Musica in Napoli, dove Crescentini insegnava dal 1816) influenzò la formazione di importanti interpreti belliniani come Giuditta Pasta: la cantante fu acclamata interprete del ruolo di Romeo in *Giulietta e Romeo* di Niccolò Zingarelli, l'opera più famosa del maestro di Bellini, portata per la prima volta sulle scene proprio da Crescentini nel 1796. Sulle radici classicistiche della poetica di Bellini, cfr. SIMON MAGUIRE, *Vincenzo Bellini and the Aesthetics of Early Nineteenth-Century Italian Opera*, New York & London, Garland, 1989.

napoletana, della quale Stendhal aveva lamentato la scomparsa.<sup>64</sup>

Infine la locuzione «brillante declamato» sembra forgiata dal compositore nel tentativo di render conto della novità del suo stile vocale. A ben vedere, anche questa è una costante dei carteggi di Bellini: la ricerca di termini ed espressioni, anche di nuovo conio, atti a restituire con icastica evidenza procedimenti e costrutti affatto originali. Lo confermano le «oscillazioni nomenclatorie»<sup>65</sup> che si colgono nelle lettere dedicate ai *Puritani* e che tradiscono lo sforzo di spiegare le strutture morfologiche sperimentate in quell'ultima opera: forme dalla concezione inedita, più ibride, dinamiche e complesse di quelle del passato.

#### *8. La ricostruzione del processo compositivo*

I carteggi procurano anche preziose indicazioni sul metodo di lavoro di Bellini, collaudato in occasione della ripresa genovese di *Bianca e Fernando*: il musicista annotava in pagine e pagine di schizzi, oggi conservate al Museo Belliniano, frasi melodiche più o meno compiute, che avrebbe poi adattato ai versi del testo poetico e ai contenuti del dramma.<sup>66</sup> Il compositore ne discusse più volte con Florimo, nei mesi di attesa che precedettero la composizione della *Straniera*: «Io ho incominciato i miei studi giornalieri, e par che non vadano male, perché ho composto qualche bella frase, che diventerà in grande secondo il pezzo che le toccherà» (lettera del 12 maggio 1828);<sup>67</sup> «Giornalmente sto facendo dei motivi, ma ancora non ho potuto fare delle cabalette, e speriamo che verranno» (lettera del 21 giugno 1828);<sup>68</sup> «Io sono applicato, e cerco di provvedermi di motivi, e vado facendo dei non cattivi, che spero avendo il libro di situarli e svilupparli con effetto» (lettera del 7 luglio 1828).<sup>69</sup> Questo *modus operandi* costituisce un'ulteriore riprova dell'alta coscienza artistica di Bellini, che considerava i suoi abbozzi motivici come una sorta di materia prima sulla quale agire in maniera più meditata nel perseguitamento dei propri scopi drammatico-musicali: grazie agli «studi giornalieri», egli poteva affrontare con più agio i tempi stretti imposti dai meccanismi del circuito operistico e riservare parte del processo compositivo a un ponderato lavoro di ri-composizione di materiali già dati, non dissimile da quello messo in atto sulle melodie desunte da *Zaira* nella realizzazione de *I Capuleti e i Montecchi*.

Talvolta nella corrispondenza Bellini rimpiazzava la declinazione al plurale di «motivo»

<sup>64</sup> «Il talento dei soprani e dei loro allievi brillava soprattutto nella esecuzione del “largo” e del “cantabile spianato”. Abbiamo un bell'esempio di questo tipo di canto nella preghiera del *Romeo*. Questo genere di melodia è proprio quello che Rossini ha accuratamente bandito dalle sue opere, fin dal suo arrivo a Napoli, e fin da quando ha adottato quella che in Italia viene detta la sua *seconda maniera*» (STENDHAL, *Vita di Rossini*, a cura di M. Bongiovanni Bertini, Torino, EDT, 1992<sup>2</sup>, p. 212).

<sup>65</sup> FIAMMA NICOLODI, *Appunti sull'epistolario di Bellini* cit., p. 24.

<sup>66</sup> Su queste pagine di schizzi cfr. CANDIDA BILLIE MANTICA, *Gli “studi giornalieri” di Vincenzo Bellini. Indagine filologica ed analitica dei manoscritti conservati presso il Museo Civico Belliniano di Catania*, tesi di laurea specialistica, Università degli Studi di Pavia, Facoltà di Musicologia, a.a. 2006-2007.

<sup>67</sup> CAMBI 1943, p. 92.

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 118.

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 136.

con quella di «idea», mantenendone il significato: «Finora ho preparato tante idee, che se potranno ben cadere nella situazione, dovrebbero fare dell'effetto» scriveva ad esempio a Florimo il 20 settembre 1828.<sup>70</sup> Ma più in generale faceva ricorso alla nozione di 'idea' per designare la concezione complessiva di un passo o di una sezione dell'opera, sviluppata nel corso del processo creativo: «Io ho finito il 1<sup>o</sup> atto dell'opera, mi resta a scrivere il finale tutto di già ideato» comunicava ancora a Florimo il 24 luglio del 1834, durante la gestazione dei *Puritani*;<sup>71</sup> e il 21 settembre di quello stesso anno annunciava a Pepoli: «Io parto oggi per la campagna, ed incomincerò a scrivere netto quello che ho di già ideato».<sup>72</sup> Bellini aveva dunque chiara consapevolezza della natura intellettuale dell'atto del comporre: la sua «malinconica musa»<sup>73</sup> – com'egli stesso definiva la propria poetica – era tutt'altro che istintiva e presupponeva al contrario un saldo impegno di elaborazione concettuale.

### *9. Per un'edizione integrale dei carteggi*

Vi è da rammaricarsi per la mancanza di lettere di Bellini a Francesco Pollini, al quale il compositore – appena giunto a Milano – era stato presentato da Saverio Mercadante, anch'egli condiscipolo al San Sebastiano. Pollini aveva studiato con Zingarelli, ma aveva altresì ricevuto a Vienna lezioni da Mozart e Salieri; compositore di musica strumentale e musica sacra, nel 1812 aveva pubblicato presso Ricordi un *Metodo per clavicembalo da adottarsi nel Regio Conservatorio e nelle altre case del Regno*, il primo metodo didattico italiano per pianoforte,<sup>74</sup> e in quello stesso anno aveva ricevuto dal Conservatorio di Milano la “patente” di socio onorario.

Insieme alla moglie Marianna, che era cantante dilettante, Francesco Pollini accolse Bellini come un figlio e lo portò in casa sua quando una «tremenda febbre inflamatoria gastrica biliosa», scatenata dopo la fatica della composizione dei *Capuleti*, fece temere per la vita del giovane musicista: «In casa Pollini – scriveva Bellini allo zio Vincenzo Ferlito nel luglio 1830 – fui assistito con tanta premura ed affetto che non posso descriverlo. Si sono ancora dispendiati, perché io non ho pagato altro che il medico ed i medicamenti; perciò vedete quanti obblighi professo a questa buona fam:<sup>a</sup> che mi ama più che figlio».<sup>75</sup>

Nelle sue missive Bellini alludeva spesso ai consigli di Pollini, che lo guidava anche nella gestione dei rapporti professionali con i colleghi e gli impresari; ma è verosimile che – grazie anche alla comune residenza milanese – si confrontasse regolarmente con lui anche su questioni di natura compositiva. Lo conferma uno dei pochi documenti a noi pervenuti della loro corrispondenza epistolare: una lettera di Pollini del 9 settembre 1835, oggi custodita al Museo Belliniano di Catania. Bellini aveva scritto all'anziano collega da Parigi, chieden-

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 157.

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 424.

<sup>72</sup> CARMELO NERI, *Vincenzo Bellini. Nuovo Epistolario* cit., p. 286.

<sup>73</sup> Lettera di Bellini a Filippo Santocanale dell'11 aprile 1834, in CAMBI 1943, p. 395.

<sup>74</sup> Cfr. ELENA BIGGI PARODI, *Il “Metodo per clavicembalo” di Francesco Pollini, ossia il primo metodo pubblicato in Italia per pianoforte*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», xxv/1, 1991, pp. 3-29.

<sup>75</sup> CAMBI 1943, p. 253.

do un'opinione sul canone a due voci con accompagnamento di pianoforte «Dalla guancia scolorita», composto su versi del poeta veneziano Luigi Carrer,<sup>76</sup> che intendeva inserire in un Album dedicato a Luigi Cherubini.<sup>77</sup> La risposta di Pollini è esemplare per coerenza di pensiero e chiarezza espositiva:

Voi desiderate, che io vi esterni la mia opinione sul vostro Canone, eccovela sincera e senza minima riserva

Considerando il vostro pezzo di musica come ideale e libero, è adorno di molti pregi, *severa imitazione, canto, e vago ideale.*

Considerato come Canone nel suo giusto senso, sembranmi non esattamente osservati, come benissimo lo saprete, alcuni precetti stabiliti e prescritti dai antichi nostri Maestri come essenziali e caratteristici della natura del vero Canone.

L'immenso Cherubini nelle sue originali ed inimitabili composizioni fù sempre un severo osservatore di tali teorie e leggi, quindi per non incorrere a qualche critica, anzi per essere certo di raccogliere giuste e dovute lodi, io direi, presentate a questo uomo insigne la vostra composizione tale e quale si trova, omettete la denominazione di *Canone, Duetto, Duettino* o qualunque altra si fosse, e dite soltanto *Andante mosso*.

In tal maniera, ed a mio credere, siete sicuro del vostro fatto e senza alcun rischio, non abbadate però a me, ma regolatevi come più conveniente e vantaggioso vi sembrerà.<sup>78</sup>

Lettere come questa confermano l'importanza di un'edizione integrale dei carteggi belliniani, che comprenda – con le missive di Bellini – quelle dei suoi corrispondenti. Al di là delle informazioni restituite dalle singole lettere, la ricostruzione della rete di relazioni intessute dal musicista consente uno studio più avvertito della sua personalità, della qualità dei rapporti – umani professionali artistici – che egli intrattenne, del contesto in cui si trovò a vivere e a operare.

<sup>76</sup> I versi (un quartina di ottonari) sono desunti dal primo dei tre canti del poema *Il Clotaldo*, pubblicato da Carrer a Padova, presso la tipografia della Minerva, nel 1826.

<sup>77</sup> Sul canone di Bellini e sull'antologia per Cherubini, cfr. CARLIDA STEFFAN, *Introduzione*, in VINCENZO BELLINI, *Musica vocale da camera*, a cura di Carlida Steffan, Milano, Ricordi 2012 («Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini», vol. 14), pp. XIII-XXXVI: XXXII-XXXIII.

<sup>78</sup> La lettera fu pubblicata nel 1894 da Antonino Amore in *Vincenzo Bellini. Vita* cit. (pp. 395-396) ed è stata riproposta da Neri in *Caro Bellini* cit. (pp. 142-143).



## I Puritani a Londra: rassegna stampa (maggio - ottobre 1835)

Alice Bellini - Daniela Macchione\*

Si pubblica qui di seguito una raccolta di recensioni relative alla prima stagione dei *Puritani*<sup>1</sup> di Vincenzo Bellini al King's Theatre di Londra (21 maggio-15 agosto 1835). Le fonti utilizzate comprendono un'ampia varietà di periodici, senza tuttavia alcuna pretesa di completezza. I due omaggi alla memoria di Bellini aggiunti alla fine della rassegna, espressione di due differenti correnti critiche, sono stati scelti tra i vari articoli pubblicati a Londra alla notizia della morte del compositore; essi riassumono i primi sei anni di presenza belliniana sulle scene inglesi e illustrano la controversa recezione critica dell'opera italiana a Londra.

I documenti sono presentati in ordine alfabetico per testata e cronologico per data di pubblicazione. L'ordine cronologico qui adottato ha il vantaggio di mettere in evidenza la particolarità delle somiglianze tra articoli pubblicati in diverse testate, dovute plausibilmente soprattutto all'autoimprestito, una pratica comune nella pubblicità musicale londinese del tempo, così spiegata da Leanne Langley:

Music journalists were obliged to be neither thorough nor objective; literary recycling and self-borrowing (often without acknowledgment) were common practices; most London music journalists, then as now, were freelancers working for more than one periodical, often anonymously and perhaps shading the tone and content of their writing to suit a given journal's market profile; anyone's musical opinions can change with time and repeated hearings of a work; wider public opinion, demonstrated for instance by continued patronage of an opera, may not have coincided with critical opinion.<sup>2</sup>

L'ordine cronologico permette inoltre di verificare la recezione dell'opera nel corso della

\* Nella redazione del presente contributo documentario Alice Bellini è responsabile della raccolta e trascrizione del nucleo originario delle recensioni qui pubblicate e Daniela Macchione di alcune recensioni aggiuntive («The Athenaeum», 22.VIII; «The Court magazine and belle assemblée», 6.VI; «The London Review», 3-4, VI.1835-I.1836; «The Morning Post», 6., 12., 15.VI, 3., 10., 15., 31.VII; «The Musical Library Monthly Supplement» VII, X) e dei due necrologi londinesi, della revisione e organizzazione del materiale e del relativo apparato critico; è altresì autrice della presente introduzione alla rassegna.

<sup>1</sup> *I Puritani* furono rappresentati per la prima volta al Théâtre Italien di Parigi il 24 gennaio 1835. Su libretto di Carlo Pepoli, il soggetto dell'opera è tratto dal dramma storico in tre atti *Têtes rondes et Cavaliers* di Jacques-Arsène-François-Polycarpe d'Ancelot e Joseph-Boniface-Xavier de Saintine, rappresentato per la prima volta al Vaudeville di Parigi nel settembre 1833, e a sua volta derivato dal romanzo *Old Mortality* di Walter Scott. Per maggiori informazioni sull'opera, si veda VINCENZO BELLINI, *I Puritani*, a cura di Fabrizio Della Seta, Milano, Ricordi, 2013 («Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini», vol. 10).

<sup>2</sup> LEANNE Langley, *The Musical Press in Nineteenth Century England*, «Notes», XLVI/3, March 1990, pp. 583-592: 584. Sulle conseguenze di questo aspetto nello studio delle fonti periodiche dell'epoca, cfr. EAD., *Italian Opera and the English Press, 1836-56*, «Periodica Musica», VI, 1988, pp. 3-10, on-line sul sito del RIPM, [http://www.ripm.org/periodica\\_musica.php](http://www.ripm.org/periodica_musica.php). Sullo status sociale e le condizioni di lavoro dei critici musicali in Inghilterra nell'Ottocento, si veda inoltre CHARLES VILLIERS STANFORD, *Some Aspects of Musical Criticism in England*, «Fortnightly Review», 55, 1894, pp. 826-831.

stagione e di mettere a confronto le diverse opinioni critiche dopo uno stesso numero di rappresentazioni.

La tabella sottostante elenca le fonti della rassegna per cadenza di pubblicazione delle testate e date dei numeri utilizzati.

<b>QUOTIDIANI</b>	<b>SETTIMANALI</b>	<b>BISETTIMANALI</b>	<b>MENSILI</b>	<b>TRIMESTRALI</b>
«The Courier» 22.V.1835	«The Athenæum» 23.V.1835 30.V.1835 22.VIII.1835	«The News» 24.V.1835 31.V.1835	«The court magazine and belle assemblée» 6.VI.1835	«The London Review» 3-4, VI.1835- I.1836
«Evening Chronicle» 23.V.1835	«The Atlas» 24.V.1835		«The Musical Library Monthly Supplement» VII.1835 X.1835	
«Globe and Traveller» 22.V.1835	«John Bull» 24.V.1835			
«The Morning Chro- nicle» 22.V.1835	«The Examiner» 24.V.1835 31.V.1835			
«Morning Herald» 22.V.1835 27.V.1835	«The National» 24.V.1835 31.V.1835			
«The Morning Post» 22.V.1835 27.V.1835 29.V.1835 1.VI.1835 6.VI.1835 12.VI.1835 15.VI.1835 3.VII.1835 10.VII.1835 15.VII.1835 31.VII.1835	«The Observer» 24.V.1835 31.V.1835			
«The Times» 22.V.1835 27.V.1835	«The Satirist» 24.V.1835			
«The True Sun» 23.V.1835	«The Spectator» 23.V.1835			
	«The Sunday Times» 24.V.1835 31.V.1835			

Come gran parte degli articoli musicali pubblicati in quegli anni a Londra, le recensioni della presente rassegna sono tutte anonime.<sup>3</sup> Al tempo della prima dei *Puritani* a Londra, tuttavia, il giornalismo operistico era la principale occupazione di pochi critici oggi conosciuti, spesso collaboratori di più testate. Gli articoli della rassegna si possono dunque plausibilmente attribuire ai seguenti giornalisti: Thomas Massa Alsager (1779–1846),<sup>4</sup> al «Times» dal 1817, di cui fu collaboratore e per il quale curava anche le pagine finanziarie, insieme a Thomas Barnes (1785–1841), *editor* dello stesso quotidiano; William Ayrton (1777–1858),<sup>5</sup> curatore del «Musical Library Monthly Supplement»; Henry Fothergill Chorley (1808–1872),<sup>6</sup> collaboratore dell'«Athenæum» dal 1834; Charles Lewis Gruneisen (1806–1869),<sup>7</sup> critico musicale del «Morning Post» dal 1833; George Hogarth (1783–1870),<sup>8</sup> al «Morning Chronicle» dal 1834 e *co-editor* dell'«Evening Chronicle» dal 1835; Edward Holmes (1797–1859),<sup>9</sup> collaboratore dell'«Atlas» dal 1826; Thomas Love Peacock (1785–1866),<sup>10</sup> scrittore,

---

<sup>3</sup> Pur non direttamente d'aiuto per la rassegna qui trascritta, uno strumento fondamentale per l'attribuzione degli articoli inglesi è *The Wellesley Index to Victorian Periodicals, 1824–1900* (3 voll., Toronto, University of Toronto Press, Routledge & Kegan Paul, 1966–79), monumentale lavoro di indicizzazione oggi disponibile anche in formato elettronico.

<sup>4</sup> Alsager è tra l'altro il fondatore della Beethoven Quartet Society (1845) di Londra. Cfr. DAVID B. LEVY, «Alsager, Thomas Massa», *sub voce*, in *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, consultato nel dicembre 2014.

<sup>5</sup> Tra il 1816 e il 1827, Ayrton assunse per più stagioni la direzione del King's Theatre. Tra il 1823 e il 1833 fu *editor* del mensile musicale «Harmonicon», fino al 1826 è documentata la sua collaborazione al «Morning Chronicle» e dal 1837 all'«Examiner». Per maggiori informazioni, cfr. LEANNE LANGLEY, «Ayrton, William», *sub voce*, in *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, consultato nel dicembre 2014.

<sup>6</sup> Chorley fu attivo anche come librettista, curatore delle versioni inglesi di varie opere, e come scrittore e traduttore di testi di canzoni. Nel 1862 pubblicò le sue memorie critico-musicali, *Thirty Year's Musical Recollections* (2 voll., London, Hurst and Blackett). Per maggiori informazioni, cfr. ROBERT BLEDSOE, «Chorley, Henry F(othergill)», *sub voce*, in *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, consultato nel dicembre 2014.

<sup>7</sup> Autore del libro *The Opera and the Press*, pubblicato nel 1869, oggi disponibile nella ristampa curata per i tipi di Kessinger (2010), e di un libro su Meyerbeer, *Memoir of Meyerbeer, with notices, historical and critical, of his celebrated operas* (London, Brettell, 1848). Su Gruneisen, si veda il *Dictionary of nineteenth-century journalism in Great Britain and Ireland*, ed. by Laurel Brake and Marysa Demoer, Gent, Academia, 2009, p. 263.

<sup>8</sup> George Hogarth è autore di vari libri di argomento musicale (sulla storia della musica, su singoli compositori, sull'opera e sulla critica musicale); le sue memorie operistiche sono state pubblicate in due raccolte: *Memoirs of the Musical Drama* (2 voll., London, Bentley, 1838) e *Memoirs of the opera in Italy, France, Germany, and England* (2 voll., London, Bentley, 1851). *Oxford Music Online*, Oxford University Press, consultato nel dicembre 2014.

<sup>9</sup> Holmes scrisse per vari altri periodici, tra cui «Foreign Quarterly Review», «Monthly Chronicle», «Musical World», «Spectator», «Fraser's Magazine» e «Musical Times». Nel 1828 pubblicò *A Ramble among the Musicians of Germany, giving some account of the Operas of Munich, Dresden, Berlin, &c. with remarks upon the church music, singers, performers and composers; and a sample of the pleasures and inconveniences that await the lover of art on a similar excursion* (London, Hunt & Clarke). Per maggiori informazioni cfr. LEANNE LANGLEY, «Holmes, Edward», *sub voce*, in *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, consultato nel dicembre 2014.

<sup>10</sup> Thomas Love Peacock, scrittore di romanzi satirici e poesie, è noto anche per la sua vicinanza a Shelley, di cui fu esecutore testamentario. Su Peacock e sulla sua attività di critico musicale, cfr. HOWARD MILLS, *Peacock. His circle and his age*, New York, Cambridge University Press, 1969.

recensore operistico dell'«*Examiner*» dal 1830 al 1835 e autore, sotto le iniziali M.S.O., del necrologio belliniano apparso sul «*London Review*»; Edward Taylor (1784-1863),<sup>11</sup> critico musicale per «*The Spectator*» dal 1829. Le reti di rapporti e corrispondenze testuali fanno ipotizzare le responsabilità di alcuni degli articoli apparsi sulle altre testate.

Riguardo ai criteri della trascrizione, l'ortografia inglese del tempo è stata rispettata e i refusi e gli errori sono stati segnalati (il *sic* è segnato tra parentesi quadre per differenziarlo da analoghe indicazioni originali); i corsivi originali sono stati preservati, mentre il maiuscoletto, conservato nei titoli di rubrica, è stato riportato al carattere tondo normale nel corpo degli articoli, dove negli originali era usato per mettere ad esempio in evidenza i nomi propri. I rientri di prima riga non sono stati ripetuti, mentre la centratura di alcune citazioni rispecchia l'allineamento del testo originale. Infine, per una storia della stampa periodica musicale e della critica musicale in Inghilterra nell'Ottocento, si rimanda al contributo di Leanne Langley.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Taylor, cantante, insegnò al Gresham College a partire dal 1837. Per le scene londinesi curò le versioni inglesi dei testi di vari lavori teatrali. Liberale, fu anche attivo nella vita politica. Cfr. LEANNE LANGLEY, «Taylor, Edward», *sub voce*, in *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, consultato nel dicembre 2014.

<sup>12</sup> Cfr. LEANNE LANGLEY, *The English Musical Journal in the Early Nineteenth Century*, Ph.D. diss., Chapel Hill, University of North Carolina, 1983.

## «The Courier»

Venerdì, 22 maggio 1835<sup>13</sup>

King's Theatre – Bellini's new opera, *I Puritani*, was performed last night, for the first time in England, for the benefit of Mdlle. Grisi.<sup>14</sup> The action of the piece takes place in England during the civil wars, and the scene lies in a fortress occupied by the adherents of Cromwell. *Lord Walter Walton*, the governor of the place, has a fair daughter, *Elvira*, who loves and is beloved by *Lord Arthur Talbot*, a young cavalier, devoted to the Royal cause. *Elvira*'s hand had been promised to *Sir Richard Forth*, a friend of her father's, and, of course, a zealous Roundhead; but the old gentleman is moved by the young lady's tears to break faith with the Puritan lover, and to bestow her on the man of her heart. *Henrietta Maria* of France, the widow of Charles the First, is a prisoner in the fortress under a feigned name, and is on the point of being brought before the Parliament to be tried for her life. The young Cavalier, who is about to be united to his mistress, discovers the Royal prisoner, and moved by her danger, contrives to effect her escape, and accompanies her in it, even when the bridal procession was moving to the altar. The poor bride, conceiving that her intended had eloped with another woman, becomes insane. The fugitives are pursued, but in vain; and *Talbot* is outlawed and condemned to death by the Parliament. Some months afterwards he returns in disguise to the residence of his mistress, whom he contrives to see, and a touching scene takes place between them, during which they are surprised by the Puritans. His rival gives orders for the immediate execution of his sentence; but, as he is on the point of being put to death, a horn is heard, and a messenger arrives, with a dispatch from Cromwell, announcing a new victory, and pardon for all prisoners to the Commonwealth. The finale is, therefore, abruptly changed from melancholy to jubilant, and the lovers are united. Bellini's music in this Opera is not so even in its merit as in that of the *Sonnambula*<sup>15</sup> – its choruses are, on the whole, inferior to those of the latter work. They have not the melodious subject, and they are rather too noisy. Bellini would seem to have been in a drum fever when he composed them. Still there is a vigour about them which carries them off successfully. Neither are there so many melodies in the lighter parts of this as in the other opera; but, on the other hand, it has some of more spirit – more fire. Grisi's music in *Elvira* was almost all good – some of it exceedingly beautiful. She made a splendid display of her powers as an actress in this opera. The air in which she gives vent to her joyous feelings, "Son vergine vezzosa," is charming, and nothing could be more delicious than the manner in which she sang it. When the cup of happiness is suddenly dashed from her lips – when she believes that her lover has abandoned her at

<sup>13</sup> Alcuni paragrafi sono in comune con gli articoli apparsi sul «Sunday Times» e «The Morning Chronicle».

<sup>14</sup> Giulia Grisi (Milano 1811 - Berlino 1869), soprano; il suo debutto a Londra risale al 1834, al King's Theatre, nel ruolo di Ninetta nella *Gazza ladra* di Rossini. A Parigi, nel 1835, creò i ruoli di Elvira nei *Puritani* di Bellini e di Elena in *Marino Faliero* di Donizetti.

<sup>15</sup> La prima londinese della *Sonnambula* (Milano, Teatro Carcano, 6.III.1831) risale al 28 luglio 1831 al King's Theatre.

the very altar – there is something terrific in the aspect of her despair, even before she articulates a word or utters a sound. – Rubini,<sup>16</sup> in the character of *Arthur*, acted and sung very beautifully; but there was nothing in the music of his part that was at all striking. Tamburini<sup>17</sup> had the part of *Sir Riccardo Forth*, and Lablache<sup>18</sup> that of *Sir Georgio*, an uncle of the heroine – a personage who has little to do with the business of the piece, except singing certain duets and filling up the bass in the concerted pieces. Grisi's performance was enthusiastically applauded, and, on her appearing before the curtain at the conclusion of the opera, wreaths of flowers were flung upon the stage – a piece of mummery of which an English audience ought to be ashamed. The piece was announced for repetition on Tuesday, by command of the Queen.

### «Globe and Traveller»

Venerdì, 22 maggio 1835<sup>19</sup>

King's Theatre – Bellini's new opera – Signor Bellini's new opera, entitled *I Puritani e I Cavalieri* (the Puritans and the Cavaliers), was produced last night for the benefit of Mademoiselle Grisi. The fame of this opera had been trumpeted forth by the friends of the *giovine maestro* with extraordinary perseverance, and we have reason to think that its merits were proclaimed actually before a note of it was put on paper. The fact, however, is, that Bellini had declared about a year ago that he would withdraw from the world, and retire to a remote cottage for six months; after which he would return with the best opera that he had yet written. He did so, and we are bound to say, by what we heard last night of the produce of his labours, that he has most faithfully acted up to his intentions. So far as we are able to make out the author's meaning, it would seem that *Lord Arthur Talbot* (Rubini), a partisan of the Stuarts, was in love with *Elvira* (Mdlle. Grisi), daughter of *Lord Walton* (Giubilei),<sup>20</sup> and niece of *Sir George* (Lablache), both of them commanders of the forces of the commonwealth, under Cromwell. We are given to understand in the course of the piece that *Lord Arthur* has a rival in *Sir Richard Forth* (Tamburini); but though this personage seems to be desperately in love, and appears to intrigue in order to get *Lord Arthur* out of the way, he nevertheless continues to be a rejected suitor. *Elvira* becomes mad in consequence of a notion that *Lord Arthur* is in love with *Henrietta of France*,

---

<sup>16</sup> Giovanni Battista Rubini (Romano [Bergamo] 1794 - 1854), tenore, fece il suo debutto a Londra nell'estate 1831.

<sup>17</sup> Antonio Tamburini (Faenza 1800 - Nizza 1876), baritono, debuttò a Londra al King's Theatre, il 23 giugno 1832, nel ruolo di Valdeburgo, in occasione della prima londinese della *Straniera* di Bellini.

<sup>18</sup> Luigi Lablache (Napoli 1804-1858), basso, debuttò a Londra nel marzo 1830 al King's Theatre, nel ruolo di Geronimo nel *Matrimonio segreto* di Cimarosa.

<sup>19</sup> L'articolo rivelava analogie con quello pubblicato dal «Times» del 22 maggio.

<sup>20</sup> Antonio Giubilei fece il suo debutto a Londra nel 1834, nelle vesti del Podestà della *Gazzza ladra*.

widow of Charles I. (Mrs. E. Seguin).<sup>21</sup> The whole closes after three acts' display by the return from exile of *Lord Arthur*, and the dissipation of the ravings of *Elvira*. Bellini is, like Donizetti,<sup>22</sup> guilty of not having given an overture to his new opera.<sup>23</sup> The whole of the first act of this opera, however, so far as music is concerned, is a work of very superior merit. It abounds in richness of harmony, in fullness of orchestral accompaniment, and in happy inspirations. Bellini never wrote so exquisite a *morceau* as the *polacca*<sup>24</sup> introduced in the eighth scene of the first act. It was sung by Mademoiselle Grisi, and by Lablache and Giubilei, who take up the *ritournelle* with her in so tasteful and highly finished a manner, as to elicit bursts of applause evidently quite spontaneous. The *polacca* was, of course, called for a second time, and applauded even with more warmth than before. The second act is also full of excellent music, and contains more concerted pieces than the first. The whole of it was given with so much effect, that a call was set up at the end of it for Lablache and Tamburini, who had to re-appear. The third act is the weakest of the three, but it has some very good concerted pieces. The whole opera abounds in choruses, some of which only were given owing to the shortness of the time allowed for the rehearsals after the arrival of the score. On this account many parts of the *libretto* were skipped over, and the performance was necessarily a good deal shortened. If all the choruses be as good as the few that were given, they should not by any means be left out in future. The performance was greatly applauded throughout by a crowded audience who, at the end, insisted on the re-appearance of Mademoiselle Grisi, on whom crowns and garlands were immediately showered from the parts of the house nearest the stage. After the opera Mr. Laporte<sup>25</sup> came forward and announced that her Majesty had commanded that the new opera should be repeated on Tuesday next; and on the following Thursday it is to be given for the benefit of Mr. Laporte, together with *La Prova d'un Opera Seria*,<sup>26</sup> and the ballet *La Sylphide*,<sup>27</sup> in the last

---

<sup>21</sup> Elizabeth Seguin (Londra 1815-1870), soprano, appartenente a una famiglia di cantanti, fu la madre di Euphrosyne Parepa-Rosa, anche lei soprano e fondatrice, insieme al marito Carl Rosa, dell'omonima compagnia teatrale operistica.

<sup>22</sup> Si veda ancora, più avanti, la recensione apparsa su «The Satirist» il 24 maggio. Il riferimento è all'allestimento londinese di *Marino Faliero* (Parigi, Théâtre Italien, 12.III.1835), al King's Theatre il 14 maggio, appena una settimana prima dei *Puritani*. Secondo Bellini, il debutto della sua opera era stato posticipato per paura di replicare il fiasco che a Parigi aveva suscitato il confronto tra i due titoli (si veda la lettera di Bellini a Francesco Florimo, datata 18 maggio 1835, in CARMELO NERI, *Vincenzo Bellini. Nuovo Epistolario 1819-1835*, Aci Sant'Antonio, Agorà, 2005, p. 407).

