

La meteora Sophie Cruvelli: alla ricerca di una vocalità perduta

MARIA BEATRICE VENANZI

Sophie Cruvelli è riconosciuta, insieme a Teresa Stolz e a Erminia Frezzolini, come una delle grandi interpreti verdiane.¹ La parabola di questa cantante è piuttosto singolare, poiché, al pari di dive quali Sophie Loewe e Maria Malibran, l'una tolta alle scene per matrimonio, l'altra prematuramente scomparsa, ha una carriera molto breve, seppur intensa e brillante. I suoi successi nei maggiori teatri europei, in particolare quelli parigini, si susseguono in meno di un decennio (dal 1846 al 1855). Alla fine del 1855, a meno di trent'anni, la cantante abbandona definitivamente il palcoscenico per sposare il visconte Vigier.

La Cruvelli, al pari della contemporanea Frezzolini, è ricordata e acclamata soprattutto come interprete di Verdi e Meyerbeer: tra i suoi ruoli si ricordano Lucrezia nei *Due Foscari*, Odabella in *Attila*, Elvira in *Ernani*, Abigail in *Nabucco*, Luisa Miller nel ruolo del titolo, Valentine negli *Huguenots* (il ruolo che decreta il suo successo all'Opéra) e Alice in *Robert le Diable*; è, inoltre, la creatrice del ruolo di Hélène nel *grand-opéra Les vêpres siciliennes*, che Verdi scrive espressamente per le sue qualità vocali.

Nota per la verve drammatica delle sue interpretazioni, la cantante godette del favore pressoché ininterrotto del pubblico, ma fu protagonista della stampa dell'epoca per le sue inadempienze: dai semplici ritardi fino alla scandalosa fuga nel suo biennio all'Opéra.

Dal 1855, la Cruvelli passerà il resto della sua lunga vita come viscontessa Vigier. Nonostante il ritiro dalla scena pubblica, l'artista resta attiva su più fronti nel panorama culturale francese. Si dedica, infatti, a diverse opere filantropiche; è protagonista e animatrice della vita mondana e intellettuale nizzarda – soprattutto come leader del gruppo denominato «le cercle de la Méditerranée» – e organizza diverse serate musicali, in cui si esibisce per gli ospiti nella sua villa di Montecarlo.² La Cruvelli è anche una fervente sostenitrice della musica di Wagner: a lei si deve la prima esecuzione di *Lohengrin* in Francia, nel 1881 a Nizza, in cui interpreta Elsa di Brabante, e della quale cura personalmente l'allestimento (Figg. 1 e 2).³

Come cantava 'la Cruvelli'? Opinioni della critica e successi al Théâtre-Italien


Sophie Crüwell (nome successivamente italianizzato in 'Cruvelli', secondo la moda dell'epoca) nasce a Bielefeld,

¹ Le ricerche per il presente articolo sono state svolte all'interno del PRIN «How they used to sing Verdi» (CUP J35E20000720001), diretto dal prof. Marco Beghelli all'Università di Bologna, che mira a ricostruire la prassi esecutiva delle opere verdiane nell'Ottocento a partire dallo spoglio e dalla comparazione di diverse fonti documentarie: recensioni della stampa musicale, lettere, archivi, fondi e registri dei teatri. I periodici citati sono accessibili dai database RIPM e Gallica; i manoscritti e i documenti originali sono stati consultati alla Bibliothèque Nationale de France (siti *Opéra* e *Richelieu*). Si ringraziano Bianca Maria Antolini, Francesca Candeli, Marta Crippa e Daniele Palma per aver contribuito alla realizzazione del presente articolo.

² GEORGES FAVRE, *La Vicomtesse Vigier. Sophie Cruvelli (1826-1907), une grande cantatrice niçoise*, Paris, A. et J. Picard, 1979, pp. 50-71.

³ Ivi, pp. 71-80. Si veda anche HILTRUD BÖCKER-LÖNNENDONKER, *Sophie Crüwell (1826-1907): Königin der Pariser Oper*, Bielefeld, Verlag für Regionalgeschichte, 2020, pp. 161-170. Alla Bibliothèque Nationale de France, site Opéra, è conservato il programma della prima del *Lohengrin* a Nizza.

Fig. 1 e 2. Programma della prima rappresentazione in Francia del *Lohengrin* di Wagner al Cercle de la Méditerranée di Nizza indirizzato a E. Reyer, con annotazione manoscritta di Cruvelli: «de la part et avec les meilleurs compliments de la Vicomtesse Vigier». Riproduzione fornita dalla Bibliothèque Nationale de France


CERCLE DE LA MÉDITERRANÉE

A L'OCCASION DES RÉGATES DE NICE

Première Représentation en France de

LOHENGRIN

Légende mythologique du Duché de Brabant

PAROLES ET MUSIQUE DE RICHARD WAGNER

La scène se passe à Anvers, sur les bords de l'Escaut, l'an 917

Grande Fête de Charité

OFFERTE A LA VILLE DE NICE

PAR

LE CERCLE DE LA MÉDITERRANÉE

au Bénéfice des Pauvres

ASSISTÉS PAR LE BUREAU DE BIENFAISANCE

Samedi 19 Mars 1881, dans la Salle des Fêtes, à 8 h. très précises du soir

La Représentation sera terminée à 11 h. 1/2

Un TRAIN SPÉCIAL gracieusement accordé pour la circonstance, par la Compagnie P. L. M., partira de la gare de Nice le 19 mars à *minuit*, reconduisant les voyageurs sur la ligne de MENTON.
Départ de la Gare de Nice à *minuit* (heure de Paris), arrivée à Villefranche 12 h. 10 m., à Monaco 13 h. 30 m., à Monte-Carlo 12 h. 39 m., à Menton 12 h. 57, avec arrêt à chacune des dites stations.
Le train N° 498 se dirigera sur Marseille en quittant la gare de Nice à *minuit* 10 minutes (heure de Paris), avec arrêt au Var, Venco, Antibes, Golfe-Jouan, Cannes et aux principales stations suivantes : arrivée à Marseille à 8 heures du matin.

NICE. — IMPRIMERIE ET LITHOGRAPHIE MANNONI-MONSON, RUE GIOFFRÉDO, 38-62.

PROGRAMME

PERSONNAGES

ELSA (Fille du Duc de Brabant)

MADAME LA VICOMTESSE VIGIER
(SOPHIE CRUVELLI)

LOHENGRIN, chevalier de Saint-Graal.....	M. EDUARD SCOVELLO
Premier tenor.....	
HENRI, roi des Saxons.....	M. EVASIO SCOLARA
Première Basse du Théâtre Impérial Italien de Saint-Petersbourg et de Covent-Garden de Londres.	
Comte de TELRAMUND PRÉSIDENT, présideant au trône de Brabant.....	M. SANTE-ATHOS
Premier Baryton des Théâtres Impériaux de Saint-Petersbourg et de Rio-Jacques.	
ORTRUDE RADBOD, princesse des Frisons.....	M ^{me} WITTMAN
Première Contralto du Théâtre Royal de Stuttgart et de l'Académie de musique de New-York.	
GODEFROID, jeune duc héritier de Brabant.....	M ^{lle} ***
Hérait d'armes.....	M. PUVARELLI
Du Théâtre d'Odessa.	
Pages.....	M ^{mes} MAUFREDI, FERRAS, VIANELLO, BOUYARD.
Chevaliers d'honneur.....	MM. MAUFREDI, POLACCO, FERRARIO, VIANELLO.
Cour de la Duchesse de Brabant.....	Dames des chœurs de <i>Covent-Garden</i> .
Chevaliers Brabançons, Comtes de Saxe et de Thuringes.....	Chœurs de <i>Covent-Garden</i> .

Chef d'Orchestre : M. le Chevalier AUGUSTE VIAESI

Directeur des Chœurs : M. BLAGGINI - Souffleur M. SONINO

GRAND ORCHESTRE
DU
CERCLE DES ÉTRANGERS DE MONTE-CARLO

Gracieusement offert à la ville de Nice par M^{me} BLANC et la Direction du Cercle

Musique fournie par la Maison DURAND & SCHÖNENBERG, éditeurs à Paris. — Décors nouveaux par TITO GIANNI, peintre scénographe. — Costumes neufs par la Maison BRUNETTI & CHIAPPA de Milan, fournisseurs du théâtre de la Scala. — Mécanismes et lumière électrique par ANGE CELLAL.

ÉCLAIRAGE À GIORNO

PRIX DES PLACES	
Fautouils d'orchestre de pourtour, d'amphithéâtre et de grande loge indistinctement.....	Fr. 60
Loges grandes (entrées non comprises).....	Fr. 300
Loges petites.....	Fr. 250
Entrées aux loges.....	Fr. 25

S'adresser au Secrétariat du CERCLE DE LA MÉDITERRANÉE

Vestfalia, nel 1826, in una famiglia borghese.⁴ Le doti canore di Sophie e della sorella Maria, di due anni più grande, attirano l'attenzione di Franz Liszt, del quale è documentata la permanenza presso la famiglia Cruvelli in occasione di un concerto del pianista a Bielefeld, il 13 novembre 1841.⁵ Le sorelle seguono a Kassel Liszt, che con ogni probabilità fornisce loro il contatto con il primo maestro, Louis Spohr.⁶ Sophie prosegue gli studi con Marco Bordogni, celebre tenore bergamasco di scuola rossiniana, e successivamente con Francesco Lamperti (1813-1892), docente di canto presso il Conservatorio di Milano.

Le due sorelle debuttano a Parigi nel gennaio del 1846, al concerto inaugurale del periodico «Revue et Gazette Musicale de Paris». Fin dagli inizi, nonostante qualche esitazione iniziale, Sophie si fa notare per la straordinaria facilità e audacia vocale nell'eseguire le variazioni Rode, l'«eterno scoglio» delle cantanti.⁷ I successi di Sophie continuano con una *tournee* in Italia durante la stagione del Carnevale a Venezia, in cui è paragonata a due delle più grandi dive dell'epoca: «Les journaux en font le plus pompeux éloge, et la comparent à Jenny Lind et à Madame Pasta. [...] C'est un soprano charmant d'une grande étendue. Elle doit bientôt revenir en Allemagne et de là probablement à Paris».⁸

⁴ Per la biografia della Cruvelli cfr. BIANCA MARIA ANTOLINI, *Cruvelli, Sofia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1985, vol. XXXI, pp. 274-276. Per gli anni di formazione della Cruvelli insieme alle sorelle Marie e Mathilde, anche lei cantante, seppur di minore talento, si veda SUSANNE WAMBACH, *Vom Alten Markt auf die Bühnen der Welt. Die Sopranistin Sophie Charlotte Crüwell (1826-1907)*, Bielefeld, Hans Kock Buch- & Offsetdruck, 2010, pp. 15-19.

