

## **MICHAEL WILLIAM BALFE E LA ZINGARA**

### **Vita e opere del cosmopolita compositore irlandese M. W. Balfe sullo sfondo della Trieste musicale dell'Ottocento.**

ELISABETTA D'ERME  
Trieste

CDU: 782+929M.W.BALFE(450.361)"1808/1870"  
Saggio scientifico originale  
Novembre 2012

*Riassunto:* M. W. Balfe (1808-1870), musicista vittoriano, innovatore delle scene teatrali britanniche, raggiunse la fama nel 1843 con *The Bohemian Girl*, che divenne una delle più popolari opere in lingua inglese. Questo saggio si ripropone di ripercorrere la vita avventurosa e affascinante di M. W. Balfe e ricostruire l'ambiente socio-musicale della Trieste di metà Ottocento nel quale il compositore si trovò a lavorare.

*Abstract:* M. W. Balfe (1808-1870), a Victorian musician, innovator of British theatrical stages, became famous in the year 1843 with *The Bohemian Girl* that became one of the most popular operas in the English language. This paper is aimed at reminiscing the adventurous and charming life of M. W. Balfe and reconstructing the social and musical environment of the mid-nineteenth century Trieste where the composer worked.

*Parole chiave:* Opera lirica, Irlanda, Gran Bretagna, Impero Austro-Ungarico, Trieste, G. Rossini, M. Malibran, G. Verdi, F. M. Piave, Teatro Grande di Trieste, Risorgimento, zingara/e, musica popolare.

*Key words:* lyric opera, Ireland, Great Britain, Austro-Hungarian Empire, Trieste, G. Rossini, M. Malibran, G. Verdi, F. M. Piave, Teatro Grande of Trieste, Risorgimento, gypsy, popular music.

*“Fu detto – e forse più vera sentenza non fu mai  
proferita – essere più colta e civile quella nazione  
che più consumi di sapone e di ferro. Chi però l'ha  
pronunciata ha dimenticato il terzo segno e fattore  
di civiltà potentissimo: il teatro”*

Giuseppe Carlo Bottura, musicista (1824/1886)

“... sebbene irlandese d'origine, Michele Guglielmo Balfe (nominato anche Balph), fu un compositore prettamente italiano, nelle sue concezioni ricco di spontanea e buona vena melodica”, scrive Carlo Schmidl nel suo

*Dizionario Universale dei Musicisti* cogliendo felicemente le caratteristiche essenziali di questo artista.

Violinista, cantante (basso/baritono), direttore d'orchestra, impresario e compositore, Michael William Balfe nacque a Dublino il 15 maggio 1808 in una famiglia di musicisti irlandesi, da padre anglicano e madre cattolica<sup>1</sup>. Nel mondo musicale vittoriano ebbe fama pari a quella che nel mondo letterario aveva il suo coetaneo Charles Dickens. Entrambi autori "popolari", sapevano come affascinare anche i nuovi fruitori di cultura provenienti dai ceti sociali più bassi, prodotto della cosiddetta "marcia dell'intelletto" iniziata nel 1837 con l'avvento al trono della regina Vittoria.

M. W. Balfe ebbe una vita movimentata e per certi versi avventurosa che lo portò a lavorare a Londra, Parigi, Dublino, Berlino, San Pietroburgo, Vienna, ma soprattutto in Italia, a Milano, Bergamo, Palermo, Venezia e in più occasioni a Trieste. Oltre alla propria lingua e all'italiano, parlava correntemente il francese e il tedesco. In quarant'anni di carriera scrisse 38 opere, 250 tra canzoni e ballate, e diverse composizioni strumentali. I suoi lavori vennero interpretati dai più famosi cantanti dell'epoca, nomi che crearono ruoli per Bellini, Rossini, Donizetti e Verdi.

Michele Guglielmo Balfe (Balfi, Balf, o Balph), come venne spesso chiamato non solo in Italia, era affabile e di bell'aspetto, con vivaci occhi azzurri e una propensione all'ironia e al buon umore tipicamente irlandesi. Il suo stile cosmopolita, le sue spiccate capacità di apprendimento delle lingue, la sua disponibilità in campo musicale lo aiutarono a costruire duraturi legami professionali che lo accompagnarono per tutta la vita. Aveva un carattere aperto ed esuberante e, specialmente in gioventù, fu un instancabile viaggiatore. La lunga permanenza in Italia ne raffinò ulteriormente i modi, che divennero più continentali che britannici. Si legò giovanissimo al soprano austriaco Lina Roser (1810-1888) che ebbe una notevole carriera artistica di comprimaria accanto a cantanti come Maria Malibran o Giuditta Pasta. Con Lina (o Rina) Guglielmo condivise tutta la vita e la coppia ebbe 4 figli.

Balfe fu capace di creare attorno a sé una rete di rapporti d'amicizia e di collaborazione non solo con i massimi cantanti e musicisti dell'epoca,

<sup>1</sup> La principale fonte delle informazioni su M.W. Balfe è stato il volume curato dal suo principale biografo: Basil WALSH, *Michael W. Balfe: a unique Victorian composer*, Irish Academic Press, Dublin, 2010.

ma anche con poeti e letterati come Charles Dickens, Samuel Lover, Charles Lever, Alfred Tennyson, William Thackeray, Thomas Moore, Eugène Scribe e Henry Longfellow. Nella letteratura troviamo riferimenti a Balfe nei testi di George Eliot, Willa Cather e in particolare di James Joyce, come nel racconto *Cenere in Gente di Dublino* e nel romanzo *Ulisse*, ricco di rimandi alle opere *The Bohemian Girl*, *The Rose of Castille* e *The Siege of Rochelle*. M.W. Balfe fu il primo irlandese famoso a soggiornare a Trieste (1833 e 1853/54), seguito poi dai consoli scrittori Charles Lever (1867/72) e Richard F. Burton (1872/90)<sup>2</sup> e infine dallo scrittore James Joyce (1904/20).

Questo saggio non offrirà un'analisi musicologica delle composizioni di M. W. Balfe, quanto piuttosto un quadro dei momenti più importanti della sua vita, riservando particolare attenzione alla ricostruzione degli anni che trascorse nella Trieste asburgica, grazie ad apporti biografici inediti. A parte gli spartiti<sup>3</sup> e alcune lettere, non si sono conservati altri scritti di Balfe, che purtroppo usava distruggere i propri diari. Ci resta però la sua musica, tutta da ascoltare e riscoprire<sup>4</sup>.

### *Il ragazzo prodigio a cena con Gioachino Rossini*

A Dublino le qualità musicali di Michael William s'erano rivelate precocemente. L'istruzione gli fu data dal padre, maestro di danza e musicista. Nel 1817, a soli nove anni, il piccolo violinista diede il suo primo concerto alla Rotunda Concert Rooms di Dublino e a tredici scrisse la sua prima ballata, *The lover's mistake*, su testo del poeta Thomas H. Bayly, che entrò poi nel repertorio di Madame Vestris, famoso contralto rossiniano.

Nel 1823, a seguito della morte del padre e della mancanza di prospet-

<sup>2</sup> Cfr. Elisabetta D'ERME, "Il capitano Sir Francis Burton alla scoperta dell'Istria e della Dalmazia", *Atti* del Centro di ricerche storiche di Rovigno (=ACRSR), vol. XXXVI (2006); IDEM, "Il console malinconico Charles James Lever: scrittore e diplomatico britannico a Trieste, 1867-1872", *ACRSR*, vol. XXXIX (2009).

<sup>3</sup> Per quanto riguarda l'esistenza e la collocazione degli spartiti e delle partiture musicali delle composizioni di Balfe, il lascito principale, desiderato dalla moglie Lina Roser, si trova alla British Library a Londra. In appendice alla biografia del musicista curata da Basil WALSH sono indicati gli altri luoghi dove sono conservati gli spartiti dei lavori e delle opere del compositore. Una consultazione del catalogo in linea del Servizio Bibliotecario Nazionale mostra che una incredibile quantità di spartiti è conservata presso biblioteche italiane.

<sup>4</sup> Vedi in appendice la *Discografia delle composizioni di Michael William Balfe*.

tive professionali in patria, il quindicenne Balfe si trasferì a Londra dove lavorò come violinista nell'orchestra della Italian Opera a Drury Lane, di cui anni più tardi diverrà direttore, e nel cui ingresso fu eretta nel 1874 una statua in suo onore che si può ammirare ancor oggi.

A Londra l'intraprendente Balfe scoprì di avere una bella voce da baritono e, oltre a suonare, iniziò anche a cantare. Da quel momento la sua vita sembrò trasformarsi in una favola d'altri tempi. Il Conte Luigi Filippo Baldassarre Mazzara, che lo aveva ascoltato durante un concerto, rimase talmente colpito dalla bravura del giovane e dalla sua sorprendente somiglianza col figlio da poco scomparso, da proporgli di partire con lui per l'Italia per farlo studiare contrappunto a Roma con Vincenzo Federici. Alla fine del 1825 i due si misero in viaggio e la loro prima tappa fu Parigi dove il diciassettenne Balfe venne presentato a Luigi Cherubini, allora direttore del Conservatorio di Musica. L'anziano autore della *Medea* apprezzò le qualità del giovane irlandese e gli offrì di impartirgli lezioni gratuite qualora fosse rimasto in città. Michael William era però impaziente di conoscere Roma e gli promise che sarebbe tornato. Balfe e il suo mecenate raggiunsero quindi Milano dove il ragazzo diede un concerto privato in casa dell'editore musicale Giovanni Ricordi, accanto a due cantanti già famosi: Gilbert Duprez e Alexis Dupont. Al Teatro alla Scala ascoltò per la prima volta le opere di Gioachino Rossini, che tanta importanza avrebbe avuto nella sua carriera futura.

Giunto infine a Roma, Balfe prese lezioni di musica e perfezionò le sue qualità vocali. Nel 1826 era di nuovo a Milano dove il Conte seguì a finanziargli gli studi in contrappunto, armonia e canto. Il giovane, sempre pieno di risorse, scalpitava però per essere autonomo e cercò ogni tipo di lavoro per migliorare la sua posizione. Particolarmente utili, anche per la sua futura attività di compositore, furono gli occasionali impieghi come copista degli spartiti per gli orchestrali dei tanti teatri musicali allora attivi a Milano. Stanco delle limitate possibilità che gli venivano offerte si rimise in viaggio verso Londra, facendo però tappa a Parigi per salutare Cherubini. Il Maestro lo accolse con simpatia e lo invitò a una cena che cambiò il corso della sua esistenza.

Ospiti di Luigi Cherubini erano quella sera Gioachino Rossini e sua moglie Isabella Colbran, soprano spagnolo di grande fama, e personaggi dell'alta finanza parigina. Nel corso della cena, come era sua abitudine, Rossini propose di fare un po' di musica e invitò il diciannovenne irlandese

a dare prova del suo talento. Come racconta Basil Walsh nella sua biografia, senza troppo scomporsi Michael William sedette al pianoforte e tra lo stupore dei commensali s'accompagnò al piano mentre cantava l'aria di Figaro *Largo al factotum* da *Il Barbiere di Siviglia*. Rossini rimase talmente impressionato dalla sfacciataggine e dalla *performance* del giovane baritono da decidere di prenderlo sotto la sua protezione, offrendogli di cantare al Théâtre-des-Italiens. Ma non bastava. Al tavolo sedeva anche un banchiere, che propose sul momento di assumersi i costi delle lezioni di canto che il ragazzo avrebbe preso col Maestro Cherubini e con Giulio Bordogni.

Le caratteristiche vocali di Balfe erano perfette per le partiture rossiniane e nel gennaio del 1828 il suo debutto al Théâtre-des-Italiens nel ruolo di Figaro fece furore. Dopo la quarta replica Rossini gli comunicò che l'impresario del teatro era pronto a firmargli un contratto per la durata di tre anni. Furono mesi importanti per la sua carriera, in cui ebbe modo di conoscere e cantare assieme alla già leggendaria Maria Felicia Garcia Malibran in opere rossiniane quali *La Cenerentola*, *La gazza ladra* e *L'inganno felice*, stabilendo con la sua coetanea un profondo legame d'amicizia e professionale che durò fino alla prematura morte della cantante.

A Parigi iniziò a cimentarsi con la composizione, e consolidò il rapporto con Rossini, che accompagnò anche in alcuni viaggi. Eppure, avendo l'impressione che la fortuna avuta fino ad allora non fosse ancora sufficiente, forte dei successi parigini e delle lettere di presentazione di cui l'aveva rifornito il Maestro, decise di rimettersi in viaggio. La sua meta era di nuovo il "bel paese dove il sole ride ognor!". Nei seguenti otto anni avrebbe vissuto nelle maggiori città del nord Italia, ma anche a Palermo e a Trieste. Era l'inizio di un altro importante capitolo della sua carriera.

### *In cerca di esperienze nell'Italia risorgimentale*

Tra il 1828 e il 1835 Guglielmo Balfe attraversò l'Italia in lungo e in largo diventando un autentico protagonista dei palcoscenici musicali della penisola, cantando nei ruoli comprimari di baritono, in particolare in opere di Rossini, Bellini e Donizetti.

Tornato a Milano ebbe contatti con gli editori musicali Francesco Lucca e Giovanni Ricordi. Quest'ultimo gli fece ottenere un ingaggio per

un concerto alla Società del Giardino in cui si esibì nel dicembre 1828 accanto a Giuditta Pasta, considerata insieme alla Malibran la più celebre cantante lirica dell'Ottocento. Il soprano introdusse Balfe a Vincenzo Bellini, che ne prese a cuore le sorti quando il ragazzo partì per Palermo, dove aveva ottenuto un ingaggio per la primavera/estate 1829 al Teatro Carolino per cantare in alcune opere minori del compositore siciliano.

Prima di andare a Palermo, Balfe si fermò a Bologna, dove ebbe modo di esibirsi accanto alla giovanissima Giulia Grisi (1811/1869) nel ruolo del Faraone, in una messa in scena del *Mosè* di Rossini curata dal Marchese F. G. Sampieri. Anche in quest'occasione la sua *verve* gli assicurò la duratura simpatia del soprano e, anni dopo, anche del suo compagno "Mario" (Giovanni Matteo De Candia, destinato a diventare uno dei più grandi tenori dell'Ottocento). Per il Marchese Sampieri, di cui era ospite, scrisse una sinfonia e una cantata a quattro voci, i cui spartiti sono conservati nella biblioteca dell'Accademia Filarmonica di Bologna.

Era il maggio del 1829, quando arrivò a Palermo in tempo per cavare le castagne dal fuoco al Conte di Sommatino, impresario del Teatro Carolino, impossibilitato a mandare in scena un'opera di Donizetti a causa di una protesta dei coristi, entrati in sciopero per compensi non ricevuti e richieste d'aumento del *cachet*. Michele Guglielmo si offrì prontamente per scrivere su due piedi un'opera che non avrebbe previsto parti per il coro. Così, su libretto di Antonio Alcozer, nacque il "Melo-Dramma Comico per Musica": *I rivali di sé stessi* che fu presentato con buon esito di pubblico il 29 giugno 1829 seguito da numerose repliche (e gran rammarico del coro...).

Nella sua biografia del compositore, Basil Walsh riporta una recensione di quello spettacolo apparsa sulla rivista londinese "Harmonicon"<sup>5</sup> che seguiva con attenzione gli exploit del giovane musicista in giro per il mondo e che ci mostra quanta informazione circolasse nel mondo del teatro musicale dell'epoca. Concluso il contratto col teatro palermitano Balfe ne ottenne uno per la stagione estiva 1830 dal teatro Comunale di Piacenza, dove si esibì in quattro opere di Rossini. Era il primo di una serie di ingaggi nel circuito dei maggiori teatri lirici del nord Italia, che lo portarono a esibirsi a Varese, Bergamo, Pavia, Novara, Milano, Mantova, Torino e Venezia.

<sup>5</sup> Cfr. B. WALSH, *op. cit.*, p. 26.

Durante un soggiorno a Milano per la sensazionale prima de *La Sonnambula* di Gaetano Donizetti in cui Giuditta Pasta interpretava il ruolo del titolo, Balfe conobbe quella che sarebbe presto diventata sua moglie: il brillante soprano Magdalena (Lina) Roser, figlia del compositore austriaco Franz de Paula Roser. Nella villa di Giuditta Pasta sul lago di Como, ebbe anche modo di conoscere Gaetano Donizetti, al quale rimase legato da un rapporto di simpatia, e che non abbandonò neanche quando, nel 1848, venne internato nel manicomio di Ivry-sur-Seine.

