

ANNA TEDESCO

«SIAMO ITALIANI! VOGLIAM COSE ISPIRATE!»
LA STAMPA ITALIANA DINANZI ALLA
MUETTE DE PORTICI (1832-1846)

ABSTRACT

Questo articolo prende in esame l'atteggiamento della stampa italiana nei confronti della *Muette de Portici* di Auber in occasione di alcune rappresentazioni di quest'opera tra il 1832 – data della prima rappresentazione italiana – ed il 1846. In particolare verranno considerate le prime di Trieste, Venezia e Bologna e gli articoli apparsi su «Censore universale dei teatri», «Gazzetta privilegiata di Venezia» e sul giornale satirico bolognese «La Farfalla».

PAROLE CHIAVE Daniel François-Esprit Auber, *La muette de Portici*, critica musicale, opera, Italia

SUMMARY

This paper considers how the Italian musical press reacted towards Auber's *Muette de Portici*, since 1832, when the opera was staged in Italy for the first time, until 1846. The stagings in Trieste, Venice and Bologna are especially discussed together with the reviews published in Italian magazines and newspapers such as «Censore universale dei teatri», «Gazzetta privilegiata di Venezia» and «La Farfalla».

KEYWORDS Daniel François-Esprit Auber, *La muette de Portici*, Music criticism, Opera, Italy



Introduzione

La circolazione dell'opera francese in Italia intorno agli anni Trenta dell'Ottocento e la sua ricezione critica nei periodici e nei quotidiani possono essere una cartina di tornasole per discutere di musica e identità culturali nell'Italia ottocentesca.

L'opera d'oltralpe aveva già avuto diffusione in specifici contesti della penisola: sono stati studiati tra l'altro i casi di Napoli,¹ Monza,² Parma³ e Torino.⁴ Negli anni Trenta dell'Ottocento approdano in Italia le opere francesi di Rossini, seguite da alcuni lavori di Auber ed Hérold. Negli anni Quaranta, si diffondono per la penisola partendo da Firenze i *grands-opéras* di Meyerbeer, che provocano nella stampa quotidiana e specializzata un grande dibattito che in più occasioni assume i toni della difesa nazionalista. La Tabella 1 elenca le principali prime di opere francesi in Italia nel periodo in questione.

Tabella 1. *Prime rappresentazioni italiane di opere francesi nella prima metà dell'Ottocento*

TITOLO	COMPOSITORE	PRIMA ITALIANA	PRIMA ASSOLUTA
<i>Le siège de Corinthe</i>	Rossini	Parma, Teatro Ducale, 31.01.1828	<i>Opéra</i> 09.10.1826
<i>Le comte Ory</i>	Rossini	Venezia, Teatro San Benedetto, 02.07.1829	<i>Opéra</i> 20.08.1828
<i>Guillaume Tell</i>	Rossini	Lucca, Teatro del Giglio, 17.09. 1831	<i>Opéra</i> 02.08.1829
<i>La Muette de Portici</i>	Auber	Trieste, Teatro Grande, 03.03 1832	<i>Opéra</i> 29.02.1828
<i>Zampa ou La fiancée de marbre</i>	Hérold	Napoli, Teatro del Fondo, dicembre 1833	<i>Opéra-Comique</i> 03.05.1831
<i>Robert le diable</i>	Meyerbeer	Firenze, Pergola, 26.12.1840	<i>Opéra</i> 21.11.1831
<i>Les Huguenots</i>	Meyerbeer	Firenze, Pergola, 26.12.1841 (<i>Gli anglicani</i>)	<i>Opéra</i> 29.02.1836
<i>La Reine de Chypre</i>	Halévy	Firenze, Pergola, dicembre 1842	<i>Opéra</i> 22.12.1841

¹ CARLI BALLOLA, *Presenze e influssi*; MAIONE, cur., *Musica e spettacolo*.

² SALA, *L'opera francese in Italia*.

³ MECARELLI, *Le feste di Apollo*; RUSSO, cur., *I due mondi*; BUTLER, *Musical Theater*.

⁴ PARISI, *All'udir del sistro il suon*; MALVEZZI, *L'opéra comique*.

La musica di Giacomo Meyerbeer riveste un ruolo fondamentale nella dinamica di accettazione/rifiuto dell'opera d'oltralpe da parte di pubblico e critica. Essa stimola cambiamenti di grande peso nel sistema produttivo dell'opera italiana, quali la nuova centralità dell'orchestra e del suo direttore, e la necessità di un responsabile unico della messinscena,⁵ nonché nella drammaturgia, ad esempio del giovane Verdi.⁶ Numerosi sono poi i contributi sui diversi aspetti della recezione di Meyerbeer e in generale del *grand-opéra* in Italia.⁷

In questo articolo si considera l'atteggiamento della stampa italiana nei confronti della *Muette de Portici* in occasione di alcune rappresentazioni di quest'opera tra il 1832 – data della prima rappresentazione italiana – ed il 1846.

Prima di entrare nel vivo dell'argomento, faccio una riflessione preliminare: chiunque abbia lavorato sui quotidiani e sulla stampa periodica dell'Ottocento sa bene quanto sia difficile per il lettore di oggi districarsi in un labirinto di articoli di livello diseguale, spesso incentrati più sulle esibizioni canore che sulla valutazione estetica dei lavori, soprattutto nel caso di riprese e non di prime rappresentazioni. Anche i concetti ed i termini utilizzati per esaminare la fattura di nuovi lavori, per identificarne caratteristiche generali, per discutere la scelta e trattamento del soggetto, la presenza di stili personali o nazionali, si riecheggiano da un testo all'altro, incentrandosi su parole d'ordine difficili da definire concretamente: la melodia italiana, il canto italiano, la strumentazione tedesca, la drammaticità francese.⁸

Malgrado queste limitazioni, la critica giornalistica, in particolare quella sui quotidiani che possono meglio riflettere un punto di vista regionale o cittadino, ci permette di conoscere la cultura media del frequentatore di teatri, di cogliere le sue passioni ed idiosincrasie, e di comprendere in che modo questo spettatore ideale si rispecchi in una forma artistica che è vissuta come parte della propria identità, se non 'nazionale' quanto meno culturale.

Infatti, dalla lettura di giornali e periodici e attraverso le corrispondenze inviate dai punti estremi della penisola, emerge un solo, unico, 'paese del melodramma'. Esso è diviso, certo, dal punto di vista politico ma nel mondo dell'opera la divisione in stati conta meno delle difficoltà di collegamento e dalla effettiva differenza economica e culturale tra Nord e Sud (si pensi innanzitutto alla diffusione dell'alfabetizzazione). Ad onta di tutto ciò le opere viaggiano ed il Nord Italia ed il Sud costituiscono due circuiti integrati, pur se diversi.

⁵ PASQUINI, «L'orchestra vuoi pure aumentata di strumenti ad arco»; STAFFIERI, «Un'altra esecuzione è possibile»; TEDESCO, *Il grand-opéra e i teatri italiani*; TEDESCO «Queste opere eminentemente sinfoniche e spettacolose»; TEDESCO, «Le Prohète» in Italy.

⁶ STAFFIERI, *Da «Robert le Diable»*; STAFFIERI, *Musicare la storia*.

⁷ Tra i quali ricordo CONATI, *Le mura di Gerico*; CONATI, *Quasi un mistero*; DELLA SETA, *L'immagine di Meyerbeer*; DELLA SETA, *Un aspetto della ricezione*; NEWARK, *In Italy We Don't Have the Means for Illusion*; NICOLODI, *Il grand-opéra di Meyerbeer*; NICOLODI, *Les Grands Opéras*; NICOLODI, *Italian Opera*; ROCCATAGLIATI, *Opera, opera-ballo e «grand-opéra»*; ROSEN, *A tale of three libretti*; STAFFIERI, *Grand-Opéra in Preunified Italy*; STAFFIERI, *Musicare la Storia*; WITTMANN, *Meyerbeer e Mercadante?*

⁸ Per il concetto di 'musica tedesca' nell'Italia dell'Ottocento, cfr DI BENEDETTO, *Il concetto di «musica tedesca»*.

L'arco cronologico preso in esame, tra l'inizio degli anni Trenta e il 1848, è significativo sia per una maggiore diffusione di opere non italiane, sia per l'affermazione della critica musicale, infine per la cesura politica rappresentata dal 1848 che chiude ad alcune istanze europeiste e riformiste della cultura italiana. Esiste infatti uno stretto legame tra gli avvenimenti politici e il diffondersi di una visione 'identitaria' e nazionale della produzione operistica. Infatti, se gli anni Trenta-Quaranta presentano ancora, a mio giudizio, una certa apertura 'europeista', negli anni Cinquanta e Sessanta il discorso sulle forme dell'opera e le stesse recensioni agli spettacoli assumono spesso un valore di rivendicazione politica 'contro lo straniero'.⁹ Dopo l'Unità d'Italia l'aspetto politico si affievolisce mentre un rapporto più diretto con la cultura europea rende necessario definire le caratteristiche della cultura e dell'opera nazionali, ossia dell'Italia unita. Si può notare in parallelo che il discorso critico sull'opera italiana cambia man mano che – da una parte – scema il numero di opere nuove rappresentate ogni anno, ossia si passa ad un moderno sistema di 'repertorio', – dall'altra si incrementa la presenza di opere straniere sulle scene italiane fino all'arrivo di quelle di Wagner.

