



# PERIODICA MUSICA

Publication of the  
Répertoire international de la presse musicale  
Centres internationaux de recherche sur la presse musicale

RIPM

CIRPM

Volume III

Spring 1985

## NINETEENTH-CENTURY ITALIAN JOURNALS

- |   |                                      |    |
|---|--------------------------------------|----|
| <i>The Indice de' teatrali spettacoli, Milan, Venice, Rome 1764-1823: Preliminary Research on a Source for the History of Italian Opera</i> | Roberto Verti<br>(Bologna)           | 1  |
| <i>Théâtre et musique dans la Gazette di Genova de 1800 à 1814</i>  | Armando Fabio Ivaldi<br>(Genova)     | 8  |
| <i>Notizie musicali sui periodici politico-letterari salenti (Puglia) dalla seconda metà del sec. XIX sino al 1911</i>                      | Maria Giovanna Brindisino<br>(Lecce) | 19 |
| Varia   |                                      |    |
| <i>Marcello Conati's Interviste e incontri con Verdi (1980) and the Nineteenth-Century Press</i>  | Richard Kitson<br>(Vancouver)        | 26 |
| <i>RIPM: An Overview. A Paper presented at the Conference of the Music Library Association, 6 March 1985</i>                                | H. Robert Cohen<br>(Vancouver)       | 31 |
| <i>A Note from the Editors</i>  |                                      | 33 |

## PERIODICA MUSICA

### EDITORS

H. Robert Cohen  
Peter Loeffler  
Zoltan Roman

Published jointly by:

Centre for Studies in Nineteenth-Century Music / Centre international de recherche sur la presse musicale, and the Department of Music of the University of British Columbia, Vancouver, Canada;

Centre international de recherche sur la presse musicale, Conservatorio di musica "Arrigo Boito", Parma, Italy.

RIPM operates under the auspices of the International Musicological Society and the International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres.

### EDITORIAL BOARD

H. Robert Cohen  
Marcello Conati  
Sylvia L'Écuyer  
Peter Loeffler  
Zoltan Roman  
Elvidio Surian

### PRODUCTION ASSISTANTS

Donald Gislason  
Jean-Michel Boulay

### BUSINESS MANAGER

Diana Snigurowicz

The three principal articles in this special issue devoted to nineteenth-century Italian journals were presented as papers at a RIPM session of the Conference of the International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres, held in Como, Italy in September 1984. The session was organized by Elvidio Surian and Marcello Conati, and chaired by the latter.

While *Periodica Musica* publishes articles in English, French, German and Italian, it is our policy to avoid publishing all of an issue's principal articles in a single language. For that reason, the articles by Roberto Verti and Armando Fabio Ivaldi were translated from Italian into English and French respectively.

ISSN 0822-7594

©Copyright 1985, The University of British Columbia

**The *Indice de' teatrali spettacoli*,  
Milan, Venice, Rome 1764-1823:  
Preliminary Research on a Source for the  
History of Italian Opera**

Roberto Verti  
(Bologna)

This preliminary study of the *Indice de' teatrali spettacoli* is intended simply to bring to the attention of scholars a very interesting source for the history of late eighteenth- and early nineteenth-century Italian opera. To that end we shall limit our remarks here to a concise description of the publication. A later study will deal with it in greater depth.

The *Indice de' teatrali spettacoli* is an annual almanac compiled by a number of different editors. It was first published in Milan (from 1764 to 1800), then in Venice (1803-04; 1808-09), and finally in Rome (1819-20/1822-23).<sup>1</sup> The 41 issues to which we have access today cover, with a few gaps, a span of 59 years. The original presentation remains unchanged throughout its run: it consists of a catalogue, arranged by city, of Italian operas performed during the seasons to which each individual publication refers.<sup>2</sup> The catalogue normally lists, in the following order: city, theatre, opera title and composer, opera company, title and creator of dance pieces, and ballet company. From issue P 1775 - C 1776 on, there is frequent, almost systematic, indication of the costume designer, the scene-painter, the *maestro al cembalo*, and the first chair members of the orchestra. The librettist and the impresario, but for very rare exceptions, are not indicated.

The characteristics of the *Indice* lead one to consider this almanac a very useful resource (1) for the compilation of chronologies, (2) for the analysis of repertory and (3) for the study of the dissemination and circulation of companies, and of dramatic subjects treated in opera and dance. The *Indice* also offers theatre historians very valuable information, for it permits them to verify the circulation of Italian theatre companies in Italy and in the rest of

Europe. References to the *Indice* in theatrical and musicological bibliographies are rare and often imprecise. Moreover, until now, no one has prepared a specialized study of this periodical.<sup>3</sup>

In order to point out changes in this publication brought about by its successive editors, it seems appropriate to divide its 41 issues into five series:

I. C 1764 to C 1775.

Milan. Anonymous or unidentified editors.

9 issues. The numbers for the Carnival seasons of 1765, 1766, 1769 are missing; the preface to C 1770 implies that the 1769 issue was published.

II. P 1775 - C 1776 to P 1784 - C 1785.

Milan. Editors: C. Cacciò (3 years, from P 1775 - C 1776 to P 1777 - C 1778) and Gio. Battista Cacciò

<sup>3</sup> P. Lichtental, *Dizionario e bibliografia della musica* (Milan: Fontana, 1826), Vol. 3, pp. 222-23; F.J. Fétis, "Giornali musicali e drammatici alemanni, inglesi, francesi e italiani," *I teatri* 1, Part 2 (1827): 611ff. (translation and footnotes by Gaetano Barbieri, from an article published in the *Revue musicale*, 2 xi 1827); F.J. Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 2nd ed. (Paris: Didot, 1866), s.v. "Cammer" (II, 164), "Formenti" (III, 295-96), "Martorelli" (VI, 11); *Catalogue de la bibliothèque de F.J. Fétis* (Brussels: Librairie Muquardt, 1877), pp. 541-43; R. Eitner, *Quellen-Lexikon* (Leipzig: Breitkopf, 1901), s.v. "Formenti" (IV, 31), "Indice" (V, 244); U. Manfredi, "Indice," in *Dizionario universale delle opere melodrammatiche* (reprint, Florence: Sansoni, 1954), Vol. 1, p. 12; G. Bustico, *Il teatro musicale italiano* (Rome: Fondazione Leonardo, 1924), pp. 1, 14; idem, *Bibliografia delle storie e cronistorie dei teatri italiani* (Milan, 1929), pp. 21-23; C. Vian, "Almanacchi," in *Enciclopedia dello spettacolo* (Rome: "Le Maschere", 1954), Vol. 1, cols. 391-92; I. Fellingner, *Verzeichnis der Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts* (Regensburg: Bosse Verlag, 1968), p. 64; idem, s.v. "Periodicals," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*; A. Zecca Laterza, *Catalogo dei periodici musicali delle biblioteche lombarde* (Milan: Conservatorio "G. Verdi", 1979), p. 25; A. Giovine, *Bibliografia di teatri musicali italiani* (Bari: Edizioni F.lli Laterza, 1982), pp. 28, 55; RISM, *Ecrits imprimés concernant la musique*, Vol. 2, pp. 942-43; P. Cambiasi, *Rappresentazioni date nei Reali Teatri di Milano, 1778-1872* (Milan, 1872), i; idem, *La Scala, 1778-1906: Note storiche e statistiche* (Milan: Ricordi, 1906), ix-x; M. de Carvalhaes, *Ines de Castro: Na opera e na choreographia italianas* (Lisbon: Castro Irnao, 1908), pp. 109, 185-86; idem, *Marcos Portugal: Na sua musica dramática* (Lisbon: Castro Irnao, 1919), p. 23 et passim; A. Cametti, *Il Teatro Tordinona, poi di Apollo* (Tivoli: Chicca, 1938), Vol. 2, pp. 407, 411, 414, 654; C.L. Curiel, *Il Teatro San Pietro di Trieste 1690-1801* (Archetipografia di Milano, 1937), passim; M. Rinaldi, *Due secoli di musica al Teatro Argentina* (Florence: Olschki, 1976), Vol. 3, p. 1460; E. Frassoni, *Due secoli di lirica a Genova* (Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1978), Vol. 1, pp. 5, 25; P. Rigoli, "Il Teatro Filarmonico dal Settecento ai nostri giorni," in *L'Accademia Filarmonica di Verona e il suo teatro* (Accademia Filarmonica di Verona, 1982), p. 198.

<sup>1</sup> Individual issues of the publication are identified by the theatre seasons covered in them, using the following abbreviations: C = Carnevale [Carnival], Q = Quaresima [Lent], P = Primavera [Spring]. *Indice de' teatrali spettacoli* is the title of issues P 1786 - C 1787 to C 1808 - C 1809. From C 1764 to P 1785 - C 1786 the title is *Indice de' spettacoli teatrali*; from Q 1819 - C 1820 to Q 1822 - C 1823 it changes to *Indice, o sia Catalogo dei teatrali spettacoli italiani di tutta l'Europa*.

<sup>2</sup> The *Indice* reports on the activity of Italian theatres and on Italian operas in foreign theatres (e.g., Dresden, Madrid, St. Petersburg); it also gives the titles of French operas performed in Paris, Lyon and Marseille. From 1785 until 1800 there is much information about activities in minor Italian towns.

(7 years, from P 1778 - C 1779 to P 1784 - C 1785).  
10 issues and one "pirate" edition (C 1778).

III. P 1785 - C 1786 to P 1799 - C 1800.

Milan. Editor: Lorenzo Formenti.

15 issues. The years P 1796 - C 1797, P 1797 - C 1798, P 1798 - C 1799 do not give the name of the editor, although it is almost certainly Formenti. This series is "numbered" by the editor beginning with the issue P 1790 - C 1791, indicated on the title-page as "Parte Sesta".

IV. C 1803 - C 1804 and C 1808 - C 1809.

Venice. Editor: Antonio Caminer.

2 issues. During the years 1801-03 and 1805-08 the almanac was not published, as is confirmed in the prefaces written by Caminer for the two existing numbers.

V. Q 1819 - C 1820 to Q 1822 - C 1823.

Rome. Editor: Giulio Cesare Martorelli.

4 issues. The *Indice* was probably not published from 1810 to 1819 (see Q 1819 - C 1820, p. 3). In 1808-09 the same Martorelli undertook the publication, in Rome, of a similar almanac with the title *Foglio periodico, e ragguaglio de' spettacoli musicali*.

\* \* \*

#### Contents of Issues

City: always indicated.

Theatre: rarely or irregularly indicated until C 1772 (however the theatres in Venice are always indicated); not regularly indicated from C 1773 to P 1789 - C 1790; with rare gaps in C 1803 - C 1804 and C 1808 - C 1809; regularly indicated from P 1790 - C 1791 to P 1799 - C 1800, and from Q 1819 - C 1820 to 1822 - C 1823.

Title of Opera: always indicated, except for a few gaps during the first years.

Composer or Opera: rare or irregularly indicated until P 1775 - C 1776; regularly indicated from P 1776 - C 1777 to Q 1822 - C 1823.

Librettist: almost always missing.

Opera Company: always indicated.

Titles of Dance Pieces: in C 1772 only for Milan; starting in C 1774, indicated increasingly more frequently.

Creator and Director of Dance Pieces: always indicated.

Dance Company: always indicated.

Costume Designer: rare until C 1775; frequent from P 1775 - C 1776 to Q 1822 - C 1823.

Scene-painter: rare until C 1775; frequent from P 1775 - C 1776 to Q 1822 - C 1823.

Names of Chorus-members: in C 1774 only for Milan; in C 1803 - C 1804 and C 1808 - C 1809 only for Venice.

*Maestro al cembalo*, Conductor and Soloists of the Orchestra: not indicated regularly until P 1785 - C 1786 (indicated only for the most important cities); regularly indicated, except for a few gaps, from P 1786 - C 1787 to Q 1822 - C 1823.

Impresario: almost always absent.

#### Supplementary Indices

No supplementary indices from C 1764 to C 1775, and in C 1778. Beginning with issue P 1775 - C 1776, the *Indice* contains the following additional indices ["Elenchi"]:

Cities: from P 1775 - C 1776 to C 1808 - C 1809; only the most important cities from Q 1819 - C 1820 to Q 1822 - C 1823.

Composers of Theatre Music and their Cities of Residence: from P 1777 - C 1778 to C 1808 - C 1809, and in Q 1822 - C 1823.

Singers: from P 1785 - C 1786 to Q 1822 - C 1823.

Dancers: from P 1785 - C 1786 to C 1803 - C 1804 (in this last number there is also a list of the creators of the dance pieces), and from Q 1819 - C 1820 to Q 1822 - C 1823.

New Operas Performed: from P 1786 - C 1787 to Q 1822 - C 1823.

Scene-painters and their Cities of Residence: from P 1795 - C 1796 to P 1798 - C 1799.

Librettists and their Cities of Residence: C 1808 - C 1809 to Q 1822 - C 1823.

In many years the *Indice* also mentions the movements of Italian theatre companies between various performing centres, indicating as well their leading players and cast members, but never their repertory. For these companies we have the following supplementary indices:

Leading players of theatre companies: only in P 1785 - C 1786.

Leading players and other actors (with indication of roles): from P 1786 - C 1787 to P 1799 - C 1800.

Leading players and other actors (with roles and cities in which performances took place): in C 1803 - C 1804 and C 1808 - C 1809.

# INDICE DE' TEATRALI SPETTACOLI

Di tutto l'anno,

DALLA PRIMAVERA 1786.

A TUTTO IL CARNEVALE 1787.

DEDICATO  
ALLA NOBILE ASSOCIAZIONE

Per gli Spettacoli Teatrali  
di Milano.

Con aggiunta dell' Elenco de' Signori Virtuosi  
Cantanti, e Ballerini, de' Capi delle Comiche  
Compagnie Italiane, e dello Stato Personale  
componente le Compagnie istesse; e finalmente  
della Nota di tutte le Opere Serie, e Buffe  
Italiane scritte di nuova Musica da' rispettivi  
Signori Maestri di Cappella, ed in quali Teatri.

IN MILANO.

Con Privilegio di Privativa.

We believe that this concise description of the contents of the *Indice* demonstrates clearly the purposes of this almanac. Fifty-nine years of existence (although interrupted in the 19th century) represent a rare phenomenon in the field of Italian periodical printing. If after the 26 years in Milan other publishers, in other cities, thought fit to take up the publication of the *Indice*, it seems clear that this journal was an editorial enterprise supported by a solid market.<sup>4</sup> The *Indice* addressed the interests of,

<sup>4</sup> Caminer and Martorelli themselves declared their work to be a direct continuation of the preceding series; compare on this subject the "Avviso dell'Editore" in C 1803 - C 1804, v, and the dedication to Giovanni David in Q 1819 - C 1820, p. 3. An indication of the kind of public interest which sustained the publication of the *Indice* may be seen in the parallel existence, in the year 1778, of an "official" edition printed by Motta

and was published for, those professionals who participated directly in the production of opera (impresarios, agents, singers, dancers).<sup>5</sup>

\* \* \*

The Editors

For the purpose of verifying the close relationship between this almanac and the impresario-dominated system, it is important to focus on the succession of editors responsible for its compilation. To date we have not yet succeeded in identifying the anonymous editors who compiled the issues C 1764 to C 1775. (Moreover, it is yet uncertain whether the inaugural year was really that of Carnival season 1764). Some elements lead us to believe that during its early years the *Indice* might already have had links with Milanese impresarios, even though it must be noted that the most detailed news was about Venetian theatres.<sup>6</sup> Coincidentally, at the same time as the fire in the Teatro Ducale of Milan (1776), the dedication of the *Indice* is signed with the initials "C.C.". This signature appears during three years which correspond to the period of activity of the Teatro Interinale, opened while awaiting the construction of the new Teatro alla Scala (inaugurated in 1778). From an "Avviso" published in the issue P 1777 - C 1778, p. 154, we learn that the initials "C.C." are those of the father of Gio. Battista Cacciò, who announces therein his desire to continue the *Indice* after his father's death. Therefore, the transfer of editorship from C. C[acciò] to his son Gio. Battista is not a direct

(P 1777 - C 1778) and of a "pirate" imitation (C 1778) printed by Agnelli. A notice warning the reader not to trust imitations is found in a footnote to P 1776 - C 1777, which implies that other "pirate" editions, now lost, may have existed.

<sup>5</sup> One of the probable models of the *Indice* is *Les Spectacles de Paris, ou Calendrier historique et chronologique des théâtres*, an almanac printed in Paris throughout the second half of the 18th century. Very similar to the *Indice* is the *Laberinto degli amanti*, printed by Sarioni in Venice in 1764 (!), and the *Foglio periodico*, published by Martorelli in Rome in the years 1808 and 1809. At the time the *Indice* ceased to exist, beginning in the second quarter of the 19th century, some periodicals published supplements serving the same function. See on this subject P. Lichtental, *Dizionario*; F.J. Fétis, "Giornali musicali"; C. Vian, "Almanacchi," *ES*; I. Fellingner, *Verzeichnis*; C.L. Curiel, *Il Teatro San Pietro*, p. 52; M. Rinaldi, *Due secoli di musica*.

<sup>6</sup> For example, an "Avviso" in P 1786 - C 1787 gives the address of Luigi Fabbri, Venetian perfumer ("il Console de' Sigg. Comici"), who was associated with all the Italian theatre companies. The death of "Fabris" (the same person) is announced in issue P 1793 - C 1794, in which readers are advised that his theatrical office has been taken over by the Venetian Vincenzo Pagani.

consequence of the replacement of the Teatro Interinale with the new Teatro alla Scala; it is true, nevertheless, that G. B. Cacciò's first issue (P 1778 - C 1779) is dedicated to the first impresarios of the Teatro alla Scala.

The editor who took up the Cacciò inheritance, Lorenzo Formenti, compiled the *Indice* from P 1785 - C 1786 to P 1799 - C 1800. According to Fétis, and from what one can deduce from certain documents in the Biblioteca Trivulziana of Milan,<sup>7</sup> Formenti worked for the Administration of the Teatro alla Scala.<sup>8</sup>

Antonio Caminer, who "exported" the *Indice* to Venice, compiled the two single issues C 1803 - C 1804 and C 1808 - C 1809. Caminer was a journalist, son of Domenico Caminer and brother of Elisabetta Caminer Turra (two of the most important Italian journalists of the 18th century), with whom he collaborated in publishing encyclopedic and literary magazines. From 1803 to 1812, Antonio Caminer edited the *Quotidiano veneto*, a political gazette virtually unknown to musicologists but of great interest nonetheless for the quality and frequency of its news items on music and theatres. Some original documents at the Archivio di Stato of Milan allow us to reconstruct his career up until 1812; further references to him, of minor importance, can be found among the papers of the Archivio di Stato of Venice.<sup>9</sup> (In 1812 the

*Quotidiano veneto* became the *Giornale del Dipartimento dell'Adriatico*, which in 1815 became the *Giornale di Venezia politico, letterario e commerciale*.) In 1816 Caminer became editor of *Il nuovo postiglione*. While editor of the *Quotidiano veneto*, Caminer used the journal to solicit information for the *Indice* from impresarios, agents, and singers, and to advertise the almanac after its publication.<sup>10</sup> Antonio Caminer's ease in the theatrical world was in a certain sense "inherited," as his father Domenico was active as an impresario in Venice in the 1750's and 1760's;<sup>11</sup> his connection with the impresarios Alberto Cavos and Valentino Bertoja can be deduced from certain documents in the Archivio Storico of the Teatro La Fenice in Venice.<sup>12</sup> And many years later, we find Caminer's name on the Milanese periodical *I teatri* (1827), in connection with a controversy concerning the composer Giuseppe Farinelli.<sup>13</sup>

Giulio Cesare Martorelli, editor of the final series of the *Indice* (Q 1819 - C 1820 to Q 1822 - C 1823), is comparatively better known to historians of Italian opera, as he was one of the first partners of Giovanni Ricordi. During the years 1805-08 he worked in Milan (at the Carcano and Lentasio theaters) as copyist and prompter; at the same time he worked as a music dealer, theatrical agent and correspondent. He later moved to Rome.<sup>14</sup>

---

busta 1243, fasc. 213 and not "busta 1247, fasc. 273," as incorrectly indicated by M. Berengo in *La cultura veneta alla fine del Settecento*, Florence, Sansoni, 1956, p. 262).

<sup>10</sup> See the following numbers of the *Quotidiano veneto*: 28 i 1804, 7 ii 1804, 25 vi 1804, 3 viii 1804, 12 x 1804, 21 i 1805, 22 i 1805, 22 ix 1808, 18 x 1808, 29 xii 1808, 21 i 1809, 24 iii 1809, 28 iii 1809, 13 iv 1809, 15 iv 1809, 6 i 1810, 8 i 1810, 17 i 1810, 1 ii 1810. From the notices one can deduce that Caminer intended to publish the *Indice* during the years 1805 and 1810, as well.

<sup>11</sup> N. Mangini, *I teatri di Venezia* (Milan: Mursia, 1974), pp. 109, 119.