Il 1831 vide la composizione della sua seconda opera, la farsa *Un avvertimento ai gelosi* su libretto di Giuseppe Foppa, che andò in scena a Pavia e a Milano, ma anche il nuovo incontro a Bergamo con Lina, che Guglielmo sposerà entro l'anno. La coppia condividerà fino all'ultimo successi e rovesci di fortuna, così come le gioie e le pene della famiglia.

Come sottolinea anche Basil Walsh in "Michael W. Balfe: a unique Victorian composer", negli anni '30 del 1800 Michael William Balfe si trovò a dover cercare lavoro in una Italia frammentata e percorsa da fermenti indipendentisti. La Palermo dove aveva scritto la sua prima opera apparteneva al Regno delle Due Sicilie, il Lombardo-Veneto, il Granducato di Toscana e Trieste erano territori dell'impero Austro-Ungarico, Torino era sotto casa Savoia e altre città dove operò erano sotto lo Stato Vaticano.

Tale complessa situazione geo-politica ebbe certamente riflessi nella gestione dei movimenti del musicista, rendendo più difficili gli spostamenti e gli adempimenti burocratici, ma di ciò non troviamo riflessi nella sua produzione musicale. A differenza dell'amico e connazionale Charles Lever, scrittore e console britannico<sup>6</sup>, che nei suoi romanzi riuscì a cogliere lo spirito risorgimentale che univa il popolo italiano e quello irlandese, "Mickey" (come lo chiamava affettuosamente Lever<sup>7</sup>) non sembrava interessato alle questioni politiche italiane né tanto meno a quelle irlandesi, ma solo a fare una brillante carriera nel mondo musicale internazionale.

Non abbiamo nessuna testimonianza di un suo coinvolgimento nei movimenti nazionalisti irlandesi, né di dichiarate simpatie risorgimentali. M.W. Balfe non viveva però fuori dal tempo e, seppure i suoi spartiti siano un bell'esempio di *no commitment*, si trovò nondimeno a lavorare con

<sup>6</sup> Cfr. E. D'ERME, "Il console malinconico", *cit.*, 357-406.

<sup>7</sup> Cfr. Lionel STEVENSON, *Dr. Quicksilver. The life of Charles Lever*, Chapman & Hall, London, 1939, p. 219.

librettisti molto sensibili allo stato delle cose in Europa. Ad esempio, nel 1853 dovette affrontare, *volens nolens*, la questione dell'oppressione imperiale austriaca sui suoi "popoli" quando con Roberto Paderni riscrisse completamente il plot della sua opera più famosa per il pubblico triestino, evitando ogni riferimento "all'invasor crudele".

Il mondo cosmopolita dell'opera lirica in cui viveva Balfe era certamente brillante ma, proprio come l'Europa uscita dal Congresso di Vienna, era costruito su basi precarie, come testimoniano le innumerevoli vicende di bancarotta e i fallimenti che punteggiano le storie degli impresari teatrali dell'epoca.

Le crisi finanziarie a cui andavano soggetti i teatri lirici (ieri come oggi) comportavano spesso che gli impresari non fossero in grado di pagare in toto o in parte i *cachet* di artisti, coro (come abbiamo visto a Palermo), o degli stessi compositori. Inoltre i compensi erano molto diversi se si trattava di una piazza di primo rango, come Milano o Venezia, o di terzo rango come Pavia, Vicenza o Varese. In verità gli impresari – spesso semplici commercianti – avevano potere assoluto su cantanti e musicisti ingaggiati con contratti *capestro* che imponevano il rispetto di regole rigorose in termini di presenze e orari. Era frequente che i cantanti dovessero esibirsi per mesi, per diversi giorni consecutivi, senza pause di riposo.

“Per necessità imposte anche dalle distanze, dalla circolazione nella “rete” nazionale dei teatri, era prassi che l’impresario scritturasse una “rosa” di cantanti (in genere quattro) attingendo al “cartello” più prestigioso. Sulle spalle e sulle corde vocali di questi gravava il peso di tutta la stagione (...) con ritmi di lavoro massacranti, oggi inconcepibili”<sup>8</sup>.

Nell'Ottocento i teatri non erano il luogo più sicuro dove lavorare e, a causa dei materiali altamente infiammabili di cui erano colmi, il rischio d'incendio era molto alto. I teatri erano illuminati con torce, candele e ceri, lampade e lucerne che restavano accese per tutta la durata dello spettacolo. L'illuminazione a gas venne installata dal Teatro dell'Opera di Parigi nel 1822 e il primo a usarla in Italia fu il Teatro “La Fenice” di Venezia nel 1833. Fino all'inizio del Novecento i teatri non erano luoghi riscaldati e d'inverno ci si doveva difendere dal freddo e dalle correnti gelide. Per non

<sup>8</sup> Cfr. Gianni GORI, *Il teatro Verdi di Trieste 1801-2001*, Marsilio, Venezia, 2001, p. 19.



contare la frequenza degli incidenti causati dal crollo di parti scenografiche. Una vita non facile per due giovani cantanti come Guglielmo e Lina, che ora avevano anche una bambina: la piccola “Gigia” (Louisa Catherine Maria Balfe) nata nell'estate del 1832.

Balfe, però, aveva imparato presto a destreggiarsi in quel mondo, di cui conobbe gli aspetti più esaltanti e quelli più deprimenti. In più d'una occasione la fortuna professionale gli fu assicurata dalla sua prodigiosa rete di amicizie e conoscenze, come quella con Giovanni Ricordi, al quale il cantante scriveva lettere in corretto italiano firmandosi: “tuo amico G. Balfe”, o con il basso Carlo Cambiaggio, che era diventato impresario del Teatro Carcano di Milano. Cambiaggio non solo ingaggiò Balfe come cantante, ma nel 1832 gli commissionò una nuova opera per il suo teatro. Il libretto doveva basarsi sulla storia dell'arrivo di Enrico IV in Lombardia nel 1081. L'opera *Enrico IV, al passo della Marna* fu ben accolta ed ebbe repliche negli anni successivi in tutto il circuito lombardo. Sulle scene del Teatro Carcano il seduttivo baritono irlandese interpretò, tra gli altri, anche il ruolo di Belcore nella nuovissima opera di Donizetti *L'Elisir d'Amore* con comprensibile furore di pubblico.

### *Rina e Guglielmo a Trieste, città “musicalissima”*

Per una strana coincidenza, negli stessi giorni in cui al Teatro Carcano di Milano debuttava l'*Enrico IV al passo della Marna* di M.W. Balfe (13/2/1833) al Teatro Grande di Trieste andava in scena il balletto (dallo stesso titolo) di Giuseppe Turchi *Enrico IV al passo della Marna*, ma con tanto poco favore che – come scrive il Bottura – “a stento durò due o tre sere.”

Michael William Balfe e Lina Roser arrivarono a Trieste a fine estate del 1833. Lui aveva 25 anni e lei 23, con loro c'era la piccola Gigia che doveva ormai avere poco più di un anno. Il soggiorno della piccola famiglia di artisti nella città portuale dell'Impero Austro Ungarico si protrasse fino a novembre, infatti sappiamo che il 26 dicembre 1833 erano a Mantova per l'apertura della stagione del Carnevale<sup>9</sup>.

Da sempre città particolarmente vivace nel settore teatrale, Trieste, a

<sup>9</sup> Cfr. Basil WALSH, *op. cit.*, p. 42.

metà Ottocento, poteva vantare almeno una decina di sale principali, alle quali si affiancavano numerosi spazi minori destinati a compagnie dilettanti e occasionali. Scrive Vito Levi che in città “l’amore per la musica (era) sentito come culto non solo da parte del professionista e del dilettante, ma (era) condiviso anche da un foltissimo pubblico musicalmente colto; (tanto che) nel passato uno spettacolo gradito al pubblico poteva arrivare alle quindici e più repliche”<sup>10</sup>.

La tradizione teatrale di Trieste aveva origini antiche, ma fu solo grazie all’istituzione del portofranco nel 1719 che la città conobbe un’accelerazione sia in campo culturale che economico. La costruzione della prima importante sala di pubblici spettacoli, il Teatro San Pietro, aveva garantito alla città un’elegante sede teatrale, dove l’aristocrazia e l’alta borghesia si davano convegno per celebrare riti mondani, assistere alla rappresentazione di spettacoli di prosa, lirica, balletto e di altro genere.

Il rapido aumento della popolazione – e il crescente interesse per il teatro nelle sue varie forme – avevano però reso necessaria la costruzione di una sede teatrale più grande, capace non solo di ospitare spettacoli complessi, ma anche e soprattutto di soddisfare la richiesta di un pubblico sempre più numeroso. Così nel 1801 era sorto il Teatro Nuovo che dal 1821 si sarebbe chiamato Teatro Grande, poi dal 1861 Teatro Comunale e infine, nel 1901, sarebbe stato intitolato a Giuseppe Verdi lo stesso giorno della morte del Maestro. Da allora quel teatro è divenuto – e continua a essere – il cuore della vita teatrale triestina consacrato all’opera lirica e “in determinati periodi della sua esistenza (ha gareggiato), nell’eccellenza delle manifestazioni d’arte, con i primissimi teatri di tutta Italia”<sup>11</sup>.

La costruzione del Teatro Nuovo venne finanziata dal Conte Antonio Cassis-Faraone (fuggito dall’Egitto per problemi con la giustizia). La struttura, tipicamente neoclassica, fu realizzata dagli architetti Gian Antonio Selva che aveva progettato La Fenice a Venezia e che ne curò gli interni e da Matteo Pertsch che progettò gli esterni. L’eleganza delle decorazioni, l’accoglienza degli ambienti, fecero di questo teatro il luogo d’incontro più raffinato della città. E in questo teatro approdarono nel 1833 il basso baritono irlandese Michael William Balfe (che veniva ormai

<sup>10</sup> Cfr. Vito LEVI in *Trieste Città Musicalissima* di C. BARISON - V. LEVI - B. M. FAVETTA e M. NORDIO, Lint, Trieste, 1976, p. 7.

<sup>11</sup> Cfr. Guido HERMET, “La vita musicale a Trieste 1801/1944 con speciale riguardo alla musica vocale”, *Archeografo Triestino*, Trieste, ser. IV, vol. 12-13 (1947), p. 71.

scambiato per un italiano) e sua moglie, la bella soprano austriaca Lina Roser, che dovette sentirsi decisamente a casa, visto che la sua lingua madre era il tedesco e che aveva alle spalle una musicalissima famiglia mitteleuropea.

In quei primi decenni del 1800 la città iniziava la sua progressiva espansione, e l'attività teatrale triestina era così vivace da non riuscire a trovare del tutto sfogo all'interno del pur capiente Teatro Grande. Si rese quindi necessaria l'apertura di altre sale teatrali, che erano già attive al momento dell'arrivo dei coniugi Balfe a Trieste. Sin dal 1826 era in funzione l'Anfiteatro Mauroner capace di accogliere sino a 3500 spettatori. Costruito dall'ingegnere Jacopo Ferrari, l'edificio prese il nome dal suo ideatore e finanziatore, Leopoldo Mauroner che, per evitare sleali concorrenze, s'impegnò a proporre un repertorio differente da quello offerto dal Teatro Grande. Nella Contrada degli Artisti, su disegno dell'architetto Giuseppe Fontana, nel 1829 era stato edificato il Teatro Filodrammatico, comoda ed elegante sala in pieno centro cittadino. Sul palcoscenico di questo teatro, che ebbe vicende alterne, passarono quasi tutte le compagnie di maggior richiamo del tempo. Entrambi i teatri furono distrutti da incendi. Fra i luoghi di spettacolo minori c'era il Teatrino della villa Murat, costruito nel giardino della neoclassica villa abitata dalle nobildonne Carolina Murat ed Elisa Baciocchi. La struttura, costruita nel 1830, ospitò spettacoli di prosa e musicali destinati a un pubblico d'élite, ma venne demolita, assieme alla villa, nel 1900.

Una colorita descrizione di Silvio Rutteri delle abitudini del pubblico triestino ci può dare un'idea di come doveva essere il Teatro Grande di Trieste attorno al 1830:

“Nell'interno, il Teatro era intonato alla guisa aristocratica del tempo, e cioè con una completa serie di ben cinque ordini di palchi e con uno spazio piccolo e basso per il loggione, limitato ancor questo dalla necessità di installarvi lassù altri cinque palchetti.(...) Quest'ultimo piano serviva al servitorame, che accompagnava alla rappresentazione i padroni e li riportava quindi anche a casa, illuminando a loro la strada con le lanterne che portavano da casa." (...)

“I palchetti erano di proprietà dei singoli abbonati, i quali provvedevano ad ammobiliarli e a decorarli. Li trattavano come salotti delle pareti domestiche e, non solo portavano alle rappresentazioni persone amiche, ma continuavano con le stesse a dialogare anche durante le rappresentazioni, onde diverse volte gli attori venivano non poco disturbati. (...) I palchetti avevano anche le griglie abbassabili a piacere per formare una maggiore intimità di salotto e anche, se del caso, trovare il modo di evitare di essere visti. (...) L'interno dei palchetti,

ad aumentare l'impressione di svago, aveva le pareti dipinte da pittori, generalmente di alto livello(...)”.

“Come si andava alla ricerca di opere espressamente scritte e musicate per il teatro, altrettanto si dava cura nella scelta di artisti di primato, onde le più celebri gole del tempo e i più celebri commedianti passarono sul palcoscenico di questo teatro sin dalla stagione iniziale”<sup>12</sup>.

E l'ugola di “Rina” Roser Balfe, scritturata per la Stagione d'Autunno 1833, era certamente tra le più celebri del tempo.

### *La Stagione d'Autunno 1833 del Teatro Grande di Trieste*

A portare la coppia di artisti a Trieste era stato un ingaggio per la sola Lina Roser Balfe, scritturata per cantare al Teatro Grande tre spartiti (come si usava dire all'epoca) del cartellone della Stagione d'Autunno 1833<sup>13</sup>. Si trattava de *I Capuleti e i Montecchi* di Vincenzo Bellini, *I Normanni a Parigi* di Saverio Mercadante e *Jacopo di Valenza* di Ruggero Manna.

Tutte e tre le opere ebbero come maestro concertatore Giuseppe Farinelli, direttore Alessandro Scaramelli e maestro del coro Francesco Desirò.

Occorre qui specificare cosa fosse esattamente il “maestro concertatore”, ruolo che vedremo più avanti ricoprire anche da M.W.Balfe a Trieste. Nei secoli passati vi erano due figure distinte: il concertatore e il direttore d'orchestra. Il concertatore era il maestro al cembalo che si occupava di preparare orchestra e cantanti durante le prove. Il direttore d'orchestra era il primo violino ed era colui che dirigeva lo spettacolo vero e proprio. A Trieste questa distinzione rimase fino al 1873, anno in cui venne data la prima triestina dell'*Aida* di Verdi<sup>14</sup>.

Sembra che il direttore Alessandro Scaramelli avesse un caratteraccio, era figlio d'arte e suo padre, Giuseppe, era l'autore di un *Saggio sopra i*

<sup>12</sup> Cfr. Silvio RUTTERI, *Trieste. Storia ed arte tra vie e piazze*, Lint, Trieste, 1981, p. 215-216.

<sup>13</sup> Cfr. V. LEVI - G. BOTTERI - I. BREMINI, *Il Comunale di Trieste*, Zinchi del Bianco, Udine, 1962, p. 133.

<sup>14</sup> In quell'occasione venne scritturato Franco Faccio, importante direttore d'orchestra dell'epoca, che andò a ricoprire entrambe le cariche (Fonte Annalisa SANDRI, *L' '800 teatrale a Trieste. Scenografi e costumisti*, Lint Editoriale, Trieste, 2008).

*doveri di un primo violino direttore d'orchestra*, suo figlio Giuseppe Alessandro avrebbe diretto vent'anni dopo le due opere di Balfe che vennero rappresentate a Trieste.

La stagione s'aprì dunque a metà settembre con *I Capuleti e i Montecchi* che ebbe 13 repliche, con Rina Roser Balfe nel ruolo di Giulietta e la mezzosoprano Almerinda Manzocchi nel ruolo di Romeo, affiancate da Lorenzo Bonfigli e Paolo Baroillhet (questa compagnia di canto si esibirà in tutte e tre le opere dove cantò Lina Roser Balfe.)