Precedenti alla prima rappresentazione italiana della *Muette de Portici*

Nel periodo che ci interessa, l'opera di Auber conta almeno diciassette nuovi allestimenti, da Trieste a Napoli.¹⁰ La rappresentazione dell'opera, però, fu preceduta da due adattamenti italiani del soggetto. Infatti, il 5 febbraio 1831 andò in scena alla Fenice il melodramma *Fenella ossia La muta di Portici*, libretto di Rossi per la musica di Stefano Pavesi;¹¹ mentre l'11 febbraio 1832 il Teatro alla Scala inscenò l'opera *La vendetta*, composta da Cesare Pugni su un libretto che Calisto Bassi (che poi incontreremo come traduttore) aveva ricavato da Scribe.¹²

Quest'ultimo adattamento spicca per una modifica radicale: la parte di Fenella (ribattezzata Elisa) non è interpretata da una ballerina ma cantata (l'interprete fu Amalia Schütz Oldosi). L'opera non ebbe successo e fu severamente stroncata sul «Censore universale dei teatri»¹³ (15 febbraio 1832, pp. 49-50) dal direttore ed estensore del giornale, Luigi Prividali. Le sue parole sono significative per il tema qui affrontato. Prividali, oltre a stigmatizzare l'allestimento e l'esecuzione, giudica

⁹ CONATI, *Le mura di Gerico*; CONATI, «L'oltracotata turba che s'indraga».

¹⁰ Cfr. Tabella 2, alle pp. 19-20.

¹¹ *Fenella ossia La muta di Portici. Melodramma in quattro parti da rappresentarsi nel gran Teatro La Fenice il carnevale dell'anno 1831*. Parole di Rossi musica di Pavesi. Venezia, dalla tipografia Casali, [1831]

¹² *La vendetta. Melodramma tragico in due atti di Calisto Bassi da rappresentarsi nell'i.r. Teatro alla Scala il carnevale dell'anno 1831-32*. Milano, per G. Truffi e Comp., [1832]. Bassi dichiara la provenienza del soggetto nell'Avvertimento, affermando di aver seguito il consiglio di una persona autorevole la quale riteneva che «l'azione della muta, anziché giovare, potesse nuocere al dramma».

¹³ Testata pubblicata a Milano, 1829-1837, poi col titolo «Corriere dei teatri» 1838-1840.

del tutto fallito il dramma e pernicioso il tentativo di unire un soggetto di taglio francese allo stile di canto e alla poesia italiani. Tale tentativo provoca l'abuso di quello che Privaldi denomina «canto parlante».

Tolta la Muta, ogni interesse è tolto da questo dramma; tolto l'andamento dell'intreccio originale, e quella divisione e ripartizione degli atti, e quella forza che sorprende col magico effetto della *Muta* di Aubert (!), qual talento ci vorrebbe per inventare delle sostituzioni ancora più belle? non quello per certo che depose LA VENDETTA sul piano del sig. *Pugni*. Molti altri però di questi embrioni melodrammatici ebbero per la sola musica un incontro faustissimo, ma l'ebbero appunto per la nessuna intenzione di modellarsi sull'intangibile tipo di ROMANI, come vorrebbe ingegnarsi di fare il sig. Bassi. Il mettere dei fiori lirici in bocca a suoi pescatori non sarebbe il peggiore de' suoi consigli, perché, quantunque fuori di luogo e di carattere, spregevole non può dirsi la sua verseggiatura. Il tuono declamatorio, di cui tutto è vestito il dialogo, la nessuna forma e senso musicale dei pezzi cantabili, la continua successione di ragionamenti, che costringono sempre alla costruzione e tessitura d'un canto parlante: ecco il crudelissimo errore, che mi sarà pur forza, dopo esaurite tante novità, di spiegare e combattere: ecco l'errore che la facoltà vieta ai maestri di far cantare, quella di cantare perciò ai virtuosi: ecco l'errore che in melodrammi ultramontani trasforma le opere nostre: ecco l'errore infine che distrugge ogni scuola di canto italiano.

Il giornalista invita piuttosto ad eseguire i lavori stranieri nella loro forma originale senza imitarli:

Senz'altro già da parecchi anni forniti vediamo noi quasi continuamente i nostri teatri di spettacoli musicali usurpati alla scena francese; ma se usurpare vogliamo a quella anche la sua musica, a che contraffarli e vestirli di nuove note? A che non isceglierne piuttosto i migliori, e fedelmente tradotti eseguirli colla musica originale di già sperimentato effetto, come si suol fare in Germania? Seguendo l'introdotta abuso noi perdiamo quel nostro canto, che prima d'ora ammirazione era e diletto di tutta Europa: perdiamo l'originalità delle produzioni nostre drammatiche; perdiamo intieramente la proprietà del nazionale nostro teatro, per farci o deboli imitatori od ingiusti invasori della proprietà forestiera.

Privaldi non può tuttavia essere accusato di rappresentare mere istanze nazionaliste. Egli infatti pubblica resoconti favorevoli quando l'opera di Auber va in scena a Trieste con la musica originale di Auber («Il censore universale dei teatri», 28 marzo 1832, pp. 99-100; 7 Aprile 1832, pp. 109-110).

Tabella 2. *Rappresentazioni italiane della Muette de Portici (1832-1862)*

Trieste, Teatro Grande	03.03 1832
Venezia, Teatro Gallo	Autunno 1834
Roma, Teatro Valle	30.05. 1835
Napoli, col titolo <i>Manfredi primo, re di Napoli</i>	1836
Firenze, Pergola	Autunno 1836
Torino, Carignano	Autunno 1837
Genova, Teatro Carlo Felice	13.06.1838
Milano, Scala	26.12.1838
Vicenza, Teatro Eretenio	Estate 1840
Trieste, Teatro Grande	Autunno 1842

Cremona, Teatro della Concordia	Carnevale 1845
Bologna, Teatro Comunale	22.12.1846
Ferrara, Teatro Comunale	Carnevale 1846-1847
Ancona, Teatro delle Muse	Primavera 1847
Roma, Teatro Argentina col titolo <i>Il pescatore di Brindisi</i>	Primavera 1847
Forlì, Teatro Comunale	Estate 1847
Milano, Carcano	Primavera 1848
Torino, Teatro Regio	15.02.1851
Cuneo	Carnevale 1858
Verona, Teatro Filarmonico	Carnevale 1858
Bologna, Teatro Comunale	Carnevale 1859
Palermo, Teatro Bellini	Primavera 1861
Genova, Teatro Carlo Felice	12.03.1862
Napoli, San Carlo	18.12.1862

Trieste 1832

Quello al Teatro Grande di Trieste il 3 marzo 1832 è appunto il debutto italiano della partitura francese, e vede il tenore Gilbert-Louis Duprez nelle vesti di Masaniello e la ballerina Luigia Puntirolli (o Pontiroli) come Fenella.¹⁴ Il cantante francese era attivo in Italia dal 1829 insieme alla moglie Alexandrine Dupéron e, oltre ad interpretare diverse opere italiane di Rossini, aveva partecipato alle prime rappresentazioni italiane di *Le comte Ory* (1829) e di *Guillaume Tell* (1831). L'impresario del Teatro Grande era per quella stagione di Carnevale Carlo Schütz, che lo era stato anche nella precedente stagione di Autunno.

L'opera venne data come di consueto in italiano nella traduzione del già citato Calisto Bassi, che, già poeta di alcuni melodrammi, si stava affermando anche come traduttore di testi operistici dal francese.¹⁵ Nel 1832 egli aveva già al suo

¹⁴ *La muta di Portici. Melodramma serio musica del sig. maestro D.F.L. Auber da rappresentarsi nel Teatro Grande di Trieste il carnevale dell'anno 1832.* Trieste, Michele Weis, [1832].

