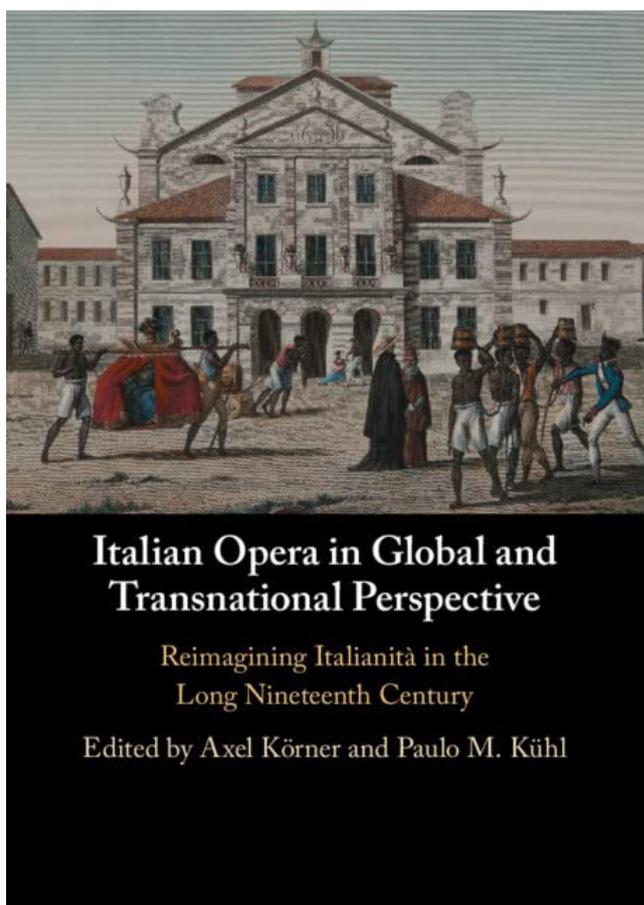




***Italian Opera in Global Perspective: Reimagining Italianità in the Long Nineteenth Century*, ed. by Axel Körner and Paulo M. Kühl, Cambridge, Cambridge University Press, 2022, pp. xvii+322 (con figure ed esempi musicali), ISBN 978-1-108-84386-7 hardback.**



Questo volume collettaneo scaturisce dal progetto di ricerca internazionale *Reimagining Italianità: Opera and Musical Culture in Transnational Perspective*, finanziato per un periodo di tre anni (dal 2016 al 2018) dalla Leverhulme Trust, con sede al Centre for Transnational History della University College London, in collaborazione con la Brown University, la University of Cambridge e la Universidad de Campinas. I tredici saggi che vi sono raccolti – cui si aggiungono la lunga introduzione dei due curatori e un sintetico ma assai denso epilogo firmato da Benjamin Walton – rappresentano una selezione dei contributi di ricerca presentati alle tre conferenze organizzate in seno al progetto (a Cambridge, Providence e Campinas), via via affiancate da workshop e gruppi di lettura che hanno coinvolto numerosi collaboratori esterni, menzionati nella prefazione al volume. Il progetto, prima ancora

del volume, si inserisce in una crescente proliferazione di indagini accademiche e gruppi di studio in diverse discipline che condividono approcci di ricerca transnazionali e globali. Emblematico, in tal senso, che la sua sede principale, il Centre for Transnational History (University College, London), si prefigga di fornire un forum per la ricerca e il dialogo accademico tra studiosi i cui lavori si pongano «above or beyond the structures of states and nations»,¹ ospitando numerosi progetti multidisciplinari che spaziano dal tracciamento dell'impatto della tratta di schiavi sulla formazione della Gran Bretagna moderna (*Legacies*

¹ <https://www.ucl.ac.uk/history/research/ucl-centre-transnational-and-global-history> (consultato il 30 marzo 2024).

of *British Slave Ownership*) allo studio della circolazione di beni di lusso asiatici nelle case britanniche durante l'amministrazione dell'Impero da parte della East India Company (*East India at Home, 1757-1857*).²

Si cadrebbe in errore nel ritenere che il principale obiettivo del volume sia solo quello di ampliare il campo d'indagine consueto alla circolazione dell'opera italiana al di là dei confini dello stivale e di quelli europei – operazione che, in sé, più che una novità costituirebbe una prosecuzione degli studi transnazionali e postcoloniali già ben avviati in campo musicologico negli ultimi anni. Nell'epilogo che tira le fila del discorso, Walton chiarisce il possibile equivoco richiamando la distinzione tra 'Italian opera' e 'opera in Italy' postulata nel 1991 da David Kimbell, che riconosceva come la linea di demarcazione tra le due categorie fosse «shadowy and ill-defined, to say the least».³ I saggi raccolti nel volume contribuirebbero a ridefinire tale distinzione in termini non meramente spaziali, ma anche concettuali, al contempo ponendosi in dialogo con alcuni degli studi musicologici più recenti che guardano all'opera italiana come a una forma artistica internazionale definita dalla lingua, più che da un presunto carattere nazionale della musica (Tim Carter), o che ritengono che l'opera possa essere realmente compresa solo attraverso un'analisi delle sue connessioni con il contesto della società italiana del tempo (Emanuele Senici e Mary Ann Smart).⁴ In altre parole – di Walton – in ballo non c'è semplicemente una «expanded geography, but an expanded understanding of opera's diffusion across the world during the nineteenth century» che vada oltre alla mera analisi di partiture, produzione e ricezione, intendendo invece l'opera italiana come un «interlocking nexus of performances in opera houses, salons and streets, realised by performers ranging from the best-paid celebrity to the most tentative amateur, all shaped by (while also helping to shape) a wider operatic discourse within Italy and without» (*Epilogue*, pp. 299-301). L'opera italiana è dunque studiata in quanto 'nomadic medium', il cui significato socioculturale e i cui confini estetici sono continuamente ridisegnati in base al suo contesto di produzione e fruizione.⁵

All'ampliamento del campo d'indagine corrisponde quindi, nelle intenzioni del progetto, l'adozione di un indirizzo metodologico che non solo metta in dubbio la validità dell'opera nazionale come categoria analitica precostituita, ma che miri allo studio del significato cangiante dell'idea di 'italianità operistica' – ovvero dell'idea di italianità via via associata all'opera italiana. Se infatti, come i curatori ripetono più volte, il volume indaga «the impact

² <https://www.ucl.ac.uk/history/research/ucl-centre-transnational-and-global-history/projects> (consultato il 30 marzo 2024).