<sup>23</sup> La constatazione dell'assenza di una sinfonia d'apertura si riscontra anche nell'articolo pubblicato sull'«Observer» del 24 maggio.

<sup>24</sup> Si tratta della polacca di Elvira dell'Atto I, «Son virgin vezzosa».

<sup>25</sup> Pierre-François Laporte (Parigi 1799-1841), impresario del King's Theatre dal 1828. Sulla gestione Laporte e le relazioni con il Théâtre Italien di Parigi, cfr. ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Parigi-Londra andata e ritorno: musiche, cantanti e faccendieri fra i teatri d'opera italiana (1830-38)*, in *Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, a cura di Stefano La Via e Roger Parker, Torino, EDT, 2002, pp. 193-209.

<sup>26</sup> *La prova d'un'opera seria* (Milano, Teatro alla Scala, autunno 1805), melodramma giocoso in due atti con testo e musica di Francesco Gnecco (Genova 1769 - Milano 1810), ebbe un duraturo successo nei teatri europei.

<sup>27</sup> *La Sylphide*, balletto su libretto del tenore Adolphe Nourrit (Montpellier 1802 - Napoli 1839), musica di Jean

of which Mademoiselle Taglioni<sup>28</sup> is to make her first appearance this season.

### «The Morning Chronicle»

**Venerdì, 22 maggio 1835** (testo apparso identico nell'«Evening Chronicle» del 23 maggio 1835)<sup>29</sup>

King's Theatre. Bellini's new opera, *I Puritani*, was on Thursday night performed for the first time in England, for the benefit of Mdlle. Grisi. The *libretto* is a pleasing little drama, somewhat absurd in its incidents, but possessing a good deal of interest, and affording considerable room for the display of tragic power on the part of the heroine. The action of the piece takes place in England during the civil wars; and the scene lies in a fortress occupied by the adherents of Cromwell. *Lord Walter Walton*, the governor of the place, has a fair daughter, *Elvira*, who loves and is beloved by *Lord Arthur Talbot*, a young cavalier, devoted to the Royal cause. *Elvira*'s hand had been promised to *Sir Richard Forth*, a friend of her father's, and, of course, a zealous Round-head; but the old gentleman is moved by the young lady's tears to break faith with the Puritan lover, and to bestow her on the man of her heart. *Henrietta Maria* of France, the widow of Charles the First, is a prisoner in the fortress under a feigned name, and is on the point of being brought before the Parliament to be tried for her life. The young Cavalier, who is about to be united to his mistress, discovers the Royal prisoner, and moved by her danger contrives to effect her escape, and accompanies her in it, even when the bridal procession was moving to the altar. The poor bride, conceiving that her intended had eloped with another woman, becomes insane. The fugitives are pursued, but in vain; and *Talbot* is outlawed and condemned to death by the Parliament. Some months afterwards he returns in disguise to the residence of his mistress, whom he contrives to see, and a touching scene takes place between them, during which they are surprised by the Puritans. His rival gives orders for the immediate execution of his sentence; but, as he is on the point of being put to death, a horn is heard, and a messenger arrives, with news that the Stuarts had been defeated, and the prisoner pardoned. The violent shocks of grief and joy have a salutary effect on the young lady's mind; and all parties (except, of course, the disappointed rival) are happy. The piece is written in very "choice Italian," and contains many pleasing and even poetical passages.

The music of this opera is precisely what we expected from the former productions of the composer. The airs are pretty, but common, and there is an eternal repetition of phrases and passages which we have heard again and again. The choruses are little better than mere noise; and, indeed, the general character of the music may be designated by the word "*strepitoso*." The

---

Schneitzhöffer (Toulouse 1785 - Paris 1852) e coreografia di Filippo Taglioni (Milano 1777 - Como 1871), fu allestito per la prima volta all'Opéra di Parigi nel 1832, con Maria Taglioni (Stoccolma 1804 - Marsiglia 1884), figlia del coreografo, nel ruolo della protagonista.

<sup>28</sup> Si veda la nota precedente.

<sup>29</sup> Alcuni paragrafi sono in comune con gli articoli apparsi su «The Sunday Times» e «The Courier».

orchestra is incessantly kept at hard duty, particularly the brazen instruments and drums, the braying and beating of which hardly ever intermit from the beginning to the end of the piece. An essayist of the last century, describing the fashionable bucks of his day, said that they looked fierce that they might not look sheepish; the modern Italian composers are boisterous that they may not seem feeble. Their music, however, shows off the florid style of the present race of singers; and the public, it appears, would rather hear Grisi and Rubini indulge in an interminable tissue of *roulades* and flourishes in a song of Bellini's or Donizetti's, than sing, with a chasteness and purity of which they are very capable, the divine melodies of Cimarosa or Mozart. Surely, as the Tories say, there must be a *re-action* one of these days.<sup>30</sup>

Grisi made a splendid display of her powers as an actress in this opera. She appears at first all radiant with loveliness and joy, indulging in all the exuberance of youthful spirits, and exulting in the prospect of an immediate union with him she loves. The air in which she gives vent to her joyous feelings, "Son vergine vezzosa," is, in our apprehension, the most charming thing in the opera; and nothing could be more delicious than the manner in which she sang it. When the cup of happiness is suddenly dashed from her lips – when she believes that her lover has abandoned her at the very altar – there is something terrific in the aspect of her despair even before she articulates a word or utters a sound. Grisi's representation of melancholy madness is full of truth and beauty, except when it is marred by the necessity of singing long tissues of florid passages, the execution of which is incompatible with expression of any kind. Rubini in the character of *Arthur*, acted and sung very beautifully; but there was nothing in the music of his part that was at all striking. Tamburini had the part of Sir *Riccardo Forth*, and Lablache that of *Sir Georgio*, an uncle of the heroine – a personage who has little to do with the business of the piece, except singing certain duets and filling up the bass in the concerted pieces. Grisi's performance was enthusiastically applauded, and, on her appearing before the curtain at the conclusion of the opera, wreaths of flowers were flung upon the stage – a piece of mummery of which an English audience ought to be ashamed. The piece was announced for repetition on Tuesday, by command of the Queen.

## «Morning Herald»

Venerdì, 22 maggio 1835<sup>31</sup>

The King's Theatre. Grisi had her benefit here last night, and a house which attested her popularity in the most unequivocal manner, as it was full in every part, even up to the top of the gallery. Her Royal Highness the Duchess of Kent,<sup>32</sup> the Princess Victoria, and his

<sup>30</sup> Il critico del «Morning Chronicle» sarebbe stato presto accontentato: in «The Court magazine and belle assemblee» del 7 luglio 1835 apparve infatti la recensione di un concerto ben riuscito, organizzato il 30 maggio dai García, durante il quale Giulia Grisi, insieme a Maria Malibran e a Manuel García (figlio) cantarono il terzetto «Le faccio un inchino», dal *Matrimonio segreto* di Cimarosa.

<sup>31</sup> Alcuni paragrafi sono in comune con gli articoli apparsi in «The Observer» e «The Courier».

<sup>32</sup> La futura regina Vittoria del Regno Unito (Londra 1819 - Isola di Wight 1901) era figlia dei Duchi di Kent, Edoardo Augusto, figlio di re Giorgio III, e Vittoria di Sassonia-Coburgo-Saalfeld. Il Duca di Cambridge

Royal Highness the Duke of Cambridge were amongst the audience. Bellini's opera *I Puritani* was produced on the occasion, and was well calculated to display the various excellences of the fair *prima donna*. The libretto of this opera is of about an average merit, and rather gives opportunities for fine acting, than in itself develops a powerful dramatic action. Its plot is laid, as the name implies, in the days of the roundheads, and after the death of Charles. It opens with the approaching nuptials of a young nobleman *Lord Arthur Talbot* and *Elvira*, the daughter of *Lord Walton*, the commandant of a fortress in the interest of the Puritans. At the same time, a female of rank, whose life is compromised as an adherent of Royalty, is a prisoner to *Walton* and about to be sent off to London for judgement. *Talbot*, who is a loyalist at heart, manifest some pity for her situation, upon which she reveals to him privately that she is the Queen in disguise. In the ardour of the moment he devotes himself to her protection, and, as the only means of getting her beyond the fortress walls, in which the scene is laid, induces her to assume and conceal her features under the bridal veil of *Elvira*, in the momentary absence of the latter. A Puritan colonel, who is his rival for the hand of *Elvira*, is about to hinder his exit with the Queen, when perceiving the features of the latter he gladly assent to their departure, in the hope that *Talbot* maybe in every way compromised. The fugitives escape, the alarm is given, and poor *Elvira*, as needs must in dramatics, goes mad in white satin. After the safety of the Queen is supposed to be secured, *Talbot* returns in disguise to the residence of his mistress. He serenades her, and obtains an interview with her, which, as she is still mad, is of the most tragic kind. At its conclusion he is surprised, made prisoner, and informed that, for his connivance in the Queen's escape, he is condemned to death. The announcement of this sentence is comprehended by *Elvira*, and has the effect of at once restoring her senses. A scene of the most pathetic kind then takes place between her, her father,<sup>33</sup> and the two rival lovers, and a most tragic consummation seems impending, when, with dramatic *opportuneness*, a despatch comes from Cromwell, announcing a new victory, and a pardon for all prisoners to the Commonwealth. The finale is, therefore, abruptly changed from melancholy to jubilant, and the lovers are united. Bellini's music in this opera is not so even in its merit as in that of the *Sonnambula* – its choruses are, on the whole, inferior to those of the latter work. They have not the melodious subject, and they are rather too noisy. Bellini would seem to have been in a drum fever when he composed them. Still there is a vigour about them which carries them off successfully. Neither are there so many melodies in the lighter parts of this as in the other opera. But, on the other hand, it has some of more spirit – more fire. Grisi's music in *Elvira* was almost all good – some of it exceedingly beautiful. The polonaise in the eighth scene, first act, 'Son vergin vezzosa' is one of the most graceful *allegros* we have heard, and, indeed, the whole *scena* to which it belongs is quite beautiful. Grisi, who looked a lovely bride, supported the spirit of this part of the composition with acting of the most animated and elegant *naïveté*. In the last scene of the same act she had a pathetic *scena* also, commencing with the passage 'Arturo! Ah già ritorni', which had a full and most feeling effect. In the second and third act there was a good deal of highly-wrought

---

qui citato era Adolfo, zio di Vittoria, fratello minore del padre.

33 In realtà si tratta dello zio di Elvira, sir Giorgio, dal momento che si fa riferimento al Finale ultimo dell'opera.

music, particularly the air ‘Qui la voce sua soave’ in the one, and the duet ‘Vieni fra le mie braccia’ in the other. We do not think Grisi has ever been in finer voice than she was on this occasion. In the first-act music to which we have alluded, there were some passages which drew forth from her some of the purest and most sustained vocal melody that we have ever had the good fortune to hear. At the conclusion of the opera, the feelings of the house seemed quite enthusiastic, and when Grisi was called forth before the curtain showers of bouquets and wreaths were flung towards her from all parts of the house, so that the stage was quite covered with them, and Tamburini and Lablache had no trifling labour in picking them up. Rubini took the part of Arturo, and had some sweet melody to sing in it, especially the air in the first act ‘A te o cara!’ the subsequent concerted conclusion of which was one of the most charming parts of the opera. Tamburini appeared as the rival lover, Sir Ricardo Forth, and Lablache as the father of Elvira;<sup>34</sup> both acted and sung admirably. Their martial duet, at the end of the second act, ‘Chi ben la patria adora’, a remarkably spirited composition, in the same bold vein as the celebrated duet in the second act of *Otello*,<sup>35</sup> was enthusiastically encored, and the applause was continued after the curtain had fallen, so that both had to come forward and receive a fresh peal. At Paris Bellini himself had to appear, and accept this species of compliment. On the whole the opera went off most successfully. It is, throughout, as we have implied, composed at least with *vivida vis* and it was acted with a sympathetic spirit. At the fall of the curtain Laporte came forward and announced that it would be repeated on Tuesday night next, at the command of her Majesty.

### «The Morning Post»

Venerdì, 22 maggio 1835

The Opera – King’s Theatre. Production of *I Puritani e I Cavalieri* – We are not at all surprised that Grisi should have fixed upon Bellini’s last production for her benefit, since the part assigned to her affords opportunities for the display of capabilities, vocal and histrionic, which her powers, however extraordinary, have not before exhibited. The attendance of the fashionable world and of *dilettante* included almost every person of note. Royalty was not exempt from the interest excited on behalf of the young and beautiful *bénéficiaire*, and her Majesté as well as the Duchess of Kent and the Princess Victoria occupied boxes on this interesting occasion, while every portion of the house displayed animated proofs of the deserved estimation in which the talents of Grisi are held. The *Puritani* was first produced in January last at the Théâtre Italien in Paris, where it met with considerable success. The *libretto* is from the pen of Count Pepoli,<sup>36</sup> known from his writings on the fine arts, and by some

---

<sup>34</sup> Anche in questo caso si tratta di una svista, dal momento che Lablache interpretava il ruolo di Sir Giorgio, zio e non padre di Elvira.

<sup>35</sup> Il riferimento sembra sia al Duetto «Non m’inganno» da *Otello* di Rossini. *Otello ossia Il Moro di Venezia* (Napoli, Teatro del Fondo, 4.XII.1816) fu rappresentato per la prima volta a Londra, al King’s Theatre, il 22 maggio 1822.

<sup>36</sup> Carlo Pepoli (Bologna 1796-1881), poeta e librettista, conobbe Bellini a Parigi, dove si trovava in esilio

poetical works of merit, who borrowed the subject from a piece played about two years since at the Vaudeville, under the title of *Têtes [sic] Rondes et des Cavaliers*, which was written by M. Ancelot.<sup>37</sup> The drama is told in good poetry, and in an interesting and intelligible manner, which left to the composer the requisite latitude for diversified expression. How far Bellini has availed himself of the scope for good music we are about to describe, so far as first impression will allow us, and consistently with the space and time which can be allowed to the examination.

The parts were thus distributed:

Lord Arthur Talbot.....	Signor Rubini
Sir Giorgio.....	Signor Lablache
Sir Riccardo Forth.....	Signor Tamburini
Lord Gualtiero Valton....	Signor Giubilei
Elvira.....	Mdlle Grisi
Enrichetta di Francia.....	Mrs E. Seguin

In the place of an overture a quick movement of a military *motivo*, followed by a succession of passages on the wind instruments, which did not come up to the expectations raised by the first burst, precede the rising of the curtain, discovering a view of Plymouth (as we understood), but which we will take for granted was intended for some fortress at the period of the wars of the Commonwealth. The opening scene partakes of a triple character – the military, the religious, and the nuptial. The first struck us as based upon a Spanish bolero; the second is one of great merit, although characterised by an inconsistency. The Puritans sing the morning prayer, with the accompaniment of an organ, which they never used for their devotions. The voices of Grisi, Lablache and Tamburini are heard in this division of the chorus with a very pleasing and devotional effect. The nuptial is the most original bit of this introduction, and is wound up very spiritedly. *Richard Forth* then sings an agreeable cavatina ‘Ah per sempre io ti perdei,’ beautifully executed by Tamburini, descriptive of his affection for *Elvira*, which is not returned by her, as she had formed an attachment for a noble cavalier, *Arthur Talbot*. The next scene passes in *Elvira*’s room, and a fine duet ‘Piangi, o figlia, sul mio seno,’ takes place between her and *Sir George*, her uncle, a brother of *Lord Walton*, the governor of the fortress and one of Cromwell’s party. This duet is replete with happy and melodious phrases, and was done ample justice by Lablache and Grisi. The uncle has procured the consent of *Lord Walton* for the union between *Lord Talbot*, a partisan of the Stuarts, and his daughter, although he had affianced her in the first instance to *Richard Forth*. The breaking of the joyful intelligence to *Elvira*, and her rapture when informed of the completion of her hopes, were admirably developed in this duet. In the next scene the Cavalier arrives, and Rubini has a very sweet air to sing, which precedes a well written

---

in seguito alla partecipazione ai moti italiani del 1831. Si trasferì poi a Londra per insegnare Letteratura italiana all’University College. Al tempo della prima dei *Puritani* il librettista era già a Londra (si veda la lettera di Bellini a Filippo Santocanale, datata 14 maggio 1835, in CARMELO NERI, *Vincenzo Bellini. Nuovo Epistolario 1819-1835* cit., pp. 405-406).

<sup>37</sup> Si veda la nota n. 1.

quartet, which was encored, sung by him, Grisi, Lablache, and Giubilei, beginning with ‘Senza occaso questa aurora,’ and descriptive of the happiness of the father, uncle, daughter and lover. The nuptial entertainment is about to proceed when an unknown prisoner, a female of high distinction, arrives, who is informed by the Governor that the Parliament requires her presence. *Arthur* is interested in her fate and ascertains that she is *Henrietta of France*, the widow of *Charles I*. He is determined at all hazards to save her from her impending fate. It is here that the *bijou* of the opera is sung. It is one of the most agreeable and catching airs, and executed by Mademoiselle Grisi, was enthusiastically applauded and encored. In the *polacca*, which is supported by Lablache, Rubini and Mrs. E. Seguin, Grisi sings the burden with a grace and elegance without parallel, first luxuriating in roulades of exquisite finish and precision, now ascending in *alt*, then dropping octaves, revelling in triplets of a charm absolutely ravishing, leaving the melody and returning to it with a refined *gusto* coupled with the most astonishing facility of tone. The other three singers aided and abetted in this attack upon the sense of hearing, until every listener almost imagined he was in fairyland, and the sounds were of no mortal origin. This *polacca* will become an established favourite. The singing of Grisi in it is beyond all praise. The *naïvité* of her acting when she placed the nuptial veil on the head of *Henrietta*, in order to behold how it would attract the attention of her lover, was an admirable keeping with her astonishing vocal efforts. *Arthur*, warmed by his loyalty to the Stuarts, however, takes flight with *Henrietta*, to save her life, and leaves his bride at the altar in her wedding garments, in order to protect the proscribed Queen of England. *Elvira*, overwhelmed by the unexplained flight of *Arthur*, loses her reason on learning the fact, and the finale of the first act is then gone through. The andante is here well conceived, and the conflicting emotions of the various persons engaged in it dramatically described. It is a pity that Bellini did not embrace the situation to make the music of *Elvira* more strongly marked. He may not always have a *cantatrice* who can express so much by the ‘silent system’ as Grisi. The concluding burst of the puritan soldiers – their curse on the fugitives – was powerfully delivered and met with much approbation. In the second act there are some remarkable *morceaux*. The first is the opening air of *Sir George*, most touchingly delivered by Lablache, who tells the tale of the madness of his niece to a chorus of peasants. A mad scene of *Elvira* follows, forming a trio between her, *Richard*, and *George*. Grisi created the most profound interest in the whole of this most difficult position, and, whether in the description of deep and calm despair, of ardent love for her supposed faithless *Arthur*, or of the desperate violence and recklessness of a ‘wrecked mind’, she was equally grand, moving and terrible. The variety of expressions which she infused into the signs of insanity was in every point evidence of the thorough knowledge and conception which she possessed of the attributes of this most frightful of all disorders. A magnificent duet between Lablache and Tamburini closed the second act. *Sir George* engages *Sir Richard* to endeavour to save the life of *Arthur*, condemned to death by the Parliament. This forms the subject of the duet. After a beautiful symphony on the horn, very well played by Platt, it commences with a musical dialogue, in which the questions are given with dignity on the one hand, and stern defiance on the other. Each singer then urges his reason separately for the course to be pursued, and *Sir Richard* having at length consented to the proposition of *Sir George*, they break out in unison in a most energetic declaration of acting together for the good of the country. We never heard more tremendous cheering as each singer gave the following words in turn, and then took them

together:

“Suoni la tromba e intrepido  
Io pugnerò da forte,  
Bello è affrontar la morte  
Gridando libertà.  
Amor di Patria impavido  
Mieta i sanguigni allori  
Poi terga i bei sudori  
E i pianti la pietà.”

This animated peroration, brilliantly executed, with an exhilarating accompaniment of trumpets, was compelled to be repeated, and the excitement of the audience at this duet, which terminated the second act, was not allayed until Lablache and Tamburini had appeared after the fall of the curtain. The last part of the opera is taken up with the melancholy wandering of *Arthur*, who returns at the risk of his life, to explain to *Elvira* the cause of his flight. He meets her; but finds that her reason has fled, and, becoming indifferent to his lot, is surprised by Cromwell's soldiers. *Arthur* is about to be removed for execution when *Elvira* recovers her reason, at the threats of the Puritans, and avows her determination of dying with her lover, which *dénouement* is changed to the more acceptable one of a happy *finale*, in consequence of the publication of an amnesty by Cromwell. The duet between Rubini and Grisi is the most choice *moreau* in the last act. The opera upon the whole seemed to impart unmixed satisfaction, although in our minds it is a composition of very unequal merit. Bellini has, it must be admitted, notwithstanding, added materially to his reputation by the *Puritani*. There is decided evidence of improvement in his instrumentation, and there are some striking bits which will outlive the opera itself, that is, if singers can be found to do the music – a question, we are incline to think, rather problematical – equal to those of the present company at the King's Theatre. Our reminiscences now cling to the *polacca*, and to the duet between Lablache and Tamburini; of the rest we can speak but imperfectly, as it has not dwelled in our memory. As an opera *de circonstance* it must enjoy popularity, for there are attractions in it apart from the merits of the music, which are all sufficient to insure its success. We have not done justice to Grisi, and it is not in our power by any feeble attempt of ours to convey an accurate notion of the excellence of her singing and acting. She was immensely applauded throughout the opera, and had to encounter at the termination a shower of wreaths, bouquets, etc., which the active exertions of Lablache, Tamburini and Rubini, were called into requisition to collect. We have but to notice one defect which was observable, and that applies to her costume. This was unquestionably of too costly a nature for a Puritan's daughter. Lablache was a living impersonation of one of Sir Walter Scott's covenanters – we never beheld a more striking *tableau vivant*. His walk, action, and gestures were all equally adapted to his part. We shall have another occasion to notice his singing as well as that of Tamburini and Rubini, who both acted up to their characters with zeal and energy. M. Laporte, after the principal performers had appeared and retired, came forward to announce that by command of their Majesties the opera would be repeated on Tuesday in their presence. This statement was received with much satisfaction.

## «The Times»

Venerdì, 22 maggio 1835<sup>38</sup>

King's Theatre. Signor Bellini's new opera, entitled *I Puritani e I Cavalieri* (The Puritans and the Cavaliers), was produced last night for the benefit of Mademoiselle Grisi. The fame of this opera had been trumpeted forth by the friends of the *giovine maestro* with extraordinary perseverance, and we have reason to think that its merits were proclaimed actually before a note of it was put on paper. The fact, however, is, that Bellini had declared about a year ago that he would withdraw from the world, and retire to a remote cottage for six months; after which he would return with the best opera that he had yet written. He did so, and we are bound to say, by what we heard last night of the produce of his labours, that he has most faithfully acted up to his intentions. *I Puritani* turns out to be most certainly the best opera of Signor Bellini; but from the high rank in which it deserves to stand to the very highest of musical composition there is yet no small distance, and we wish Signor Bellini's friends would in future be more sparing of their praise, and more prodigal of their good advice, so that he may continue writing "best" operas, in order to reach the point of perfection to which his talents would carry him if he chose to exercise them properly. It would be desirable, too, that he should make a better selection of a dramatic subject than that of *I Puritani*, the story of which is not merely without any regularity, link, or interest of accident, but quite incomprehensible in many parts, and perfectly flat throughout. The author of the story ought to have attached a short notice by way of preface or appendix to his *libretto*, in order to make it intelligible. In contradistinction to the new opera of Donizetti, which this one has closely followed, the story appears to run entirely on love, and the *libretto* is almost wholly filled with erratic exclamations, ending in the monotonous and commonplace *cor, amor, errante, piante, amorosa, lamentosa, etc.* So far as we are able to make out the author's meaning (if he really intended giving any meaning to his story), it would seem that Lord Arthur Talbot (Rubini), a partisan of the Stuarts, was in love with Elvira (Mdlle. Grisi), daughter of Lord Walton (Giubilei), and niece of Sir George (Lablache), both of them commanders of the forces of the commonwealth, under Cromwell. We are given to understand in the course of the piece that Lord Arthur has a rival in Sir Richard Forth (Tamburini); but though this personage seems to be desperately in love, and appears to intrigue in order to get Lord Arthur out of the way, he nevertheless continues to be a rejected suitor. Elvira becomes mad or "delirious", as the *libretto* has it, in consequence of a notion of hers that Lord Arthur is in love with Henrietta of France, widow of Charles I (Mrs. E Seguin), and many and various are the distresses occasioned by this "delirious" malady of hers. She and others appear in diverse interesting situations in consequence thereof; and the whole closes after three acts' display by the return from exile of Lord Arthur, and the total dissipation of the "delirious" ravings of Elvira. We should not omit saying that Sir George appears to take a much greater interest in the love affairs of his niece than her father, Lord Walton, inasmuch as this enables Signor Lablache to figure in almost every scene, in the absence of his Lordship,

---

<sup>38</sup> L'articolo è quasi del tutto uguale, con toni decisamente più critici, a quello apparso lo stesso giorno sul quotidiano «Globe and Traveller».

who makes a short appearance and a final exit in the course of the first act. Signor Bellini is, like Signor Donizetti, guilty of not having given an overture to his new opera. Do these young composers feel the consciousness of incapacity to write a good overture? None of the great masters before them have ever been guilty of such a piece of negligence, and the great masters are models worthy of being imitated by such composers as Messrs. Bellini and Donizetti. The whole of the first act of this opera, however, so far as music is concerned, is a work of very superior merit. It abounds in richness of harmony, in fullness of orchestral accompaniment, and in happy inspirations. Bellini never wrote so exquisite a *morceau* as the *polacca* introduced in the eighth scene of the first act. It was sung by Mademoiselle Grisi, and by Lablache and Giubilei, who take up the *ritournelle* with her in so tasteful and highly finished a manner, as to elicit bursts of applause that were evidently quite spontaneous. The *polacca* was, of course, called for a second time, and applauded even with more warmth than before. The second act is also full of excellent music, and contains more concerted pieces than the first. The whole of it was given with so much effect, that a call was set up at the end of it for Lablache and Tamburini, who had to re-appear. The third act is the weakest of the three, but it has some very good concerted pieces. The whole opera abounds in choruses, some of which only were given, owing to the shortness of the time allowed for the rehearsals after the arrival of the score. On this account many parts of the *libretto* were skipped over, and the performance was necessarily a good deal shortened. If all the choruses be as good as the few that were given, they should not by any means be left out in future. The performance was greatly applauded throughout by a crowded audience, who, at the end, insisted on the re-appearance of Mademoiselle Grisi, on whom crowns and garlands were immediately showered from the parts of the house nearest the stage. This practice, which a few contemptible sycophants have introduced among us within the last four or five years, is an exceedingly silly one, and not at all in harmony with English notions and English customs. We wish its authors would testify their admiration by some other mode more suitable to our national manners. A shower of cabbage-leaves is surely a very little better compliment than a volley of rotten eggs. After the opera Mr. Laporte came forward and announced that Her Majesty had commanded that the new opera should be repeated on Tuesday next; and on the following Thursday it is to be given for the benefit of Mr. Laporte, together with *La Prova d'un Opera Seria*, and the ballet *La Sylphide*, in the last of which Mademoiselle Taglioni is to make her first appearance this season.

### «The Athenæum»

Sabato, 23 maggio 1835

The new opera by Bellini which has been so popular in Paris, was produced on Thursday night, for Grisi's benefit. We should not wonder if 'I Puritani' prove as great a favourite here as it has been in France; for the sake of Rubini's romance in the first act,<sup>39</sup> Grisi's

---

<sup>39</sup> Si tratta dell'Aria di Riccardo «Ah, per sempre io ti perdei».

charming Polonaise ‘Son vergin vezzosa,’ and the duet between Lablache and Tamburini,<sup>40</sup> which was *encored* with a storm of applause, and the two singers compelled to appear before the curtain at the close of the second act. For the rest, we can hardly recollect one phrase or combination, which is strikingly original, and must wait for Tuesday, when it is to be repeated by command of Her Majesty, to give a fuller account of both story and music. In the meantime, however, we ought to say that Grisi exerted herself to the utmost, and that, having set the example of *garlands* for her, we have no fault to find with the armful of wreaths, with which Lablache followed her off the stage, when she was called for at the conclusion of the piece, to receive the congratulations of her friends and the public. We suspect, that the English are in a fair way to become *fanatici per la musica* after all.

## «The Spectator»

Sabato, 23 maggio 1835

Bellini’s new opera. Bellini’s last opera, *I Puritani ed i Cavalieri* – inimitably translated by the doer-into-English of the libretto, “The-Puritans and the Knights”<sup>41</sup> – was performed on Thursday, for the benefit of Grisi. The drama is the work of a Count Pepoli, who enjoys some literary reputation in Italy; and it is certainly a good deal superior to the productions of the hackney scribblers attached to the Italian theatres and denominated “poets.” There is in many places a warmth in the thoughts and expressions, and a graceful flow in the verse, not unworthy of the better days of Italian poetry. The troubadour song in the last act, “A una fonte afflitto e solo,” might have been written by Metastasio. Had it been united to a kindred melody, it would have been a perfect gem. The story is not taken from the writings of Sir Walter Scott, as people supposed from the title of the piece, but apparently invented by the author. It is a mere tale of love and madness, without any thing characteristic of the

<sup>40</sup> Si tratta del Duetto Giorgio-Riccardo dell’Atto II, «Il rival salvar tu dêi», la cui stretta, «Suoni la tromba, e intrepido», riscosse particolare successo.

<sup>41</sup> Il libretto del primo allestimento londinese dei *Puritani* fu pubblicato, con traduzione inglese a fronte, a cura di Federico Massimiliano Doca, traduttore in quegli anni di altri libretti per il King’s Theatre e amico di Bellini. Doca inviò al compositore il 26 luglio un gustoso resoconto dell’accoglienza dei *Puritani* alla prima stagione londinese (VINCENZO BELLINI, *Epistolario*, a cura di Luisa Cambi, Verona, Mondadori, 1943, p. 569). La stessa traduzione non sembra esser stata invece apprezzata dal critico del «Musical Library Monthly Supplement» (luglio 1835, si veda più avanti nella rassegna stampa), che la definisce «quite as absurd as the drama». La traduzione non è metrica, ha il tono prosastico delle parafrasi; raramente restituisce le figure retoriche della poesia italiana e talvolta ne liquida le ridondanze anche con asciutte omissioni, seppure minime. Fra i vari esempi, la metafora «GiuNSE a me l'estrema sera» di Enrichetta di Francia è resa con «my career is ended»; «Mia man non è ancor gelida» di Giorgio è resa con «My hand is not yet frozen by age»; anche l’intensità icastica del sangue, dei sudori e delle lacrime versati per l’impavido amor di patria e tersi dalla pietà, nella seconda quartina della stretta «Suoni la tromba, e intrepido», è ristretta nei toni smorzati della frase «Let the love of our country reap crowns of laurels, and then let pity wipe our brows!». Dalle lettere del 1835 di Bellini a Doca, si intuisce comunque che quest’ultimo era amico, oltre che di Costa e Gabussi, del librettista dei *Puritani* Carlo Pepoli, da poco trasferitosi a Londra (cfr. CARMELO NERI, *Vincenzo Bellini. Nuovo Epistolario 1819-1835* cit., pp. 425-426).

country or period in which the action is laid, except its English names, and the division of the characters into Puritans and Cavaliers, – for which Guelphs and Ghibellines, or any other contending parties, might have been substituted with equal propriety. Grisi plays the part of a young lady, Elvira, the daughter of a Puritan officer, who is betrothed to a young nobleman of the Royalist party, Arturo Talbot. Talbot discovers that Queen Henrietta, the widow of Charles the First, is imprisoned in the fortress where the nuptials are about to take place; and chivalrously assists her to escape, and accompanies her, at the moment the bridal procession is approaching the altar. The lady, thinking herself deserted by a faithless lover, runs mad; and continues in that state till Talbot, who had been proscribed and condemned to death, returns in disguise, and pursued by his enemies, who surprise him in the midst of a tender interview with his mistress. They are about to put him to death on the spot, according to his sentence (though that is not the way in which sentences of death, even in those days, were executed in England), when the catastrophe is suddenly changed, after the fashion of the *Beggar's Opera*,<sup>42</sup> by some one crying “a reprieve!” The lover is pardoned, nobody knows why; the lady recovers her senses; and the curtain falls to the sound of a joyous chorus.