L'8 ottobre andava poi in scena la prima rappresentazione per Trieste de *I Normanni a Parigi* di Mercadante di cui si diedero 9 repliche. L'opera aveva debuttato a Torino solo l'anno precedente, il 7 febbraio 1832, e Rina Roser Balfe l'aveva già cantata a Piacenza pochi mesi prima.

Sul gradimento della critica e del pubblico triestino dell'esecuzione di queste due opere, Giuseppe Carlo Bottura, musicista e maggiore biografo del Teatro Grande, riporta nella sua ricca e spesso piccante storia del Teatro Comunale di Trieste:

“Alla metà di settembre si aprì il solito corso di opere serie coi *Capuleti e Montecchi* di Bellini; spartito che quantunque non giungesse nuovo si mantenne in onore sino agli 8 di ottobre in cui si diede la prima dei *Normanni a Parigi* del Mercadante. Sin dalla prima sera la nuova musica piacque; ma ancor più nelle successive, opportunamente abbreviata. Dell'uno e dell'altro spartito esecutori furono la Roser-Balfe e la Manzocchi, cantatrici elettissime”<sup>15</sup>.

Il 22 ottobre 1833 andava quindi in scena l'opera *Jacopo di Valenza* di Ruggero Manna (1808-1868), musicista nato a Trieste e coetaneo di Balfe; che era una ripresa dello spettacolo che aveva debuttato l'anno precedente con buona accoglienza di pubblico, tanto che dopo la terza rappresentazione “un'accolta di ammiratori e di artisti accompagnarono con fiaccole e musica il geniale compositore alla sua abitazione”<sup>16</sup>.

Questa volta Rina Roser Balfe e i suoi tre colleghi si esibirono in 5 repliche. Peraltro, nelle sue accurate cronache, Bottura riporta che:

“(…) Il 22 ottobre (1833) si riprese il *Iacopo di Valenza* (sic), fatti alcuni ritocchi che non lo migliorarono, guarì. Nella serata della Balfe, il marito di essa assunse

<sup>15</sup> Cfr. G. C. BOTTURA, *Storia aneddotica documentaria del Teatro Comunale di Trieste*, C. Schmidl, Trieste, 1885, p. 181.

<sup>16</sup> IBIDEM, p. 180

la parte di Valdeburgo nel secondo atto della *Straniera* aggiunto come pezzo d'occasione”<sup>17</sup>.

Da ricerche svolte al Museo Teatrale C. Schmidl, risulta che si trattò più esattamente di un concerto che si tenne il 5 novembre del 1833 in onore di Guglielmo Balfe, in cui il baritono eseguì effettivamente solo la seconda parte de *La Straniera* di Vincenzo Bellini cantando nel ruolo del Barone. La serata era una “beneficiata” dal soprano Lina Roser-Balfe. In *Il Teatro Verdi di Trieste 1801-2001* Gianni Gori spiega come:

“(allo) sfoggio belcantisco di un'interprete (era) periodicamente dedicato quel rito divistico oggi opinabile della ‘beneficiata’, termine che fa parte del lessico teatrale ottocentesco e che indicava la serata in onore di un certo artista o di certa primadonna. In tale occasione il beneficiato veniva coperto di doni preziosi dal fanatismo dei benestanti e inondato di fiori fino a trasformare il camerino del divo in una sorta di regale camera ardente”<sup>18</sup>.

Quindi l'incasso della recita andava a favore della “beneficiata”, nel nostro caso la primadonna era Lina Roser Balfe che – a sua volta – dedicò la serata a Guglielmo Balfe<sup>19</sup>.

Un'informazione importante, che ci permette di capire che Michael William Balfe non era a Trieste solo per far compagnia alla bellissima moglie ed accudire (forse) la loro piccola Gigia, ma che, come suo solito, non si era lasciato sfuggire l'occasione per mettere in mostra anche le sue qualità canore.

La generosità e la simpatia dei Balfe traspare anche da quest'altra annotazione relativa a un concerto tenutosi il 20 novembre 1833 al Teatro Grande di Trieste:

“Nè va dimenticato un concerto, datosi la sera del 20 novembre dai fratelli Peratoner, Tirolesi. Erano 3 giovanotti dai 12 ai 17 anni, l'uno suonatore di violino, di flauto e di chitarra gli altri. Il più giovane si mostrò violinista provetto in un concerto di Rhode e in un tema con variazioni di Léon di St. Lubin. A rendere più la serata attraente si prestarono la Manzocchi, la Balfe ed il Baroillhet”<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> IBIDEM, p. 182.

<sup>18</sup> G. GORI, *op. cit.*, p. 15.

<sup>19</sup> Fonte A. SANDRI, *L'800 teatrale a Trieste. Scenografi e costumisti*, Lint Editoriale, 2008.

<sup>20</sup> Cfr. G.C. BOTTURA, *op. cit.*, p. 183.

Come fu per Lina e Guglielmo la lunga stagione autunnale in una Trieste forse fredda e ventosa? Avevano forse contratti con uno degli altri numerosi teatri musicali cittadini? Non ci è possibile sapere, ma dovettero trascorrere un soggiorno molto tranquillo perché sul loro conto non risulta alcuna segnalazione negli Atti riservati della Imperial-Regia Direzione di Polizia austriaca. Possiamo solo immaginare che – come avveniva a quel tempo per i cantanti scritturati dal Teatro Grande – siano stati ospitati in case di triestini che offrivano servizi di affittacamere/pensione. Ma è anche possibile, visto il ruolo di primadonna ricoperto da Lina Balfe, che abbiano soggiornato all'Albergo al Teatro, sito in piazza della Borsa, indirizzo apprezzato dagli artisti del tempo. L'altra alternativa è che abbiano affittato un appartamento per l'intero arco della loro permanenza a Trieste<sup>21</sup>.

Se avessero avuto problemi ci sarebbe stata a loro disposizione l'assistenza del Consolato Britannico, che a Trieste in quell'anno contava una nutrita schiera di compatrioti: il Console William Taylor Money, il vice console Henry Bynner insieme a Giovanni Gliubich e William Battiscombe. In ogni caso a dicembre erano già di nuovo in cammino, artisti girovaghi – come casa una valigia – sempre alla ricerca di un nuovo ingaggio, di una nuova scrittura, di un buon contratto.

### *Con Maria Malibran alla Scala e alla Fenice*

Nella primavera del 1834 Maria Malibran era arrivata a Milano proveniente da Parigi, per debuttare a La Scala nella *Norma* nel ruolo del titolo. Michael William Balfe era intimo dell'intera famiglia Garcia composta di grandissimi musicisti e di cui Maria era solo la componente più nota. La Diva, così era conosciuta, era divenuta famosa non solo per la sua avvenenza, i suoi capricci e il carattere dittatoriale, ma soprattutto per la grandissima estensione vocale che le permetteva di interpretare ruoli adatti sia a un soprano che a un contralto e fin anche un tenore, era insomma un "soprano di bravura".

A ventisei anni la fama di Maria Malibran era tale da muovere le masse e non stupisce che fosse tanto potente da imporre agli impresari della Scala di Milano un ingaggio anche per il suo affezionato 'Guglielmo Balfe'

<sup>21</sup> Fonte A. SANDRI, *op. cit.*

nell'*Otello ossia l'Africano di Venezia* di Gioachino Rossini, dove lei sarebbe stata Desdemona e lui Jago.

A marzo del 1835 le strade di Maria e Guglielmo s'incrociarono di nuovo a Venezia. Balfe vi era arrivato a inizio gennaio con la moglie Lina, che doveva cantare nel ruolo di Adina ne *L'Elisir d'amore* per l'apertura del nuovo Teatro Emeronittio di Giovanni Gallo.

L'arrivo a Venezia di Maria Malibran fu un evento storico. La città accolse "Marieta" con enorme entusiasmo. La Diva aveva un contratto per la Stagione di Carnevale/Quaresima 1835 con il Teatro La Fenice dove il 26-28 e 31 marzo cantò di nuovo nell'*Otello* accanto a Balfe (ora nel ruolo di Elmiro), nella *Cenerentola* di Rossini il 29 marzo, e nella *Norma* di Bellini il 4 e 5 aprile, affiancata da Lina Roser Balfe nel ruolo di Adalgisa.

La città, nel frattempo, impazziva per lei, dedicandole poesie, rubriche sui quotidiani, giocando al lotto numeri a lei correlati. Poi arrivò l'8 aprile, giorno in cui la Diva diede la sua unica recita della *Sonnambula* all'Emeronittio, e ciò che avvenne quella sera è ormai leggenda. La bella scenografia, ora divenuta storica, era del giovane Giuseppe Bertoja, che in seguito avrebbe lavorato a lungo anche per il Teatro Grande di Trieste<sup>22</sup>. Assieme a Maria Malibran sul palcoscenico c'era anche il Sig. Guglielmo Balfe, nei panni del Conte Rodolfo, Signore del Villaggio.

Il critico musicale Tommaso Locatelli scrisse sul *Gazzettino* che la Diva aveva ripetuto per tre volte l'aria finale della *Sonnambula* "in cui pure mutò moltissime frasi della musica, ed inspecie a quel caro *M'abbraccia* pareva che il teatro volesse cadere". Fu chiamata 35 volte sul palco e, alla fine dello spettacolo – su un palcoscenico letteralmente ricolmo dei fiori lanciati dal pubblico in delirio – rinunciò al suo stratosferico compenso. Sembra che avesse detto: "questo denaro tenetelo per i vostri bambini. Da voi voglio un bacio soltanto"<sup>23</sup>. Grato, Giovanni Gallo, intitolò seduta stante il teatro alla Diva che, da quel momento, divenne il Teatro Malibran. La "Marieta" lo aveva salvato dal fallimento.

L'ultima loro recita a La Fenice avvenne il 2 aprile 1835, era il *Barbiere di Siviglia*, Maria Malibran era Rosina, il "buffo" Carlo Cambiaggio era il Dottor Bartolo e Guglielmo Balfe era, naturalmente, Figaro. Informata

<sup>22</sup> Cfr. A. SANDRI, *op. cit.*, p. 93-104.

<sup>23</sup> Cfr. M. BIGGI, G.MANGINI, *Teatro Malibran. Venezia a San Giovanni Grisostomo*, Marsilio, Venezia, 2001, p. 74.



dei suoi progressi come compositore, Malibran iniziò a chiamarlo “il mio Rossini inglese” e gli chiese di scrivere un’opera per lei. Poi l’allegra compagnia di amici si separò e diede l’addio a Venezia.

### *A Londra si cambia musica*

Sulle scene italiane Guglielmo Balfe aveva imparato molto e si sentiva ormai pronto a tornare in Inghilterra e accettare nuove sfide. Con Lina e la Gigia arrivò a Londra a maggio del 1835 e la Malibran era già lì per preparare una versione inglese della *Sonnambula*. La stagione londinese era in pieno fulgore ed erano ovunque annunciati concerti con i nomi più importanti del tempo: Lablanche, Grisi, Rubini, Tamburini, Pasta: tutti vecchi colleghi di Balfe. Presto uno dei concerti annunciò la prima esecuzione di una “Fantasia” per corno e orchestra composta per “l’amico” Giovanni Puzzi da “Guglielmo Balfe”.

Come racconterò divertito anni dopo, Balfe a Londra venne accolto col favore riservato ai cantanti stranieri, infatti molti credevano che fosse un baritono italo-irlandese. In quegli anni l’opera lirica veniva identificata con l’Italia e anche le scene inglesi erano monopolizzate da Rossini, dalle opere romantiche di Bellini e Donizetti, o da occasionali opere di Mozart, Auber o Mayerbeer. Balfe cantò al King’s Theatre, al Royal Lyceum English Opera House e al Theatre Royal Drury Lane, dove avvenne il passo decisivo per la trasformazione della sua carriera di cantante in quella di compositore. L’affermazione artistica arrivò già il 29 ottobre del 1835 con l’opera *Siège of Rochelle* commissionatagli dal Teatro di Drury Lane su libretto di Edward Fitzball che ebbe 70 repliche consecutive.

*Siège of Rochelle* era un lavoro che segnava l’inizio di un nuovo capitolo della storia del teatro musicale inglese. Balfe coniugava la tradizione del teatro musicale britannico, caratterizzato da lunghi inserti di dialoghi parlati, a una profusione di arie direttamente derivate dalla tradizione belcantistica di scuola italiana, ma in cui risuonavano nondimeno ammiccamenti alle ballate in voga nei ritrovi londinesi come “Evans’s”, una sorta d’antenati del music-hall molto amati da Charles Dickens e dai suoi amici. Pubblico e critica apprezzarono le innovazioni del compositore ventisettenne e il teatro gli chiese di creare un’opera per Maria Malibran.

In una scherzosa lettera alla Diva, firmata “Billy Balfe l’irlandese

mangia-patate”<sup>24</sup>, il compositore propose all'amica un libretto ispirato a “Notre Dame de Paris” di Victor Hugo, ma poi optò per una variazione sul tema di “Manon Lescaut”: *The Maid of Artois* su libretto scritto dallo stesso impresario del Drury Lane, Alfred Bunn. Maria Malibran debuttò il 27 maggio 1836 nella nuova opera appositamente creata per la sua voce sovrumana, riscuotendo ampio consenso, ma purtroppo la famosa soprano di bravura era destinata a morire qualche mese dopo, a soli 28 anni, per le conseguenze di una caduta da cavallo. Brani di quest'opera sono oggi nel repertorio di Cecilia Bartoli (cfr. discografia).

“Marieta” aveva creduto nel talento del suo coetaneo irlandese e aveva usato il suo ascendente per fargli ottenere importanti ingaggi. Solo pochi mesi prima Billy aveva scritto per lei la splendida aria per mezzosoprano, corno e orchestra: *Sempre pensoso e torbido*, composta per mettere in risalto le eccentricità della tessitura vocale della Diva. La morte della sua sostenitrice fu per Balfe una perdita che forse non riuscì mai a elaborare completamente. Rappresentava la fine di un mondo, ma ne stava per sorgere un altro pieno di promesse e “grandi speranze”.

Il 20 giugno del 1837 saliva al trono la Regina Vittoria. Sotto il suo regno la Gran Bretagna avrebbe cambiato volto diventando un impero e una delle nazioni più moderne, potenti e dinamiche del mondo. Grandi innovazioni tecnologiche avrebbero interessato la scienza, la medicina, l'industria, le ferrovie, l'editoria, le comunicazioni, e – più in generale – la diffusione della cultura, della letteratura, della musica e delle arti.

Con l'ascesa al trono di Vittoria, il nome del King's Theatre, tradizionalmente l'indirizzo deputato per l'opera italiana a Londra, venne cambiato in Italian Opera at Her Majesty's Theatre. Michael William Balfe si trovò al centro di questi cambiamenti epocali e divenne uno degli interpreti della “rivoluzione romantica”.

Dopo alcuni tentativi poco riusciti, nel 1838 compose *Falstaff* su libretto in italiano di S. Manfredo Maggione ispirato alla piece di Shakespeare *Le allegre comari di Windsor*<sup>25</sup>. La produzione aveva interpreti d'eccezione, ovvero i cantanti che tre anni prima avevano creato *I Puritani* di Bellini a Parigi: Giulia Grisi, Giovanni Battista Rubini, Luigi Lablanche

<sup>24</sup> Cfr. B. WALSH, *op. cit.*, p. 58.

<sup>25</sup> Da non confondere con il *Falstaff* che Giuseppe Verdi avrebbe composto cinquantacinque anni dopo, nel 1893.

e Antonio Tamburini. L'operazione cross-culturale stupì e affascinò i critici musicali dell'epoca.