⁵ Si veda BÖCKER-LÖNNENDONKER, *Sophie Crüwell*, p. 22.

⁶ Ivi, p. 23.

⁷ FAVRE, *La Vicomtesse Vigier*, pp. 12-13.

⁸ «Revue et Gazette Musicale de Paris», XIV, 12 septembre 1847, p. 103. Cfr. FAVRE, *La Vicomtesse Vigier*, p. 13. Joanne Marie Lind (1820-1887), celebre soprano svedese e allieva di Manuel Garcia, raggiunse la fama internazionale e fu ammirata da musicisti e compositori, quali Felix Mendelssohn, Hector Berlioz, Robert Schumann e Ignaz Moscheles. Cfr. FRANCIS ROGERS, *Jenny Lind*, «The Musical Quarterly», XXXII/3, 1946, pp. 437-448: 439-40.

Un articolo della «Gazzetta privilegiata di Venezia» attesta il successo della Cruvelli (con il cognome già italianizzato) nel maggio 1847 al Teatro Apollo, in cui debutta nel ruolo di *Norma*:

Quand'è promessa, in un corso di recite, la *Norma*, per quanto si stimi arduo l'impegno degli artisti che devono eseguirla, pure è attesa con ismania. E questi artisti del teatro Apollo sono esordienti, o presso a poco; ma ci son di tali esordienti che, tra per le doti di cui vanno adorni, tra per la certezza che lo studio e l'esperienza li perfezioneranno in breve, volentieri sono da voi assomigliati alle celebrità. Di quel numero è senza contrasto la sig.ra *Cruvelli*, se è vero che una voce fresca, e sempre intonata, un metodo puro ne' suoi principi e facile nella sua applicazione, profonda conoscenza dell'arte ed alto sentire sieno gli elementi d'una somma cantante. Certo che il recitativo, da cui è preceduta la prim'aria, ha d'uopo d'una sicurezza ne' proprii mezzi della quale non difettano gli artisti provetti, ma che nei giovani somiglierebbe a temerità; nondimeno, quando annunciò la pace e canto *il sacro vischio io mieto*, proruppe il pubblico in applausi vivissimi, perché ci destava la *Cruvelli* le nostre antiche sensazioni. E deliziosa fu tutta la cavatina; però il sito, in cui ci manifestò essa che le grandi emozioni le si addicono più delle dolci, fu il *no, non tremare o perfido*, nel duetto col tenore, nel quale superò l'aspettazione di tutti. Vi fu chi, tenero dei paragoni, trovò in essa la Pasta, aggiuntavi la voce giovane; noi, rammentando l'epigramma di Sgricci... *il presente sol è*, ci limiteremo a credere non potervi essere ora chi in miglior modo renda quell'altissimo concetto di Romani e Bellini. E s'hanno a unire i nomi di quei due sommi perché, nella *Norma*, azione, parole e musica sono talmente inseparabili, da scemare d'effetto se, una d'esse cambiata, si volesse far reggere le altre due parti. Eguale entusiasmo produsse nel duetto dell'ultimo atto le parole... *io posso farti infelice al par di me*, dove la vendetta, la gelosia, l'amore, la disperazione in così giuste proporzioni esprimeva l'artista, da crederlo frutto di lunghi studii, se nella principiante non s'avesse piuttosto a vedervi l'ispirazione del genio. Del resto, la sig.ra *Cruvelli* si mantenne in tutta l'opera al suo livello, e siamo certi che nelle sere successive ne sarà sempre più splendido l'effetto.⁹

La consacrazione definitiva avviene sul palco londinese dello Her Majesty's Theatre, in cui si afferma come interprete di *Norma* (ruolo del titolo), *Elvira (Ernani)* e *Lucrezia (I due Foscari)*. Nel 1848 Benjamin Lumley, direttore e im-

⁹ G., *Critica teatrale*, «Gazzetta privilegiata di Venezia» CXVII, 26 maggio 1847, p. 1. L'articolo è consultabile sul database ArtMus: <https://www.artmus.it>.

presario teatrale londinese, si vede affidare la direzione del Théâtre-Italien di Parigi e, memore del successo di entrambe le sorelle Cruvelli a Londra, le ingaggia immediatamente per la stagione lirica, che durava da ottobre a maggio.¹⁰

L'eminente critico Henry Fothergill Chorley così scrive del debutto della Cruvelli allo Her Majesty's Theatre, riportandone un'opinione nel complesso positiva, ad eccezione della realizzazione del trillo nella cavatina di Elvira:

This year, the *prima donna* is Signora Cruvelli. [...] She is tall and handsome – in countenance reminding us of Mdlle. Fanny Elssler. She is young too, and possesses the ninety-nine requisites for a singer (as the adage runs) in her strong, pleasing, and extensive soprano voice. Her delivery of the *cavatina* 'Ernani, involami' was good, with the exception of her shake, which was loose and uneven. Her voice told readily in the concerted music; and in the final *terzetto* (which was *encored*) she gave evidences of dramatic passion [...] Owing to her German origin, the Italian articulation of Signora Cruvelli naturally stands in need of further refinement.¹¹

Più negativo è, invece, il suo giudizio dell'interpretazione della Cruvelli nel ruolo di Odabella in *Attila*, in cui Chorley le rimprovera un abuso di effetti drammatici che sfocia nel

cattivo gusto, riconoscendolo come un difetto comune dei cantanti tedeschi:

Mdlle. Cruvelli, by way of singing to the top of "the composer's bent", did her best to destroy the agreeable impression which she had made upon us. Her first *aria*, meant to be contemptuous and patriotic was delivered with almost every vicious variety of vocal tone possible; here, a hooting exclamation – there, sarcasm through the shut teeth – anon, a *fortissimo* screamed out of tune, or a *roulade* snapped off short. As all these offences, however, were committed with the purpose of being dramatic, we must remind Mdlle. Cruvelli that her great predecessors have been used to find sufficient means of expression within the limits of vocal art [...]. The Germans have always endured the uncouth practices reproved for the sake of effect – Madame Schroeder Devrient (as was ell pointed out by M. Berlioz) being a magnificent offender. But they are the practices of charlatanry. By singing a few more parts such as Odabella in so extravagant a fashion Mdlle. Cruvelli would run the risk of being spoiled past cure, since hands are not wanting to applaud the same.¹²

Nel ruolo di Elvira, o meglio Doña Sol, Sophie è acclamata anche a Parigi, in cui l'opera verdiana era nota come *Il Proscritto* (il cambio di nome sulle scene parigine era dovuto a una controversia sui diritti d'autore per il dramma *Hernani* di Victor Hugo). Il successo di quest'opera, rimasta a lungo nel cartellone degli Italiens, fu senz'altro dovuto anche all'interpretazione della Cruvelli. Il pubblico parigino era particolarmente affezionato alle sue *prime donne*, oggetto dell'adorazione e del fanatismo del pubblico e, a volte, soggette a delle ricostruzioni biografiche decisamente romanzate.¹³

Ma come cantava *la Cruvelli*? Per rispondere a questa domanda, ci vengono in soccorso le recensioni dell'epoca. I critici, influenzati dai gusti personali e, spesso, melomani con una formazione musicale amatoriale, ci forniscono dei

¹⁰ Il Théâtre-Italien, 'tempio del belcanto' dedicato alle rappresentazioni delle opere italiane di maggiore successo, o di opere scritte appositamente per il teatro da compositori quali Spontini, Mercadante, Rossini, Bellini e Donizetti, era il regno dei melomani francesi. Il pubblico, spesso molto critico, aveva la fama di terrorizzare i debuttanti; avere un palco agli Italiens era, comunque, un grande segno di distinzione sociale (Cfr. PATRICK BARBIER, *La vie quotidienne à l'opéra au temps de Rossini et de Balzac*, Paris, Hachette, 1987, pp. 133-36). La stagione agli Italiens, inaugurata a inizio ottobre con due serate, il martedì e il sabato, in cui si alternavano un'opera seria e un'opera buffa, si chiudeva generalmente a maggio, in cui la *troupe* di artisti (in larga parte italiana) migrava a Londra per riproporre lo stesso repertorio allo Her Majesty's Theatre. Per approfondire la storia del Théâtre-Italien, si vedano: RUBEN VERNAZZA, *Verdi e il Théâtre Italien di Parigi (1845-1856)*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2019; ALBERT SOUBIÈS, *Le Théâtre-Italien de 1801 à 1913*, Paris, Fischbacher, 1913; OCTAVE FOUQUÉ, *Histoire du Théâtre-Ventadour (1829-1879)*, Paris, Fischbacher, 1881.

¹¹ HENRY FOTHERGILL CHORLEY, *Music and the Drama – Her Majesty's Theatre*, «The Athenaeum», 1064, 18th March 1848, p. 300. Le recensioni di Chorley mi sono state segnalate da Daniele Palma, che si è occupato dello spoglio delle fonti inglesi per il PRIN verdiano.

¹² CHORLEY, *Music and the Drama - Her Majesty's Theatre*, «The Athenaeum», 1065, 25th March 1848, p. 322.

¹³ Emblematica è la descrizione di Marietta Alboni come donna androgina e spregiudicata tramandata dal critico Paul Smith, che mal si attaglia al temperamento placido e religioso della grande cantante. Cfr. PAUL SMITH, *Revue lyrique – Mlle Alboni à l'Opéra*, «Revue et Gazette Musicale de Paris», XIV/42, 17 octobre 1847, pp. 337-39.

resoconti non sempre oggettivi, quando non ambigui dal punto di vista tecnico, sulle *performance* dei cantanti.