¹⁵ Tra le sue traduzioni ricordo ancora quelle delle opere francesi di Donizetti: *La Figlia del Reggimento* (Milano, Teatro alla Scala, 30 ottobre 1840), *La Favorita* (Milano, Scala, 6 agosto 1843), *I Martiri* (Lisbona, 15 febr. 1843). Inoltre Bassi tradusse anche due *grands-opéras* di Meyerbeer, *Roberto il Diavolo* (Lisbona, 2 sett. 1838; Padova, Teatro Nuovo, autunno 1842), e *Il Profeta* (Firenze, Teatro alla Pergola, 26 dicembre 1852), oltre a produrre una versione censurata degli *Ugonotti*, intitolata *I Guelfi ed i Ghibellini* (Milano, Scala, 1843). Egli lavorò soprattutto nei teatri milanesi e per l'editore Ricordi, come si evince dal carteggio conservato presso l'Archivio Ricordi e oggi disponibile online (si conservano 35 lettere tra il 1841 e il 1850). Ad esempio, in una lettera a Giovanni Ricordi del 13 aprile 1842 segnala la sua disponibilità a tradurre *Les Martyrs*, che in effetti fu pubblicato dall'editore milanese col titolo *Paolina e Polliuto* nel 1843. Da un'altra lettera si apprende che il 13 marzo 1848 egli stava lavorando alla traduzione di *Jérusalem*, rifacimento francese de *I Lombardi alla prima crociata*, che andò in scena alla Scala il 26 dicembre 1850. (Lettera a Giuseppe Grolli, segnatura LLET004258). Nell'agosto dello stesso anno si offre anche di tradurre *Stradella* di Niedermayer (22 agosto 1848, segnatura LLET004245). Bassi potrebbe essere autore anche della versione italiana de *Le comte Ory*, rappresentato in Italia per la prima volta a Venezia al Teatro San Benedetto nella primavera 1829. Il libretto a stampa non ne indica l'autore, ma una copia manoscritta della stessa traduzione, che corrisponde anche nell'avvertenza iniziale e nei nomi degli interpreti

attivo la versione italiana di due opere di Rossini, *Le siège de Corinthe*¹⁶ (prima rapp. it. a Parma, Teatro Ducale, 21 gennaio 1828) e *Guillaume Tell*¹⁷ (prima rapp. it. a Lucca, Teatro del Giglio, 17 settembre 1831).

L'esito favorevole della *Muette* attestato sul «Censore universale dei teatri» è confermato dalle corrispondenze di altri giornali che aggiungono alcuni interessanti particolari su questa prima rappresentazione. L'opera era stata abbondantemente rimaneggiata con l'introduzione di nuove situazioni drammatiche ed in particolare di brani di Donizetti nel I e nel II atto, ed anche di un'aria (per Elvira, la canzone strofica *Per seguire il giovinetto*, III,1) ed un duetto (per Elvira e Alfonso *Non per me perdon ti chiedo*, IV,5) del poco noto Vincenzo Colla, già maestro di cappella a Voghera, maestro di canto, allora attivo anche a Trieste.

Il critico della «Gazzetta» stigmatizza con forza i rimaneggiamenti ed i tagli. Così scrive:

Un tale che di molto ingegno si suppone, si avvisò d'inventare nell'opera suddetta alcune situazioni semi-drammatiche cui non giunse ad immaginare il talento del signor Scribe. Fu forza adunque aumentare i versi del poeta Rossi, e far comporre la musica. Varii furono i pezzi composti del sig. maestro Colla ma i migliori di questi vennero tolti dallo spartito, da chi credette di far danno al vero merito di Auber col confronto di cantilene italiane. In conseguenza i pochi pezzi rimasti furono mutilati e manomessi senza riguardo.

Del coro d'introduzione [“Du Prince objet de notre amour” / “Cantiam del nostro Prencé] che è gaio e di bell'effetto, se ne canta soltanto la prima parte. La scena e romanza, con obbligazione di violoncello^(a), è un canto patetico, che vuol essere ben intonato ed eseguito senza fioriture di sorta, e con molta anima!... [il riferimento è probabilmente all'aria strofica cantata da Elvira “Per seguir il giovinetto”, in una scena del tutto nuova che precede il *Duo* tra Elvire e Alphonse che nella versione originale apre il III atto]. Anche di questa romanza si

(tranne uno) al libretto veneziano, si conserva nell'Archivio Ricordi (Collocazione: LIBR00036). *Il conte Ory. Opera in due atti. Le parole di Eugenio Scribe, musica del maestro Gioachino Rossini. Rappresentata la prima volta in Parigi, sul Teatro dell'Accademia Reale di Musica, il mercoledì 20 agosto 1828, tradotta in verso italiano e rappresentata la prima volta in Italia sulle scene del Teatro di San Benedetto in Venezia la primavera 1829.* - Venezia: dalla edit. tip. Rizzi, [1829]. L'anno dopo la stessa traduzione venne usata a Venezia, con Duprez nel ruolo del titolo, mentre a Napoli si adoperò un'altra versione.

¹⁶ *L'assedio di Corinto. Tragedia lirica in tre atti tradotta dal francese da Calisto Bassi da rappresentarsi nel Ducale Teatro di Parma il carnevale dell'anno 1828*, Parma, Carmignani, [1828]. La traduzione di Bassi circolò ampiamente anche senza che venisse indicato il suo nome. Dopo Parma venne utilizzata a Firenze (Quaresima 1828), Bologna, Livorno e Napoli (Autunno 1828), a Palermo e Venezia (Carnevale 1828/29) ed in altri teatri. L'opera era già stata eseguita a Roma nel 1827 dagli Accademici filarmonici ma su altra traduzione. Cfr. *L'assedio di Corinto. Tragedia lirica posta in musica dal maestro cav. Gioacchino Rossini, eseguita dagli Accademici Filarmonici romani l'inverno dell'anno 1827 dell'Accademia VI.* - Roma: dai torchi di Antonio Boulzaler, 1827. Sulla circolazione di quest'opera in Italia, si veda STAFFIERI *Divi e profeti*.

¹⁷ *Guglielmo Tell. Melo-dramma tragico da rappresentarsi nell'imp. e r. Teatro in via della Pergola l'autunno del 1831 sotto la protezione di s. a. imp. e r. Leopoldo II gran-duca di Toscana.* - Lucca: Benedini e Rocchi, [1831]. A p. 3 l'annotazione: «La traduzione del libro dal francese è del sig. Calisto Bassi». Anche questa traduzione ebbe larga diffusione.

troncarono due battute di accordi formanti una frase di quattro successive alla cadenza della prima strofa, ch'erano indispensabili per dar un equo riposo al canto.

La scena e duetto [per Alfonso ed Elvira "Non per me perdon ti chiedo"] nella 4^o parte, pure di Colla, ove agisce la Muta, è una composizione, che eseguita da artisti di merito, e per intero, potrebbe gustarsi al pari di ogni altra; mentre il talento del maestro Colla è conosciuto. Malissimo poi riuscirono anche i due pezzi di Donizetti intrusi nella prima e seconda parte. Tutta la musica nondimeno (tranne que' due pezzi) piacque assai essendo molto bene eseguita dall'orchestra, dai cori e da Duprez. I due scenari nuovi son belli, il vestiario è meschino anzi che no, e chi vide quest'opera a Parigi, a Vienna, e altrove, asserisce non essere più riconoscibile, per cui chiara apparisce la mancanza di buon senso e cognizione di chi la pose in iscena.

(a) *Di questo solo non si può pronunciare un giudizio, non essendo eseguito come l'autore l'ha scritto.*¹⁸

Anche secondo il critico del «Censore universale dei teatri», il pubblico triestino distinse la musica originale di Auber dalle parti aggiunte e la apprezzò, disdegnando le interpolazioni. A parere del recensore,

D'una colpa sola mi viene accusato questo appaltatore [Carlo Schütz], di avere permesso cioè che l'originalità di questa classica musica oscurata fosse da vari pezzi ad essa stranieri, o levati da altri spartiti, o fatti scrivere espressamente: sovrabbondanza di zelo che non fu bene accolta dal Pubblico e che operò per conseguenza in opposto senso; giacché le strepitose unanimi acclamazioni non premiarono veruna di queste intrusioni, ma dedicate furono tutte al gran lavoro del celebre compositore francese.¹⁹

Dei brani di Colla, l'aria *Per seguire il giovinetto* apparve a stampa con dedica a Giuditta Pasta nella raccolta *Il trovatore italiano raccolta di ariette, romanze, canzoncine, duettini, notturni, cori ecc. per canto con accompagnamento di piano forte*, edita a Milano da Epimaco e Pasquale Artaria in quattro fascicoli.²⁰ Il *trovatore italiano* è pubblicizzato sulla «Gazzetta Privilegiata di Milano» n. 49 del 18 febbraio 1833 (p. 198, Figura 1) ma il nome di Colla non compare, probabilmente per un errore di stampa; dopo il fallimento di Artaria, le lastre vennero acquistate da Ricordi che rimise in commercio l'antologia intorno al 1840. Il fascicolo 2 della raccolta Ricordi che contiene l'aria in questione è registrato nel catalogo numerico dell'editore col numero 11721 del 1840;²¹ inoltre la vendita è

¹⁸ *Sull'opera la Muta di Portici, rappresentata in Trieste la sera del 3 marzo*, «Gazzetta privilegiata di Venezia», 17 marzo 1832, p. 4.

¹⁹ *Notizie italiane. Trieste*, «Il censore universale dei teatri», n. 25, 28 marzo 1832, pp. 99-100.