³ DAVID KIMBELL, *Italian Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. XIII.

⁴ I riferimenti sono, rispettivamente, a: TIM CARTER, *Understanding Italian Opera*, New York, Oxford University Press, 2015; EMANUELE SENICI, *Music in the Present Tense: Rossini's Italian Operas in Their Time*, Chicago, University of Chicago Press, 2019; MARY ANN SMART, *Waiting for Verdi: Italian Opera and Political Opinion*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2018 [citato come *Looking for Verdi* a p. 299, note 8 e 9].

⁵ Il concetto di opera come 'nomadic medium' è richiamato all'interno del volume recensito da Francesco Milella (p. 80, nota 8), che ne attribuisce l'impiego a Benjamin Walton, nel saggio in corso di pubblicazione *Teresa Schieroni and the Beginning of Global Opera*, sulla scorta di JOHN PLUNKETT, *Moving Panoramas c. 1800-1840: The Spaces of Nineteenth Century Picture Going*, «Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century», xvii/2013, pp. 1-34: 9.

of transnational musical exchanges on notions of national identity associated with the production and reception of Italian opera in the world», in conseguenza dei suddetti scambi internazionali tra musicisti, compositori, impresari e pubblico, le idee di italianità operistica continuarono a cambiare e a essere riconfigurate nel corso del diciannovesimo secolo, quando l'opera divenne un prodotto estetico globale.⁶ Il concetto di 'italianità' non è quindi considerato come un assunto da cui partire; al contrario, i saggi raccolti nel volume ne mettono in luce la fluidità, esaminando i modi in cui tale concetto è stato di volta in volta costruito e discusso nel contesto della produzione dell'opera italiana su scala globale, attraverso un approccio multidisciplinare teso a un'analisi culturale della produzione operistica (capitolo 1, *Opera and Italianità in Transnational and Global Perspective: An Introduction*, p. 13). Curioso che, nel titolo del volume, così come al suo interno, la locuzione 'italianità' compaia sempre in italiano e non nel suo corrispettivo inglese (*italianness* o, meno comune, *italianity*), lingua adottata da tutti i saggi raccolti: tale scelta, mai affrontata in maniera esplicita dai curatori, rischia di essere fuorviante, quasi suggerisca una prospettiva peninsulare che è, al contrario, altamente rifuggita.

I tredici capitoli centrali sono organizzati grosso modo in ordine cronologico, concentrandosi su casi studio individuali che offrono accesso ai diversi significati che l'opera italiana e le idee di italianità a essa correlate assunsero in contesti socioculturali differenti. L'intento dichiarato (p. 37) è quello di accompagnare idealmente il lettore lungo un itinerario analogo a quello percorso dalle compagnie operistiche che sono al centro di gran parte degli studi, partendo dall'Italia, per poi spostarsi dall'Europa alle Americhe e all'Asia sudorientale e meridionale con diversi viaggi di ritorno intermedi. Scorrendo il volume si nota l'assenza di un contributo dedicato specificatamente alla Francia e ai suoi legami con l'opera italiana, argomento su cui però già abbonda la letteratura specialistica. Affiorano poi inevitabilmente i legami tra i capitoli che si concentrano su aree geografico-culturali vicine, disegnando percorsi di lettura alternativi sulle orme del concetto mutevole di italianità operistica.

Nei due capitoli dedicati alla Germania, ad esempio, il canto italiano inteso come naturale espressione del popolo peninsulare e l'opera italiana in quanto genere sono alla base di una logica oppositiva che riguarda sistemi educativi e identità nazionali. Nella sua articolata discussione delle idee di italianità alla base del trattato di pedagogia vocale *Briefe an Natalie über den Gesang* (Lipsia, 1803) di Nina d'Aubigny von Engelbrunner (capitolo 3, *Nina d'Aubigny's 'Italian Voice': A Musical Projection Screen in German National Discourse*), Carolin Krahn sottolinea il ruolo da esso giocato nella creazione di stereotipi sull'Italia nella società di lingua tedesca, svelandone le ambizioni sociali e morali. Dopo aver posto l'accento sulla centralità del ruolo della madre nell'educazione letteraria e musicale di una classe media istruita allora emergente, Krahn esamina il trattato di d'Aubigny nel contesto di un'ambivalenza estetica destinata a influenzare la storiografia tedesca a venire: laddove si riteneva che per il popolo italiano il canto fosse frutto di 'naturale disposizione', verosimilmente anche sotto l'influenza di Rousseau, le sue melodie erano ritenute inferiori a quelle tedesche. Se, da un lato, d'Aubigny individuava infatti nel canto italiano un modello ideale di riferimento, al

⁶ Si vedano: l'occhiello del volume (p. [i]), *Preface and Acknowledgements* (p. xv) e *Opera and Italianità in Transnational and Global Perspective: An Introduction* (pp. 4-5).

contempo ne sottolineava il declino, dovuto a un'errata educazione e a un gusto sempre più rivolto verso l'esibizione di virtuosismi. Krahn nota dunque come il testo di d'Aubigny – contestata la presunta superiorità del canto italiano – individuasse nell'educazione vocale un possibile strumento per costruire una cultura musicale tedesca coesiva capace di superare le barriere sociali. Krahn conclude che leggere queste fonti guardando al di là degli argomenti strettamente musicali possa rivelare nuovi aspetti della costruzione imagologica in Germania e nella storiografia musicale europea (p. 76).