It may easily be imagined that this subject affords great scope for Grisi's powers as an actress. She appears at first as a light-hearted and playful-girl, unable to contain the exuberance of her joy; and in this mood, she sings the prettiest thing in the piece, “Son vergine vezzosa,” – a sort of rondo *alla polaccia*, which she gave with exquisite grace and beauty. From this state of unbounded happiness *Elvira* is, in one moment, plunged into the very depth of despair, which rapidly turns to madness. The sudden change which takes place in Grisi's whole appearance is really appalling. In the forlorn being who stands before us, with dim and rayless eyes, sunk and meaningless features, and a voice hollow, tremulous, and hoarse, not a vestige remains of the lovely and splendid creature we had seen an instant before. Had the composer known how to write the musical language requisite for such a part, Grisi's triumph throughout would have been complete. But, instead of searching among the natural tones and inflections of the human voice when under the influence of emotion, for those simple and penetrating sounds which would express the workings of “an o'er laboured soul,” Bellini had nothing to give but his eternal succession of elaborate and unmeaning flourishes, which constantly drove away from our mind's eye the unhappy “pazza per amore,” and brought before us the skilful Signora Grisi. Even Bellini could not damp the ardour of her genius; but, when she achieved a triumph of expression, it was not by his help, but in spite of him.

Of the other parts there is little to be said. Rubini's character, that of *Arturo Talbot*, the Cavalier lover, is made up of commonplace materials and Tamburini and Lablache have no opportunity of displaying their talents, either dramatic or musical. Lablache, however, looked like the picture of a fine old bluff Roundhead captain, walked out of its frame.

As to the music of this opera generally we discern no improvement whatever in the author's style. His orchestral writing is as unskilful as ever, and considerably more noisy than in his former productions. His choruses and concerted pieces are destitute of ingenuity and effect; and all that can be said of him in the way of praise is, that he introduces pretty melodies which he has not skill and knowledge enough to turn to their proper account. And yet it is

---

<sup>42</sup> Opera comica in tre atti (Londra, Lincoln's Inn Field, 29.I.1728) su libretto di John Gay (Barnstaple 1685 - Londra 1732) e musica di Johann Christoph Pepusch (Berlino 1677 - Londra 1752).

for him, and such as him, that we are deprived of the works of Paer, Mayer, Cimarosa, Rossini, and above all Mozart!

## «The True Sun»

Sabato, 23 maggio 1835

King's Theatre. The second of the operas so anxiously awaited in this country was given last night for Grisi's benefit. The house was crowded at an early hour, and perhaps a more numerous assemblage of the *dilettanti* of London, never marked their admiration of a performer's merits. The plot of *I Puritani*, the opera in question, is exceedingly simple. As the name implies, the action is laid in the stirring times of the Cavaliers and Roundheads. One of Cromwell's officers, *Lord Walton*, (Giubilei), the governor of a fortress, has a fair daughter, *Elvira* (Grisi), who is beloved by a friend of her father's, *Sir Richard Forth* (Tamburini), a Puritan colonel. The young lady, however, has will of her own, and has already fixed her affections on an officer of the King's party, *Lord Arthur Talbot*, (Rubini). On the interference of *Sir George* (Lablache) a Puritan officer, and brother to the governor, he consents to his daughter's union with the cavalier. Matters are in this state when the opera opens, all is joy at the approaching nuptials, and everything appears to promise happiness to the lovers; but the young cavalier having discovered that a lady confined in the fortress is *Henrietta* (Madame Seguin), the Queen of Charles I., he sacrifices love to duty, and flies with the prisoner in order to save her life. *Elvira*'s reason gives way at discovering the supposed treason. As to her lover, he is condemned to death by the Parliament, and rewards are offered for his apprehension. His desire to see his mistress urges him to return to the fortress, and having, in an interview with her, cleared up his conduct, is again received into favour. At this moment the Puritan soldiers arrive, seize the cavalier, and are on the point of leading him away prisoner, when the joyful tidings of a general amnesty are announced, and the opera concludes. It will be perceived by this sketch, that there are but few opportunities for dramatic effect in the piece. The strongest point, the cavalier's struggle between duty and love, is made nothing of, absolutely flung away. The other, where after the reconciliation of the lovers, they are again to be separated, and forever, is also treated carelessly. As far then as Count Pessoli [*sic*] (the writer of the opera) is concerned, not much has been done to obtain success. All rests on the music, and in it we perceive wonderful inequality. The opening chorus of sentinels on the ramparts mingled with the sounds of the Puritans inside, and the morning hymn of the latter afterwards, is not remarkable for any particular effect. The ophicleide was used in accompanying the hymn, probably to imitate the organ; and if such was the intention, it does not exhibit much acquaintance with the religious customs of the Puritans. *Richard*, who enters after the opening chorus, sings a cavatina "*Fior d'Amore*," of which the accompaniment is exceedingly sweet. When Lablache and Grisi enter as the uncle and niece, the business of the opera really begins. Lablache's appearance as the old, sturdy, independent but kind-hearted Puritan was most picturesque. A Vandyke seemed to have left his frame, to walk through life again. He relates to his niece his exertions in her favour, and his recital and her gratitude and joy were well expressed. A trumpet is heard outside; they listen, and their attitudes at the moment formed a most

beautiful picture. The lover enters, and a quartetto is given by Lablache, Rubini, Giubilei, and Grisi, that *must* become a universal favourite. Grisi's sustained treble during the long passages, and Lablache's bass, were wonderfully fine. Another quartetto is given before the first act finishes, which was even more rapturously received, we mean "*Son Virgin reziosa*," that in which *Elvira* places the bridal veil on the Queen, in order to see how she herself will appear in the same dress afterwards. Grisi's playfulness, innocent joy and devotion to her lover were admirably painted. In this quartetto, Lablache's staccato accompaniment to the rest was as perfectly executed as anything we ever heard. It was *encored*, and the audience seemed well inclined to have it a third time. The first act concludes with a chorus expressive of horror and anger at the cavalier's desertion. Tamburini and Lablache were heard in it to great advantage. The two other acts are occupied by Grisi's madness in different places. Her acting throughout such trying scenes was most expressive and natural. Some of her quiet touches were inimitable. When she regards *Sir Richard* steadfastly in the face, and, seeing that sadness has laid its impress there, exclaims "*ei forse amo*," what can be more mournful and true than her action and voice? Again, in the beautiful trio which follows, how touching is her "*essa piange e ti sospira riedi, o caro, al primo amor*?" Her duet also with Rubini at the end was nobly given, and her volume of voice in "*Caro, non ho parola*," was extraordinary. All the performers exerted themselves, and in some instances it was a complete *assaut de chant*. In a duet between Lablache and Tamburini, in the second act, the sound of the trumpet was exceedingly grand. Lablache's second to Tamburini is a musical curiosity. The duet deserved and obtained an *encore*.

On the whole, the music of this opera is too noisy and unequal. There is no unity of plan well conceived, and strictly adhered to – but there are *morceaux* of exquisite melody, which whoever has musical taste will be delighted with, and which must make the opera popular. Bellini had implicit confidence in the *artistes* to whom he entrusted his production. Some parts last night were given in an astonishing manner, and we never saw an audience more *enthousiasmé* than at the second quartetto of the first act, and the noble duet between Lablache and Tamburini. It is not to be wondered at, such sounds will never be surpassed, and perhaps never equalled. Grisi has added to her fame by last night's representation. She is certainly a great actress. At the termination of the opera, showers of flowers were thrown on the stage, and Lablache crowned her twice with green wreaths thrown amongst the rest. M. Laporte announced that the opera would be repeated on Tuesday by command of her Majesty.

## «The Atlas»

Domenica, 24 maggio 1835

Italian Opera. A new opera in three acts, entitled *I Puritani e I Cavalieri*, the music by *Maestro* Bellini, was produced on Thursday, for the benefit of Mademoiselle Grisi. This production, it is said, the composer wrote in retirement, and at the expense of far more care and thought than musicians usually lay out in pieces destined to the short-lived existence of the Italian stage. We wish the composer had found a *libretto* that would have better seconded his endeavour to produce a good work than the one that has fallen to his lot – which is

unusually fertile in the common places of the Italian stage, with the additional disadvantage of a story that reveals itself with difficulty. It is, however, something to see Tamburini, Lablache, and Grisi, in the pitoresque costume of the time of Cromwell. Though the male performers generally look well, Lablache in particular bears about him all the interest of an historical portrait, and seems to have walked out of some ancient gallery a living actor in those sturdy times. Costume is one of the chief sources from which the work derives its favour; another is, that it was written expressly with a view to the powers of the performers who are now employed in its principal parts, and develops with skill and success all the strong features of their respective talent. For instance, all the roundest and richest notes of the charming voice of Lablache are displayed with effect in his different pieces by the choice of a key which throws them entirely within his compass – the pathetic powers of Tamburini are well employed, and sometimes the three bass voices of these singers and Giubilei are heard in rich and unusual combination. Rubini has received a part which exactly suits him, and lastly the heroine, Madlle Grisi (though her bravura music has too frequently the air of mere *solfeggi* for the voice, and is much of it without dramatic interest) is exhibited as a singer in a manner that has not been equalled by any of the other characters in which she has yet performed. The consequence of all this may well be imagined, and to judge by the pervading feeling of a brilliant and crowded house, it was a complete evening of excitement and operatic triumph. For our own part we confess that though we admire many spots in the music – especially the concerted music of the principal voices mixed with chorus, in which there are occasional touches of greatness rarely found in the works of a modern Italian – yet the composition is, on the whole, to our feeling, spun out to a most unreasonable length, especially, as in the *cantilena* of its airs of tenderness and expression, there is a great monotony. Composed into two acts, we cannot help thinking that the brilliant powers now employed upon it would be heard to still greater advantage.

An idea of the interest which it is the attempt of the drama to create, may be conveyed in a few words. Lablache and Tamburini belong to the party of the Puritans. Grisi, who is the ward of the former, and is beloved by the latter, is engaged in a mutual attachment with a young cavalier (Signor Rubini), and is upon the point of being happy with him, when her knight, happening to perform some service for another lady who belongs to the royal house (Mrs. Seguin), she goes mad by a mistaken jealousy. She remains mad during the second act, but recovers her senses in the third, through the impassioned singing of her lover, and then, according to the accustomed conclusion of the nursery tale, ‘they all live happy afterwards’.

The opera is without an overture, and the slight instrumental introduction, during which the curtain ascends, affords any but a favourable impression of the music to come. This is, however, dispelled in the first scene. The chorus kneel at the exterior of a chapel, and from within proceed the sounds of persons at their devotions; and here the voices of Madlle. Grisi, Lablache, etc. are to be recognised with very pretty effect, before their persons are visible. In the finale to the first act are some very effective and novel employments of the chorus, and we must also remark a quintett for three basses, a tenor and soprano, sung by the principal male singers and Madlle. Grisi, a piece of remarkable richness in the combination and beauty of effect. A polacca, sung by Grisi, displayed great brilliancy of execution, but it was dramatically out of place. Tamburini and Lablache sang, at the close of the second act, a duet, in *unison*, with such amazing potency of lungs, that it was *encored* by acclamation. The

opera, on the whole, found great success.

### «The Examiner»

**Domenica, 24 maggio 1835**

A house crowded to the roof witnessed the production of Signor Bellini's new opera on Thursday last. The greater attraction of the evening was the circumstance of its being devoted to the "benefit" of Mademoiselle Grisi. Every expectation raised must have been, or at least ought to have been, satisfied. The composer more than redeemed, we think, the promise of his former writings, and the genius of the artist was triumphantly displayed.

*I Puritani e I Cavalieri* is not, as a whole, we should say – in purpose, conception, and expression – equal to *La Sonnambula*, but it has finer detached passages, and gives unquestionable proof, generally, of an advance of vigour and power. The choruses are poor, – excessively noisy and inexpressive. The recitative, too, is at times singularly common-place. But there are some excellent concerted pieces, and two or three admirable duets; while the majority of the airs are charming, full of ardent and fine expression, touched with the most simple elegance, or deepening into passages of strikingly unaffected pathos.

The story of the opera is one of love and madness, wound up with a marriage. Its scene is laid in a fortress occupied by the Puritans, in the neighbourhood of Plymouth. *Lord Walter Walton* (Giubilei), the Roundhead governor, has a daughter, *Elvira* (Grisi), devoted, as a matter of course, to a gentleman of the opposite party, *Lord Arthur Talbot* (Rubini). Contrary to all precedent, however, the course of their true love is running as smoothly as possible before the second scene of the opera is over. Though the old Roundhead had promised *Elvira* to a youth of his own inclining, *Sir Richard Forth* (Tamburini), he is coaxed and wheedled out of this promise by the suffering of the girl, and the good-natured interference of his brother, *Sir George* (Lablache), who is, as the *libretto* informs us, 'a Colonel on Half-pay', thus delicately intimating the spare time he has upon his hands for transacting other people's business. Everything, then, for the lovers, as we have already observed, is going on swimmingly, when *Lord Talbot* most unfortunately discovers his Queen, *Henrietta*, in one of the inmates of the fortress, and, finding that she is discovered also by the Puritans, resolves on accomplishing her rescue. Availing himself of an artifice suggested by the affectionate joy and happiness of *Elvira*, he effects this, and accompanies *Henrietta* away at the very moment that his bridal procession is moving to the church. The poor bride, conceiving that her intended had eloped with another woman (no unnatural thought of hers, by the way, for though in the secret all the time, we protest we had misgivings ourselves) becomes insane. The fugitives are pursued, but in vain; and *Talbot* is outlawed and condemned to death by the Parliament. Some months afterwards he returns in disguise to the residence of his mistress, whom he contrives to see, and a scene takes place between them, during which they are surprised by the Puritans. *Sir Richard Forth* triumphs over his rival, whose immediate death is resolved on. His Roundhead friends are on the very point of carrying the sentence into effect, and all is distress and horror – when, by one of those

happy incidents which so often occur (upon the stage), an order arrives “in the king’s name,” (who has just been restored) commanding the parties to “drop their daggers,” and all is happiness and joy.

If any one supposes this story very absurd, he will suppose what is exceedingly evident; but he will not think of any absurdity during Grisi’s performance, or think of anything but of her joy and her sorrow. In the character of *Ehvira* she makes the fullest use of her delightful powers. Her singing in “Son vergin vezzosa – in veste di sposa?” is a perfect marvel of expression and execution. Never, in any fairy tale, were pearls scattered about with such divine abundance as were her notes through that exquisite composition. She reminded us of the wonders of Paganini himself – the only person who has realised in our time the stories of ancient music, and made the god-like power of Orpheus scarcely a fable –

Less than a god there could not dwell  
Within the hollow of his shell,  
Which spoke so sweetly and so well.<sup>43</sup>

The fervency of Grisi’s joy is so great and true, that it partakes of the character of pathos.

Her singing and acting in the more passionate scenes of the opera rose with the passion. Her mute action in the scenes of madness was as fine as anything could possibly be. When she slowly ascends the stage, after that divine air “Vien, diletto, è in ciel la luna,” grasping with her hand the imaginary form of her lover, nothing can be conceived more natural, more beautiful, or more affecting. She pauses for a moment, silent, at the top of the stage, and never was still and breathless passion so fearfully expressed or so truly! It is for a moment, only, but as she stands there you feel her hand relaxing as the lover glides away, and, with his form, the illusion of fondness. When she suddenly rushes off, as if to recover their images again, we feel the uselessness of words or music to assist triumphant nature. The heart can break while the tongue is silent! This is only one instance, and her performance was filled with such, but we would particularly mention the scene which it closes, as the noblest and most touching picture of the various aspects of one madness we have ever witnessed on the stage. When she enters singing that fine air

“O rendetemi la speme  
O lasciatemi morir!”

her feeble step and melancholy restlessness betray her *consciousness* of sorrow. She tries one scat, then another, but rest is impossible. The *unconsciousness* of madness returns: –

“Padre mio?... Mi chiami al tempio?”

and her face is now intent with passionate sorrow, now radiant with ghastly joy; and we

---

<sup>43</sup> La citazione è tratta da *A Song for Saint Cecilia’s Day* di John Dryden (Aldwincle 1631 - Londra 1700), del 1687.

see her, smiling or grave – angry or affectionate, yet the same: true to eternal nature, and, by her truth, lifting all things round her from the “sullen earth;” for a moment shattering, even here, all that is affected, all that is conventional, all that is critical; disturbing the fashionable self-possession of indifference; leaving not the thought of a cap or a coronet in box or stall; pouring forth a wealth of emotion, which, while it enriches all, makes all seem poor.

Rubini, Tamburini, and Lablache, did more than justice to their respective parts, which present little for the exercise of such genius as theirs. The martial duet at the close of the second act: - “Suoni la tromba, e intrepido,” was magnificently sung. Lablache never poured forth a more musical torrent of sound.

### «John Bull»

**Domenica, 24 maggio 1835**

On Thursday night, Bellini's new opera of *I Puritani* was performed for the first time in England, for the benefit of Mlle Grisi. The house was crowded, and the attendance included almost every person of note in the fashionable world. The Queen, with the Duchess of Kent and the Princess Victoria, were present. Grisi was in excellent voice, and executed the part assigned to her with more than her usual ability. The singing in the various parts of this beautiful piece was beyond all praise. Lablache, Tamburini and Rubini supported their characters with ability and energy. M. Laporte, after the principal performers had appeared and retired, came forward to announce that, by command of their Majesties, the opera would be repeated on Tuesday in their presence.

### «The National»

**Domenica, 24 maggio 1835**

On Thursday evening Grisi took her benefit, selecting for the occasion Bellini's new opera *I puritani*. We are compelled to defer till after the next representation the detail of this opera, the crowded state of the house presenting our getting more than an occasional glimpse of the stage. We are enabled, however, to state, that it was decidedly successful, and will be repeated next Tuesday, by command of her Majesty.

## «The News»

Domenica, 24 maggio 1835<sup>44</sup>

King's Theatre – On Thursday night Bellini's new opera, *I Puritani e i Cavalieri* (the Puritans and the Cavaliers) was produced for the benefit of Mademoiselle Grisi. The action of the piece takes place in England during the civil wars; and the scene lies in a fortress occupied by the adherents of Cromwell. *Lord Walter Walton*, the governor of the place, has a fair daughter, *Elvira*, who loves and is beloved by *Lord Arthur Talbot*, a young cavalier, devoted to the Royal cause. *Elvira*'s hand had been promised to *Sir Richard Forth*, a friend of her father's, and, of course, a zealous Roundhead; but the old gentleman is moved by the young lady's tears to break faith with the Puritan lover, and to bestow her on the man of her heart. *Henrietta Maria* of France, the widow of Charles the First, is a prisoner in the fortress under a feigned name, and is on the point of being brought before the Parliament to be tried for her life. The young Cavalier, who is about to be united to his mistress, discovers the Royal prisoner, and moved by her danger contrives to effect her escape, and accompanies her in it, even while the bridal procession was moving to the altar. The poor bride, conceiving that her intended had eloped with another woman, becomes insane. The fugitives are pursued, but in vain; and *Talbot* is outlawed and condemned to death by the Parliament. Some months afterwards he returns in disguise to the residence of his mistress, whom he contrives to see, and a touching scene takes a place between them, during which they are surprised by the Puritans. His rival gives orders for the immediate execution of his sentence; but, as he is on the point of being put to death, a horn is heard, and a messenger arrives, with news that the Stuarts had been defeated and the prisoner pardoned. The violent shocks of grief and joy have a salutary effect on the young lady's mind; and all parties (except, of course, the disappointed rival) are happy.

Grisi's music in *Elvira* was almost all good – some of it exceedingly beautiful. The polonaise in the 8th scene, 1<sup>st</sup> act, “Son virgin vezzosa,” is one of the most graceful *allegros* we have heard, and, indeed, the whole *scena* to which it belongs is quite beautiful. Grisi supported the spirit of this part of the composition with acting of the most animated and elegant *naïveté*. In the last scene of the same act she had a pathetic *scena* also, commencing with the passage “Arturo! ah già ritorni,” which had a full and most feeling effect. In the second and third act there was a good deal of highly-wrought music, particularly the air “Qui la voce sua soave” in the one, and the duet “Vieni fra le mie braccia” in the other. In the first act music there were some passages which drew forth from her some of the purest and most sustained vocal melody that we have ever had the good fortune to hear. At the conclusion of the opera, the feelings of the house seemed quite enthusiastic, and when Grisi was called forth before the curtain showers of bouquets and wreaths were flung towards her, so that the stage was quite covered, and Tamburini and Lablache had no trifling labour in picking them up. Rubini

---

<sup>44</sup> Alcuni paragrafi sono in comune con gli articoli apparsi su «The Courier», «The Morning Chronicle» e «The Morning Herald».

took the part of *Arturo*, and had some sweet melody to sing in it, especially the air in the first act “A te oh cara!” the subsequent concerted conclusion of which was one of the most charming parts of the opera. Tamburini appeared as the rival lover, *Sir Ricardo Forth*, and Lablache as the father<sup>45</sup> of *Elvira*; both acted and sung admirably. Their martial duet, at the end of the second act, “Chi ben la Patria adora,” a remarkably spirited composition, in the same bold vein as the celebrated duet in the second act of *Otello*, was enthusiastically encored, and the applause was continued after the curtain had fallen, so that both had to come forward and receive a fresh peal. On the whole, the opera went off most successfully. It is, throughout, as we have implied, composed at least with *vivida ris*, and it was acted with a sympathetic spirit. At the fall of the curtain Laporte came forward and announced that it would be repeated on Tuesday night next, at the command of her Majesty.

## «The Observer»

Domenica, 24 maggio 1835<sup>46</sup>

King's Theatre. Grisi had her benefit here on Thursday night, and a house which attested her popularity in the most unequivocal manner, as it was full in every part, even to the top of the gallery. Her Royal Highness the Duchess of Kent, the Princess Victoria, and his Royal Highness the Duke of Cambridge were amongst the audience. Bellini's opera *I Puritani* was produced on the occasion, and was well calculated to display the various excellencies of the fair *Prima Donna*. The *libretto* of this opera is of about an average merit, and rather gives an opportunity for fine acting, than in itself develops a powerful dramatic action. Its plot is laid, as the name implies, in the days of the Roundheads, and after the death of Charles. It opens with the approaching nuptials of a young nobleman, *Lord Arthur Talbot* and *Elvira*, the daughter of *Lord Walton*, the Commandant of a fortress in the interest of the Puritans. At the same time, a female of rank, whose life is compromised as an adherent of Royalty, is a prisoner to *Walton*, and about to be sent off to London for judgement. *Talbot*, who is a loyalist at heart, manifests some pity for her situation, upon which she reveals to him privately that she is the Queen in disguise. In the ardour of the moment he devotes himself to her protection, and, as the only means of getting her beyond the fortress walls, in which the scene is laid, induces her to assume and conceal her features under the bridal veil of *Elvira*, in the momentary absence of the latter. A Puritan Colonel, who is his rival for the hand of *Elvira*, is about to hinder his exit with the *Queen*, when perceiving the features of the latter he gladly assents to their departure, in the hope that *Talbot* may be in every way compromised. The fugitives escape, the alarm is given, and poor *Elvira*, as needs must in dramatics, goes mad in white satin. After the safety of the *Queen* is supposed to be secured, *Talbot* returns in

---

<sup>45</sup> Si vedano le note 31 e 32.

<sup>46</sup> L'articolo è una composizione delle recensioni apparse il 22 maggio su «The Morning Herald» e «Globe and Traveller».

disguise to the residence of his mistress. He serenades her, and obtains an interview with her, which, as she is still mad, is of the most tragic kind. At its conclusion he is surprised, made prisoner, and informed that, for his connivance in the *Queen's* escape, he is condemned to death. The announcement of this sentence is comprehended by *Elvira*, and has the effect of at once restoring her senses. A scene of the most pathetic kind then takes place between her, her father,<sup>47</sup> and the two rival lovers, and a most tragic consummation seems impending, when with dramatic *opportuneness*, a despatch comes from Cromwell, announcing a new victory, and a pardon for all prisoners to the Commonwealth. The finale is abruptly changed from melancholy to jubilant, and the lovers are united.

Signor Bellini is, like Signor Donizetti, guilty of not having given an overture to his new opera. Do these young composers feel the consciousness of incapacity to write a good overture? None of the great masters before them have ever been guilty of such a piece of negligence, and the great masters are models worthy of being imitated by such composers as Messrs. Bellini and Donizetti. The whole of the first act of this opera, however, so far as music is concerned, is a work of very superior merit. It abounds in richness of harmony, in fullness of orchestral accompaniment, and in happy inspirations. Bellini never wrote so exquisite a *morceau* as the *polacca* introduced in the eighth scene of the first act. It was sung by Mademoiselle Grisi, and by Lablache and Giubilei, who take up the *ritournelle* with her in so tasteful and highly finished a manner, as to elicit bursts of applause that were evidently quite spontaneous. The *polacca* was, of course, called for a second time, and applauded, even with more warmth than before. The second act is also full of excellent music, and contains more concerted pieces than the first. The whole of it was given with so much effect, that a call was set up, at the end of it, for Lablache and Tamburini, who had to re-appear. The third act is the weakest of the three, but it has some very good concerted pieces. The whole opera abounds in choruses, only some of which were given, owing to the shortness of the time allowed for the rehearsals after the arrival of the score. On this account many parts of the *libretto* were skipped over, and the performance was necessarily a good deal shortened. If all the choruses be as good as the few that were given, they should not by any means be left out in future. The performance was greatly applauded throughout by a crowded audience, who, at the end, insisted on the re-appearance of Mademoiselle Grisi, on whom crowns and garlands were immediately showered from the parts of the house nearest the stage.

After the opera Mr. Laporte came forward, and announced that her Majesty had commanded that the new opera should be repeated on Tuesday next; and on the following Thursday it is to be given for the benefit of Mr. Laporte, together with *La Prova d'un Opera seria*, and the ballet *La Sylphide*, in the last of which Mademoiselle Taglioni is to make her first appearance this season.

---

<sup>47</sup> Si vedano le note 31, 32 e 43.

## «The Satirist [The Age]»

Domenica, 24 maggio 1835

Italian Opera. – Bellini's new opera of *I Puritani*, produced on Thursday night, for the benefit of Mademoiselle Grisi, realised all the expectations with which report had inspired us, and fully justified the enthusiasm with which it was received by the Parisians. With the exception of Rossini, Bellini is unquestionably the best Italian composer of the present day, and although his imitations of Rossini's style are sufficiently abundant, his genuine conceptions are marked with a naiveté, a freshness, and a brilliancy, which shine forth in grateful contrast to the servile plagiarisms of many of his contemporaries, and make us regret that he does not entirely depend upon his own inspirations. By the opera of *I Puritani* his reputation has been greatly enhanced – it is beyond all question the best that he has yet produced. Its music is infinitely superior to that of the *Sonnambula* – its popularity, of course, as an opera, can never be equal.

Now, in the first place, we cannot perceive any reasonable ground for the practice of substituting a brief introduction for an overture – a practice which, it seems, we are henceforth to be called upon to tolerate. There is no overture to *I Puritani*, there is none to *Marino Faliero*, and we suppose it is the intention of both Bellini and Donizetti never to compose another. Why is this? Surely it does not proceed from conscious incapacity? Bellini at least should eschew this system. We know that it is generally regarded as a test of the composer's talent, and there certainly is nothing in the overture to *La Sonnambula* which can by any means be said to be peculiarly striking, but the practice of omission ought not to prevail. This, however, by the way – Mademoiselle Grisi displayed excellent judgement in choosing this opera for her benefit.

The first act of *I Puritani* is decidedly the best. The chorus in the first scene, *Quando la tromba*, and that in the second, *A festa! – A tutti ride il cor*, have a grand effect, and are admirably instrumented. The duet in the fourth scene, between *Elvira* and *Sir Georgio* (Grisi and Lablache) commencing *Piangi o figlia* is exceedingly rich; but the *polacca* is the most delightful *morceau* we ever remember to have heard. In this Mademoiselle Grisi surpassed herself. Her execution was truly brilliant, and the ease, the elegance, the charming playfulness, with which she adjusted the veil on the head of *Henrietta*, contributed to an effect which electrified the audience and drew down thunders of applause. The surprising powers of Grisi were never displayed to so great an advantage. There was no labour – no effort in her execution: the most sparkling and difficult passages were given with an ease and brilliancy which excited the highest admiration – the *polacca* on the whole may, in short, be pronounced incomparable. The second act is not so happy. The “madness” of *Elvira* is not equal in intensity to that of *Anna Bolena*.<sup>48</sup> It is a different species of madness – it partakes of the character of a temporary delirium, and fails to enchain the senses, or sufficiently to rivet the attention. It was, nevertheless, made the most of. But the principal part of this act

---

<sup>48</sup> *Anna Bolena* (Milano, Teatro Carcano, 26.XII.1830) fu rappresentata per la prima volta a Londra nel luglio 1831.

is in the hands of Lablache and Rubini,<sup>49</sup> and in speaking of the splendid duet, *Suoni la tromba e intrepido*, with which it concludes, we need not say more than that it was not only encored, but it rendered the appearance of Lablache and Tamburini imperative after the curtain had fallen. In the third act, Grisi and Rubini were again truly great. The opening scene, indeed, was somewhat heavy, but it was beautifully relieved by those which followed, and the finale gave éclat to one of the most effective operas that has been produced for years.

At the conclusion Grisi, Rubini, Tamburini, and Lablache, according to the most approved custom, were loudly called for, and immediately they appeared the stage was literally strewed with wreaths and bouquets – the reception of which had certainly a very imposing effect. The house was brilliantly attended. Her Majesty, the Duchess of Kent, Princess Victoria, &c., were present, and *I Puritani*, which will be decidedly *the* opera of the season, was announced for Tuesday by royal command. On Thursday (the benefit of M. Laporte) it will be again performed with *La Prova*, in which, we believe, Laporte himself will take the part of the poet! Taglioni will also make her first appearance on this occasion, in the admirable ballet of the *Sylphide*.