A fine 1838 il compositore tornò per la prima volta dal 1823 a Dublino dove ancora vivevano la madre e due sorelle. Vi si fermò alcuni mesi per esibirsi in diverse opere e concerti. Il 28 dicembre gli amici organizzarono per lui un grande party in cui tutti cantarono e suonarono brani delle sue opere. Alla fine dell'anno tornò a Londra portando con sé la madre malata che morì poco dopo a soli 57 anni. Intanto la famiglia Balfe si era ingrandita con l'arrivo di altri figli. Bisognoso di maggiori guadagni nel 1841 il musicista tentò la carriera dell'impresario, rilevando il Lyceum Theatre e creando la English National Opera Company col patrocinio della giovane Regina Vittoria, ma l'impresa non ebbe l'esito sperato e il 13 maggio del 1841 Balfe fu costretto a dichiarare bancarotta. Riparò a Parigi sotto la protezione del soprano Giulia Grisi e trovò infine una collaborazione con l'Opéra Comique per la quale compose l'opera *Le puits d'amour* su libretto di Eugene Scribe che andò in scena il 20 aprile 1843. La fortuna non si era dimenticata di lui.

### *La ragazza boema*

Il 1843 fu per Balfe l'anno della grande svolta. Richiamato a Drury Lane compose su libretto di Alfred Bunn una grand'opera in 3 atti intitolata: *The Bohemian Girl*, che debuttò sotto la sua conduzione il 27 novembre 1843 al Theatre Royal.

Questa volta la magia funzionò, il successo fu enorme e l'accoglienza entusiastica. Lo spettacolo ebbe ben 100 repliche consecutive. Seguirono produzioni a New York, Philadelphia, Sydney, Dublino, a Vienna (in tedesco), a Parigi (in francese), a Trieste (in italiano) e in altre città europee. La popolarità dell'opera fu tale che Johann Strauss II ne rielaborò alcuni brani nella famosa *Zigeunerin Quadrille* (Op. 24) che tutt'oggi viene eseguita durante i concerti di Capodanno dal Musikverein di Vienna. *The Bohemian Girl* (assieme ai più tardi lavori di Gilbert & Sullivan per il Savoy), fu certamente l'opera vittoriana più popolare ed eseguita dell'Ottocento e la sua fortuna durò fino a metà Novecento, con riletture cinematografiche come, tra le altre, la parodia che ne fece Hal Roach nel 1936 con Laurel & Hardy.

La fonte scelta dal librettista Alfred Bunn era la pantomima *La Gypsy* (1839) di Saint-Georges e Mazillier, un balletto che, a sua volta, era stato adattato dalla novella di Miguel de Cervantes *La Gitanella*, peraltro già utilizzata da Carl Maria von Weber per *La Preciosa* (1821). *La Gypsy* era ambientata in Scozia, ma Alfred Bunn decise di trasporre la vicenda dell'opera in Boemia in un'epoca identificabile tra il 1795 e il 1812, quando quella regione era sotto la imperial regia amministrata asburgica, come lo era pure la lontana Polonia. Nel pieno dell'era del nazionalismo romantico, Bunn sceglieva di caricare il libretto di alcune tematiche politiche d'esplosiva attualità. Il 1848, con la sua "Primavera dei Popoli", era alle porte ed è il caso di chiedersi se il mondano musicista avesse compreso che quanto stava per mettere in musica era in realtà un messaggio di solidarietà verso quei popoli che reclamavano indipendenza e libertà.

Nel libretto di Bunn per l'*Italian Opera at Her Majesty's Theatre di Drury Lane*, il padre della protagonista, Arline, è il governatore austriaco di Pressburg e Thaddeus è un esule politico polacco in fuga. Nel 1795, infatti, lotte intestine avevano portato alla spartizione della Polonia tra Prussia, Austria e Russia, decretando la sparizione dello stato polacco. Il Regno di Polonia venne ricostituito solo nel 1812, per volontà di Napoleone su territori sottratti dai francesi alle tre potenze straniere.

Questa la sinossi originale di *The Bohemian Girl*:

(1° atto) L'opera si apre col coro dei seguaci dell'imperatore d'Austria che, prima di partire per una battuta di caccia, recitano: "In alto la bandiera, e muoia lo schiavo che oserà disputare il diritto al volo dell'aquila austriaca". Nel frattempo la piccola Arline, figlia del governatore austriaco di Pressburg, assalita da una belva, viene salvata da Thaddeus, un irredentista polacco in fuga che per depistare le guardie s'è appena unito a un gruppo di zingari, stringendo un patto di sangue con Piè di Diavolo. Quando l'esule riconsegna al padre la bimba ferita, il governatore indice una festa e invita Thaddeus a bere alla salute del "suo" imperatore. Ma il perseguitato politico si rifiuta e scaglia la coppa contro la statua dell'Asburgo. Nella confusione che ne segue, Arline viene rapita dagli zingari, che fuggono nel bosco con Thaddeus.

(2° atto) Dodici anni dopo. Arline è ormai una bella zingarella che predice il futuro nelle piazze, non ricorda il suo passato e solo in sogno ne ha qualche reminiscenza (aria: *I dreamt I dwelt in marble halls*). Ama Thaddeus, scatenando la gelosia della Regina degli Zingari (aria: *Love smiles*

*but to deceive*). Durante una sosta degli zingari a Pressburg la Regina fa in modo che Arlina venga pubblicamente accusata di furto. Innocente, e non sopportando l'ingiusto processo, la giovane tenta il suicidio ma, mentre sta per trafiggersi, il giudice (il governatore suo padre) riconosce sul suo braccio una cicatrice che ne svela l'identità (aria: *The heart bow'd down*). (3° atto) Nel castello del governatore. Arlina si rifiuta d'obbedire alla richiesta del padre di sposare il viscido Florestein. Arrivano Thaddeus e Piè di Diavolo e la sollecitano a fuggire ed a tornare con loro dagli zingari (aria: *When other lips*). All'arrivo del padre la ragazza li nasconde nelle sue stanze, ma la presenza di Thaddeus viene denunciata da una donna velata (la Regina degli Zingari). I due giovani dichiarano pubblicamente il loro amore e Thaddeus scioglie ogni perplessità del governatore rivelando la sua identità: è un nobile conte che lotta per l'indipendenza della sua patria: "(Io combattei) quando la bella terra di Polonia fu percossa dallo zoccolo dell'invasore crudele, (...) quando la libertà invocava tutti i figli liberi". Il governatore ne ammira il coraggio e gli offre in sposa Arlina. Un epilogo inaccettabile per la Regina degli Zingari che, accecata dall'odio, ordina a uno zingaro di sparare al polacco, ma Piè di Diavolo riesce a deviare la traiettoria del proiettile e la pallottola destinata a Thaddeus uccide la Zingara mentre gli amanti convolano a giuste nozze tra la gioia generale.

L'enorme fortuna di quest'opera non è tanto da ricercare nel libretto, ma risiede nella ricchezza delle melodie (che anticipano in alcuni casi l'idea del *Leitmotiv*) e nell'ampio utilizzo di bellissime ballate molto cantabili. Le canzoni strofiche erano ingredienti essenziali nell'opera inglese del tempo. La loro semplicità musicale le rendeva adatte anche alle limitate abilità tecniche degli esecutori dilettanti. Gli spartiti di quelle ballate venivano venduti separatamente e rappresentavano un'importante fonte di guadagno per i cantanti, i compositori e gli editori. Nel giro di pochi mesi dalla prima gli spartiti con le arie più popolari di *The Bohemian Girl* vendettero centinaia di migliaia di copie.

M. W. Balfe aveva compreso da tempo che quello era il mercato al quale andava rivolta la sua offerta musicale. Molte arie dalle sue opere venivano subito utilizzate come canzoni. Erano composizioni rappresentative del gusto della borghesia britannica per il "fare musica" in casa. L'epoca vittoriana vide una vera esplosione delle vendite o degli affitti di pianoforti verticali, della diffusione di manuali di autoapprendimento, riviste musicali e partiture.

La pubblicazione degli spartiti delle canzoni più popolari venne presto arricchita da copertine illustrate dai migliori disegnatori dell'epoca, come John Brandard, Richard Childs, e da Alfred Concanen. Dopo la seconda metà dell'800 divenne sempre più frequente trovare i risvolti di copertina colmi anche di annunci pubblicitari dei prodotti più svariati, dai colluttori ai merletti di Bruxelles, dalla brillantina agli articoli da viaggio.

Tra le oltre 250 *songs* scritte da Balfe ricordiamo qui solo alcune tra le più eseguite e ancora oggi oggetto di registrazioni discografiche, come le arie: *I dreamt I dwelt in marble halls* (per soprano), *When other lips* (Then you'll remember me) (per tenore) da *The Bohemian Girl* (1843); la splendida cavatina *Come into the garden, Maud* del 1857 su testo del poeta Alfred Tennyson composta per il tenore Sims Reeves, la romanza: *Si tu savais* (Did'st thou but know) del 1859 per mezzosoprano; *Hark to the wind upon the hill* ovvero la canzone che canta Becky Sharp in *La Fiera delle Vanità* di W. M. Thackeray e che Balfe scrisse nel 1857; la cavatinetta brillante *I'm a merry Zingara* del 1845 su parole di E. Fitzball, la cantata per due voci maschili *Excelsior* o, per finire, la melodia *Killarney* immortalata dal celebre tenore irlandese John McCormack.

Dopo l'*exploit* della ragazza boema, Balfe si trasferì con la famiglia a Parigi, dove aveva firmato un contratto con l'Opéra Comique per la quale scrisse una delle sue opere più fortunate: *Les quatre fils Aymon*, che andò in scena il 15 giugno 1844, immediatamente ripresa in novembre a Londra come *The Castle of Aymon*, e poi a Vienna nel 1845 col titolo *Die vier Haimonskinder* e di nuovo a Londra in una versione in italiano, *I Quattro Fratelli*, nel 1851. L'opera si ispirava alle avventure dei quattro figli del Duca di Aimone, Rinaldo, Alardo, Guicciardo e Riccardo e del loro magico cavallo Bayardo, ricavate dalla tradizione francese della *chanson de geste*.

Recensore d'eccezione di *Les quatre fils Aymon* per la stampa parigina fu il musicista Hector Berlioz, che nel 1844 scrisse:

“Alcune persone sono rimaste stupite che un inglese possa aver scritto questa bella musica, ma prima di tutto Balfe non è inglese, egli è un figlio d'Irlanda, la verde Erin, il dolce paese delle arpe, come lo chiama Tom Moore. E poi gli irlandesi sono tutti improvvisatori; improvvisano i loro versi, la loro prosa, la loro musica e la loro mimica. L'unica cosa che non improvvisano sono le rivoluzioni (...) E perché un inglese non potrebbe fare buona musica? Ve ne son tanti d'italiani, francesi e tedeschi che ne fanno di cattiva (...) La musica del maestro Balfe è facilmente identificabile come improvvisata 'à l'Irlandaise'; piena di

vivacità e verve (...) è espressiva e drammatica e solo occasionalmente avrebbe bisogno di un po' più di originalità".

E di irlandesi Berlioz doveva intendersene, considerato che aveva sposato l'attrice Henriette Smithson nata nella Contea di Clare, nel sud ovest della "verde Erin"<sup>26</sup>.

### *Balfe e Verdi*

Dal 1846 al 1852 Balfe assunse la direzione artistica e la conduzione dell'orchestra dell'Italian Opera Her Majesty's Theatre di Londra, dove diresse 300 performance di 43 opere di svariati compositori, promosse, tra gli altri, il debutto londinese del famoso soprano Jenny Lind, e diresse le prime rappresentazioni – per l'Inghilterra – del *Nabucco* (3 marzo 1846), *Ernani* (17 marzo 1846), *I lombardi alla prima crociata* (12 maggio 1846), *I due Foscari* (10 aprile 1847) e *Attila* (6 marzo 1848) di Giuseppe Verdi, svolgendo così un ruolo importante nell'accrescimento della sua fama e della diffusione in Inghilterra della musica verdiana.

A fine maggio del 1846 il settimanale *Illustrated London News* pubblicò un lusinghiero ritratto di Verdi che veniva definito il "grande astro del mondo musicale contemporaneo, rimasto solo a condurre le sorti dell'arte lirica italiana". Quello stesso anno l'impresario dell'Italian Opera, Benjamin Lumley, prese accordi con l'assistente di Verdi, Emanuele Muzio, per la messa in scena di un'opera da scriversi appositamente per Londra. Scrive Arthur Pougin in "Vita aneddotica di Verdi":

"(...) L'Inghilterra sollecitava dal compositore un lavoro concepito espressamente per lei, e fu allora che Verdi scrisse il suo spartito dei *Masnadieri*. Uno degli scrittori più eleganti d'Italia, 'il poeta dalla lingua di miele' (ma privo di senso del teatro), Andrea Maffei, traduttore di Gessner, Milton e Thomas Moore, trasse il libretto dei *Masnadieri* dal famoso dramma di Schiller, 'I Briganti'. Verdi mise questo libretto in musica e l'opera fu rappresentata al Teatro della Regina a Londra il 22 luglio 1847. Il risultato non corrispose all'attesa, e i *Masnadieri* furono accolti dal pubblico inglese in modo semplicemente cortese. Vennero poi riprodotti in Italia dove non ebbero punto fortuna più lieta e non destarono alcun fanatismo"<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> Cfr. B. WALSH, *op. cit.*, p. 97-99.

<sup>27</sup> Cfr. Arthur POUGIN, *Vita aneddotica di Verdi*, Passigli Editore, Firenze, 2001, p. 81.



Quando il trentaquattrenne Giuseppe Verdi arrivò a Londra il 5 giugno del 1847 trovò Michael William Balfe a coadiuvarlo non solo nel risolvere problemi con l'organico dell'orchestra, ma anche affiancandolo nelle "estenuanti" prove dell'opera e, soprattutto, assicurandogli la scrittura del soprano svedese Jenny Lind, detta "l'usignolo del nord", per la quale *I Masnadieri* segnava anche il debutto londinese. Alla serata di gala della prima, diretta dall'autore, erano presenti la Regina Vittoria, membri della famiglia reale e dell'aristocrazia e del mondo politico londinese. Balfe ne diresse le quattro uniche repliche.

Per il teatro di Drury Lane, nel 1845, era intanto andata in scena *Maritana*, un'opera di un altro compositore irlandese, Vincent Wallace (1812/1865), su libretto di Edward Fitzball, che riprendeva il tema della zingara e che rivaleggiò con Balfe sulle scene britanniche contendendosi i successi di *The Bohemian Girl*.

Nel 1852 anche Giuseppe Verdi, come M. W. Balfe e tanti altri autori prima e dopo di lui, si lasciò tentare dall'esotismo della figura della zingara, che tanta fascinazione seguita ancor oggi ad esercitare sull'immaginario occidentale; ed iniziò a lavorare a un soggetto che gli era stato proposto da Salvatore Cammarano: *Il Trovatore*, che debuttò al Teatro Apollo a Roma il 19 gennaio 1853.

"Il concorso del pubblico romano alla prima rappresentazione fu veramente prodigioso (...) non si vide mai un'affluenza simile", scrive Arthur Pougin<sup>28</sup>.

*Il Trovatore* è incentrato sulla competizione tra due fratelli che ignorano la loro condizione di consanguineità. Manrico il trovatore è un seguace ribelle di Urgel, mentre il Conte di Luna è un fedele suddito del re d'Aragona; entrambi amano Leonora, dama della regina, che ricambia l'amore del trovatore. Manrico è molto legato a quella che pensa essere sua madre, la zingara Azucena, divisa tra l'amore per il bambino che ha cresciuto e il desiderio di vendicare sua madre condannata al rogo dai Conti di Luna per stregoneria. Fatto salvo il Conte di Luna, il dramma si chiude con la morte violenta di tutti i protagonisti. La grande fortuna di quest'opera è motivata dalla sua popolarità, nel senso che le componenti strutturali del suo linguaggio musicale sono tipiche della musica tradizionale "popolare". "Nella lingua italiana l'aggettivo 'popolare' somma acce-

<sup>28</sup> IBIDEM, p. 96-97.



zioni che in altre lingue sono mantenute distinte, pensiamo all'inglese di *popular* e *folk*. Nel caso di Verdi, la presenza della tematica risorgimentale conferisce all'aggettivo anche un ulteriore significato, in quanto – seguendo un concetto di matrice squisitamente romantica – fa coincidere l'idea di popolo con quella di nazione”<sup>29</sup>.

Volendo cercare a tutti i costi un legame tra Balfe e Verdi, lo si può trovare proprio in questo elemento “popolare” che certamente li accomuna. Musica per il popolo, seppur a due livelli opposti e irraggiungibili: da una parte le melodie dell'irlandese, cantate nei salotti della piccola borghesia britannica e vittoriana, dall'altra le immortali arie verdiane, cantate nei teatri e per le strade del mondo.