Richard Erkens (capitolo 12, *German National Identity and Operatic Italianità: Franchetti's and Leoncavallo's Operas on German Myths*) sposta invece il discorso sulla ricezione in Germania di due opere scritte da compositori italiani su soggetto tedesco, interrogandosi sul problematico rapporto tra stile operistico, esoticismo e identità nazionale. Commissionata nel 1894 dall'imperatore tedesco Guglielmo II perché ne celebrasse la dinastia, *Der Roland von Berlin* di Ruggero Leoncavallo andò in scena nel 1904, a Berlino. Erkens mette in luce come le durissime critiche mosse a Leoncavallo si rivelarono un'opportunità per attaccare indirettamente Guglielmo II e le sue politiche culturali, laddove si metteva in dubbio che il compositore italiano avesse sufficiente familiarità con la *couleur locale* e la *couleur historique* del mito rappresentato, ritenendo che sarebbe stato invece più opportuno assegnare l'incarico a un compositore tedesco. *Germania* di Alberto Franchetti debuttò invece con successo al Teatro alla Scala nel 1902, potendo contare su un libretto, firmato da Luigi Illica, che affrontava eventi storici che avevano per protagonista gente comune del popolo tedesco. Ripresa in Germania due volte prima della Prima Guerra mondiale (a Karlsruhe nel 1908 e ad Amburgo nel 1913), fu criticata per le sue inesattezze storiche e per gli accostamenti stilistici ritenuti incompatibili con il soggetto. Dopo un'analisi delle strategie adottate dai due compositori per creare un paesaggio sonoro tedesco, Erkens – il cui testo, insieme a quello di Andrew Holden, è l'unico tra quelli contenuti nel volume a prevedere esempi musicali – conclude che i tentativi di germanizzare il linguaggio musicale compiuti da Leoncavallo e Franchetti si rivelarono altrettanto fallimentari perché entrambe le opere, in Germania, erano percepite come italiane. L'inclusione di elementi ritenuti 'esotici' dai due compositori (come il ricorso a musiche tradizionali preesistenti) minarono quindi le aspettative di italianità; le influenze wagneriane ravvisabili in entrambe le partiture risultarono inoltre anacronistiche rispetto ai soggetti messi in musica (come l'uso delle tube di Wagner per rappresentare una battaglia napoleonica in *Germania*). In sintesi, entrambe le opere furono accolte come prodotti ibridi, che oscillavano tra due caratteri nazionali senza rappresentare nessuno dei due.

Il rapporto tra identità nazionale e stile musicale è alla base anche del singolare capitolo di Arnold Jacobshagen (capitolo 8, *Reimagining Rossini: Obituaries as Transnational Narratives of Italian Opera*), che prende in esame i necrologi pubblicati alla morte di Rossini fuori dall'Italia, ripercorrendo le narrazioni (europee) predominanti sul compositore e sulla sua italianità. Se la stampa britannica e quella francese non nascosero il proprio entusiasmo verso il compositore, l'atteggiamento della stampa di lingua tedesca fu assai più moderato: significative, in tal senso, le parole di Eduard Hanslick, che definì Rossini «Italy's most brilliant and popular composer» (p. 150), implicitamente limitandone la fama al campo ristretto della musica della Penisola. Accanto al consolidarsi di luoghi comuni che avrebbero accompagnato la memoria di Rossini (taluni positivi, come il supposto trasferimento di genio da Mozart al Pesarese, talaltri negativi, come l'allusione alla sua presunta avarizia), Jacobshagen nota come tutti

i necrologi sembrano condividere la certezza che Rossini avesse vissuto una vita felice e spensierata, presentando frequenti richiami alla sua infanzia trascorsa in Italia. Di fatto, nella costruzione retorica dei testi passati in rassegna, tale felicità appare strettamente dipendente dalle origini di Rossini, laddove si riteneva che i paesaggi mediterranei italiani avessero avuto riflessi non solo sull'indole allegra del compositore, ma anche sul suo caratteristico stile musicale. Tali visioni stereotipate risultano ancor più infondate alla luce degli assai noti problemi psicologici attraversati da Rossini nel corso della sua carriera e acuitisi nei suoi ultimi anni di vita, su cui Jacobshagen non si sofferma esplicitamente – dandoli per scontati – ma che fanno da sottotesto implicito all'intero contributo.

Nel capitolo dedicato all'Impero asburgico (capitolo 5, *Italian Opera in "Vormärz" Vienna: Gaetano Donizetti, Bartolomeo Merelli and Habsburg Cultural Policies in the Mid-1830s*), firmato da Claudio Vellutini, l'opera italiana e le idee di italianità a essa associate divengono invece sinonimo di cosmopolitismo. Grazie alla scoperta di nuovi documenti d'archivio, Vellutini dimostra come le trattative di Donizetti con il Kärntnertheater avessero preso avvio già nel 1835, non appena l'imperatore Ferdinando I, succeduto a Francesco I, ebbe affidato la gestione del teatro a Bartolomeo Merelli e Carlo Balocchino. Vellutini legge il mancato raggiungimento di un accordo nel 1835 (quando la fama di Donizetti era circoscritta prevalentemente all'Italia) e il debutto viennese del compositore con *Linda di Chamounix* nel 1842 (ai tempi in cui aveva ormai raggiunto il successo internazionale e la sua musica era divenuta emblema di cosmopolitismo) alla luce della politica culturale asburgica, che sosteneva un'idea di italianità e di opera italiana funzionale alla rappresentazione di Vienna come capitale di un impero multinazionale. Vellutini conclude suggerendo una riconsiderazione del cosiddetto 'Vormärz', da intendersi non più come un periodo statico prima della rivoluzione fallita del 1848, ma come una fase cruciale della storia austriaca, in cui si innescarono processi di modernizzazione che promuovevano idee culturali sovranazionali e che spianarono la strada a quanto sarebbe successo dopo.