## «The Sunday Times»

Domenica, 24 maggio 1835<sup>50</sup>

King's Theatre – On Thursday last *I Puritani*, the second of the promised new operas of the season, was produced with success. The story is taken from a drama, played about two years ago, called *Têtes Rondes et Cavaliers*. The action of the piece takes place in England during the civil wars, and the scene lies in a fortress occupied by the adherent of Cromwell. *Lord Walter Walton*, the governor of the place, has a fair daughter, *Ehira*, who loves and is beloved by *Lord Arthur Talbot*, a young cavalier devoted to the royal cause. *Ehira*'s hand had been promised to *Sir Richard Forth*, a friend of her father's, and, of course, a zealous Round-head; but the old gentleman is moved by the young lady's tears to break faith with the Puritan lover, and to bestow her on the man of her heart. *Henrietta Maria* of France, the widow of Charles the First, is a prisoner in the fortress under a feigned name, and is on the point of being brought before the parliament to be tried for her life. The young cavalier, who is about to be united to his mistress, discovers the royal prisoner, and, moved by her danger, contrives to effect her escape, and accompanies her in it, even when the bridal procession was moving to the altar. The poor bride, conceiving that her intended had eloped with another woman, becomes insane. The fugitives are pursued, but in vain; and *Talbot* is outlawed and condemned to death by the Parliament. Some months afterwards he returns in disguise to the residence of his mistress, whom he contrives to see, and a touching scene takes a place between them, during which they are surprised by the Puritans. His rival gives orders for the immediate execution of his sentence; but, as

<sup>49</sup> Si tratta di una svista subito dopo non ripetuta. Il duetto del secondo atto infatti è tra Sir Giorgio (Lablache) e Sir Riccardo Forth (Tamburini). Rubini interpretava il ruolo di Arturo Talbot.

<sup>50</sup> La prima parte della recensione è uguale a quanto pubblicato in «The Morning Chronicle» e «The Courier».

he is on the point of being put to death, a horn is heard, and a messenger arrives, with news that the Stuarts had been defeated and the prisoner pardoned. The violent shocks of grief and joy have a salutary effect on the young lady's mind; and all parties (except, of course, the disappointed rival) are happy.

The piece is written in very 'choice Italian' and contains many pleasing and even poetical passages. Bellini, in this opera, has written rather above his usual mark – he has soared into higher and grander regions of composition, but his success has been very uneven. His instrumentation is considerably improved. The opera is largely indebted for its success to the brilliant talent of those who fill the principal parts. If performed by *artistes* inferior to Grisi, Lablache, Tamburini, and Rubini, we doubt whether it would have obtained that favour which it enjoyed in Paris, and which, during the present season, at least, it is likely to secure in this country. The choicest *morceaux* in the opera are a polonaise in the first act, which was sung by Grisi with superabundance of exquisite ornament, and a duet at the conclusion of the second act, between Lablache and Tamburini, which produced an unanimous *encore*. The music of the third act is dull in the extreme – there is scarcely one passage of redeeming merit in it. Grisi, if possible, surpassed anything she ever before attempted. Lablache was a most perfect picture of the Cromwellian Roundhead. Upon the four leading performers coming forward at the conclusion of the opera, there was a regular horticultural shower of wreaths and bouquets, and it employed Lablache, Tamburini, and Rubini some moments to collect and assign them to the keeping of the fair *cantatrice* and *beneficiaire* of the evening. At the fall of the curtain Mr. Laporte appeared on the stage to announce that, by command of their Majesties, the opera of *I Puritani* would be performed in their presence on Tuesday next.

### «Morning Herald»

**Mercoledì, 27 maggio 1835**

The King's Theatre. The new opera, *I puritani*, was last night performed at the command of her Majesty, who came to the house, not in full state, but almost in the unostentatious manner in which she frequently indulges her taste for the entertainments of this house. When her Majesty entered the box the national anthem was not performed, no doubt in consequence of directions to that effect, nor did the very crowded audience which filled the house interfere with the privacy which was thus implied until, as her Majesty retired from the theatre, there was a general and warm round of applause. The Duchess of Cambridge accompanied her Majesty, and her Royal Highness the Duchess of Kent and the princess Victoria also occupied their box. The opera went off with great success. The polonaise and the military duet were both encored. The music throughout was listened to attentively, which in the house it was the best compliment it could receive.

## «The Morning post»

Mercoledì, 27 maggio 1835

The Opera – King's Theatre. Bellini's last opera, of *I Puritani e I Cavalieri*, was performed yesterday evening for the second time in this country, by special command of the Queen, who honoured the theatre with her presence. At eight o'clock her Majesty entered the box prepared for her reception, accompanied by her usual suite. From the retired seat occupied by the Queen, her entrance was noticed only by a few persons, who did not make known by audible sounds the attendance of the illustrious visitor, and it was only at the termination of the opera, when her Majesty rose to depart, that she was recognized by the audience. A round of hearty applause followed the recognition, which the Queen acknowledged in her most gracious and graceful manner. We observed the Duchess of Kent and the Princess Victoria in their box, as well as a long list of fashionable company. The pit was crowded to excess, and the whole interior, in fact, presented a very animated appearance. The opera went admirably as regards the principal performers, and with some signs of improvement on the part of the chorus. We are little disposed to vary the opinions, formed from our first impressions, of the merits of the composition. There is some pretty and vigorous writing; there are some sparkling *morceaux*; and the general effect is essentially dramatic. There are melodies which catch the ear, and there are some harmonies worthy of a master of higher and more classical pretensions than Bellini. The composer is profoundly indebted to the unequalled artists who immortalized his work in Paris, and who are now electrifying the *dilettante* in London. We question whether the *furore* of the Parisian opera-frequenters could exceed that of our opera-goers; and, in truth, there are two pieces which set at nought all critical acumen and compel the listeners, *nolens volens*, to give themselves up to the illusion of the moment. We allude, of course, to the polacca in the first act, sang by Grisi, assisted by Mrs. E. Seguin, Lablache, and Rubini; and the heartstirring duet between Lablache and Tamburini in the second act. In the former, which was rapturously encored, Grisi again exercised a potent sway over the feelings of her auditory. The melody itself is of a light, graceful character which fixes attention immediately, but, executed by the rich Italian soprano of Grisi, with her exquisitely round, full, and clear tones, with an intonation faultlessly pure, and with a facility of execution which the best instrumental player might envy, it is rendered peculiarly fascinating. This is literally no exaggeration: the breathless silence which reigns during the progress of the polacca – the evident anxiety not to lose the last dying vibration of a single note – and the tremendous approbation which follows its conclusion, must be sufficient evidence of the spell under which the hearers of this charming Polonaise are labouring. The repetition of the duet was insisted on, and Lablache and Tamburini had, as at Grisi's benefit, to come forward again, after the fall of the curtains, to receive renewed marks of the satisfaction afforded by their matchless display of vocal power. The entire duet is well written; the various emotions are correctly described; and the gradual preparation for the unison of the two voices chanting the paramount duties of patriotism reflects the highest credit on Bellini for his happy conception. The amateurs bestowed an *encore* also on the opening aria of Rubini, "A te, o cara, Amor talora," with its accompanying quartet, "Senza occaso questa aurora." Grisi, Lablache, Giubilei, and Rubini rendered every justice to the composition. The duet "Piangi o figlia, sul mio seno," between Lablache and Grisi, in the

first act, although much applauded scarcely received enough notice. It is a very clever, as well as pleasing, duet. The third act went heavily, notwithstanding there is a fine duet between Rubini and Grisi, which they sing with delicious expression. The acting in the chief parts is worthy of a separate notice. Grisi is equally great in the delineation of the joys or sorrows of *Ehira*. Her mad scene is a prodigious effort, and is only approached in excellence by the accurate discrimination of the one in which the recovery of reason is depicted. Some of her attitudes with Lablache, in her first scene, were perfect studies. This celebrated singer, and, we may add, actor, has made quite a picture of the Puritan soldier. His gait and bearing are also very characteristic. Tamburini shared, as he deserved to do, in the honours of the evening. He sang with the most impassioned feeling the beautiful cavatina, "Ah per sempre io ti perdei." Rubini was in fine voice, and although his part was somewhat *triste*, he made a gallant cavalier. It would be an act of injustice to pass over the names of Mrs. E. Seguin and Giubilei, as, although they have little to do, it is done well, and they are, therefore, addition to the strength of the cast. At the end of the opera the prolonged cheering induced Grisi, Rubini, Lablache, and Tamburini to conform to the custom imposed upon them, of appearing before the curtain.

## «The Times»

**Mercoledì, 27 maggio 1835**

King's Theatre. Her Majesty having fixed on the evening of yesterday for the purpose of honouring with her presence the performance of *I Puritani*, that opera was given last night for the second time. Her Majesty entered her box at 8 o'clock precisely, and immediately after the curtain rose. The polacca in the first act was again encored, and so was the duet between Signori Lablache and Tamburini in the second act. On a closer acquaintance with this new production of Signor Bellini's pen, it is easy to trace his style of composition in almost every bar. The cavatina assigned to Signor Rubini in the first act reminds us strongly of the scene of the *Pirata*,<sup>51</sup> which Signor Rubini has rendered remarkable by the style in which he gives it. But this is a more complete work than any other of the same composer. The fault hitherto peculiar to his compositions, of sudden interruptions of a well-chosen *motive*, does not exist in this opera. The legitimate school of composition has been resorted to, and merit of a very high order is evinced throughout the work. We think, however, upon the whole, that this opera is too long, and that its length imparts a degree of heaviness to the performance which might prove detrimental to its popularity. This is a fault, however, which may be easily corrected by the curtailment of matter that may be easily shortened or left out altogether, so as to compress the three acts into two.

The Queen's box had been considerably enlarged, preparatory to Her Majesty's visit. The Duchess of Cambridge, Lady Clinton, two Maids of Honour, and Lord Howe, sat in the box with Her Majesty. The Duchess of Kent, with the Princess Victoria, was in the next box but

---

<sup>51</sup> *Il pirata* (Milano, Teatro alla Scala, 27.X.1827) fu la prima opera di Bellini a essere rappresentata a Londra il 17 aprile 1830.

one, which is her own. The young Princess, who is an assiduous frequenter of this theatre, always appears to take a real and quite *naïf* interest in the business of the scene. Her Royal Highness has the appearance of enjoying the best health.

## «The Morning Post»

Venerdì, 29 maggio 1835

Review of Thursday's performance: King's Theatre. The most crowded house of the season was the one collected last night, for the benefit of M. Laporte. Hundreds of persons were admitted on the stage, as the first rush, at the opening of the doors, completely filled every space in the pit and gallery, which could command a view of the stage. The *bénéficiaire* has fairly earned this compliment, by his exertions in securing such a combination of talent, and, as his outlay must necessarily be heavy he deserves the fullest support. *I Puritani e i Cavalieri* was repeated for the third time, with increased effect. The most enthusiastic encores were bestowed on Rubini's first air, 'A te, o cara, amor talora,' with the accompanying quartet 'Senza occaso questa aurora;' the exquisite polacca of Grisi; and the splendid duet 'Il rival salvar tu devi' between Lablache and Tamburini. The four performers whom we have named were called for at the conclusion of the opera, after which M. Laporte had to go through the same ordeal. The ballet *La Sylphide*, compressed into one act, followed, and introduced the Taglioni, for her first appearance. She was most heartily greeted, and never danced better. Of a *danseuse* so justly celebrated, and so well known in this country, it would be difficult to say anything in the way of praise. Although eulogium may be fairly said to be thoroughly exhausted in her case, yet the utmost extent of commendation has not yet done justice to the extraordinary grace and exquisite finish of her *pas*. Taglioni is the *déesse* [sic] *de la dance*; and all who have followed in her steps have proved but sorry subjects in the way of comparison. There was an additional attraction in having Perrot<sup>52</sup> in the same ballet. He did the 'amiable' to the Mountain Sylph, and bounded about with a *fierté elastique* worthy of the 'being of air' with whom he was associated. The *pas de deux* between these two illustrious disciples of the *pirouette* was of course received with unbounded approbation. After the ballet *La prova d'un'opera seria* (The rehearsal of a serious opera) was announced to be given, but from the lateness of the hour at which the performance terminated only a portion of the composition, the music of which is by Signor T. [sic] Gnecco, was done. It is a very lively affair, and is extremely well acted. Lablache, in the part of Campanone, the composer of the music of an opera to be played at a theatre in Lisbon, sang and acted with considerable humour. His directions to the orchestra, and drilling of the principal singers and chorus, were productive of infinite merriment. Ivanoff<sup>53</sup> introduced a very sweet air, which would have been encored had it been sung at an earlier period. Grisi was full of animation, and proved that she was

<sup>52</sup> Jules Perrot (Lione 1810 - Paramé 1892), ballerino e coreografo.

<sup>53</sup> Nicola Ivanoff (Poltava 1810 - Bologna 1880), tenore russo. Debuttò in Italia a Napoli nel 1832, nelle vesti di Percy in *Anna Bolena* di Donizetti, ruolo anche del suo debutto londinese al King's Theatre nell'aprile 1834.

as much endowed with the *vis comica* as with her tragic qualifications. The quarrelling duet between her and Lablache, where they give an imitation of each other, was very amusing, and convulsed the house with laughter. The amateurs who have never had an opportunity of hearing Grisi sing out of tune, may be gratified by her ‘sweet discord’ in *La prova*. We should mention that between *The Puritani* and ballet, the national anthem was called for, and performed amidst great cheering, the first verse being sung by Grisi with great power and sweetness, and the second and third by Mrs. E. Seguin, who sang with an energy which brought down tremendous applause. The lines –

“Confound their politics,  
Frustrate their knavish tricks”<sup>54</sup>

were vehemently applauded. The appearance which the house presented at this moment was very grand and exhibited. The whole audience standing, the stage crowded to excess, and every person apparently animated with loyal feelings towards the Monarch of these realms. At the end of the ballet Taglioni and Perrot were summoned to appear before the curtain, which they submitted to with becoming resignation.

## «The Athenæum»

**Sabato, 30 maggio 1835**

King’s Theatre – ‘La Gazza Ladra’<sup>55</sup> was given this day week, and, in spite of our knowing it so thoroughly that we could act as prompter from memory, and in spite of our opinion, that it is by no means Rossini’s strongest opera, – its music came upon our ears with such a startling force and freshness of effect, as assured us that the operas we have been lately hearing can never stand in competition with those by him of Pesaro. This made us listen with more than usual attention to Bellini’s ‘I Puritani’, which was repeated on Tuesday last, to a very crowded audience, and, at the close of the performance, our conviction was, if anything, strengthened. Much controversy has been held about the merits of Bellini in general, and this opera in particular. Lord Mount Edgecumbe,<sup>56</sup> who rejects Rossini’s music as noisy and unmeaning, seems to find in the composer of ‘Il Pirata’, a Paisiello or Cimarosa *redivivus*; and we have very recently heard it advanced, that he has spoiled his own sweet natural style, in attempting to please the public by imitating the arch-deceiver, as some are pleased to style Rossini, – and his ‘Beatrice Tenda’<sup>57</sup> is spoken of as a charming

<sup>54</sup> I due versi sono una citazione dalla seconda strofa dell’inno nazionale inglese «God Save the Queen».

<sup>55</sup> La prima rappresentazione londinese della *Gazza ladra* (Milano, Teatro alla Scala, 31.V.1817) risale al marzo 1821, al King’s Theatre.

<sup>56</sup> È datata 1834 la pubblicazione della quarta edizione delle memorie musicali di Lord RICHARD MOUNT-EDGEcumbe (Earl of), *Musical reminiscences; containing an account of the Italian Opera in England from 1773*, London, Andrews, 1834.

<sup>57</sup> *Beatrice di Tenda* (Venezia, Teatro La Fenice, 16.III.1833) fu rappresentata a Londra per la prima volta nel

specimen of what he could do, were he to follow the bent of his inclinations. Now, with all deference to critics of such authority, we must say, that our opinion of Bellini is not so high. We regard him as a melodist at times very sweet (almost to sickliness), and at times stirring and vivacious; but (our friends the musicians will understand us) he seems to possess an entirely *pianissimo* or *fortissimo* fancy, (which, by the way, makes his music suit Rubini's *extreme* style of singing so much better than that of any other composer) – and either to want, or, at all events, never to have shown, that artistic power of conception, of grasping a whole subject, and working out its intermediate links – its gradations of emotion, – which it is necessary, above all other things, for a dramatic composer to possess. His recitatives are insipid and fragmentary – (can the condemners of Rossini forget the recitatives of 'Otello?') – his *cantabiles* are rendered painfully lame by the constant use of the *appoggiatura* – and his power of contrivance very limited; as, for instance, in the duet in 'I Puritani,' 'Il rival salvar tu devi,' where the same thoroughly commonplace phrase – which, of itself, is rather suited for the opening of a love scene than the place it occupies – is made to do duty three times over in a passage of very impassioned dialogue. This is either carelessness or incompetence; but, in considering his merit as a composer, it cannot be overlooked. On the whole, then, we consider him as well endowed with gifts, which he has not yet wrought out, – but still needing the acquisition of others, before he can hope to take a permanent place among the composers of the day: and we put this our opinion on record – that his operas live by their singers, and not their intrinsic merit – with the music of 'I Puritani,' and 'La Sonnambula,' fresh in our ears. We are inclined, however, to rank this last work as among his best. The story is not a very simple one: the scene is laid at Plymouth, in the early days of the Commonwealth; and its interest turns upon the interrupted marriage of a Puritan leader's niece with a young Cavalier, who, just in the hour of his nuptials, recognizes Her Majesty Henrietta of England (a widow of King Charles the First, as the *libretto* informs us,) in the disguise of a stranger; and, urged by his loyal wish to save her, hurries her away, wrapped up in the bridal veil, without farewell or explanation to his betrothed. Upon which *Elvira* (and no wonder!) goes mad in white satin, after the proper fashion of Puritan Tilburinas,<sup>58</sup> and remains so for the rest of the piece, till the *finale* comes, and sets all matters right. The remainder of the plot turns upon the struggle between revenge and generosity in a Puritan lover, rejected by the maiden, who has some power over his rival's life. These end in the triumph of virtue, and his resolving to set off to the wars, which he does with a vengeance, to such a spirited duet as we shall never hear again, save from himself (Tamburini) and the Puritan leader (Lablache). The fugitive returns, and is condemned to death. *Elvira* is restored to reason by the shock; but the heralds come in, and announce the triumph of 'Cromwel guerriero,' and the pardon of all prisoners – upon which lucky turn of the wheel she is made happy with the hand of her 'Talbo Cavaliere.' – (A pleasant notion have these Italians of our English history!). Such is the story: we have already given our general opinion of the music.

---

marzo 1836.

<sup>58</sup> Il riferimento è probabilmente a Tilburina, protagonista femminile di *The Critic, or a Tragedy Rehearsed*, dramma satirico sul teatro del Settecento di Richard Brinsley Sheridan (Londra, Drury Lane Theatre, 1779).

We may add, that in parts Bellini has, we think, strained his own fancy, to please the palate of a Parisian audience, as in the opening chorus of the second act, which is thoroughly French. His instrumentation, too, is likewise, in many places, forced, for the sake of effect. But the opera will live for a time, on the strength of four happy things – for, to the three mentioned last week, we must add Grisi's *scena* in the second act – and by the excellence of the singers now engaged in it. There are parts of Grisi's acting, in the character of *Elvira*, which give us a higher opinion of her powers than we have yet entertained; for they are her own. Her girlish and buoyant happiness in the earlier scenes – the wayward and passionate melancholy of her madness, could hardly be exceeded. Her singing was, throughout, perfect; and the delicious ease and clearness of her upper notes were never better displayed than in the *refrain* to Rubini's air in the first act. Lablache makes a famous Puritan, and plays his part to the life. The listening attitudes of himself and Grisi, in the opening scene, though but a trifling point among many excellencies, are worthy of being mentioned with admiration. We have nothing more to say, save that the last act is, we suspect, injured by sundry curtailments, which make the catastrophe too sudden, even for our operatic faith.

### «The Examiner»

Domenica, 31 maggio 1835

Taglioni, at her appearance on Thursday, received the most cordial and admiring of welcomes from an audience literally “overflowing.” We cannot precisely say how far it stretched up Regent street,<sup>59</sup> or how long the unlucky out-door portion of it remained there, fondly expectant. The performances, which were for the benefit of M. Laporte, were all of the most admirable order, and unwearying, though prolonged to an extremely late hour. The new opera, *I Puritani*, better sustained, if possible, than on the first night, commenced them; and a portion of *La Prova d'un opera Seria*, with the inimitable comic richness and fat fun of Lablache, and the exceedingly quiet and graceful comedy of Grisi, ended them. Between these we have an act of *La Sylphide*. Taglioni is improved in personal appearance, we think, since last season. She danced in her usual easy and triumphant manner – triumphant in conscious grace; serious and classical. Great as her dancing is, we confess we should enjoy it more, if she deemed to enjoy it more herself. Perrot exerted himself at her side with more than his usual energy, and with all his old success.

The present state of the Opera fully justifies the most sanguine anticipations indulged by ourselves and others at the commencement of the season. The subscribers and the public have every reason to congratulate themselves; and we trust that such will be the feeling of the manager, also, when the season shall have closed.

---

<sup>59</sup> Strada alle spalle del King's Theatre.

## «The National»

Domenica, 31 maggio 1835

Italian Opera. On Tuesday evening Bellini's opera, *I Puritani e I Cavalieri*, was performed at this theatre, by the command of her Majesty, who attended, accompanied by their Royal Highnesses the Duke and Duchess of Cambridge, his Royal Highness the Duke of Cumberland, Earl Howe, and many other members of the Royal household. Her Royal Highness the Duchess of Kent and the Princess Victoria were also present. The house was one the most brilliant and crowded we have seen during the present season. The pit was full to overflowing, and the boxes presented their entire of beauty, rank, and fashion. Grisi never exerted herself to more splendid advantage than on this occasion in the character of *Elvira*; and the parts of Sir *George*, Lord *Arthur*, and Sir *Richard*, by Lablache, Rubini, and Tamburini, were supported in the usual style of excellence, for which those gifted artists are so justly celebrated. The opera was not concluded till near twelve o'clock; shortly after which, her Majesty and the Royal party retired, amidst cheering and applause from all parts of the house.

Mons. Laporte's benefit on Thursday evening produced one of the most crowded and brilliant audiences ever congregated within the walls of the King's Theatre. We are glad of this, as much of the worthy Manager's account in a pecuniary point of view, as that it is a convincing proof, that the Nobility, Gentry, and Subscribers to the Opera, are neither unmindful of, nor ungrateful for the great and praiseworthy exertions made for their entertainment, by the best and most liberal caterer they ever had for the King's Theatre. A more magnificent selection for one evening's entertainment was, we feel certain, never offered to the public in this or any other city in Europe – and that the receipts of the evening should have reached the enormous sum of 1,500/. is no more than the Manager was fairly entitled to expect. *I Puritani* was performed on this occasion, for the third time; after which, the delightful Taglioni made her first appearance this season in the ballet of *La Sylphide*. The entertainments concluded with the principal scenes from Gnecco's Opera Buffa *La prova d'un Opera Seria* – in which the unrivalled Grisi appeared to great advantage in a comic part, and was ably supported by Lablache, who sustained a *Buffo* character with great humour and spirit. At the conclusion of *I Puritani*, "God save the King" was loudly called for, and sung in honour of Her Majesty's birthday.

*Fidelio* will be the next novelty, in which Malibran will appear.

## «The News»

Domenica, 31 maggio 1835

King's Theatre – Bellini's *I Puritani* was performed for the second time on Tuesday night. The fame of this composition and the Queen's expected presence appeared to operate very favourably in securing a full audience, for, before eight o'clock, every box was occupied, and the pit was crowded to excess. The second representation justified the enthusiasm and applause which was elicited by the first. It appears to have been considerably and advantageously

compressed; it did not, however, terminate till a few minutes before twelve. Grisi acted and sang with her usual excellence, and in many parts strongly reminded us of Pasta, especially at the commencement of the third act – The beautiful quartette beginning “A te, o Cara,” act 1, scene 5, was encored, as was the polacca in scene 8, and the splendid duet between Tamburini and Lablache, at the end of the second act. This was an arduous performance to both, but they acquitted themselves admirably, and, as on the first night, were called before the curtain to receive the enthusiastic applause of the audience. It was a bold experiment of the composer, to bring two basses, or a baritone and bass into such close juxtaposition, and consequently into comparison; the efforts of Lablache and Tamburini ensured it a success which it might not have received had it been assigned to less skilful artistes. At the end of the opera, Grisi, Rubini, Tamburini and Lablache were loudly called for by the audience, and received the well deserved reward of their exertions. We were happily spared the silly ceremony of flinging bouquets and garlands of flowers, at the accomplished Grisi. We have no hesitation in pronouncing the opera to abound in interest, to be replete with delightful melodies, and on the whole to be decidedly successful. The feeling of enthusiasm which pervaded the audience appeared to communicate itself even to Signor Costa in the orchestra, who, baton in hand, cudgelled the music book with a vehemence that entirely distracted the attention of the otherwise delighted listeners.<sup>60</sup> Three ostrich feathers on a dress hat effectually prevented our view of the ballet, so that we are unable to speak of its merits. There is a very commodious depository for cloaks and umbrellas in the lobby; why not also for dress hats and ostrich feathers of lady sitters in the pit?

The Queen’s arrival and departure created very little sensation, and her Majesty did not come forward during the evening.

This opera was repeated on Thursday night for the benefit of M. Laporte to a house crowded – positively *crammed* – to its utmost limits, and received the same enthusiastic applause which its previous representation experienced; at its conclusion “God save the King” was loudly called for, the manager complied with the wishes of his patrons, and the National Anthem was performed by the united strength of the company, both vocal and instrumental. After the opera Taglioni made her first appearance this season, with M. Perrot, in the fairy ballet of *La Sylphide*. To speak in measured phrases of her dancing would convey but an inadequate idea of the beauty, grace, and elegance which she displays in the intricate and attractive figures of the ballet. It was truly the poetry of motion. The dancing of Perrot admirably supported the exertions of his fair partner. The corps de ballet were numerous and well appointed. The evening’s entertainments concluded with the principal scenes from Gnecco’s Opera Buffa, “La Prova d’un Opera Seria;” the principal characters were sustained by Mdlle. Grisi, MM. Lablache, Ivanhoff, &c. and afforded a most excellent display of the humours of Lablache and Grisi.

---

<sup>60</sup> Sir Michael (in realtà Michele) Costa (Napoli 1808 - Hove 1884), a Londra dal 1829, nel 1830 fu chiamato come maestro al cembalo per l’opera italiana al King’s Theatre, di cui dal 1831 fu direttore della musica e dal 1833 anche direttore d’orchestra. Fu anche il primo direttore d’orchestra a Londra a utilizzare la bacchetta, non senza scontrarsi con lo scetticismo di alcuni critici (si veda, ad esempio, «The Examiner», 28 luglio 1833: «All the effect of good time in the singing is destroyed by the “damnable iteration” of his obstreperous metronome. The voices seem to be going by machinery. We wonder at its being endured [...]»).

## «The Observer»

Domenica, 31 maggio 1835

*I Puritani*, by Bellini, was received on its fourth performance last night with every testimony of approbation. The music is by no means so good as the execution of it by Grisi, Rubini, Lablache, and Tamburini; and what composers call the instrumentation of the opera is decidedly inferior to *Anna Bolena*, and to *La Sonnambula*. This defect renders the triumph of the singers the greater, and they have skill and voices to do justice to the finest production that was ever written. Grisi and Rubini (but especially the latter) are not enough before the audience, but what they have to do they perform exquisitely. *Arturo* (Rubini) does not appear at all in the second part, three months being supposed to elapse between the first and third acts, during which *Arturo* is absent with the Queen, and which is, in fact, the whole occasion of the distraction of the heroine, *Elvira*, (Grisi), in the second act. We by no means like this *scena* so well as a corresponding one at the conclusion of *Anna Bolena*, but the air *Qui la voce sua soave* is very touching, from its mere simplicity. The duet between *Giorgio* (Lablache), and *Ricardo* (Tamburini), which finishes the act, is as fine a specimen of dramatic music as perhaps has ever been composed. Hypercritics will find fault that that part of it, *Suoni la Tromba*, is written in unison and not in harmony. To us this is a merit, for the great object of Bellini here was force and effect. There is nothing so good in the third act as in the two first – as if the composer had exhausted himself. The words of the opera are often below the subject, and the story is positively nonsensical.

## «The Sunday Times»

Domenica, 31 maggio 1835

King's theatre – On Tuesday her Majesty honoured with her presence the performance of Bellini's opera of *I Puritani*, which was produced by command. The house presented a very brilliant galaxy of rank, beauty, and fashion. Grisi, Tamburini, Lablache, and Rubini sang the music allotted to them with exquisite grace, feeling, and power. The cavatina, by the latter, in the first act forcibly reminded us of his celebrated *scena* from *Il Pirata*. *I Puritani* is decidedly superior as a composition, combining the classic graces of music with historic recollections, to any other opera that we know of – its chief fault is, that it is too long. The Duchess of Kent, with the Princess Victoria, occupied the next box but one to her Majesty's. The young princess appeared highly delighted with the whole performance.

Laporte took his benefit on Thursday, when in addition to the great attraction of *I Puritani*, with the same brilliant cast, Mademoiselle Taglioni made her first appearance this season as *La Sylphide*, in the ballet of that name. We need only say that this inimitable *dansuse* has lost nothing of that grace and elegance which delighted the British public on her introduction to them. She was ably seconded by Perrot, and the corps de ballet were numerous and well appointed. The entertainment concluded with some of the principal scenes from Gnecco's opera buffa, *La prova d'un Opera Seria*, in which Grisi, Lablache, and Ivanoff sustained the principal characters. The acting of the two former was the very acmé of comedy. The house was crowded to excess.

## «The Morning Post»

Lunedì, 1 giugno 1835

The Opera – King's Theatre. The Opera was crowded to an almost unprecedented degree on Saturday evening, insomuch that many, as well Ladies as Gentlemen, who could not obtain even standing-room in the body of the house, were accommodated with chairs in the *coulisses*. Symptoms of disapprobation were manifested at intervals in consequence of some of the parties thus situated placing themselves so forward as to be within view of the audience, an injury to the scenic effect, which unquestionably ought, under any circumstances, to be avoided. The *Puritani* having obtained a universally favourable verdict from our musical amateurs we feel that praise has become superfluous. The Polacca "Son vergin vezzosa," so deliciously sung by Grisi, had all its usual charms, and was of course rapturously encored. A similar distinction was conferred upon the celebrated duet "Suoni la tromba," between Lablache and Tamburini. We heard it observed that this highly-inspiring air might appropriately be named *O' Connell's March*,<sup>61</sup> since it would make even a coward fight. The second act of the *Sylphide*, very much mutilated, followed, in which the honours were equally divided between the exquisite grace of Taglioni and the easy activity of Perrot.

## «The Court magazine and belle assemblée»

Sabato, 6 giugno 1835

KING'S THEATRE. Our opera has never before been able to boast of so strong a company as M. Laporte has engaged this year, and the season is therefore superior to any preceding one within our remembrance. Our limits allow us to say only a few words of the two new operas lately brought out. "Marino Faliero," by Donizetti, is scarcely on a par with his "Anna Bolena," but there is a good deal of merit in it. "I Puritani e I Cavalieri" resembles all Bellini's former productions, though, perhaps, it is the best of them, which is not however saying much in its favour. Bellini has some very pretty melodies, but is unable to work them out. He is but an indifferent harmonist, and his instrumentation is very bad. Yet, in the present degraded state of the Italian school of music, Bellini will retain his rank as a composer, because there is freshness in his melodies, and he has the good fortune to have them sung by Grisi, Rubini, and Tamburini.