Nel 1852 Michael William Balfe si recò a Danzica, in visita alla figlia Gigia che vi si era trasferita col marito e che aveva appena avuto un bambino. Passato il Natale col piccolo Theo, si trasferì prima a San Pietroburgo e poi a Mosca dove lo attendeva un tour di concerti e di corsi di musica e composizione per facoltosi studenti russi.

Le tensioni tra Gran Bretagna e Russia, che avrebbero fatto scoppiare nel giro di pochi mesi la Guerra di Crimea (ottobre 1853/febbraio 1856) spinsero Michael William Balfe a lasciare Mosca. Passando per Danzica, grazie alle nuove linee ferroviarie, arrivò facilmente a Vienna nell'estate del 1853, dove approntò per il teatro di corte una versione tedesca di *Keolanthe*. E mentre al Theater an der Wien andava in scena *Die Zigeunerin* (l'edizione tedesca di *The Bohemian Girl*), s'avvicinava il momento di far conoscere la ‘ragazza boema’ anche al pubblico italiano.

### *Guglielmo torna a Trieste*

Nell'autunno del 1853 Guglielmo Balfe riceve da Domenico Ronzani, appaltatore della Stagione di Carnevale-Quaresima 1853/54 del Teatro Grande, l'incarico di concertare di persona la “prima italiana” della *The Bohemian Girl*, opera: “nuovissima per Trieste e da eseguirsi per la prima volta in italiano. Ne aveva tradotto dal tedesco il libretto (inglese in origine)

<sup>29</sup> Nicola SCALDAFERRI: “Il fascino dell'opera popolare. Incursioni nel mondo del *Trovatore*”, nel Programma di sala/libretto de *Il Trovatore* di Giuseppe Verdi - Fondazione Teatro La Fenice di Venezia - Stagione Lirica e Balletto 2011, p. 29-43.

quell'eletto ingegno che fu il Dr. Riccardo Pederni, Udinese, per vari anni onere e lustro del Foro triestino”<sup>30</sup>.

Prima di addentrarci nel racconto della gestazione de *La Zingara* è opportuno soffermarsi sull'organizzazione che c'era dietro all'allestimento degli spettacoli del teatro triestino. La formazione delle stagioni d'opera era il prodotto di un sistema composto da Presidenza teatrale, impresario e appaltatore. A capo c'era la Presidenza teatrale che, utilizzando i proventi delle affittanze dei palchi, della sala del Ridotto, di altri locali e della vendita di abbonamenti e biglietti, provvedeva affinché fossero rappresentati i migliori spettacoli. Allo scopo assumeva un impresario che riceveva trimestralmente una “dote”, formava il cartellone per la stagione e stipulava i contratti per i vari artisti.

“Quindi il teatro veniva ceduto in appalto. L'appalto poteva avere la durata di una o più stagioni. Normalmente v'erano due stagioni liriche: quella d'Autunno, che iniziava attorno al 15 settembre e proseguiva per tutto il mese di novembre, e la stagione di Carnevale-Quaresima che iniziava il 26 dicembre per proseguire fino a tutto marzo e oltre. Comunque il teatro doveva essere ‘restituito’ alla Presidenza la settimana antecedente la Pasqua”<sup>31</sup>.

L'appaltatore si impegnava inoltre a presentare per ogni stagione almeno una nuova opera per Trieste. Quell'anno la scelta di Ronzani cadde appunto su un autore notissimo all'estero, ma le cui opere liriche non erano ancora state eseguite a Trieste: Michael William Balfe.

Domenico Ronzani era un personaggio davvero interessante. Nato a Trieste, aveva calcato le scene di mezza Italia come ballerino, mimo e coreografo e operava come impresario/appaltatore in tutto il circuito teatrale del nord Italia. Il suo contratto col Teatro Grande di Trieste sarebbe scaduto con la Stagione 1854-1855<sup>32</sup>, e non gli fu certo rinnovato, perché nel 1856 lo ritroviamo a Torino come impresario prima al Teatro Nazionale e poi al Teatro Regio. Scrive Giuseppina Manin in una recensione della raccolta di lettere d'amore di Camillo Benso Conte di Cavour (*Amami e credimi*, Archinto, Milano 2011):

<sup>30</sup> Cfr. G.C. BOTTURA, *op. cit.* p. 357.

<sup>31</sup> Cfr. A. SANDRI, *op. cit.*, p. 25.

<sup>32</sup> Come risulta dall'“Avviso” pubblicato nell' *Osservatore Triestino* del 3.5.1854, in cui la Presidenza del Teatro dichiara aperto il concorso per “il conferimento del nuovo appalto triennale, cioè per le opere e balli da darsi nelle stagioni di autunno e carnevale-quaresima degli anni 1855-56, 1856-57, 1857-58”.

“Domenico Ronzani (...) era uomo di alterne fortune, abilissimo nel piantare debiti, imbastire truffe, spillare quattrini. E quando non ci riusciva lui, mandava avanti la (seconda) moglie, Bianca Berta Sevierzy Ronzani. Fu così che nel 1856 madame Ronzani andò a bussare alla porta di Cavour, allora ministro delle Finanze, implorando sovvenzioni per le casse vuote del teatro coniugale. E il conte, turbato dalla trepida supplice, aprì i cordoni della borsa. Ciò nonostante, nel 1858 il Ronzani fece bancarotta e per sottrarsi ai creditori e alle azioni giudiziarie ripartò a Genova e qui si imbarcò in fretta e furia su un piroscafo diretto in Sudamerica. Bianca invece rimase a Torino e fu l'ultima fiamma del Conte. La più inattesa e violenta”<sup>33</sup>.

A Trieste però il disinvolto impresario era riuscito a confezionare un'annata che gli storici del Teatro Grande definiscono eccezionale e, con abilità pari alla fortuna, aveva allineato qualcosa come 25 titoli d'opera e artisti di richiamo internazionale. Un personaggio multiforme e mobile come il Ronzani era anche il *target* ideale per le poco gradite attenzioni della polizia politica austriaca. Ed era con questo personaggio che Michael William Balfe dovette lavorare per dodici mesi, da novembre 1853 a novembre 1854.

In realtà Guglielmo Balfe non era “nuovissimo” per Trieste, come sappiamo vi aveva cantato nel 1833 e alcune le sue musiche erano probabilmente nel repertorio degli altri teatri cittadini. Di certo la sinfonia dalla sua opera *Die vier Haimonskinder* venne eseguita al Teatro Grande il 19 settembre 1846 dall'”Accademia di Girolamo Salieri professore di clarinetto, Accademico Filarmonico di Vienna, Graz, Firenze, ecc. Assistito dai primarij artisti di canto della stagione autunnale” anche se la locandina l'annunciava nel programma con il nome errato: *Die 4 Haimanns* (sic)<sup>34</sup>.

Quando M.W. Balfe tornò al Teatro Grande per concertare la versione italiana della sua opera più famosa, trovò il teatro rinnovato, con un nuovo sipario dipinto dal veneziano V. Giacomelli, e dotato di una “moderna” illuminazione a gas, introdotta nel 1846. Il teatro era ora illuminato da 246 fiamme a gas. Per la data della prima dell'opera, il 12 febbraio del 1854, Ronzani aveva provveduto a migliorare lo stato dell'illuminazione degli spettacoli, che, risultando poco soddisfacente nel 1853, aveva creato «motivo di malcontento fra il pubblico»<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> Cfr. *Corriere della Sera*, 11 aprile 2011.

<sup>34</sup> I. BREMINI in *op. cit.*, riporta che nel Concerto del 19 novembre 1846 fosse in cartellone l'”Haimanus Kinder Sinfonie” (sic) di BALFE.

<sup>35</sup> Cfr. A. SANDRI, *op. cit.*, p. 57.

Non sappiamo se insieme al compositore ci fosse anche Lina o se fosse rimasta a Londra con i tre figli. M. W. Balfe aveva ora 45 anni, ed era arrivato a Trieste in treno a inizio settembre, proveniente da Vienna. Erano passati 20 anni dalla sua prima lunga permanenza a Trieste del 1833, e la città era sicuramente cambiata. A quelli che già conosceva, dal 1845 s'era aggiunto il Teatro Corti, che ospitava manifestazioni teatrali e musicali, con una grande sala con platea, palchi e galleria capace di circa 1200 posti. Anche se non c'era ancora Miramare, la città stava lentamente iniziando ad assumere l'aspetto che conosciamo oggi.

Com'era d'uso per i compositori scritturati dal Teatro, Balfe deve aver soggiornato all'Hotel De la Ville, lo stesso indirizzo che aveva ospitato tre anni prima Giuseppe Verdi quando aveva composto *Il Corsaro* espressamente per Trieste.

Approfittando della presenza in città del compositore irlandese e nell'ottica di fornire una ghiotta anticipazione musicale dell'imminente debutto per Trieste de *La Zingara*, Ronzani ritenne opportuno inserire nel cartellone della stagione sinfonica d'autunno 1853 la sinfonia dell'opera e di farla dirigere dal suo autore. Quindi il 21 novembre del 1853, nell'ambito di "un concerto vocale e strumentale" al Teatro Grande di Trieste si esibirono i pianisti Adolfo Fumagalli e Anna Weiss (nientemeno che la mamma di Ferruccio Busoni), i soprani Marianna Barbieri Nini e Carolina de Pescatori, il tenore Lodovico Graziani, il baritono Filippo Coletti e il basso Cesare della Costa. Accanto a brani di Bellini, Verdi e Mayerbeer, il 4° numero del programma era: *La Zingara* Sinfonia per orchestra di *Guglielmo Balfe*<sup>36</sup>.

### *Zingara censurata, zingara fortunata*

La Trieste in cui aveva fatto ritorno Guglielmo Balfe nell'autunno del 1853 era in realtà diventata un porto di mare retto da uno stato di polizia. I faldoni conservati all'Archivio di Stato di Trieste contenenti i protocolli della Imperial-Regia Direzione della Polizia politica austriaca relativi al 1853-1854, ci mostrano una città dove veniva controllato ogni spostamento, dove ogni persona sospetta in arrivo da Venezia (per vaporetto) o da altre

<sup>36</sup> Cfr. V. LEVI - G. BOTTERI - I. BREMINI, *op. cit.*, p. 172.

città dell'impero veniva segnalata, come pure i suoi movimenti in tutta l'area dell'Istria e della Dalmazia.

La libertà di stampa non esisteva, la Gendarmeria pubblicava con scadenza mensile la lista dei libri e delle pubblicazioni vietate (*Verbotene Druckschriften*) e le librerie erano sottoposte a rigorosi controlli, per evitare “la perturbazione della interna tranquillità dello stato con spaccio di libri sediziosi”<sup>37</sup>.

Ogni atteggiamento sospetto era oggetto di segnalazione: fumare una pipa in ceramica con strani decori (sequestrata), decorare il Caffè “Tergersteo” con una composizione floreale giocata sui colori bianco, rosso e verde, uscirsene con un'infelice battuta sull'imperatore e la regina, questo e altro poteva far scattare l'implacabile macchina della polizia austriaca. Il passatempo più praticato in città sembrava quello della delazione. Gli Atti della Direzione di Polizia sono letteralmente pieni di lettere anonime o di confidenti o collaborazionisti. Tutto passava sotto gli occhi del Signor Franz de Wagner, Direttore di Polizia e Consigliere Governativo. Chi veniva da fuori era visto con raddoppiato sospetto e finanche i diplomatici con carriere consolari erano oggetto della sorveglianza della polizia austriaca, soprattutto se inglesi. Cosa che sarà risultata sgradita a Henry Raven, Console britannico a Trieste dal 1848 al 1866, come certo lo fu per lo scrittore irlandese Charles Lever, che prese il suo posto nel 1867<sup>38</sup>.

Neanche le maestranze del Teatro Grande sfuggivano allo sguardo del Sig. de Wagner, che – ad esempio – il 12 ottobre 1853 riceve una “Nota” da un collega di Venezia riguardante due stretti collaboratori dell’“Impresario Teatrale” Domenico Ronzani: Vincenzo Galli, cantante e suo figlio Edoardo, pittore: “designati come sospetti in linea politica”. Una famiglia di convinti mazziniani, visto che nella lista c'è anche il padre del cantante, reo di essere stato “in stretta relazione durante gli anni passati a Londra coi fautori del partito Mazziniano e collo stesso Mazzini, assumendo la parte di vittima politica ed esule”. Pertanto lo “Scarpia” veneziano richiede di essere informato sui movimenti dei due lavoratori del Teatro Grande “con la maggiore possibile sollecitudine”<sup>39</sup>.

<sup>37</sup> Cfr. “Nota” del 7 dicembre 1853 del Procuratore di Stato alla Direzione di Polizia sulle presunte attività sovversive dei librai di Trieste Michele Treves e Enrico Schubert (Atti Direzione Polizia Riservati - Rubrica 1852-54 - Busta 23).

<sup>38</sup> Cfr. E. D'ERME, “Il console malinconico”, *cit.*

<sup>39</sup> Cfr. “Nota” del 12 agosto 1853 n. 1996 (Atti Direzione Polizia Riservati - Rubrica 1852-54 - Busta 23).

L'approssimarsi della Stagione di Carnevale-Quaresima 1853/54, il deteriorarsi dell'esplosiva situazione politica interna e l'aggravarsi con la guerra di Crimea delle tensioni internazionali, spinsero la Prefettura di Trieste ad alzare il livello di guardia e venne decretata la massima allerta per evitare che la confusione del Carnevale venisse utilizzata a scopi sovversivi. In quest'ottica l'11 gennaio 1854 la Direzione di Polizia di Trieste emise la seguente ordinanza:

“Per le viste del buon servizio la scrivente trova d'invitare tutti i Signori Stampatori di fare consegnare tosto una Copia di qualunque avviso di teatro, di ballo pubblico o di altra pubblica rappresentazione all'Imperial Regio Comando locale di Gendarmeria. Firmato F. Wagner”<sup>40</sup>.

In un clima del genere, presentare a Trieste *La Zingara* nella sua versione originale significava scatenare un incidente diplomatico.

Una delle prime questioni che Balfe dovette affrontare col suo librettista, Roberto Paderni, era l'ambientazione dell'opera. Come risolvere il problema dell'invito all'irredentismo contenuto nel libretto di Alfred Bunn? Come evitare di risvegliare i sospetti della polizia politica austriaca, sempre così sensibile e attenta a ogni possibile accenno a fremiti libertari? Scrive il biografo del compositore: “Poiché Trieste era all'epoca sotto dominio austriaco la storia non poteva essere più ambientata in Boemia a Pressburg; e per evitare problemi con la censura austro-ungarica venne quindi deciso di collocare la vicenda in Scozia in un non meglio identificato periodo storico e di cambiare anche i nomi dei protagonisti”<sup>41</sup>.

Se l'Impero Ottomano era il malato d'Europa, non si può dire che l'Impero Austro-Ungarico godesse di migliore salute e ogni sussulto indipendentista contribuiva a creare una nuova crepa nella sua fragile struttura sovranazionale. Per ottenere il nulla osta e andare in scena bisognava essere cauti e Roberto Paderni ebbe il suo bel daffare per rendere “presentabile” la scapigliata ragazzina boema.

Alla fine i cambiamenti non si limitarono all'ambientazione, ma richiesero anche una variazione del plot. La differenza più eclatante riguarda la conclusione del dramma, che è completamente diversa sia dall'originale inglese che dalle versioni francese e tedesca.

<sup>40</sup> Cfr. B.WALSH, *op. cit.*, p. 148-149.

<sup>41</sup> *Ibidem*

Il racconto originale spagnolo di Cervantes *La Gitanella* si conclude col matrimonio dell'eroe e dell'eroina e il perdono della Regina degli Zingari. Il drammatico finale della versione francese (*La Bohémienne*) vedeva invece l'uccisione dell'eroe per ordine della Regina degli Zingari e il tentativo dell'eroina di vendicarlo, ferendo l'avversaria a morte, per cadere poi esanime tra le braccia del padre ritrovato. Nella versione inglese e in quella tedesca (*Die Zigeunerin*) gli eroi si salvano e la Zingara viene uccisa. Il finale cambia nelle versioni che Balfe scrisse per Rouen (1862) e Parigi (1868) dove la Zingara morente – colta dal rimorso – è perdonata e compresa da tutti. Infine, ancora diverso è il finale della *Zingara* di Trieste: infatti nella versione italiana la Regina degli Zingari sopravvive, ma viene arrestata assieme al ceccchino.