<sup>12</sup> *Processi verbali delle convocazioni sottratti all'incendio del 1817 del Palazzo Correr*, cassetta i, buste 25, 26, 28, 31. Caminer mediated, in his capacity as "interveniente" (a kind of lawyer), in a case between the heirs of Cavos and the management of the Teatro La Fenice.

<sup>13</sup> See *I teatri* 1, Part 1 (1827): 172-73 and 269-74.

<sup>14</sup> For his relationship with Ricordi, see *Casa Ricordi 1808-1958: Profilo storico*, edited by C. Sartori (Milan: Ricordi, 1958), pp. 12-13, 18-19. For Martorelli's activity as editor, see M. Donà, "Un'aria di Rossini per un'opera di Niccolini nella Biblioteca Comunale di Civitanova Marche," *Analecta Musicologica* 19 (1979): 320-29. His work as theatrical agent is documented in E. Celani, *Musica e musicisti in Roma (1750-1850)* (Turin: Bocca, 1911-), Vol. 2, pp. 21, 50 (excerpted from the *Rivista musicale italiana*); J. Rosselli, "Elenco provvisorio degli impresari e agenti teatrali italiani, 1770-1890" (available in computer print-out form at certain libraries: see J. Rosselli, *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi*, Cambridge University

<sup>7</sup> F.J. Fétis, *Biographie universelle*, Vol. 3, pp. 295-96. See also, in the Biblioteca Trivulziana in Milan, *Spettacoli Pubblici*, cart. 75, "Impiegati F-O," years 1803-42.

<sup>8</sup> Formenti's signature is on the dedications of the librettos of the following operas, printed for the spring season of 1788: *Il fanatico burlato* by Domenico Cimarosa; *I campi elisi, ossia Le spose ricuperate* by Luigi Caruso; *Chi la fa l'aspetta* by Vincenzo Fabrizi.

<sup>9</sup> The bibliography on Antonio Caminer's career is very sparse. For references to Domenico and Elisabetta Caminer (with some mention of Antonio), see G. Ricuperati, "I giornalisti italiani tra poteri e cultura dalle origini all'Unità," in *Storia d'Italia: Annali*, Vol. 4: *Intellettuali e potere*, edited by C. Vivanti (Turin: Einaudi, 1981), pp. 1092-1107; and C. De Michelis, in *Dizionario biografico degli Italiani* (Rome: Istituto del l'Enciclopedia Italiana, 1974), s.v. "Domenico Caminer," "Elisabetta Caminer Turra" (XVII, 234-41). For the documents in the Archivio di Stato of Milan, see R. Soriga, "Il giornalismo dipartimentale degli ultimi anni del Regno italiano," *Rassegna Nazionale* 40 [2nd series 15] (1918): 146-54; and R. Saccardo, "La stampa periodica veneziana fino alla caduta della Repubblica" (Tipografia del Seminario di Padova, 1942), pp. 40ff. The documentation of Caminer's enrolment at the "Casino di Orfeo" with Antonio Sografi and Ferdinando Bertoni can be found at the Archivio di Stato of Venice in a paper dated June 14, 1786 (*Inq. Stato. Case da gioco. Teatri.*, busta 914, "Casino di giuoco"); the same Archive contains an accusation against him for "franco-phile statements" (*Inq. Stato. Processi e carte politiche*,

58 FIRENZE  
CARNEVALE 1787.  
Nel Teatro di Borgo-ognissanti si rappresentarono Tragedie, Commedie, e Farse da Compagnia Comica Italiana.

## FIUME

AUTUNNO 1786.  
In quel Teatro si rappresentarono Tragedie, e Commedie dalla Compagnia Comica Italiana diretta dal Sig. Andrea Bianchi

## FOGGIA NELLA PUGLIA

IN TUTTO L'ANNO 1786.  
Si rappresentarono in quel Teatro quattro Opere Buffe in Musica, la prima delle quali intitolata:

LA BALLERINA AMANTE  
Musica del Sig. Maestro Domenico Cimaro's

## SIGNORI ATTORI

Prima Donna Buffa	Prima Donna seria
Annunziata Boscoli	Barbara Caravoglio
Primo Buffo caricato	Primo mezzo-carattere
Ant. Cozzado Napolit.	Nero Guglielmi
Seconda Buffa	Secondo Buffo
Maria Longoni	Giuseppe Mazzarini
Parte seria da Uomo	Terzo Buffo
Marianna Boscoli	Pietro Cainen

## FORLÌ

59

PRIMAVERA 1786.  
Nel pubblico Teatro rappresentò Tragedie, e Commedie la Compagnia Comica Italiana diretta dal Sig. Antonio Chiarini.

## ESTATE 1786.

Nel suddetto Teatro si rappresentarono varj Drammi Giocosi in Musica due de' quali intitolati.

1 DUE CASTELLANI BURLATI  
Musica del Sig. Maestro Vincenzo Fabrizi

2 LA STATUA MATEMATICA  
Musica del Sig. Maestro Giovanni Valentini eseguiti dalli seguenti

## SIGNORI ATTORI

Prima Buffa	Clotilde Ciotti
Primo mezzo-carattere	Primo Buffo caricato
Ludovico Brizzi	Vittorio Fucigna
Seconda Donna	Margherita Checchi
Secondo Buffo	Secondo mezzo-carat.
Michel-Angiolo Schiandi	Francesco Zappi
Terza Donna	Giovanna Fucigna

## Inventori, e Direttori de' Balli

Sig. Pietro Chevalier  
Sig. Giacomo Ferrini

c 6

ed

Before pursuing this line of work, Giulio Cesare Martorelli sang secondary tenor roles, primarily in towns on the minor circuit. A fairly complete portrait of his career as a singer is given to us in the *Indice* itself, which documents his activity in P 1791 - C 1792 to P 1798 - C 1799.<sup>15</sup>

It is due to the inefficiency of Italian library catalogues that few opera scholars are aware of the *Indice*. Frequently, for example, this periodical, which should be catalogued first of all under its title, can only be found under the names of its editors. The *Indice* is not as rare as most people have thought; however, no library possesses a complete series (or what is considered such at present) in original copies. At our request, the Istituto di Lettere, Musica e Teatro of the Fondazione G. Cini of Venice has taken steps to acquire reproductions

Press, 1984, pp. 205-06). Some letters of Martorelli to the impresario Alessandro Lanari are kept at the Biblioteca Nazionale Centrale of Florence: see *Le cifre del melodramma: L'archivio inedito dell'impresario teatrale Alessandro Lanari nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (1815-1870)*, catalogue edited by M. De Angelis (Florence: Giunta Regionale Toscana - La Nuova Italia, 1982), Vol. 2, p. 344. Eleven letters at the Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio of Bologna document his contribution to the Bolognese political journal *Il redattore del Reno* during the years 1805-13 (*Coll. Autografi*, ii - 752 and ii 762).

<sup>15</sup> For the 1789 summer season of the Teatro San Carlo of Naples, see also F. Florimo, *La scuola musicale di Napoli* (Naples: Morano, 1881-83), Vol. 4, p. 253.

to fill in gaps in its collection, which for this reason should be considered the most complete.

Following is a provisional table of the location of copies of volumes of the *Indice*. Note that the table does not distinguish between original copies and photographic or photostatic reproductions. For locations of holdings in non-Italian libraries we have used the list (though incomplete) in the RISM volume *Ecrits imprimés concernant la musique*. (Curiously enough, on the title page of the copy of P 1787 - C 1788 in the Library of the "G. Verdi" Conservatory of Milan, the numbers of the real year are hidden under two slips of paper indicating P 1788 - C 1789, an error reported in RISM which we hereby correct). The copy of Q 1821 - C 1822 at the British Museum was kindly brought to our attention by John Rosselli; other useful indications about the holdings of Roman and Lombard libraries were given us by Franco Piperno and Andrea L. Lawendel.

The conventional abbreviations used in the table are those established by RISM, except for the following: *Soc. Stor. Lomb.* (Società Storica Lombarda, Milan); *Bibl. Mun. Reggio Emilia* (Biblioteca Municipale di Reggio Emilia, Italy); *Scala* (Biblioteca L. Simoni, Museo Teatrale alla Scala, Milan); *Burcardo* (Biblioteca Teatrale del Burcardo, Rome).

(translated by Rebecca Bizot)

## THE INDICE DE' TEATRALI SPETTACOLI, MILAN, VENICE, ROME 1764-1823

YEAR	EDITOR	DEDICATION*	PLACE OF PRINTING	PRINTER
C 1764 *	N. N.	a	MI	Agnelli
C 1767	N. N.	a	MI	Agnelli
C 1768 *	?	b	MI	Agnelli
C 1770	?	b	MI	Agnelli
C 1771	N. N.	a	MI	Agnelli
C 1772	?	a	MI	Agnelli
C 1773	?	a	MI	Agnelli
C 1774	?	a	MI	Bianchi
C 1775	?	a	MI	Motta
P 1775-C 1776 [1776 (supplement)]	C. Cacciò	a	MI	Motta
P 1776-C 1777	C. Cacciò	a	MI	Motta
P 1777-C 1778	C. Cacciò	a	MI	Motta
C 1778	?	a	MI	Agnelli
P 1778-C 1779	G. B. Cacciò	c	MI	Agnelli
P 1779-C 1780	G. B. Cacciò	d	MI	Bianchi
P 1780-C 1781	G. B. Cacciò	d	MI	Bianchi
P 1781-C 1782	G. B. Cacciò	d	MI	Bianchi
P 1782-C 1783	G. B. Cacciò	c	MI	Bianchi
P 1783-C 1784	G. B. Cacciò	c	MI	Bianchi
P 1784-C 1785	G. B. Cacciò	e	MI	Bianchi
P 1785-C 1786	Formenti	f	MI	Bianchi
P 1786-C 1787	Formenti	f	MI	Bianchi
P 1787-C 1788	Formenti	f	MI	Bianchi
P 1788-C 1789	Formenti	g	MI	Bianchi
P 1789-C 1790	Formenti	g	MI	Bianchi
P 1790-C 1791	Formenti	g	MI	Bianchi
P 1791-C 1792	Formenti	g	MI	Bianchi
P 1792-C 1793	Formenti	g	MI	Bianchi
P 1793-C 1794	Formenti	g	MI	Bianchi
P 1794-C 1795	Formenti	g	MI	Bianchi
P 1795-C 1796	Formenti	g	MI	Bianchi
P 1796-C 1797	?	-	MI	Bianchi
P 1797-C 1798	?	-	MI	Bianchi
P 1798-C 1799	?	-	MI	Bianchi
P 1799-C 1800 *	Formenti	g	MI	Bianchi
C 1803-C 1804 *	Caminer	h	VE	?
C 1808-C 1809 *	Caminer	i	VE	Curti
Q 1819-C 1820	Martorelli	j	RM	Martorelli
Q 1820-C 1821	Martorelli	k	RM	Martorelli
Q 1821-C 1822	Martorelli	l	RM	Martorelli
Q 1822-C 1823	Martorelli	m	RM	Martorelli

\*Dedication: (a) Ai Maestri e Virtuosi di Canto e Ballo; (b) Alli spiriti curiosi dell'uno, e l'altro sesso; (c) Don Carlo di Castelbarco, Don Giacomo Fagnani, Don Bartolomeo Calderara, Nobile Direzione per gli spettacoli teatrali; (d) Sig. Principe Nicola Esterhasi di Galanta; (e) Sig.a Anna Morichelli Bosello; (f) Nobile associazione per gli teatrali spettacoli di Milano; (g) Ill. mo Sig. Marchese Don Bartolomeo Calderari; (h) Giovanni Plasterà; (i) Francesco Barisan; (j) Giovanni David; (k) Barona Priuli; (l) Domenico Donzelli; (m) Gaetano Gioja.

## THE INDICE DE' TEATRALI SPETTACOLI: LIBRARY HOLDINGS

YEAR	I-Vgc	I-Mb	I-Mc	I-Bc	B-Br	OTHER
C 1764	x	x				
*						Soc. Stor. Lomb. (Milan)
C 1767	x	x				
C 1768	x	x				
*						
C 1770	x	x				
C 1771				x		
C 1772	x	x			x	
C 1773	x	x			x	
C 1774	x	x				
C 1775		x				
P 1775-C 1776	x	x				
[1776 (supplement)]				x		
P 1776-C 1777				x		I-PAc/I-BAgiovine
P 1777-C 1778			x	x		I-BAgiovine/I-Bu
C 1778		x		x		
P 1778-C 1779				x	x	
P 1779-C 1880	x	x		x		
P 1780-C 1881	x	x		x	x	D-BFb
P 1781-C 1882			x	x		D-DS
P 1782-C 1883	x			x	x	
P 1783-C 1884	x	x		x	x	D-Mbs
P 1784-C 1885	x			x		
P 1785-C 1886	x			x	x	Soc. Stor. Lomb./I-Ma/ US-Wc/NL-DHgm/D-B, Mbs,WRgm/Bibl. Mun. Reggio Emilia (Italy)
P 1786-C 1887	x	x		x	x	B-Bc/D-Bds/US-Wc/ Scala (Milan)
P 1787-C 1888	x	x	x	x	x	D-Bds
P 1788-C 1889	x	x		x		I-Ma
P 1789-C 1890	x	x		x		I-Rn; Burcardo (Rome)
P 1790-C 1891	x	x		x	x?	D-Bds/I-Rn
P 1791-C 1892	x	x		x		
P 1792-C 1893	x	x		x		I-Vnm
P 1793-C 1894	x		x	x		Scala (Milan)
P 1794-C 1895	x			x	x?	D-Bds
P 1795-C 1896	x			x		
P 1796-C 1897	x	x		x		
P 1797-C 1898	x	x		x		I-BGc
P 1798-C 1899	x	x		x		I-Ma
P 1799-C 1800				x		
*						
C 1803-C 1804	x			x		I-BAgiovine; Burcardo (Rome)
*						
C 1808-C 1809	x			x		I-BGc
*						
Q 1819-C 1820	x		x	x		I-Rc
Q 1820-C 1821	x		x	x		I-Rsc
Q 1821-C 1822	x			x		I-Bca/GB-Lbm/I-Rvat
Q 1822-C 1823	x		x	x		

**Théâtre et musique dans la *Gazzetta di Genova* de 1800 à 1814**

Armando Fabio Ivaldi  
(Genova)

Bien que n'étant pas le seul périodique qui parût alors à Gênes<sup>1</sup>, la *Gazzetta di Genova*<sup>2</sup> fut le titre (en raison de sa publication ininterrompue, ou plutôt de la capacité de ses rédacteurs à s'adapter aux événements) qui atteignit progressivement la plus grande diffusion et le plus grand nombre d'abonnés, surmontant même l'obstacle du droit de timbre d'un sou, appliqué à Gênes dès novembre 1800. Avant même que d'être impopulaire, cette mesure fut coûteuse pour les entreprises de presse, de petites entreprises autonomes qui ne purent

contenir l'augmentation des coûts et des dépenses. C'est ainsi que le XIX<sup>e</sup> siècle débuta par une rapide disparition de périodiques et de feuilles d'opinion libre.

Ceci fut encore aggravé à Gênes, non seulement par ce nouvel impôt sur la presse, mais encore par l'étroite influence que la France y fit sentir, avant qu'elle n'en assure rapidement l'administration directe. La « réaction » qui succéda aux trois années révolutionnaires (le *triennio democratico*: 1797-1799)<sup>3</sup> consacra l'effondrement des idéaux de 1797—année de la chute de la République oligarchique—et la survivance des périodiques aux plus forts tirages. Ces derniers étaient, en effet, les mieux à même de ne pas s'engager de façon trop « militante » dans la politique, en édulcorant leur ton et en se faisant, en cas d'adversité, les hagiographes de Bonaparte.

C'est ainsi que la *Gazzetta nazionale della Liguria* (qui devint la *Gazzetta di Genova*) et le *Monitore* parvinrent à se maintenir, mais chacun avec son orientation particulière. Toutefois, dans la pratique, ce fut la *Gazzetta* qui réussit à continuer sa publication puisque, soit en raison de l'importance de son tirage, soit grâce à la présence d'éléments de valeur à la tête de la rédaction (Gottardo Solari, Giuseppe Crocco et Antonio Pagano), ce périodique devint rapidement l'organe officiel de l'Empire à Gênes. Le *Monitore*, pour sa part, d'abord modifié en 1806<sup>4</sup>, fut définitivement supprimé, par décret de Napoléon, en 1811<sup>5</sup>. Ainsi, après Marengo (juin 1800), il s'avérait déjà difficile de développer une presse d'information libre, voire de créer un périodique qui fût un véritable porte-parole de l'opinion publique.

En 1802, la nouvelle République ligurienne se donna une nouvelle constitution que le *Moniteur universel* de Paris reproduisit en entier<sup>6</sup>. On rétablissait le Sénat, et mieux, le Doge, en la personne de Girolamo Durazzo<sup>7</sup>. L'époque révolutionnaire

<sup>1</sup> Pour un panorama général sur les journaux génois des époques révolutionnaire et impériale, voir C. Capra, *Il giornalismo nell'età rivoluzionaria e napoleonica*, in *La stampa italiana dal 500 all'800*, Roma-Bari, Laterza, 1976, pp. 373-537, et A. Galante Garrone, *I giornali della Restaurazione (1815-1847)*, in *La stampa italiana del Risorgimento*, Roma-Bari, Laterza, 1978, pp. 3-246, ainsi que la bibliographie publiée dans ces deux ouvrages. On peut y ajouter quelques contributions récentes: L. Morabito et E. Costa, *I periodici del Risorgimento nelle raccolte dell'Istituto Mazziniano*, un catalogue d'une exposition à Gênes, mai-juillet 1978; *Quaderni dell'Istituto Mazziniano*, n° 1; un compte rendu par G. Petti-Balbi dans *La regione*, 6<sup>e</sup> année, n° 5, mai 1978, pp. 79-81; et encore L. Morabito, dans *La regione*, 7<sup>e</sup> année, n° 6, juin 1979, pp. 66-69. En ce qui concerne le journalisme médical à Gênes et en Ligurie, voir P. A. Geminiani, *Il giornalismo medico genovese dell'800*, Savone, Ed. Liguria, s.d., donnant des précisions sur le début du XIX<sup>e</sup> siècle, alors que des médecins étaient les rédacteurs de journaux politiques. Les titres contemporains de la *Gazzetta* entre la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et le début de 1814 furent: *Il monitore ligure*, qui devint *Il monitore della 28a divisione militare dell'Impero francese*, puis *Il monitore* ou *Il veloce della 28a divisione militare dell'Impero francese* (1798-1811); *L'osservatore* (1798-1803); *Il redattore* qui devint *Il redattore italiano* (1799-1800); *Il bollettino ligure* (1799-1800); *Il cincinnato* ou *Il vero Italiano* (1800-1801); et *Il contadino repubblicano* (1801). Il s'agit de journaux politiques et quelquefois satiriques, de format variable et de durée plus ou moins limitée (à l'exception du *Monitore*). Lorsque les titres changent, il s'agit souvent d'obéir à la censure, sans que les orientations et le fond connaissent d'importantes évolutions.

<sup>2</sup> *Gazzetta nazionale genovese* dès le n° 1 (17 juin 1797); puis *Gazzetta nazionale della Liguria* avec le n° 27 (16 décembre 1797) jusqu'au n° 23 (8 juin 1805); ensuite *Gazzetta di Genova* dont le n° 1 sortit le 15 juin 1805, et ce, jusqu'en 1878. On peut consulter ce journal, à Gênes, à la bibliothèque civique Berio (microfilms) et à la Bibliothèque universitaire (année 1806 manquante). L'accès à l'institut Mazzinien est temporairement impossible en raison de travaux de restauration. Dans le corps de l'article, nous ne mentionnons comme titre que le seul mot de *Gazzetta*, avec l'indication de la date et de la page.

<sup>3</sup> Le siège de la ville, en juin 1800, en fut le point culminant

<sup>4</sup> Cf. note 1.

<sup>5</sup> La nouvelle réglementation prise par Paris, précisait qu'il ne pourrait exister par département plus d'un journal donnant des informations politiques (pour la division de la Ligurie en départements, voir n° 16 du 22 février 1806, pp. 61-62). Elle fut imprimée sur la première page du n° 52 du 29 juin 1811.

<sup>6</sup> Il s'agit du n° 2 du 26 juin 1802, à la une, et n° 6 du 29 juillet 1802, p. 42.