---

<sup>61</sup> Il riferimento probabilmente è a Daniel O'Connell (Cahersiveen 1775 - Genova 1847), avvocato e nazionalista irlandese, tra i protagonisti della vita politica di quegli anni. Sostenitore dell'emancipazione cattolica, O'Connell fu promotore dell'abrogazione dell'Act of Union, che nel 1801 aveva unito il Regno d'Irlanda al Regno di Gran Bretagna.

## «The Morning post»

Sabato, 6 giugno 1835

THEATRES. THE OPERA. - KING'S THEATRE. Considerable disappointment was excited at the substitution of Rossini's *Otello* for Donizetti's *Marino Faliero* last night. The latter had been announced on the previous day, but for some unexplained reason the former was repeated, although the performance, as it has been done on other occasions this season, could very well have been dispensed with. We believe that the change was not relished – at all events there was not that overflowing attendance which we have witnessed on the evenings appropriated to the new works of Bellini and Donizetti. They are both compositions of a very high merit; but, in assigning to *Marino Faliero* the palm of superiority over the *Puritani*, we feel confident that we are only recording the opinions of the majority of the *dilettante*. And yet Donizetti's composition has only been played twice, when it was received with the greatest enthusiasm. Added to this, it is so admirably calculated to call into action the talents of the present company by the equal distribution of the parts. We therefore hope that no petty intrigue or mean desire of the monopoly of applause can have actuated any individual performer to cause this deprivation. Under such circumstances it is the bounden duty of the manager to be firm, and the subscribers and the public will unquestionably support him in his endeavours to bring forward the best entertainment. *Marino Faliero* ought to appear in the *affiche*, or some explanation be given of the why and the wherefore it is withheld from us. *Otello* went off, upon the whole, excellently. The beautiful round, beginning "Te [sic] parli l'amore,"<sup>62</sup> was encored, and Grisi, Lablache, and Ivanoff, were still more successful in their second display. A similar compliment was bestowed upon a portion of the grand duet in the second act between Tamburini and Rubini. Grisi and Rubini were called for at the conclusion of the opera. *La Chasse des Nymphe*<sup>63</sup> was the ballet, which afforded Taglioni and Perrot the opportunity of exhibiting their unrivalled *tours de force*, as well as their more pleasing grace, ease, and precision. The Duchess of Kent and the Princess Victoria were in their private box.

## «The Morning post»

Venerdì, 12 giugno 1835

THEATRES. THE OPERA. - KING'S THEATRE. Although there was a numerous attendance last night, for the benefit of Signor Tamburini, the house was not so crowded as we have lately been accustomed to witness it. The first and second acts of Bellini's *Puritani e i Cavalieri*, the interesting ballet of *La Sylphide*, cruelly curtailed of its fair proportions, and a portion of the first act of Rossini's *Cenerentola*,<sup>64</sup> were the entertainments. In the first the favourite

---

<sup>62</sup> Nel Finale I di *Otello ossia Il Moro di Venezia* di Rossini.

<sup>63</sup> Si tratta di un *divertissement* coreografico di Filippo Taglioni del 1834.

<sup>64</sup> *La Cenerentola ossia La bontà in trionfo* (Roma, Teatro Valle, 25.I.1817) fu rappresentata per la prima volta sulle

polacca, "Son vergine vezzosa," sang [sic] by Grisi, Mrs. E. Seguin, Lablache, and Rubini, was encored, and a similar compliment was bestowed on the duet "Il rival salvar tu devi," sung by Lablache and Tamburini. Taglioni and Perrot were much applauded in the ballet. There were so many omissions, and there was such an imperfect representation of the little that was done in *Cenerentola*, that the affair was altogether ridiculous, and is scarcely worthy of mention. Brambilla<sup>65</sup> was the heroine of this nursery story, and the music was too high for her voice. Madame Castelli<sup>66</sup> was the *Clorinda*, and some lady unknown to fame, and whose name ought to remain so, enacted *Tisbe*, for she could not sing. Lablache left out "Miei rampolli," and Rubini almost everything. The only redeeming quality of this absurd abridgment was the fine singing of the *bénéficiaire* in Dandini's opening air "Come un ape."

### «The Morning post»

**Lunedì, 15 giugno 1835**

THEATRES. THE OPERA. - KING'S THEATRE. The united talents of the leading *artists* of this establishment completely put at defiance the state of the temperature. On Saturday night Bellini's opera of *I Puritani e i Cavalieri* attained its eighth representation, and the house was crowded to excess in every part. The Duchess of Kent and the Princess Victoria, with a long list of distinguished and fashionable company, were present on this occasion. Grisi, Rubini, Lablache, and Tamburini were all in fine voice, and seemed inspired by the brilliant audience before them. They severally exerted themselves with their customary success, and were received with great enthusiasm, *La Chasse de Nympthes*, with Taglioni and Perrot, went off with its usual éclat.

### «The Musical Library Monthly Supplement»

**XVI, luglio 1835**

THE DRAMA. — KING'S THEATRE. For the benefit of Madlle. Giulietta Grisi, on Thursday, May 21st, was produced, for the first time here, a serious opera, *I Puritani* (*The Puritans*), by Bellini.

#### Dramatis Personæ

*Lord Walter Woltan*, Governor General, a Puritan  
*Sir George*, his brother, a Colonel of half-pay, a ditto

Signor Giubilei.  
Signor Lablache.

---

scene londinesi nel 1820.

<sup>65</sup> Marietta Brambilla (Cassano D'Adda 1807 - Milano 1875), contralto, fece il suo debutto a Londra nel 1827, nel ruolo *en travesti* di Arsace in *Semiramide* di Rossini.

<sup>66</sup> Si tratta molto probabilmente di una cantante locale, indicata da Fenner come moglie di Ignaz Franz Castelli (cfr. THEODORE FENNER, *Opera in London: View of the Press, 1785-1830*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1994, p. 339).

*Lord Arthur Talbot*, a Knight, a partisan of the Stuarts  
*Sir Richard Forth*, a Colonel, and Puritan  
*Sir Bruno Robertson*, an Officer, a Puritan

Signor Rubini.  
Signor Tamburini.  
Signor Galli.

*Henrietta of France*, a (!) widow of Charles I.,  
under the name of Mad. Villa-Forte  
*Ehira*, daughter of Lord Walton

Mrs. E. Seguin.  
Mdlle. Grisi.

The story, it may be supposed, is from the history of England, but in fact, except the title, has no more connexion with it than the Chronicles of Japan. *Lord A. Talbot* is betrothed to *Ehira*, with whom *Sir R. Forth* is also enamoured. The former discovers, on the very eve of his nuptials, that the lady disguised as *Madame Villa-Forte* is the widow of Charles I. To save the queen's life he suddenly disappears with her, and conveys her to a place of safety. *Ehira*, believing that he has transferred his affections to the lady and eloped with her, goes mad. The Puritans, with *Forth* at their head, seek to punish *Talbot* for his loyalty. The latter returns, explains his conduct to *Ehira*, who recovers her reason, the parliament pardon her lover, and all ends in a wedding.

Such is the manner in which a notion of our history is conveyed to the Italians! And the translation is quite as absurd as the drama. The music is inferior to *Il Pirata*, superior to *La Staniera* [sic], and about equal to *La Sonnambula*. It is a repetition of the composer's self, and the composer himself is only somewhat less of an imitator of Rossini than are Pacini, Donizetti, and others of the same genus. The *prettiest* piece in the opera, and that which obtains the greatest applause, and invariably an encore, is the polacca (called in concert-bills a quartet), 'Son virgin vezzosa,' sung by Grisi, accompanied by a few notes in the form of a chorus, by Rubini, Tamburini, and Lablache. There are two, if not three, compositions of merit in the opera, though we cannot extend our praise beyond this number. But we reserve ourselves on this point for the Review department of our next number.

The performance of the principals in this opera merits every praise. Madlle. Grisi, in exhibiting the extremes of joy and despair, is everything that the admirers of unexaggerated nature can wish. The character seems written purposely to display her versatility, and gives a force to it which lays the author under obligations to the fair *artiste* which, with all his admiration of her, he could hardly have anticipated. The *bonhomie* of Lablache is quite as delightful as his singing. Rubini never wants feeling, though the mode in which he *vocally* manifests it we cannot approve. Tamburini, both as a singer and actor, is excellent throughout; and Mrs. E. Seguin goes through the small part of *Henrietta* in a highly respectable manner. We should willingly praise the chorus, but the manner in which this is executed renders it impossible to utter a syllable but in reproof. The excuse pleaded is, that a sufficiency of rehearsals is not allowed. This certainly exonerates the individual chorists, though it is no excuse for the management. But the house fills; and M. Laporte is one of those who will say, in the language of the old borough-buyers, 'look at the poll!'

## «The Morning post»

Venerdì, 3 luglio 1835

THEATRES. THE OPERA. - KING'S THEATRE. The company assembled last night within these walls may be pronounced to have been one of the most numerous and fashionable of the whole season. We observed that their Royal Highnesses the Duchess of Kent and the Princess Victoria were in their private box, while every circle displayed members of the British Senate, distinguished Statesmen, and Diplomatists, the *elite* of the fashionable world, and a formidable array of rank and beauty. The pit was not without its signs of vitality. It was crowded by a dense mass of spectators, amongst whom were several elegantly-dressed females, whose varied costume added to the éclat of the scene. The overflow caused an accession of visitors to the gallery and stalls, which left every point of view in the whole house commanding the stage completely occupied. It will readily be guessed that the benefit of Taglioni, to which the night was devoted, was, as it ought to be, highly productive, and the charming *bénéficiaire* with becoming gratitude exerted herself in more than an ordinary degree, so as to call down applauses of the most enthusiastic kind. She danced with Mademoiselle Clara and Perrot, between the first and second acts of *I Puritani*, the celebrated *pas de trois*, the "Tyrolienne," from the opera of *Guillaume Tell*,<sup>67</sup> with her characteristic grace. In *La Chasse des Nymphe*s this exquisite *dansuse* bounded with her usual lightness, and in the *pas de trois* from *La Revolte au Serail*,<sup>68</sup> with Mdlle. Chavigny and Perrot, she seemed at times as if she would have taken her leave altogether of the earth, and have taken her departure for the regions of air, to which she essentially appertained. To descend to the level of the earth, we must say that we never heard greater cheering than at the conclusion of this development. She was loudly called for, and *bouquets* were showered down upon the stage, which were handed to her with suitable gallantry by Perrot. In *La Prova d'un opera Seria* Taglioni appeared in a new light. She introduced the minuet and gavotte composed for her and Vestris by her father, in antique costume, with Lablache. The *pas de deux* was as if the elephant and the antelope were in a race. Taglioni looked with her powdered hair, full sleeves, large hoop, and long waist, most beautifully, and a burst of approbation greeted the beauty of the 15th century. Lablache walked through the minuet like a good English Gentleman of the olden time, but he prudently remained quiet during the gavotte. He thereby saved his breath and his reputation. It was an act of goodnature, on his part, to assist an *artiste* by the aid of his name, in an eccentric attempt, and it savoured of folly to suppose that anything beyond what was achieved by him could have been effected. Lablache retrieved himself, however, in the grand scena with his band; he convulsed the listeners with laughter, at his truly comic powers, and his duet with Grisi, "Oh guardate che figura," produced similar merriment. During the first act of *I Puritani* there were symptoms of some confusion. The opening duet between Grisi and Lablache was omitted, and considerable reluctance was evinced to obey the call for an encore in the quartet "A te o cara." It was eventually complied with, and the same

---

<sup>67</sup> Dall'Atto III di *Guillaume Tell* di Rossini (Parigi, Académie Royale de Musique [Opéra], 3.VIII.1829), allestito a Londra per la prima volta il 1° maggio 1830.

<sup>68</sup> Si riferisce qui al balletto di Filippo Taglioni e Théodore Labarre del 1833.

compliment was bestowed on the polacca “Son virgin [sic] vezzosa,” and the duet “Il rival salvar tu dvri [sic]” between Lablache and Tamburini. The entertainments were upon the whole of the highest order of excellence.

## «The Morning post»

Venerdì, 10 luglio 1835

THEATRES. THE OPERA. - KING'S THEATRE. Her Majesty was present last night, but the attendance otherwise, for the alleged benefit of that prince of tenors, Rubini, was very indifferent both as to numbers and as to respectability. In the latter respect we must confess that we never witnessed a more motley assemblage in the pit than on this occasion. There must surely have been gross neglect at the doors in the admittance of individuals attired in the costume of holiday visitors at Greenwich fair. If the regulations which have heretofore very properly existed as to dress are to be continued it is to be hoped that, for the future, a more strict surveillance will be exercised. We would suggest, at the same time, to some Gentlemen who frequent the *parterre*, that it is not the custom, in this country, to go into the society of Ladies impregnated with the fumes of tobacco.

The entertainments of the evening were two acts of Bellini's *Puritani*, the first act of which was sadly mutilated; some scenes from *La Prova d'un Opera Seria*, and the ballet of *Zephyr Berger*.<sup>69</sup> The *bénéficiaire* also gave after the *Puritani* his scena “Tu Vedrai,” from *Il Pirata*. Rubini's splendid singing of this pleasing composition of Bellini is well known and appreciated. It is unrivalled for intense expression, and, as a specimen of his florid style, is not approached by anything else which he sings. He was in fine voice, and obtained a call for a repetition of the scena, amidst great approbation. Indeed, the enthusiasm must have commenced before some parties in a private box could have reached the Opera house, for a laurel crown, classically wreathed, was cast upon the stage by them before the demand for the encore was raised. After some delay, Rubini came forward, picked up the evergreen, handed it to a fellow-pirate, and then repeated his scena with renewed effect. *La Prova* went off excellently. Lablache was in high spirits, and, amongst other exploits, imitated Grisi in the popular polacca, “Son virgin vezzosa,” to the utter amazement of the Prima Donna and the other performers. They were evidently taken by surprise, and the laughter produced was prolonged for some time. The duet between Grisi and Lablache, “Oh guardate che figura,” also elicited much merriment; but the grand climax was in the finale, where the latter was never more successful in exciting the risible faculties of the audience. There was an attempt made for an *encore*, but after a great deal of noise had been expended, Lablache appeared before the curtain, accompanied by Grisi and Rubini, who were hailed with fresh testimonials of satisfaction.

---

<sup>69</sup> Si tratta del balletto del coreografo André-Jean-Jacques Deshayes (Paris 1777 - Batignolles 1846), qui al suo primo allestimento.

**«The Morning post»****Mercoledì, 15 luglio 1835**

THEATRES. THE OPERA. - KING'S THEATRE. The popularity of *I Puritani* appears undiminished, for the house was crowded last night to excess, and the audience included most of the names of note in the fashionable world. The performers were duly inspired by the brilliant display, and exerted themselves in more than an ordinary degree to obtain the approbation of the *dilettante*, in which laudable attempt they fully succeeded. Grisi was in fine voice, and sang and acted splendidly, notwithstanding the great fatigue which she must undergo from playing every opera night, and singing at almost every public concert and *soirée musicale* given by amateurs or by the profession. The *primadonna* was supported by Lablache, and Rubini and Tamburini, in their most efficient style. The *Puritani*, altogether went off with much spirit and enthusiasm, and the four *artistes* whose names we have specified had to go through the customary ordeal of appearing before the curtain. The *Sylphide* was the ballet, but the place was almost deserted before it commenced. The Duchess of Kent and the Princess Victoria were present.

**«The Morning post»****Venerdì, 31 luglio 1835**

THEATRES. THE OPERA. - KING'S THEATRE. The benefit of M. Ivanoff was attended last night as numerously as the lateness of the season, and the extraordinary heat of the weather, would allow. The *affiche* exhibited a singular *mélange*. The first act of Bellini's *Puritani*, the second act of Donnezetti's [sic] *Marino Faliero*, the last act of *Anna Bolena* by the last mentioned *maestro*, two Russian airs, sang by the *bénéficiaire*, and a portion of the ballet of *La Sonnambula*. The company, although not so *recherché* as in the palmy days of the Opera, was exceedingly enthusiastic, as will be readily conceived when we mention the encores of the evening – the quartet "A te o cara," by Grisi, Rubini, Lablache, and Giubilei, and the polacca, "Son virgin vezzosa", by the *Prima Donna*, Mrs. F. Seguin, Lablache, and Rubini, in the *Puritani*; the barcarole, "Or che in cielo," by Ivanoff; and the last movement of Rubini's scena "Notte d'orrore," in *Marino Faliero*; and Ivanoff's "Vivi tu," in *Anna Bolena*, and one of Perrot's *pas* in the divertissement. The applause was also very abundant during the other operatic and terpsichorean essays, and there was therefore no complaint of a "cold audience." Grisi and Ivanoff were likewise called for after *Anna Bolena* to crown the triumphs of the night. The Russian melodies were sweetly sung by Ivanoff, but we really cannot find room for the names of the two airs, as each would fill some lines of our type. The use of the wind instruments in the accompaniments has a very pleasing effect.

## «The Athenæum»

Sabato, 22 agosto 1835

KING'S THEATRE. The Opera closed for the season on Saturday night last, with 'I Puritani,' and one-half of 'La Sylphyde.' The house was very well filled, the national anthem moderately well sung; the principal performers made their obeisances, and took their leave in the midst of thunder-peals of applause, and a shower of garlands for Grisi. These *crowning* compliments are but childish things, after all: but we know where the honours of a wreath could be more appropriately bestowed, than upon our late *prima donna*, whether in acknowledgment of the invariable pains with which she has always fulfilled her duty, or of the rapid improvement which has marked her acting, from the commencement of the season; what has wrought this, we will not stop to inquire, but in engaging her (as far as we are concerned) for the year 1836, we have only to say, that if her scenic powers continue to ripen as they have hitherto done, she may take her place on the highest pinnacle of her profession, and challenge all rivalry.

In closing our reports for the present year, it is impossible to pass the music performed in the course of it without a word. Of the two novelties produced, the worst has been decidedly the most successful, on the strength of three catching melodies, and a *libretto*, which displays the performers more equally than that of 'Marino Faliero.' For ourselves, the latter opera was a positive relief to us, after the noise and crude writing of Bellini, though neither for a moment could stand in the stead of music of a higher order and fresher fancy. We do not ask for Mozart's operas, as, under the present management, there is no chance of our hearing them respectably performed; but why have we not had other of Rossini's works, his 'Mosè,'<sup>70</sup> his 'Assedio di Corinto,'<sup>71</sup> above all his 'Guillaume Tell'?<sup>72</sup> Some of his less hackneyed and lighter pieces, 'Corradino,'<sup>73</sup> or 'Il Turco in Italia'<sup>74</sup> for instance, both admirably adapted to the strength of the company, would have been a welcome change from the tears and mad scenes of tragedy, with which we have been somewhat satiated. Why, too, were we disappointed of Cimarosa's 'Matrimonio Segreto'?<sup>75</sup> It is impossible for us to be contented another season without further and more sterling revivals; we look also, for a better *ballet*.

<sup>70</sup> La prima versione di *Mosè in Egitto* di Rossini (Napoli, Teatro di San Carlo, 5.III.1818) fu rappresentata a Londra nel 1822 come *Pietro l'eremita*; nel 1833 con il titolo *The Israelites in Egypt; or the Passage of the Red Sea* fu allestita una rielaborazione con musiche di Haendel. Il rifacimento francese dell'opera, *Moïse et Pharaon* (Parigi, Académie Royale de Musique [Opéra], 26.III.1827), debuttò a Londra nel 1850, dove fu presentato con il titolo di *Zora*.

<sup>71</sup> *L'assedio di Corinto*, traduzione italiana de *Le Siège de Corinthe* (Parigi, Académie Royale de Musique [Opéra], 9.X.1826), a sua volta rifacimento francese di *Maometto II* (Napoli, Teatro di San Carlo, 3.XII.1820), debuttò a Londra il 6 febbraio 1834.

<sup>72</sup> Si veda la nota n. 58.

<sup>73</sup> È il titolo alternativo di *Matilde di Shabran ossia Bellezza e cuor di ferro* di Rossini (Roma, Teatro Apollo, 24.II.1821), rappresentata per la prima volta a Londra il 3 luglio 1823.

<sup>74</sup> *Il Turco in Italia* (Milano, Teatro alla Scala, 14.VIII.1814) di Rossini debuttò a Londra il 19 maggio 1821.

<sup>75</sup> *Il matrimonio segreto* di Domenico Cimarosa (Vienna, Burgtheater, 7.II.1792) fu allestito a Londra per la prima volta l'11 gennaio 1794.

Since Taglioni went, we have not given any report, for the best of all reasons, because we could not prevail upon ourselves to stay and see it.

### «The London Review»

**luglio 1835 – gennaio 1836, Vol. II, n. IV**

ART. X. BELLINI. The composer Bellini, who died in the vicinity of Paris on the 23rd of last September, is as great a loss as the musical stage, in its present circumstances, could well have sustained. His style had many beauties, but its chief characteristic was a deep and touching pathos; and his death comes unfortunately in support of a theory on which we have frequently meditated, that the faculty of pathetic musical composition, possessed in a pre-eminent degree, is the song of the swan –

-- ‘prophetic of the doom  
Heaven gives its favourites, -- early death.’

Need we mention Mozart and Weber? Bellini, at least, adds another name to the list of those whose music has sounded the very depths of feeling, and who have passed away while the blossom of their genius, though expanded to maturity, if judged by its actual development, could scarcely be regarded as more than a promise of the future, if judged by the ordinary relations of time.

Vincenzo Bellini was born in 1804, at Catania, in Sicily. His grandfather, father, and brothers were all composers of music, but had not the genius of Vincenzo, and wrote only church music with moderate ability.

At the age of thirteen, Bellini was placed in the Royal Musical Academy, or Conservatorio, at Naples, where his talents immediately acquired for him the title of Maestrino – a name given instead of that of pupil to those scholars who are advanced in the art, and are capable of giving the first instructions to the junior students. The celebrated Maestro Zingarelli<sup>76</sup> conceived a warm attachment to the young Bellini; and under his paternal instructions Vincenzo soon produced compositions in ecclesiastical music, and in all the strict forms of counterpoint, simple, double, and fugued.

Before he left the Conservatorio, Bellini evinced great intellectual aptitude, and eminent musical genius for dramatic composition, and composed the music of a melodrama called *Adderson e Salvina [sic]*. This, his first production, was performed with great success by the pupils of the Academy, and Zingarelli exclaimed, ‘*Ecco un Maestro che farà epoca!*’

His first production after leaving the Academy was the opera of *Bianca e Fernando*, which is composed with his peculiar style of sweet and pathetic melody. In the remaining nine years

---

<sup>76</sup> Niccolò Antonio Zingarelli (Napoli 1752 - Torre del Greco 1837) compositore e insegnante al Conservatorio di Napoli. Tra i suoi allievi, oltre a Bellini, si ricordano Saverio Mercadante, Francesco Morlacchi e Michele Costa.

of his life he composed *Il Pirata*, *La Straniera*, *Zaira*, *Beatrice di Tonda* [sic], *I Capelletti* [sic],<sup>77</sup> *La Sonnambula*, *Norma*,<sup>78</sup> *I Puritani* – in which he enriched the Italian stage with those exquisite melodies of sweet, impassioned, melancholy tenderness, some of which *must* live till music itself shall be forgotten.

His operas from the first arrested the attention of the public of Italy, who would before listen only to Rossini. In Milan his popularity was so great from the production of the *Pirata* and *Straniera*, that he was called the spoiled child of La Scala.

Bellini was melancholy, sensitive, generous, and high-minded, and greatly beloved in the circle of his friends. After the success of his *Puritani*, he was living in retirement near Paris, and studying the prosody of the French language, with the intention of composing an opera for the Académie Royale, when a malignant intestine disorder carried him off in a few days. He preserved his serenity of mind to the last, excepting for a few moments of delirium before death, when he sprung from his bed, and called on his mother, father, and brothers – ‘*Mia madre, mio padre, miei fratelli – vi abbraccio ancora una volta!*’

His friends honoured his obsequies with a magnificent funeral at their own charge, remitting all his property to his relations. The funeral was attended by an assemblage of the élite of Parisian society, and of all that was eminent in the arts; and the same friends are preparing in the same manner to erect a monument to his memory. It is, however, a trite saying, but strictly applicable to Bellini, his best monument is in his works, which are diffused throughout the world.

Of Bellini’s operas, six have been performed in England: *Il Pirata*,<sup>79</sup> *La Sonnambula*,<sup>80</sup> *La Straniera*,<sup>81</sup> *Norma*,<sup>82</sup> *I Capelletti* [sic] e i Montecchi,<sup>83</sup> and *I Puritani*.

The first of these was strangely garbled on its first production in 1830; and was moreover the unfortunate vehicle of introducing a prima donna (Madame Lalande) who had been fearfully bepuffed, and whose performance fell far short of her note of promise. But the *disiecti membra poëtae* were apparent, and it was obvious that at least some of the music had grace, expression and originality.

<sup>77</sup> Mentre l’erronea lezione dei *Capuleti* (il reiterato «*Capelletti*») era già presente nelle recensioni dell’«*Examiner*» del 1833, curate molto probabilmente dallo stesso Peacock, e ha un’origine letteraria (ringrazio Fabrizio Della Seta anche per avermi fatto notare che la forma ‘Cappelletti’ viene utilizzata già da Dante nel VI Canto del *Purgatorio*), per la deformazione *Beatrice di Tonda* non sfugge la coincidenza con l’infelice battuta apparsa su un’altra testata, il «*Morning Chronicle*», nell’annuncio della prima londinese di *Norma*, il 10 giugno 1833, quando il critico, probabilmente Hogarth, citando *Beatrice di Tenda* aggiunse tra parentesi «it ought rather to be “Beatrice Tonda” if Pasta plays in it».

<sup>78</sup> *Norma* (Milano, Teatro alla Scala, 26.XII.1831) fu rappresentata per la prima volta a Londra il 20 giugno 1833, durante il soggiorno londinese di Bellini.

<sup>79</sup> Si veda la nota n. 49.

<sup>80</sup> Si veda la nota n. 14.

<sup>81</sup> Si veda la nota n. 16.

<sup>82</sup> Si veda la nota n. 76.

<sup>83</sup> *I Capuleti e i Montecchi* (Venezia, Gran Teatro La Fenice, 11.III.1830) furono rappresentati per la prima volta a Londra il 20 luglio 1833, durante il soggiorno londinese di Bellini.

*La Sonnambula* was produced for the first time at the close of the season of 1831, when the recent success and great popularity of Donizetti's *Anna Bolena* had left little space for a competitor. Pasta was the heroine of both: both parts had been expressly written for her: but all who know the great actress must be aware that she was much more at home in afflicted majesty than in a village girl walking in her sleep over panties. There were but two or three nights of the season left, and the theatre was thinly attended; but some of the melodies gave great delight to those who heard them, especially Rubini's air in the last act. We were then told by some of the superlatively knowing, that real judges did not admire this air, (real judges being those who judge like the parties who call them so,) and that it was only pleasing to the admirers of Rubini's 'vicious style:' but it delighted English audiences night after night when it was sung at Drury Lane by Templeton.<sup>84</sup> This opera had in its English dress a run of almost unexampled popularity. This success we were told was owing to Malibran, and not to the music; but Malibran, in all the splendour of her genius and beauty, could not give the same attraction to any other opera. The truth is, the entire performance of Malibran, histrionic and musical, was as nearly perfect as anything mortal can be: but it could not have produced its astonishing impression if the composer had not given to the afflicted village maid melodies that came home at once to the understandings and feelings of the audience. The unsophisticated English audience thought the music beautiful, because it abounded with expressive and intelligible melody: and it happens very fortunately for the production of the simply and naturally beautiful in all branches of art, that pedantic orations, proving to the mass of mankind that they ought not to like what they do like, have been in all ages and nations thrown away.

*La Sonnambula* in the English theatres, and *I Puritani*, last season in the King's Theatre, may be regarded as the two triumphs of Bellini. *Il Pirata* never thoroughly recovered the effect of its first misrepresentation: *Norma* was admired, and Pasta was truly great in it; but the main subject and character were too like *Medea*<sup>85</sup> and *Anna Bolena* to have much effect of novelty, and the melody was too much buried in harmony, often more ambitious than appropriate. *I Montecchi e i Capelletti* [sic] was in spite of Pasta a total failure; but no English audience even in the King's Theatre, can ever endure such an affair as the Italian *Romeo and Juliet*; though the libretto would appear to be a favourite in Italy, being, with a few unimportant differences to suit the composer, the same in the compositions of Zingarelli, Guglielmi, Vaccaj, and Bellini.

Bellini's great force is in melody. Those who have called him an unscientific harmonist have contented themselves with the allegation and adduced no proof of it. But his harmony wants depth and variety: he rather multiplies the repetitions of the chord than gives distinct business to the several components of the score. We do not go so far as to apply to him Ritson's favourite saying: 'The only use of the harmony is to spoil the melody;' but his harmony often smothers more than it adorns the melody: it has neither the splendid variety

---

<sup>84</sup> Nel maggio 1833 al Drury Lane Theatre andò in scena *La sonnambula* in lingua inglese, con Maria Malibran e John Templeton.

<sup>85</sup> Durante il soggiorno londinese di Bellini del 1833, al King's Theatre nel mese di maggio furono in cartellone *Medea in Corinto* di Simon Mayr (Napoli, Teatro di San Carlo, 28.XI.1813) e *Anna Bolena* di Donizetti (si veda la nota n. 42), entrambe con Giuditta Pasta.

of Rossini, nor the consummate combinations of Mozart, nor the torrent of sound of Beethoven, with its mysterious current of murmured undersong which creeps on in such delicious and marvelous intermixture with the vast main-stream of harmony. In all these composers there was genius for harmony. In Bellini there is only genius for melody. He was a melodist by nature, and a harmonist by education. The deep and touching pathos of the simple ballad was more accordant to his tone of mind than the sublime and spirit-stirring volumes of sound which shake the modern musical stage.

Bellini had a genius for melody, and chiefly for pathetic melody, which is always the more touching, the more singly and simply it is presented. Johnny Armstrong's 'Last Good Night,' or the 'Cruelty of Barbara Allen,' with which the dairy-maid so touched Goldsmith's feelings in his youth,<sup>86</sup> that in his latest years the finest modern music was dissonance to him in comparison with its mere recollection, a difference which he ascribed solely to the tendency of age and knowledge to sour our dispositions, would even in his youth have affected him little with a full orchestral accompaniment. Sorrow is solitary. The voice of the nightingale is most affecting when it is single in the twilight. It is only in funeral hymns, and on other rare occasions that allow the expression of a common grief, that sorrow can be properly choral: even then the accompaniments are necessarily softened and subdued, and in the general effect, much is lost to the pathetic and given to the sublime. Rubini, who possesses, more than any singer we ever heard, the power of identifying the redundancies of ornament with the overflowings of feeling, gives to Bellini's melodies a force of pathetic expression, which seems to be the genuine echo of the composer's soul.