Ad ogni modo, la «Revue» del 1848 riporta che «Mlle Cruvelli [...] possède une belle voix de soprano, beaucoup d'énergie, mais n'est pas musicienne, et manque de justesse dans ses intonations. Avec de l'étude, il y a pour elle un bel avenir. C'est dommage qu'elle ait dû chanter de la musique comme celle de Verdi, son registre supérieur en a déjà souffert».¹⁴

L'ostilità per Verdi, considerato un distruttore di ugole, era un *leitmotiv* della stampa francese, che attaccava il giovane compositore, reo di usurare le voci dei cantanti nel giro di pochi anni a causa della difficoltà delle sue partiture e della potenza vocale richiesta agli interpreti al fine sovrastare la compagine orchestrale.¹⁵

¹⁴ C. L. GRUNEISEN, *Correspondance particulière*, «Revue et Gazette Musicale de Paris», xv/33, 13 août 1848, p. 251.

¹⁵ Si ricorda, tra gli altri, il parere critico di Étienne-Jean Delécluze, che lamenta, in occasione di una ripresa di *Ernani* al Théâtre-Italien: «Or, il faut que l'auteur de *Nabucco*, d'*Ernani* et des *Lombardi* sache que quand il nous arrive à Paris des chanteurs italiens dont le talent, généralement reconnu, laisse cependant quelque chose à désirer dans la pureté des sons qu'ils émettent, et, pour appeler les choses par leur nom, quand ils ont certaines cordes de leur voix éraillées, les mauvais plaisans disent que c'est *fructus Verdi*. Ce qui est certain, c'est que le plus grand nombre des artistes, après avoir chanté les ouvrages de ce compositeur en Italie, où le public, à ce qu'il paraît, trouve qu'on ne les crie jamais assez fort, ont presque toutes les notes du médium de leur diapason sinon éteintes, au moins fort altérées; d'où ils résulte qu'ils ne réussissent à produire l'effet qu'en chantant *sotto voce*, *pianissimo*, ou en forçant la voix pour lui donner toute son émission. Quant aux sons intermédiaires, ils deviennent quasi nuls; aussi arrive-t-il que l'exécution des opéras de M. Verdi se ressent nécessairement du principe qui gouverne leur composition, et que, par la raison que dans leur ensemble il manquent toujours des intermédiaires et des transitions, les artistes perdent aussi l'habitude d'en mettre dans leur chant.» ETIENNE JEAN DELÉCLUZE, *Théâtre-Italien*, «Journal des débats politiques et littéraires», 1^o janvier 1852, pp. 1-2. Il passaggio dalla vocalità rossiniana a quella verdiana, deplorato dal recensore come un imbarbarimento del gusto, che sacrificava alla potenza ogni *nuance* e non teneva conto dei limiti degli interpreti (e, in particolare, delle interpreti), avviene certamente in maniera graduale. Lo stesso recensore osservava già nel 1834, a proposito del ruolo belliniano di Imogene: «Il est fâcheux que dans le nombre des opéras que l'on compose, on ne prévoie pas plus souvent l'inégalité de puissance physique des chanteurs et des chanteuses. Tous les rôles de premières femmes, par exemple, sont

Un recensore anonimo del «Menéstre», ancor più critico, osserva: «Sa voix de mezzo-soprano [*sic*] est d'une fraîcheur admirable, d'un timbre net et clair, et d'une étendue prodigieuse [...]. La débutante a d'abord un impérieux besoin de modérer la fougue de ses notes suraiguës; puis d'exercer sa vocalisation, et spécialement ses trilles, qu'elle attaque parfois en dessous».¹⁶

La scarsa precisione nell'individuare i registri vocali è un tratto caratteristico dei recensori dell'epoca. I confini tra le voci di soprano, mezzosoprano e contralto in epoca rossiniana e verdiana erano molto più labili e flessibili rispetto ad oggi, e anche più difficili da stabilire, vista la prodigiosa estensione della Cruvelli. Le voci di Marietta Alboni e Adelaide Borghi-Mamo oscillarono tra il registro di mezzo soprano e quello di contralto secondo la stampa europea, e addirittura Teresa Brambilla, prima interprete di Gilda nel *Rigoletto*, debuttò a Parigi come contralto.¹⁷

Una delle stroncature più pungenti della Cruvelli viene da un anonimo recensore della «Revue» che, in modo non dissimile da qualche 'purista' contemporaneo che ascolti con qualche diffidenza le nuove proposte canore, la accusa di urlare invece di cantare, soprattutto negli slanci verso l'acuto:

toujours écrits pour des soprani auxquels on suppose gratuitement, outre une voix complète, un timbre très sonore et une poitrine d'acier. Depuis quelques années, les débutantes se croient obligées de se faire d'abord entendre par le rôle d'Imogène, du *Pirate*, partie d'une difficulté extrême à dire, et dont l'éten-
du démesurée épuise ordinairement les forces de l'actrice, à la fin du premier acte. [...] Tous les rôles de *soprani* et de *tenori* sont écrits pour des premiers sujets, en sorte qu'il ne s'en forme pas pour remplir les places intermédiaires.» EAD., *Théâtre Royal Italien*, «Journal des débats politiques et littéraires», 14 octobre 1834, pp. 1-2. Sull'impiego dell'ornamentazione in quest'era di transizione (dai primi anni Trenta alla metà degli anni Cinquanta dell'Ottocento), si veda PHILIP GOSSETT, *Divas and Scholars. Performing Italian Opera*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2006, pp. 290-331.

¹⁶ *Théâtre-Italien*, «Le Ménestrel», xviii/20, 13 avril 1851.

¹⁷ Sull'affascinante argomento dell'ambiguità vocale femminile nell'Ottocento, si veda MARCO BEGHELLI – RAFFAELE TALMELLI, *Ermafrodite armoniche: il contralto nell'Ottocento*, Varese, Zecchini editore, 2011.

Nous ne dirons pas à Mlle Cruvelli qu'elle n'a plus désormais qu'à chanter pour être applaudie et attirer la foule. Nous lui conseillerons au contraire de travailler encore avec Bordogni, son habile maître, qui réglera les élans de sa voix et la délivrera de cette tendance à l'exagération et à l'*urlo italiano*, dont l'habitude se contracte maintenant dans le pays qui s'est tant moqué de l'*urlo francese*. *Chaque peuple à son tour a crié sur la scène*.¹⁸

Il recensore ufficiale del Théâtre-Italien, Étienne-Jean Delécluze, melomane di tradizione belcantista che nell'arco di un trentennio (1832-1863) scrive per il «Journal des Débats politiques et littéraires» dei fratelli Bertin, ci fornisce un resoconto dettagliato del debutto della Cruvelli, sottolineando l'entusiasmo e le straordinarie qualità vocali della virtuosa:

Mlle Cruvelli s'est fait entendre mardi dernier dans le rôle de doña Sol de l'opéra d'*Ernani*, de M. Verdi. Depuis le début de Giulietta Grisi, il n'y a en a pas eu de plus brillant au Théâtre Italien que celui de la nouvelle cantatrice.¹⁹ Grande, bien faite et jolie, Mlle Cruvelli est entrée sur la scène dans tout l'éclat de sa jeunesse et de son talent. Dès les premiers airs, qu'elle a admirablement bien chantés, elle a été applaudie à trois ou quatre reprises par un brillant et nombreux auditoire qui a témoigné son enthousiasme en rappelant plusieurs fois la jeune virtuose sur la scène. La voix de Mlle Cruvelli, pure, sonore et puissante, s'élève jusqu'aux notes les plus hautes du soprano, et descend sans efforts ni lacunes jusqu'à celles du contralto.²⁰

In occasione dell'apertura della stagione 1852/1853 del Théâtre-Italien, in cui la Cruvelli incanta il pubblico nel ruolo di Desdemona nell'*Otello* di Rossini, lo stesso recensore nota anche l'estensione prodigiosa della cantante, la cui voce non presenta debolezze o interruzioni: «Cette char-

¹⁸ *Chronique étrangère – Londres*, «Revue et Gazette Musicale de Paris», xv/10, 5 mars 1848, p. 75.

¹⁹ L'annotazione sul successo del debutto della Cruvelli non è trascurabile, visto che sullo stesso palco avevano debuttato anche Pauline Viardot-Garcia e Caroline Duprez (quest'ultima nel gennaio 1851, pochi mesi prima della Cruvelli).

²⁰ DELÉCLUZE, *Théâtre-Italien*, «Journal des Débats politiques et littéraires», 4 octobre 1851, p. 2.

mante cantatrice [...] dont l'étendue extraordinaire n'est interrompue par aucune corde faible».²¹

Il recensore ammira a più riprese l'entusiasmo, la passione e la freschezza delle interpretazioni cruvelliane. Nel ruolo di Marie nella *Fille du Régiment*, Delécluze attribuisce all'esuberanza giovanile della Cruvelli alcuni «éclats de voix» lanciati con troppa vivacità e fuori dalla frase musicale, riconoscendole però l'intelligenza e il talento nel migliorarsi e correggersi rapidamente.²²

Una simile impressione è riportata, nel 1851, dal recensore della «Revue», del quale colpisce la descrizione dell'uniformità vocale della Cruvelli, piena e potente in tutti i registri, e delle emozioni che la cantante suscitava nel pubblico, anche grazie al suo fascino personale:

Cette voix est de la plus rare espèce; elle embrasse presque toute l'étendue de l'échelle du *contralto* et du *soprano*; elle est d'un timbre excellent, d'une souplesse remarquable; elle passe avec une grande facilité des extrémités aigus aux extrémités profondes, et dans cette dernière région elle a des sons d'une rondeur et d'une plénitude admirable. De plus, Mlle Cruvelli a pour elle la beauté de la taille, du col, des épaules et des bras; sa figure, plutôt jolie que belle, est pleine d'expression; ses yeux, ombragés de riches sourcils, étincellent de feu dramatique. Une cantatrice ainsi douée ne pouvait manquer d'impressionner vivement son auditoire.²³

Oltre a ragguagliare il pubblico sulle straordinarie qualità vocali della nuova prima donna, Delécluze ci fornisce una descrizione delle sue non comuni doti recitative, a cominciare da *Norma*. È d'obbligo il confronto con la precedente – e

²¹ DELÉCLUZE, *Ouverture du Théâtre-Italien*, «Journal des Débats politiques et littéraires», 11 novembre 1852, p. 1.

²² DELÉCLUZE, *Théâtre-Italien*, «Journal des Débats politiques et littéraires», 1^{er} janvier 1852, p. 1.