<sup>7</sup> Ces faits sont rapportés dans les numéros suivants: n° 9 du 14 août 1802, p. 66; n° 10 du 21 août 1802, p. 74 et n° 3 du 29 juin 1805, p. 18. Jérôme Durazzo (1739-1809), Doge élu, fit fonction de préfet de Gênes, lors du rattachement de la Ligurie à la France (3 Messidor an XIII) et fut sénateur de l'Empire (4 Brumaire an XIV). [N.d.T.]

semblait définitivement à son déclin, de par l'inevitable affaiblissement du parti démocratique qui, sans avoir jamais compté un grand nombre d'adhérents, avait cependant démontré, au moment opportun, qu'il pouvait être efficace et combatif. Entrant dans un jeu subtil et complexe où les aspirations à l'indépendance se heurtaient à la réalité de la guerre et aux armées françaises à ses portes, Gênes, suivant une logique du moindre mal face à l'inéluctable, choisit l'annexion spontanée à l'Empire français, plutôt qu'au Royaume d'Italie. Les séjours de Murat (juillet 1803) et de Napoléon (juillet 1805)—lequel assura publiquement les Génois de la particulière attention de la France pour le destin de leur République—suscitèrent chez les Ligures l'espoir d'un renouveau international de leur ville et d'une reprise économique (augmentation du trafic maritime, sauvetage du port-franc, liquidation de la dette publique) sur les bases pratiquées par l'Empire français lui-même<sup>8</sup>. La *Gazzetta di Genova* refléta fidèlement, par le ton de ses articles et de ses rubriques, ces changements et cet enchevêtrement politico-idéologique que nous venons de décrire. C'est pourquoi, même avant la très brève occupation austro-russe (été 1800), elle était devenue le quotidien d'information de la ville et des territoires annexés.

Les articles de « Mode » et de « Variétés » sont plus expressément significatifs de ce climat social et culturel de reflux. Ils donnent l'impression que les grandes clameurs de 1797 appartiennent au passé, ou tout au moins sont désormais incompréhensibles<sup>9</sup>. De plus, ils paraissent entériner la restauration d'un monde joyeux, quasi d'*Ancien régime*, dans les habitudes et les divertissements de la bonne société, composée de la vieille aristocratie qui avait survécu économiquement à la débâcle révolutionnaire et de la grande bourgeoisie des négociants qui, désormais, lui était associée. Du reste, en 1801, la *Gazzetta* publia (mais cependant pas en première page) une loi sur le modèle français qui réadmettait, au sein de la patrie, les ex-nobles émigrés<sup>10</sup>. Suivaient en outre—signe probable d'un rapprochement réciproque et intéressé entre Gênes et Paris—de petits avis concernant le remboursement auprès de divers notaires de la cité ligure, d'anciens prêts accordés à Louis XVI<sup>11</sup>. L'ap-

parente frivolité spirituelle des petits articles publiés dans les deux rubriques mentionnées, bien qu'étant parfois proche de l'*esprit* de salon de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle (puisque relevant davantage de propos mondains que d'une érudition quelconque), répond néanmoins toujours à la volonté sérieuse d'informer sur ce qui est considéré comme essentiel (que ce fût la coupe de cheveux « à la Titus » qui faisait fureur à Paris pour les hommes, ou les habits « à l'enfant » pour les femmes) et au souci moral de fustiger les mœurs<sup>12</sup>. Mais, en définitive, cela ne détonne pas beaucoup avec la « une » qui rapporte, comme en un héroïque cérémonial d'apparat, soit de brillantes campagnes militaires de Bonaparte, soit de nouveaux traités de paix.

En 1802, pour subvenir au manque de divertissement<sup>13</sup>, on créa le « Casino olimpico », avec l'intention notamment de réglementer et de donner un essor aux jeux de hasard et d'y introduire celui du billard. L'adhésion aux goûts français apparaît évidente dans la place que la *Gazzetta* accorde aux spectacles équestres avec feux d'artifice, qui provenaient d'au-delà des Alpes, et à diverses curiosités comme les ménageries itinérantes. Après les événements militaires de 1800, l'activité des théâtres urbains reprit de façon plus soutenue, surtout au théâtre Sant'Agostino qui, quoiqu'il fût très vieux et peu fonctionnel, restait, en ville, la salle qui pouvait accueillir le plus de spectateurs. Les saisons sont les saisons traditionnelles: une à Carnaval (à cheval sur l'année ancienne et l'année nouvelle) dédiée à l'opéra séria avec ballets, y compris les soirées au bénéfice des chanteurs et des danseurs; une saison de printemps (jusqu'au seuil de l'été) avec l'opéra bouffe, auquel est aussi réservé la saison d'automne. Il convient de noter qu'une fois rétabli le gouvernement de la République ligurienne, les fêtes patriotiques liées aux événements du « triennio » jacobin<sup>14</sup> se firent plus

29 décembre 1804.

<sup>12</sup> En particulier dans les articles de « Variétés » paraissant à la une. Ainsi « I divertimenti d'autunno » (n° 18 du 16 octobre 1802, pp. 141-142), « L'arte di piacere » pour les femmes (n° 28 du 19 décembre 1801, p. 220) qui semblent trop « désinvoltes » à Gênes (cf. n° 35 du 15 février 1800, p. 289) et semblent trop aimer le jeu et le bal (n° 32 du 25 janvier 1800, p. 263). Ceci dans l'insouciance de la guerre qui faisait rage aux pieds des remparts de la ville.

<sup>13</sup> Et pourtant, déjà en 1800, on disait que les jeux de hasard et les bals étaient « idolâtrés » par la société locale (cf. n° 30 du 4 juin 1800, p. 239).

<sup>14</sup> On se souvient de la grande manifestation publique du 14 juin 1801, avec un *Te Deum* solennel à la cathédrale, un bal au théâtre Sant'Agostino entièrement illuminé et l'érection d'une colonne de marbre, avec les symboles de la Liberté et de l'Égalité, qui ne fut pas sans susciter de polémiques (n° 51 du 14 juin 1801, p. 402; n° 2 du 20 juin 1801, pp. 10-11 et n° 3

<sup>8</sup> N° 22 du 1<sup>er</sup> juin 1805, pp. 179-180; n° 23 du 8 juin 1805, pp. 187-188. À la une de la nouvelle *Gazzetta*, n° 1 du 15 juin 1805.

<sup>9</sup> Dans le n° 2 du 14 juin 1800, p. 10, on parle de la « nouvelle *Gazzetta* » et du « défunt système démocratique », alors que dans le n° 23 du 29 novembre 1800 paraît un intéressant article sur la liberté de la presse.

<sup>10</sup> N° 29 du 10 janvier 1801, pp. 226-227.

<sup>11</sup> Ainsi, par exemple, l'avis qui parut dans le n° 29 du

discrètes et furent finalement remplacées par d'autres qui célébraient le nouvel ordre des choses. L'opéra et les bals tendirent ainsi à être de moins en moins liés aux épisodes occasionnels, pour devenir des activités régulières et presque routinières. On a l'impression d'un retour au *statu quo*, d'une volonté de reprise du grand style, même dans la vie mondaine. En cela transparaît l'image d'une société encore opulente et dynamique en dépit des dommages économiques et financiers causés par la guerre terrestre et par le blocus naval anglais. Les grandioses fêtes publiques que Gênes réserva, à l'instar du vieux « Cérémonial d'État », à Murat en juillet 1803, puis à Napoléon lui-même en juillet 1805, donnèrent une impression de richesse et de magnificence. Elles égalèrent, sinon surpassèrent dans leur rôle de propagande et par la pompe prévue à cet effet, les manifestations analogues du siècle précédent, bien qu'elles ne fussent plus que les derniers éclats de l'indépendance ligure, désormais compromise par des événements de dimension européenne<sup>15</sup>.

Cet avant-propos permet de mieux aborder le sujet qui nous occupe, à savoir le goût local en matière d'opéra et la naissance de la critique musicale à Gênes, de la chute de la République à l'exil de Bonaparte à l'île d'Elbe. À cet égard, les années comprises entre le printemps de 1801 et celui de 1804 sont fondamentales: elles marquent une nette césure par rapport aux maigres informations théâtrales et musicales contenues dans les *Avvisi* de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, soit par la teneur des articles, soit par le but qui leur était fixé. En ce qui concerne les annonces des représentations d'opéra au théâtre Sant'Agostino, les comptes rendus (qui se voudraient des critiques) se font toujours plus engagés socialement et culturellement à partir de 1802. La fonction d'éduquer les lecteurs et le public qui fréquente le théâtre est assez nette lorsque la critique des spectacles est négative, ou lorsque la mise en scène fait l'objet d'une analyse objective<sup>16</sup>.

du 27 juin 1801, p. 19).

<sup>15</sup> La *Gazzetta* consacre beaucoup de place aux deux événements et en fait une description minutieuse (n<sup>o</sup> 5 du 16 juillet 1803, pp. 38-39; n<sup>o</sup> 6 du 23 juillet 1803, pp. 46-47; n<sup>o</sup> 21 du 25 mai 1805, pp. 171-173 et n<sup>o</sup> 4 du 6 juillet 1805, pp. 25-29).

<sup>16</sup> À ce titre, les comptes rendus de l'échec des opéras et des ballets entre 1803 et 1804 sont exemplaires. C'est le cas, entre autres, de deux opéras sérieux: *Ginevra di Scozia* de Mayr, et son ballet, en dépit de la qualité des interprètes, et *Penelope* de Cimarosa, pour le Carnaval de 1802-1803 (n<sup>o</sup> 29 du 1<sup>er</sup> janvier 1803, p. 236 et n<sup>o</sup> 34 du 5 février 1803, p. 276). Puis de l'opéra bouffe *Gli amanti in cemento* de P. Guglielmi, au printemps 1803 (n<sup>o</sup> 48 du 14 mai 1803, pp. 386-376). Enfin, le fiasco le plus retentissant, avec un autre opéra sérieux, *Andromaco*, probablement de Pavesi, au

Ce type de nouvelles concernant le spectacle n'est jamais inséré en page une<sup>17</sup>, à la seule exception dont nous allons parler, ou dans des rubriques spéciales ou fixes. En règle générale, on les trouve plutôt dans la rubrique « Notizie interne », en l'occurrence en page deux<sup>18</sup>, que dans la rubrique « Varietà ».

Il convient de parler à part de l'exception mentionnée, c'est-à-dire d'une brève série d'articles-feuilletons, imprimés sur deux colonnes à la une de la *Gazzetta*, sous un titre vague, mais avec un ton souvent ironique, si ce n'est sarcastique, lié à la conscience de l'important rôle social et culturel dévolu au théâtre. Toutefois, aucun moyen typographique exceptionnel n'est utilisé pour mieux attirer l'attention du lecteur sur ces articles qui ne sont jamais signés<sup>19</sup>. Dans ces articles les rédacteurs cherchent à organiser un débat de grande envergure sur les problèmes, les contradictions et la crise du théâtre italien de l'époque, spécialement du théâtre musical, de l'opéra sérieux et des nouveaux ballets qui allaient être mis en scène au théâtre Sant'Agostino au milieu de la plus vive attente du public. Il est peut-être utile de rappeler, dans ce contexte, l'article qui introduisait le discours sur « librettistes et musiciens » et annonçait

Carnaval de 1803-1804 (n<sup>o</sup> 29 du 31 décembre 1803, pp. 231-232). Le critique notera d'ailleurs avec complaisance que cet opéra avait été sifflé aussi à Paris (n<sup>o</sup> 30 du 7 janvier 1804, p. 238).

<sup>17</sup> Cet honneur n'est pas réservé, par contre, aux soirées triomphales en faveur de la Grassini—ou plutôt de la Grassini pour prononcer comme les Français—que pourtant Gênes idolâtrait, dans le courant de l'hiver 1802 (n<sup>o</sup> 38 du 25 février 1802, p. 295, avec un sonnet qui lui est dédié) et qui ne font l'objet que d'une information en page deux, dans les « Nouvelles intérieures »; de même, l'hiver de l'année suivante, à une « accademia » de musique et de poésie, au domicile du ministre de France, et à laquelle participait la poétesse Bandettini (« soirée brillante », n<sup>o</sup> 37 du 26 février 1803, pp. 300-301; n<sup>o</sup> 38 du 5 mars 1803, pp. 306-309).

<sup>18</sup> Souvent avec la continuation du texte dans les pages suivantes. Dans les quelques cas où le théâtre musical est traité dans la rubrique « Variétés », d'habitude en page deux, il s'agit davantage de considérations sur les coutumes locales au théâtre ou les fêtes privées pour Carnaval, que de critiques ou de comptes rendus.

<sup>19</sup> Notre hypothèse, sous réserve de vérification, est que l'auteur de cette rubrique, qui s'interrompt brusquement avec la domination française, n'est autre que le critique théâtral du journal et, peut-être, l'auteur des articles mondains des « Variétés » ou de la « Mode », pleins du même style ironique. Les articles les plus importants, dont nous avons voulu donner un aperçu, parurent à la une dans les n<sup>os</sup> 44 du 25 avril 1801 (pp. 343-344), 34 du 4 février 1804 (pp. 269-270), 35 du 11 février 1804 (pp. 277-278), 36 du 18 février 1804 (pp. 282-283)—ces trois derniers sous le titre de « Théâtre italien »—et 46 du 28 avril 1804 (pp. 365-366).

l'arrivée imminente sur les scènes de la ville des *Baccanali* de Niccolini, après un triomphe romain<sup>20</sup>.

Mais, ce qui semble animer, de l'intérieur, la critique et peut-être les choix rédactionnels eux-mêmes, c'est toujours la conscience et la conviction du déclin définitif des idéaux révolutionnaires et de leur réduction à de plus justes proportions. C'est ainsi que sont constantes les piques et la polémique ouverte (même si elles sont adoucies par un langage aimable, un ton humoristique, voire familier, et à peine soutenu dans la démonstration des thèses) contre les comportements compassés, le goût des grandes entreprises civiques, la manie collective des réformes<sup>21</sup>, de la gloire et du bien public dont les Génois avaient fait preuve les années précédentes. Ces aspirations élevées avaient, en effet, en très peu de temps, provoqué l'appauvrissement et la fermeture non seulement des théâtres (tant de Gênes que des lieux de villégiature) et des salles de jeux renommées, mais encore et surtout l'appauvrissement des dîners champêtres, des conversations et des divertissements: en un mot, de la culture elle-même. Il était alors hors de mode de s'intéresser aux arts et de « discuter et se battre pour Gluck ou Jomelli<sup>22</sup> ».

Certes les motivations de l'auteur de ces articles sont d'origines diverses—émotives, idéologiques, sociales—mais la nostalgie des grands salons parisiens est évidente, d'autant plus qu'il n'y en avait jamais eu de semblables à Gênes. Toutefois, on note une apparente contradiction chez ce journaliste: dans ses articles (articles qu'il veut éducatifs et formateurs de ses lecteurs), il critique un certain type de civisme moralisateur, qui est pourtant le sien. On se rend ainsi compte que l'engagement social et politique du « triennio » avait aussi conditionné l'auteur, tout nourri qu'il fut de la culture et des expériences de la France révolutionnaire. Mais on peut aussi expliquer l'attitude du journaliste par l'ambiguïté traditionnelle que les Ligures ont toujours montrée, même dans les siècles précédents, face à une menace extérieure. Ainsi, à côté des bonnes intentions du critique (et de la rédaction du périodique), dont rien ne nous permet de douter, le premier rôle assigné par la *Gazetta* à la culture et au théâtre lyrique est de traduire, en dépit de l'influence française, les

permanences ethniques, politiques et économiques locales. Nous entendons par là l'individualisme et la forte vocation à l'autonomie et au commerce qui furent auparavant à la base de l'antique République oligarchique et qui allaient revenir à la mode avec force, sous la poussée du renouveau de la cité.

Il n'est pas possible, pour des raisons de concision, d'aborder dans le détail les articles traitant des problèmes généraux du théâtre italien, bien qu'ils soient sans doute les plus utiles de la *Gazzetta* (du moins dans l'optique musicale) pour définir le goût lyrique des Génois avant l'annexion à la France. Néanmoins, il est utile de présenter ceux des aspects qui sont les plus susceptibles de favoriser la compréhension de ce qu'était la critique musicale proposée aux Génois, de 1800 à l'été 1805.

Les points sensibles du théâtre musical italien qui polarisent l'attention du critique—résumés dans l'absolue nécessité de procéder à une réforme de l'opéra séria ou « héroïque », avec Métastase et Zeno comme modèles inégalés<sup>23</sup>—sont abordés d'une manière simple et didactique, mais sans la moindre démagogie. Les cibles du critique sont, d'une part, les librettistes (et par voie de conséquence, mais à un moindre degré, les musiciens), et d'autre part les chanteurs et les spectateurs. Il reconnaît en fait peu de discernement et d'impartialité au public, et souhaite que, grâce à une préparation adaptée et à une nécessaire correction des mauvais usages italiens, on parvienne à éliminer les défauts et la trivialité des « savetiers du Pinde »<sup>24</sup>, ainsi que le manque de personnalité des virtuoses. En effet, il est plutôt sévère à l'encontre des représentants du *bel canto* qui sont « chanteurs » et jamais « acteurs »<sup>25</sup>: ils soignent les roucoulades et les acrobaties vocales diverses, mais jamais l'interprétation qui reste trop souvent privée de « décence et de vérité »<sup>26</sup> quand elle n'est pas tristement surchargée par les initiatives irresponsables et arbitraires de ces *divas*<sup>27</sup>. Des propos,

<sup>23</sup> N° 34 du 4 février 1804, pp. 269-270; les drames seront cependant raccourcis d'un trio et chantés « en récitatif qui puisse être entendu distinctement et mériter l'attention du public » (n° 44 du 25 avril 1804, p. 344).

<sup>24</sup> N° 34, déjà cité, p. 270.

<sup>25</sup> N° 35 du 11 février 1804, p. 278.

<sup>26</sup> Le modèle reste, pour le journaliste et le public génois, la Grassini. Les jugements de la *Gazzetta* sont enthousiastes quant à son métier et à la qualité de son interprétation, depuis son premier passage à Gênes, au cours du Carnaval 1801-1802, où elle interpréta *La Vergine del Sole* d'Andreozzi et *Semiramide* de Nasolini: n° 29 du 29 décembre 1801, p. 226 et n° 34 du 30 janvier 1802, p. 265.

<sup>27</sup> Notamment par l'introduction d'airs plus adaptés à leurs voix qu'utiles à l'action de l'opéra (n° 35, déjà

<sup>20</sup> La mise en scène génoise de 1801 fut considérablement modifiée par rapport à celle d'origine (n° 42 du 11 avril 1801, p. 331 et n° 44 du 25 avril 1801, pp. 343-344), par ordre du Comité de police.

<sup>21</sup> N° 18 du 16 octobre 1801, pp. 141-142; n° 13 du 10 septembre 1803, pp. 101-102, et pour l'aspect contraire, en dépit de la rentrée de Marini, n° 15 du 22 septembre 1804, pp. 114-116.

<sup>22</sup> N° 13 du 10 septembre 1803, pp. 101-102.

somme toute, assez modernes en ce qui concerne ce dernier aspect polémique sur l'art lyrique et que le critique conclut par l'invitation péremptoire faite à ces chanteurs de ne plus comparaître tant qu'ils n'auront pas acquis, par l'étude et par l'expérience, « un certain droit à être appelés virtuoses », à défaut de quoi il leur conseille de changer de métier<sup>28</sup>.

Par contre, on s'arrête peu sur la musique des opéras et l'appréciation porte surtout sur le livret: il doit « susciter des émotions, (...) attendrir, (...) agiter, (...) faire pleurer »<sup>29</sup>. Ceci est d'ailleurs relié au discours sur l'universalité des vers de Métastase ou de Zeno qui s'apprennent facilement, dès l'enfance, et que l'on dit *par cœur*<sup>30</sup>. Par ailleurs, sont dénoncées les mutilations et les adaptations perpétrées à l'encontre des drames de ces grands poètes italiens—qui en provoquent souvent la chute—et qui ne peuvent que nuire à la partition musicale, même si elle est l'œuvre de célèbres maîtres de chapelle. Le problème premier pour la réforme de l'opéra séria semble être la qualité de l'intrigue et de la versification<sup>31</sup>. C'est une position certes un peu réductrice, sinon ingénue par certains aspects, que de penser que la réforme du théâtre lyrique puisse aisément être réalisée en faisant représenter et chanter les seules œuvres de ces poètes, même si on apporte tous les soins aux modifications et aux coupures (mais alors en fonction de quels critères?), laissant aux versificateurs contemporains la tâche exclusive d'écrire pour l'opéra bouffe<sup>32</sup>. Ainsi, alors que les plus importants centres de réforme de l'opéra au XVIII<sup>e</sup> siècle avaient été les cours de Vienne ou de Paris et que rien, ou très peu, n'était survenu dans ce domaine à Gênes<sup>33</sup>, il paraît difficile de penser—même si on ne peut l'exclure a priori—que le journaliste ait eu conscience des possibilités qui s'offraient aux Italiens par le mélange entre l'opéra séria et l'opéra bouffe. C'est cette fusion qui caractérisera l'ori-

cité, p. 278). Les chanteurs, selon l'auteur, devraient aussi apprendre à remercier le public, à entrer et sortir de scène de façon digne et à ne pas « se rompre le col » en s'entravant dans leur costume (n° 34 cit., p. 270).

<sup>28</sup> N° 36 du 18 février 1804, p. 283. Déjà en 1801, le journaliste soutenait que les chanteurs ne savaient pas prononcer « clairement et en souplesse » (n° 44 cit., p. 344).

<sup>29</sup> N° 44 déjà cité, pp. 343-344.

<sup>30</sup> N° 34 déjà cité, p. 269.