²⁰ «Udite, o genti», recitativo e romanza eseguiti in Trieste nell'op. *La Muta di Portici di Auber* (ded. a G. Pasta), per voce, in *Il Trovatore italiano*, Milano, s. d., E. e P. Artaria, fasc. 2, p. 49, n. 15, n.l. 215. Ringrazio Carlida Steffan per avermene fornito copia. Cfr. BUSSI, *Colla*.

²¹ *Il Trovatore Italiano. Raccolta di Ariette, Romanze, Canzoncine, Duettini, ecc.*, divisa in 6 fascicoli: Fasc. II. – *Eterno amore*. Arietta per S. (Donizetti). – *Mentre dormi*. Arietta per S. (Arnold). – *Ecco di Guido il tempio*. Arietta (in Ch. di Sol). (Concone). – *Ecco quel fiero istante*. Arietta (in Ch. di Sol). (Benedict). – *Per seguir il giovinetto*. Rom. per S. (Colla). – *Bedda*

annunciata in un avviso apparso nella «Gazzetta musicale di Milano», 2/53 del 31. 12. 1843 (Figura 2).

198

Il Trovatore italiano,

Raccolta di canzonette, ariette, romanze, duetti ecc. per canto con accompagnamento di piano-forte, fascicolo secondo, contiene:

Donizzetti, arietta, *Eterno amore*; Arnold, *Mentre dormi*; Concone, arietta per contralto, *Ecco di Gnido il Tempio*; Benedict, arietta, *Ecco quel fiero istante*, col recitativo e romanza, *Per seguir il giovinetto*; Donizzetti, *Bedda Eurilla*, canzonetta siciliana; Malibran-Garcia, *Rataplan tambour habile*, canzonetta francese. Prezzo per gli associati austr. lir. 4.

Una serata di *Carnovale*, raccolta di valzer, galoppe, scozzesi, contraddanze ecc. per il piano-forte, sono 4.^e Prezzo austr. lir. 5. La suddetta operetta contiene tutti i valzer e le galoppe che vengono eseguite dalle II. RR. Bande militari tanto nella festa della nobile Società quanto in quella del Casino dei negozianti e della Galleria Da Cristoforis.

Fiva il Carnovale, raccolta di valzer, galoppe, scozzesi, contraddanze per il canto, austr. lir. 2.

Figura 1. Avviso pubblicitario, «Gazzetta Privilegiata di Milano» n. 49, 18 febbraio 1833

Secondo l'articolista della «Gazzetta privilegiata di Venezia», i versi italiani derivavano dal già citato adattamento italiano del libretto fatto da Gaetano Rossi alla Fenice, ove però il testo della romanza di Colla non compare. Esso invece rielabora alcune stanze dell'*Ildegonda* di Tommaso Grossi (Milano, Ferrario, 1820: Parte seconda, stanza 22 sgg.), sostituendo agli endecasillabi delle ottave originali i più musicabili ottonari.

LA MUTA DI PORTICI

Per seguir il giovinetto,
che ne andava in Palestina:
Della croce ornata il petto
Fu veduta un dì Fiorina;
E per lui la patria terra
Lo splendor regal fuggir...
Col suo Svenno cadde in guerra
Ed entrambi al ciel salir.

Non voler dicea l'amato
nella pugna seguirarmi,
Dall'eccidio sciagurato
Il tuo capo si risparmi:
Essa ... ahi trista!... un brando afferra,
E nel campo il vuol seguir...
Col suo Svenno cadde in guerra
Ed entrambi al ciel salir.

ILDEGONDA

S'innalza un canto... "Errante, pellegrina
E pur segnata della croce il petto
La regal casa abbandonò Fiorina
Per seguir l'amato giovinetto.
Combattendo al suo fianco in Palestina
Fu il terror de' credenti in Macometto:
Da valorosi insiem caddero in guerra,
Dormono insieme in quella sacra terra.

Era d'autunno un bel mattin sereno
L'ultimo ch'ella si destava all'armi.
- Fiorina, ah non voler, diceale Svenno,
Non voler nella pugna seguirarmi:
Immensa strage s'apparecchia, oh! almeno
il diletto tuo capo si risparmi -
Non l'ascoltava: insiem caddero in guerra,
Dormono insieme in quella sacra terra.

Eurilla. Canzonetta siciliana per S. (Donizetti). – *Rataplan, tambour habil*. Chansonnette (in Ch. di Sol). (Malibran-Garcia).

I cadaveri trovati
Fur sul campo dello scempio,
Strettamente ambo abbracciati
Di virtù, d'amor esempio...
Ah! beata quella terra
Che accoglieva il suo sospir.
Col suo Svenno cadde in guerra
Ed entrambi al ciel salir.

I cadaveri santi fur trovati
Nel campo ove la strage era maggiore
Tenacemente insieme ambo abbracciati
In atto dolce di pietà e d'amore:
Riposano gli spiriti beati
nella pace ineffabil del Signore;
I corpi, come già caddero in guerra,
Dormono insieme in quella sacra terra.

CATALOGO^(*)

di N.º circa, pezzi di Musica di vario genere
per canto e per istromenti diversi
tra' quali potrà essere fatta scelta dai signori

**ASSOCIATI ALLA GAZZETTA MUSICALE
DI MILANO**

a norma dell'Avvertimento inserito nel foglio N.º 30 della Gazzetta Musicale.

(*) Estratto dal Gran Catalogo della musica pubblicata da GIOVANNI RICORDI, in Milano, Contrada degli Omenoni N.º 4790.

CANTO

MUSICA SACRA

9047 **Ascoli**, Gloria, in prima Partitura, per tre voci, due T. e B. *Pagina 33*
4089 — Magnificat, in Partitura, per S., T. e B. 34
4090 — Tantum ergo, a T. solo con Cof., in Partitura 48
3564 **Bacilly** (F.), Mucere, in Partitura, ed otto voci concertanti con stipici ed un Violoncello a solisti finali 28

ARISTEE, CANZONETTE, ROMANEE

ED ALTI PEZZI VOCALI PER CAMERA

PER DIVERSE VOCI ED ANCHE IN CHIAVE DI SOL

CON L'ACCOMPAGNAMENTO DI PIANOFORTE

478 **Ascoli**, Ode della Lupa, per T. 7
374 — Odrisi Arlette (in chiave di Sol) 19
8283 **Belletti**, Sonno ed Amore, Quando in-
trare se vuol marciare, per C. (Piano
compagnatore del Autore) 7
— Sol istesso per S.
4375 — S. A. Melancolica Nafte gentile 5
4376 — S. Tante, a non fermante 5
4377 — S. Belle, Non che d'innare 5

DIVERSI AUTORI.

IL TROVATORE ITALIANO.

RAPPORTA DI ARISTEE, ROMANEE, CANZONETTE
DIVERSE, ECC.

11781 — Fascicolo I.

Belletti, Dolente immagine, Romanza per S.
Foraschini, La Lupa, Arietta (in chiave
di Sol)
Arnold, Il Napoletano, Arietta, per S.
Concone, Il Trovatore, Notturno (in chiave
di Sol)
Foraschini, Donzella e queto frate,
Arietta per S.
Ricci (Lena), Dignità varri, Arietta, per S. 35
— Dignità napoletana, per S.
Pacini, Canto al mio d'innare, Arietta,
per S.
Donizetti, Al campo della gloria, Romanza,
per S.
Rojana (De), Il peno troppo terziera, Arietta
(in chiave di Sol)

11781 — Fascicolo II.

Donizetti, Bona notte, Arietta, per S.
Arnold, Mostro d'innare, Arietta, per S.
Concone, Ave da Guido di tempo, Arietta
(in chiave di Sol)
Foraschini, Bona qua Bona notte, Arietta (in
chiave di Sol)
Colli, Per non si guastare, Romanza, per S.
Donizetti, Canzone di donna, per S.
Muller-Garcia, Polca, in chiave di Sol,
Giacente (in chiave di Sol)

11782 — Fascicolo III.

Donizetti, Fuggi il non poteri, Romanza
per S.
Mauri, Bona, Bona, Arietta, per S.
Arnold (N), Lupa del cane bene, Arietta, per S.
Belletti (Lena), Se non che giovanotti, Can-
zonetta, per S. 31
Romani (F.), Arietta veniziana, per S.
Rossi (Lena), Giocare giuocatore, Romanza,
per S.
— Cane parte del mio cane, Romanza, per S.

11783 — Fascicolo IV.