Pasta, Malibran, and Tamburini have developed in passages the full strength of the recondite feeling; but generally speaking, we have, in a quiet apartment, from, of course, very inferior, but still correct and expressive execution, felt more of the true intrinsic pathos of Bellini's music, than we have felt from all the appliances and means of theatrical decoration. Bellini has written melodies with which future maids may charm the ears of future Goldsmiths, who will afterwards think in the Italian theatre, that they hear nothing so touching as they heard in their youth.

We are desirous of enabling our readers to form their own judgment on the correctness of our opinion of Bellini's genius for pathetic melody. We shall present three specimens, each from a different opera: the first from *Il Pirata*.<sup>87</sup> The drama is taken from Maturin's tragedy

---

<sup>86</sup> Il riferimento qui è a Oliver Goldsmith (Kilkenny West 1830 - Londra 1874), scrittore, poeta e drammaturgo anglo-irlandese, che nel saggio *Happiness in a Great Measure Dependent on Constitution*, del 1759, testimonia la diffusione delle due ballate qui citate. Il saggio è oggi integralmente disponibile nell'edizione delle opere di Goldsmith in quattro volumi pubblicata a Londra proprio nel 1835: *The Works of Oliver Goldsmith, M.B. with a life and notes*, vol. IV, London, Tegg, Griffin, Tegg, Wise, 1835, pp. 81-84.

<sup>87</sup> In questa sede, i tre esempi musicali sono riprodotti dall'originale in edizione anastatica. Sono tutti tratti da celebri cabalette di Bellini; per una curiosa coincidenza, qualche anno più tardi lo stesso Verdi si troverà d'accordo sull'eccezionale valore proprio delle cabalette scelte da Peacock per la seconda e la terza citazione musicale (si veda la lettera di Verdi a Giulio Ricordi del 20 novembre 1880, pubblicata in *Carteggio Verdi-Ricordi 1880-1881*, a cura di Pierluigi Petrobelli, Carlo Matteo Mossa, Marisa Di Gregorio Casati, Parma, Istituto nazionale di Studi verdiani, 1988, pp. 69-71).

of *Bertram*,<sup>88</sup> and the passage we select is adapted to the last words of *Gualtiero*, the Bertram of the opera, before he stabs himself.<sup>89</sup> He addresses the confidante of Imogine (the object of his first love, whose husband he has killed, and who has become a maniac), in the presence of the assembled knights. They are the last words of love, despair, and remorse, not unmixed with a feeling of self-vindication and gratified revenge.

The musical score consists of two staves of music for voice and piano. The top staff is for the voice, and the bottom staff is for the piano. The vocal line is set in common time with a key signature of one sharp. The lyrics are written below the notes. The piano part features harmonic support with various chords and rhythmic patterns. The vocal line includes several slurs and grace notes, indicating a melodic line. The lyrics describe a state of despair and reminiscence.

*Allegro.*

Ah! non fia sem-pre o-dia-ta la  
mia me-moria, io spe-ro se fui spie-ta-to e  
fie-ro fui sven-tu-ra-to an-cor,  
par-le-rà la tom-ba al-le pie-to-se  
gen-ti, de' lun-ghi miei tor-men-ti del  
mio tra-di-to a-mor, e par-le-rà del  
mio tra-di-to a-mor, e par-le-rà del  
mio tra-di-to, tra-di-to a-mor.

<sup>88</sup> Il primo esempio citato è la cabaletta dell'Aria di Gualtiero «Tu vedrai la sventurata» dell'atto II del *Pirata*.

<sup>89</sup> Il dramma qui citato è *Bertram or The Castle of St. Aldobrand* (1816) di Charles Robert Maturin (Dublino 1782-1824), scrittore e drammaturgo irlandese. La fonte del libretto del *Pirata* è tuttavia l'adattamento francese di Charles Nodier e Isidore-Justin-Severin Taylor del 1821.

The second specimen we shall take from *La Sonnambula*: it is the air to which we have previously alluded.<sup>90</sup> The words are those of Elvino, distracted between love for Amina, and conviction of her infidelity.

The musical score consists of two staves of music. The top staff is for a soprano voice, and the bottom staff is for a basso continuo. The vocal line begins with a melodic line consisting of eighth and sixteenth notes. The lyrics are: "Ah! per-chè non pos-so o-diar-ti in-fe-del, com' io vor-re-i! Ah! del tut-to an-eor non se-i can - cel-la-ta, can-cell-a-ta dal mio cor. Possa un al-tro ah pos-sa a-mar - ti qual ta-mò que-st'in-fe-li-ce! Al-tro vo-to o tra-di-trice, nò, ahi! non te-mer non te-mer dal mio do-lor. Al-tro vo-to non te-mer non te-mer dal mio do-lor. Al-tro vo-to ah! non te-mer non te-mer dal mio do-lor." The basso continuo part provides harmonic support with sustained notes and chords.

The third specimen we shall take from *La Straniera*; and as this opera is less known than the two others, and the story was not at all understood when it was performed here in 1832, we will

<sup>90</sup> Il secondo esempio è la cabaletta dell'Aria di Elvino «Tutto è sciolto. Oh dì funesto!» dell'atto II de *La sonnambula*.

give a brief sketch of the preliminary matter. The subject is from the Vicomte d'Arlincourt's *L'Étrangère*.<sup>91</sup> *La Straniera* is an unknown beauty, who resides in mysterious solitude among the mountains. Arthur, the betrothed of Isoletta, the daughter of a neighbouring baron, sees, loves, and pursues the fair unknown, who calls herself Alaide. The passion is reciprocal, but some fatal secret enslaves the lady. His friend Valdeburg pleads with him the cause of Isoletta. In justification of his passion, he takes Valdeburg to the dwelling of La Straniera. Alaide and Valdeburg recognize each other with marks of affection, which madden Arthur with jealousy. – Watching round her dwelling in a stormy night, he sees Valdeburg come forth, and overhears from them a determination to depart together in secret. He falls upon Valdeburg – refuses to listen to explanation: – they fight; Valdeburg is wounded, and falls into a lake. Alaide calls on Valdeburg as her brother, and the rage of Arthur is turned into repentance and grief. His disappearance causes inquiry, – suspicion falls on the lady, and she is placed on trial for his murder. Arthur appears, and takes the crime on himself. The judge is about to pass sentence, when the wounded Valdeburg enters the hall, and exhorting his sister to depart with him, tells her that fate allows her nothing but to live and die unknown. This is the subject of the air, which we select from *La Straniera*.<sup>92</sup>

The musical score consists of six staves of music for voice and piano. The lyrics are written below the notes in Italian. The text is as follows:

por - te, o - ve ce - lar lo la - grime ti,  
 scor - ge - rà la sor - - - te, ti scor - ge - rà la  
 sor-te: tomba ove i - gno - ta scen - de - re la  
 terra a te da - - rk: ah! vie - ni: si vie - ni:  
 tomba ove i - gno - ta scen - de - re la ter - ra a te da - -  
 rk - - tom - ba i - gno - ta a te da - - rk, - - tom - ba i -  
 gno - ta a te da - - rk, a te da - - - rk.

<sup>91</sup> Si tratta del romanzo *L'Étrangère* (due volumi, 1825) del visconte Charles-Victor Prévost d'Arlincourt (Magny-les-Hameaux 1788 - Parigi 1856), poeta e drammaturgo francese.

<sup>92</sup> Il terzo esempio è la cabaletta dall'Aria di Valdeburgo «Si, li sciogliete, o giudici» nell'atto II de *La straniera*.



We always thought this opera extremely beautiful. On its first production it was received with enthusiasm in Italy, and we think it deserved it. The sequel contains some very striking effects, both musical and dramatic. Alaide exacts from her lover a promise to marry Isoletta, to which after many struggles, he accedes, on condition of receiving his bride from the hands of his mistress. She consents, and having absolved her promise, issues alone from the church, and leaning on a tomb in the adjoining cemetery, gives vent to her affliction in strains of impassioned melody, which mingle in touching contrast with the pealing organ and choral song within the church. Arthur breaks from the unfinished rites, and renews his suit in an ebullition of unavailing remonstrance and passionate despair. The grand prior and the nuptial train enter in disorder. The grand prior recognizes the Straniera, who has thrown back her veil, which she has worn in the ceremony, hails her as queen, and informs her that she is recalled to the throne by the king her husband, from whom she had been unjustly separated. But in the midst of the salutations of honour which rise around her, Arthur stabs himself at her feet – she falls on his body, and dies of a broken heart.

The heroine of this story is Agnes de Méranie, the unfortunate wife of Philip Augustus of France. This did not appear in the libretto, as presented here, in which the name of the heroine was kept as profound a state secret as it might have been in the beginning of the thirteenth century; and the whole story was made thoroughly incomprehensible, which must have been the fault of our worthies at the King's Theatre, and not of the Italian dramatist: for *La Straniera*, so much of it as was correctly given, had all the characteristics of an excellent poem. It was, as well as the *Pirata* and the *Sonnambula*, written by Signor Felice Romani, the author of *Anna Bolena*, who has shown in all those instances a talent for dramatic poetry far above the present general level of the Italian musical stage.

Bellini's forte was in the pathetic; but he has many charming melodies of a more lively character, all tinged, however, in some degree with the tone of melancholy which was natural to his mind. There is another quality which we have remarked in his compositions, a peculiar beauty and almost classical simplicity in the rhythm of his compositions. We say almost classical, because, to be perfectly so, it is essential that metre and music should correspond syllable for note. This was indisputably the characteristic of the ancient Greek music; and from this acknowledged premise some writers have jumped to the conclusion that the great charm of ancient music, to which such wonders were ascribed, must have consisted in the accurate beating of time. They cannot imagine that music could have been brought to much perfection without the modern liberties of exuberant ornament. The pleasure which is derived from mere perfect metre is familiar to all who are familiar with classical poetry. The infinite variety of the Greek lyric metres must have afforded some scope for variety in music; but we are inclined to think that the perception of that kind of harmony which resulted from the intimate correspondence of music and metre, (adorning, in their connexion, the most perfect lyrical poetry human genius has ever produced) must have caused a degree of intellectual

delight, for which the complete independence of both metre and meaning, which modern music has assumed, may be but an indifferent compensation. It has occurred to us to try on one of those airs of Bellini, which we have called almost classical, the experiment of making it quite so; and by fitting it note for note to the pure metre, to which, with some difference, it naturally belongs, to try how far what it loses in musical ornament is compensated by the perception of metrical symmetry. We have tried this experiment with the melody of the last air of the *Sonnambula*,<sup>93</sup> which runs thus: -

*Allegretto.*

A musical score for a vocal part, labeled 'Allegretto.' The score consists of ten staves of music in common time, with a key signature of one flat. The vocal line is continuous, with lyrics written below each staff. The lyrics are:

Ah! non giun - ge u - man pen - sie - ro al con -  
ten - to ond' io son pie - na: a' miei sen - si io credo ap -  
pe - na; tu mi affi - da, o - - mio te - sor. Ah! mi ab -  
brac - cia, e sempre in - sie - - me, sempre u - ni - ti in u - na  
spe - - me, del - la ter - ra in cui vi - via - mo - - ci for -  
mia - mo un ciel d'a - mor: del - la ter - ra in cui vi -  
via - mo ci for - mia - mo un ciel d'a - mor, del - la  
terra in cui vi - via - mo ci for - mia - mo un ciel d'a - mor.

This melody suggests at once the Ionic à minor metre;

^ ^ - -

---

<sup>93</sup> Si tratta dell'aria finale di Amina.

And, with the omission of some of its ornaments, resolves itself into four pure Ionic  $\bar{a}$  minori tetrameters, or measures of four feet, the first and third being acatalectic, or consisting of four perfect metres: -

<sup>94</sup> πολύχειρ, καὶ / πολυναύτας, / Σύριόν θ' ἄρ- / -μα διώκων.

Æschylus in Persis.

(Horace's ode to Neobule (iii. 12) consists of ten of these tetrameters, which are sometimes arranged in four decapods; – the second and fourth being catalectic, or consisting of three perfect metres, and one, of which one syllable is wanting: -

τόθεν οὐκ ἔ- / -στιν ὑπὲρ θνα- / -τὸν ἀλύξαν- / -τα φυγεῖν.<sup>95</sup>

Æschylus in Persis.

To this metre Bellini's melody may be fitted somewhat as follows:<sup>96</sup> -

*Andante.*

μι - μι - γα - μις μή - δι - αργ - είν το - λις ή - δη βα - ει - λια - οι

εργατής εις γά - τα - α χάρας λι - το - θερμή σχι - δι - φ -

πο - λι - άθλησ ΥΔ - ει - ας διό - φι - οι Αξ - χαντ 1 - α) πᾶ - σα

χρέ - ια περιπα - τί - φι - ας Στι - οι 1 - λαύ - πι δι - χέ - δια.

<sup>94</sup> ESCHILO, *Persiani*, Coro, v. 82. Le citazioni in greco antico sono state sottoposte a interventi di normalizzazione o correzione della divisione in sillabe tra i diversi piedi (in qualche caso errata o non fornita), dell'accentuazione e della quantità sillabica, quest'ultima segnata in modo errato al secondo e terzo piede del verso dell'esempio successivo.

95 *Ivi*, v. 100.

<sup>96</sup> Ινι, pentagrammi 1-2: vv. 65-66, 70 (πεπέρακεν μὲν ὁ περσέποτος ἥδη | βασίλειος στρατὸς εἰς ἀντίορον γείτονα χώραν | λινοδέσμωι σχεδίᾳ); pentagrammi 3-4 vv.72-76 (πολυά δρου δ' Ἀσίας θούριος ἄρχων | ἐπὶ πᾶσαν γθόνα ποιμανόριον θείον ἐλαύνει | διγόθεν).

The bar takes the place of the metrical arsis. The arched lines discriminate the metres.

We give this as an experiment merely. *Valeat quantum valeat*. But we conceive it is not very discrepant from such a melody as might have been sung in the Athenian theatre. The harmony, if it had been so sung, would, according to the received opinions of Greek music, have consisted wholly of unisons and octaves. We have some reasons of our own for thinking that the Greeks had the harmony of the fifth in their choruses, which we shall hereafter endeavour to develop if we can find leisure.

To return to our subject.

Musical critics, who hear by rule, have labored to discredit Bellini. Fortunately reputations grow in despite of these systematical doctors. The feelings of the ordinary unsophisticated and unprejudiced hearer are always in advance of their rules; and that which has, in despite of them, been once stamped with popular favour, becomes a standard to the same class of critics in the next generation.

We have on occasions been very much amused by some of these gentry. Listening one evening with great pleasure to some beautiful modulations in one of the operas of Rossini, we were edified by a learned Theban<sup>97</sup> near us, who could hear nothing but a profuse use of the diminished seventh. And we have somewhere fallen in with another variety of the same genus, who, when the whole theatre was electrified by a bold and striking effect most appropriate to the scene, could only expatiate on the harmonic atrocity of consecutive fifths, by which in a great measure the effect had been produced.

It is fitting that there should be rules in science, because they are the collected and concentrated experience of ages; but they are not to be converted into pedantic fetters to bind genius through all future time. As there is no possible sequence of sounds to which human passion does not give utterance, so there is no possible consonance or dissonance which will not find its fit place in dramatic music. Nothing was more appalling than Mrs. Siddons's<sup>98</sup> scream. There was no weapon in the armoury of her art which she used so sparingly; but when she did use it the occasion demanded it, and the effect was proportionate to the occasion. Rossini has taken many liberties in opposition to rules – generally because they were appropriate in their place; but sometimes, we verily believe, with mere malice prepense, to make the hair of the disciplinarians stand on end at sequences of perfect fifths or sevenths resolved by sevenths.

Akin to the pedantry of inflexible rules is that of entrenching the want of tact and feeling behind the authority of great names – saying, ‘This is nought, because it is not like Mozart, or Haydn, or Beethoven, or Handel,’ and thus sweeping away all modern music as with the fire of an impregnable battery. All the great names thus used had, in their own day, precisely the same sort of artillery pointed against themselves. When Beethoven was first heard of in England, it was as a madman who wrote crazy music which nobody could perform: and even where he was better known and more justly valued, all the transcendent

<sup>97</sup> Abitante della città di Tebe in Beozia; rinunciando alla metonimia, Peacock avrebbe potuto usare indifferentemente il termine ‘beota’, per il non troppo sottinteso ‘idiota’.

<sup>98</sup> Sarah Siddons (Brecon 1755 - Londra 1831), considerata una delle più grandi attrici tragiche inglesi del suo tempo; magistrale la sua interpretazione di Lady Macbeth nel *Macbeth* di Shakespeare, ruolo con cui scelse di dare l'addio alle scene nel 1812.

and unrivalled dramatic talent which his *Fidelio* demonstrates, did not give him sufficient theatrical encouragement to write a second opera. Truly says Montaigne, ‘Les événements sont très maigres témoins de notre prix et capacité.’<sup>99</sup> Mozart was long unknown in Paris, and has never been relished in Italy, where the anti-national use which factious pedantry has made of his name has caused him to be looked on as a sort of national enemy. Handel and Bononcini; Gluck and Piccini [sic]; Mozart and Rossini; the world of music has, in all these cases, been wide enough for both; yet it seems a necessary condition of society that there must be faction in all things.

But to be entrenched behind great names, which already bear the stamp of immortality, is an exceedingly safe position. It is an excellent *locus standi* for the fulmination of dogmas. The oracle shakes his head, and the profane take for granted that there is something in it. They give him credit for having approached the pure source, and drank from the same fountain with the great spirits with whom he seems so familiar. If we take the liberty to throw a shell into this oracular entrenchment, it is not against the great names which are misused in its construction, but against those who so misuse them, that we wish to be understood to direct it.

We stake our opinion of Bellini on the airs which we have selected, and of which our limits do not permit us to give more than the subject-melodies. But they are melodies that cannot die. They have been, are, and will be, felt and admired wherever unsophisticated perceptions sit in judgment upon them. But, as we have said, musical critics, *soi-disant par excellence*, who hear by rule, and whose chief seat of feeling is in their fingers, have so unworthily disparaged Bellini, that we have felt it a mere act of justice, as well as of gratitude, for the delight which those melodies alone (even if there were nothing else) have given us, to pay this passing tribute of honour to his memory.

M.S.O.

«The Musical Library Monthly Supplement»  
ottobre 1835, n. XIX

On the 23rd of last month died at Pateau [sic], near Paris, Signor Vincenzo Bellini, composer of *Il Pirata*, *La Straniera*, *La Sonnambula*, *I Puritani*, and three or four more operas. *Il Pirata* was his earliest and his best work and the first given in this country; but so ill got up, with a *prima-donna* so incapable of sustaining the principal part, and in other respects so injuriously performed, that its success was of a very disputable kind. His *Straniera* failed entirely: it can boast but of two pieces possessing anything like decided merit. He was more fortunate in London with his *Sonnambula*, though the acting recommended it more than the music. The success at the King’s Theatre of his *Puritani* cannot be disputed, but as we have said in our notice of that work, it will neither be listened to nor heard of three years hence. A lively polacca, sung in a very fascinating manner by a favourite performer, whose personal

---

<sup>99</sup> MICHEL EYQUEM DE MONTAIGNE, *Les Essais*, sous la dir. de Pierre Villey et Verdun Louis Saulnier, livre III, Paris, Presses Universitaires de France, 1965, p. 934.

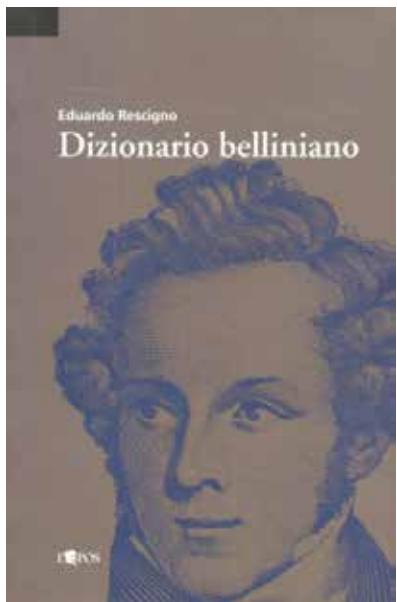
and professional charms are usually great and commanding, gave a character to the whole work, and to this its good fortune in London must be mainly attributed.

We are willing to believe that had Signor Bellini not been thus cut off in almost his youth, his ambition might have led him to attempt something that would have given him a chance of being heard of in future times, for *the Pirati* exhibits traits of considerable genius. Unhappily the prevailing taste in Italian music has lately been at so low an ebb, that composers have had no motive for exertion: the most contemptible, if new, or called so, has succeeded as well as the best that a Mozart or a Beethoven, if living, could have produced – probably much better. Hence the most powerful stimulus has been wanting, - the prospect of future fame; and one object that a professional man must have in view, namely, pecuniary compensation, has been attained, with so little trouble, that any great effort could not reasonably have been expected. Labour is not diversion, and man is naturally an idle animal.

Signor Bellini has for some time past suffered from pulmonic disease; to this his death is alone attributable, and not to any extraordinary devotion to composition, as the French journals, and ours after them, have stated. He was a gentlemanlike, amiable man, much esteemed by a large and respectable circle of acquaintance, by whom his loss will be much felt.



EDUARDO RESCIGNO, *Dizionario belliniano*, Palermo, L'Epos, 2009 (Harmonia mundi, 6), 550 p., ISBN: 978-88-8302-393-4.



Dopo aver licenziato un *Dizionario verdiano* (Milano, BUR, 2001), un *Dizionario rossiniano* (Milano, BUR, 2002) e un *Dizionario pucciniano* (Milano, Ricordi, 2004), Eduardo Rescigno prosegue la serie consacrando un'impresa analoga al compositore di Catania, al quale applica la stessa fortunata formula, che gli permette di concentrare una mole impressionante di informazioni in un volume agile e di facile consultazione.

Preceduto da una cronologia della vita di Bellini e dall'albero genealogico della famiglia, il *Dizionario belliniano* consta di ben 683 lemmi, che coprono tutti gli aspetti della vita e dell'attività professionale del Catanese. Vi compaiono i cantanti che ebbero rapporti – felici o burrascosi – con Bellini, in primo luogo gli interpreti delle sue opere, ma anche coloro che furono oggetto del suo semplice interesse e con i quali non ebbe mai modo di collaborare; gli autori

delle fonti letterarie e teatrali; i librettisti e gli altri operatori nel mondo del melodramma; tutti coloro che a qualunque titolo ebbero rapporti, personali o professionali, con Bellini (gli amici, i familiari, i corrispondenti, gli impresari, i colleghi, i concorrenti). Non mancano i regnanti né le personalità dell'apparato politico e amministrativo con i quali Bellini non ebbe magari rapporti diretti, ma che influirono in qualche modo sulla sua carriera e la sua attività professionale. Altre voci sono dedicate ai luoghi frequentati, ai teatri che ospitarono le rappresentazioni delle opere belliniane, ai personaggi delle opere; altre ancora a viaggi, amori, malattie e altre vicende biografiche. Alle voci del dizionario fa seguito la sezione delle *Opere teatrali*, che riporta i dati della genesi e delle rappresentazioni, la sinossi, le fonti, i personaggi e l'organico, l'articolazione in 'numeri' di ciascun melodramma. A chiusura del volume una bibliografia essenziale, una discografia e una videografia.

Collegate da un fitto sistema di rimandi interni, le voci danno continuamente accesso a una rete di dati e informazioni molto estesa. Le tradizionali notizie sulla vita e l'opera di Bellini sono, com'è noto, tramandate da una bibliografia amplissima ma di qualità discontinua, largamente incline alla celebrazione agiografica e succube del mito. Rescigno attinge a uno spettro molto ampio di fonti bibliografiche e documentarie, ma è attento a vagliarle criticamente: utilizza infatti gli esiti degli studi più recenti e aggiornati – molte informazioni provengono dal ben avviato cantiere dell'edizione critica belliniana – e nelle sue valutazioni adotta l'atteggiamento dello storico che si sforza d'essere imparziale. Si legga, per fare un esempio, la voce *Carattere*: la personalità di Bellini vi è tratteggiata vagliando le testimonianze più attendibili; ne emerge un ritratto equilibrato, che non indulge ai toni agiografici, e al tempo stesso assai vivo. I tratti essenziali del carattere di un personaggio facile a infiammarsi, dotato di un'alta opinione di sé, della coscienza del proprio valore (e della tendenza ad esibirlo in pubblico), di tenacia, d'opportunismo e di un pizzico d'ingenuità, emergono accanto agli aspetti più paleamente negativi, quali l'atteggiamento malevolo, ai

limiti della paranoia, verso i colleghi compositori di teatro.

Le voci riportano notizie ben note accanto ad altre che ancora non lo sono: forse non a tutti è familiare, per esempio, l'immagine di un Bellini intento a mettere in partitura i quartetti e i quintetti di Haydn e Mozart, o a sfogliare in casa propria i volumi dell'edizione Breitkopf delle opere mozartiane. A volte vengono messi in luce particolari che sfuggono anche alla pur aggiornatissima biografia di John Rosselli (*Bellini*, Milano, Ricordi, 1995). E anche quando fornisce dati tratti da fonti ampiamente note, come l'epistolario belliniano, Rescigno tratta con rigore gli argomenti ed è attento nella sua rilettura delle fonti documentarie. Ma lo scrupolo storico e scientifico della trattazione non esclude necessariamente chi è alla ricerca di argomenti meno impegnati; voci quali *Abbigliamento, Aspetto, Cibo, Denaro, Donne, Matrimonio* sono in grado di accontentare ampiamente anche gli appassionati del gossip.

In qualche caso, i dati possono sembrare sfuggenti. La voce *Composizioni vocali da camera* risente della difficoltà di approdare a un catalogo ragionato e completo delle liriche belliniane, dal momento che sussistono ancora dubbi di attribuzione ed è problematica la datazione di molte composizioni; ma si tratta di difficoltà intrinseche e non certo imputabili all'autore del *Dizionario*, se neppure la recente edizione critica della *Musica vocale da camera* (a cura di Carlida Steffan, Milano, Ricordi, 2012) ha potuto sgombrare del tutto il campo dalla nebbia. Rare le imprecisioni: tra le poche quella rilevata alla voce *Cavatina* (p. 116), termine che si riferisce all'intero 'numero' solistico e non solo al suo primo tempo (la cabaletta dunque non segue la cavatina ma ne fa parte, come si evince anche dalla definizione di Pietro Lichtenthal, che Rescigno peraltro cita).

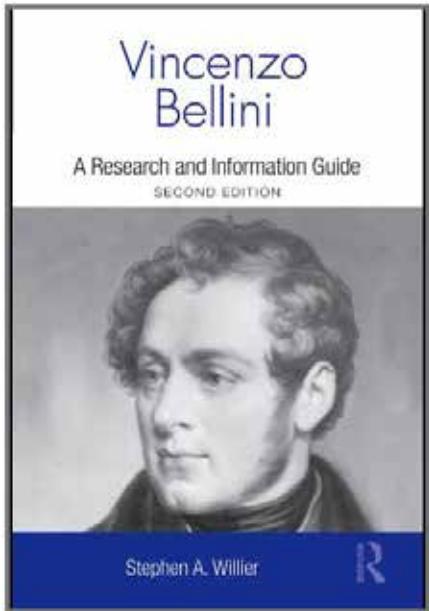
Qualche fraintendimento riguarda piuttosto il significato di alcune espressioni gergali (che non a caso vengono impiegate da Bellini solo negli scambi epistolari con gente del mestiere). Si veda la voce *Metodo compositivo*: gli «studi giornalieri», cui accenna ripetutamente Bellini scrivendo a Florimo, non sono «quelli che facevano al Collegio di Napoli, sotto la guida di Zingarelli», né «consistevano nella creazione di solfeggi, ossia melodie caratteristicamente cantabili [...] di vario genere» (p. 262). Si tratta invece di brevi motivi, compresi in poche battute, che il compositore annotava giornalmente e conservava con ordine, senza sapere se e in quale occasione li avrebbe poi impiegati. Una provvista di ‘scorte melodiche’, insomma, destinata ad alleggerire e velocizzare il lavoro creativo, alla quale Bellini si riservava di attingere nel momento in cui avrebbe dovuto preparare la partitura di un’opera nuova. «Mettere in grande», del pari, non significa «innervare la melodia» con le parole per «farla diventare “grande”» (p. 262): l'espressione si applica invece a una tipica fase del processo compositivo belliniano, che consiste nello sviluppare un breve motivo sino a ottenere una sezione completa – un cantabile, una cabaletta, un intero ‘numero’ – che viene fissata in partitura scheletro (operazione che può anche essere portata a termine con parole provvisorie, o addirittura in assenza del testo verbale) ed è pronta per essere strumentata.

Non è il solo Bellini, in ogni caso, l'oggetto del volume: la mole delle informazioni che si ricavano dalla lettura delle voci è così ingente da costituire, nel suo insieme, un documentatissimo spaccato sul mondo del melodramma italiano di quegli anni. Utilizzabile (e prezioso) come opera di consultazione, il *Dizionario belliniano* si presta al tempo stesso a una gradevole lettura, qualora ci si abbandoni al piacere di saltare casualmente da una voce all'altra; l'autore possiede infatti il dono di un'esposizione chiara e uno stile scorrevole e avvincente, condito qua e là da un sottile velo di ironia.

Claudio Toscani



STEPHEN A. WILLIER, *Vincenzo Bellini. A Research and Information Guide*, New York and London, Routledge, 2009<sup>2</sup> (Routledge Music Bibliographies), xviii-273 p., ISBN: 978-0-415-99524-5.



Routledge Music Bibliographies – the series in which Stephen A. Willier's *Vincenzo Bellini: A Research and Information Guide* appears – produced its inaugural volume in the early 1990s, and more than sixty others in the years since, the most recent published in June 2014 (*Quincy Jones: A Research and Information Guide* by Clarence Bernard Henry). Collectively, these volumes have provided valuable resources for scholars, compiling comprehensive annotated bibliographies for many important composers, as well as for an array of genres (e.g. madrigal, musical, concerto, chamber music, choral music), broad subject areas (e.g. ethnomusicology, women and music, piano pedagogy, jazz research), and a slightly perplexing choice of instruments (recorder and violin). Indeed, Routledge continues to publish this series with striking momentum, no fewer than twenty-four new and revised editions having appeared since

2010. As I read through Willier's guide, however, the same troubling question kept recurring: Why, in this age of electronic databases and a general push toward developing projects within the so-called digital humanities, is Routledge still producing these bibliographies?

My handwringing does not stem directly from complaints specific to Willier's volume, although a few arise which I will summarize briefly below. In general, I enjoyed reading through this bibliography which deftly outlines the «directions Bellini research, performance, and criticism have taken and, more importantly, what lacunae need to be filled» (p. xvi). One of the volume's strong points is its highlighting of trends that have shaped Bellini research since the composer's death. Not surprisingly, scholarly reception of Bellini's music in his own time and beyond has paralleled its reputation with the general public: just as his operas were overshadowed at one time or another by those of Rossini and Verdi, so too have scholars occasionally disregarded his works. Thus, as Willier points out, few articles or books of real value were produced between 1890 and 1920, a time when Bellini's star in Italy and elsewhere had fallen to a low ebb.