<sup>31</sup> N° 35 déjà cité, p. 277.

<sup>32</sup> N° 44 déjà cité, p. 344.

<sup>33</sup> Bien qu'un des artisans de cette réforme fût un Génois, Giacomo Durazzo, qui fut pendant de nombreuses années directeur des théâtres de Vienne sous le règne de Marie-Thérèse. Cf. aussi A. F. Ivaldi *L'impresa dei teatri di Genova (1772): Per una gestione sociale della cultura*, Studi musicali, VII, 1978, p. 227.

ginalité de Rossini, dont les premières œuvres, représentées à Gênes en 1814—alors que Mayr faisait fureur—ne reçurent qu'un accueil réticent et des appréciations divergentes de la part du critique de la *Gazzetta* et du public<sup>34</sup>.

Le dernier point, enfin, touche à l'architecture intérieure et extérieure des théâtres, à leur liaison et leur insertion dans le tissu urbain environnant. La référence obligée en ce domaine est celle des théoriciens français du siècle des Lumières, chez qui était né et s'était développé le concept moderne de « public », et qui considéraient le théâtre comme un précieux instrument pour le renouveau moral de la société et pour sa libération des préjugés et des superstitions. À vrai dire, le critique génois ne va pas si loin dans sa réflexion: il se limite à critiquer l'existence des loges dans les théâtres italiens, en raison des abus auxquels elles avaient donné lieu depuis moins de deux siècles<sup>35</sup>. Rien, on le voit, sur l'aspect « privilégié » du parterre par rapport à une vision égalitaire du droit au spectacle de l'ensemble du public, ni même sur des implications techniques (perspective, acoustique...). Ce n'est, en effet, qu'en 1810 que le problème de l'espace théâtral sera abordé à Gênes, lorsque le nouveau préfet Bourdon<sup>36</sup> estimera que la ville, parce qu'elle est une des premières de l'Empire, doit être dotée d'un théâtre plus moderne et plus adapté aux fonctions politiques et culturelles qui doivent être celles d'un des chefs-lieux les plus importants.

Mais jetons un dernier regard sur notre journaliste. Curieusement, il ne reconnaît qu'une seule fois, et encore rapidement, qu'il fut un peu pour quelque chose, en tant que critique, dans la chute d'un opéra<sup>37</sup>. Il paraît donc révélateur que ce genre de réflexion soit considéré comme secondaire, face au rôle essentiel que le critique s'attribue, à savoir la censure d'un certain type de production théâtrale reposant sur la *routine*, et l'éducation du public pour qu'il devienne mûr et ordonné. Ainsi, la fonction de « guide » est indiscutablement essentielle pour lui. Mais ceci traduit aussi le début du vedettariat du critique artistique, voisin de celui des

<sup>34</sup> Cf. L. Gamberini *La vita musicale europea. Archivio musicale genovese*, I, Université de Sienne, Faculté d'enseignement d'Arezzo, Città di Castello, Soc. Tip. Editoriale, 1979, pp. 17 et s.

<sup>35</sup> N° 36 déjà cité, p. 282; n° 46 du 28 avril 1804, pp. 365-366 et n° 44 déjà cité, pp. 343-344, dans lesquels les Français sont pris comme exemple, qui dans leurs projets ou leurs constructions de théâtres se sont inspirés des « modèles simples de l'Antiquité grecque et latine ».

<sup>36</sup> Marc-Antoine Bourdon de Vatry (1761-1828), ancien ministre de la marine (an VII), fut préfet de Gênes du 11 février 1809 au 25 mars 1814 [N.d.T.].

<sup>37</sup> N° 36 déjà cité, p. 282.

virtuose de l'époque.

Avec l'annexion définitive à l'Empire français, la République ligurienne changea d'ordre politique, administratif, législatif et territorial. Toutefois, la ville n'eut pas les bénéfices attendus du sacrifice de son autonomie, qui fut plutôt compensée en prestige qu'en avantages. L'augmentation progressive des octrois que Paris exigeait périodiquement sur toutes sortes de marchandises, finit par dégoûter l'initiative privée. De surcroît, l'aggravation de la crise économique consécutive aux campagnes militaires de Napoléon, entraîna l'augmentation de la pression fiscale et provoqua, dans les années cruciales de la guerre, la raréfaction des produits de première nécessité. Ainsi, le commerce et la finance, pendant la domination française, furent plus pressurés qu'ils n'accrurent leur puissance. Même la *Gazzetta*, qui, en raison du changement survenu en Ligurie, était devenue la *Gazzetta nazionale della Liguria*, puis simplement la *Gazzetta di Genova*<sup>38</sup>, fut soumise à des modifications de fond et de forme. D'hebdomadaire elle devint bi-hebdomadaire<sup>39</sup> avec de fréquents suppléments, et supplanta définitivement tous les autres titres génois. Alors que le *Monitore*, depuis les débuts de la domination étrangère, était rédigé presque entièrement en français, il fallut attendre 1809<sup>40</sup> pour que, suite à l'échec d'un projet visant à la création d'un *Journal de Gênes*, à la fin de 1808, la *Gazzetta* devint l'organe officiel d'information de l'Empire. De ce fait elle devint bilingue et adopta une nouvelle typographie. L'œuvre, pour ainsi dire, de « dénationalisation » de la presse génoise fut menée progressivement en augmentant la part réservée au texte en français au détriment de l'italien. C'est ainsi qu'en 1812, la partie qui n'était pas réservée aux nouvelles officielles devint elle aussi bilingue<sup>41</sup>, toujours sur deux colonnes. La *Gazzetta* entérinait ainsi le fait que la connaissance du français était désormais indispensable, non seulement comme langue d'éducation raffinée et de culture, mais aussi comme une nécessité pour tous ceux qui aspiraient à faire une carrière, ou plus simplement, qui voulaient obtenir un emploi administratif ou une fonction judiciaire.

De plus, il n'existait rien qui pût contrebalancer cet état de faits, puisqu'un décret de 1811<sup>42</sup>

stipula qu'il ne pouvait exister, dans chaque département, plus d'un journal d'informations politiques. Le *Monitore* ou le *Veloce* furent de ce fait supprimés et avec eux disparut la dernière presse politique qui eût pu concurrencer la *Gazzetta*. La législation française fut naturellement étendue à l'activité et à l'organisation des spectacles et des théâtres. Le décret du 8 juin 1806<sup>43</sup> concernant les entreprises de spectacles dans les grandes villes de l'Empire—et Gênes était de celles-ci—avait pour but de faire dépendre assez étroitement de Paris toutes les activités artistiques, réglant minutieusement les droits des théâtres urbains, leur répertoire (comique ou tragique) par saison, y compris celui des troupes fixes ou itinérantes, et privilégiant bien sûr les troupes françaises. C'est ainsi que la police édicta des règles précises, publiées dans la *Gazzetta* au début de l'année, pour rendre uniformes les saisons, tant celle du Carnaval que celle du reste de l'année. Un rapport sur l'état et le nombre des théâtres publics de la cité ligure, destiné au ministre de l'Intérieur français et datant probablement de 1806<sup>44</sup>, précisait qu'à Gênes « tout était en règle », et que les salles étaient « très bien entretenues et très bien décorées, dignes d'un public éclairé ». C'est ce même rapport qui désigna le théâtre Sant'Agostino comme théâtre principal et le Falcone comme deuxième théâtre urbain, l'affectant à une troupe locale d'amateurs<sup>45</sup>; le petit théâtre des Vignes fut, quant à lui, ravalé au rang de salle pour « spectacles de curiosités<sup>46</sup> ».

Alors que les fêtes nationales génoises disparaissaient au profit des manifestations officielles et qu'on instituait de nouvelles fêtes liées à l'Empire et surtout à Napoléon et à sa famille<sup>47</sup>, le nouveau préfet, le baron Bourdon de Vatry, au cours de l'installation du maire Serra, en 1810, désigna la construction d'un théâtre comme une des tâches les plus urgentes à mener à Gênes<sup>48</sup>. Le projet, signé

<sup>38</sup> « Règlement pour les théâtres », Paris, chez Rondonneau, au dépôt des lois, rue Saint-Honoré, 25 avril 1807, sous la signature du ministre de l'Intérieur, Champagny. Pour certains aspects du règlement, cf. E. Surian, *Organizzazione, gestione, politica teatrale e repertori operistici a Napoli e in Italia, 1800-1820*, in *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo* de L. Bianconi et R. Bossa, Florence, Olschki, 1983, note n° 34.

<sup>39</sup> Ce manuscrit sur papier bleuté, sans date ni signature, est conservé par un particulier à Gênes.

<sup>40</sup> Ibid.: « [...] une compagnie de prétendus amateurs qui font payer un droit d'entrée ».

<sup>41</sup> Ibid.

<sup>42</sup> Ainsi la Saint-Napoléon le 15 août, ou l'anniversaire du roi de Rome (20 mars).

<sup>43</sup> Ce problème est abordé incidemment par E. de Negri, *Ottocento e rinnovamento urbano Carlo Barabino*,

<sup>38</sup> À partir du 15 juin 1805 (n° 1), l'information est donnée en première page. Cf. aussi note 2.

<sup>39</sup> Précisément en 1808; n° 3 du 9 janvier 1808, p. 12. Elle paraissait les mercredis et samedis.

<sup>40</sup> N° 44 du 3 juin 1809, p. 173; avec en première page, en français, sur deux colonnes, les nouvelles dispositions prises par le préfet Bourdon, le 30 mai 1809.

<sup>41</sup> N° 1 du 1<sup>er</sup> janvier 1812, « Introduction », à la une.

<sup>42</sup> Cf. note 4.

par l'architecte Tagliafichi, reçut l'approbation de Paris; mais l'auteur mourut<sup>49</sup> bien avant que la construction ne fût commencée. Le baron Bourdon réitéra ses propositions, mais cette fois en les insérant dans une liste d'autres édifices publics à construire, tel un musée; il utilisa d'ailleurs la même occasion que précédemment, le discours d'installation du nouveau maire Spinola<sup>50</sup>. Cependant, le déclin de l'Empire empêcha encore la réalisation du projet, et pendant au moins dix ans, on n'en parla plus<sup>51</sup>. L'ouverture du théâtre de Campetto, dans une église désaffectée, fut une solution provisoire de brève durée (1813-1821)<sup>52</sup>.

Comme on le voit, les Français réalisèrent une amélioration de la vie culturelle génoise—même s'il s'agissait d'une culture officielle—soit en laissant exister les antiques institutions locales comme l'*Accademia Ligustica*, soit en en créant de nouvelles, mais toujours avec un contrôle sévère. C'est ainsi que le décret de 1806, dont il a été déjà question, intervenait dans l'institution des compagnies dramatiques permanentes, subventionnées par l'État. Ce fut pour Gênes, et pour l'Italie en général, une énorme nouveauté, non sans côtés positifs. Dans ce domaine, toutes les recherches sont à faire sur la situation de Gênes et des départements voisins à l'époque napoléonienne. De même, il reste à approfondir, à travers le journal de Gênes, la diffusion du répertoire français dans ces régions par les troupes d'au-delà des Alpes, qui commencèrent à jouer en Italie à partir de 1807<sup>53</sup>, ou, encore, comment furent adaptés à Gênes, avec plus ou moins d'originalité scénique, des épisodes de l'épopée française ou les comédies, les tragédies et romans français ou anglais. Ainsi la troupe de mademoiselle Raucourt vint dans la cité ligure en 1807<sup>54</sup>, avec le but évident de propager la langue et la culture française, alors que le Falcone, en 1811, et le Sant'Agostino en 1812, apparaissaient dans les annonces théâtrales de la *Gazzetta*, comme sièges du Théâtre-Français<sup>55</sup>. En outre, vers la fin de 1812,

Gênes, Sagep, 1977, pp. 129-130.

<sup>49</sup> Il mourut en juillet 1811. Sa mort fut annoncée en première page du n° 158 du 20 juillet 1811.

<sup>50</sup> N° 46 du 9 juin 1813, en appendice du fascicule.

<sup>51</sup> Cf. De Negri, op. cit., p. 125.

<sup>52</sup> Il fallut attendre l'inauguration du Carlo Felice (1828) pour que la ville eût enfin un nouveau théâtre. Cf. De Negri, op. cit., pp. 125-155 et A. F. Ivaldi, « Introduction » in *Storia di un teatro: il Carlo Felice* de G. Monleone, avec les notes de M. Dolcino, Gênes, E.R.G.A., 1979, pp. VI-XV.

<sup>53</sup> Sur ce problème, et d'autres, concernant l'opéra italien entre 1800 et 1820, cf. aussi Surian, op. cit., pp. 317-332.

<sup>54</sup> N° 55 du 11 juillet 1807, p. 223.

<sup>55</sup> Ainsi que cela apparaît dans les n°s 80 du 5 octobre 1811 (rubrique « Théâtres » à la une), n° 83, du 16

la Compagnie impériale des acteurs français<sup>56</sup> se produisit au Sant'Agostino.

En tout cas, depuis l'annexion, sous l'effet ou non de la rationalisation des programmes menée par le nouveau gouvernement, on peut noter une renaissance des salles de spectacles—avec quelquefois une salle de jeux attenante—dans les anciens lieux de villégiature (Albaro, Sampierdarena, Sestri), sur la rivière du Ponent (Albenga, Savone, Finale), sur la rivière du Levant (Chiavari, Levanto), voire dans les villes situées à la frontière de l'ancienne République (Novi, Sarzana)<sup>57</sup>. Chiavari, que Napoléon avait élevée au rang de chef-lieu du département des Apennins, en raison de son enthousiasme lors de l'annexion à l'Empire français<sup>58</sup>, avait réouvert, en 1805, la vieille salle du XVIII<sup>e</sup> siècle. La ville se présentait comme un centre d'art lyrique et le siège d'une compagnie d'amateurs<sup>59</sup>. Les pages de la *Gazzetta* offrent un large panorama des genres de spectacles offerts pendant l'époque napoléonienne, des possibilités de divertissement et des goûts musicaux du public génois. Dans les années précédant l'annexion, le journal avait réussi à faire évoluer la critique par rapport à celle des « Avvisi » du XVIII<sup>e</sup> siècle. On concédait quelque intérêt aux ballets qui accompagnaient les opéras, alors que précédemment seuls ceux-ci intéressaient les critiques. On pinailait sur leur élaboration, —souvent peu réussie selon le journal—d'histoires ou de romans étrangers, et sur l'excessive liberté dans l'invention des costumes<sup>60</sup>. Mais, pendant la domination française, le goût de la société élégante de Gênes évolua, conduisant les concerts et les « accademie » à se poser fréquemment en concurrents de l'opéra<sup>61</sup>. Aussi, à partir de 1809, rencontre-t-on souvent dans la rubrique « théâtres » de la *Gazzetta* l'annonce de

octobre 1811, p. 338, et dans les numéros suivants.

<sup>56</sup> N° 86 du 26 octobre 1811, p. 350.

<sup>57</sup> Pour certaines d'entre elles, cf. A. F. Ivaldi, *L'impresa dei teatri...*, in op. cit., pp. 233-235.

<sup>58</sup> N° 2 du 22 juin 1805, p. 10.

<sup>59</sup> N° 5 du 2 février 1805, p. 32; une farce en musique, *Il Molinaro, ossia La supposta vedova*, livret du poète local G. Danero et musique du ténor romain D. Sigismondi qui chantait dans la représentation, eut un vif succès.

<sup>60</sup> Cf. *Il sogno del coreodramma: Salvatore Viganò, poeta muto*, édité par E. Raimondi, Bologne, Il Mulino, 1984.

<sup>61</sup> Sur ce sujet, cf. Gamberini, *La musica strumentale a Genova nel 1800*, Gênes, E.R.G.A., 1974, pp. 8-9 et 23-29, même si, comme l'indique le titre, il n'est pas question des « accademie » vocales et que les informations tirées de la *Gazzetta* restent superficielles. L'autre étude de l'auteur, *La vita musicale europea*, op. cit., 1978, améliore, au moins pour la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, la façon de poser le problème et la critique des sources.

concerts vocaux ou instrumentaux (qui en privé étaient souvent associés à des récitals de poésie).

À ce type de spectacles s'en ajoutèrent de plus curieux (marionnettes, exhibitions gymniques, magie blanche, haute voltige, exercices d'équitation, aérostats); mais, depuis la scène du Sant'Agostino jusqu'aux grands palais de l'aristocratie (particulièrement celui des Giustiniani<sup>62</sup>), les « accademie » étaient devenues des événements mondains de prestige, créant une émulation entre les divers salons qui se voyaient partis à la conquête d'une certaine renommée en Italie et à l'étranger. Mais à vrai dire, le goût, à Gênes, était plus influencé par un choix de divertissement—pour répondre à la vogue et à la curiosité des Génois ou pour suivre le goût du jour à Paris—que par la volonté manifeste de libérer la culture de ses influences locales et de la rattacher à l'ambiance internationale. Par ailleurs, on a l'impression, du moins à Gênes, que les exécutants et les compositeurs qui se succédaient dans les fêtes privées ou sur la scène du Sant'Agostino étaient presque en communion avec leur public<sup>63</sup>. Bien que ce phénomène se retrouve au niveau européen, nous le répétons, la floraison des particularismes locaux, dans les « accademie » comme dans l'opéra, constitue un champ d'études d'une importance essentielle pour la compréhension du goût musical d'une époque cruciale. Il est utile cependant de souligner qu'à la période napoléonienne, les « accademie » vocales et instrumentales, s'inséraient dans les mœurs sociales des Génois et entraient dans le cadre des activités normales des théâtres publics de la ville; ainsi, l'on peut se rendre compte, à travers les informations de la *Gazzetta*, que certaines soirées de la saison du Carnaval ou du printemps leur étaient réservées et qu'elles s'interposaient alors entre l'opéra et les ballets. Ce fut surtout au Sant'Agostino qu'elles se produisirent, au moins jusqu'en 1813, puis au théâtre de Campetto, inauguré depuis peu, et enfin au théâtre des Vignes<sup>64</sup>.

Afin de revenir à notre sujet, il convient maintenant de voir, de façon aussi systématique que possible, comment la *Gazzetta* a évolué face aux nouvelles exigences de l'information théâtrale et du goût dès lors toujours plus influencé par la culture française. En gardant à l'esprit que la presse, soumise à l'autorité publique, devait diffuser la culture

officielle, on peut distinguer, de façon empirique, sous le rapport de la structure et de la mise en page du journal, deux périodes: l'une qui va de 1805 à 1810 environ, et l'autre de 1811 au printemps de 1814. Il s'agit, nous insistons là-dessus, d'un choix de commodité; cependant il est remarquable qu'à l'intérieur de ces deux époques il y a bien une différence à la fois dans la façon de traiter l'information théâtrale et dans la présentation même du journal. Ces distinctions peuvent apparaître sans importance, mais on peut considérer que le retour de l'italien comme seule langue en première page, et son exclusivité définitive dans l'espace réservé au théâtre—même si c'est par osmose avec la une—sont les signes d'un ralentissement partiel de la « dénationalisation ».

Au cours de la première période (1805-1810), il ne semble pas que le journal ait eu à se poser des problèmes de mise en page; en effet, même s'il existait un certain critère d'importance maximale des articles (notamment politiques) à ne pas dépasser, leur ordre et leur mise en page ne répondaient pas à des exigences de plus ou moins grand intérêt que devait avoir l'information pour le lecteur. Toutefois, l'information de caractère politique restait privilégiée, toujours à la une, même si elle ne paraissait plus que sous le titre de « Nouvelles intérieures ». Ceci va durer, grosso modo, jusqu'en 1810, avec l'adjonction de nouvelles—toujours politiques, mais de Paris—et d'articles de « Variétés » moraux ou sociaux (même sur le Carnaval) ou d'articles traitant du théâtre à Gênes. Il faut souligner comment, en 1806, à l'occasion du rétablissement de certaines pratiques de culte propres à la région, telle la procession des Confréries<sup>65</sup>, la *Gazzetta* consacra beaucoup de place à l'événement<sup>66</sup>, faisant l'éloge d'« un règlement sage » et de « décisions opportunes » de la part du nouveau gouvernement, comme si tout se déroulait pour le mieux depuis l'annexion à la France<sup>67</sup>. Une telle ambiguïté entre, d'une part, la position « nationaliste » qui consiste à célébrer la reprise d'un phénomène culturel et religieux typiquement génois, et d'autre part, les impudiques marques de déférence à l'égard des conquérants, n'est pas un cas isolé dans la *Gazzetta*, du moins jusqu'en 1810. C'est ainsi qu'on s'évertue à mettre en avant tout ce qui, en littérature ou au théâtre, est l'œuvre d'un talent génois (virtuoses, jeunes espoirs du ballet, musiciens renommés tel Francesco Gnecco), et

<sup>62</sup> Il y avait déjà eu, en 1803, une « académie » de poésie et de musique (n° 40 du 19 mars 1803, p. 322), avec la Grassini et la poétesse Bandettini (cf. note 16).