Belletti (Lena), Dignità varri, Arietta, per S.
Ricci (Lena), Dignità varri, Arietta, per S. 35
Foraschini, Donzella e queto frate, Arietta
per S.
Donizetti, Al campo della gloria, Romanza,
per S.
Rojana (De), Il peno troppo terziera, Arietta
(in chiave di Sol)

Figura 2. Avviso pubblicitario, «Gazzetta musicale di Milano», II/53, 31. 12. 1843

La vicenda di Svenio e Fiorina, ispirata al personaggio del principe danese al centro dell'VIII canto della *Gerusalemme Liberata*, non ha alcuna connessione alla trama principale dell'opera. Si tratta di un brano patetico, di gusto pittoresco, che riflette il successo letterario di temi medievali e delle Crociate²² e che fu probabilmente scritto per essere eseguito nei salotti. La scelta di Colla di utilizzare i versi di Grossi, poeta allora molto noto, e la dedica dell'edizione a Giuditta Pasta tradiscono il desiderio di attirare il vasto pubblico dei dilettanti.

Oltre che sulle interpolazioni di musica di altro autore, ciò su cui l'articolo del «Censore» insiste e che mi pare rilevante in questa sede è il fatto che *La muette* metta insieme le caratteristiche peculiari di tre diversi stili nazionali, l'italiano, il francese ed il tedesco. Il primo risiede nella melodia, il secondo nella declamazione, il terzo nell'orchestrazione.

Sul valore di questa composizione mi si dice intanto che il maestro abbia riunito in questa sua composizione le qualità più distinte delle tre scuole, italiana, francese e tedesca: ravvisandosi il carattere della prima nella freschezza e condotta delle melodie e nel modo di trattare il canto; lo spirito della seconda nel brio ed originalità di certe canzonette popolari, e nella maniera di condurre la declamazione; nel vigore e nella ragione dell'istrumentazione poi tutto lo stile e metodo della terza.²³

Le caratteristiche nazionali individuate si inseriscono in una tradizione critica che parte quantomeno dalle *Rossiniane* del Carpani, ma va notato che il critico non stigmatizza affatto la mescolanza delle tre diverse scuole nella musica di Auber, anzi, al contrario la apprezza, così come apprezza in Duprez la capacità di padroneggiare due diversi stili di canto, quello italiano e quello francese.

L'egregio Duprez vi ebbe applausi interminabili con due e tre chiamate per volta, e tre volte alla fine dello spettacolo; e di tanto suo effetto è motivo il sentire in lui con mirabile innesto accoppiato tutto ciò che prescrive la declamazione francese con tutto ciò che al vero canto italiano suggerisce il buon gusto.²⁴

Potremmo anche osservare che Trieste era una città di commerci aperta al contatto con altri popoli, in qualche modo cosmopolita e dunque forse più pronta ad accogliere le novità operistiche straniere. Nel 1828 vi era stato rappresentato l'*Assedio di Corinto*,²⁵ in una stagione che vedeva Feliciano Strepponi, padre di Giuseppina Strepponi Verdi, agire come direttore della musica, con il preciso

²² Testimoniato anche dalla diffusione dei *Racconti su i crociati di Walter-Scott, versione dall'inglese del professore Gaetano Barbieri con sue note*, V-VIII, Milano, Ferrario, 1826. Sul perdurante successo di Scott fino all'*Aroldo* di Verdi, cfr. PÜSCHEL, *Dietro Aroldo*.

²³ «Il censore universale dei teatri», n. 25, 28 marzo 1832, p. 100.

²⁴ «Il censore universale dei teatri», n. 28, 7 aprile 1832, p. 110. Su questa peculiarità di Duprez, altrettanto a suo agio nel *grand-opéra* che nel repertorio rossiniano e donizettiano, cfr. LANDINI, *Gilbert Louis Duprez*, che lo ritiene l'ultimo cantante in grado di interpretare sia Rossini sia i nuovi ruoli romantici.

²⁵ Il libretto usato è anonimo ma la traduzione corrisponde a quella di Bassi data alla Scala nel 1838. Peraltro Bassi scrisse in quegli anni due libretti per Trieste: *I Crociati a Tolemaide ovvero Malek-Adel per G. Pacini* (Trieste, Teatro Grande, 13 nov. 1828), *Iacopo di Valenza per R. Manna* (Trieste, Teatro Grande, autunno 1832).

compito di adattare melodrammi non italiani. Questa particolare circostanza viene raccontata dal giornalista Prividali in un articolo in memoria del compositore, morto improvvisamente a Trieste il 13 gennaio 1832. Prividali, ch'era appunto l'impresario della stagione 1828, ricorda che «era mia intenzione di far conoscere e gustare al mio pubblico quanto in tutte le nazioni può avere di più classico la moderna musica teatrale; mia doveva essere perciò la versione e riduzione dei vari testi, e quella delle relative note d'un espertissimo compositore [Strep-poni]. («Il censore universale dei teatri», n. 19, 7 marzo 1832, pp. 73-75). Il progetto non andò in porto ma è significativo del desiderio di rinnovare il repertorio tramite l'innesto di opere non italiane.

Per ritornare alla prima italiana della *Muette de Portici*, riveste particolare interesse il fatto che essa ebbe luogo all'interno di una stagione che presentava al pubblico (in italiano) anche *Le comte Ory* di Rossini con un cast francese che comprendeva lo stesso Duprez e sua moglie Alexandrine.²⁶ La presenza di interpreti francesi viene sottolineata dal «Censore universale dei teatri»:

Il Conte Ory è molto gustato e da tutti, ma le chiamate dopo gli atti cessarono dopo la prima recita. Per una combinazione meritevole d'osservarsi, questo spartito francese, benché applicato a parole italiane, ebbe qui tutti esecutori francesi. Questo, che sarebbe stato non ha guari un fenomeno teatrale, pochissimo in oggi, e ben presto nulla avrà più di strano, se, rinunciando alla invano invidiataci privativa del nostro bel canto, si continuerà a preferirle l'oltramontana armonica declamazione, che atti renderà a trattenerci colla medesima abilità gli artisti di qualunque altra nazione. Conviene anzi dire a sostegno del vero, che non tutti i nostri virtuosi potrebbero farci sentire il vero senso di questa musica, come per questi sei ora la sentono i Triestini.²⁷

La censura

Un aspetto della recezione della *Muette de Portici* in Italia che ha particolarmente attirato l'attenzione degli studiosi²⁸ è l'atteggiamento della censura rispetto alla vicenda storica su cui l'opera è incentrata, ossia la rivolta antispagnola capeggiata da Masaniello nel 1647, che si prestava certamente ad essere interpretata in chiave risorgimentale. Né Locatelli né Prividali si soffermano sul soggetto né tanto meno fanno il minimo accenno ai riferimenti rivoluzionari del testo, che vengono distorti nella traduzione. In particolare il testo del celebre duetto dell'atto secondo tra Masaniello e Pietro (*Mieux vaut mourir*), che insiste sulla liberazione della patria dall'oppressione straniera, viene sostituito da un altro in cui l'unico motivo della vendetta del protagonista è l'onore macchiato della sorella (*È lieve*

²⁶ Duprez cantò inoltre questo ruolo a Varese (Autunno 1829), nella ripresa veneziana del 1830, a Milano (Teatro alla Canobbiana 1830), Genova (Autunno 1830), Firenze (1833).

²⁷ *Notizie italiane. Spettacoli di Trieste*, «Il censore universale dei teatri», n. 19, 7 marzo 1832, pp. 73-74.

²⁸ ROSEN, *A tale of three libretti*.

ogni periglio). Se è probabile che questi interventi, già presenti nella versione di Rossi per Pavesi nella quale è il promesso sposo di Fenella, Moreno, a giurare vendetta insieme a Masaniello (Parte II, scena 2), fossero dovuti alla censura o ad una autocensura preventiva, si deve però osservare che anche i recensori della prima parigina si erano soffermati principalmente sulla novità rappresentata dal personaggio di Fenella, tralasciando lo sfondo storico e il contenuto rivoluzionario.²⁹

I giornalisti italiani, tuttavia, sembrano poco interessati anche alla novità rappresentata da una protagonista muta, al conseguente uso della pantomima o alla ricerca del colore locale (le danze spagnole del I atto, la Tarantella nella scena del mercato nel III atto sono ignorate se non per un accenno a "canzonette popolari" di gusto francese, ma si potrebbe anche ipotizzare che non venissero eseguite).³⁰

Come ha mostrato David Rosen,³¹ il testo originale del duetto del II atto venne ripristinato nel 1848 al Teatro Carcano di Milano, dove finalmente risuonò l'invito alla lotta contro l'oppressore: «Morir è meglio che campare inetti», cantano Masaniello e Pietro. Sarà questa la traduzione standard dell'edizione Ricordi usata nel 1863 alla Canobbiana e nel 1868 alla Scala. Ancora più interessante è il fatto che lo stesso Bassi premetta al libretto del 1848 un *Cenno storico sulla rivoluzione operata in Napoli da Tommaso Aniello detto Masaniello*.³²

Lo spunto per una ultima notazione sulla censura ci viene dalla testimonianza di un commerciante triestino, Antonio Snider-Pellegrini, che in uno scritto antiaustriaco³³ si attribuisce il merito di aver imposto al governatore della città la rappresentazione di alcune opere, tra cui la *Muette de Portici* e *Le comte Ory*, senza che venissero censurate, quale ringraziamento per essere intervenuto finanziariamente durante una epidemia di colera al fine di evitare il fallimento dell'impresario Schütz:

Pensai di sciegliere la *Muta di Portici* e *Il Conte Ory*, due opere nelle quali cantava Duprez. Quest'artista esordì a Trieste colla parte di Masaniello nella *Muta di Portici*. Questi due spartiti non sarebbero stati permessi dalla censura, l'uno esprime sensi di libertà che l'avrebbero spaventata, l'altro offre scene da scandalizzare i pinzoccheri, ma era doppio mezzo da solleticare la curiosità del pubblico. All'annunzio dello spettacolo il teatro era stipato di spettatori e ogni sera

²⁹ HIBBERD, *French Grand Opera*, pp. 28-29.