Una lettura attenta del libretto conservato al Museo Teatrale Carlo Schmidl di Trieste ci mostra la natura censoria degli altri cambiamenti del plot: l'azione di svolge ora in una “fiorente valle tra la Scozia e l'Inghilterra” e il vessillo alzato dal coro di soldati è la bandiera inglese. Il padre di Arlina è il governatore inglese di Edimburgo, mentre Thaddeus è diventato Gualtiero, nobile scozzese fuggitivo, che lotta per l'indipendenza della Scozia dalla Gran Bretagna, ma i suoi impeti libertari appaiono decisamente “ammorbiditi”: per esempio, dopo essersi rifiutato di brindare al re, anziché lanciare la coppa di vino contro l'effigie del re d'Inghilterra, la getta semplicemente a terra. E nell'aria finale di Thaddeus “la bella terra di Polonia fu percossa dallo zoccolo dell'invasore crudele” per Gualtiero diventa: “allor che l'ardente Britanno corsiero calpestava di Scozia il terreno.”

Optando per il *setting* scozzese, Roberto Paderni aveva evitato un altro potenziale *casus belli*, infatti sarebbe stato molto più attuale e appropriato scegliere come ambientazione l'Irlanda, da secoli sotto il dominio britannico, e dove stava nascendo un forte movimento indipendentista. Tema questo, che non era certamente nelle corde di Balfe.

In conseguenza di tutti questi cambiamenti e della necessità di musicare i recitativi (parlati nella versione originale), la partitura dovette essere rivista in più parti e, nella sua stanza dell'Hotel De la Ville con vista sul porto ed il Golfo di Trieste, Michael William Balfe dovette rimettere mano a tutto lo spartito.

Così trasformata, “la ragazza boema” andò all'esame della “Presidenza della Commissione per il preventivo Esame delle produzioni Teatrali”,

dove il Consultore esprimeva il suo “MOTIVATO PARERE sull’ammisibilità, o meno, della produzione, e proposta delle variazioni, od esclusione di singoli passi, che occorresse di prescrivere”. Dal documento conservato nell’Archivio di Stato nel dossier “Censura teatrale – 1854” rileviamo che per: “La Rappresentazione al Teatro Grande, dell’impresario Ronzani, dal titolo *La Zingara*, melodramma in musica del maestro Balfi (sic), tradotto dal tedesco – noto in Germania – non si oppone obiezione”.

Il favore che l’opera aveva riscosso in Austria e in Germania giocò a favore della *Zingara* e il censore neanche s’accorse che era diventata tutt’altra cosa.

L’attesa era grande. L’*Osservatore Triestino* dell’11 febbraio riporta:

“Finalmente dopo una noia di molte ore consecutive s’annunzia per domani sera la *Zingara* del maestro Balfe. Questa opera è certamente una delle migliori fra una ventina d’opere uscite dalla penna di questo maestro; almeno così asseriscono molti giornali del Settentrione. Abbiamo quindi motivo di sperar bene”. (Segue un elenco di 20 titoli del nostro tratti dalla *Allgemeine-Theater-Zeitung*). Secondo cartellone, la *performance* doveva andare in scena l’11 febbraio, ma – come informò la direzione del teatro – “per imprevedute circostanze, l’andata in scena dell’annunciata opera nuova *La Zingara* deve diferirsi a domani domenica 12 del corrente. Questa sera riposo”.

L’opera andò finalmente in scena domenica 12 febbraio 1854 al Teatro Grande di Trieste. Maestro concertatore era lo stesso Guglielmo Balfe, Direttore d’Orchestra Giuseppe Alessandro Scaramelli, Maestro del coro Francesco Desirò. Le scenografie erano curate dal brillante scenografo Lorenzo Guidicelli, che iniziava a collaborare con il Teatro Grande proprio con quella stagione<sup>42</sup>. I manifesti recitavano anche che: “Le analoghe danze sono composte e dirette dal coreografo Giovanni Casali. Nell’atto II: *La gitana, passo dei tamburelli*, (è) composto dalla Sig.ra Albert-Bellon e da lei eseguito unitamente al Sig. Lorenzoni”.

Personaggi e interpreti erano: *Il Conte Albano*, Governatore d’Edimburgo padre di Arlina, Sig. Cesare Dalla Costa (basso baritono), *Arlina* bambina (I atto): Giovannina Gridelli, *Arlina* a 16 anni (II e III atto): Signora Aurora Valesi (soprano – per le recite dal 12 al 27 febbraio) e

<sup>42</sup> Le qualità artistiche di questo interessante scenografo sono evidenti dalle riproduzioni di 26 suoi bozzetti contenute nel volume di A. SANDRI, *op. cit.*, p. 119-160 in cui gli è dedicato un intero capitolo.



Signora Antonietta Brignoli-Ortolani (soprano – per le recite dall'11 al 27 marzo), *Federico*, nipote del Conte, Sig. Domenico Aliprandi (baritono), *Gualtiero*, nobile fuggitivo, Sig. Francesco Mazzoleni (tenore), *Yelva*, *Regina degli Zingari*, Signora Fanny Leon (contralto), *Falco*, Capo degli Zingari, Sig. Pietro D'Ettore (basso baritono).

Come indica il libretto, imponente era il coro e la massa dei figuranti nelle vesti di “dame, cavalieri, soldati, cacciatori, mercanti, zingari, villici, maschere, prestigiatori, acrobati, ciarlatani, giocatori, popolo etc.”.

“Questa vita zingaresca è pur sempre lusinghiera!” cantava il coro degli zingari sulle note indiolate di Balfe, proseguendo: “Noi coll'arte menzognera troviam pane tutti i dì. Col prestigio degli incanti si svaligia gl'ignoranti: di chi crede, di chi spera i tesori abbiam così!”

Fu un trionfo. Tanto che se ne dovettero dare 17 rappresentazioni (12, 13, 15, 16, 23, 24, 27, febbraio 1854; 11, 12, 14, 15, 19, 22, 23, 24, 26, 27 marzo 1854). La facilità d'invenzione e di sviluppo melodico, a cui non era estranea l'esperienza di Balfe come cantante, resero l'opera gradevole e gradita al pubblico triestino. Così ne parla Giuseppe Carlo Bottura nella sua *Storia Aneddotica Documentata del Teatro Comunale di Trieste*:

“La musica, perfettamente consona al soggetto, piacque oltremodo. La Valesi fu ammiratissima; il Mazzoleni vi fece miglior prova che altrove; ottimamente il Dalla Costa, il D'Ettore, cori ed orchestra. (...) Caduta l'*Elena di Tolosa* del Petrella (18 marzo) si ritornò alla *Zingara* (...) ad un tratto la Valesi si finse ammalata e, fattosi scudo d'un attestato medico, *insalutato hospite*, partì da Trieste. Poco dopo la si seppe a Vienna cantatrice applaudita al Kärntnerthor. La Brignoli-Ortolani ne fece le veci nella *Zingara*, la sola opera (della stagione) accolta con soddisfazione generale; e prova ne sia l'incasso di f. 876,25 nella serata dell'Istituto di beneficenza, nella quale di solito il teatro non brillò mai per copia di spettatori”<sup>43</sup>

Dopo la prima della *Zingara* al Teatro Grande, l'*Osservatore Triestino* pubblicò tre ampi articoli di C.V. Rupnick, critico teatrale, nella rubrica di prima pagina *Appendice: Teatro Grande* che uscirono il 13 febbraio 1854 (un pezzo di colore su 3 colonne), il 14 (un pezzo sulla storia/libretto dell'opera su 3 colonne) e il 15 (un notevole pezzo di critica musicale su 6

<sup>43</sup> G. C. BOTTURA (*op. cit.*, p. 357-358) aggiunge a piè di pagina la nota “Nuove al Balfe non erano le scene triestine, da lui già calcate con plauso quale basso cantante. Dedicatosi alla composizione scrisse per Berlino, per Parigi, e per l'Italia venti spartiti, ai quali la sola *Zingara* era sopravvissuta; ma dello spartito di essa, poi che passò in America, non s'intese più novella e lo si crede perduto”.

colonne, tre in prima pagina e tre sulla successiva):

“L’uno dice che la *Zingara* ha delle reminiscenze. Ciò è vero in quanto che molti suoi pezzi furon ridotti e in marcie, suonate le cento volte a Trieste dalle bande militari, e in quadriglie, e in polke ecc., e molti passi furono rubati da lei per trasportarli in musiche da balletti teatrali; talchè la più parte di noi udì molti di quei motivi senza ricordarsi ben quando e dove” scrive C.V. Rupnick sull’*Osservatore Triestino* e, dopo aver affrontato il tema dell’uso delle melodie in Balfe, passa a decantare la bellezza delle singole arie, dei quartetti, della vitalità dei cori, e riporta che, già dopo il coro del primo atto, il maestro venne chiamato in scena dagli applausi del pubblico.

“Più frequenti si fecero le acclamazioni nel secondo atto e fragorose furono specialmente alla prima aria della Valesi, detta da lei con molta grazia, dopo la quale il maestro Balfe fu chiamato due volte al proscenio”. Ma non era che l’inizio. Per il resto dell’opera fu un susseguirsi di applausi a scena aperta e di chiamate sul palco dell’autore.

“Uno dei migliori pezzi dell’opera è il terzetto alla scena settima e l’aria di Guglielmo *Non più Albano* interpretata dal Mazzoleni colla solita forza e con molta anima, talché agli applausi dedicati al cantante s’aggiunsero ripetute chiamate al maestro, il quale commosso, strinse come in segno di riconoscimento la mano al Mazzoleni, per aver sì bene interpretati i suoi pensieri”.

Il successo de *La Zingara*, sottolinea C. V. Rupnick, “si deve senza dubbio più che mai alla presenza del maestro Balfe che fu instancabile nell’istruire i singoli artisti, benché questi si prestarono con ogni possibile impegno onde fare quanto stava nelle loro forze”.

Lo spartito<sup>44</sup> venne pubblicato quello stesso anno da Ricordi a Milano. Alle numerosissime repliche seguì una *tournèe* in altri teatri italiani che portarono Balfe a condurre la sua *Zingara* anche a Brescia, Verona e Bologna. In questa versione fu messa in scena a Londra, Dublino, New York e San Francisco.

Al Teatro Grande di Trieste *La Zingara* sarebbe però tornata solo in forma di concerto: il 15 ottobre 1857 e il 18 febbraio 1879, nove anni dopo la morte del compositore, in occasione di un concerto vocale-strumentale

<sup>44</sup> Spartiti de *La Zingara* per piano e voce sono conservati presso: la Biblioteca del Conservatorio “G.Tartini” di Trieste, la Biblioteca “Gianni Milner”, Venezia, La Fondazione Giorgio Cini a Venezia e la Biblioteca del Conservatorio di Musica “Giuseppe Verdi” di Milano.

che vedeva esecutori tutti i membri della famiglia Mazzoleni nei ruoli di pianista, tenore, soprano e mezzosoprano. Venticinque anni prima il tenore Francesco Mazzoleni aveva commosso il compositore cantando *La Zingara* nel ruolo di *Gualtiero, nobile fuggitivo* ed ora era la signora Ida Mazzoleni, soprano, a cantare la melodia di *Arlina*.

L'8 aprile 1886 al Politeama Rossetti, si tenne infine un concerto del violinista Cesare Thomson e della pianista Marta La Mering, con l'orchestra diretta da Cremaschi. Primo pezzo in programma era *La Zingara*: sinfonia per orchestra di Michael William Balfe.

### *La sfortunata collaborazione con Francesco Maria Piave*

Il quantomeno “lusinghiero” consenso riscosso con *La Zingara* convinse l'appaltatore del Teatro Grande, Domenico Ronzani, a richiedere al musicista irlandese di comporre una nuova opera espressamente pensata per Trieste per la Stagione d'Autunno 1854. Per l'occasione venne ingaggiato anche il famoso librettista veneto Francesco Maria Piave, direttore degli spettacoli e poeta ufficiale prima alla Fenice e poi alla Scala, che aveva già lavorato con Giuseppe Verdi scrivendo i libretti di *Ermani*, *I Due Foscari*, *Attila*, *Macbeth*, *Il Corsaro*, *Stiffelio*, *Rigoletto* e *La Traviata*. Piave era dunque uno dei più acclamati librettisti italiani del momento e uno degli amici più cari al Maestro di Busseto. Il loro sodalizio personale e professionale era iniziato nel 1843 quando Piave venne proposto a Verdi dal segretario del Teatro La Fenice di Venezia per scrivere il libretto de *I Due Foscari*. Racconta Max Bruschi:

“Sulle prime, Peppino non pare entusiasta. “Io non conosco il Sig. Piave, ma se la S.V. me lo assicura per buon poeta conoscente dell'effetto teatrale, e delle forme musicali...”, scrive guardingo da Senigallia.

Seminarista fallito, figlio d'un vetraio di Murano andato in rovina, Francesco Maria Piave era, melodrammaticamente, una “musa vergine”. Sbarcava il lunario alternando correzioni di bozze e traduzioni, poesie d'occasione per nozze e battesimi e collaborazioni giornalistiche. Tre anni più anziano di Verdi, bistrattatissimo dai critici, fu però un ottimo librettista. Aveva umiltà, senso del teatro, funzionalità, doti che, nel pazzo universo dell'opera romantica, valevano molto di più dei futuri giochetti intellettualistici d'un Arrigo Boito”<sup>45</sup>.

<sup>45</sup> Cfr. Max BRUSCHI, *Giuseppe Verdi. Note e noterelle*, Sellerio, Palermo, 2001, p 54-55.

Inizialmente i rapporti tra Verdi e Piave non furono idilliaci. La prima proposta del librettista veneto non venne accettata dal Maestro, che suggerì invece di musicare l'*Ernani* di Victor Hugo. Piave era contrariato, anche perché non era ancora stato pagato per il lavoro svolto fino ad allora. Decisero di passare dallo scambio epistolare alla conoscenza personale: "Galeotto fu l'incontro tra i due, a Venezia, e qualche marachella che il *viveur* Piave non avrà mancato di offrire al suo ospite. Poco a poco passarono dal lei al tu"<sup>46</sup>. Da allora, Giuseppina Strepponi, la compagna di Verdi, era sempre preoccupata quando il Maestro andava in viaggio col "goliardico" Francesco Maria Piave. E quando nell'autunno del 1853, Giuseppe Verdi dovette partire da solo per Venezia per lavorare alla Fenice per la messa in scena de *La Traviata*, da Parigi, sola e gelosa, la Strepponi scriveva lettere concitate manifestando i suoi timori che in laguna il suo "Mago" potesse coltivare qualche immaginabile e comprensibile relazione *érotique*, con la complicità di Piave, che ormai Verdi chiamava il suo "poeta-gatto".

A Venezia il librettista soggiornava alla Pensione "La Calcina", frequentata da artisti, poeti e scrittori che amavano incontrarsi al caffè della locanda, affacciato sul Canale della Giudecca. Ora il *bonne vivante* veneziano era stato messo a disposizione di Michael William Balfe e doveva soddisfare ogni sua richiesta.

La scelta dell'autore della *Zingara* cadde sulla storia vera di un pittore olandese del Cinquecento, Antonio Moro, ambientata ad Anversa e che prometteva d'avere un forte impatto drammatico. Piave e Balfe si misero subito al lavoro. L'opera avrebbe avuto il titolo: *Pittore e Duca*. Peccato che il compositore irlandese non sapesse che, senza il polso fermo di Giuseppe Verdi, il librettista de *La Traviata* e di *Rigoletto* poteva essere un compagno pericoloso, non solo di notte, tra le calli veneziane. Degli oltre 40 libretti scritti da Piave, si salvano infatti solo i 10 che scrisse per Giuseppe Verdi. Ma Balfe non poteva saperlo.