To this day, surprisingly, still lacking is a satisfactory life-and-works study of the composer and his operas. Most interesting among the biographies from the first half of the twentieth century, however, are those that harbor an obsession with the composer's love life and in particular his affairs with two women: Maddalena Fumaroli and Giuditta Turina. Willier neglects to describe the precise nature of these relationships in his annotations, but does list a number of related sources including a monograph dedicated entirely to the subject: Giannina Ammirata's *Vita amorosa di Vincenzo Bellini* (Milan, Aurora, 1935). Similarly, a fascination with the composer's final days and, in particular, with the cause of his death permeates a number of studies published throughout the twentieth century, including one article amusingly titled

*How Did He Die?* (item 167). Outstanding among such peculiarities, moreover, are several sources that Willier deems «Fascist publications» published during the 1930s that concern Bellini's life and music. Unfortunately, Willier does not define what constitutes a «Fascist publication» or how this political stance shaped the reception of Bellini's music, but he does lead the reader to ten sources where these questions might be pursued.

In total, the book contains 1019 entries divided among twelve chapters entitled «Biographical Studies», «Letters and Documents», «Studies of Individual Operas and Bellini's Non-Operatic Works», and so on. In addition, Willier opens the book with an outline of the key events of Bellini's life and concludes with a glossary of people associated with Bellini. The volume is rounded out by two indexes: «authors, editors, translators, and reviewers» and «names and subjects». Individual bibliographic entries are varied in scope and content. Some are long, providing detailed summaries and other useful information, but the strategy driving Willier's choices is not always clear. The entry for Simon Maguire's *Vincenzo Bellini and the Aesthetics of Early Nineteenth-Century Italian Opera* (item 456), for example, is among the lengthiest. It includes three descriptive paragraphs, a fourth listing individual chapters, and a final one that cites reviews of the book. While there are a number of entries that deliver as much detail, many others are notably sparse, providing only bibliographic information and little or nothing else. Brevity is undoubtedly warranted in some instances, but seems inconsistent in others. For example, the description that follows the citation for Lettorio Stagno's *Elogio in morte di Vincenzo Bellini* (item 194) is appropriately short: «Poetic elegy honoring the deceased composer.» But why does Willier leave out a summary of Pasquale Francesconi's *In morte del cavalier Vincenzo Bellini* (item 186), a similar source? Almost every chapter and chapter subsection, moreover, concludes with a list of citations for 'other' sources (occasionally labeled «rarities»), but again Willier does not define what he means by «rarities», or «other», where or if he located copies, and what they might contain. Without further explanation, it is possible to conclude that he was not able to consult these sources, which is understandable given the far-flung nature of some of the materials, but some clarification in the preface would have been helpful.

My greatest concern, however, stems not from Willier's work but from the nature of the medium in which he and others continue to operate: specifically, Routledge Music Bibliographies imposes a static structure over a naturally kinetic enterprise. It goes without saying that publishing a bibliography in hard copy freezes the growing body of scholarship in one moment in time. Revised and updated editions can be prepared, of course, but doing so delivers only a fleeting sense of relief. Willier's volume, after all, is the second printing of the Bellini guide, the first having appeared in 2001. During the eight years in between, Willier collected citations for 180 new entries, a cause for celebration as it reflects the healthy status of Bellini research. This optimistic state of affairs, however, is simultaneously responsible for the inevitable failing embedded within all of these bibliographies – if their subject is a matter of great interest both in – and outside of academe, as is usually the case, a fixed account of resources simply cannot remain current for very long. The Bellini guide provides a poignant example, for in the very same year that the second edition emerged, so too did Philip Gossett's *Divas and Scholars* (Chicago, The University of Chicago Press, 2009), Susan Rutherford's *The Prima Donna and Opera, 1815-1930* (Cambridge, Cambridge University Press, 2009), Emanuele Senici's *Landscape and Gender in Italian Opera: The Alpine Virgin from Bellini*

*to Puccini* (Cambridge, Cambridge University Press, 2009), and Melina Esse's article *Speaking and Sighing: Bellini's canto declamato and the Poetics of Restraint* (*«Current Musicology»*, 87, 2009, pp. 7-45). All of these publications are required reading for anyone interested in Bellini, but none is cited in Willier's guide. There was a time when omissions of this sort represented a necessary evil, but that time has long passed. If Routledge wants its series to remain viable, it must reconsider its format.

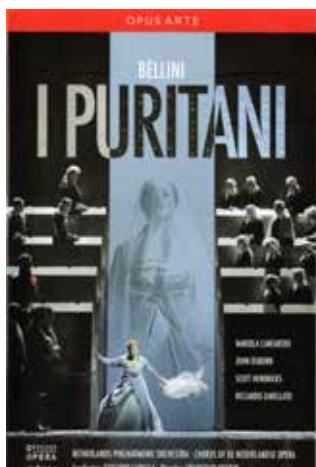
The publisher has begun to offer the bibliographies as eBooks, but unfortunately, these versions are as inadequate as the hard copies since their content is just as static and the price tags remain equally high. Instead, I recommend a rethinking of how the bibliographies in this series are conceived and delivered, something along the lines of what is being done in a similar series: Oxford Bibliographies Online. Routledge should also move its bibliographies online, providing an electronic version that both duplicates the positive aspects of the hard copies and enhances what they are able to offer. The prefaces, for instance, which contain compelling overviews of the historiography of a composer, genre, or instrument, are valuable and might serve as material appearing on a bibliography's home page. Similarly, outlines of composers' lives, glossaries of key figures, and keywords that mirror the chapter and subsection titles could all be maintained. Placing these bibliographies online would open up new possibilities as well, allowing readers to search for and organize entries in a manner that best reflects the nature of their research. It would permit the author or authors to offer timely updates, adding citations for new publications and making corrections when necessary. And, most significantly, it would allow for the inclusion of new types of content. To take one example from the world of Bellini, YouTube videos featuring singers from the past and present performing individual arias are legion, but guidance concerning their context, content, or value is completely lacking, even on the YouTube website itself. An online version of this bibliography could fill in this lacuna, incorporating links to the best of these videos and providing helpful critical commentary.

None of what I am proposing is radical and it is possible that Routledge has already begun planning an electronic version of their bibliographies. I hope so because the value of these resources cannot be denied. A successful transformation from print to electronic media would have vast potential that could expand the amount of information covered, lower costs, and ultimately allow a much larger number of people access to overviews of the literature surrounding Bellini, Quincy Jones, the recorder, and a plethora of other musical subjects.

HILARY PORISS



VINCENZO BELLINI, *I Puritani*, Coro e Orchestra del Teatro Comunale di Bologna, direttore d'orchestra Michele Mariotti, regia di Pier'Alli, 2 DVD Decca 0440 074 3351 5 DH2, 2010. • *I Puritani*, Chorus of De Nederlandse Opera, Netherlands Philharmonic Orchestra, direttore d'orchestra Giuliano Carella, regia di Francisco Negrín, 1 DVD Opus Arte OA 1091 D, 2012.



Due sono le testimonianze videografiche di allestimenti dei *Puritani* che si basano sull'edizione critica dell'opera curata da Fabrizio Della Seta e pubblicata da Casa Ricordi in collaborazione con il Teatro Massimo Bellini di Catania.<sup>1</sup> Sebbene l'edizione critica offra anche il testo completo delle parti dell'opera che Bellini parallelamente approntò per il Teatro di San Carlo di Napoli, le due registrazioni vedono entrambe realizzata la versione parigina, ossia quella comunemente conosciuta, andata in scena per la prima volta al Théâtre-Italien di Parigi il 24 gennaio 1835. Una rappresentazione basata sull'edizione critica della versione napoletana dei *Puritani*, altrettanto nota come ‘versione Malibran’, è ancora da realizzarsi.

Con alcuni problemi testuali dovette confrontarsi già Richard Bonynge, allorché si trovò a incidere l'opera nel 1973,<sup>2</sup> epoca in cui i primi studi filologici su Rossini – oltre naturalmente alle conquiste della prassi esecutiva storicamente informata nell'ambito della musica antica – avevano già contribuito ad assumere un atteggiamento più avvertito nei confronti degli operisti italiani del primo Ottocento. Nell'intento di approntare una versione integrale e al tempo stesso confacente alle doti dei propri esecutori, Bonynge fu costretto a condurre ricerche sulle fonti;<sup>3</sup> gli interpreti delle due edizioni qui prese in esame hanno invece potuto disporre nel 2009 dell'edizione critica, seppur ancora in forma provvisoria.

Prima di osservare da vicino le due registrazioni in relazione al testo, è necessario ricordare i fini di un'edizione critica e il rapporto talora delicato che la ricerca filologica intrattiene con la dimensione performativa dello spettacolo. È noto come gli intenti dell'attuale filologia musicale siano da tempo non più circoscrivibili alla sola



<sup>1</sup> VINCENZO BELLINI, *I Puritani*, a cura di Fabrizio Della Seta, Milano, Ricordi, 2013 («Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini», vol. 10).

<sup>2</sup> Cfr. VINCENZO BELLINI, *I Puritani*, London, Decca, 1973, 3 cd, 417882; interpreti principali: Luciano Pavarotti (Arturo), Joan Sutherland (Elvira), Piero Cappuccilli (Riccardo), Nicolai Ghiaurov (Giorgio); Chorus of the Royal Opera House, Covent Garden, London Symphony Orchestra; Richard Bonynge (direttore).

<sup>3</sup> L'incisione discografica Decca del 1973 include, seppur in un'orchestrazione non originale basata su una riduzione pianistica, l'Andante sostenuto e cantabile «Da quel dì che ti mirai» assente nella partitura tradizionale Ricordi e restituito dall'edizione critica secondo una lezione corretta. Cfr. FABRIZIO DELLA SETA, *Introduzione*, in VINCENZO BELLINI, *I Puritani* cit., p. xxxvii.

restituzione di pagine sconosciute o all’eventuale correzione di lezioni scorrette: essa sviluppa bensì la propria azione secondo una più complessa prospettiva storico-critica, per cui la totalità dell’opera d’arte è data dalle differenti forme in cui si manifesta a partire dalla genesi fino alle sedimentazioni testuali delle diverse tradizioni esecutive. La restituzione scientifica di un testo musicale si muove dunque oggi non solo attraverso un’opera di collezione e collazione delle fonti la più ampia possibile, ma anche attraverso un approfondito studio del processo compositivo, delle varianti testuali e delle circostanze esterne che le hanno determinate.<sup>4</sup> È in questa prospettiva, ossia nel dialogo tra la scena e l’edizione critica, che si propone la recensione delle registrazioni dei due allestimenti realizzati a Bologna e ad Amsterdam.

La realizzazione visiva è l’elemento che più vistosamente distingue i due spettacoli in oggetto e che al giorno d’oggi, più in generale, solleva talora polemiche per il tasso di infedeltà rispetto a un’immaginaria quanto irrealistica interpretazione letterale delle prescrizioni della partitura. Lo spettacolo firmato da Pier’Alli al Teatro Comunale di Bologna appartiene a quella tipologia di allestimenti comunemente definiti ‘tradizionali’ per via dei costumi storici – la cui correttezza è però molto spesso tutta da verificare – e di una regia dei movimenti molto essenziale, talora affidata all’intuito dei cantanti e spesso rassomigliante a una realizzazione concertante. Nondimeno, dalla regia di uno spettacolo di nuova produzione, e per giunta basata su un testo musicale restaurato, ci saremmo aspettati un diverso interesse per le prescrizioni sceniche recuperate nell’edizione critica. Gli esempi sarebbero molti, ma la stessa sortita di Arturo, immaginata da Bellini appositamente per Giovan Battista Rubini, avrebbe meritato un’attenzione maggiore rispetto a una convenzionale entrata dal fondo in mezzo al coro schierato; e tutto ciò a maggior ragione quando si dispone di un cantante come Juan Diego Flórez, che si propone come erede della lezione del grande tenore romantico. Il compositore si era infatti preoccupato di valorizzare la presenza vocale di Arturo segnatamente in due momenti: l’‘effetto’ speciale della preghiera iniziale, nella quale la voce di Rubini echeggia in sala prima ancora che il personaggio entri in scena; e la sua effettiva sortita, innovativa sul piano drammatico-musicale. Se Pier’Alli si occupa dell’entrata di Arturo in modo un poco sciatto, ma tutto sommato sensato, Francesco Negrin sembra considerare la preghiera fuori scena come un’incoerenza narrativa: decide quindi di anticipare l’arrivo di Arturo, ipotizzando che sia stato catturato dai nemici. Perde altresì rilievo la sortita di Arturo prevista da Bellini, perché Negrin la fa coincidere con l’inizio del coro e non, come da partitura, poche battute prima di «A te, o cara».<sup>5</sup> Un appunto del genere non vuole affatto essere un invito al pedissequo rispetto delle prescrizioni autoriali, ma una semplice considerazione di ordine musicale e drammaturgico. Le parole e la musica con cui il coro magnifica i personaggi di Elvira e Arturo assumono infatti tutt’altra forza se generano un’aspettativa nel pubblico: è legittimo decidere di non rispettare il momento in cui la partitura prevede che i protagonisti debbano entrare in scena, ma il regista sarebbe tenuto a rendere coerente la propria scelta con un’adeguata soluzione alternativa.

Se in questo caso può sembrare preferibile l’atteggiamento ‘prudente’ di Pier’Alli, nel

<sup>4</sup> *Ivi*, p. xxxvi.

<sup>5</sup> Cfr. VINCENZO BELLINI, *I Puritani*, cit., tomo I, atto I, n. 4, batt. 226, p. 258.

resto dell'opera lo spettacolo di Bologna risulta manifestamente sottodimensionato rispetto alle potenzialità del capolavoro belliniano. Diversamente da quanto accadeva dal vivo, tuttavia, assume nel video bolognese un ruolo determinante la regia televisiva di Luca Floris, Alessandro Gaspero e Paolo Zaffarano: l'uso di riprese dinamiche, con primi piani e prospettive inaccessibili allo spettatore in teatro, consente alla resa scenica, nonostante alcune importanti inquadrature mancate come la posa del velo nuziale sul capo di Enrichetta, di guadagnare almeno un po' della spazialità e del movimento carenti nella regia originale. Diversamente da quella bolognese, la regia del messicano Negrin segue l'andamento musicale con quella sensibilità quasi coreografica che molti registi del nostro tempo hanno ereditato da Jean-Pierre Ponnelle: la stasi e l'inerzia di Pier'Alli sono dunque superate da una ben diversa considerazione della drammaturgia musicale di Bellini. Ciò che Negrin sembra non voler accettare dei *Puritani* è la tendenza all'inverosimiglianza delle situazioni a vantaggio degli effetti emotivi a cui esse danno luogo. La brama di realismo del regista è esplicitata ad esempio nella cabaletta di Riccardo «Bel sogno beato» con l'effettiva presenza di Elvira evocata dalle parole del testo.

Alcuni dubbi insorgono in merito al finale dell'opera. Le perplessità riguardano le urla scomposte di dolore emesse da Arturo quando è colpito a morte da Riccardo, sicuramente estranee alle atmosfere e al gusto della musica di Bellini. Poco dopo Negrin si vede obbligato a immaginare una soluzione per la stretta a due «Ah! Sento, o mio bell'angelo», che Arturo canta fuori scena ed Elvira intona sola al proscenio, in un lieto fine puramente immaginato.<sup>6</sup> Questo finale ha il merito di conferire un certo risalto emotivo alla dimensione onirica e romantica del teatro belliniano e dimostra come una regia d'opera condotta secondo soluzioni non letterali, ma complessivamente coerenti e ragionate, possa corrispondere alle intenzioni dell'autore più di quanto non riesca a spettacoli superficialmente più ossequiosi nei confronti del testo.

La selezione dei cantanti per un'esecuzione appropriata dei *Puritani* richiede quattro autentici fuoriclasse. Il canto di Juan Diego Flórez è da più di una decina d'anni l'emblema della voce tenorile belcantistica: capace di eseguire fraseggi con proprietà e sicurezza anche nel registro acuto, non stupisce dunque che si trovi a proprio agio nel sostenere le tessiture e soprattutto le lunghe arcate melodiche di canto spiegato che sono il tratto più innovativo e caratterizzante della scrittura vocale di Bellini, ispirata in questo caso dalle qualità di Rubini. Occorre tuttavia rimarcare che, nella sua interpretazione bolognese, vengono trascurate alcune lezioni corrette dall'edizione critica. Flórez, ad esempio, decide di non cantare il celeberrimo *fa<sup>4</sup>* a battuta 221, che non solo è prescritto senza alternative da Bellini ed è musicalmente coerente con il passo corrispettivo di battuta 217, ma è anche ripristinato dall'edizione critica con la successiva discesa al *do<sup>4</sup>* mediante un salto di quarta. Flórez sostituisce come tradizione l'impervia nota di battuta 221 con un *re<sup>5</sup>*, ripetendo dunque in modo identico la frase immediatamente precedente: cade così l'effetto di climax emotivo architettato da Bellini. Che questo culmine drammatico fosse un elemento strutturale determinante è avvalorato dall'adattamento che del pezzo lo stesso Bellini approntò per la versione di Napoli: il *fa<sup>4</sup>* di Rubini diventa un *do<sup>5</sup>* per la Malibran, nota acuta estrema per una voce femminile dell'epoca,

<sup>6</sup> Sul ripristino della stretta, cfr. FABRIZIO DELLA SETA, *Introduzione* in VINCENZO BELLINI, *I Puritani* cit., pp. XXXVII-XXXVIII.

e quello che era un *re b*<sup>3</sup> diventa un *la*<sup>4</sup> per la primadonna.

Nella realizzazione di Amsterdam, John Osborn dimostra di possedere mezzi altrettanto generosi rispetto a quelli del collega peruviano; per di più la maggiore esuberanza interpretativa, che talora gli nuoce lievemente nei passi più elegiaci, gli consente di onorare la temuta salita al *fa*<sup>4</sup>; la discesa prevista da Bellini, con il salto di quarta, viene tuttavia evitata anche da Osborn.

Per quanto riguarda il ruolo di Elvira, le due cantanti impegnate nelle registrazioni in esame sembrano in qualche modo restituire le qualità vocali delle due interpreti per le quali il personaggio è stato immaginato, Giulia Grisi e Maria Malibran: la georgiana Nino Machaidze a Bologna è interprete delicata e dalla morbida vocalità, con un punto di forza nella grande scena del secondo atto; la spagnola Mariola Cantarero ad Amsterdam possiede una vocalità meno duttile e flessibile, ma personalità più irruente ed energica, certamente più adatta agli accenti estroversi del duetto con Giorgio o della polacca, che alle intime e morbide arcate della grande scena.

Nell'allestimento di Amsterdam la parte di Riccardo è affidata a Scott Hendricks, oggi uno dei più autorevoli e richiesti interpreti di Scarpia nella *Tosca* di Puccini, nonché del repertorio tedesco della seconda metà dell'Ottocento; questo però non gli consente di possedere gli strumenti fondanti del belcanto italiano, che prevedono la capacità di padroneggiare l'intera tessitura e le dinamiche del ruolo. Ciò si coglie soprattutto nelle parti ripristinate dall'edizione critica e qui adottate con intento scientificamente lodevole ma, in questo caso, dissennato. Anche Gabriele Viviani, scelto a Bologna, si adegua all'edizione critica: più avvezzo al repertorio primottocentesco italiano, Viviani possiede capacità vocali più adatte alla scrittura belliniana.

Le scelte del direttore d'orchestra risultano cruciali in un'esecuzione sull'edizione critica. La Nederlands Philharmonisch Orkest su sollecitazione di Carella risponde in modo molto sensibile a ogni prescrizione dinamica e a ogni indicazione belliniana proposta dal testo dell'edizione; si esprime secondo una linea per certi aspetti tradizionale, ma complessivamente coerente e dalla temperatura emotiva sempre alta. L'interpretazione di Michele Mariotti, invece, sebbene qui non sempre omogenea e compiuta in ogni dettaglio, presenta una gamma di intuizioni più nuove e interessanti. A supporto delle considerazioni di carattere generale, vale la pena di osservare da vicino le scelte adottate dai due direttori d'orchestra nei confronti dei principali problemi discussi nell'edizione critica. In entrambe le registrazioni, la cabaletta della cavatina di Riccardo, «Bel sogno beato», viene eseguita integralmente (comprendeva cioè delle battute 148-159, mancanti nelle edizioni correnti ma ripristinate nell'edizione), ma ad Amsterdam non viene ripetuta. Viceversa, a Bologna viene tagliata la ripetizione del passo di coloratura nella coda (battute 273-284 = 261-270): scelte entrambe legittime, giustificate dall'esigenza di risparmiare tempo a favore del ripristino di pagine meno note.

Nel «Son virgin vezzosa» si rilevano alcuni effetti ricercati da Mariotti che non trovano corrispondenza nella partitura, ma che dimostrano il potenziale presente in un'orchestra che andrebbe forse solamente più sollecitata: il *f#* imposto al ritmo di polacca degli archi sull'armonia di tonica alla battuta 177 è ad esempio una proposta efficace e interessante, seppur di libera intuizione. Nel medesimo passo Carella si attiene invece alla lettera, con però maggiore cura della precisione generale. Entrambi i direttori scartano invece l'opzione proposta dall'edizione critica di eliminare fiati e timpani alle battute 295-299 e 532 della

polacca, e inoltre non introducono le sordine agli archi a battuta 533 del medesimo numero: scelte entrambe avallate dall'edizione critica sulla base di precise indicazioni belliniane.<sup>7</sup> Nella cabaletta della scena di Elvira (n. 7 della partitura), prima dell'attacco a battuta 198 che segue l'introduzione orchestrale, Bellini prescrive una corona con l'indicazione «molto silenzio prima di attaccare» che l'edizione critica ripristina: i due direttori la trascurano senza apparente ragione.

Altra scelta condivisa dai due direttori, e questa volta effettuata sulla base dell'edizione critica, è la *lectio difficilior* per le battute 143-150 nel n. 6: in entrambe le registrazioni possiamo dunque ascoltare le audaci armonie di nona di dominante su pedale di tonica previste, almeno in prima istanza, da Bellini.<sup>8</sup> Nei due spettacoli, la canzone di Arturo (n. 9 della partitura) viene proposta con entrambe le strofe e l'accompagnamento variato nella seconda; ad Amsterdam si rileva il taglio di alcune battute (305-323) nella prima ricorrenza. Entrambi i direttori valorizzano le opportunità che l'edizione critica offre, accogliendo il ricostruito terzetto del primo atto «Se il destino a te m'involà», pensato da Bellini sia per Parigi sia per Napoli, ma sopravvissuto soltanto nella versione napoletana; invece la sezione del duetto del terz'atto «Da quel di che ti mirai»,<sup>9</sup> anch'essa restituita dall'edizione critica, si ascolta soltanto nell'incisione olandese diretta da Carella.

In conclusione, pur considerando che «il carattere di autenticità dell'esecuzione sarà determinato dal grado di consapevolezza»<sup>10</sup> con cui il testo critico viene usato, si può dire che entrambi gli allestimenti qui recensiti, al di là degli indubbi meriti e di qualche perplessità che possono sollevare, costituiscono un ottimo esempio di come le nuove edizioni critiche possano, e potranno in futuro, essere utilizzate per costruire spettacoli molto diversi tra loro, ciascuno dei quali trae la sua legittimazione dallo sfruttamento di alcuni dei molti materiali e suggerimenti che esse mettono a disposizione dell'interprete.

RICCARDO ROCCA

## Schede riassuntive

Lord Gualtiero Valton	Ugo Guagliardo	Daniel Borowski
Sir Giorgio	Ildebrando D'Arcangelo	Riccardo Zanellato
Lord Arturo Talbo	Juan Diego Flórez	John Osborn
Sir Riccardo Forth	Gabriele Viviani	Scott Hendricks
Sir Bruno Robertson	Gianluca Floris	Gregorio Gonzalez
Enrichetta di Francia	Nadia Pirazzini	Fredrika Brillembourg
Elvira	Nino Machaidze	Mariola Cantarero

<sup>7</sup> Sull'impiego delle sordine, cfr. *ivi*, p. xlvi. Il suggerimento di eliminare il raddoppio delle parti corali con fiati e timpani, forse in funzione dell'esecuzione in piccole sale, è stata raccolto da Jesús López-Cobos nella sua esecuzione al Grand Théâtre de Genève nel gennaio 2011, che si può ascoltare in registrazioni private, ma occorre dire che il risultato non è molto convincente.

<sup>8</sup> Cfr. *ivi*, p. xxxvii.

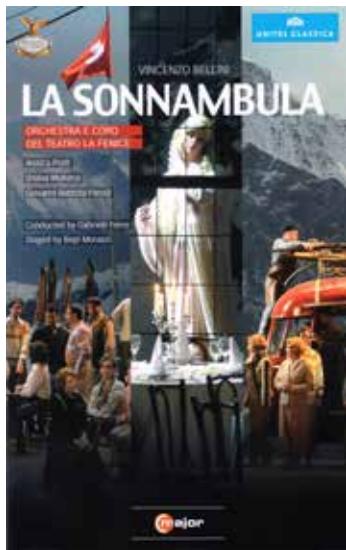
<sup>9</sup> Cfr. nota n. 3.

<sup>10</sup> Cfr. FABRIZIO DELLA SETA, *Introduzione* cit., p. xxxvi.

Orchestra e coro	Teatro Comunale di Bologna	Chorus of De Nederlandse Opera, Netherlands Philharmonic Orchestra
Maestro del coro		Martin Wright
Direttore d'orchestra	Michele Mariotti	Giuliano Carella
Regia	Pier'Alli	Francisco Negrín
Scene	Pier'Alli	Es Devlin
Costumi	Pier'Alli	Louis Désiré
Regia televisiva	Andrea Bevilacqua	Misjel Vermeiren
Supporto e sigla	2 DVD Decca 0440 074 3351 5 DH2	1 DVD Opus Arte OA 1091 D
Anno	2010	2012
Registrazione	2009	2009



VINCENZO BELLINI, *La sonnambula*, Orchestra e coro del Gran Teatro La Fenice di Venezia, direttore d'orchestra Gabriele Ferro, regia di Bepi Morassi, 1 DVD C Major 713908, 2013. • *La sonnambula*, Staatsopernchor und Staatsorchester Stuttgart, direttore d'orchestra Gabriele Ferro, regia di Jossi Wieler e Sergio Morabito, 1 DVD EuroArts – Unitel Classica 802442-59338, 2014.



Lo spunto per questo breve intervento su alcune questioni suscite dalla messa in scena della *Sonnambula* oggi è venuto dalla comparsa sul mercato nel 2013 dei video di due recenti produzioni dell'opera: la prima è stata rappresentata al Teatro La Fenice di Venezia in aprile-maggio 2012 per la regia di Bepi Morassi, mentre la seconda, approntata per la Staatsoper di Stoccarda da Jossi Wieler e Sergio Morabito, risale al gennaio dello stesso anno, ma è stata videoriparessa in occasione delle rappresentazioni del giugno 2013. Sebbene usciti in contemporanea, e per alcuni aspetti tra loro simili, ad uno sguardo attento questi DVD costituiscono due esempi piuttosto divergenti di che cosa sia o possa essere la regia lirica oggi, tema assai dibattuto di recente da musicologi, teatralisti, critici, registi e appassionati (molto meno sonore le voci dei cantanti e dei direttori d'orchestra, per lo meno quelli in carriera, per ovvie ragioni di prudenza professionale). Come queste due *Sonnambule* provano, l'opera belliniana si rivela una cartina di tornasole in questo senso. L'intervento è quindi strutturato in due sezioni: nella prima presento qualche riflessione generale sulla posizione della *Sonnambula* nella cultura operistica e teatrale del presente, mentre la seconda è dedicata ad alcune considerazioni su queste due messe in scena nel contesto degli orientamenti della regia lirica oggi.

«Direi che non è indispensabile che io racconti la trama, trattandosi semplicemente, come tutti sanno bene, di una giovane ragazza promessa sposa a un altrettanto giovane deficiente che si butta nelle braccia di un vecchio, viene beccata in flagrante, e per giustificare la sua stronzata s'inventa che soffre di sonnambulismo e che quindi non ha colpa di nulla. Una scusa davvero notevole». «The plot of *La sonnambula* is silly [...] Felice Romani's text is at best superficial; the opera's success depends on spectacular singing». Queste frasi provengono da due recensioni degli spettacoli in questione – rispettivamente quello della Fenice e quello di Stoccarda – la prima su un blog, la seconda su un quotidiano a diffusione internazionale, il che spiega la differenza di tono. Ho scelto queste due, ma avrei potuto citarne molte di più: la grande maggioranza dei testi non musicologici sull'opera risalenti agli ultimi decenni comprova infatti l'affermazione che la trama della *Sonnambula* sia assai lontana dalla sensibilità contemporanea, anche quella di chi conosce bene il teatro d'opera, lo frequenta e perciò ha familiarità con le sue convenzioni. Per-



sino un'interprete di spicco della parte di Amina nello scorso decennio, il soprano Natalie Dessay, ha dichiarato che «*La sonnambula* has the worst libretto in the world». Non mi pare utile, almeno in questa sede, lamentare la scarsa conoscenza della storia del melodramma e della cultura europea primottocentesca che tali affermazioni rivelano. Si tratta semplicemente di prendere atto di un disagio assai diffuso nei confronti di quest'opera – disagio che, giova forse ricordarlo, non emerge, o comunque non in modo tanto esplicito e generalizzato, nei confronti del titolo belliniano più famoso, *Norma*, o di lavori donizettiani coevi spesso rappresentati, da *Anna Bolena* a *Lucia di Lammermoor* (in parte diverso il discorso sui *Puritani* o su *Lucrezia Borgia*, per varie ragioni).

Non sono solo le dichiarazioni di critici, spettatori e interpreti che testimoniano quest'ambivalenza nei confronti della *Sonnambula*. Mi pare che negli ultimi decenni l'opera sia stata meno presente nei cartelloni dei teatri di quanto non lo fosse prima, soprattutto se teniamo conto del ritorno sui palcoscenici di tanti altri titoli del primo Ottocento italiano: *La sonnambula* sembra aver tratto minor beneficio dalla *belcanto renaissance* di quanto ci si potesse forse aspettare – anche se non si deve dimenticare che essa fu una delle poche opere primottocentesche a non uscire mai dal repertorio, nemmeno tra la fine del diciannovesimo secolo e l'inizio di quello seguente, il nadir di popolarità per questo tipo di melodramma. Perché?

Una parte preponderante del problema è secondo me da ricercarsi nel genere cui *La sonnambula* appartiene, ossia quello dell'opera semiseria. Le storie raccontate dai titoli appartenenti a questo genere richiedevano un trattamento in qualche modo ‘speciale’ già nel primo Ottocento, l'epoca in cui il genere stesso fiorì. Pensiamo al tempo e al luogo dell'azione: se l'opera seria non era mai ambientata nel presente o nel recente passato, mentre il tempo di quella buffa era sempre il presente, l'azione dell'opera semiseria poteva aver luogo in tempi diversi, ma la percezione di questi tempi era attenuata dalla collocazione geografica; la grande maggioranza di questi titoli si svolgono infatti in ambientazioni come la campagna (*La gazza ladra* di Romanelli-Rossini, *Elisa e Claudio* di Romanelli-Mercadante), la montagna (*La sonnambula* di Romani-Bellini, *Linda di Chamounix* di Rossi-Donizetti), oppure lande remote (*Torvaldo e Dorliska* di Sterbini-Rossini), insomma in luoghi ‘altri’ dove era possibile immaginarsi un'azione dai risvolti tragici anche se spesso (non sempre) con momenti francamente comici, in cui di solito l'incolumità e spesso la verginità della protagonista femminile sono messe a repentaglio, e che però si conclude con un salvataggio *in extremis* da parte delle forze del bene.