<sup>63</sup> Rappelons brièvement qu'à la fin de la domination française, Paganini, alors au début de sa gloire, donna ses premiers concerts au Sant'Agostino, ce qui ne contribua pas peu à remuer l'ambiance musicale à Gênes.

<sup>64</sup> Gamberini, op. cit., 1974, pp. 23-29.

<sup>65</sup> *La Liguria delle Casacce*, I-II, catalogue de l'exposition, Gênes, mai-juin 1982, Coop. grafica genovese, 1982.

<sup>66</sup> Non seulement à la une, mais encore au début de la rubrique « Nouvelles intérieures ».

<sup>67</sup> N° 36 du 3 mai 1806 et n° 37 du 7 mai 1806.

surtout—comme c'est le cas pour Gnecco—lorsque les suffrages du public de l'Empire sont venus conforter cette gloire. Cependant nous ne croyons pas qu'il faille y voir une volonté polémique, d'ailleurs peu conseillée, envers les autorités françaises. C'est plutôt une revanche de clocher, au plan culturel, de la part des Génois; cette revanche tirant son origine de leur complexe d'infériorité face aux grands centres italiens. Quoi qu'il en soit, le dernier article paru en première page et traitant du théâtre en général avec une certaine liberté, à la fois dans l'idéologie et l'expression, et empreint de l'esprit « éducatif » caractéristique de l'époque précédant l'annexion, remonte à mai 1805<sup>68</sup>. Cet article est important, parce que le journaliste, comme nouvelle preuve de ce qu'il avait écrit sur les « livrets modernes d'opéra », et de sa prévention motivée à leur égard, s'attache au livret d'un opéra bouffe (*I raggiri amorosi*), avant même que celui-ci soit mis en scène, pour expliquer au public son jugement négatif à l'encontre du texte et de l'intrigue, cela d'ailleurs avec un gallicisme: « la composizione la più triviale ».

Au contraire, de 1806 à 1807, les informations théâtrales occupent toujours une colonne à la une, d'habitude sans titre, séparées des « Nouvelles intérieures » par un filet, comme à l'époque précédente. Pendant ces deux années, la place occupée par les articles réellement de critique théâtrale diminue légèrement, mais la cause doit en être attribuée à un facteur externe: la crise qui touche la gestion du Sant'Agostino en raison de l'échec des spectacles produits. Ainsi, pour le Carnaval de 1805-1806, l'opéra séria fut substitué à l'opéra bouffe, et en 1807, il n'y eut pas de saison d'automne. La forme utilisée dans la rubrique théâtrale, même si elle semble le fait du même auteur, s'est faite plus concise: moins de préciosité, moins d'assauts d'érudition (sauf la citation latine, toujours en conclusion) et plus de défauts, tels les gallicismes. En 1808, cependant, la *Gazzetta*, devenue bi-hebdomadaire, paraît les mercredis et samedis. Avec un tirage plus élevé, les exigences d'information se font plus importantes; information à laquelle le journal s'efforce de « coller » le plus possible. C'est à ce titre que la rubrique théâtrale—faite de simples annonces de spectacles ou au contraire de critiques proprement dites—obtient une place plus régulière mais différente, sans doute en rapport avec la modernisation progressive de la présentation de ce journal. Ainsi, les annonces et les critiques de spectacles (opéras sérias, opéras bouffes, bals, « accademie »), refluent-elles jusqu'en dernière page, imprimées en corps plus petit, avec ou sans titre plus précis que

celui de « Variétés » ou « Avis ». À vrai dire, il s'agissait davantage d'annonces que de critiques. Parmi ces dernières, pas toujours favorables d'ailleurs, quelques-unes traitent des ballets<sup>69</sup>, dont certaines donnent dans l'ironie. Ainsi à propos de *L'amore conjugale* de Mayr<sup>70</sup>, on fait l'éloge de la Française, Madame Belloc, très applaudie dans son rôle, bien qu'étant une « jeune accouchée de quarante ans », ou encore, dans ce qui est davantage une chronique qu'une critique théâtrale, on ironise sur le naufrage de *La Presuntuosa*, un vieux rafiote venu se briser sur des écueils, au cours duquel deux vedettes du Sant'Agostino prirent un bain forcé<sup>71</sup>.

Et pourtant tous ces articles font ressortir l'exigence nouvelle d'une information plus rapide et mieux adaptée à la diversité sociale du nouveau public de lecteurs; ainsi, à côté des informations théâtrales, on trouve des informations de tout ordre, importantes aussi pour cerner les goûts musicaux des Génois du temps<sup>72</sup>. En outre, dans la critique, on a la sensation qu'un langage stéréotypé est apparu, avec un vocabulaire obligé et un attirail de métaphores vieillissantes. Elle ne semble plus caractérisée par la vivacité et l'imagination, comme dans les années précédant l'annexion, mais presque par leur opposé: peut-être pour en faciliter la lecture, peut-être par prudence, voire pour des raisons pratiques liées à une plus grande diffusion du journal. Il est patent, pour qui parcourt les critiques de 1808 à 1809, que le journaliste ne semble plus vouloir faire le moindre effort pour le lecteur: comme si celui-ci ne s'informait que par curiosité sans jamais vouloir remettre en cause ses convictions, pas même pour en trouver confirmation. L'information théâtrale, par la part de plus en plus grande prise par les annonces de spectacles, est dès lors destinée à une consommation rapide, sans doute parce que l'intérêt du lecteur se porte (ou qu'on le fait se porter) de plus en plus vers les spectacles nouveaux. Mais en réalité, pendant la période napoléonienne, il est difficile de dégager une chronologie nette ou une typologie précise pour ce qui est des rapports du journal génois au monde du théâtre et de la musique.

En 1810, la critique théâtrale de la *Gazzetta* revient à l'analyse des motifs d'échec ou de succès

<sup>69</sup> Celui intitulé *Il venditor d'aceto* est proprement éreinté (n° 3 du 11 janvier 1809, p. 12).

<sup>70</sup> N° 8 du 28 janvier 1809, p. 32.

<sup>71</sup> Il s'agit de la prima donna Totis, et de la première danseuse Rinaldi (n° 104 du 30 décembre 1809, p. 420).

<sup>72</sup> Notamment celle, très intéressante, destinée aux « professeurs et amateurs de musique », qui parle de M. Sieber, marchand de musique accrédité, à Paris (n° 102 du 21 décembre 1808, p. 416).

<sup>68</sup> N° 20 du 18 mai 1805 (« Théâtres »).

des spectacles. En ce qui concerne l'opéra, le bilan s'inscrit souvent en rouge (les périodes sans spectacles au Sant'Agostino—ou pour dire comme le critique, les périodes de « relâche »— sont en augmentation); en ce qui concerne les ballets, ce n'est pas mieux, mais ceux-ci monopolisent davantage l'attention du journaliste qui leur consacre jusqu'à des articles entiers. Ce fut ainsi le cas du nouveau ballet *La coregiana di Catilina*, présenté sur la scène du Sénat, et qui fut plus toléré qu'applaudi<sup>73</sup> ou *Le nozze de Morlacchi* qui, dès le premier soir, divisa le parterre et les loges<sup>74</sup>, et pour lequel le critique réserva son jugement.

À partir de 1811, néanmoins, le niveau artistique des saisons théâtrales fut amélioré, grâce surtout aux efforts des organisateurs de spectacles qui réussirent à monter des représentations qui obtinrent un large consensus du public et de la critique. En ce qui concerne les articles sur les théâtres et la mise en page de la *Gazzetta*, ni les annonces ni les critiques n'avaient encore une place définitive au sein du journal. Elles sont encore, généralement, en dernière page, mais de temps en temps on les trouve au milieu du journal<sup>75</sup> et, une seule fois, en première page<sup>76</sup>. Dans ce dernier cas, par exemple, la une change peu: la langue est toujours l'italien, mais le texte, sur deux colonnes et en petit corps, est en bas de page, séparé par un filet des nouvelles politiques (sous le titre désormais d'« Empire français » substitué à « Nouvelles intérieures »). Ceci va être pratiquement la mise en page de la une avec la rubrique théâtrale jusqu'en 1814. L'intérêt du journaliste continue à s'orienter, de préférence, vers les ballets, mais, en 1811, il se porte aussi sur les chanteurs, déclinants ou montants. Ce sont des pages agréables que celles réservées à David senior qui décide de quitter la scène après sa série réussie de récitals à Gênes, devant « un public extrêmement huain »<sup>77</sup>; ou que les vœux fervents de brillante carrière adressés à la jeune chanteuse pleine d'avenir, Rosa Morandi, née dans la ville de la célèbre Catalani<sup>78</sup>. De même, le jeune David junior fait la meilleure impression au journaliste, même s'il lui fait des recommandations pour éviter certains défauts dans l'usage de la voix qui conduisent à la disparition de « l'expression » (défauts que les Français appellent « éclats » et que

les Italiens appellent *scoppi di voce*<sup>79</sup>. La qualité des critiques continue d'être de bon niveau par rapport aux années 1808-1809; mais par comparaison avec 1810, le journaliste, s'il ne dédaigne pas d'user de son habituelle verve piquante, tend alors plutôt à prendre du champ, même si ensuite son point de vue l'emporte définitivement sur ses silences et sa prétendue impartialité. Ainsi, dans son article sur l'opéra bouffe de Fioravanti, *Amore a dispetto*<sup>80</sup>, il fait une distinction entre les gens « non sans intelligence » qui louent les qualités de quelque duo et d'un trio, et « les autres personnes intelligentes » qui critiquent « une action incohérente et sans intrigue ». Mais il est très clair qu'il existe un troisième point de vue, celui du critique. Alors que ce dernier a déjà formé son jugement, il crée néanmoins un suspense, suscite la curiosité du lecteur, et, avec une pointe de coquetterie, annonce qu'il reparlera de l'argument ensuite. Mais en fait, rien ne vient, et il s'arrange pour que ses derniers propos, bien que vagues, ressemblent à un éreintement indirect et voilé<sup>81</sup>.

À partir d'août 1811, la rubrique théâtrale habituelle, mais réservée à l'annonce des spectacles (avec quelques mots de commentaires) dans les principaux théâtres urbains ou suburbains, paraît au bas de la une ou à la dernière page de la *Gazzetta*<sup>82</sup>. En 1812, finalement, cette rubrique se stabilise au bas de la une, avec un filet de séparation d'avec les nouvelles politiques, imprimées au-dessus. Les exceptions, même dans les années suivantes, sont rares et seulement pour des annonces et non des critiques<sup>83</sup>. Pourtant, les premiers numéros de 1812 firent apparaître quelques nouveautés, mais par ailleurs de brève durée: la critique est en version bilingue<sup>84</sup> et l'on voit apparaître, pour quelque temps, le titre *Feuilleton della Gazzetta di Genova* avec des sous-titres de circonstance (Théâtres, Variétés, Carnaval...). On voit aussi poindre l'ambition d'élargir le champ de l'infor-

<sup>79</sup> N° 103 du 24 décembre 1811, p. 103. Il avait débuté dans le *Coriolan* de Niccolini.

<sup>80</sup> N° 37 du 8 mai 1811, p. 154.

<sup>81</sup> Ainsi le jugement ironique sur le nouveau ballet *La Villanella rapita* dont l'auteur « a cru aller dans le sens du précepte d'Horace, *ex fumo dare lucem*, alors que dans le cas présent la fumée est restée fumée », (n° 41 du 22 juin 1811, p. 170).

<sup>82</sup> À la une du n° 67 du 21 août 1811 et dans les pages intérieures du n° 75 du 18 septembre 1811 (on y parle du théâtre de Sarzana); en dernière page du n° 70 du 31 août 1811, p. 286, et du n° 83 du 16 octobre 1811, p. 338 (on y parle de celui de Sampierdarena), etc.

<sup>83</sup> N° 61 du 29 juillet 1812, p. 250; n° 64 du 8 août 1812, p. 262; n° 26 du 31 mars 1813, p. 108; n° 28 du 7 avril 1813, p. 116 et s.

<sup>84</sup> N° 1 du 1<sup>er</sup> janvier 1812.

<sup>73</sup> N° 16 du 24 février 1810, p. 68.

<sup>74</sup> N° 44 du 2 juin 1810, p. 176.

<sup>75</sup> N° 27 du 3 avril 1811, p. 112 et n° 28 du 6 avril 1811, p. 118.

<sup>76</sup> N° 48 du 15 juin 1811; ce fut aussi le cas dans le n° 50 du 22 juin 1806, p. 106. mais l'innovation fit long feu et la critique revint en dernière page.

<sup>77</sup> N° 17 du 27 février 1811, p. 68.

<sup>78</sup> N° 50 du 22 juin 1811, p. 106.

mation (mais là encore l'initiative est irrégulière) aux affiches des autres théâtres italiens, en puisant dans les « feuilles publiques » de quelques villes importantes (Milan, Parme, Florence, Turin et plus tard Lucques et Plaisance)<sup>85</sup>, ou en s'intéressant aux prix d'interprétation créés à Naples cette année-là<sup>86</sup>. Ceci donnera naissance, en 1813, à la rubrique « Théâtres extérieurs » (Milan et Turin), mais dans laquelle on glisse aussi les spectacles de Gênes<sup>87</sup>. Cette tendance à l'ouverture, qui cependant reste tâtonnante, ressort encore dans les nouvelles de l'incendie de deux théâtres éloignés de Gênes: celui en 1808, de Covent Garden, qui fut extraordinairement reconstruit et inauguré en moins d'un an, comme se plaît à le souligner le journaliste de la *Gazzetta*<sup>88</sup> — alors qu'en même temps elle célèbre la grandeur de l'Empire et rend compte de la guerre avec l'Angleterre—et celui en 1812, du théâtre de Richmond aux États-Unis<sup>89</sup>.

En 1812, année importante pour la campagne de Russie, le journaliste ne trouve pas assez de paroles emphatiques pour rendre compte d'une production locale, peut-être un opéra, monté à grand renfort de moyens: *La battaglia della Moskowa, ossia la caduta di Mosca*<sup>90</sup>, un grand spectacle avec scènes de batailles rangées et destruction de la ville. Inutile de dire que ce fut un succès. Mais le critique trouva dommage qu'en dépit du réalisme dans « le caractère odieux du féroce barbare Rastopkin »<sup>91</sup>, il manquât de flammes dans les ruines de Moscou. En effet, rien de « l'océan de flammes » dont parlait le bulletin de guerre. Mais il est vrai que la structure du théâtre était de bois! En 1813, les saisons théâtrales furent denses en spectacles et les mises en scène reposèrent sur le grandiose et sur la renommée de la distribution, ce qui fut souvent coûteux, comme par ailleurs les adieux faits par le public génois à Giacomo Filippo Granara qui laissait la direction des théâtres locaux à Luigi Bianchi<sup>92</sup>. Le journaliste lui-même, dans la rubrique théâtrale, parla d'« embarras de richesses », lors des derniers jours de la saison

d'automne<sup>93</sup>, pour les nombreuses représentations en cours. Pour le Carnaval, le public et la critique firent un accueil enthousiaste à *La rosa bianca e la rosa rosse* de Mayr, qui tint l'affiche longtemps et à laquelle la *Gazzetta* concéda beaucoup de place dans la rubrique théâtrale<sup>94</sup>. Durant cette année, la qualité des articles se maintint et leur mise en page ne connut pas de transformations. Cette année-là aussi, la fameuse chanteuse Maffei Festa, un des ornements du Théâtre-Italien de Paris, eut les honneurs de la une—sous le titre impropre de « Théâtre Italien » qui résonnait de façon quelque peu ironique ou polémique—à propos d'une de ses brouilles avec Paer qui conduisit la chanteuse à abandonner son rôle de Lisette dans *Griselda* (œuvre de celui-ci) et à demander l'autorisation de venir travailler en Italie. Et bien sûr la *Gazzetta* publia la lettre en français que la chanteuse avait envoyée au musicien<sup>95</sup>.

L'année 1814 qui s'ouvrit avec le *Tancredi* de Rossini<sup>96</sup>, se termina par contre très rapidement: l'Empire et Bonaparte avaient scellé leur destin. Avec l'acte d'abdication de Napoléon, publié par la *Gazzetta* d'après le texte du *Moniteur universel* du 12 avril 1814<sup>97</sup>, et la proclamation de Lord Bentinck à Gênes<sup>98</sup>, on peut considérer que la période napoléonienne est close dans la cité ligure. En effet, la fuite de l'île d'Elbe de l'ex-empereur n'eut pas de répercussions sur la vie du journal. Il se forma alors un énième gouvernement provisoire, sous tutelle anglaise, et selon la même pantomime dérisoire, on vit revenir dans la *Gazzetta* la rubrique « Nouvelles intérieures » et la formule « Serenissima Repubblica di Genova », cependant que la rubrique théâtrale restait inchangée, dans le fond et la forme, jusqu'à la fin de 1814. Et Bentinck, au milieu des divertissements en tous genres (bals magnifiques, banquets somptueux, longues cavalcades jusqu'à Savone), donnait aux notables de la ville des assurances précises sur l'avenir de la République de Gênes restaurée. Mais la constitution indépendante, proposée par le général anglais, sur les bases de l'ancienne législation génoise, n'était, en fait, destinée qu'à rester une chimère<sup>99</sup>.

<sup>85</sup> À partir du n° 4 du 11 janvier 1812.

<sup>86</sup> N° 100 du 12 décembre 1812.

<sup>87</sup> N° 1 du 2 janvier 1813. Apparaît aussi, sporadiquement, le titre « Teatri e feste da ballo », mais seulement pour le Carnaval (n° 11 du 6 février 1813).

<sup>88</sup> N° 83 du 18 octobre 1809, p. 336, en fin du journal.

<sup>89</sup> N° 23 du 18 mars 1812, p. 92, en fin du journal.

<sup>90</sup> N° 91 du 11 novembre 1812, p. 372, et n° 92 du 14 novembre 1812, à la une.

<sup>91</sup> Allusion au général-comte Rostopchin, gouverneur de Moscou en 1812 qui fit brûler cette ville à l'arrivée des Français. Il était le père de la comtesse de Ségur. [N.d.T.]

<sup>92</sup> N° 96 du 1<sup>er</sup> décembre 1813, p. 410 et n° 103 du 24 décembre 1813 à la une.

<sup>93</sup> N° 96 déjà cité, p. 410.

<sup>94</sup> Cf. Frassoni, op. cit., I, pp. 55-56 et 71-73; mais le panorama des articles de la *Gazzetta* est incomplet.

<sup>95</sup> N° 78 du 28 septembre 1814.

<sup>96</sup> N° 32 du 23 avril 1814, p. 142.

<sup>97</sup> N° 34 du 30 avril 1814, p. 152.

<sup>98</sup> N° 41 du 25 mai 1814, à la une, et n° 42 du 28 mai 1814, encore à la une.

<sup>99</sup> L'auteur tient à exprimer ses vifs remerciements à son ami, Alain Blondy, maître de conférences à l'université de Paris IV-Sorbonne (Celsa), pour la traduction de cet article en français.

**Notizie musicali sui periodici politico-letterari  
salentini (Puglia)  
dalla seconda metà del sec. XIX sino al 1911**

Maria Giovanna Brindisino  
(Lecce)

a) *Tipologia della stampa consultata*

Sulla vita musicale nei secoli passati del Salento, come di altre aree dell'Italia meridionale in particolare, mancano a tutt'oggi idonei strumenti di lavoro e studi musicologici specifici.