³⁰ In una messinscena della *Muette* all'Opéra Comique di Parigi (2011) la regista palermitana Emma Dante ha scelto di far danzare la tarantella ai soldati spagnoli, trasformando questo momento di colore locale in una beffa ai danni dei napoletani, ed enfatizzando la rappresentazione della violenza degli oppressori sul popolo.

³¹ ROSEN, *A tale of three libretti*.

³² Pubblicato in ROSEN, *A tale of three libretti*, pp. 177-179.

³³ *La Justice en Autriche, mémoires de A. Snider appuyés sur 2645 documents déposés, terminés par des considérations sur les motifs de la décadence de l'empire d'Autriche*, Paris, E. Dentu, 1861; trad. it: *La Giustizia in Austria, ossia Narrazione delle arcane violenze del governo austriaco*, F. Sanvito, Milano 1861.

era affollato. [...] Queste due opere bastarono per compiere la *stagione* e render contento l'impresario.³⁴

La testimonianza di Snider, il cui nome non compare in altre fonti, non è forse del tutto attendibile ma attesta che l'opera di Auber venisse percepita dai censori come pericolosa, malgrado il testo cambiato.

Da Venezia 1834 a Bologna 1846

Subito dopo Trieste, *La muette de Portici* venne rappresentata a Venezia nella stessa traduzione censurata di Bassi e con alcune delle interpolazioni presentate a Trieste.³⁵ Il libretto reca l'indicazione «Spartito di proprietà del Bassi di Trieste» con riferimento ad Adolfo Bassi, impresario in quel teatro; in quegli stessi anni Ricordi acquisiva la proprietà dell'opera, cominciando a stampare dapprima la Sinfonia (1833), poi la Barcarola del II atto (1836) ed altri brani.³⁶

Il solito Prividali apprezza il coraggio dell'impresa:

Al GALLO il sig. Marzi ha voluto arrischiare un gran passo, dedicando il primo a quella Metropoli sotto spoglie italiane un'opera forestiera. La *Muta di Portici* di Auber è un'opera di fama europea, che dopo d'aver incantato per lungo tempo i Francesi, passò a farsi applaudire ed ammirare per tutta la Germania, ed a Vienna soprattutto ebbe la più commendevole esecuzione. In Italia non ne pervenne che il grido, ed i soli Triestini per cura del sig. Schütz l'ebbero, ma molto imperfettamente, rappresentata. I Veneziani ne conobbero il soggetto per una contraffazione italiana del libretto originale, ora il sig. Marzi offrì loro il libretto e la musica.³⁷

Al contempo critica l'esecuzione e non nasconde le difficoltà nell'allestire uno spettacolo simile sia perché richiede ingenti forze orchestrali sia perché i cantanti italiani sono abituati ad un diverso repertorio:

[...] uno spettacolo come questo non può qui trovare tutto ciò che gli occorre. L'orchestra ed i cori possono convenire alla sua esecuzione per la qualità loro, ma qui si tratta indispensabilmente anche di quantità, e d'una tanta quantità che data non potrebbe essere nemmeno alla FENICE senza grandi e straordinari preparativi. E questi cantanti vi potrebbero convenire? Vi potrebbero forse, forse, ma preve alcune condizioni, alle quali non è facile l'assoggettarli. Questo è prima di tutto un linguaggio molto diverso da quello ch'essi sono soliti di

³⁴ Cito dalla trad. it. (cfr. *supra*), pp. 47-48. Sull'avventurosa vita di Snider, cfr. STEFANI, *Avventure ed enigmi*.

³⁵ *La muta di Portici. Dramma serio nuovo per Venezia musica del sig. maestro D. F. E. Auber da rappresentarsi nel Teatro Gallo l'autunno 1834. Scritta espressamente per la Grande Accademia Reale di Parigi*, Venezia, Rizzi, [1834].

³⁶ Cfr. il Catalogo numerico Ricordi consultabile al link <<https://www.digitalarchivioricordi.com/it/catalogo>> (ultima consultazione 12/03/2020).

³⁷ *Notizie italiane. Ultime relazioni dell'autunno. Venezia* «Il censore universale dei teatri», n. 99, 10 dicembre 1834, p. 395.

adoprare, ed avendo anche l'abilità di parlarlo, per avvezzarsi speditamente ad un'insolita, ad una straniera favella occorre un lungo esercizio: le poche prove d'una stagione, anzi degli intervalli fra uno spettacolo e l'altro d'una stagione, sarebbe un assurdo il ritenerle per sufficienti, e ciò come per chi canta anche per chi suona. Si dica di più, che i nostri virtuosi, quando in uno spartito non trovano la cavatina di sortita, l'aria del second'atto col coro, le loro cabalette, le loro convenienze insomma, non sono o non vogliono essere più quelli. Pretendono essi che sia considerata la loro abilità personale, quando soli, o tutto al più uniti ad un altro compagno, hanno a ciò che dicono e fanno l'udienza attenta, indi l'udienza plaudente che li onora di alcune chiamate sul proscenio, non già quando in forza dell'abilità loro il complesso d'una gran d'opera guadagna un clamoroso successo. A queste produzioni perciò di materia e forma oltramontana si prestano essi di mala voglia, perché la materia gl'imbarazza, e la forma li disgusta. [...]

Il giornalista si sofferma anche sulla necessità di programmare più prove rispetto a quante siano abituali nei teatri italiani:

Per dare a noi dunque un'opera come la *Muta*, precisamente occorrerebbe mano forte e vasta intelligenza in chi dirige, sincero amore del bello nell'arte, ed assiduità fervorosa di molti mesi in chi eseguisce, con tutti i provvedimenti indispensabili al vero effetto musicale. Ma se applicare si vogliono ad un tale spettacolo quei soli mezzi che bastar possono a rappresentare con poche prove o i *Fidanzati*, o il *Nuovo Figaro*, si avrà poco di più che si avrebbe, se nella *Muta* tutti fossero muti.

Tuttavia conclude che proporre nuove opere, sia pure in una edizione poco accurata, è l'unica alternativa all'uso di inscenare sempre gli stessi titoli:

Ma chi va riflettendo a tutte queste cautele finisce col non far niente, e questo è peggio di tutto. Qual altro tentativo poteva ragionevolmente offrirsi a quest'Impresa? Delle opere nostre, anche le più recenti, se hanno qualche pregio, si conoscono già tutte anche a Venezia, si va ad affrontare con esse dei confronti, or questa or quella non è adattata ai mezzi di tutti i soggetti della Compagnia. Si arrischi una novità, una stravaganza; la musica è classica, lo spettacolo imponente, il poema interessante, dei concorrenti a sentirla qui forse nessuno l'ha già sentita altrove, resta perciò a giudicarla per quello che è, e non per quello che deve essere, ed in quello che è si troverà pur tanto di buono da contentare chi non ha idea del meglio. Questo ragionamento non è poi da gettarsi via: di fatto il ragionamento fu messo in esecuzione, e la *Muta di Portici* ebbe una prima recita di affollata udienza, ma di udienza non soddisfatta del tutto. Vi riconobbero i Veneziani delle grandi bellezze, ma anche senza il comodo dei confronti si avvidero ben essi che la cosa doveva andare diversamente per produrre il suo effetto. Il solo tenore [Filippo] Tati, che vi sostiene la parte principale, trovò il modo di farsi apprezzare in una romanza da lui cantata benissimo, ed anche in un'aria. [...] La seconda recita, meno confusa della prima, ebbe un'udienza men folla, ma una riuscita più favorevole, ed a poco a poco più famigliarizzati i cantanti col loro impegno, più avvezzi gli spettatori a quel nuovo genere, sempre meglio fra loro s'intesero il palco scenico e la platea; e se non si disse propriamente, questa è una gran bell'opera, si disse almeno, questa deve essere una gran bell'opera. Per quanto il comporta poi la vastità ed i mezzi di questo teatro lo

spettacolo fu montato bene, e servì in pieno a sostenere il decoro di queste scene fino al termine della stagione.³⁸

Anche la «Gazzetta Privilegiata di Venezia» è favorevole a rinnovare il cartellone teatrale. L'esecuzione della *Muta* e di altre opere straniere, in particolare di *Robert le Diable*, era stata invocata sul giornale da un carteggio indirizzato all'estensore ed ivi pubblicato.