²³ Riporto la traduzione della recensione per quanto riguarda gli aspetti vocali: «Questa voce è della specie più rara. Abbraccia tutta l'estensione della scala dal contralto al soprano; ha un timbro eccellente, una flessibilità notevole, e passa con grande facilità dagli estremi acuti agli estremi gravi, e in questa regione produce dei suoni di una rotondità, di una pienezza ammirevoli.» [R.], *Théâtre-Italien. Début de Mlle Cruvelli dans Ernani*, «Journal des Débats politiques et littéraires», xviii/15, 13 avril 1851, p. 113.

indimenticabile – interprete del ruolo, Giulia Grisi, soprannominata affettuosamente ‘la Giulietta’ dall’amato pubblico degli Italiens.

Mlle Cruvelli substitue à cette *noblesse sauvage* dont je parlais tout à l’heure cette fleur de *distinction* que tout le monde reconnaît en elle. À la Norma sauvage, jalouse comme une tigresse, et qui, au besoin, étranglerait Pollion de ses propres mains, a donc succédé une Norma non moins passionnée, mais plus civilisée, qui maintient mieux son extérieur et nous exprime avec une délicatesse extrême toutes les nuances des affreux chagrins qu’elle porte au fond de son cœur; en sorte que nous avons passé de Sophocle à Eurypide, de Corneille à Racine [...]. Tout ce que nous pourrions dire de l’élégante originalité avec laquelle elle chante l’air de *Casta diva*, les duos avec Adalgisa et les scènes pathétiques de la fin de l’opéra (*In mia mano alfin tu sei*) n’en donnerait pas l’idée; le talent de Mlle Sophie échappe à l’analyse; il faut aller l’entendre.²⁴

Pur non potendoci avalere di testimonianze fonografiche che ci permettano di ascoltare la voce della Cruvelli, emergono, da questo vivace resoconto, la versatilità e la complessità delle interpretazioni della cantante. Dotata di un temperamento nobile e fiero, senza dubbio messo in risalto da un naturale carisma, l’artista si cimenta nel ruolo di Donna Anna (*Don Giovanni*), in cui esprime mirabilmente tutto il dolore del personaggio: «le désespoir de cette jeune fille sur le corps inanimé de son père, et le duo avec Ottavio, toute cette belle introduction qui jette l’épouvante et touche si profondément, a été rendue, relativement à l’action comme au chant, avec une véritable supériorité par Mlle S. Cruvelli».²⁵

Più critica, dal punto di vista recitativo nel repertorio mozartiano, è l’opinione di Berlioz, che ascolta la Cruvelli a Londra nelle *Nozze di Figaro*: «Mme Cruvelli jouait le page, et pour la première fois de ma vie j’ai entendu ce rôle chanté d’une façon intelligible. Mlle Cruvelli le dit pour-

tant avec une passion un peu trop accentuée; elle fait de Cherubino un trop grand garçon: elle en fait presque un jeune homme».²⁶

La Cruvelli si afferma fin dall’inizio per le sue interpretazioni dei ruoli verdiani. Oltre a *Ernani*, il suo cavallo di battaglia, il pubblico la ammira nel ruolo di Odabella in *Attila*, alla chiusura della stagione 1852/1853 agli Italiens:

Quant à Mlle Sophie Cruvelli, son talent vraiment dramatique s’est plutôt perfectionné. Cette intéressante artiste a produit une grande sensation dans le prologue d’*Attila*, de M. Verdi, qu’elle a chanté à la clôture du théâtre. Vêtue en amazone, la jeune et belle cantatrice a ravi l’auditoire dans ce morceau que, malgré son excessive difficulté, elle a dit avec autant de verve que d’éclat.²⁷

È nell’interpretazione di Abigail in *Nabucco* che la Cruvelli mostra tutta la sua verve drammatica, ma sempre nei limiti del buongusto, secondo il recensore del *Débats*:

[...] elle se surpasse elle-même dans le grand air du second acte: *Che son io qui? peggior che schiava!* Dans ce morceau elle se montre cantatrice de premier ordre en ce sens qu’elle le dit, comme les paroles l’exigent, avec une énergie, une véhémence même qui ravit l’auditeur, sans que la cantatrice se laisse entraîner un seul instant au delà des bornes prescrites par l’art et le goût [...].²⁸

Della stessa opinione è il recensore della «Revue et gazette» che, commentando la stessa rappresentazione, annota l’eccezionale virtuosismo della Cruvelli, particolarmente nella discesa di una scala di due ottave in voce piena:

²⁶ HECTOR BERLIOZ, *Feuilleton du Journal des Débats*, «Journal des Débats politiques et littéraires», 12 août 1851, p. 2.

²⁷ DELÉCLUZE, *Nouvelles*, «Journal des débats politiques et littéraires», 5 mai 1853, p. 2. La Cruvelli si esibì per la prima volta nel ruolo di Odabella a Rovigo nel 1847, attirando l’attenzione dell’impresario Lumley, che aveva riproposto il titolo nella stagione londinese del 1848, per la quale le due sorelle erano state ingaggiate. Si veda MASSIMO ZICARI, *Verdi in Victorian London*, Cambridge, Open Book Publishers, 2017, p. 79.

²⁸ DELÉCLUZE, *Théâtre-Italien*, «Journal des débats politiques et littéraires», 10 février 1852, p. 1.

²⁴ DELÉCLUZE, *Théâtre-Italien*, «Journal des Débats politiques et littéraires», 22 novembre 1851, pp. 1-2.

²⁵ DELÉCLUZE, *Théâtre-Italien*, «Journal des Débats politiques et littéraires», 19 janvier 1853, p. 2.

Nabucodonosor a reparu mardi au Théâtre-Italien et a été donné pendant toute la semaine. Cet ouvrage, par lequel Verdi a débuté en France, reste toujours pour nous celui où la manière du compositeur se produit avec le plus d'énergie et d'éclat. Sophie Cruvelli et Ferlotti chantaient les rôles d'Abigail et de Nabucco. La première s'est élevée plus haut que jamais, comme cantatrice et actrice. Dans le trio du premier acte, et surtout dans l'air du second, elle s'est signalée par des traits d'une audace heureuse: elle a descendu à pleine voix une gamme de deux octaves. Dans le grand duo du troisième acte, elle a encore enlevé les bravos avec Ferlotti, chanteur vraiment distingué, tout à fait adopté par notre public.²⁹

La foga della Cruvelli, che non lesina i gesti sulla scena e predilige una drammaticità a tratti esasperata, la rende sicuramente più adatta ai ruoli romantici, anche in virtù della sua personalità focosa e appassionata. Non sorprende il suo straordinario successo alla prima parigina di *Luisa Miller* (nel ruolo del titolo) agli Italiens. Un censore della «Revue» loda la Cruvelli per la resa della romanza *Io vidi* e per l'andante *Ora andrem raminghi e soli* dell'atto v, che emoziona grandemente il pubblico:

La romance de Luisa, *Io vidi*, ne manque ni de grâce ni de brillant. Il est fâcheux cependant que le repos de la phrase musicale ait lieu quand le sens grammatical est encore suspendu et inachevé. Mais qui s'aperçoit de cette incorrection antilogique lorsque la délicieuse voix de Mlle Cruvelli parsème tout cela de notes suaves et étincelantes ? [...] L'allégro *Andrem raminghi* est encore une phrase heureuse, plus heureuse que neuve. Le mi bémol soutenu et répété par le soprano, avec l'inflexion lamentable de la voix du mendiant, n'a échappé à personne.³⁰

Il critico elogia anche la sua recitazione, ispirata a un *pathos* romantico di stampo tragico e un po' «scapigliato»:

Cantatrice éminente dans tout son rôle, Mlle Sophie Cruvelli se montre aussi, dans les dernières scènes, et surtout dans le trio final, actrice profondément pathétique, non pas à la manière des grandes tragédiennes

²⁹ *Nouvelles*, «Revue et gazette musicale de Paris», 1^o février 1852, x/5, p. 22.

³⁰ *Théâtre Impérial Italien. Luisa Miller, mélodrame en trois actes, libretto de S. Cammarano, partition de G. Verdi*, «Revue et Gazette Musicale de Paris», xix/50, 12 décembre 1852, pp. 460-61.

classiques (elle fait trop de gestes pour cela), mais dans le style un peu échevelé des Dorval, des Guyon, des Mélingue.³¹

Stando a questi riferimenti, la recitazione della Cruvelli, ben lungi dall'essere parca e modesta, giocherebbe molto sulla gestualità e sul pathos. Interessante è, a questo proposito, il riferimento a Marie Dorval (1798-1849), attrice di spicco del Théâtre-Français e grande interprete del repertorio romantico.

Della stessa opinione sulla foga drammatica della Cruvelli, al punto da paragonarla a una cavalla imbizzarrita, è Théophile Gautier, che la loda, nondimeno, come la migliore interprete del ruolo della *Vestale* di Spontini nel marzo 1854:

Le rôle de la *Vestale* semble fait pour Mlle Sophie Cruvelli; l'expression passionnée et fatale de sa tête, ses beaux bras de statue et ses gestes antiques, vont bien à ces longs voiles et à ces draperies romaines; – seulement elle paraît d'abord trop accablée, et elle fera bien de rasséréner un peu sa contenance au premier acte; la chaste prêtresse qui sent naître dans son cœur un amour que réprouvent ses vœux, doit être inquiète, troublée, mais non brisée à ce point; le malheur n'a pas encore fondu sur elle, et elle ne peut prévoir encore le feu éteint, le voile noir et le caveau. Mlle Cruvelli fera bien aussi de modérer quelquefois la fougue indomptée qui l'emporte comme une cavale sans frein; la musique de Spontini n'a pas besoin de ces violences. Ces critiques faites, il ne nous reste plus qu'à louer le sentiment profond, l'énergie sublime et l'ardente passion que la jeune cantatrice met à ce rôle, impossible aujourd'hui pour toute autre qu'elle.³²

Il biennio interrotto all'Opéra (1854-55)

Dopo il grande successo ottenuto agli Italiens, la direzione dell'Opéra la scrittura per il biennio 1854-55. Sita in Rue Lepeletier e conosciuta, all'epoca, come Académie impériale de musique, l'Opéra ospitava spettacoli e balletti nel più tradizionale gusto francese. Due dei suoi compositori

³¹ Ivi, p. 461.