Poiché l'azione si svolgeva ad Anversa nel 1566 sarà utile fornire alcuni cenni sui fatti storici antecedenti alla storia narrata in *Pittore e Duca*. Dopo l'abdicazione di Carlo V nel 1556 e la scissione dell'impero, i territori del regno di Borgogna, di cui l'Olanda era una provincia, erano passati a Filippo II di Spagna. Il centralismo della politica economica, l'inasprimen-

<sup>46</sup> IBIDEM, p. 55.

to fiscale e l'intransigenza religiosa del sovrano avevano creato le condizioni di un vasto malcontento, che sfociò in episodi di ribellione, sia nei territori belgi che in quelli olandesi. La repressione militare operata dal Duca d'Alba per conto del re acuì le tensioni e permise a Guglielmo I d'Orange di porsi a capo della "rivolta olandese", riunire le opposte fazioni dei cattolici e dei protestanti dei Paesi Bassi, e gettare le basi per la creazione della Repubblica delle province unite (1581).

Questo l'argomento, tratto dal libretto conservato nella Raccolta Storico-Musicale Schmidl (n.1308):

(Prologo) Antonio Moro, un pittore fiammingo, deve dipingere un quadro che immortalò il momento della presa del potere di Filippo II sulla città di Anversa. Allo scopo è convocato dal Duca d'Alba alle porte della città per ritrarre la cerimonia (Aria: *Sì ben diceste; il mio signor e vostro*). Nel corso dei festeggiamenti, Antonio Moro viene avvicinato da una donna velata che gli recapita una lettera di una *Donna che visse in lacrime, e amandovi spirò*. Il pittore capisce che gli è stata inviata da Olivia, contessa d'Aremberga, alla quale tempo prima aveva salvato la vita quand'era caduta in un fiume.

(1° atto) Nel suo atelier il pittore è disperato all'idea di aver perso la donna amata (aria: *Oh Dio!... gran Dio!... era dessa*). Lo raggiungono gli amici e lo informano che per i suoi servigi il Duca d'Alba gli ha conferito l'Ordine Equestre. Nel frattempo Olivia (aria: *Ebben la storia ascolta del mio core*), che vuole farsi credere morta anche dal marito, sostenitore in esilio di Guglielmo d'Orange, ha trovato ospitalità in un ritiro di beghine<sup>47</sup> (non esplicitato nel libretto) diretto dall'amica Ines, che la rassicura dell'amore del pittore. Antonio Moro si aggira intanto nel vicino cimitero alla ricerca della tomba della contessa. Olivia, col viso coperto gli si avvicina e scopre che il pittore vuole tornare per scoperchiare la tomba e rivedere così l'amata (aria: *Merta pur lacrime il mio dolore*). Intanto s'avvicinano al ritiro delle beghine anche Vargas, confidente del Duca d'Alba, e un manipolo di sgherri, con l'ordine di farvi irruzione e raccogliere le prove della rivolta che starebbero organizzando le "femmine ribelli". Fatta razzia, Vargas

<sup>47</sup> Il movimento delle beghine nacque alla fine del XII secolo nell'area delle Fiandre-Brabante-Renania, e si estese rapidamente a nord e a sud dell'Europa, nel cui seno troviamo donne di tutto lo spettro sociale che avevano il desiderio di condurre una vita di intensa spiritualità, ma non nella forma claustrale come era sanzionato socialmente, bensì restando pienamente inserite nelle città allora emergenti. In più occasioni furono protagoniste di un'autentica ribellione contro il potere stabilito.

consegna donne e documenti al Duca. La bellezza di Olivia colpisce il Duca, ma la donna si rifiuta di rivelargli la propria identità. Contrariato, il Duca ne decreta la morte.

(2° atto) Il pittore è intento a dipingere il quadro celebrativo quando entra il Duca che lo pressa per andare immediatamente al castello e disegnare il ritratto d'una condannata.

“Gran Sala dei Giudizii del supremo Tribunale” (le direzioni di scena indicano l'utilizzo dei soli colori rosso e nero, e la presenza di due ritratti di Filippo II e del Duca d'Alba divisi da una spada sopra la quale c'è scritto JUSTITIA e sotto la quale c'è un teschio con la parola MUERTE)<sup>48</sup>. Il salone ha 4 porte e vi sono state radunate le donne velate. Quando il pittore vede Olivia dichiara che è sua moglie e chiede per lei grazia. Al rifiuto del Duca distrugge gli strumenti della sua arte e gli dice che non sarà più a sua disposizione per eternarne le gesta sulle sue tele. Il Duca ci ripensa, libera le beghine e lascia andare Antonio e Olivia.

(3° atto) Al porto di Anversa, tra marinai e gente del popolo, Antonio e Olivia travestiti da popolani cercano una nave dove imbarcarsi per l'Italia “bel paese dove il sole ride ognor!”, Olivia entra in una locanda (aria: *E Antonio dove andrà?*) mentre l'amato va a prendere informazioni. Sono stati però seguiti e dopo poco il Duca fa irruzione nella stanza e tenta di sedurre Olivia, alle sue grida accorre Antonio, ne segue un duello, ma a restare mortalmente ferita è solo la contessa d'Aremberga.

Questa volta la sentenza della Presidenza della Commissione per il preventivo Esame delle produzioni Teatrali, nella persona del Sig. Consulatore N. Rupnick, non fu di completa assoluzione.

Dal documento conservato nell'Archivio di Stato nel dossier “Censura teatrale – 1854” rileviamo che per: “La Rappresentazione al Teatro Grande, prodotta dall'Impresa di Domenico Ronzani, dal titolo Pittore e Duca, tragedia di F. M. Piave, musica del maestro Guglielmo Balfe: Il testo è ammissibile, si raccomanda solo di omettere fra le iscrizioni destinate per le quattro porte nella gran sala dei giudici le due parole spagnuole Torcedura ed Inquisicion, e di astenersi nella scena ove compariscono le donne velate di qualunque emblema religioso sia negli ornamenti sia nelle vesti”.

<sup>48</sup> L'idea originale di F. M. Piave era di avere nella sala del tribunale quattro porte con quattro iscrizioni: TORTURA, INQUISIZIONE, GIUSTIZIA E MORTE. Come vedremo, nelle “proposte di variazione” il censore richiese di togliere le iscrizioni Torcedura e Inquisicion.

Anche quel 23 settembre 1854 il Sig. N. Rupnick (parente del giornalista dell'"Osservatore Triestino"?) aveva le idee molto chiare sul suo mestiere di censore.

La composizione dell'opera avvenne in parte a Trieste, in parte sul lago di Como, dove Balfe si era trasferito nei mesi estivi. Per *Pittore e Duca* il musicista pretese da Ronzani un cast di prim'ordine. Gli vennero offerti due dei maggiori cantanti verdiani del momento: il soprano Fanny Salviani-Donatelli, che aveva creato il ruolo di Violetta nella *Traviata* andata in scena a Venezia l'anno prima, e il tenore Raffaele Mirate che aveva creato il ruolo del Duca di Mantova nel *Rigoletto* alla Fenice nel 1851. A loro s'aggiungevano Gaetano Ferri e il già sperimentato Cesare Dalla Costa.

In realtà Fanny Salviani-Donatelli era stata la causa della disastrosa prima veneziana de *La Traviata* a marzo del 1853. Racconta Max Bruschi:

“I veneziani si erano smascellati quando, all'ultimo atto, avevano sentito “quel medico da farsa decretare che la tisi non accordava che poche ore a quel po' po' di matrona che era la Donatelli”. La quale Fanny Salvini-Donatelli, ingaggiata perché era l'unica disponibile, aveva ricevuto consensi nel 1° atto e sibili in tutto il resto”<sup>49</sup>.

Il resto della compagine era la stessa de *La Zingara*, Maestro concertatore Guglielmo Balfe, Direttore d'Orchestra Giuseppe Alessandro Scaramelli, Maestro del coro Francesco Desirò, Coreografo Giovanni Casati, Scenografo Lorenzo Guidicelli.

Personaggi e interpreti erano: *Antonio Moro*, pittore fiammingo, Sig. Raffaele Mirate (tenore), *Duca d'Alba*, governatore di Fiandra, Sig. Gaetano Ferri (baritono), *Olivia Campana*, Contessa d'Aremberga, Sig.ra Fanny Salvini-Donatelli (soprano), *Vargas*, confidente del Duca, Sig. Alessandro Belli (basso), *Orsino*, ambasciatore di Roma, Sig. Alessandro Dalla Costa (tenore).

*Pittore e Duca*, melodramma in un prologo e 3 atti, andò in scena il 21 novembre del 1854. A dispetto delle migliori intenzioni e dei grandi nomi scesi in campo, l'opera fu un fallimento. Ebbe due sole rappresentazioni (il 21 e 22 novembre 1854) e poi il compositore decise di ritirarla dalle scene. Non venne mai più eseguita, se non trent'anni dopo a Londra, in una versione inglese dal titolo *Moro, the painter of Antwerp*. Questo l'inevitabile verdetto del Bottura:

<sup>49</sup> M. BRUSCHI, *op. cit.*, p. 81.

“(...) ed eccoci al *Pittore e Duca*, spartito espressamente dal Ronzani commesso al Balfe, dopo il lusinghiero successo della *Zingara*. Cattivo il libretto del Piave, la musica non era migliore e dopo sole due sere non se ne parlò più. Urgeva riparare al rovescio e si ricorse alla *Lucia* (25 nov.) serata della Salvini-Donatelli, la quale d'aderse su tutti, benché eccellenti il Mirate e il Ferri”<sup>50</sup>.

La limitata copertura riservata all'opera dall' *Osservatore Triestino* ne conferma il fiasco. Il 22 novembre era apparsa una brevissima anticipazione e solo il 27 novembre esce la recensione a firma di “R.” nell'usuale rubrica di prima pagina *Appendice: Teatro Grande*, ma su due sole colonne. Vi è riportato che il pubblico aveva apprezzato alcuni brani del nuovo lavoro di Balfe: “(...) qua e là havvi pure un certo qual slancio di fervida fantasia, alcuni passi colpirono all'istante, ed all'istante il pubblico prorompeva in vivi applausi (...), ma la più gran parte dell'opera passò in mezzo a un freddo silenzio”.

Sembra che Fanny Salvini-Donatelli non fosse in buone condizioni di voce la sera della prima, o che non le piacesse la parte di Olivia, sta di fatto che dopo aver ritirato l'opera Michael William Balfe partì da Trieste per non farvi più ritorno.

Eppure l'acuto censore dell' *Osservatore Triestino* aveva forse colto nel segno, quell'opera andava forse ascoltata più attentamente per apprezzarne le qualità; e chiudeva simpaticamente il suo pezzo scrivendo: “Ciò non valga scoraggiare il signor Balfe, ché la sua fama è già formata e grande perché non possa attendere da lui altri lavori sublimi, scritti sotto l'influenza dell'ispirazione in modo da elettrizzare al primo istante un numerosissimo Pubblico”.

Nonostante il disastroso esito di *Pittore e Duca*<sup>51</sup>, Balfe e Piave si incontrarono pochi mesi dopo a Milano. A Casa Ricordi si pensò che un'altra collaborazione fosse possibile, e il sempre sollecito librettista propose *Lo Scudiero*, il maestro Guglielmo ci lavorò un poco, ma poi non se ne fece nulla.

<sup>50</sup> Cfr. G. C. BOTTURA, *op. cit.*, p. 360-361.

<sup>51</sup> Copie dello spartito per piano e voce di *Pittore e Duca* sono conservate a Washington alla Library of Congress, alla Harvard University e alla National Library of Ireland.



### *La storia volta pagina*

L'irrequieto compositore riprese i suoi viaggi, che lo porteranno a Londra, Parigi, Vienna, Berlino, Lipsia, e di nuovo Londra. Dopo *Pittore e Duca* seguì naturalmente a comporre, tornando ai favori della critica con l'opera *Rose of Castille*, che andò in scena al Lyceum il 29 ottobre del 1857 con oltre 100 repliche superando per consensi addirittura *The Bohemian Girl*. Ancora all'inizio del Novecento, nel suo romanzo *Ulysses*, James Joyce parlava della *Rosa di Castiglia* come di una sorta di "tormentone" dell'epoca.

Balfe compose un'altra decina di opere, ma il seguito del pubblico iniziò a scemare. Problemi familiari causati dai figli e il deteriorarsi della sua salute lo allontanarono progressivamente dalle scene. Viaggiava sempre meno e nel 1864 si ritirò con la fedele Lina a Rowney Abbey, la casa che aveva acquistato non lontano da Londra.

Il mondo del teatro musicale era cambiato radicalmente ma, pur avendo compreso che attorno a lui stava nascendo un nuovo grande mercato di musica popolare per le masse, Balfe seguì a scrivere *songs* o ad estrapolare ballate dalle sue opere. Londra intanto scopriva il burlesque e il music hall, con le sue canzoni scurrili piene di *non sense* o di belligerante patriottismo (*jingoisism*) interpretate dagli *swells*, elegantoni alla "Gastone", che divennero i beniamini del pubblico.

Nella capitale dell'impero sul quale non tramontava mai il sole, la produzione operistica non era più una timida imitazione del bel canto italiano. Michael William Balfe, però, era rimasto il ragazzo che cenava con Rossini, s'intratteneva con Bellini, scriveva lettere scherzose a Maria Malibran, o faceva visita al povero Donizetti malato. Apparteneva all'era dell'opera romantica e non era riuscito, o non aveva qualità sufficienti, ad adeguarsi al nuovo genere musicale del melodramma, né a formule forse più vicine alla sua sensibilità, come l'operetta o il music hall.

Fino ai suoi ultimi giorni lavorò all'opera *Il Talismano*, rappresentata postuma. Il libretto era ispirato all'omonimo romanzo di Walter Scott ed è curioso notare come anche in questo suo ultimo lavoro il cattivo sia un nobile austriaco. L'antefatto si riferisce alla cattura nel 1192 di Riccardo Cuor di Leone, imprigionato a Durnstein per ordine di Leopoldo V di Babenberg, duca d'Austria e di Stiria. Il re d'Inghilterra, che stava attraversando l'Austria di ritorno dalla Terra Santa con un drappello di cavalieri

camuffati da pellegrini, venne riconosciuto sulla piazza del mercato di Vienna per l'anello che portava al dito. Leopoldo d'Austria riuscì così a vendicare l'offesa ricevuta quando Riccardo l'aveva scacciato dalla Terza Crociata. Cuor di Leone fu liberato solo due anni dopo pagando un caro riscatto.

L'aria di Riccardo nella II scena del 4° atto è un vero inno all'Inghilterra:

“A song to Merrie England/ to the rock-bound jovial isle/ to the valour of its knighthood/ to its beauty sunny smile/ to its glades and verdant valleys/ to the waves that guard its coast/ to its youth and bonny maidens/ let us pledge the primary toast/ A song to Merrie England/ to the land that give us birth/ lift high the golden beakers/ to the dearest spot on earth”<sup>52</sup>.

Michael William Balfe morì il 20 ottobre del 1870 all'età di 62 anni a Rowney Abbey, la sua casa di campagna dello Hertfordshire. Il suo nome resta legato alle canzoni e alle ballate tratte dalle sue opere, soprattutto alla *Zingara*, in particolare all'aria della protagonista, Arlina, “I dreamt I dwelt in marble halls”, che risuona ancor oggi nel programma del musical *Lord of the dance* e nel repertorio di cantanti folk irlandesi come Enya, Celtic Woman o Anùna.

La sua scomparsa lasciò campo libero alle produzioni della English Comic Opera di Richard D'Oyly Carte e all'inarrestabile ascesa dell'astro di William S. Gilbert & Arthur S. Sullivan, la fortunata coppia di autori di *HMS Pinafore* e *The Mikado*: la storia della musica inglese aveva voltato decisamente pagina, e presto sarebbe arrivato il *musical*.

Quali furono i motivi dell'oblio che lentamente avvolse le opere di Guglielmo Balfe dopo la sua scomparsa? La loro inattualità forse, la scarsa aderenza ai trasformati gusti del pubblico, certamente il relativo successo riscosso negli Stati Uniti d'America.

In patria il compositore ebbe il torto d'essere stato un protestante anglo-irlandese, d'essere sempre vissuto all'estero e di non aver preso a cuore la causa nazionale. Così, dopo la proclamazione della Repubblica nel 1949, i primi a dimenticare Michael William Balfe furono gli irlandesi.