Il capitolo di Andrew Holden (capitolo 9, *From Heaven to Hell to the Grail Hall via Sant'Andrea della Valle*), l'unico a concentrarsi su una prospettiva peninsulare, affronta invece un momento di crisi identitaria dell'Italia post-unitaria, su cui incombeva il problema istituzionale di una Chiesa che, pur non riconoscendo il nuovo regno, continuava a controllare il sistema educativo del paese e ad avere grande influenza sulla sua popolazione, prevalentemente cattolica. Holden ritiene che compositori e librettisti fossero consapevoli di dover creare un vocabolario religioso-operistico che contribuisse alla delineazione di una nuova italianità, capace di far fronte alle influenze d'Oltralpe. Attribuisce quindi la proliferazione di temi religiosi nella produzione operistica di quel periodo a due fattori differenti ma tra loro interconnessi: da un lato, alla necessità di prendere parte al dibattito contemporaneo sul ruolo della religione nella società; dall'altro, all'assorbimento di modelli stranieri cosmopoliti (tra cui il *grand opéra*). Holden prende dunque in esame l'influenza di *Robert le diable* di Meyerbeer e dell'opera tedesca sulla rappresentazione del sovrannaturale nel *Mefistofele* (1868) di Arrigo Boito, *Asrael* (1888) di Alberto Franchetti e *La tentazione di Gesù* (1902) di Carlo Cordara, per poi soffermarsi sulla ricezione di opere che incorporavano parentesi liturgiche (tra cui *Cristoforo Colombo* di Franchetti e *Tosca*) e della prima romana di *Parsifal*. Holden conclude che la religione, in tutte le opere discusse, «can be seen as offering a set of markers in which an evolving but unstable sense of *italianità* in the post-unification decades was tested and contested» (p. 191).

Spostandosi oltreoceano, l'opera italiana sembra prestarsi bene a incarnare le aspirazioni identitarie delle élite post-coloniali, divenendo strumento culturale capace di veicolare idee di modernità, civilizzazione, cosmopolitismo e occidentalizzazione, cui non di rado si opposero resistenze locali che contribuirono a ridefinire e rinegoziare il concetto di italianità operistica. Il potenziale contrasto tra promesse di civilizzazione e loro concrete attuazioni è colto efficacemente nella copertina del volume, che riproduce un disegno dell'artista e scrittore francese Jacques Arago (1790-1855), *Vue de la Salle de Spectacle sur la Place do Rocío, à Rio de Janeiro*, di cui scrivono i due curatori in apertura alla loro introduzione: sullo sfondo del Theatro São João, a Rio de Janeiro, in primo piano si stagliano le figure di schiavi incatenati costretti a compiere diverse mansioni, a enfatizzare, secondo Körner e Köhl, il contrasto tra la grandiosità dell'edificio – disegnato sul modello del São Carlos di Lisbona e simbolo del progetto di civilizzazione della corte portoghese – e la violenza della schiavitù, «seemingly as a by-product of the continent's Europeanisation» (p. 2).

Il Theatro São João, costruito cinque anni dopo il temporaneo trasferimento della capitale portoghese da Lisbona a Rio nel 1808, ospitava non solo una compagnia d'opera italiana e una troupe di balletto francese, ma anche una compagnia di attori che presentavano spettacoli teatrali in portoghese. Ne parla Fernando Santos Berçot nel primo dei due capitoli dedicati interamente al Brasile (capitolo 2, *The Italian Opera Company and the Press in Rio de Janeiro, 1820-1831*), in cui dimostra come l'opera italiana abbia giocato un ruolo cruciale nella costruzione dell'identità nazionale brasiliana soprattutto dopo la dichiarazione d'indipendenza del 1822, poiché incarnava quelle idee di civilizzazione e di Illuminismo culturale cui si ispiravano i leader del movimento indipendentista, desiderosi di dimostrare le loro connessioni con l'Europa e di superare il passato colonialista. Collateralmente, l'opera italiana attirò a sé anche molta diffidenza, soprattutto dopo la costruzione del Theatro São Pedro de Alcântara nel 1826 (in sostituzione del Theatro São João, andato a fuoco nel 1824), e il nuovo assetto che ne derivò. In questa nuova fase, furono attratti nuovi interpreti dall'Europa e la stampa iniziò a dedicare regolarmente ampio spazio alle attività del teatro; fu, tuttavia, anche eliminata la compagnia locale di attori, decisione che costò al teatro l'accusa di sottrarre «bread off fellow nationals and passing it on to foreigners».⁷ Molto interessanti le valutazioni dei critici locali sull'opera italiana – lì eseguita in lingua originale – discusse da Berçot: se qualcuno sottolineava la predominanza della musica sulle parole nel repertorio contemporaneo, deridendone il vocabolario semplice, c'era anche chi si prendeva la briga di pubblicare un dizionario di termini drammatici tipici, nel tentativo di offrire una mediazione linguistico-culturale. In chiusura, Berçot si pone domande che aprono a nuove possibili prospettive di ricerca pur senza – purtroppo – fornire risposte, tra cui cosa rappresentava la tradizione italiana per quegli schiavi liberati che, è attestato, facevano parte del pubblico dell'opera di Rio (p. 158).