Lecce, capitale politico-amministrativa e culturale del Salento, aperta alle manifestazioni del teatro in musica sin dalla seconda metà del sec. XVIII, rimase tuttavia sempre ai margini della vita musicale dei grandi centri di produzione, non solo per decentramento geografico, ma anche per provincialismo culturale. In mancanza di una documentazione diretta sugli avvenimenti musicali di questa città, la stampa periodica locale rappresenta il punto di partenza, la fonte documentaria primaria e insostituibile per qualsiasi verifica storica si voglia fare. Sarebbe impossibile infatti una ricostruzione delle vicende musicali del Salento se si ignorasse la vasta produzione di giornali, oltre sessanta testate, che proliferò a Lecce nella seconda metà del XIX secolo.<sup>1</sup> Il mio lavoro ha preso il via da una prima selezione operata sulle schede del catalogo dell'emeroteca salentina della Biblioteca Provinciale di Lecce. Data la vastità del materiale a disposizione, più per un accorgimento d'ordine pratico che per impostazione metodologica sono stati presi in considerazione tutti i periodici politici nel cui sottotitolo è compresa la definizione "artistico letterario". Indipendentemente da quest'ultimo criterio adottato, sono state tenute presenti anche alcune importanti testate leccesi, che per la loro incidenza sull'opinione pubblica locale e per la loro continuità possono rendere la natura e la misura dell'interesse musicale in provincia di Lecce. Le testate in questione sono: il *Cittadino leccese* (1861-1877), il *Propugnatore* (1864-1903), il *Risorgimento* (1876-1914), la *Gazzetta delle Puglie* (1881-1919), la *Democrazia* (1887-1889, poi 1902-1913 e ancora 1915-1919), *Corriere meridionale* (1890-1927), *Provincia di Lecce* (1896-1926).<sup>2</sup> La lettura di questi fogli rivela una presenza

musicale discontinua, prevalentemente di carattere informativo, ma non mancano note critiche di qualche interesse, soprattutto per il periodo che va dalla fine degli anni sessanta a tutto il decennio successivo. Procedendo negli anni, invece, il linguaggio delle rubriche teatrali tende a scivolare verso un commento generico e superficiale delle manifestazioni musicali, sino ad assumere toni benevoli e compiacenti. Ovviamente le notizie che s'incontrano seguono il ritmo dell'attività musicale registrata nel Salento. Un filone importante dell'espressione musicale di questa provincia, ad esempio, è la banda: in occasione di celebrazioni religiose, festeggiamenti del santo patrono della città, manifestazioni civili e parate, la sua presenza è inevitabile. Qui siamo nel cuore di una tradizione profondamente sentita, e non solo a Lecce; gli annunci dei concerti bandistici che frequentemente s'incontrano su molti giornali, testimoniano quanto essa fosse parte integrante della vita sociale della città. Alla lettura dei programmi presentati da vari complessi bandistici non può passare inosservato un lento e progressivo mutamento nella scelta del repertorio bandistico, dalle composizioni espressamente scritte per banda alle trascrizioni del repertorio lirico-sinfonico corrente. Questa moda ha pur avuto il merito di divulgare, anche se spesso in maniera arbitraria, una letteratura musicale che diversamente non sarebbe arrivata a conoscenza di determinati e più vasti strati sociali. Ma le manifestazioni musicali che maggiormente attirarono l'attenzione della stampa salentina furono le stagioni liriche. Le rubriche teatrali che puntualmente si aprivano in tali circostanze, consentono di ricostruire il *cast* delle rappresentazioni lirico-drammatiche a partire dal 1862 e sono di indispensabile ausilio per delineare una cronologia degli spettacoli cittadini. Già il 1861, indirettamente, fornisce qualche indicazione: la prima notizia di carattere musicale che s'incontra è in riferimento a un piccolo disordine accaduto nel teatro nel giugno 1861, durante una rappresentazione del *Macbeth* di Verdi.<sup>3</sup> Qualche mese più tardi si dirà che l'opera *Caterina di Guisa*, composta dal dilettante leccese Beniamino Rossi, sarebbe stata rappresentata al vecchio teatro dopo il *Conte di Chalais*, il *Macbeth* e *Attila*. A partire dal 1862 la stampa non mancò a un appuntamento costante con il teatro lirico. Agli interventi sulle rappresentazioni operistiche seguivano di solito le cronache di esecuzioni a beneficio dei vari cantanti, in genere molto ricche di particolari

(Salento).

<sup>3</sup> Il pubblico leccese, nel disapprovare animosamente certa "scompostezza" di due cantanti della compagnia del *Macbeth*, provocò un tafferuglio. A. de Donno, "Rivista teatrale", in *Cittadino leccese*, 1, n. 13 (22 giugno 1861).

<sup>1</sup> Cfr. N. Bernardini, *Giornali e giornalisti leccesi*, Lecce, Lazzaretti, 1886, pp. 63-311; N. Vacca, *Giornali e giornalisti salentini*, Lecce, Ed. Salentina, 1940, pp. 7-140.

<sup>2</sup> È già stata avviata la schedatura del materiale musicale di questi periodici e di altri che ebbero vita più breve. Inoltre, ai fini della ricostruzione dell'intervento pubblico in campo musicale, è risultato prezioso lo spoglio dei resoconti giornalistici delle sedute consiliari dei Comuni e della Provincia di Terra d'Otranto

sul costume dell'epoca, specialmente quelle della fine degli anni '70 ed '80. Noto la fonte giornalistica anche per notizie riguardanti l'impresariato locale o forestiero, i suoi rapporti con il pubblico, con il potere politico locale. Ricorrente, poi, il problema dei prezzi dei biglietti, in genere ritenuti alti e poco incoraggianti per una affluenza continua di spettatori. Molto rare, invece, le notizie sulle accademie strumentali, specialmente quelle per strumenti ad arco, aspetto che mette a nudo il problema perenne della penuria di questo complesso di strumenti, riemergente ogni volta in presenza di orchestre con organici incompleti o addirittura monchi. Era consuetudine per la formazione degli organici delle orchestre attingere alla banda per il settore dei fiati; ma per gli archi risultava difficile trovare sul posto gli strumentisti necessari. Le scuole pubbliche o private di strumento ad arco sorte durante la seconda metà dell'800 non furono che tentativi parziali e insufficienti per risolvere il problema. Del resto ancora nello scorso decennio un buon numero di strumentisti del settore degli archi proveniva da Bari.

Procedendo intanto nella tipologia dei giornali che accolgono l'argomento musica, sono da ricordare quelli politici-umoristici-pupazzettati, in cui prevale una satira politica che molto spesso prende a prestito le storie dei libretti per presentarle in forma parodiata, raccontando le vicende delle amministrazioni locali. Ma il discorso sulla musica, in alcune di queste testate, va decisamente oltre questo tocco di curiosità, come si vedrà in seguito a proposito del *Don Ortensio*. Infine la consultazione diretta ha portato a considerare alcune testate letterarie, dove la presenza di argomenti musicali risulta essere piuttosto marginale, ma dove tuttavia i confini si allargano talvolta alla cronaca nazionale presentando particolari argomenti di studio come è il caso del *Salotto*, per il quale l'interesse per le origini storiche della canzone napoletana è giustificato dalla collaborazione del poeta-musicista-storico napoletano Salvatore Di Giacomo.<sup>4</sup> Concludono questa rapida rassegna di periodici due testate di carattere specifico: l'una di interesse esclusivamente musicale, *Evoluzione musicale*; l'altra, *Scena pugliese*, d'interesse artistico teatrale. Entrambe del 1911, le due riviste cercarono di approfondire le condizioni nelle quali versava l'ambiente musicale leccese, traendone delle considerazioni che misero in evidenza sia i motivi del dilettantismo musicale sia la mancanza, sulla stampa leccese, di una riflessione critica puntuale e oggettiva.

Dallo spoglio dei giornali presentati sono emersi tre importanti momenti della vita musicale nel

Salento: la realizzazione del teatro comunale Paisiello (1870), la costruzione su iniziativa privata del teatro Politeama (1884) e l'iniziativa, poi naufragata, di istituire un conservatorio musicale (1911). Ai primi due avvenimenti la stampa locale dedicò largo spazio, il terzo fu quasi del tutto ignorato. Tale sperequazione di attenzione, a mio avviso, indica come ai primi del '900 a Lecce la pura e semplice fruizione della musica concepita essenzialmente come spettacolo lirico-drammatico prevalesse su ogni considerazione della musica intesa quale espressione di crescita culturale della città.

#### b) *L'inaugurazione dei due teatri di Lecce e la stampa locale*

Benedetto Croce annovera Lecce tra le città dell'Italia meridionale che nella seconda metà del '700 furono sede di un teatro musicale.<sup>5</sup> Ma già nel gennaio del 1871, in occasione del rifacimento dell'antico teatro settecentesco, Sigismondo Castromediano aveva aperto il discorso sulla tradizione del teatro musicale a Lecce. La fonte usata dal Castromediano, anche se non esplicitamente espressa, è chiaramente deducibile: si tratta delle *Cronache leccesi* di F. A. Piccinni e in particolare del paragrafo dal titolo: "Motivo per cui si fabbrica in Lecce il teatro in questo anno 1759".<sup>6</sup> Il Castromediano, a testimonianza delle recite che i nobili leccesi allestivano nei loro palazzi, individuò i segni dell'antica passione salentina per il teatro nei manoscritti di "Composizioni sacre e profane in musica ed in prosa", conservati da certi amatori del suo tempo. Riprese poi la cronaca del Piccinni ripercorrendo le vicende che avevano accompagnato la costruzione a Lecce di un teatro stabile, inaugurato il 4 novembre del 1759 con l'opera *La gelosia* del maestro Nicola Vincenzo Piccinni.<sup>7</sup> Questo teatro, di struttura lignea, rimase attivo per oltre un secolo e fu chiuso nel 1864 per inagibilità.<sup>8</sup> La sua chiusura pose la necessità di provvedere Lecce di un nuovo teatro. Era questo un problema di carattere cittadino, oltre che artistico-teatrale, che nel 1868 sembrava non potesse essere più rimandato. La stampa sottolineò unanimemente i vantaggi economici che ne sarebbero derivati e si fece portavoce delle differenti opinioni che circolavano intorno alle proposte risolutive. Intervenne l'amministrazione comunale, che acquistò il vecchio teatro, ne ordinò la demolizione, e

<sup>5</sup> Cfr. B. Croce, *I teatri di Napoli*, Bari, Laterza, 1966, pp. 252, 255 sgg..

<sup>6</sup> F. A. Piccinni, "Cronache leccesi", in *Rivista storica salentina*, 5 (1908), pp. 217-219.

<sup>7</sup> S. Castromediano, "L'antico e il nuovo teatro in Lecce", in *Cittadino leccese*, 10, n. 4 (30 gennaio 1871).

<sup>8</sup> Cfr. A. de Donno, "Cronaca teatrale", in *Cittadino leccese*, 7, n. 4 (18 maggio 1867).

<sup>4</sup> Cfr. S. di Giacomo, "Piedigrotta", in *Salotto*, 1, n. 2 (21 ottobre 1885).

ANNO I.

LECCE 11 SETTEMBRE 1892

NUM. 25



# DON LIMONE

ABBONAMENTO  
Per un semestre . . . . L. 2,00

Un numero . . . . . Cent. 5  
> arretrato . . . . > 10

Direzione presso la Tipografia del giornale, via Generale Masca N. 6.

SI PUBBLICA OGNI DOMENICA



GRAN CONCERTO GENERALE SULL'OPERA LA FORZA DEL DESTINO  
ARIA DEL BARITONO — Urna Fatale!

avviò i lavori di costruzione del nuovo edificio. Nel 1868 due iniziative sorsero in vista del nuovo teatro: il leccese Raffaele Elmo, maestro di musica, fondò una scuola di canto corale; a sua volta nell'Ospizio "Garibaldi", con il contributo del Comune, fu costituita una "scuola di strumento da corda". Ci si preparava insomma, come meglio si poteva, a creare un ambiente musicale in grado di rispondere alle esigenze di una nuova struttura teatrale in piena attività. Il 28 dicembre 1870 il *Cittadino leccese* pubblicava il progetto d'appalto del nuovo teatro Paisiello, del quale si annunciava l'apertura per la seconda metà del mese di gennaio 1871. L'allestimento della prima stagione operistica fu affidato all'impresa del milanese G. Mastroienni-Aly, con l'obbligo di presentare cinque titoli per complessive sessanta rappresentazioni. Il teatro Paisiello s'inaugurò il 21 gennaio 1871 con l'opera *Un ballo in maschera* di G. Verdi. E l'insuccesso fu tale che probabilmente la prudenza di una stampa filoamministrativa consigliò di tacere sull'avvenimento come fatto di cronaca. Il pubblico invece - ce ne informano, nelle apposite rubriche, i critici teatrali - si accese, protestò contro l'impresa e la Commissione teatrale preposta dal Comune al controllo della buona riuscita degli spettacoli. Il critico teatrale del *Cittadino leccese*, distinguendo tra le aspettative deluse e i motivi concreti della disastrosa rappresentazione, osservò: "I fattori dell'insuccesso sono [...] la troppa aspettativa, l'orchestra disordinata [...] la massa dei cori mancante di capi fila, e per cui indisciplinata nel canto e grottesca nell'azione, in generale tutti i cantanti inferiori alla situazione".<sup>9</sup> Un giudizio non molto dissimile espresse il critico teatrale del *Propugnatore*.<sup>10</sup> Le altre rappresentazioni che seguirono furono: *Luisa Miller* di Verdi, *La favorita* di Donizetti, *Marta* di Flotow e *Saffo* del Pacini. La stampa dedicò alla *Luisa Miller* un ampio e positivo commento; alla *Favorita*, invece, riservò qualche ironia e nessun rilievo critico interessante. Infine, il tentativo di proporre due opere nuove per le scene leccesi, quali *Marta* e *Saffo*, risultò un vero e proprio naufragio: le cronache teatrali registrarono il netto insuccesso trovando la spiegazione più evidente nell'insufficienza dei concerti e chiamando in causa la Commissione teatrale che avrebbe dovuto tener conto delle difficoltà degli spartiti.<sup>11</sup> Sull'eco di queste critiche si chiuse la prima stagione

operistica del teatro comunale Paisiello. Per oltre un decennio, le manifestazioni musicali più importanti del Salento s'intrecciarono con le vicende di questo teatro.

Nel 1884 nasce a Lecce il *Don Ortensio*, giornale politico umoristico.<sup>12</sup> Esso s'interessa alla musica, e l'attenzione che le presta, per dirla con una sua espressione, sembra essere posta da chi "ha orecchie grandi per ascoltare". È un limite, questo, apertamente dichiarato. Siamo dunque lontani dal trovarvi considerazioni critiche attendibili e puntuali, ma bisogna riconoscere che alla mancanza di conoscenza specifica della materia si sopperisce con buone intenzioni e notevole sensibilità. Il *Don Ortensio* è attento compilatore dei programmi dei concerti bandistici e dedica grande spazio all'operetta. Grazie alla sua vocazione umoristica fa conoscere protagonisti e fatti di tutta una produzione musicale locale che pure ebbe il suo peso nella formazione del gusto musicale della città. Denuncia lo stato di decadenza e di abbandono del teatro Paisiello, costretto a basarsi su sussidi insufficienti e incerti da parte del Comune in un momento in cui la concorrenza del Politeama, nuovo teatro di prossima apertura, sta per diventare un fatto concreto. Il Paisiello era un teatro piuttosto piccolo: sin dal primo momento era apparsa evidente l'esiguità del palcoscenico,<sup>13</sup> in seguito anche la scarsa capienza di pubblico. Per il nuovo teatro che stava per sorgere si fece tesoro di questa esperienza e lo si costruì sufficientemente grande per disponibilità di posti e per le necessità di allestimenti scenici imponenti. Nel 1884 quindi, Lecce ebbe il suo secondo teatro: il R. Politeama Principe di Napoli, realizzato per iniziativa privata e con il concorso del Comune, fu inaugurato il 15 novembre con *Aida* di G. Verdi; la stampa seguì e annotò questo avvenimento e ne decretò il pieno successo. Dell'*Aida*, opera nuova per le scene leccesi, tutti ammirarono l'esecuzione sottolineandone fasto e grandiosità scenica. Anche *Don Ortensio* si unì al coro delle approvazioni, non senza manifestare tuttavia alcune riserve.<sup>14</sup> Stando alle cronache giornalistiche il compiacimento generale

<sup>9</sup> Zero, "Cronaca teatrale I", in *Cittadino leccese*, boll. ord. n. 192 (31 gennaio 1871).

<sup>10</sup> Cfr. De Riso, "Appendice teatrale", in *Propugnatore*, 11, n. 4 (30 gennaio 1871).

<sup>11</sup> Cfr. Zero, "Un parto difficile", in *Cittadino leccese*, boll. ord. n. 238 (19 marzo 1871); De Riso, "Appendice teatrale", in *Propugnatore*, 11, n. 15 (3 aprile 1871); Mosca, "Flagello umoristico teatrale", in *Propugnatore*, 11, n. 15 (17 aprile 1871).

<sup>12</sup> Il motivo occasionale della sua uscita ebbe a che fare con la musica: alcuni amici trovandosi a chiacchierare di "un cane di tenore che al [teatro] Paisiello metteva a prova la pazienza del pubblico", disapprovando questo e molto altro della stampa cittadina, decisero di fare una nuova testata. N. Foscarini, "Una parentesi", in *Don Ortensio*, 1, n. 37 (12 aprile 1885).

<sup>13</sup> Già alla prima rappresentazione a proposito del palcoscenico si rilevò: "Le scene che vi posero lo hanno ristretto assai". S. Castromediano, "L'antico e il nuovo teatro in Lecce", in *Cittadino leccese*, cit.

<sup>14</sup> Lamentò certa goffaggine tra i costumi e raccomandò che si eliminasse chi "ogni sera abbaiva confuso in mezzo al coro dei sacerdoti". "Celeste Aida", in *Don Ortensio*, 1, n. 28 (23 novembre 1884).

che accolse l'*Aida*, si ripeté in occasione di successive stagioni operistiche. Fattori politici e di costume, poi, impedirono che fra i due teatri si stabilisse un clima di concorrenza salutare per lo sviluppo della vita musicale salentina. Ma in definitiva mancò nei giornali un serio interessamento per la cultura musicale capace di suscitare dibattiti e formare opinione.

c) *Scena pugliese ed Evoluzione musicale*

Nel 1911 a Lecce, alla luce di due avvenimenti, quali furono la nascita di un'associazione di giornalisti teatrali pugliesi e l'istituzione di un conservatorio di musica, maturarono due iniziative editoriali di brevissima durata: *Scena pugliese ed Evoluzione musicale*. La Federazione dei corrispondenti pugliesi dei giornali teatrali d'Italia nacque a Lecce con l'intento "di tutelare gli interessi della classe e di promuovere efficacemente in Terra d'Otranto la diffusione della cultura musicale ed artistica in genere".<sup>15</sup> Essa si diede un organo, il settimanale *Scena pugliese*, il quale nel primo numero del 26 aprile 1911 presentò la propria carta d'identità proclamandosi autonomo e indipendente da cenacoli e partiti. Il giornale riportò i consensi della stampa italiana all'iniziativa leccese e sembrò far propria la tesi meridionalista sostenuta sul *Mondo teatrale* di Ancora, pubblicandone l'articolo che analizzava le ragioni politiche ed economiche della concentrazione dell'attività artistica nell'Italia settentrionale e la conseguente emarginazione del resto della nazione e in particolare della Puglia.<sup>16</sup> Si sostenne poi, a garanzia della critica, il principio del libero ingresso dei giornalisti in teatro.<sup>17</sup> Le premesse sembravano ottime. Del resto spunti interessanti si leggono sul "senso artistico" dei leccesi ammannito da una stampa troppo compiacente, sulla condizione di monopolio in cui operava il Politeama, ormai unico teatro lirico attivo a Lecce, sulle qualità degli artisti presentati dalle imprese che gestivano le stagioni operistiche, sulla questione dei prezzi ritenuti molto alti, e infine sul modo di impiegare i contributi

pubblici. Prolemi indubbiamente centrati, ma non sviluppati sino a trarne le conseguenti conclusioni politiche. Tutto si esaurì nell'arco di tempo della stagione operistica del 1911, senza che alcun dibattito serio scaturisse con l'opinione pubblica locale.<sup>18</sup> Ma veniamo ai fatti. L'associazione dei giornalisti pugliesi, mantenendo fede ai suoi propositi di promuovere e far conoscere i lavori di giovani e valenti musicisti locali, sostenne presso il consiglio comunale leccese la sovvenzione di lire 5000 in favore dell'impresa Quaranta, responsabile della stagione lirica del 1911, a patto che fosse garantito l'allestimento di *Velba*, un'opera di Giovanni Spazzarri, giovane musicista leccese.<sup>19</sup> Quell'anno invece il cartellone prevede: *Ruy-Blas* di F. Marchetti, *Madama Butterfly* di G. Puccini, *L'Africana* di G. Meyerbeer e *Carmen* di G. Bizet. *Scena pugliese* ne seguì le esecuzioni con una cronaca puntuale e pubblicò tre articoli conclusivi in cui si espresse un giudizio decisamente negativo per *L'Africana* e *Carmen*, meno duro per *Butterfly*. Si rilevò inoltre per *Ruy-Blas* qualche manchevolezza nel soprano e nell'orchestra. Per la prima volta a Lecce si leggeva una critica musicale riferita a spettacoli locali, su un foglio d'interesse specificatamente artistico: con chiaro riferimento alle responsabilità dell'impresa si parlò di voci utilizzate non adeguatamente rispetto ai personaggi, si parlò di amputazione di spartiti, di organici incompleti, di mediocrità della maggior parte degli artisti.<sup>20</sup> Le cronache teatrali dei periodici politici leccesi, invece, continuavano a rassicurare la cittadinanza sulla qualità della stagione operistica in corso.<sup>21</sup> Tenuto conto della sua breve durata e della sua coincidenza con la stagione lirica leccese del 1911, tenuto conto dell'ambiente tutto sommato ostile in cui visse, si potrebbe avanzare ora qualche considerazione di ordine generale su *Scena pugliese*. Questa testata cercò di darsi una veste regionale, ma in effetti mancò di una

<sup>15</sup> Solo il *Cinematografo*, giornale umoristico nato nell'11, sembrò cogliere le provocazioni di *Scena pugliese*, ma rispose con aria di sufficienza e praticamente eludendo il problema. Cfr. "Al Politeama", in *Cinematografo*, 1, n. 9 (14 maggio 1911).