Avremo dunque per tutto il mese di gennaio le solite opere vecchie. Ma è proprio su questo, che voglio la discorriamo un pochino. Non si potrebbe, vegga se sono curioso io! trovare un qualche spartito, che si cavasse un po' dall'ordinario? Sempre opere di Milano, di Torino, di Roma, di Napoli! Sempre musica d'Italia! Bellissima senza dubbio, anzi migliore di tutte: ma sempre presso a poco dello stesso carattere, e del medesimo gusto. [...] Io vorrei che assaggiassimo, dirò così, un piatto di manipolazione straniera; fosse anche al rischio di prendere una lieve indigestione. [...] La *Muta* di Auber, l'*Oberon* di Weber, lo *Zampa* di Herold e l'*Ali-Baba* di Cherubini, lasciamo gli scherzi e le metafore, sono spartiti che tuttora riscuotono l'ammirazione e gli applausi di mezza Europa. E non si potrebbe averne uno di questi anco alla Fenice? Potremmo giudicare noi stessi, se poi valgono le meraviglie che se ne fanno: e non ci si faccia obbietto, che taluno di essi fosse scritto in estraneo linguaggio. Ci vuol poi tanto a coprirlo d'italiche vesti? ... Ma la lista non è ancor terminata, ché anzi ho voluto serbar il *dulcius* in fondo. È un piatto alla francese, d'isquisita fattura, propriamente da carnevale. In somma, diciamolo, è *Roberto il diavolo*. Si darà poi del vecchio anco al sig. *Roberto*, se appena conta tre anni, e non fu mai sentito in Italia? Che bella cosa di sentirlo la prima volta a Venezia! Ma e le decorazioni, e la doppia orchestra, e l'organo, con tutti gli altri dispendiosissimi accessori? Queste, mio caro sig. Impresario, poiché Ella sola mi fa tutte queste difficoltà, queste, io dico, sono cose da poco, e che da un accorto suo pari non avrei mai creduto d'intendere. Sicuro, che le spese saranno grandi, ma sarà grande anche l'introito.³⁹

Negli anni immediatamente successivi a queste due 'prime' *La Muette de Portici* approda a Roma, Firenze, Torino, Milano, Genova, Cremona (vedi Tabella 2, pp. 19-20): in tutte queste città il libretto perde il famoso duetto *Mieux vaut mourir* ma neppure le inserzioni di Colla ascoltate a Trieste e Venezia sopravvivono. Ci sono probabilmente altri tagli, anche se è difficile dedurlo con certezza dalla stampa. A Torino, dove per inciso Elvire è un'applaudita Giuseppina Strepponi, si parla di «capolavoro... alterato, mutilato senza misericordia» («Cosmorama pittorico», n. 53, 4 settembre 1837, p. 139). A Roma l'opera è epurata da ogni riferimento al personaggio storico di Masaniello e il titolo viene mutato in *Il pescatore di Brindisi*. Malgrado ciò «Il Pirata» (4 maggio 1847, p. 371) attesta un «successo lietissimo».

In occasione della prima rappresentazione a Bologna nel Carnevale 1846/47, se da una parte il giornale «Teatri, Arti e Letteratura» parla di un successo e

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Appendice di letteratura, teatri e varietà. Carteggio di *L'obb. dev. servo ed associato* A. B. in «Gazzetta privilegiata di Venezia», 31 agosto 1833 p. 1.

addirittura sottolinea l'italianità della musica,⁴⁰ dall'altra «Il Pirata» (2 febbraio 1847: p. 259) lamenta l'esecuzione di cori e orchestra, mentre la rivista «La Farfalla» pubblica un commento satirico in forma di poesia (da cui il titolo di questo articolo). Esso viene ripreso anche da «Il Bazar» di Milano (10 febbraio 1847).⁴¹

L'autore di questa divertente poesia non è un critico musicale ma un pittore e didatta di rilievo, occasionalmente anche autore di poesie bernesche: Cesare Masini (1812-1891), successivamente direttore dell'Accademia di Belle Arti di Bologna.⁴² Egli può essere preso come esempio dell'ascoltatore italiano medio, colto ma conservatore. Secondo Masini, il *fiasco* della *Muette* si accoppia a quello di *Robert le diable*, che aveva inaugurato la stagione di Carnevale e che pure era stato messo in scena con molti tagli e modifiche.⁴³ Ecco alcune strofe della poesia:

Roberto il Diavol, dopo varie lotte
Sostenute nel nostro Comunale
Tagliato, mutilato, a corna rotte,
Contro il gusto italiano musicale,
Discese alfine all'Erebo, per cui
Salute a noi, e buona notte a lui.

Meyerbeer col Roberto certamente
Si mostrò profondissimo nell'arte,
E il dico anch'io che non capisco niente
(Grazie che a molti il ciel largo comparte),
Ma nell'opera sua vi è troppa estetica,
La qual poco commove e men solletica.

Noi italiani, che avvezzi siamo
A popolari canti, a melodie,
Semplici sì, che tosto le rubiamo
Da cantare la notte per le vie,
Come adattarci a note calcolate...
Siamo italiani! Vogliam cose ispirate!

⁴⁰ «Teatri arti e letteratura» (1847: p. 178): ... voi sentite nella Muta una musica tutta gaia e amena, e veramente italiana; avete canto, ballo, musica, insomma un'azione musicata.

⁴¹ *LA MUTA DI PORTICI DEL MAESTRO DANIELE FRANCESCO AUBER al Teatro Comunitativo di Bologna* (23 del 1847), «La Farfalla: foglio di amena lettura, bibliografia, belle arti e varietà», a. 1847 n. 3, 30 gennaio, poi in «Il Bazar di novità artistiche letterarie e teatrali», VII/12, 10 febbraio 1847. «La Farfalla», pubblicato a Bologna negli anni 1839-1847, propone altri articoli e un'altra poesia di Masini (n. 52, 30 dicembre 1846) dedicati a *Robert le Diable* di Meyerbeer. Non posso occuparmi in questa sede della recensione della rappresentazione al Carignano di Torino che meriterebbe attenzione per il solo fatto che la firma Felice Romani (n. 38, 23 settembre 1846).

⁴² FONTANA, *Masini*.

⁴³ *Roberto il Diavolo. Opera in cinque atti con balli analoghi musica del Maestro Giacomo Meyerbeer poesia delli signori Scribe e Delavigne da rappresentarsi nel Gran Teatro Comunitativo di Bologna il Carnevale del 1846-47*; Bologna; Tipi delle Belle Arti; s.d.

Per quanto riguarda la *Muette*, egli apprezza il motivo della Barcarola che definisce «popolare e bello»; ma esso non basta a salvare l'opera. Masini lamenta inoltre lo stato dei teatri italiani («siam ridotti a cose forestiere nel lirico teatro») e prevede la fine del primato musicale italiano.

Oh vergogna! oh rossor! noi ch'anco in questa
Arte figlia del cielo marciavamo
Di tutti gli altri popoli alla testa,
La va a finire che ci riduciamo,
Dal mal gusto corrotti e dalla moda,
A marciar d'altri popoli alla coda.

In conclusione, egli invita i giovani autori a comporre spartiti basati sul «canto spianato», sul connubio tra parola e musica, e che evitino la spettacolarità fine a sé stessa.

Deh! Musicisti giovani italiani,
Scuotetevi, e nuov'opere scrivete:
Voi, impresari, poi, non siate cani,
E ogni lor parto facili accogliete;
Pagate un poco men gli esecutori,
E incoraggiate gli esordienti autori.

Che alla semplicità denno attenersi
Non a spettacolacci arcibestiali [...]

E ritorni una volta la parola
Nostra soave sposa al nostro canto,
A quel canto spianato che consola
E forza l'anima alla letizia, o al pianto;
E cessin tutti i tuoni e i terremoti,
Ch'ella è roba da Unni e da Ostrogoti!

Sarebbe facile spiegare il giudizio di Masini come il risultato di un gusto personale: egli era infatti, in pittura, un classicista. I suoi dipinti sono per lo più di soggetto storico, spicca tra essi un ritratto di Pio IX⁴⁴ che proprio nel 1846 aveva concesso una amnistia politica che gli aveva guadagnato le simpatie di molti patrioti. Tuttavia, è più corretto giudicarlo come il rappresentante di una opinione musicale largamente diffusa, che si nutriva anche di sentimenti patriottici, profondamente vivi all'altezza del 1846.

⁴⁴ Dipinto per il marchese Francesco Guidotti, si trova ora a Bologna, Museo del Risorgimento.