³² La recensione, originariamente pubblicata il 21 marzo 1854 su «La Presse», è contenuta in THÉOPHILE GAUTIER, *La musique*, Paris, Charpentier, 2011, p. 27.

più popolari erano Fromental Halévy (autore della *Juive*) e Giacomo Meyerbeer, del quale venivano rappresentati a più riprese i *grands-opéra* *Les Huguenots*, *Le Prophète* e *L'Africaine*.

Uno dei maggiori indicatori del talento e della popolarità di un'*étoile* è, naturalmente, il suo *cachet*. A questo proposito, come testimoniano i registri dell'Opéra relativamente ai compensi dei cantanti, la Cruvelli era la più pagata le cantanti, arrivando alla cifra di 100.000, con uno stacco notevole sia sul celeberrimo tenore Gilbert Duprez, che ne guadagnava 70.000, sia sulle prime ballerine Fanny Elssler e Marie Taglioni (con ingaggi rispettivamente da 46.000 e 36.000 franchi).

DUPREZ touchait 70.000 frs par an
NAUDIN, 110.000 frs par an,
BAROILHET, 60.000 frs par an,
LEVASSEUR, 45.000 frs par an
MARIO, 30.000 frs par an

Mlle CRUVELLI, 100.000 frs par an
Mlle FALCON, 50.000 frs par an
Mme DORUS, 45.000 frs par an,
Mme STOLTZ, 72.000 frs par an,
Mme ROSATI, 60.000 frs par an,
Mlle ELSSLER, 46.000 frs par an,
Mlle CERRITO, 45.000 frs par an,
Mlle TAGLIONI, 36.000 frs par an.³³

Il dato è ancor più rilevante se si esaminano i compensi dei cantanti dell'Opéra nel 1879: a venticinque anni di distanza, solo la nuova prima donna, il soprano Gabrielle Krauss, raggiungerà la stessa cifra della Cruvelli.³⁴ Su questa cifra esorbitante, e sulle condizioni particolarmente favorevoli del contratto, si esprime ironicamente il recensore dell'«Ita-

lia musicale», secondo il quale la scrittura della Cruvelli da parte del direttore Roqueplan sarebbe avvenuta anche per volontà di Meyerbeer:

La scrittura ottenuta dalla Cruvelli al teatro imperiale dell'opera ha fatto mormorare molti artisti, per l'esorbitanza degli emolumenti. Cento mille franchi all'anno! e quattro mesi di congedo, e l'obbligo di cantare due volte per settimana soltanto, sono condizioni tali che raramente s'incontrano nei fasti teatrali. Di più, l'anno della esposizione universale di Parigi avrà venticinque mila franchi di più per cantare due mesi, nel tempo del suo congedo. Se in una settimana, si pregasse la Cruvelli di cantare tre volte invece di due, ella avrebbe mille e cinquecento franchi per l'incomodo! Non c'è male! Le condizioni erano abbastanza accettabili, e quindi la signora Cruvelli sottoscrisse il contratto. Ella deve in parte questa magnifica scrittura a Meyerbeer, il sovrano assoluto dell'opera, che può ciò che vuole. Meyerbeer ha promesso a Roqueplan lo spartito della *Africana*, dopo la prima comparsa della Cruvelli. *L'Africana* è annunciata dai giornali da vari anni in qua come d'abitudine per tutte le opere dell'autore del *Roberto il Diavolo*.³⁵

Meyerbeer sembra in effetti molto coinvolto nelle vicende amministrative dell'Opéra, come dimostra la sua corrispondenza con Louis Gouin, in cui chiede a quest'ultimo di consigliare Crosnier, direttore dell'istituzione per il biennio 1845-1856, di ingaggiare nuovamente il soprano Fortunata Tedesco, così da avere, insieme alla Cruvelli, il miglior duo di voci femminili in Europa.³⁶

Dai suoi *Tagebücher* emerge, inoltre, un sincero interesse per la Cruvelli, alla quale rende visita in privato e con la quale s'impegna in molte prove, soprattutto per l'opera *Les Huguenots*, che segna il debutto della diva sul grande palcoscenico parigino. Il compositore annota, il 16 gennaio

³⁵ *Cronaca musicale di Parigi*, «L'Italia musicale», 16 novembre 1853, v/92, p. 369.

³⁶ «Veuillez dire à Mr Crosnier qu'il ferait un acte de haute sagesse administrative en réengageant Mme Tedesco; il aurait alors avec Mme Cruvelli le plus beau Duo de voix de femmes en Europe». GIACOMO MEYERBEER, *Briefwechsel und Tagebücher*, herausgegeben und kommentiert von Sabine Henze-Doehring unter Mitarbeit von Panja Muecke, Band 6: (1853-1855), Berlin und New York, Walter de Gruyter, 2002, pp. 496-97.

³³ *L'opéra de la Rue Lepeletier. Recueil extrait d'ouvrages divers se rapportant à la salle de la Rue Lepeltier*, [s. d.], [s. l.], dossier conservato alla Bibliothèque Nationale de France, site 'Opéra', p. 28 (contiene 420 fogli dattiloscritti).

³⁴ Cfr. KIMBERLY WHITE, *Female Singers on the French Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, p. 69 (tabella 3.3).

del 1854: «Abends in der Opera *Les Huguenots* (238. Vorstellung; Recettes 7166 fr. 68 c.), wo das Debut der Cruvelli als Valentine ganz Paris in Erregung setzte».³⁷

L'evento, preceduto da un'intensa pubblicità, è riportato dalle maggiori testate europee. Una delle recensioni più dettagliate è quella del critico della «Revue et Gazette», che riproduce nel dettaglio l'effetto prodigioso della cantante sul pubblico. Il talento della Cruvelli, insieme alla sua spiccata personalità, sono tali da vanificare il confronto con Marie-Cornélie Falcon, prima interprete del ruolo.

Donc, Sophie Cruvelli est venue. Elle s'est présentée à nous dans ce beau rôle de Valentine par lequel tant de cantatrices ont passé, depuis celle qui l'avait créé avec tant de charme et d'honneur, en compagnie d'Adolphe Nourrit, de Levasseur, de Mme Dorus. Pendant longues années, on demandait toujours à la débutante de reproduire trait pour trait, note pour note, le visage et la voix de Mlle Falcon. Aujourd'hui nous n'en sommes plus là, et nous ne demandons à l'artiste que d'être elle-même. Sophie Cruvelli devait l'être, et l'a été plus qu'aucune autre. Elle est douée d'un de ces talents qui ne souffrent ni le joug, ni la chaîne. Elle obéit à une vocation qui a besoin d'air et de liberté. Sa plus puissante inspiration, c'est en elle-même qu'elle la trouve. On ne ferait que la gêner et l'affaiblir si l'on voulait l'astreindre aux formules et aux conventions.

Dès l'entrée de Sophie Cruvelli, la salle était dans le silence: dès sa première phrase, elle éclatait en *bravos*. Au troisième acte, dans le duo de Valentine et de Marcel, l'artiste s'est révélée tout entière. Son admirable voix, si étendue, si juste et si pure, a produit un effet immense, et la tragique beauté de sa physionomie, de ses poses, de ses gestes, n'a pas peu contribué à soulever les transports.³⁸

Il trionfo è ancor più completo grazie alla scelta della Cruvelli di ripristinare la romanza di Valentine nell'atto IV, che riscuote consensi unanimi:

Au quatrième acte, Sophie Cruvelli a rétabli la belle romance, retranchée dès l'origine, et cette romance, dans laquelle la *maestria* de sa vocalisation

³⁷ Ivi, p. 224.

³⁸ R. [Edouard Monnais], *Académie impériale de musique: début de Mlle Sophie Cruvelli dans Les Huguenots*, «Revue et Gazette musicale de Paris», 22 janvier 1854 21/4, pp. 25-26.

pouvait se déployer à l'aise, a été pour elle l'occasion d'un vrai triomphe. Une avalanche de bouquets est tombée sur la scène, en sorte que, pour la première fois, nous avons vu, spectacle étrange, les horreurs de la Saint-Barthélemy commencer au milieu des roses. Un peu avant l'arrivée des moines, les fleurs ont été enlevées par des valets intelligents, qui ont senti que la bénédiction des poignards demandait un autre appareil. Et le grand duo, le duo sublime ne se serait pas non plus accommodé d'un terrain fleuri! Sophie Cruvelli s'est encore montrée, dans ce duo, terrible et passionnée; elle a dit supérieurement le fameux *Je t'aime*, avec un geste neuf et qui lui va fort bien, en ce qu'il répond à sa nature plus fougueuse que tendre, plus impérieuse que réservée. Le cinquième acte ne lui a pas été moins favorable; elle a marché au martyre de l'air dont on y enverrait ses bourreaux; il est vrai que le martyre la conduisait au ciel, représenté ici-bas pour l'artiste par un splendide et incontestable succès.³⁹

Altrettanto entusiasta è la vivace recensione anonima della première pubblicata su «The Musical World», che elenca molti degli ospiti illustri presenti alla rappresentazione e osserva che l'applauso della *claque* del teatro fu messo completamente a tacere dall'entusiasmo del pubblico:

The Emperor and Empress arrived some time before the hour of commencement. The number of notabilities among the audience was so great that I shall not think of naming them. Among others, however, I must mention the celebrated Meyerbeer, whose interest in the success of Sophie Cruvelli must have been urged by two influences – the first, a real desire for the young singer's welfare; the next, the renewed impetuous given to the attraction of his *Huguenots* – which, I am told, among all his operas, is his chief favorite. There was Auber, too – looking young and vigorous enough to compose another *Muette di Portici*, and vivacious enough for another score of *Black Dominoes*. Benedict [il compositore Julius Benedict], just arrived from Munich, where he had assisted at his own success, was now anxious to witness that of his interesting friend and compatriot; but, as he came too late to get a place at any price, he was gallant enough to risk his neck in the heated and thronged *parterre*. Vivier [Eugène-Léon Vivier], of course, was there – for what *événement* can be regarded as complete without the presence of the humorous-spirituous horn player – a self constituted, but not the less a satisfactory *arbiter elegantiarum*! To conclude, Alboni, “the inimitable”, the intellectual Pauline Viardot Garcia, Mario, Tamburini, and a host of artistic celebrities, with Jules Janin, Hector Berlioz, Théophile Gautier,

³⁹ Ivi, p. 26.