Con il capitolo di Rosie McMahon (capitolo 13, *Opera Fever in Belle Époque Manaus: Italianità at the Teatro Amazonas, 1897-1907*) il discorso si sposta invece sul Brasile di fine secolo e, in particolare, sulla città amazzonica di Manaus, divenuta un centro d'attrazione grazie al suo posto di rilievo nel commercio della gomma. Nel contesto di un processo di

⁷ «Theatro», *Gazeta do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 giugno 1827, p. 39, citato a p. 48 del volume.

modernizzazione della città, nel 1896 vide la luce il Teatro Amazonas, costruito su modello e con materiali europei. Nonostante gli esiti incerti della stagione operistica del 1897, guidata dall'impresario Joaquim Franco, la stampa riconosceva il ruolo civilizzatore dell'opera italiana, che – secondo McMahon – sembrava dover assolvere il compito di cementare le élite politiche. McMahon si interroga sui motivi che, al presentarsi delle prime epidemie, spinsero molte delle compagnie europee già scritturate a cancellare le loro stagioni a Manaus ma non a Rio, individuando una possibile causa nelle numerose pubblicazioni firmate da giornalisti italiani e francesi che, in Europa, alimentavano pregiudizi sulla pericolosità dei posti tropicali. Dunque, mentre le élite locali consideravano il teatro d'opera di Manaus il simbolo concreto del progresso culturale della città, quello stesso progresso era messo in dubbio dalle popolazioni portatrici di ciò che McMahon definisce «imposing icon of civilisation» (p. 272). Curiosamente, prima della crisi del mercato della gomma del 1907, l'opera ebbe il suo ultimo momento di splendore con la produzione del *Guaranay* di Carlo Gomes, compositore brasiliano vissuto in Italia: rappresentata per la prima volta alla Scala, l'opera fu eseguita a Manaus da una compagnia francese, tradotta nella lingua dei suoi interpreti. Secondo McMahon, quest'esperimento ibrido diede modo a Manaus di alimentare il desiderio di civilizzazione globale (p. 276) delle sue élite, facendo convergere due tradizioni operistiche straniere (italiana e francese) e rivendicazioni patriottiche (incarnate da Gomes).

Gli altri tre capitoli dedicati all'America Latina si soffermano su alcuni interpreti di rilievo, osservando le idee di italianità di cui divenivano portavoce, le loro vite private e i legami con le élite e le classi governative, tra ambizioni culturali e aspettative deluse. Il contributo di Francesco Milella [capitolo 4, *Italian Opera and Creole Identities. Manuel García in Independent Mexico (1826-1829)*], in cui si riscontrano dinamiche analoghe a quelle descritte da Berçot in relazione al Brasile neo-indipendente, punta i riflettori sulla prima compagnia operistica straniera che si esibì in Messico, guidata da Manuel García, all'indomani dell'indipendenza dalla Spagna conquistata nel 1821. Prima dell'arrivo di García, si era consolidato un certo equilibrio fra la tradizione di lavori teatrali iberici importati durante l'epoca coloniale e l'opera italiana, che iniziò ad allietare le élite a partire dagli anni Venti, eseguita però in traduzione – in linea con una legge borbonica del 1799 che regolamentava gli spettacoli teatrali. Milella riconsidera l'attività di García alla luce del processo di decolonizzazione allora in atto, collocandone il debutto tra due diversi orientamenti culturali e politici: laddove le élite creole (rappresentate dal partito degli Escoceses) individuavano in García uno strumento per innalzare la cultura della città, altri (rappresentati dal partito degli Yorkinos) lo guardavano con sospetto, non solo per lo spreco di forze economiche che la sua scrittura aveva comportato, ma anche per le sue origini ispaniche che rivangavano il passato coloniale recente del paese. Giunto il momento del tanto atteso debutto, il 29 giugno 1827, la sua esecuzione del *Barbiere di Siviglia* cantata in italiano – in contrasto con quanto consueto – deluse le aspettative del pubblico locale: secondo la lettura di Milella, l'incontro tra l'italianità operistica di García e le tradizioni liriche ibride del Messico indipendente mise a nudo la distanza incolmabile tra la cultura europea di cui il cantante si faceva portavoce e quella delle élite messicane. In seguito all'insuccesso del *Barbiere*, García si vide costretto a cercare una via di mediazione tra la tradizione europea-italiana e le esigenze locali, adattando la partitura dell'opera di sua composizione *Un'ora di matrimonio*, programmata per quello stesso anno: originariamente concepita in italiano, l'opera fu infatti tradotta in spagnolo; oltre

ad aggiungere un'ouverture bipartita, García dovette inoltre sostituire i dialoghi parlati in italiano con recitativi in spagnolo e dividerla in due atti per consentire l'esecuzione di arie e danze popolari nell'intervallo. In chiusura, Milella ricorda – pur senza formulare ipotesi – come, con l'arrivo di Filippo Galli nel 1831, Città del Messico accolse con nuovo entusiasmo l'allestimento di opere eseguite in italiano.