BIBLIOGRAFIA

- BUSSI, Francesco, ad vocem «Colla, Vincenzo», *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 26, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1982, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-colla_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-colla_(Dizionario-Biografico)/>) (ultima consultazione: 12/03/2019).
- BUTLER, Margaret R., *Musical Theater in Eighteenth-Century Parma: Entertainment, Sovereignty, Reform*, University of Rochester Press 2019.
- CARLI BALLOLA, Giovanni, *Presenze e influssi dell'opera francese nella civiltà melodrammatica della Napoli murattiana: il "caso Manfroce"*, in *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, a cura di Lorenzo Bianconi e Renato Bossa, L.S. Olschki, Napoli 1983 (Quaderni della «Rivista Italiana di Musicologia», 9).
- CONATI, Marcello, «L'oltracotata turba che s'indraca». *Inforestieramenti dell'opera italiana nel secondo Ottocento*, in *Musica senza aggettivi. Studi per Fedele d'Amico*, a cura di Agostino Ziino, Olschki, Firenze 1991.
- CONATI, Marcello, *Le mura di Gerico. (La crisi dell'opera italiana negli anni 1860 e l'affermazione del "grand-opéra")*, in *Teatro Regio Stagione Lirica 1987-88*, a cura di Claudio Del Monte e Vincenzo Raffaele Segreto, Grafiche STEP, Parma 1988, pp. 59-67.
- CONATI, Marcello, *Quasi un mistero il silenzio italiano sui grand opéra di Meyerbeer*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», 2/2 (1999) pp. 157-170; 2/4 (1999), pp. 535-557.
- DELLA SETA, Fabrizio, *L'immagine di Meyerbeer nella critica italiana dell'Ottocento e l'idea di "dramma musicale"*, in *L'opera tra Venezia e Parigi*, vol. I, a cura di Maria Teresa Muraro, Olschki, Firenze 1988.
- DELLA SETA, Fabrizio, *Un aspetto della ricezione di Meyerbeer in Italia: le traduzioni dei grands-opéras*, in *Meyerbeer und das europäische Musiktheater*, hrsg. von Siegart Döhring und Arnold Jacobshagen, Laaber Verlag, Laaber 1998, pp. 309-351.
- DI BENEDETTO, Renato, *Il concetto di «musica tedesca» nella critica musicale italiana del secondo Ottocento*, «Analecta Musicologica», 28 (1988), pp. 3-15.
- FONTANA, Anna Chiara, ad vocem «Masini, Cesare», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 70, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2008, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-masini_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-masini_(Dizionario-Biografico)/>) (ultima consultazione 12/03/2019).
- HIBBERD, Sarah, *French Grand Opera and the Historical Imagination*, Cambridge University Press, Cambridge 2009.
- LANDINI, Giancarlo, *Gilbert Louis Duprez ovvero l'importanza di cantar Rossini*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», nn. 1-3 (1982), pp. 29-54.

- MAIONE, Paologiovanni, a cura di, *Musica e spettacolo a Napoli durante il decennio francese (1806-1815)*, Turchini Edizioni, Napoli 2016.
- MALVEZZI, Gustavo, *L'opéra-comique sulle scene torinese nel secondo Settecento*, «Fonti musicali italiane», manca numero (2004), pp. 27-72.
- MECARELLI, Paolo, *Le feste di Apollo: Conclusione di un impegno riformistico a Parma*, Battei, Parma 1991.
- NEWARK, Cormac, *In Italy We Don't Have the Means for Illusion: Grand Opéra in Nineteenth-Century Bologna*, «Cambridge Opera Journal», 19/3 (2007), pp. 199-222.
- NICOLODI, Fiamma, *Il grand-opéra di Meyerbeer da fenomeno elitario a spettacolo di mass*, in EAD., *Orizzonti musicali italo-europei*, Bulzoni, Roma, 1990 pp. 43-75.
- NICOLODI, Fiamma, *Italian opera*, in *The Cambridge Companion to Grand Opera*, ed. by David Charlton, Cambridge University Press, Cambridge 2003.
- NICOLODI, Fiamma, *Les Grands Opéras de Meyerbeer en Italie*, in *L'Opéra en France et en Italie (1791-1925). Une scène privilégiée d'échanges littéraires et musicaux. Actes du Colloque franco-italien (Villecroze, 16-18 oct. 1997)*, éd. par Hervé Lacombe, Société française de Musicologie, Paris 2000, pp. 87-115.
- PARISI, Giuseppe, *All'udir del sistro il suon. La presenza dell'opera francese a Torino nel XIX secolo*, Firenze Libri, Firenze 1995.
- PASQUINI, Elisabetta, «L'orchestra vuolsi pure aumentata di strumenti ad arco»: *a Parma va in scena "Il Profeta" (1850-1853)*, «Studi verdiani», 16 (2002), pp. 247-264.
- PÜSCHEL, Liana, *Dietro Aroldo. Rimandi intertestuali nella riscrittura del libretto di Stiffelio*, «Verdi Perspektiven», 3 (2018), pp. 107-137.
- ROCCATAGLIATI, Alessandro, *Opera, opera-ballo e «grand-opéra»: commistioni stilistiche e recezione critica nell'Italia teatrale di secondo ottocento (1860-1870)*, in *Opera e libretto*, vol. II, Olschki, Firenze 1993, pp. 283-349.
- ROSEN, David, *A tale of three libretti: «La muette de Portici» in Italy*, in *L'immaginario scenografico e la realizzazione musicale. Atti del Convegno in onore di Mercedes Viale Ferrero (Torino, Teatro Regio, 5-6 febbraio 2009; Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 5-6 marzo 2009)*, a cura di Maria Ida Biggi e Paolo Gallarati, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2010.
- RUSSO, Paolo, a cura di, *I due mondi di Duni: Il teatro musicale di un compositore illuminista fra Italia e Francia*, LIM, Lucca 2014.
- SALA, Emilio, a cura di, *L'opera francese in Italia: Giuseppe Carpani e le stagioni 1787-1795 del teatro arciducale di Monza*, «Musicalia. Annuario internazionale di studi musicologici», 3 (2006), 4 (2007).

- STAFFIERI, Gloria, “Un’altra esecuzione è possibile”: *Robert le Diable* e la riforma delle orchestre italiane negli anni Quaranta, «Studi verdiani», 16 (2002), pp. 219-245.
- STAFFIERI, Gloria, Da «*Robert le Diable*» a «*Macbeth*». *Influssi di Meyerbeer sulla produzione verdiana degli anni Quaranta*, «Studi verdiani», 13 (1998), pp. 13-44.
- STAFFIERI, Gloria, *Divi e profeti: «L’assedio di Corinto» in Italia*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», 55 (2015), pp. 33-76.
- STAFFIERI, Gloria, *Grand-Opéra in Preunified Italy: Metamorphoses of a political genre*, «The Opera Quarterly», 25/3-4 (2009), pp. 203-229.
- STAFFIERI, Gloria, *Musicare la Storia. Il giovane Verdi e il grand opéra*, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma 2017, (Premio internazionale Rotary Club Parma “Giuseppe Verdi”, 8).
- STEFANI, Gino, *Avventure ed enigmi nella vita di Antonio Snider-Pellegrini*, «Bollettino. Assicurazioni Generali», V serie, a. II, nn. 3-4 (marzo-aprile), pp. 44-50; n. 5 (maggio) (1951), pp. 19-24.
- TEDESCO, Anna, “Queste opere eminentemente sinfoniche e spettacolose”: *Giacomo Meyerbeer’s Influence on Italian Opera orchestras*, in *The Opera Orchestra in 18th and 19th Century Europe*, ed. by. Niels M. Jensen and Franco Piperno, 2 vols, vol. II, Berliner Wissenschafts-Verlag, Berlin 2008, pp. 199-241.
- TEDESCO, Anna, «*Le Prophète*» in Italy, in *Giacomo Meyerbeer: Le Prophète Edition – Konzeption – Rezeption*, George Olms Verlag, Hildesheim – Zurich – New York 2009, pp. 565-602.
- TEDESCO, Anna, *Il grand-opéra e i teatri italiani: un caso emblematico. “Il Profeta” a Parma (28 dicembre 1583)*, «Musica e storia», 11/1 (2003), pp. 139-160.
- WITTMANN, Michael, *Meyerbeer e Mercadante? The reception of Meyerbeer in Italy*, «Cambridge Opera Journal» 5/2 (1993), pp. 115-132.



NOTA BIOGRAFICA Anna Tedesco insegna Storia e didattica del teatro musicale nell’Università di Palermo e coordina il corso di laurea magistrale in Musicologia e Scienze dello Spettacolo. Si è occupata di opera e libretto tra Seicento ed Ottocento, in particolare di G.A. Cicognini, e della vita musicale a Palermo in età moderna.

BIOGRAPHICAL NOTE Anna Tedesco teaches History of Opera at University of Palermo and directs the Master’s Degree Program in Musicology and Performance Studies. Her research focuses on opera and libretto between Seventeenth and Nineteenth Century, in particular the works of G.A. Cicognini, and on the musical life in Palermo in the Modern Era.