Fiorentino, and all the authorities of the Parisian press, were observed in the crowd; and, in short, it was scarcely possible to direct an opera glass to any part of the house without bringing the face and figure of some notable person into view. [...] by unanimous verdict, it was agreed that such a Valentine had never been seen or heard before. Had Mario been the Raoul, I think the public would have gone mad. The reception given to Cruvelli on her entrance was deafening; but this was pale when compared with what followed. The first scene established her success. Her costume was in exquisite taste, and I never saw her look more fascinating and beautiful. The voice – and what voice is Sophie's! – vibrated through the house in such a manner as to give almost a fresh musical sensation. The duet with Marcel in the scene of the *Pré aux Clercs* produced a *furor*. The applause and cheering of the organized claque – the crying nuisance of the French theatres – was utterly drowned by the thunders of approval that came direct from the audience. The *claque* had lost its voice, and its office was a derision. Where truth speaks out, the cry of the mere hireling is suffocated. After the great scene, the duet between Valentine and Raoul, which follows the Benediction of the *Poignards* (the dramatic triumph of Meyerbeer) – the enthusiasm that ensued surpasses my powers to describe.⁴⁰

L'affluenza di pubblico agli spettacoli della Cruvelli non diminuisce le sere successive, considerando che Meyerbeer non riesce a trovare un posto all'amico Johannes Karpeles per la rappresentazione degli *Huguenots* il 18 gennaio, che deve aspettare la sera del 20 per ammirarla.⁴¹ Come ci informa lo stesso compositore, inoltre, in aprile l'opera continua ad avere successo, e Sophie Cruvelli e il tenore Louis Gueymard vengono richiamati alla fine del quarto atto: «Mittewoche 19. [IV]... Abends kurze Zeit in den *Huguenotten*: Ich hörte den 4. Akt, wo die Cruvelli und Gueymard herausgerufen wurden».⁴² Infine, alla ripresa dell'opera nell'ottobre 1854, il costo del biglietto aumenta a 8696 franchi (contro i 7166 della première), segno del successo crescente della Cruvelli nel ruolo.⁴³

Tra i rari detrattori della Cruvelli figura il critico Paul Scudo. Pur riconoscendole un grande fascino e delle doti vocali notevoli, le rimprovera, infatti, di mancare di pianificazione, soprattutto quando si lascia andare agli slanci drammatici:

Mlle Sophie Cruvelli qui est maintenant dans toute la plénitude de la jeunesse, est une grande et belle personne, à la taille élancée, dont les ondulations et les tressaillements indiquent la vigueur et l'impressionnabilité. Une physionomie originale, qui a quelque chose d'étrange et même d'un peu sauvage, des yeux enfoncés sous la voule frontale, d'où ils lancent des éclairs confus et menaçants, – une bouche dédaigneuse, plus faite pour exprimer la colère que les sentiments affectueux, – une poitrine osseuse et large, qui frémit à la moindre secousse comme une table d'harmonie, tout cela forme un ensemble de qualités précieuses pour une cantatrice dramatique. Sa voix est un *mezzo soprano* d'une étendue presque de deux octaves. Fatiguée et déjà ternie dans les notes extrêmes du registre aigu, cette voix, qui ne manque ni de charme ni d'une certaine flexibilité, est puissante et sonore dans la partie vraiment caractéristique de son échelle, qui est renfermée entre le *fa* du milieu et celui de l'octave supérieure. À ces huit cordes vibrantes, qui forment le corps de la voix, Mlle Cruvelli peut ajouter dans les momens suprêmes, quelques notes de luxe et s'élançer victorieusement depuis l'*ut* au-dessous de la portée jusqu'à sa double octave supérieure [...]. Le caractère de Valentine, tel qu'il a été dessiné par M. Scribe et peint par M. Meyerbeer, est tout à la fois énérgique et tendre. Fille soumise, ayant dans le cœur une passion chaste et profonde, elle succombe dans une lutte sanglante en proférant le nom de son père et celui de son amant. Ce caractère de femme, qui reflète quelques lueurs de celui de Pauline dans le *Polyeucte* de Corneille, avait été admirablement saisi par Mlle Falcon. Elle en avait fondu les nuances dans une savante composition où sa propre inspiration s'ajoutait à celle du maître, sans en altérer l'économie. Mlle Cruvelli, au contraire, a fait jaillir du caractère de Valentine toute la partie énérgique, qu'elle exprime parfois avec une crudité d'accens qui a surpris même le public de l'Opéra. Ainsi, dans le duo du troisième acte qu'elle chante avec Marcel, lorsqu'elle dit à ce vieux serviteur: Je suis une femme qui l'adore et qui mourra... mais en sauvant ses jours, Mlle Cruvelli fait un point d'orgue où du *la* supérieur elle descend précipitamment jusqu'au *re* en bas, et, dans un *portamento* violent, elle réalise un de ces contrastes vulgaires que dédaignent les grands artistes. Ce *hiatus* énorme que Mme Tedesco emploie si fréquemment, et que Mme Alboni elle-même, hélas! place quelquefois au nombre de ses séductions, Mlle Cruvelli le reproduit sans cesse et sans mesure. Dans la belle phrase du cantabile de ce même duo avec Marcel: *Ah! l'ingrat... d'une offense mortelle*, la voix pleine

⁴⁰ A German in Paris, *Sophie Cruvelli*, «The Musical World», January 21st 1854, xxxiii/3, p. 40.

⁴¹ MEYERBEER, *Briefwechsel und Tagebücher*, Band 6, p. 255.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ «Sontag I. [X.] In der Grossen Oper die Valentine der Cruvelli in *Les Huguenots* (258. Vorstellung, Recettes 8696 fr. 40 c.)», lvi, p. 401.

et sonore de la jeune et belle cantatrice vibre sans efforts, et remplit la salle d'une émotion qu'on voudrait éprouver plus souvent. Dans la grande et magnifique scène du quatrième acte, entre Raoul et Valentine, Mlle Cruvelli trouve quelques élans pathétiques qui désarmeraient les juges les plus difficiles, si la virtuose savait mieux en préparer l'explosion. C'est là en effet le grand reproche qu'on peut faire à Mlle Cruvelli, de manquer de prévision, et de se livrer tout entière à l'inspiration du moment. Si elle comptait moins sur son courage que sur son intelligence, peut-être parviendrait-elle à mériter les éloges qu'on lui prodigue pour plaire à ses beaux yeux.⁴⁴

Una lettera di Meyerbeer a Gouin dell'8 marzo 1855 sembra confermare il temperamento emotivo della cantante, che mostrerebbe abitualmente delle incertezze quando debutta in un nuovo ruolo: «Donnez moi aussi des nouvelles du succes [sic] de la Cruvelli dans les représentations subséquentes de la *Juive*, car dans la première représentation [sic] de chaque nouveauté elle est ordinairement faible».⁴⁵

La giovane artista, in effetti, poteva ben permettersi i suoi capricci che, per il disagio e la costernazione del suo pubblico e dell'amministrazione teatrale, si verificavano nei momenti meno opportuni. Il suo primo ritardo documentato risale al 20 giugno 1852, quando Sophie Cruvelli si presenta un'ora dopo l'inizio di un concerto in onore della regina Vittoria, causando un cambio di programma all'ultimo momento. L'artista è obbligata a passare davanti alla sovrana per salire sul palco e le rivolge un profondo inchino, ma la regina le sorride benevolmente.⁴⁶

Le assenze ingiustificate e i ritardi, susseguitisi anche durante il periodo agli Italiens, le valgono un provvedimento del Tribunal de Commerce parigino nel febbraio del 1853, che condanna la cantante a un risarcimento di 2000 franchi a favore della direzione del teatro, per aver mancato una rappresentazione di *Luisa Miller*.⁴⁷ Ad ogni modo, entram-

be le sorelle Cruvelli, ormai ai ferri corti con Lumley per problemi relativi alla gestione e ai pagamenti discontinui, ottengono un risarcimento danni di 5.000 franchi a seguito della bancarotta dichiarata dall'impresario.⁴⁸

Tra l'ottobre e il novembre del 1854, la Cruvelli si assenta da Parigi: la sua fuga, documentata e commentata negativamente dalla stampa, dura oltre un mese. In sua assenza, vengono interrotte le popolarissime rappresentazioni degli *Huguenots*:⁴⁹ gli spettatori, decisamente contrariati, sono rimborsati del costo del biglietto.⁵⁰ Nonostante le ingiunzioni della direzione dell'Opéra, la Cruvelli ignora clamorosamente ogni avvertimento, mancando anche le prove delle *Vêpres siciliennes* di Verdi. Il compositore, che aveva scritto per lei il ruolo di Hélène, chiede a Roqueplan di ritirare l'opera, che non è possibile rappresentare senza la Cruvelli.⁵¹ Esplodono i pettegolezzi della stampa musicale, e a Londra e a Parigi spopola la commedia *Where's Cruvelli* (tradotta in francese nella *pièce Où est donc la Cruvelli?*).

Un articolo del «The Musical Quarterly», dedicato all'argomento, rende conto della popolarità dell'*étoile* in tutta Europa, e della portata dello scandalo causato dalla sua sparizione:

⁴⁸ Ivi, p. 27.

⁴⁹ Solo il critico Paul Scudo (articolista per la «France Musicale» e «La Revue des deux mondes» e con una formazione musicale di rilievo), le rimprovera un eccesso di foga drammatica, una scarsa intelligenza nell'interpretare il ruolo e, talvolta, qualche difficoltà nell'articolazione delle parole, segno che da una prima donna ci si aspettava una pronuncia chiara anche nei passaggi più virtuosistici. Ivi, pp. 31-35.

⁵⁰ FAVRE, *La Vicomtesse Vigier*, pp. 34-35.

⁵¹ «Verdi seized the occasion to ask Roqueplan for his contract to be rescinded, on the ground that Cruvelli was irreplaceable and that it was better to be unknown than to be misunderstood [...]. But his preparation to return home were cut short by the sudden reappearance of la Cruvelli, who proceeded to resume her place as Valentine and to continue rehearsing the new opera. She had been on a premarital honeymoon with her future husband Baron Vigier. But she had cost Roqueplan his job. At the beginning of the year he was replaced by Crosnier from the Opéra Comique». JULIAN BUDDEN, *The Operas of Verdi*, II. *From Il Trovatore to La Forza del destino*, London, Cassell, 1978, pp. 179-180.

⁴⁴ PAUL SCUDO, *Revue musicale*, «Revue des deux mondes», III, février 1854, pp. 628-629.