Nel suo capitolo sulla presenza dell'opera in Cile tra il 1840 e il 1860 [capitolo 7, *For a Moment, I Felt Like I Was Back in Italy: Early South American Experiences of Italian Opera Singers (1840-1860)*], José Manuel Izquierdo König sposta l'accento sulle vite private degli italiani che vi si trasferirono attraverso uno studio incrociato di stampa, corrispondenza e documenti personali. Pur mettendo più volte cautamente le mani avanti sulla possibilità di fornire risposte esaustive, König s'interroga sui motivi che spingevano artisti e impresari italiani a trasferirsi in America Latina – talvolta rinunciando a rientrare in Italia – ripercorrendo la fitta rete di affari e rapporti umani che li collegava. Accattivante la lettura che König propone della corrispondenza e dei diari delle cantanti Teresa Rossi e Clorinda Corradi: nel progressivo cambio di status che le portò a rimodulare le loro identità, prima da visitatrici a migranti, quindi da migranti a locali, sembravano giocare un ruolo cruciale sia la condivisione del cattolicesimo e di una spiccata religiosità tra Italia e America Latina, sia l'opportunità, per i cantanti divenuti celebri, di poter essere accolti dalle élite locali, al contrario di quanto avveniva in Italia. König conclude con un riferimento all'arrivo di Lucrezia Micciarelli alla fine degli anni Quaranta, che pare aver destabilizzato Teresa Rossi, preoccupata che la tecnica vocale del giovane soprano potesse rappresentare il nuovo modo di cantare in Italia. Con un salto forse azzardato tra tecnica vocale e genere, König conclude che Rossi percepiva che l'idea di italianità operistica in Cile, prima associata alle voci sua e di Corradi, era in cambiamento e che «Opera, thus, was not eternal» (p. 146).

Il capitolo di Ditlev Rindom (capitolo 10, *Arcadia Undone: Teresa Carreño's 1887 Italian Opera*) prende in esame la tournée fallimentare della cantante venezuelana Teresa Carreño, invitata a tornare nel suo paese, a Caracas, nel 1887 in seguito a una brillante carriera internazionale. Dopo la vittoria dei Liberali nella guerra federale (1859-1863), si prefigurava un periodo rigoglioso per il Venezuela, guidato dal presidente Blanco: l'opera italiana sembrava dover essere funzionale al processo di modernizzazione e di progresso nazionale, soprattutto dopo l'apertura, nei primi anni Ottanta, del Teatro Municipal, finanziato dal governo Blanco. Attesa con grande trepidazione, Carreño – vicina al governo Blanco – mise insieme una troupe di oltre 55 persone insieme al marito, il baritono e impresario Giovanni Tagliapietra; dopo il debutto al Teatro Municipal con *Un ballo in maschera*, però, una serie di imprevisti e problemi di salute, oltre a un repertorio antiquato e all'impiego di scenografie riciclate, costrinsero alla chiusura anticipata della tournée. Attraverso un'analisi della stampa, Rindom individua un parallelo tra le aspettative deluse della compagnia e le false promesse di progresso politico e civilizzazione portate avanti da Blanco. In questo contesto, mentre la stampa parlava della prima di *Otello* di Verdi in Italia, simbolo di progresso cosmopolita, i vecchi titoli verdiani eseguiti dalla compagnia Carreño-Tagliapietra (tra cui *Il trovatore* ed *Ernani*) divennero colonna sonora simbolica del governo di Blanco, figura una volta rivoluzionaria e ormai emblema di potere acquisito. Rindom legge inoltre il fallimento di Carreño alla luce della politica razziale di Blanco, che incoraggiava a 'sbiancare' la popolazione attraverso l'immigrazione europea, anche italiana, per cui l'opera finì col divenire anche simbolo problematico di quella perfezione bianca cui il governo aspirava.

Spostandosi verso il Nord America, assai sfaccettato è il concetto di italianità che emerge dal capitolo di Charlotte Bentley (capitolo 6, *Southern Exchanges: Italian Opera in New Orleans, 1836-1842*), che si sofferma sull'attività di quattro *troupes* che portarono l'opera italiana a New Orleans tra il 1836 e il 1842. Bentley prende prima in esame i confronti che emersero nella stampa francofona e anglofona tra l'opera italiana appena introdotta e quella francese, da tempo familiare al pubblico locale: sia che fosse eletta a modello cui aspirare per l'opera francese, sia che si sottolineasse l'implausibilità dei suoi soggetti (come nel caso problematico del *Furioso all'isola di S. Domingo* di Donizetti), nel contesto di queste recensioni l'opera italiana è discussa non come prodotto cosmopolita, ma come manifestazione di uno specifico carattere nazionale. Nella seconda parte del suo contributo, Bentley indaga invece la ricezione dell'opera italiana nel contesto di un discorso più ampio sul rapporto tra italianità operistica e meridionalità, mettendo in luce un paradosso: secondo alcune recensioni, l'apprezzamento dell'opera italiana a New Orleans avrebbe avuto radici nel gusto musicale sofisticato della città, che non era collegato alle élite culturali (al contrario di altri centri come New York o Philadelphia), ma alla comune appartenenza a un sud globale; in altre recensioni la meridionalità dell'opera italiana era invece valutata in termini negativi attraverso il filtro di Cuba, da cui provenivano tutte le compagnie operistiche arrivate a New Orleans. Colonia spagnola dai gusti musicali discutibili, Cuba era infatti percepita come un luogo esotico, emblema di alterità (*otherness*), che incarnava una versione eccessiva di quella stessa meridionalità globale cui apparteneva anche l'opera italiana.