<sup>19</sup> Sulle condizioni del sussidio comunale all'impresa Quaranta: Illicas, "Un pò di storia", in *Scena pugliese*, 1, n. 5 (26 maggio 1911); "Com'è sorta la Federazione ed i giudizi della stampa italiana", in *Scena pugliese*, cit.; "Al Politeama", in *Cinematografo*, 1, n. 1 (9 aprile 1911); "Stagione lirica", in *Provincia di Lecce*, 17, n. 14 (9 aprile 1911).

<sup>20</sup> Cfr. Maria, "Le turlupinature delle imprese teatrali ed il senso artistico dei leccesi", in *Scena pugliese*, 1, n. 3 (11 maggio 1911); Furio, "Riassumendo", in *Scena pugliese*, 1, n. 5 (26 maggio 1911); Airam, "Verso la fine", in *ibidem*.

<sup>21</sup> Cfr. "Tra le quinte e fuori", in *Provincia di Lecce*, 17, n. 16-18 (aprile-maggio 1911); Arober, "Teatri e concerti", in *Democrazia*, 12, n. 16-19 (maggio 1911).

<sup>15</sup> La Federazione dei corrispondenti pugliesi dei giornali teatrali d'Italia fu costituita per iniziativa di P. Tronci e L. Franco, il primo corrispondente dei giornali *Lo spettacolo*, *La vedette artistica*, *L'opera comica*, *La Cine-Fono*, il *Cafè chantant*; il secondo della *Musica* e de *La maschera*. Cfr. "Com'è sorta la Federazione e i giudizi della stampa italiana", in *Scena pugliese*, 1, n. 1, (26 aprile 1911).

<sup>16</sup> "Per il risveglio teatrale" [art. riportato dal *Mondo teatrale* di Ancora], in *ibidem*.

<sup>17</sup> "La Scena si è battuta strenuamente per l'ingresso libero dei giornalisti nel teatro.[...] La tesi del libero ingresso è da parecchi anni che ha fatto molto cammino dacchè il *Giornale d'Italia* aprì il primo fuoco." P. Palumbo, [lettera del direttore ai lettori], in *Scena pugliese*, 1, n. 4 (18 maggio 1911).

impostazione globale di questo tipo. Del resto l'articolo riportato dalla rivista *Mondo teatrale* rimase lettera morta. Risultarono poi senza filo conduttore le poche notizie provenienti da fuori; e qualche articolo dedicato a musicisti o comediografi pugliesi ebbe un taglio decisamente campanilistico. Questo limite di carattere locale si coglie non soltanto perché prevalsero le notizie riguardanti il Salento ma anche perché *Scena pugliese* risultò incapace di fare un salto di qualità e di passare dalla polemica allo sviluppo dei motivi generali che paralizzavano la vita musicale salentina. Un merito a questa testata va comunque riconosciuto: l'aver individuato nell'alleanza tra i proprietari del teatro Politeama, nelle imprese che essi ospitavano in un gruppo di giornalisti locali, il centro decisionale della musica a Lecce.<sup>22</sup> Tutto sommato, un ambiente musicale, quello salentino del primo decennio del '900, che risultava chiuso a qualsiasi discorso diverso che non fosse l'autogrificazione ciclica delle stagioni operistiche. E basterebbe questa riflessione per comprendere in quale atmosfera di scetticismo e d'indifferenza di buona parte della stampa locale maturasse l'idea di un istituto musicale a Lecce. Giovanni Spezzaferri, musicista leccese, formatosi nell'allora Liceo musicale *G. Rossini* di Pesaro,<sup>23</sup> era perfettamente consapevole delle ostilità che avrebbe potuto incontrare quando pensò di promuovere l'istituzione di un conservatorio di musica a Lecce, ma non si scoraggiò e almeno all'inizio sembrò riuscire. Il 2 giugno del 1911 uscì *Evoluzione musicale*, organo del costituendo conservatorio "L. Leo." L'articolo programmatico, in linea con lo storicismo romantico, conteneva indicazioni teoriche ed estetiche, ed esponeva problematiche didattiche<sup>24</sup> e pedagogiche, giuridiche<sup>25</sup> e sociali che apparivano una valida premessa per avviare un serio discorso musicale non solo nel Salento ma in una vasta zona del meridione, dove antiche condizioni di emarginazione privavano le popolazioni del diritto a una solida cultura musicale e dei vantaggi economici che da essa potevano derivare. Spezzaferri, passando in rassegna la distribuzione dei conservatori, licei e scuole musicali sul territorio nazionale, notava che regioni come gli Abruzzi, la Basilicata, la Calabria e la Puglia mancavano di scuole musicali. Egli proponeva un conservatorio o

un liceo musicale per ogni regione e non mancava di sottolineare che la situazione musicale di quelle zone risentiva delle carenze strutturali rilevate sia per la qualità delle manifestazioni prodotte sia per la formazione del gusto e del senso musicale.<sup>26</sup> Ma la conseguenza più grave che egli mise in evidenza fu la diffusione del dilettantismo musicale: "nel meridione per condizioni di cose la musica s'esplica in un dilettantismo tanto nocivo che giustifica in parte l'assenza quasi completa di veri maestri [...]. Succede su larga scala dunque che, in queste regioni [...] molti ingegni si perdono per mancanza d'insegnamento sano, e per l'impossibilità di portarsi a studiare a Napoli più delle altre città vicine; cosa che a pochi è dato, un pò per deficienza di mezzi, un pò per ritrosia, non essendo ancora queste genti convinte che della musica possa farsene una vera e propria professione."<sup>27</sup> L'analisi che Spezzaferri proponeva non era priva di considerazioni di ordine sociale che mostravano una conoscenza profonda dell'ambiente in cui egli si accingeva a operare, e che mettevano in evidenza l'atteggiamento di sfiducia che persisteva in alcune zone (atteggiamento che nel Salento è durato sin a tempi recenti) nei confronti delle garanzie economiche di un lavoro basato sulla musica. Probabilmente questa convinzione rendeva la musica agli occhi di molti, non escluso quelli dei politici locali, un bene poco rilevante dal punto di vista economico, e se mai interessante per i suoi contenuti estetici ed edonistici. Alla sottoscrizione, aperta su *Evoluzione musicale* per reperire i fondi necessari alla realizzazione del conservatorio risposero contribuenti privati piccoli e grandi, ma non fu registrato alcun sussidio pubblico. Intanto Spezzaferri si rendeva conto che la sola esistenza di una scuola non avrebbe garantito migliori destini musicali alla Puglia; bisognava creare un ambiente vivace e stimolante che attirasse attenzione anche fuori e promuovesse la circolazione di idee: attraverso il giornale egli indisse e divulgò una serie di concorsi di composizione distinti per forme musicali, uno per un libretto d'opera e, particolare da sottolineare, un'altro per una lirica per canto e orchestra, riservato a sole compositrici. *Evoluzione musicale* (per quanto è dato di sapere, si pubblicarono solo 7 numeri), non era soltanto organo del conservatorio musicale *L. Leo*; si rivelò una rivista musicale di buon livello in cui circolavano idee e notizie di respiro nazionale. Dal taglio decisamente specialistico ma agile per impostazione editoriale, ben articolato nei suoi filoni d'interesse, fedele alle linee enunciate nel suo programma, il periodico

<sup>22</sup> Cfr. "La voce del popolo", in *Scena pugliese*, 1, n. 1 (26 aprile 1911).

<sup>23</sup> C. Schmidl, *Dizionario universale dei musicisti*, Milano, Sonzogno, 1938, p. 533; *La Musica: Dizionario*, Torino, Utet, 1971, vol. II, p. 1174.

<sup>24</sup> Si annunciarono interventi sulle tesi mazziniane intorno alla musica; cfr. G. Spezzaferri, "Il programma", in *Evoluzione musicale*, 1, n. 1 (2 giugno 1911).

<sup>25</sup> Si rivendicò lo status riconosciuto per i maestri di musica. *Ibidem*.

<sup>26</sup> G. Spezzaferri, "Il Conservatorio Musicale Leo a Lecce", in *Evoluzione musicale*, *ibidem*.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

pubblicò saggi di storia ed estetica musicale con particolare attenzione verso gli aspetti del "melodramma", proponendo tre rubriche: *Recensioni*, redatta con cura dallo stesso Spezzaferri; *Divagazioni e curiosità musicali*, spigliata e riccamente condotta; e infine *Notiziario*, dove si affrontò la situazione editoriale italiana connessa al rinnovamento del teatro operistico, e dove trovò spazio naturale la cronaca nazionale e internazionale, dalle notizie sulla musica inedita alle notizie sugli interventi nel parlamento italiano intorno ai problemi musicali. Proprio con questi appuntamenti fissi, il giornale acquistò importanza significativa per il tentativo ben riuscito di uscire dagli schemi del provincialismo acuto, nei quali invece era scivolata *Scena pugliese*. Sebbene l'organo del conservatorio musicale "L. Leo" fosse proiettato in un'atmosfera di grande fermento, la stampa leccese non ne appariva minimamente intaccata. Soltanto in occasione di un concerto eseguito a Lecce a pro del Conservatorio, l'*Araldo*, altra testata leccese, all'epoca molto diffusa, scrisse: "noi siamo lieti [...] per gli ostacoli che la tenacia e la perseveranza dello Spezzaferri va superando, fino al punto che farà sperare non lontana l'apertura di un Ateneo che su i primi parve a molti un sogno".<sup>28</sup> In effetti l'inaugurazione del conservatorio "L. Leo" avvenuta il 3 novembre 1911, in forma "assolutamente intima",<sup>29</sup> conferma che la speranza nutrita all'inizio d'interessare all'impresa del conservatorio le amministrazioni comunali e provinciali, era svanita definitivamente. L'ambiente politico leccese non si mostrò sensibile al problema e l'esuberante dinamicità del giovane Spezzaferri (aveva solo 23 anni) non ebbe ragione di una prassi politica che solitamente aveva bisogno di tempi molto lunghi e di circostanze più adatte per maturare un salto di qualità nell'intendere l'espressione musicale nella sua compiuta valenza storica, come fatto artistico, culturale ed economico.

La connessione dunque, tra diletterantismo musicale, molto ben individuato da Spezzaferri, e la mancanza di un commento critico rigoroso alle manifestazioni musicali leccesi sulla stampa locale tra l'ultimo ventennio dell'800 e il primo decennio del '900, produceva una reazione a catena che diseducava il gusto e la sensibilità del pubblico salentino ed alimentava amorfismo critico nell'opinione pubblica, sicché accadeva che anche "il diletante" era bene accolto. Se dal 1884 in poi si aggiunge la mancanza di un organo pubblico di controllo nelle stagioni operistiche, si delinea maggiormente il quadro disordinato e privo di prospettive in cui

si esprimeva la presenza della musica nel Salento. Del resto il fatto che l'esigenza di una struttura scolastica, capace di creare un contesto adeguatamente ricettivo alla musica, non si fosse imposta come scelta politica, aggiunge argomentazione significativa alle conclusioni emerse dalla lettura delle due ultime testate. Agli inizi del secolo XX, quindi, il declino dell'importanza di Lecce nel Salento e in Puglia, veniva segnato per la musica dal fenomeno tipicamente leccese di nutrire la decadenza di questa città con la buona considerazione che di essa si aveva nel '700<sup>30</sup> e di perpetuarne il mito senza avvertire la necessità di una verifica mentre i tempi cambiavano.



<sup>28</sup> "Concerto pro Conservatorio", in *Araldo*, 5, n. 6/7 (6 agosto 1911).

<sup>29</sup> "L'inaugurazione del Conservatorio", in *Corriere meridionale*, 12, n. 42 (16 novembre 1911).

<sup>30</sup> A proposito del teatro di Lecce nella seconda metà del '700, S. di Giacomo, rilevandolo dalle commedie del Cerlone, riferisce di una "scala teatrale muliebri" che a partire da Malta risalendo verso il nord, poneva Lecce subito dopo Napoli tra le città che segnavano le tappe del successo delle "canterine". S. di Giacomo, *Cronaca del teatro S. Carlino, Trani, 1895*, 2<sup>o</sup> ed., p. 321.

Marcello Conati's  
*Interviste e incontri con Verdi* (1980)  
and the Nineteenth-Century Press

Richard Kitson  
(Vancouver)

The vast resources of the nineteenth-century musical press have remained largely unexplored.<sup>1</sup> A rather unique volume revealing the enormous riches contained therein is Marcello Conati's *Interviste e incontri con Verdi* (1980),<sup>2</sup> now available in a reliable and readable English translation by Richard Stokes as *Interviews and Encounters with Verdi* (1984).<sup>3</sup>

Editor and annotator Conati has long been aware of the inaccurate image of Verdi found in many biographies and studies of the composer.<sup>4</sup> However, an exceptional work noted for its accuracy is Frank Walker's study *The Man Verdi*<sup>5</sup> in which the author strives to reveal the composer's personality and the personalities of his intimates through an examination of the extensive correspondence Verdi and his associates conducted. Inspired by Walker,<sup>6</sup> Conati expands our knowledge of Verdi and his world through a compilation of "eye-witness accounts from the pens of those who had the chance to approach Verdi, to speak to him, to interview him."<sup>7</sup>

Forty-seven persons—among them writers, musicians, publishers, agents, artists, journalists and literati—met Verdi on one or more occasions between 1845 and 1900, and recorded their impressions of the composer in forty-four journal and newspaper articles and in portions of six books.<sup>8</sup>

<sup>1</sup> For a detailed discussion of the French musical press and the present state of research, see H. Robert Cohen, "The Nineteenth-Century French Press and the Music Historian: Archival Sources and Bibliographic Resources," *19th Century Music* 7 (1983): 136-42.

<sup>2</sup> Marcello Conati, *Interviste e incontri con Verdi* (Milan: Formichiere, 1980).

<sup>3</sup> Marcello Conati, *Interviews and Encounters with Verdi*, trans. Richard Stokes (London: Victor Gollancz, Ltd., 1984). Published in the United States by Cornell University Press.

<sup>4</sup> For an overview of the less reliable Verdi biographies, see Marcello Conati, "Bibliografia verdiana: aspetti, problemi, criteri per la sistemazione della letteratura verdiana," in *Atti del III Congresso internazionale di studi verdiani: Milano, Piccola Scala, 12-17 giugno 1972* (Parma: Istituto di studi verdiani, 1974), pp. 546-63.

<sup>5</sup> Frank Walker, *The Man Verdi* (New York: Alfred A. Knopf, 1962).

<sup>6</sup> Walker's work is discussed in Conati's introduction. See Conati, *Interviste*, xi-xiv; *Interviews*, xvii-xx.

<sup>7</sup> Conati, *Interviste*, xiv; *Interviews*, xx.

<sup>8</sup> See Appendix for a reproduction of Conati's Table of Contents in translation. The source of each article is

Although many of those who encountered Verdi are little known today, students of nineteenth-century music history will recognize some of their names: Marie and Léon Escudier, Verdi's French agents and publishers; the librettists Antonio Ghislanzoni and Giuseppe Giacosa; the English musician Charles Santley; the American singer and journalist Blanche Roosevelt; A. de Lauzières-Thémines, Verdi's "dogged supporter in France"; the famous critic Eduard Hanslick; and the eminent conductor Arturo Toscanini.

The journals and newspapers represented—some well-known, some obscure—were published in nine countries: Italy, France, Germany, Austria, Switzerland, Spain, Hungary, England and the United States. Following are the names of the most important: from France, *La France musicale*, *Le Journal des débats* and *L'Art musical*; from Italy, *La gazzetta musicale di Milano*, *Il trovatore* and *L'illustrazione italiana*; from Germany, *Die Signale für die musikalische Welt* and *Allgemeine deutsche Musikzeitung*; from England, *The Daily Graphic*; and from the United States, the *Musical Courier*.

Conati has scrupulously examined each of the encounters to ensure its authenticity. Accounts which betray a lack of reliability have been excluded; and in his lively introduction, Conati mentions specific spurious accounts which he has rejected.<sup>9</sup> Moreover, Conati has not only located the original published version of the majority of the fifty interviews and encounters, but also many reprints and translations of them (thirty-two from the nineteenth century, a few from the twentieth century).<sup>11</sup>

The interviews in this comprehensive and readable volume are presented in a chronological rather than thematic manner. To assure an accurate chronology, Conati has drawn upon his vast experience as a Verdi scholar, correcting errors in dating resulting from the passage of time that separated the actual interviews from their recorded recollections.<sup>12</sup> The chronological arrangement provides a "biography" of the composer from his early fame to the very close of his long life. Each interview is preceded by an introduction which is, in most cases, both extensive and informative. Conati supplies the

found in Conati's exemplary bibliography, *Interviste*, pp. 369-80; *Interviews*, pp. 381-93.

<sup>9</sup> *Interviste*, p. 126; *Interviews*, p. 131.

<sup>10</sup> *Interviste*, xv and xxi n. 19; *Interviews*, xx and xxvii n. 19.

<sup>11</sup> Sources for the original publications and all the reprints which have come to light are given at the outset of each chapter, and are cited again in the bibliographies of both the Italian and English versions.

<sup>12</sup> Problems of chronology are discussed in *Interviste*, xxi n. 20; *Interviews*, xxvi-xxvii n. 20.

reader with capsule biographies of the writers or the persons who actually met Verdi, and substantial explanations of the circumstances which brought about the meetings. Furthermore, for the many significant but now obscure characters cited in the text, Conati supplies relevant biographical information. For example, in the rather short article<sup>13</sup> describing a Parisian soirée at which Dantan *Jeune's* caricature-statuettes of Verdi (see Illustration p. 29) was unveiled before the composer and the assembled company, no less than eight guests are mentioned: Camille Du Locle, Adelina Patti, Maurice Strakosch, Gaetano Fraschini, Enrico Delle Sedie, Giorgio Ronconi, Achille Tamberlick and Achille de Lauzières. For each, Conati presents a note revealing the individual's relationship with the composer.

Some of the interviews broach controversial questions, differences of opinion and outright disagreements involving Verdi and his contemporaries. To inform the reader about such matters, Conati often relies extensively on the relevant correspondence which passed between Verdi and his associates, and between others. When quoting from the correspondence, Conati turns not to published sources but rather to the manuscript letters themselves to provide his own more accurate transcriptions.<sup>14</sup>

The contents of the fifty encounters, and many appended articles deal with a variety of subjects. The composer's physical appearance is traced from that of a "handsome young man of twenty-eight or twenty-nine"<sup>15</sup> in May 1845, through his middle years (1866), where Verdi is described as being "tall, thin yet solidly built, with Atlas-like shoulders,"<sup>16</sup> to the renewed vigour of his old age: "The old Maestro ... was already in his 86th year [1898-99]. He was small, but not bent. His hair was still thick and, like his beard, grey but not yet white."<sup>17</sup>

In the greatest number of interviews, Verdi's bearing and manner are reported as representing great self-control and reserve, mixed with sincere courtesy. Philippi described his personality: "From his face ... gleamed a pair of eyes of wonderful warmth and compelling kindness; his whole being

breathed such perfect serenity and such refreshing gentleness, and the first words he addressed me ... were imbued with such genuine kindness and profound humanity, that all my trepidation which had threatened to overwhelm me, vanished at once...."<sup>18</sup>

Verdi's main residences—Sant'Agata and the Palazzo Doria in Genoa—and the various hotels in major cities where the composer resided are described in detail. Such descriptions, of course, would have been of considerable interest to contemporary readers. We learn from Marie Escudier that the young Verdi (1845) "is extremely wealthy but his tastes are of the utmost simplicity. His study is sparsely furnished: four or five chairs, a grand piano, the statuette of himself, and above the piano three garlands with golden tassels hanging from a frame which contains, guess what? ... a cartoon entitled *Le Chemin de la Postérité*."<sup>19</sup> Both the interior and exterior of the villa at Sant'Agata are described in a number of articles. "Inside the house," writes Winterfeld, "everything breathed the same beneficial influence of noble and refined taste. Ostentatious splendour, extravagance and tasteless excess were nowhere to be seen; instead there were genuinely beautiful works of art, paintings and sculptures — always uplifting and beautiful to behold."<sup>20</sup> However, a different view emanates from the pen of Étienne Destranges, who describes the furnishings of the Verdi apartment at the Palazzo Doria. The entrance hall walls "are hung with colour prints, modestly framed, of the type that English newspapers offer as free gifts to their subscribers.... While I waited for the composer, I quickly examined the drawing room: red curtains, gilt chairs, mantelpiece ornaments in gilded bronze, two or three pieces of Boule furniture, and finally in a corner, a couch with a cushion, tapestried in garish colours and representing a pheasant. Oh, such a cushion would tempt a country priest!! Everything in this room breathes an atmosphere of profound bourgeois luxury."<sup>21</sup>

Of the relatively few interviews that offer eye-witness accounts of Verdi as a performing musician, five are concerned directly with the composer's presence at rehearsals. In them, we visit Verdi rehearsing the principals for the première of *Macbeth* in 1847 (IV); we observe the composer dealing with the orchestra of the Paris Opéra prior

<sup>13</sup> Ralph, VIII, *Interviste*, pp. 43-51; *Interviews*, pp. 44-53. Names of authors followed by Roman numerals, or Roman numerals enclosed in parentheses refer to the relevant chapters in Conati's *Interviste* and *Interviews*. See the volume's Table of Contents reproduced as an Appendix to this article.