⁴⁵ MEYERBEER, *Briefwechsel und Tagebücher*, Band 6, p. 502.

⁴⁶ Aneddoto riportato in FAVRE, *La Vicomtesse Vigier*, p. 22.

⁴⁷ Ivi, p. 26.

Where is Sophie Cruvelli? That is what M. Fould, who directs the Grand-Opéra in Paris with ministerial sagacity, would like to know – and M. Roqueplan, who stands for manager in the public eye of France – and Sig. Verdi, who has withdrawn his opera, which was to be the main attraction of the winter season – and M. Meyerbeer, who for the twentieth time takes back his *Africaine*, which to the theatre in the Rue Lepelletier has long been as Canaan to the Israelites – and M. Fiorentino, who with equal eloquence and good feeling undertook the defence of the absent prima donna in the pages of the *Constitutionnel* – and M. Jules Janin, who calls her “Cette belle et regrettable Cruvelli,” in his *feuilleton* of the *Débats* – and the Emperor of the French, who prefers her to every other singer – and M. Vivier, who christened her “l’ange Gabrielle” – and Mr. Gye, who holds the mantle of Giulia Grisi, ready to place it on her shoulders – and Mr. Lumley, who discovered and gave her to the operatic world, and would fain associate with her name and genius the resuscitation of Her Majesty’s Theatre – and the Emperor of Russia, who would give her £10,000 to travel to St. Petersburg next winter, and console his subjects for the loss of the Crimea – and Brother Jonathan, who harrassed and *blasé* by Jenny Lind, Barnum and Co., looks forward to the coming of Cruvelli as the harbinger of a new emotion – and the author of *Modern German Music, Recollections and Criticisms*, who will now have nobody of any consequence, except Sterndale Bennett, to “cut up” in the *Athenaeum* – and ourselves, who, in the face of certain critics of no less acuteness than integrity, singularly modified in their views of art and artists since the reign of Dr. Marquis de la Belinaye, maintain that Mlle. Cruvelli is a very great dramatic singer, in spite of some faults (and even her stern and indefatigable detractors are not absolutely immaculate) – and in short everyone who takes an interest in the operatic drama of Italy, Germany, and France, and are aware what a rare phenomenon is a *prima donna* who has that within her to force the public to acknowledge her dominion (the *feu sacré* as it is termed by our allies, the “divine fire” in our own tongue, which Cruvelli indisputably has) – one and all would like to be able to answer the question, “Where is Sophie Cruvelli?” We are sorry we cannot help them.⁵²

⁵² *The Musical World*. London, Saturday, November 4th, 1854, «The Musical World», November 4th, 1854, xxxii/44, pp. 728-30. *L'Africaine* sarà rappresentata all'Opéra oltre dieci anni dopo, il 28 aprile 1865, con Marie Sass, soprano belga, nel ruolo di Séluka. Si veda F. DE LAGENEVAIS, *L'Africaine de Meyerbeer à l'Opéra*, «Revue des Deux Mondes», 2e période, tome 57, 1865, pp. 424-446. Benché Meyerbeer avesse ritirato *L'Africaine* in precedenza, il compositore sarebbe stato affranto dal ritiro della Cruvelli, tanto da andarla ad ascoltare tutte le sere all'Opéra prima del fatidico ritiro dalle scene. Si veda BÖCKER-LÖNNEN-DONKER, *Sophie Crüwell*, p. 129.

La Cruvelli torna, in tutto il suo splendore, il 20 novembre dello stesso anno.⁵³ Si trattò, probabilmente, di una fuga d'amore, visto che pochi mesi dopo viene annunciato il fidanzamento ufficiale della cantante con il visconte Vigier, che la toglie per sempre alle scene, interrompendo il contratto della cantante con l'Opéra nell'ottobre del 1855, a due mesi dalla scadenza.

L'artista fa dimenticare ogni inadempienza grazie alla sua indimenticabile interpretazione della duchessa Hélène, alla *première* del 13 giugno 1855 delle *Vêpres siciliennes* all'Opéra, in occasione della grande Esposizione Universale a Parigi, che la farà rimpiangere da pubblico e critici per gli anni a venire. Cruvelli è affiancata dal baritono Bonnehée, dal basso Obin, dai tenori Boulo, Aimès e Koenig e dai bassi Coulon, Guignot e Marié.

Nel recensire la prima rappresentazione, Paul de Saint-Victor scrive come la Cruvelli abbia riconquistato il favore del pubblico grazie a quella che il critico ritiene la sua migliore interpretazione:

Mlle Cruvelli, belle et forte comme la Nuit de Michel-Ange, sous le sombre costume de la duchesse Hélène, a reconquis, en un soir, sa réputation compromise. Ce n'est pas la fière énergie qu'elle a déployée dans les scènes pathétiques de son rôle qui nous a surpris, mais la tendresse exquise avec laquelle elle a rendu ses passages de séduction. La grâce méridionale a enfin touché cette voix farouche de druidesse; l'instrument splendide a révélé une âme, un souffle intérieur; le dieu italien est descendu dans la poitrine de la jeune Barbare; puisse-t-il ne pas en sortir.⁵⁴

Della stessa opinione è Maurice Bourges che, in riferimento alla creazione del ruolo della duchessa Hélène da parte dell'artista, scrive:

Mlle Cruvelli chante, non pas en duchesse, mais supérieurement et à se faire redemander à toute force la seconde strophe. Il est vrai qu'elle y glisse un élan de gosier dans la région suraiguë, tout à fait à la manière de

⁵³ FAVRE, *La Vicomtesse Vigier*, p. 35.

⁵⁴ PAUL DE SAINT-VICTOR, *Les Vêpres siciliennes*, «La France Musicale», 24 juin 1855 p. 196.

Fig. 3. L'imperatore Napoleone III inaugura l'Esposizione Universale a Parigi il 15 maggio 1855. Jules Arnot, *Inauguration de l'Exposition universelle par S. M. l'empereur Napoléon III*, Guérard, lithographe, éditeur Goupil et Cie, Paris in *Recueil. Collection de Vinck. Un siècle d'histoire de France par l'estampe (1770-1870)*, vol. 157 (pièces 18825-18945), *Second Empire* [De Vinck, 18909]. Fonte: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53024709w/fl.item>



Mme Cabel, ce qui ne laisse pas d'entraîner le public, fort épris, comme on sait, de la reine du Théâtre-Lyrique.⁵⁵

Il riferimento a Marie Cabel, celebre soprano di coloratura belga, è degno di nota, e permette di fare un'ipotesi più concreta sulla tecnica vocale della cantante. Così osserva Parr relativamente alla resa del *boléro* del v atto *Merci, jeunes amies*, di gran lunga il pezzo più popolare dell'opera, che riceveva sempre gli onori del *bis*:

The reception of the bolero suggests that it was a welcome moment of lightness for the audience, who consistently demanded it be encoed. Such was its difference in musical affect that the act was deemed to be lacking in stylistic unity and elevated character [...]. The bolero itself was often singled out in the press as a musical jewel ("ce bijou musical") for its freshness, charm, and show of vocalization. The original interpreter, Sophie Cruvelli, was lauded for her powerful voice and for her striking ornaments and final cadenza. Cruvelli's high range was compared to that of Marie Cabel, and this implies that Cruvelli's "audacieux point d'orgue" might have flown in to the whistle-voice stratosphere. Interestingly, the bolero was a late addition to the score of *Les Vêpres*.⁵⁶

L'ipotesi del registro di fischio utilizzato per le parti più fio-rite e acute del *boléro*, in corrispondenza dell'espressione di una felicità amorosa prossima al delirio per la protagonista Héléne (ad esempio, sulle parole *fleurs jolies*, sul ritornello *Rêve divin* e su *amour*)⁵⁷ è interessante e coerente se si considera l'impiego della coloratura nelle arie delle eroine verdiane, che si abbandonano all'estasi amorosa. Questo virtuosismo nel registro sovracuto, a tratti esasperato, suggerisce, tuttavia, che la passione abbia un esito infelice: è il caso non solo del *boléro* di Héléne, ma anche della romanza *Io vidi* di Luisa, della cabaletta *Sempre libera* di Violetta e dell'aria di Gilda *Caro nome*.⁵⁸

⁵⁵ MAURICE BOURGES, *Théâtre Impérial de l'Opéra*, «Revue et gazette musicale de Paris», 17 juin 1855, xxii/24, pp. 185-86.

⁵⁶ SEAN M. PARR, *Vocal Virtuosity, The Origins of the Coloratura Soprano in Nineteenth-Century Opera*, Oxford, Oxford University Press, 2021, pp. 87-88.

⁵⁷ Cfr. gli esempi 2.8, 2.9 e 2.10, ivi, pp. 85-87.

⁵⁸ Ivi, pp. 59-81.

Caroline Carvalho, Marie Cabel e Christine Nilsson, tre soprani di spicco nella Francia di metà Ottocento, contribuirono all'affermarsi di una prassi in cui, tramite i prodigiosi acuti, l'eroina raggiunge un picco vocale ed emotivo; queste artiste erano note, inoltre, per l'abitudine di ornare e variare le loro arie con grande libertà, un'abitudine che restò in auge ben oltre Rossini, seppur con modalità differenti.⁵⁹

Nel collegare la popolarità delle arie di coloratura al clima culturale ed estetico della Parigi di metà Ottocento (vivace, edonista e a tratti frivolo) Parr assegna a questa prassi vocale un carattere specificamente femminile, collocandola in una tradizione franco-italiana della quale potremmo annoverare a buon diritto anche la Cruvelli, in virtù del suo talento di prim'ordine e del temperamento romantico.⁶⁰

Attività compositiva di Sophie Cruvelli

Al pari della contemporanea Carolina Ungher-Sabatier (1803-1877), anche la Cruvelli riveste un ruolo di spicco in

⁵⁹ PARR, *Vocal Virtuosity*, p. 92. Cfr. GOSSETT, *Divas and Scholars*, pp. 290-331. A questo proposito, Gossett riporta l'esempio del materiale orchestrale per *I masnadieri*, dato al Covent Garden nel 1847, con Jenny Lind come interprete (e creatrice) del ruolo di Amalia. Il fatto che le parti orchestrali che raddoppiano il canto nella cabaletta *Carlo vive?* siano barrate suggerisce che Jenny Lind possa aver ornato e variato la parte, probabilmente senza il beneplacito di Verdi: «Orchestral lines that double the vocal part are crossed out in both the first presentation and the repetition of the cabaletta theme in Amalia's cabaletta "Carlo vive?" This suggests that Jenny Lind, who created the role, may well have introduced different ornamental figures into her part, so that the orchestra could no longer play what Verdi had originally written. But when Verdi's student and friend Emanuele Muzio commented negatively on Lind's "mania for ornamentation," he was not speaking only for himself: he claimed to be voicing the sentiments of Verdi» (Ivi, p. 323).