I due affascinanti capitoli sulla presenza dell'opera italiana in Asia mettono in luce dinamiche differenti, che comportarono ibridazioni con forme di teatro preesistenti e la creazione di nuove tipologie di spettacolo. Il contributo di Rashna Darius Nicholson (capitolo 11, *Italian Impresarios, American Minstrels and Parsi Theatre: Sonic Networks and the Negotiation of Opera in Colonial South and South East Asia*) prende in esame la ricezione ambivalente dell'opera italiana nel Sud e Sud-Est asiatico nella seconda metà del diciannovesimo secolo. Inizialmente parte dell'educazione musicale coloniale in India e strumento di rappresentazione del potere imperiale e delle élite culturali, con lo sviluppo della tecnologia navale e l'emergere di una classe media indigena, l'opera divenne gradualmente oggetto di consumo cosmopolita, attraverso forme di mediazione acustica e culturale. Tra il 1855 e il 1863 l'opera raggiunse un pubblico ampio attraverso il filtro dei *minstrel shows* provenienti dall'America, che includevano parodie operistiche nel contesto di spettacoli che, di fatto, rinforzavano distinzioni etniche e sociopolitiche. Nicholson si sofferma quindi sull'attività dell'impresario Augusto Cagli a Bombay nel 1864, costretto a trovare soluzioni di compromesso che avvicinasero l'opera ai *minstrel shows*, presentando veri e propri spettacoli di varietà con estratti operistici in traduzione, intercalati da interludi popolari. Pur nella loro forma alterata, gli spettacoli di Cagli, reputati difficili dai riformisti locali e britannici, furono percepiti come elitari e non presero mai davvero piede. La compagnia itinerante di Giovanni Pompei inanellò invece diversi successi con i suoi adattamenti operistici a Hong Kong, Manila, Singapore e nelle Indie olandesi. Quando, però, tornò in India, associandosi con Cagli, i due impresari furono soppiantati dall'opera Parsi (o Hindustani), una nuova forma di teatro pan-asiatica, avviata attorno al 1870, che includeva il *minstrel* (con impiego di *blackface*), melodie locali ed europee. Nicholson conclude sottolineando come, al contrario dell'opera italiana promossa da Cagli e

Pompei, l'opera Parsi potesse contare su un successo ambivalente: se, da una parte, portava con sé il capitale simbolico del termine 'opera', associato a idee di cosmopolitismo e di cultura europea, dall'altro era resa accessibile in virtù delle sue mediazioni.

Il capitolo di Michael Facius (capitolo 14, *Between 'Sung Theatre' and Akasuka Opera: In Search of Italianità in Early Japanese Opera History*) – unico a fare riferimenti puntuali agli altri contributi raccolti nel volume e all'introduzione – ripercorre invece le prime fasi della presenza (e dell'assenza) dell'opera italiana in Giappone. Durante il governo Meiji (1868-1912), in cui il Giappone conobbe una fase di modernizzazione, nonostante l'incoraggiamento allo studio delle arti europee vi fu resistenza nei confronti dell'opera italiana, considerata troppo complessa e distante dalla cultura giapponese. Al 1903 risale un esperimento operistico isolato: una rappresentazione scolastica di *Orfeo ed Euridice* di Gluck che non fu però ben vista dal governo, a causa della presenza di donne in scena. Nel 1905 si tentarono invece altre vie di mediazione con *Roei no yume (Sogno all'accampamento)* di Kitamura Sucharu, di fatto la prima opera in lingua giapponese, che vide un'integrazione tra elementi di opera europea e repertorio tradizionale del kabuki e che, secondo Facius, può essere interpretabile sia come una forma di innovazione del teatro tradizionale sia come un adattamento locale del teatro europeo (p. 289). Nel 1911, mentre gli intellettuali giapponesi dimostravano un'attrazione crescente (ma prevalentemente teorica) verso l'opera wagneriana, il governo affidò al ballerino Giovanni Vittorio Rosi e al tenore Adolfo Sarcoli la gestione del Teatro imperiale, una nuova istituzione destinata alla formazione di orchestrali e cantanti d'opera. Le opere e le operette che vi furono allestite, in traduzione, non riscosero tuttavia molto successo. Al contrario, negli anni seguenti un gruppo di ex studenti di Rosi diede corpo alla cosiddetta opera Asakusa, una forma ibrida che comprendeva elementi italiani ed europei accanto ad altri locali, e che fu popolarissima fino al 1923. Facius conclude evidenziando il paradosso per cui, nel tentativo di portare l'opera italiana in Giappone, si dovette rinunciare alla sua italianità, a favore di un processo di naturalizzazione che la potesse rendere più accessibile.

Nel suo insieme, *Italian Opera in Global Perspective: Reimagining Italianità in the Long Nineteenth Century* ha il merito indiscutibile di dar voce a una ricchissima pluralità di prospettive, riconoscendo pari importanza culturale a tutti i percorsi – geografici e concettuali – intrapresi dall'opera italiana nel corso del diciannovesimo secolo e restituendo una dimensione globale alla sua storia, ai discorsi che la circondarono e ai suoi processi di produzione e fruizione. Attraverso le 'microstorie globali' in esso raccolte (p. 302), il volume curato da Körner e Kühl rivela alcune delle molteplici declinazioni in cui l'opera italiana si è riconfigurata in contesti tra loro lontani, assumendo ruoli assai diversi e riflettendo idee di italianità mutevoli: in alcuni dei casi studio affrontati, ad esempio, l'opera italiana e il canto che ne è manifestazione incarnano modelli di riferimento culturali da superare (come nel trattato di Nina d'Aubigny discusso da Krahn) o da cui trarre linfa vitale per rinnovare le proprie tradizioni acquisite (come nella New Orleans ormai abituata all'opera francese descritta da Bentley); talvolta l'italianità operistica si fa veicolo di diverse sfumature di cosmopolitismo, come nel progetto culturale che promuoveva la natura sovranazionale dell'Impero asburgico preso in esame da Vellutini o nelle aspirazioni delle élite postcoloniali discusse nella gran parte dei capitoli sull'America Latina; al contrario, nell'India tratteggiata da Nicholson l'opera italiana può essere accolta come oggetto culturale cosmopolita solo attraverso ibridazioni con altre

forme di spettacolo; altre volte ancora l'opera diviene strumento attraverso cui attaccare indirettamente il potere governativo di cui è ritenuta espressione acustica e culturale, come nel caso di *Der Roland von Berlin* discusso da Erkens, o del primo Verdi associato al potere acquisito del governo Blanco indagato da Rindom.