<sup>14</sup> The problems of the Verdi correspondence are discussed in *Interviste*, xiii-xiv and xx nn. 12-13; *Interviews*, xix and xxv n. 12 and xxvi nn. 13 and 18.

<sup>15</sup> M. Escudier, I, *Interviste*, p. 7; *Interviews*, p. 7.

<sup>16</sup> Claretie, X, *Interviste*, p. 59; *Interviews*, p. 61.

<sup>17</sup> Philippi, XLVII, *Interviste*, p. 316; *Interviews*, p. 328.

<sup>18</sup> Philippi, XLVII, *Interviste*, p. 316; *Interviews*, p. 328.

<sup>19</sup> M. Escudier, I, *Interviste*, pp. 7-8; *Interviews*, p. 8. Three prints of the cartoon are reproduced in Conati, "Bibliografia verdiana," *op. cit.*, pp. 546-47.

<sup>20</sup> Winterfeld, XXII, *Interviste*, p. 145; *Interviews*, p. 150.

<sup>21</sup> Destranges, XXXII, *Interviste*, pp. 205-06; *Interviews*, pp. 212-13.

to the première of *Les Vêpres siciliennes* in 1863 (VII); we witness an extended rehearsal of *Don Carlos* in 1867 (X); we learn of the aged composer's rehearsal techniques when mounting *Otello* in 1887 (XXVII) and *Falstaff* in 1894 (XXXVIII). Moreover, there is a compelling account of Verdi conducting the *Requiem* at the 1877 Cologne Festival. According to August Guckeisen, "Verdi does not merely beat time, he conducts in the fullest sense of the word, he mirrors the musical ideas in his expression, his stance and the movement of his baton."<sup>22</sup> There are also two other reviews of Verdi as conductor, both taken from the Italian press of 1892.<sup>23</sup>

Verdi's opinions about music and musicians abound in this volume. Marie Escudier reports the composer's interest in Félicien David's "symphonic ode" *Le Désert*, which was introduced to Italian audiences in 1845.<sup>24</sup> (Conati notes that in 1894, almost a half-century later, Verdi's prodigious memory served to remind him of portions of David's score when he came to supply oriental ballet music for the Parisian première of *Otello*.<sup>25</sup>) Wagner's art is discussed in seven interviews.<sup>26</sup> Italo Pizzi, for example, engaged the composer in a conversation about Wagner and German opera, and reported that Verdi "approved [of] the Wagnerian principle of adapting the music to the drama, but he did not approve [of] the method, because Wagner, and his imitators to an even greater extent, often deliberately overstep the limits...." According to Pizzi, Verdi explained that such "music is fine in a German environment. Here in Italy, no. But in Germany it's fine. The curtain is hardly up, the lights go down and you are left in the dark like quails. In that darkness, in that stale air, your mind is so benumbed that that sort of music is fine. I have heard *Lohengrin* in Vienna and I also dozed off in that torpor. Even the Germans dozed!"<sup>27</sup> However, when discussing *Tristan and Isolde* with Philippi, Verdi stated "the work [by Wagner] which always arouses my greatest admiration is *Tristan*. This

gigantic structure fills me time and time again with astonishment and awe.... I consider the second act, in its wealth of musical invention, its tenderness and sensuality of musical expression and its inspired orchestration, to be one of the finest creations that has ever issued from a human mind."<sup>28</sup>

Three composers of French opera—Meyerbeer, Gounod and Thomas—receive considerable attention in several interviews. Verdi expresses very high and almost unreserved praise for the major operas of Meyerbeer. Gounod and Thomas fare less well. Both composers, according to Verdi, failed to depict musically the dramatic themes in some of the librettos they set. While Verdi considered Gounod's *Faust* a first-rate work, he said of *Romeo et Juliette*: "I would have wanted to create a more spirited work with contrasts, not a long duet."<sup>29</sup>

Berlioz is mentioned in but a single interview in which Verdi both expresses the opinion that *La Damnation de Faust* is its composer's masterpiece,<sup>30</sup> and discusses Berlioz's personality: "he could have led a charming life, but he was always unhappy, because of his melancholy character. He was a great man, although not everyone can understand his music."<sup>31</sup> Verdi's opinion of the music of Massenet, Alberto Franchetti, Mascagni and Puccini are also present in this work. It is noteworthy that there are no references to the operas of Donizetti and Bellini and little about Rossini.

Finally, Verdi's own creative process is addressed only once in the fifty interviews, in a conversation with an unknown journalist. When asked if the musical theme and the orchestration were conceived separately, the composer responded "the thought presents itself whole.... The difficulty is always [in] writing it down fast enough to express the musical thought in its entirety, precisely as it came into my mind."<sup>32</sup>

How refreshing it is to meet Verdi the man, to listen to his opinions and observations about his world, to see him sitting in the intimacy of his luxurious surroundings and to be present when he reflects upon his profession and the music of his contemporaries.

Conati, Verdian *par excellence*, has assembled—in quite an original way—a volume which provides us with a sharply-defined image of a "living" person. In reading this work one is reminded that

<sup>22</sup> August Guckeisen, "Vierundfünfzigstes Niederrheinisches Musikfest unter Leitung von Dr. Ferd. Hiller. Gefeiert in Köln am 20., 21. und 22. Mai," *Kölnische Zeitung*, 21, 22 and 23 May 1877. The portion of the review in which Verdi's conducting is described is reproduced in Conati, *Interviste*, p. 120; *Interviews*, pp. 125-27.

<sup>23</sup> Reports of Verdi's method of conducting in 1892, taken from issues of *Il commercio* and *L'Italia del popolo* are reproduced in Conati, *Interviste*, p. 124 n. 3; *Interviews*, p. 129 n. 3.

<sup>24</sup> Escudier, I, *Interviste*, p. 7; *Interviews*, p. 7.

<sup>25</sup> *Interviste*, p. 5; *Interviews*, p. 5.

<sup>26</sup> XV, XXII, XXV, XXXVI, XXXIX, XLVII, XLIX.

<sup>27</sup> Pizzi, XLIX, *Interviste*, p. 335; *Interviews*, p. 345.

<sup>28</sup> Philippi, XLVII, *Interviste*, p. 317; *Interviews*, p. 329.

<sup>29</sup> Destranges, XXXII, *Interviste*, p. 207; *Interviews*, p. 214.

<sup>30</sup> Fresnay, XXV, *Interviste*, p. 165; *Interviews*, p. 170.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> Kohut, XLVIII, *Interviste*, pp. 322-23; *Interviews*, p. 334.



oral history as a discipline may not be the exclusive domain of our own era and may not necessarily be limited to the recollections of those living. Conati's volume is exemplary; and it will surely serve as a model for other endeavours, for, as this work demonstrates, the nineteenth-century press is indeed ripe for scholarly research. Perhaps in the future we will have the opportunity to visit other contemporary musicians, and, hopefully from those visits we will learn as much as we have from this truly exceptional encounter with Verdi.

Appendix  
Table of Contents<sup>33</sup>

- I. E. [Marie Escudier (?): *A Visit to Verdi* (1845)  
 II. Peter Lichtenthal (?): *A Propos a Visit to Verdi* (1845)  
 III. Giovanni Dupré: *Verdi in Florence – An Opinion from Rossini* (1847)  
 IV. Eugenio Checchi: *Verdi at the Rehearsals for Macbeth from the Memoirs of Marianna Barbieri Nini* (1847)  
 V. Marc Monnier: *Giuseppe Verdi* (1855)  
 VI. Giuseppe Cencetti: *Maestro Verdi and the Impresario Jacovacci* (1859)  
 VII. Léon Escudier: *The Orchestra of the Opéra* (1863)  
 VIII. Ralph: *An Evening at Verdi's* (1866)  
 IX. Charles Santley: *A Visit to Verdi* (1867)  
 X. Jules Claretie: *A Rehearsal of Don Carlos – Verdi* (1867)  
 XI. Antonio Ghislanzoni: *Verdi's House at Sant'Agata* (1868)  
 XII. Stefano Sivelli: *The Origin of a Theme from Aida* (1869-1870)  
 XIII. Anon.: *A Portrait of Verdi Sketched by an American Pen* (1871)  
 XIV. Blanche Roosevelt: *My First Interview with Verdi* (1875)  
 XV. Anon.: *Verdi in Vienna* (1875)  
 XVI. Anon.: *Verdi on Singing* (1875)  
 XVII. Anon.: *Visit by Verdi to the Vienna Conservatoire* (1875)  
 XVIII. Anon.: *Verdi and the Plays of Grillparzer* (1875)  
 XIX. Anon.: *A Visit by Maria Wieck to Verdi* (1877-1878)  
 XX. A. de Lauzières-Thémines: *Verdi* (1879)  
 XXI. Caterina Pigorini Beri: *A Visit to Giuseppe Verdi* (1881?)  
 XXII. A. von Winterfeld: *Conversations in Verdi's Villa* (1883?)  
 XXIII. Giuseppe Giacosa: *Verdi at his Villa (Notes)* (1884)  
 XXIV. Edipi: *How I Met the Maestro* (1885?)  
 XXV. Paul Fresnay: *Verdi in Paris* (1886)  
 XXVI. Jacopo Caponi: *Verdi in Paris* (1886)  
 XXVII. Ugo Pesci: *Rehearsals for Otello* (1887)  
 XXVIII. Gino Monaldi: *An Interview with Verdi* (1887)  
 XXIX. Blanche Roosevelt: *A Visit to Verdi after the Première of Otello* (1887)  
 XXX. Ercole Arturo Marescotti: *A Visit to Verdi* (1887)  
 XXXI. A. de Lauzières-Thémines: *Verdi at the Opéra* (1879-1887)  
 XXXII. Étienne Destranges: *A Visit to Verdi* (1890)  
 XXXIII. Heinrich Ehrlich: *Verdi on Mascagni* (1892)  
 XXXIV. Anon.: *Verdi Photographed* (1892)  
 XXXV. Annie Vivanti: *Verdi's Falstaff – A Visit to the Composer* (1892)  
 XXXVI. Eduard Hanslick: *Verdi's Falstaff* (1893)  
 XXXVII. Ugo Ojetti: *Giuseppe Verdi and Cesare Pascarella* (1887-1893)  
 XXXVIII. J[ules] H[uret]: *Two Interviews with Giuseppe Verdi* (1894)  
 XXXIX. H. F. G.: *An Interview with Verdi* (1894)  
 XL. Deszö Szomory: *A Visit to Verdi* (1894)  
 XLI. Jules Massenet: *A Visit to Verdi* (1894)  
 XLII. Arnaldo Bonaventura: *A Personal Recollection* (1895)  
 XLIII. Heinrich Ehrlich: *A Visit to the 84-year-old Verdi* (1897)  
 XLIV. Giuseppe Depanis: *Verdi at Turin – Verdi Visited by Toscanini* (1884-1898)  
 XLV. Pietro Mascagni: *Verdi (Personal Reminiscences)* (1895-1900)  
 XLVI. Z.: *A Meeting with Verdi at Montecatini* (1898)  
 XLVII. Felix Philippi: *A Meeting with Verdi* (1898-1899)  
 XLVIII. Adolph Kohut: *Personal Reminiscences of Verdi* (1898-1900)  
 XLIX. Italo Pizzi: *Unpublished Verdi Memoirs* (1891-1900)  
 L. Giovanni Tebaldini: *Verdi Memoirs* (1897-1900)

<sup>33</sup> Rearranged Table of Contents taken from Richard Stokes' translation of Conati's volume.

### RIPM: An Overview

*A Paper presented at the Conference of the Music Library Association, 6 March 1985*

H. Robert Cohen  
(Vancouver)

The development of musical romanticism coincides with the parallel development of musical journalism and the creation of a very large number of periodicals dealing with musical activities. Specialized music reviews—numbering approximately 1500 during the 19th-century—in addition to *feuilletons* in daily newspapers, and articles in theatrical journals, in literary reviews and in *magazines de mode*, clearly constitute a documentary resource of monumental proportions that is of unquestionable importance to the music historian. To quote Vincent Duckles: "When the story of 19th-century musical scholarship is told in full detail, that story will owe much to the evidence to be found in the contemporaneous music press."<sup>1</sup> Yet in spite of the information contained therein, two problems have prevented this material from being exploited: (1) the limited number of libraries possessing the journals, and (2) the difficulty encountered when one attempts to locate specific information within an available periodical. But this you know, for again and again one reads in the literature statements such as this one by Ruth Watanabe: Retrospective periodical indexing is a "project which would prove extremely useful and for which an urgent need has been enunciated for decades."<sup>2</sup> What you may not know, however, is how the *Répertoire international de la presse musicale* is attempting to deal with at least a portion of this monumental mass of literature. Before outlining the activities, projects and plans of RIPM, perhaps I could briefly survey its short history.

I must begin by saying that the impetus for the *Répertoire* came initially from scholars working in the field, and specifically from their collective frustration, not only when attempting to locate material within a journal, but also when faced with answering even the most elementary questions concerning the press: who (apart from a few prominent names) are the most informative critics; which journals (apart from a few obvious titles) are most likely to be of interest to the music historian; of the specifically musical journals, which tend to chronicle musical life, which are of general interest

and which focus on specific subjects? I think it is fair to say that the feeling of inadequacy shared by many when searching for materials and for the answers to such questions, led a few to propose the creation of a fourth international repertory, following, of course, RISM, RILM and RIDIM.

In 1980, at the IAML Conference in Cambridge, Elvidio Surian and I—after discussion with numerous scholars and with the support of the Italian Musicological Society—sought IAML support for the establishment of the *Répertoire*. In 1981, at the IAML Conference in Budapest, the IAML Board approved the creation of RIPMxix, subsequently shortened to RIPM. The following year, 1982, Professor Christoph-Hellmut Mahling, Chairman of the Musicology Institute at Johannes-Gutenberg-Universität (Mainz), proposed to the directorate of the International Musicological Society similar approval for the fledgling fourth "R", approval which was shortly forthcoming. As such things go, then, the *Répertoire* has been in existence for a relatively short period of time, a period we can rightly refer to as the formative years. What has RIPM accomplished during this period and what lies immediately before us?

To coordinate RIPM activities, two research centres have been established, one at the University of British Columbia (U.B.C.) in Vancouver, the other at the Parma Conservatory in Italy. In order to assure the essential international cooperation, a thirteen-member Commission Mixte has been created, with each board member representing RIPM activities in one country, or at times in two or three linguistically related countries. The following countries are currently represented on the Board: Austria, Belgium, Canada, France, West Germany, Great Britain, Hungary, Italy, Poland, Portugal, Sweden and the United States. The organization of RIPM sessions at the annual IAML conferences offers an opportunity for Board meetings and for continued personal contact and communication. A major RIPM session for the IMS Bologna congress is now in the planning stage.

To date, RIPM activities have focused on three areas, the annual publication of *Periodica Musica*, the development of a research archive, and the creation of an indexing methodology for dealing with the 19th-century press. I shall say only a few words about each.

At the 1982 IAML Conference in Brussels, Professor Zoltan Roman announced plans for an annual RIPM publication entitled *Periodica Musica*, a publication which was to offer an opportunity for scholars, archivists and librarians to disseminate information concerning all aspects of 19th-century periodical literature dealing with music and musical life. Appearing on schedule in 1983, Volume I

<sup>1</sup> "Patterns in the Historiography of 19th-Century Music," *Acta Musicologica* 42 (1970): 78.

<sup>2</sup> "American Music Libraries and Music Librarianship: An Overview in the Eighties," *Notes* 38, No. 2 (December 1981): 248.

contained an important inventory identifying journals in eleven countries selected for priority indexing by RIPM's Commission for Bibliographic Research, general remarks about the undertaking, as well as articles and notices on periodicals and pertinent projects in Italy, Great Britain and Poland. Volume II, published in 1984, contained texts dealing with 19th-century music journals in Germany, Russia, Hungary and the United States. This year's issue is devoted to Italian journals; for the 1986 issue we have already accepted articles dealing with Belgian, Hungarian, Portuguese, Russian and Croatian topics. I am pleased to report that *Periodica Musica* appears to have attracted a certain amount of attention and that the number of standing orders received now allows us to increase the size of future issues.

As I shall explain in a moment, collaborators indexing journals for RIPM shall send their work to the Vancouver Centre where it shall be verified, edited, entered into the computer and published. Such a procedure, of course, requires copies of the indexed journals and therefore a centralized archive. We were fortunate in two respects when establishing the Archive. First, because Hans Burndorfer—U.B.C.'s Music Librarian and Director of the Archive—had over a long period of time already developed a good collection of 19th-century journals with funds both from the University library and from various external sources. And second, because the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada cited the RIPM Archive as one of national importance, a distinction which subsequently allowed us to receive major funding for the Archive's development, including a recent grant to film journals in European libraries. In addition to a fine hard copy collection, the Archive also possesses all commercially available microfilm reproductions and reprints of 19th-century music journals. A catalogue of the Archive, which now contains approximately two hundred and fifty 19th-century titles, will be made available next year.

Now let us turn to the most important issue, the indexing itself. Several considerations assisted us in determining an appropriate indexing method: (1) fear of failure — other well-conceived projects had been abandoned, and still other attempts failed because of the lack of uniform indexing procedures; (2) a sense of realism — the desire to accomplish that which could be achieved, as opposed to planning what *might* be achieved, if boundless millions came regularly our way; (3) the wish to develop a method that would allow all those with the desire and ability to participate, to do so; (4) to employ computer technology when possible but not to the point of excluding those without knowledge of computers; (5) to employ laser printing techniques

to reduce production costs; and (6) in general to construct a cost-effective realistic procedure for producing volumes.

At this point we are very close to achieving our goals. A great deal of time, effort and money has already gone into developing an indexing system which satisfies our requirements — and here is where we now stand. A two-volume Guidelines Manual—Instructions to Contributors—has already been written, as have complementary computer and laser printer programs.<sup>3</sup> Moreover, a full RIPM prototype volume has been prepared to test both the method and the programs.

All of this material was presented to the RIPM Commission, which in turn ultimately formed a North American sub-committee, composed of Lenore Coral, Geraldine Ostrove, Maria Calderisi-Bryce, Barry S. Brook and myself, to review the method. Several suggestions have already been incorporated into the title-oriented indexing system, and it is likely that the RIPM methodology will be ready for final approval in September at the next IAML conference. Thereafter, the Guidelines will be translated into French, Italian and German. If the project moves forward as planned, two RIPM volumes—one treating *La Chronique musicale*, the other *L'Art musical*—will appear in 1986.

Basically, the RIPM indexing method begins with an annotated calendar, or table of contents. The calendar is entered into the University of British Columbia's mainframe computer which when linked to a 9700 Xerox laser printer produces in a camera-ready format both the annotated calendar and a single index containing references to authors, key-words, music and illustrations. Thus, from a single annotated calendar, the computer and printer generate a full RIPM volume.<sup>4</sup> I would like to close with two comments. By employing laser printing techniques we may choose to print on demand—the laser printer prints at the rate of two pages per second—and thus avoid an initial outlay of capital; and, by employing computer technology we can prepare for the day when collaborators will send their annotated calendars to the Vancouver Centre on floppy disks, which will greatly increase the speed of production of RIPM volumes. But let us first produce volume one, and then speak of such things.

<sup>3</sup> The data analysis and printing programs required for producing the two-part RIPM volumes in a camera-ready format were developed at the University of British Columbia by Frank Flynn of the Faculty of Arts Centre for Computing and Data Analysis, and by Peter van den Bosch and Paul Zablosky of the University Computing Centre.

<sup>4</sup> The indexing and printing procedure will be the subject of an article in the 1986 issue of *Periodica Musica*.

### A Note from the Editors

*Periodica Musica* – the annual publication of the Répertoire international de la presse musicale (RIPM) – offers an opportunity for scholars, archivists and librarians to disseminate information concerning nineteenth-century periodical literature dealing with music and musical life. It offers a forum for dialogue and a publication through which those working in the field can communicate. It is our hope that *Periodica Musica* will serve as a means for stimulating interest in an area that is of fundamental importance to the development of nineteenth-century studies in musicology.

\* \* \*

*Periodica Musica* accepts submissions in English, French, German and Italian, and is published once each year, in the Spring. Only those texts received before 1 November can be considered for publication in the following year's issue.

Prospective contributions  
should be sent to:  
Zoltan Roman  
Department of Music  
University of Calgary  
Calgary, Alberta  
Canada T2N 1N4

Subscription information  
may be obtained by writing to:  
Business Manager  
*Periodica Musica*  
6361 Memorial Road  
University of British Columbia  
Vancouver, B. C.  
Canada V6T 1W5

\* \* \*

Camera-ready copy for this publication was produced on the University of British Columbia's Xerox 9700 laser printer. The necessary data analysis and printing programs were developed by Frank Flynn of the Faculty of Arts Centre for Computing and Data Analysis, and by Peter van den Bosch and Paul Zablosky of the University Computing Centre.

Printed at the  
University of British Columbia  
Printing Centre