Col XXI secolo è iniziata una progressiva riscoperta di questo compositore, sia da parte dell'industria discografica che da parte di cantanti,

<sup>52</sup> Cfr. Libretto dell'opera *Il Talismano* - Her Majesty's Opera Theatre Royal Drury Lane, 1874  
Libretto Arthur Matthison - conservato nella Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

musicisti, direttori d'orchestra, musicologi e storici della musica. Dopo il lavoro pionieristico di William Tyldesley uscito nel 2003, l'Irish Academic Press ha pubblicato nel 2010 una dettagliata biografia di Michael W. Balfe, curata con passione dallo storico del teatro musicale Basil Walsh, americano di origini irlandesi. Questi studi, accanto ai numerosi concerti e alle registrazioni firmate dal direttore Richard Bonynghe, hanno contribuito a risvegliare nuovo interesse attorno a questo compositore "italo-irlandese". E allora – per dirla con le parole di C.V. Rupnick che sull'*Ossevatore Triestino* descriveva l'assalto ai botteghini del Teatro Grande di Trieste: "Affrettiamoci! – Ecco una massa di servi e di padroni che s'affolla intorno al bigoncio; il bollettinaro stende le braccia e dispensa i biglietti. (...) 'Non ve ne sono più!' esclama il signor bollettinaro, dispiacentissimo, poverino, di non poter servire tutti egualmente, e la gran maggioranza dei servi e dei padroni (...) restano con un palmo di naso. Andiamo dunque al teatro senza libretto e senza posto, (anche) stando in piedi e stretti d'assedio da tutti i lati da persone più alte di noi", disposti a tutto pur d'ascoltare *La Zingara* del maestro Michele Guglielmo Balfe.

*Ringraziamenti: Desidero ringraziare John McCourt, Annalisa Sandri e Basil Walsh. Ringrazio il personale del Museo Teatrale "Carlo Schmidl", dell'Archivio di Stato e della Biblioteca Civica "A. Hortis" a Trieste, della Biblioteca Marciana, della Biblioteca della Fondazione G. Cini, della Biblioteca "Gianni Milner" della Fondazione Ugo e Olga Levi a Venezia, e della British Library a Londra. Dedico questo saggio alla memoria di mio padre, Benedetto D'Erme.*

## BIBLIOGRAFIA

- BAILEY, Olivia, *Empire of the Song. Victorian Song & Music*, Caxton Editions, London, 2002.
- BARISON, Cesare - LEVI, Vito - FAVETTA, Bianca Maria e NORDIO, Mario, *Trieste Città Musicalissima*, Lint, Trieste, 1976.
- BIGGI, Maria Ida - MANGINI, Giorgio, *Teatro Malibran. Venezia a San Giovanni Grisostomo*, Marsilio, Venezia, 2001.
- BOTTURA, Giuseppe Carlo, *Storia aneddotica documentaria del Teatro Comunale di Trieste*, Carlo Schmidl editore, Trieste, 1885.
- BRUSCHI, Max, *Giuseppe Verdi. Note e noterelle*, Sellerio editore, Palermo, 2001.
- CAPUTO, Fulvio - MASIERO, Roberto, *Trieste e l'Impero. La formazione di una città europea*, Marsilio Editori, Venezia, 1988.
- CAPRIN, Giulio, *Il Teatro Nuovo*, Trieste, 1901.
- D'ERME, Elisabetta, "Il console malinconico, Charles James Lever: scrittore e diplomatico britannico a Trieste, 1867-1872", *Atti del Centro di ricerche storiche Rovigno (=ACRSR)*, Rovigno-Trieste, vol. XXXIX (2009), p. 357-406.
- DON VAN, J. e VANARSDDEL, Rosemary T. editors, *Victorian Periodicals and Victorian Society*, University of Toronto Press, Toronto, 1994.
- GORI, Gianni, *Il teatro Verdi di Trieste 1801-2001*, Marsilio, Venezia, 2001.
- HERMET, Guido, "La vita musicale a Trieste 1801/1944 con speciale riguardo alla musica vocale", *Archeografo Triestino*, Trieste, Ser. IV, vol. 12-13 (1947), p. 125-230.
- JACOBS, Arthur, *Arthur Sullivan. A Victorian musician*, Oxford University Press, Oxford, 1986.
- LEVI, Vito - BOTTERI, Guido - BREMINI, Ireneo, *Il Comunale di Trieste*, Zinchi del Bianco, Udine, 1962.
- MARCHESI, Gustavo, *Verdi*, Skira, Milano 2009.
- MCCORMACK, W.J., *Modern Irish Culture*, Blackwell Publishers, Oxford, 1999.
- MCCOURT, John, *James Joyce. Gli anni di Bloom*, Mondadori, Milano, 2004.
- PEARSALL, Ronald, *Victorian Popular Music*, David & Charles Ltd, London, 1973.
- PEARSALL, Ronald, *Victorian Sheet Music Covers*, David & Charles Ltd, London, 1972.
- PICARD, Liza, *Victorian London. The life of a city 1840-1870*, Phoenix, London, 2005.
- POUGIN, Arthur, *Vita aneddotica di Verdi*, Passigli Editore, Firenze, 2001.
- QUAZZOLO, Paolo, *I luoghi di spettacolo a Trieste tra Otto e Novecento*, Trieste (<http://www2.units.it/clettere/SVEVOWEB/TEXTS/28.HTM>).
- RADOLE, Giuseppe, *Ricerche sulla vita musicale a Trieste (1750-1950)*, Ediz. I. Svevo, Trieste, 1988.
- RUTTERI, Silvio, *Trieste. Storia ed arte tra vie e piazze*, Lint, Trieste 1981.
- SANDRI, Annalisa, *L'800 teatrale a Trieste. Scenografi e costumisti*, Lint Editoriale, Trieste, 2008.
- SCALDAFERRI, Nicola, "Il fascino dell'opera popolare. Incursioni nel mondo del *Trovatore*" in *Programma/libretto de Il Trovatore di Giuseppe Verdi*, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, Stagione Lirica e Balletto 2011, p. 29-43.
- SCHMIDL, Carlo, *Dizionario Universale dei Musicisti*, Sonzogno, Milano, 1937.
- SCOTT, Derek, *The Singing Bourgeois. Songs of the Victorian Drawing Room and Parlour*, Open University Press, Philadelphia, 1989.

- STEVENSON, Lionel, *Dr. Quicksilver. The life of Charles Lever*, Chapman & Hall, London, 1939.
- TYLDESLEY, William, *Michael William Balfe: His Life and His English Operas*, Ashgate Publishing Ltd, Aldershot, 2003.
- WALSH, Basil, *Michael W. Balfe. A unique Victorian Composer*, with a foreword by Richard Bonyngue, Irish Academic Press, Dublin, 2010.

**Discografia delle composizioni di Michael William Balfe:**

- The Bohemian Girl* - National Symphony Orchestra of Ireland, Direttore Richard Bonyngue, 2 CD, ARGO, (1991) opera completa.
- The Bohemian Girl* - Direttore Havelock Nelson, CD, Classic for pleasure, (1968) brani scelti.
- The Maid of Artois* - Victorian Opera Orchestra, Direttore Philip Mackenzie, 2 CD, Campion Cameo (2005) opera completa.
- Yon moon o'er the mountains* (aria da *The Maid of Artois*) in: Cecilia Bartoli. The Barcelona Concert & Malibran Rediscovered, DVD, Decca (2008).
- Falstaff* - RTE' Concert Orchestra, Direttore Marco Zambelli, "2CD Rté lyric (2008)" opera completa.
- Arie da *Il Talismano*, *The Siege of Rochelle*, *The Rose of Castille*, *Satanella*, *The Maid of Artois* e *The Puritan's Daughter* nel CD *The Power of Love* - Australian Opera and Ballet Orchestra, Direttore Richard Bonyngue, Melba (2000).
- Cantata per Maria Malibran *Sempre pensoso e torbido* con accompagnamento di piano e oboe nel CD *La Partenza*, Manuela Custer Mezzosoprano, Opera Rara (2003).
- Songs and ballads rediscovered* - Sally Silver soprano, Richard Bonyngue piano, CD, Guid (2011).
- Canzoni *Come into the garden Maud* e cantata a due voci *Excelsior* nel CD *The dicky bird and the owl: Victorian songs and ballads*, Direttore André Previn, Classics for pleasure (2009).
- Canzone *Killarney* nel CD *John McCormack the acoustic Victor and HMV recordings (1910-11)*, Romophone (1995).



Maria Malibran in "The Maid of Artois"



Teatro grande di Trieste a metà '800





Michael William Balfe



Michael William Balfe



Il mimo/impresario Domenico Ronzani

eno di Russia. oscritto testè un giusta il quale, neora il *Daily*-conte Orloff sia te evitata. , ambasciatore assiano un' al i tutelarla colle quest'unione. rifiutato di-

... in Genova, sino a che siano aggiustate le diver- genze col Governo sardo circa l' *exequatur* da darsi al signor Foresti. (E. d'It.)

**Teatro Grande.**

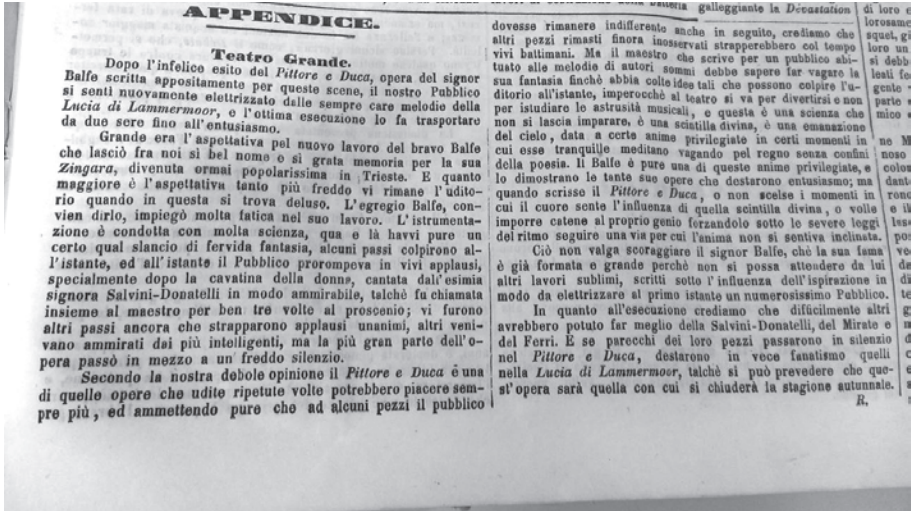
Finalmente dopo una noia di molte ore consecutivo s'annunzia per domani sera la *Zingara* del maestro Balfe. Questa opera è certamente una delle migliori fra una ventina d'opere uscite dalla penna di questo maestro; almeno così asseriscono molti giornali del Settentrione. Abbiamo qu'ndi motivo di sperar bene.

Ecco un elenco di opere scritte dal maestro Balfe che riportiamo dalla *Allgemeine Theater-Zeitung* di Vienna. Egli scrisse in Italia: *I Rivali*; *Un avvertimento ai gelosi* ed  *Enrico IV*. A Londra e Parigi: *L'assedio di La Rochelle*; *Manon Lescaut*; *Giovanna d'Arco*; *Caterina Grey*; *La Dama velata*; *Fallstaff* (per la Grisi, Rubini, Tamburini e Lablache); *Keolanthe*; *La fonte d'amore*; *La Zingara*; *La figlia di Saint Marc*; *I figli d'Aimone*; *Il Mulatto*; *La stella di Siviglia* (per la grande Opera), *La Maga*; *La dama d'onore*; *La fidanzata Siciliana* ed *Il diavolo a quattro*. In tutto 20 spartiti, il che mostra che nel Balfe v'è ricchezza di fantasia.

**SPETTACOLI.**

Teatro Elladrammatico. La drammatica compagnia





Osservatore triestino, 23 settembre 1854

**SAŽETAK:** *MICHAEL WILLIAM BALFE I "CIGANKA". ŽIVOT I DJELO KOZMOPOLITSKOG IRSKOG SKLADATELJA U POZADINI TRŠĆANSKE GLAZBENE SCENE U DRUGOJ POLOVICI 19. STOLJEĆA* – Mladi glazbenik Michael William Balfe napustio je 1823. rodni Dublin i potražio sreću prvo u Londonu i Parizu, a zatim u Italiji, zemlji koju je proputovao uzduž i poprijeko nastupajući kao pjevač (bariton) i skladajući. Na svojem putu, koji ga je u više navrata doveo u Trst (1883. i 1853./54.), susreo se s velikanima tog razdoblja: Cherubini, Rossini (koji su se pobrinuli za njegovo glazbeno formiranje), Verdi, Carlotta Grisi, Giuditta Pasta, Leblanche, Rubini, Tamburini, Jenny Lind i Maria Malibran. S ovom je posljednjom podijelio uspjehe u Milanu i Veneciji te je za nju skladao operu *The Maid of Artois* (1836.). On je pokretač zbivanja na londonskim scenama te je svojim operama radikalno izmijenio tradiciju britanskog glazbenog kazališta, dosegavši slavu s djelom *The Bohemian Girl*, s kojom je deset godina kasnije u talijanskoj verziji pod naslovom *La Zingara* (Ciganka) zabilježio izvanredan debi u tršćanskom Velikom kazalištu, što svjedoči o vitalnosti i kozmopolitizmu koji su obilježavali tršćansku glazbenu scenu sredinom 19. stoljeća. U odnosu na original, u kojem se otvoreno aludiralo na Habsburško ugnjetavanje njima podčinjenih naroda, autor libreta Roberto Paderni je prilagodljivo promijenio radnju da bi izbjegao cenzuru austrijske policije. Tršćansko kazalište je pokušalo ponoviti taj uspjeh naručivši skladatelju novu operu *Pittore e Duca* (Slikar i grof) na originalan libreto F.M. Piavea, koja međutim, nije imala sreće. Balfe je, osim toga, autor brojnih pjesama i balada koje su i dan danas popularne među Britancima. Fenomen Balfe treba sagledati kroz širi kontekst tzv. „romantične revolucije“ i kroz proces kulturnog sazrijevanja prije svega viktorijanske niže i srednje građanske klase, što je omogućilo otvaranje i stapanje s kontinentalnim problematikama, ukusima i tradicijama, poglavito na području vokalne glazbe.

**POVZETEK:** *MICHAEL WILLIAM BALFE IN "CIGANSKA DEKLICA". ŽIVLJENJE IN DELO SVETOVLJANSKEGA IRSKEGA SKLADATELJA V ZAKULISJU TRŽAŠKEGA GLASBENEGA SVETA SREDI 19. STOLETJA* – Mladi glasbenik Michael William Balfe je leta 1823 zapustil rojstni Dublin in iskal srečo najprej v Londonu, Parizu in nato v Italiji. To deželo je prepotoval po dolgem in počez, nastopal kot pevec (baritonist) in skladal. Na svoji poti – ki ga je večkrat pripeljala v Trst (1833 in 1853/54) – je srečal velikane tistega časa: Cherubinija, Rossinija (ki sta si glasbeno izobrazbo zelo jemala k srcu), Verdija, Grisijevo, Giuditto Pasta, Leblancha, Rubinija, Tamburinija, Jenny Lind in Mario Malibran. Skupaj s slednjo je doživel uspeh v Milanu in v Benetkah ter zanjo zložil opero *The Maid of Artois* (1836). Kot glavni junak londonske scene je M. W. Balfe z operami, ki so korenito spremenile tradicijo britanskega glasbenega gledališča, leta 1843 zaslovel z *The Bohemian Girl*, ki je deset let kasneje doživela izreden uspeh v Teatro Grande v Trstu z italijansko izvedbo kot *La Zingara (Ciganska deklica)*. To kaže na vitalnost in svetovljanstvo, ki sta zaznamovala tržaški glasbeni svet sredi 19. stoletja. Glede na izvornik, v katerem je odprto prikazano habsburško zatiranje podjarmljenih ljudstev, je libretist Roberto Paderni zgodbo ustrezno spremenil, da bi se izognil cenzuri avstro-ogrške policije. Ta uspeh je Balfe hotel ponoviti z opero *Pittore e Duca*, ki jo je nalašč v ta namen naročilo tržaško gledališče po izvornem libretu F. M. Piaveja, vendar ni doživela uspeha. Bil je tudi avtor številnih pesmi in balad, ki so še danes priljubljene v britanskem svetu. Fenomen Balfe sodi v najširši okvir tako imenovane "romantične revolucije" in procesa kulturnega razvoja, ki je vplival predvsem na nižji in srednji sloj viktorijanske buržoazije, ki je bila odprta tudi za pereča vprašanja, okuse in izročilo s celine, še zlasti na področju vokalne glasbe.