In questa affascinante pluralità di prospettive, si riconoscono temi ricorrenti che percorrono trasversalmente il volume e che forse avrebbero potuto essere messi in maggiore evidenza concertando un dialogo più efficace tra i diversi saggi. Si pensi, ad esempio, alla fondamentale questione della lingua d'esecuzione e ai processi di traduzione che (talvolta) ne derivarono, con esiti – e significati – assai diversi: se, nella Città del Messico di fine anni Venti, l'esecuzione del *Barbiere di Siviglia* in italiano deluse le aspettative delle élite, abituate al filtro dello spagnolo, a distanza di una decina d'anni, a New Orleans, il pubblico fu felice di poter finalmente accogliere l'opera italiana eseguita nella sua lingua originale, dopo averla ascoltata a lungo in traduzione, riconoscendole un alto grado di sofisticazione culturale. Si è già ricordato come a Rio, dove l'opera era eseguita in lingua originale, la stampa locale pubblicò un dizionario di termini drammatici italiani per guidare il pubblico nella sua fruizione; al contrario, quando nel 1903 fu allestita a Tokyo *Orfeo ed Euridice*, il suo testo verbale fu tradotto in giapponese ricorrendo a una «classical diction» che rispecchiasse lo stile elevato dell'originale: in apertura del libretto a stampa pubblicato in quell'occasione, tuttavia, i traduttori si preoccuparono di riconoscere che il loro compito era stato «immensely difficult, if not to say impossible» (p. 287), mettendo in luce la distanza morfologica che appariva quasi incolmabile tra il giapponese e le lingue europee, che avrebbe senz'altro compromesso il rapporto tra musica e testo verbale. Sarebbe stato interessante ritrovare un luogo di confronto tra questi ed altri casi affini, alla ricerca di possibili punti di convergenza o di elementi differenziali che aiutassero a individuare dinamiche più o meno condivise, su scala globale. La questione della lingua e dei processi di traduzione si sarebbe poi ben inserita in un discorso trasversale più ampio, teso a soppesare il rapporto tra la maggiore o minore resistenza verso un prodotto artistico importato e spesso imposto dall'alto, la distanza linguistica e culturale dall'oggetto importato in questione, la presenza e l'entità di sovvenzioni statali a supportarlo, e gli eventuali contraccolpi sulla sopravvivenza delle tradizioni teatrali locali (si vedano, in particolare, i casi studio affrontati nei capitoli 2, 4, 10, 11, 12, 13 e 14).

Il rischio maggiore in cui sarebbe potuto incorrere un volume collettaneo come quello recensito – che trae origine da un progetto di ricerca con un finanziamento importante alle spalle, concentrandosi su un argomento *à la page* e potendo richiamare diversi studiosi a parteciparvi – era quello di presentare una serie di testi tra loro scollati, tratti da ricerche già in corso, cui sovrapporre forzatamente un filtro metodologico (in questo caso, quello dell'indagine dell'italianità operistica) non necessariamente calzante ed efficace. Grazie alle letture puntuali e centrate che vi sono raccolte, che verosimilmente hanno potuto contare su un dialogo costante all'interno del gruppo di ricerca coordinato da Körner e Kühl, il volume è invece nel complesso convincente e coerente al suo interno, pur nella varietà di voci e punti di vista. Meritevole è anche l'obiettivo metodologico di smarcarsi da un'analisi della musica «narrowly based on philological methods» (p. 13), allargando invece il campo di studi al suo contesto sociale, economico e politico e a un'analisi culturale. Tuttavia, la costruzione identitaria nonché la ridefinizione dell'idea di italianità operistica, argomenti di

ricerca principali del volume, passano prima di tutto attraverso la ricezione di testi, intesi come oggetti culturali in continuo movimento. Perché un'analisi culturale della musica e del contesto che la accoglie sia davvero efficace, occorre che il testo in senso lato sia tra i punti di partenza al di là dei quali lanciare il proprio sguardo di ricerca, non mettendolo da parte aprioristicamente. Questo, forse, il limite principale e non sempre trascurabile di alcuni dei saggi raccolti: chiedersi – e dare conto di – cosa fosse di fatto eseguito, in che modo (e non solo se) fossero tradotti i testi verbali, se e come fossero rielaborati o censurati o riadattati non significa fare un passo indietro nel metodo di analisi (magari verso lo studio del *cultural transfer* assai in voga fino a qualche anno fa e cui si fa poco o nessun riferimento nel volume), ma è un'operazione preliminare imprescindibile per dare concretezza alle proprie valutazioni.

In conclusione, *Italian Opera in Global Perspective: Reimagining Italianità in the Long Nineteenth Century* costituisce un tassello fondamentale negli studi sull'opera italiana, sia per la ricchezza dei suoi contributi e la molteplicità di punti di vista che vi sono raccolti, sia per gli obiettivi metodologici che si pone. Significativamente, il volume – come anche qualche capitolo – si chiude con una serie di domande che indicano in tono provocatorio nuove possibili prospettive di ricerca: «and the more we find out, the more liberatingly ill-defined and productively shadowy the boundaries between Italian opera and opera in Italy may turn out to be», conclude Walton (p. 303). Al lettore/studioso la scelta se raccogliere o meno il guanto di sfida.

CANDIDA BILLIE MANTICA