Vorrei suggerire che è proprio questa visione ottimista e in qualche modo ‘ingenua’ dei rapporti tra gli esseri umani, le generazioni e le classi sociali che fa dell'opera semiseria un genere particolarmente lontano dalla sensibilità d'oggi – anche se, a ben pensare, questa visione non è poi molto diversa da tanti film hollywoodiani o fiction televisive italiane che incontrano al presente grande successo. Se la visione del mondo promossa dalla conclusione della trama di un'opera buffa non è meno ‘conservatrice’, la comicità delle situazioni e della musica nel corso dell'opera stessa – soprattutto se la musica è di Rossini – tende a mettere in ombra il portato socio-culturale dell’‘e vissero felici e contenti’: l'impressione è che il giorno dopo la girandola impazzita potrebbe ricominciare. Pur presentando momenti comici, il genere semiserio è dominato invece da un tono più realistico e sentimentale, che aumenta il peso psico-emotivo del finale lieto. Oppure è forse proprio il connubio di realismo e di atmosfera sentimentale che lascia un po’ perplessi: oggi si cerca una rappresentazione della

realità più diretta, più cruda, meno idealizzata, anche se poi si vuole comunque il lieto fine (vedi Hollywood e le fiction televisive appena menzionate).

*La sonnambula*, però, ci mette del suo. In confronto alla *Gazza ladra* e a *Linda di Chamounix*, gli altri titoli oggi come allora più rappresentativi del genere semiserio, l'azione dell'opera belliniana è più semplice, meno ricca di avvenimenti esterni; allo stesso tempo, il tono della poesia e della musica è più uniforme: mancano infatti i momenti francamente tragici (il coro dei giudici e la marcia funebre della *Gazza ladra*) o esplicitamente comici (gli interventi del Marchese nella *Linda*). Pensando alla *Sonnambula*, nel 1856 a Giuseppe Verdi venivano in mente gli aggettivi «quieto, semplice, tenero». All'inizio del ventunesimo secolo, quando si va all'opera, si cerca in genere qualcosa di diverso da quiete, semplicità e tenerezza. Non è quindi solo questione di ideali quali la verginità femminile o credenze come l'esistenza dei fantasmi, presentati dal libretto come validi e presi sul serio, e che occupano invece un posto per lo meno marginale nella cultura occidentale degli ultimi decenni. Si tratta anche, e forse piuttosto, del modo in cui tali credenze e ideali sono presentati nella *Sonnambula*.

Un terzo ed ultimo sintomo del disagio che la cultura contemporanea prova nei confronti della *Sonnambula*, e che mi pare legato proprio alla questione del modo in cui l'opera presenta l'azione, e quindi al suo tono «quieto, semplice, tenero», è costituito dalle recenti messe in scena. La più rappresentativa e nota dei primi anni Duemila è senza dubbio quella approntata da Marco Arturo Marelli per la Staatsoper di Vienna in occasione del bicentenario belliniano del 2001, e poi ripresa numerose volte non solo nella capitale austriaca, ma anche al Covent Garden di Londra, all'Opéra Bastille di Parigi e al Liceu di Barcellona.

Marelli ambienta l'opera ai primi del Novecento in una specie di hotel-sanatorio che ricorda quello della *Montagna incantata* di Thomas Mann – forse un tentativo di trovare un luogo ermeticamente isolato dalla realtà esterna, una specie di serra. Mi sembra sensato interpretare questo isolamento come una giustificazione per le azioni e le emozioni presentate da libretto e musica, evidentemente giudicate ‘irrealistiche’ per gli spettatori di oggi (che però devono avere una buona conoscenza della letteratura del Novecento per cogliere il riferimento al romanzo manniano, passaggio che mi sembra molto importante e forse necessario per seguire la logica del regista). Ma alla fine questa ‘irrealità’ è enfatizzata invece che giustificata. Quando Amina si sveglia dal sonnambulismo verso la fine del secondo atto, il sipario inaspettatamente cala; nel giro di meno di un minuto però si alza di nuovo, rivelando la protagonista abbigliata in un elegantissimo abito di velluto rosso invece della camicia da notte bianca in cui l'avevamo lasciata; in piedi su un tavolo collocato al proscenio, ella canta la cabaletta «Ah! non giunge uman pensiero» come una diva dell'opera che offre un recital agli ospiti dell'hotel-sanatorio ora tramutati in fan adoranti (non posso pensare che Marelli non avesse mai sentito parlare del finale della *Sonnambula* scaligera di Luchino Visconti con Maria Callas del 1955, che si conclude appunto con il soprano, adorno di uno sfavillante collier da primadonna, che canta la cabaletta al proscenio davanti a una sala illuminata a giorno). Il soprano fa persino un gesto al direttore per invitarlo ad attaccare la cabaletta. Quest'ultima scena ha l'effetto di mettere tra virgolette, e forse in ridicolo, l'azione precedente, che evidentemente non si può, e forse non si deve, prendere troppo sul serio: in fondo si tratta di un'opera; peggio, un titolo del cosiddetto belcanto, e dopotutto sappiamo bene che lo scopo principale del belcanto è di offrire alla primadonna occasioni per far sfoggio della sua voce meravigliosa, della sua perfetta coloratura, dei suoi intonatissimi acuti. O no?

Considerazioni non troppo dissimili si potrebbero avanzare per l'altra regia di risonanza internazionale della *Sonnambula* dall'inizio del nostro secolo, quella di Mary Zimmerman per il Metropolitan di New York nel 2009, ambientata in una sala prove in cui i personaggi stanno lavorando alla messa in scena della *Sonnambula* (il pettegolezzo su internet vorrebbe che sia stata proprio Natalie Dessay, la prima interprete di Amina in questa produzione, a spingere la regista verso una ‘messa tra virgolette’ dell’azione dell’opera, il che non stupirebbe alla luce della sua affermazione citata sopra, che risale al 2004). È poi necessario almeno menzionare la regia di Federico Tiezzi per il Teatro Comunale di Firenze nel 2000, in cui il Conte Rodolfo, abbigliato e truccato come Sigmund Freud, cura la paziente Amina, che sogna tutta la vicenda (di questo spettacolo esiste anche un DVD della ripresa fiorentina del 2004).

Le regie di Morassi e di Wieler-Morabito si inseriscono dunque in un contesto spettacolare che da decenni manifesta nei confronti della *Sonnambula* un atteggiamento che potremmo chiamare ‘interrogativo’: tale atteggiamento si concretizza in tentativi di mediazione dell’opera per il pubblico, tentativi evidentemente ritenuti in particolar modo necessari in questo caso. È proprio per questa ragione che la tradizione registica della *Sonnambula* funziona particolarmente bene come punto di osservazione sulla situazione contemporanea della messa in scena operistica, come uno sguardo ai due spettacoli di Venezia e Stoccarda conferma.

Come ho accennato sopra, la regia occupa una posizione di assoluto rilievo nel discorso contemporaneo sull’opera in musica, per lo meno a partire dagli anni Settanta del secolo scorso, e cioè dal decennio in cui si affaccia alla ribalta internazionale il cosiddetto *Regietheater*. L’evento che si cita più di frequente in questo contesto è il *Ring* wagneriano allestito da Patrice Chéreau a Bayreuth nel 1976 per il centenario del Festival. Più difficile indicare una data precisa dal punto di vista italiano: mi pare problematico inserire gli spettacoli di Giorgio Strehler in questo filone, mentre più rilevanti mi sembrano alcune regie di Luca Ronconi, tra le quali il *Nabucco* del Maggio Musicale Fiorentino del 1977 e l’*Eroini* della Scala nel 1982 – senza dimenticare la *Carmen* ‘pop’ di Alberto Arbasino al Comunale di Bologna nel 1967, che curiosamente si menziona assai meno di quanto ci si potrebbe aspettare (sarà forse arrivata troppo presto?).

Non è certo questo il luogo per ripercorrere la storia della regia lirica in Italia e in Europa negli ultimi decenni. Più interessante è rilevare come il discorso sulla messa in scena operistica sia dominato dalla retorica della fedeltà alla musica, segnatamente da parte dei registi. Moltissimi registi d’opera degli ultimi decenni, in qualsiasi orientamento estetico, teatrale e culturale essi si riconoscano, e da qualsiasi nazione essi provengano, ripetono come un mantra di mettere in scena la musica (e quindi, implicitamente, non le parole o le didascalie, che evidentemente non contano, o contano meno), di essere fedeli al compositore (e quindi non al librettista). Da Visconti a Strehler, da Ronconi a Sellars, da Jones a Guth, da Bieito a Černjakov, i registi proclamano ad alta voce ‘io ascolto’ – che sappiano o meno leggere la musica, che lavorino a partire dallo spartito, dal libretto o dal CD. Nel caso specifico, non ho trovato nessuna affermazione di fedeltà alla musica da parte di Morassi o di Wieler-Morabito, ma non c’è dubbio che questa sia la retorica registica dominante. Devo però riconoscere che mi servo dei loro spettacoli più come esempi per discutere alcuni aspetti della regia lirica oggi e delle problematiche suscite dalla messa in scena della *Sonnambula*, che come prodotti

artistici specifici da analizzare in dettaglio.

A sentire i registi, pare che essi siano dotati di qualità medianiche, giacché sembra che abbiano un filo diretto con i compositori di quasi tutte le opere in repertorio, che com'è noto sono morti. Le intenzioni dei compositori sono per loro non solo perfettamente chiare, ma anche facilmente deducibili dalla musica delle opere in questione – come se i significati della musica fossero sempre evidenti, come se l'ermeneutica musicale fosse una scienza esatta. *La sonnambula* è assai interessante in questo senso poiché porta allo scoperto con particolare forza alcune delle implicazioni estetiche e culturali di questa retorica, giacché, come si è visto, in questo caso tutti proclamano che il libretto non può essere messo in scena così com'è, chi a parole e chi – i registi – con i fatti. Ma che cosa vuol dire, in concreto, essere fedeli alla musica? E che cosa vuol dire ‘tradurre’ un'opera tanto lontana dalla sensibilità odierna per il pubblico di oggi? Le risposte di Morassi e di Wieler-Morabito sono molto diverse.

Morassi ambienta l'opera in una località sciistica della Svizzera negli anni Trenta del secolo scorso – come sempre, sono i costumi a contribuire maggiormente alla datazione. La prima scena si svolge su un'ampia terrazza con vista sui monti; la seconda nella camera di un hotel di lusso; l'inizio del secondo atto in un piazzale, sempre con suggestivo panorama sulle cime; per l'aria di Elvino l'ambientazione cambia a una fitta foresta innevata; dall'aria di Lisa «De' lieti auguri a voi son grata» alla fine siamo invece nella sala da pranzo dell'albergo, con una grande vetrata che, ancora una volta, dà sui monti, e dalla quale si vedrà Amina sonnambula (che forse cammina su un cornicione? Non si può dire per certo). Il coro è composto da ricchi turisti: all'inizio del secondo atto, per esempio, li vediamo, pronti per una giornata sulla neve, salire su un autobus che presumibilmente li porterà alle piste. Anche i protagonisti appartengono a questo gruppo: né i loro costumi né i loro gesti ci impediscono di pensare che Amina, Teresa ed Elvino siano lì in vacanza, o che comunque non siano socialmente distinti sia dal coro sia tra di loro – Lisa è invece la direttrice dell'hotel, ovviamente, e Alessio uno *chauffeur*.

Per comprendere ulteriormente l'approccio di Morassi basta soffermarsi in breve sull'introduzione e la cavatina della protagonista. «In Elvezia non v'ha rosa» è cantato dai turisti che si sono abbigliati da montanari (le signore indossano una specie di *dirndl* che però lascia vedere sotto i pantaloni) e che, istruiti da Alessio, mimano un breve siparietto per Amina, che li ascolta seduta su una sedia. Ad un certo punto, però, Lisa le porta un telefono – sta ricevendo una chiamata – e la ragazza fa cenno al coro di abbassare la voce perché non sente. Si passa poi alle fotografie: Amina, cui è stato messo in testa un cappello da montanaro, si mette in posa con il coro. Durante la cavatina, la ragazza si appoggia sul davanti il vestito da sposa e si ammira in uno specchio, e poi riceve alcuni regali di nozze. Alla frase culminante del cantabile, «Amor la colorò del suo diletto», solleva alcuni oggetti di porcellana da una scatola portatile da un corista: prima una teiera, che chiaramente però non incontra il suo gusto, perché fa un'espressione secca e la ripone con malagrazia; poi un altro oggettino (forse un portacandela, non si capisce bene di che si tratti di preciso dal video), che mostra a Teresa, la quale rotea gli occhi come a dire «ma per favore!...»; poi una piccola mucca, anch'essa subito riposta; e infine un amorino alato, che finalmente le piace, dal momento che lo solleva per mostrarlo a tutti con espressione soddisfatta, poi lo passa al corista e canta le ultime parole del movimento, «da colorò d'amor», rivolta all'oggettino.

*La sonnambula* di Wieler e Morabito si apre su una sala piuttosto buia: il soffitto a volta e

una scala sul fondo dalla quale si scende nell'ambiente fanno pensare a un seminterrato – anche se poi nel secondo atto si capisce che dalla scala si può anche salire da sotto, e da una finestra si intravvede l'acqua di uno stagno o lago. Lo spazio è stipato di tavolacci con gambe pieghevoli e armadi vecchi e spartani appoggiati alle pareti. Anche qui sono soprattutto i costumi a individuare il tempo dell'azione negli anni Cinquanta o Sessanta del secolo scorso: si tratta di abiti semplici e tagliati male e dai colori spenti e tristi, sia per le donne che per gli uomini. Lisa tenta di stare più alla moda (e fuma); Teresa indossa un *tailleur* finto-Chanel e porta una borsetta: si colloca a un livello socialmente più alto degli altri, o almeno vuole darlo a credere; non si può in verità dire lo stesso per Elvino, anche se nel secondo atto indossa ancora il suo abito scuro mentre il coro è passato dai vestiti della domenica del primo quadro a quelli dei giorni di lavoro. Per il Conte parlano il taglio meno campagnolo del suo abito e un *foulard* di seta al collo. Amina indossa un semplicissimo grembiule chiaro per la prima scena, una camiciola a quadretti per la seconda, un abito quasi elegante e scarpe col tacco per l'inizio del secondo atto, e di nuovo la camiciola per il sonnambulismo.

Niente indica la Svizzera: è chiaro però che siamo in una comunità povera e lontana dai centri della civilizzazione. Si tratta forse dell'alberghetto di Lisa (ma non si vedono né cibo né bevande), oppure di una sala di uso comune in un villaggio, di cui Lisa è in qualche modo responsabile. La camera del secondo quadro è ottenuta con pochi cambiamenti a vista: si piegano i tavoli e li si appoggiano sul pavimento, scende un fondale con una brutta tappezzeria, un divano viene aperto a far dar letto del Conte. Stesso ambiente per il coro d'apertura del secondo atto, mentre per l'aria di Elvino si torna alla sala iniziale, sempre con i tavoli a terra: si noti come sia Morassi che Wieler-Morabito optano qui per un cambio di scena laddove il libretto non lo prevede. A Stoccarda però non si cambia invece ambiente a partire dall'aria di Lisa, come vorrebbe l'originale (dalla «valletta» del primo quadro dell'atto al «villaggio» del secondo).

Osserviamo ora in due parole l'introduzione e la cavatina di Amina in questa regia. Per «In Elvezia non v'ha rosa» il coro e Teresa sono inizialmente collocati sulla scala di fondo, mentre nella sala si trova solo Lisa, chiaramente seccata da questa canzoncina zuccherosa; poi i coristi scendono e si siedono ai tavoli. «Care compagne», il recitativo di sortita della protagonista, è intonato dapprima fuori scena: poi compare Amina che scende la scala con timida incertezza, mentre Teresa se ne sta ritta e rigida ai piedi della scala, quasi a controllare e allo stesso tempo proteggere l'arrivo della figlia. La recitazione è dettagliatissima: Amina inciampa sulla scala, quasi cade, Teresa corre a controllare che l'abito e i capelli siano a posto. La ragazza cammina rasentando le pareti, timidissima, esitante, con Teresa dietro che la osserva con sguardo molto serio e quasi preoccupato. Al termine del cantabile il coro applaude, ma senza eccessivo entusiasmo. Dopo la prima esposizione della cabaletta Teresa fa velocemente indossare alla figlia un abito bianco da sposa (niente di particolarmente elegante), e durante la ripetizione ne controlla orli e pieghe mentre Amina si nasconde vergognosa dietro un angolo, tanto che Teresa deve spingerla al centro della scena per la coda; Amina tende però a dare le spalle al pubblico, allora Teresa le dà uno strattono per farla girare subito prima dell'acuto sulla dominante, ma la figlia si rigira subito dopo l'ultima nota e accenna un goffo inchino al coro (che questa volta non applaude).

Spero sia chiaro anche da queste brevi note come né Morassi né Wieler-Morabito mettano in scena il libretto. Per limitarci alla cavatina della protagonista, l'Amina gioiosa e quasi

incredula di Romani non si ritrova né nella ragazza viziata e modaiola di Morassi, né in quella timidissima, esitante, timorosa e sopraffatta dal rigido controllo psicologico materno di Wieler e Morabito. In quanto alla musica di Bellini, sembra difficile sentirvi sia l'Amina veneta che quella sveva; ma com'è ovvio questa affermazione ha un peso ermeneutico assai più lieve di quella della frase precedente relativa al libretto, dato l'assai diverso grado di specificità connotativa di linguaggio verbale e linguaggio musicale. È proprio nella libertà interpretativa assai maggiore lasciata dalla musica che si inserisce la retorica registica della fedeltà alla musica stessa, giacché i registi che dicono di metterla in scena non devono dimostrare le loro interpretazioni: questo è compito dei musicologi; ai registi basta affermare «la musica dice questo» – senza nemmeno quasi mai aggiungere «secondo me». Sennonché è proprio da un punto di vista musicologico, e quindi in teoria ben consci della natura eminentemente provvisoria, socialmente e culturalmente connotata, di ogni affermazione sul significato della musica, che la retorica della fedeltà alla musica stessa – provenga essa da registi o critici o appassionati o financo dagli stessi musicologi (alcuni non hanno esitato a servirsene, secondo me facendo in tal modo una men che buona pubblicità alla loro disciplina) – perde molta della forza retorica che pare essa abbia in altri contesti discorsivi. Lasciamola dunque da parte. Come valutare dunque una regia d'opera oggi, e nello specifico quelle di Morassi e di Wieler-Morabito della *Sonnambula*, giacché un giudizio di valore sembra ancora in qualche modo necessario nel contesto della cultura operistica del presente?

Un possibile parametro potrebbe essere quello della coerenza interpretativa e dell'efficacia realizzativa di ogni singola messa in scena. Da questo punto di vista, la differenza tra la *Sonnambula* di Venezia e quella di Stoccarda è davvero grande. In un caso, non si capisce in che modo l'antipatica Amina della cavatina possa diventare la donna gioiosa della cabaletta conclusiva, né come i ricchi turisti degli anni Trenta possano bersi la storia del fantasma. Nell'altro, non si stenta a credere come in una comunità chiusa e gretta come quella presentataci da Wieler e Morabito possano ancora circolare tali credenze, né come la ragazza psicologicamente problematica dell'inizio possa prendere gradualmente coscienza delle forze che la opprimono, fino ad assestarsi un sonoro ceffone a Elvino a conclusione del primo atto, e a cantare «Ah! non giunge uman pensiero» con rabbia, guardando il fidanzato con aperta ostilità invece che con incredula gioia. Un contributo fondamentale a tali diverse reazioni viene dalla recitazione: generica e 'operistica' alla Fenice; assai specifica, dettagliata e psicologicamente 'realistica' (per mancanza di un termine migliore) a Stoccarda. (Tra parentesi, tale diversità nella recitazione contribuisce secondo me al diverso approccio della regia video, che a Stoccarda è più variata nel ritmo del montaggio, si serve di uno spettro più ampio di inquadrature, e ricorre più volte al primo piano: c'è molto di più da catturare).

Naturalmente anche i parametri di coerenza ed efficacia sono connotati da un punto di vista culturale, sociale e ideologico. Non credo si possa negare che nella loro accezione contemporanea per quanto riguarda una regia d'opera, specie se vista in video, abbiano un peso notevolissimo generi ora dominanti di narrazione audiovisiva come il film hollywoodiano ed europeo per così dire standard (una storia coerente che dura la solita oretta e mezza/due ore, tanto per intenderci) e la serie televisiva nelle sue numerose ma non infinite declinazioni. Ma tant'è: queste due *Sonnambule* risalgono a due anni fa e sono state concepite per un pubblico di oggi, non del 1950 o del 2050. E, come suggerito più sopra, è proprio la posizione in qualche modo problematica che il titolo belliniano occupa nella cultura operistica contemporanea

che sta alla base dei loro tentativi di mediare tra il titolo stesso e tale cultura. Che ne avrebbero detto Romani e Bellini? E che ne sappiamo? Romani e Bellini sono morti, e in ogni caso non avrebbero il monopolio sull'interpretazione delle loro opere. Amina canta della sua felicità ma il suo corpo esprime rabbia e ostilità? E allora? Non ci è mai capitato di incontrare persone che dicono una cosa e ne esprimono tutt'altra con il linguaggio del loro corpo? Che idea degli esseri umani presuppone una posizione critica che richieda coerenza evidente tra parola, musica e azione scenica? E, comunque, chi può dire con certezza che cosa significhi in assoluto la musica, al di là di ogni contesto spaziale e temporale? In altra sede ho cercato di suggerire come la musica della cabaletta conclusiva di Amina, in apparenza tanto gioiosa e 'risolta', possa esprimere invece anche incertezza, o comunque la consapevolezza che «formarsi un ciel d'amor» sulla terra è impresa assai ardua. Magari in futuro qualcun altro ipotizzerà che in questa stessa musica si possa sentire anche rabbia. Magari gli crederò. Per il momento, posso dire che la rabbia finale dell'Amina sveva mi ha toccato, la gioia di quella veneta no.

Alla fin fine, la *Sonnambula* di Stoccarda mi ha commosso, mentre quella di Venezia mi ha annoiato (e non è questione dell'esecuzione musicale, di qualità superiore nel secondo caso, soprattutto per quanto riguarda l'orchestra e la protagonista, comunque a parità di direttore). La prima mi ha raccontato una storia che ha trovato un'eco nel mio animo, mentre la seconda no. In queste pagine ho provato a riflettere sui contesti nei quali è possibile e forse utile inserire tali reazioni, e su alcune delle loro potenziali ragioni, nella speranza di aver contribuito in qualche modo a chiarire la posizione di un'opera così singolare come la *Sonnambula* nella cultura operistica e registica dell'oggi.

EMANUELE SENICI

### Schede riassuntive

Il conte Rodolfo	Giovanni Battista Parodi	Enzo Capuano
Teresa	Julie Mellor	Helene Schneiderman
Amina	Jessica Pratt	Ana Durlovski
Elvino	Shalva Mukerja	Luciano Botelho
Lisa	Anna Viola	Catriona Smith
Alessio	Dario Ciotoli	Motti Kastón
Un notaro	Raffaele Pastore	
Orchestra e coro	Gran Teatro La Fenice di Venezia	Staatsoperchor und Staatsorchester Stuttgart
Maestro del coro	Claudio Marino Moretti	Johannes Knecht
Direttore d'orchestra	Gabriele Ferro	Gabriele Ferro
Regia	Bepi Morassi	Jossi Wieler e Sergio Morabito
Scene	Massimo Checchetto	Anna Viebrock
Costumi	Carlos Tieppo	Anna Viebrock
Regia televisiva	Tiziano Mancini	Marcus Richardt
Supporto e sigla	1 DVD C Major 713908	1 DVD EuroArts – Unitel Classica 80242-59338
Anno	2013	2014
Registrazione	2012	2013

## Notizie sugli autori

ALICE BELLINI received the PhD in Musicology from the University of Cambridge. Her dissertation, entitled *Aspects of Metatheatre in Eighteenth-Century Italian Opera*, explores the phenomenon of metatheatre in opera, discussing the introduction of dramatic and musical elements that express ‘theatrical self-consciousness’. Her research interests include eighteenth-century opera, theories of drama, literary criticism and aesthetics. She is now Associate Lecturer at the Open University.

Normalien, agrégé de musique, DAMIEN COLAS est directeur de recherche du CNRS à l'IRPMF de Paris. Ses travaux portent sur l'opéra français et italien au xix<sup>e</sup> siècle, en particulier sur les échanges culturels entre les deux genres. La dramaturgie musicale, la philologie et l'étude des traditions d'exécution (orchestre et chant) constituent les trois pôles principaux de ses recherches. Il a coédité avec Florence Gétreau et Malou Haine *Musique, esthétique, société. Liber amicorum Joël-Marie Fanquet* (Liège, Mardaga, 2007) et avec Alessandro Di Profio *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe* (deux volumes, Wavre, Mardaga, 2009) ; et a établi l'édition critique du *Comte Ory* de Gioachino Rossini (Kassel, Bärenreiter, 2014, «Works of Gioachino Rossini», vol. 10a/b). À ses recherches s'ajoute une activité de valorisation de la recherche et de conseil auprès des musiciens.

DANIELA MACCHIONE insegna Storia della Musica al Conservatorio “Carlo Gesualdo da Venosa” di Potenza ed è *Managing Editor* della serie «Works of Gioachino Rossini» (Bärenreiter Verlag, Kassel), per la quale ha curato, insieme con Martina Grempler, il volume *Chamber Music without Piano* (2007). Nel 2012/13 ha partecipato, come assegnista di ricerca nell’Università di Pavia/Cremona, al progetto PRIN 2009 “Edizioni critiche di musicisti italiani e di opere italiane dalla metà del XVII al primo XX secolo” diretto dal Fabrizio Della Seta. Dal 2006 è *Research Consultant* per il Center for Italian Opera Studies della University of Chicago, dove ha diretto il progetto *OperaCat*, per il quale ha pubblicato il saggio *Autographs, Memorabilia, and the Aesthetics of Collecting in The Oxford Handbook of Opera* (a cura di Helen M. Greenwald, Oxford University Press 2014). Nel 2013 ha curato per Bärenreiter l’edizione critica di Niccolò Paganini, *24 Capricci op. 1 / 24 Contradanze inglesi*.

Regista italo-tedesco, SERGIO MORABITO è membro della Deutsche Akademie der Darstellenden Künste e direttore artistico dell’Opera di Stoccarda. Abitualmente firma con Jossi Wieler la drammaturgia e la regia di numerose produzioni operistiche presentate nei maggiori teatri europei e nord-americani: per i loro spettacoli sono stati nominati ‘Directorial Team of the Year’, nel 2002 e nel 2012 per *La sonnambula* allestita a Stoccarda, e insigniti del Deutsche Theaterpreis ‘Der Faust’ nel 2006 e nel 2012 e dell’International Diaghilev Award nel 2013.

HILARY PORISS is Associate Professor at Northeastern University, Department of Music. She is the author of *Changing the Score: Arias, Prima Donnas, and the Authority of Performance* and co-editor of *The Arts of the Prima Donna in the Long Nineteenth Century* (both from Oxford University Press). Her current project is a full-length biography of Pauline Viardot.

Nato a Torino nel 1986, RICCARDO ROCCA si è laureato in Musicologia nell'Università di Pavia con una tesi filologica su Manuel García *senior*, relatore Fabrizio Della Seta, e ha proseguito gli studi di Composizione con Carlo Alessandro Landini ed Elio Scaravella al Conservatorio “Giuseppe Nicolini” di Piacenza. Collaboratore di testate quali «Sipario», «Musica» e «Il Corriere Musicale», è stato archivista dell’Opera di Stoccarda ed è attivo come pianista accompagnatore. I suoi interessi musicologici sono rivolti principalmente alla musica dell’età di Rossini e ai rapporti tra filologia ed esecuzione.

GRAZIELLA SEMINARA insegna Estetica della musica e Drammaturgia musicale presso il Dipartimento di Scienze Umanistiche dell’Università di Catania. Ha fatto parte del Comitato Nazionale istituito dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali per le Celebrazioni Belliniane del 2001 e dal 2011 è Direttore del Centro di documentazione per gli studi belliniani. Interessata alle problematiche relative alla drammaturgia musicale, ha scritto monografie su Jean-Philippe Rameau (Palermo, 2001) e Alban Berg (Palermo, 2012). Si è dedicata altresì allo studio della musica del xx secolo, all’approfondimento della ricerca compositiva di Francesco Pennisi, Aldo Clementi e Azio Corghi, nonché ai rapporti tra musica e immagini nel cinema delle avanguardie.

EMANUELE SENICI insegna Storia della musica nell’Università di Roma La Sapienza, dove coordina il dottorato di ricerca in Musica e Spettacolo. I suoi studi vertono sull’opera del lungo Ottocento, soprattutto questioni di genere e *gender*, e sui video d’opera. Tra i suoi saggi recenti, *Rossinian Repetitions* (in *The Invention of Beethoven and Rossini. Historiography, Analysis, Criticism*, ed. by Nicholas Mathew and Benjamin Walton, Cambridge University Press, 2013) e *Genre* (in *The Oxford Handbook of Opera*, ed. by Helen M. Greenwald, Oxford University Press, 2014).

CLAUDIO TOSCANI è professore associato di Storia del melodramma e di Filologia musicale all’Università degli Studi di Milano. Autore di saggi sulla storia del teatro d’opera italiano del Sette e dell’Ottocento, ha curato, tra le altre, l’edizione critica dei *Capuleti e Montecchi* di Bellini e della *Fille du régiment* di Donizetti. Membro dei comitati scientifici per l’edizione delle opere di Gioachino Rossini e di Giacomo Puccini, è direttore dell’Edizione Nazionale delle opere di Giovanni Battista Pergolesi. Dal 2012 è direttore della «Rivista Italiana di Musicologia».

## Sommario

### Editoriale

- | Fabrizio della Seta 2

- Aux sources du personnage de *Norma* 5  
| Damien Colas

- Contesti della *Sonnambula* di Bellini 38  
| Sergio Morabito

- Dal *Pirata* ai *Puritani*. La ricezione critica di Bellini a Londra 47  
| Daniela Macchione

- Prospettive per l'edizione critica dei carteggi belliniani 66  
| Graziella Seminara

### Documenti

- I Puritani* a Londra: rassegna stampa (maggio - ottobre 1835) 86  
| Alice Bellini - Daniela Macchione

### Recensioni

#### Libri

- EDUARDO RESCIGNO, *Dizionario Belliniano*, Palermo, L'Epos, 2009 146  
| Claudio Toscani

- STEPHEN A. WILLIER, *Vincenzo Bellini. A Research and Information Guide*,  
New York and London, Routledge, 2009<sup>2</sup> 148  
| Hilary Poriss

#### Dvd

- I Puritani*, Amsterdam, De Nederlandse Opera 2009 • *I Puritani*, Bologna,  
Teatro Comunale 2010 151  
| Riccardo Rocca

- La sonnambula*, Venezia, Teatro La Fenice 2012 • *La sonnambula*, Stoccarda,  
Staatsoper 2013 157  
| Emanuele Senici

### Notizie sugli autori

Immagine di copertina: *Norma*, regia di Federico Tiezzi, scene di Mario Schifano e Pier Paolo Bisleri, Bari,  
Teatro Petruzzelli, 1991. Foto di Carlo Cofano.  
Si ringrazia per la gentile concessione la Fondazione lirico-sinfonica Petruzzelli e Teatri di Bari.

La redazione del numero è stata chiusa il 31 maggio 2015.