⁶⁰ «In what I have already described as the emerging Franco-Italian school of singing, coloratura thus became a compartmentalized singing style, marked as more dramaturgically specific and even feminine. At mid-century it remained firmly entrenched in Paris, not only at the Théâtre-Italien, but also at the Opéra-Comique, Théâtre-Lyrique, and Opéra. Coloratura was thus not only an Italian singing style in the nineteenth century, but a Franco-Italian style, and by the end of the century a French one [...].», PARR, *Vocal Virtuosity*, p. 229.

quella che Bianca Maria Antolini definisce «la cultura musicale del salon, ovvero tutte quelle attività musicali private o semiprivato che veicolavano un repertorio in parte simile a quello operistico, in parte assai differente».⁶¹

In questo quadro andrebbe letta anche l'attività compositiva di Sophie, in cui figurano diverse *mélodies* e romanze per voce e pianoforte nello stile francese, dedicate ad altre nobildonne in segno di amicizia e stima per la loro filantropia. Questi piccoli *morceaux*, su testi di poeti romantici (Musset, Lamartine) o propri, furono pubblicati nella seconda metà dell'Ottocento dagli editori Hamelle, Flaxland, Escudier e Heugel.

Diversi spartiti, conservati alla Bibliothèque Nationale de France (tranne l'ultimo, documentato solo dal «Journal de l'Imprimerie»), testimoniano la sua attività di compositrice, in larga parte sconosciuta:

- *Variations sur une tyrolienne connue pour soprano*, Paris, Escudier, 1861 (rist. Milano, Ricordi, 1892);
- *Les Adieux, «Souvenir de Nice», romance par Mme la Baronne Vigier, dédiée à Madame la Comtesse Adlerberg*, Paris, G. Flaxland éditeur, 1865;
- *Le Livre de la vie! Mélodie, paroles de A. de Lamartine, musique de Mme la b.ne Sophie Vigier (Sophie Cruvelli)*, Paris, Escudier, 1868;
- *La Déclaration, poésie de M. Le Prince Henri de Valori, musique de Madame la Vicomtesse Vigier*, Paris, G. Flaxland éditeur, 1869;
- *L'étoile que j'aime, mélodie. Paroles et musique de la Vicomtesse Vigier Sophie Cruvelli, Souvenir d'amitié à la comtesse Marie Branicka née Princesse Sapieha*, Paris, Heugel & Fils, 1880.
- *L'Absent! Poésie d'Étincelle. Musique de la Vicomtesse Vigier (Sophie Cruvelli)*, Paris, au Ménestrel, 1886.

⁶¹ BIANCA MARIA ANTOLINI, *Carolina Ungher-Sabatier: primadonna, insegnante, salonnière, compositrice*, in *Oltre la diva. Presenze femminili nel teatro musicale romantico*, a c. di Angela Annesse e Lorenzo Mattei, Bari, Cacucci Editore, 2023, pp. 59-76: 68. Nel suo salotto della villa «La concezione», vicino a Firenze, frequentato da artisti e intellettuali di spicco, Carolina eseguiva composizioni cameristiche di Mozart e Schubert, oltre ai Lieder di sua composizione. Ivi, pp. 70-72.

- *Il m'aima! Romance pour voix de piano... par Mme la Vicomtesse Cruvelli*, Paris, J. Hamelle, 1888.

- *Ballade à la Lune*, paroles d'A. de Musset, avec accompagnement de piano, Nice, P. Decourcelles, 1900.⁶²

I testi della Cruvelli, spesso dai temi romantici e nostalgici e d'influsso tardo baudelairiano, si distinguono per la loro semplicità; il trattamento vocale è piuttosto lineare e sillabico, mentre l'accompagnamento pianistico alterna sezioni cantabili, con indicazioni quali *Andante tranquillo*, ad altre più briose, quando non apertamente movimentate e percussive. Alcuni brani, soprattutto *L'Étoile que j'aime*, presentano una grande varietà ritmica e metrica, con delle scelte tonali e armoniche piuttosto audaci (sei bemolli in chiave, con presenza di diversi cromatismi).

Le *Variations sur une tyrolienne*, in particolare, offrono una testimonianza preziosa della prassi vocale dell'epoca.⁶³ Il motivo tirolese si distingue per la contrapposizione di un primo tema introduttivo, dal carattere marziale, staccato e marcato (bb. 1-3) e di un secondo tema cantabile e danzante (bb. 25-30), movimentato da forchette dinamiche a ogni misura. Quest'aria tirolese presenta qualche somiglianza con un'altra *tyrolienne*, molto popolare, che mostra una contrapposizione simile tra i due temi: l'*Air à la Tyrolienne*, anch'essa con variazioni, cantata dalla Malibran, composta per lei da Hummel, e riproposta come *bis* da Marietta Albani nelle sue tournée europee.⁶⁴

⁶² La composizione è citata nel «Journal général de l'imprimerie et de la librairie», deuxième série, tome XLIV, 1900, p. 504.

⁶³ L'edizione utilizzata per l'analisi è *Variations sur une tyrolienne connue: texte italien et allemand par M.me la Baronne Vigier née Sophie Cruvelli*, Milano, Ricordi, 1892; lo spartito è conservato presso la Biblioteca del Conservatorio di musica Santa Cecilia, B.865.149.

⁶⁴ Cfr. *Recueils servant à l'Alboni pour ses tournées musicales de Concert*, [s.l.], [s.d.], spartito conservato alla Bibliothèque Nationale de France, site Opéra, Rés. F. 1074. Le variazioni erano eseguite dall'Alboni durante la 'lezione di musica' di Rosina nel *Barbiere* al Théâtre-Italien, come documenta il recensore del teatro. Cfr. ETIENNE-JEAN DELÉCLUZE, *Théâtre-Italien*, «Journal des Débats politiques et littéraires», 11 février 1854, p. 1: «Je dois dire toutefois qu'il y a

Fig. 4. Sophie Cruvelli nel 1855 all'Académie Impériale de Musique (Opéra). Alexandre Collette (d'après E. Lempsanius), *Sophia Charlotte Crüwell dite Cruvelli*, 1 estampe, lithographié à la plume (19 x 15 cm), Prodhomme, Paris, 1855, ensemble musicale IconMUSI.
Fonte: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84168800>



Fig. 5. Frontespizio della *Mélodie L'étoile que j'aime* di Sophie Cruvelli. Riproduzione fornita dalla Bibliothèque Nationale de France



Nella *Variazione I*, in cui entrambi i temi sono variati per aumentazione, si segnala una rapida cascata di biscrome, prima ascendente poi discendente, con estensione dal si_2 al mi_4 , che rivela il virtuosismo e l'agilità vocale per i quali la cantante era nota.

La *Variazione II* è impreziosita dai trilli sulle semiminime di b. 5 (che la Cruvelli attaccava, talvolta, da sotto, secondo una recensione critica di questa pratica)⁶⁵ e da una nuova cascata di biscrome discendenti, questa volta cromatica, a b. 7, dal sol_4 al do bemolle $_3$, che mostra la predilezione dell'artista per le vertiginose discese di due ottave, che tanto sorprendevo il pubblico.⁶⁶ Questa variazione ha un carattere grazioso e brillante, sottolineato dal ritmo cullante delle terzine e dalle legature di fraseggio.

La *Variazione III* si apre con una progressione lineare e cromatica di terzine al canto con accompagnamento di semiminime, prima della ripresa del tema a b. 8 in *Meno mosso*; a bb. 10-15, il tema è impreziosito da trilli sulla semiminima col doppio punto e poi, per aumentazione, sulla croma col punto. La variazione prosegue con la ripresa del tema iniziale, in *Vivace assai* e con indicazione legato e *leggiero*, ma si chiude in *ff* con la ripresa del tema puntato e accentato. Si segnala, infine, la lunga corona sulla minima si_4 (a p. 5), che sembra suggerire lo spazio per una piccola cadenza, come anche le corone sui valori più brevi nelle variazioni precedenti (ad esempio quella sulla croma do_3 in *rall.*, alla fine della *Variazione I*).

Il carattere semplice, lineare e melodico delle tre variazioni, improntate alla cantabilità e al buongusto, è coeren-

te con la prima edizione francese della composizione, del 1861. Nei decenni successivi, invece, lo stile compositivo della Cruvelli evolve verso un'accentuazione dei contrasti drammatici e una maggiore abbondanza di figurazioni staccate e di cromatismi, come si osserva nelle *mélodies* più tarde.

Eredità della Cruvelli

La Cruvelli si farà rimpiangere proprio per il suo ultimo ruolo, e in particolare per i trilli del popolare *boléro*, spesso eseguito come interpolazione e bis.⁶⁷

Come ricorda un recensore anonimo, «*Les Vêpres siciliennes* ont eu dans le commencement de leur carrière deux auxiliaires extrêmement puissants: l'Exposition universelle et Sophie Cruvelli. Le rôle de la duchesse Héléne avait été conçu, taillé tout exprès pour la sauvage beauté de figure et de voix dont Sophie Cruvelli était douée».⁶⁸ La popolarità del capolavoro verdiano all'Opéra è senza dubbio inscindibilmente legata alle qualità dell'interprete tanto che, a un anno di distanza, lo stesso recensore scrive: «Sophie Cruvelli semblait avoir emporté la partition de Verdi dans sa corbeille de mariage».⁶⁹

E il critico Paul Smith ricorda con nostalgia, ben 8 anni dopo: «C'était l'année de l'exposition universelle, qui remplissait la vaste salle de l'Opéra de spectateurs venus de tous les coins du monde; et puis Sophie Cruvelli, ce météore, cette comète à l'éclat prestigieux [...]».⁷⁰

eu amélioration cette année dans le choix des variations chantées par Rosine. Celles de Hummel que dit si habilement Mme Alboni, loin d'être bizarres et sauvages comme l'air hongrois que nous a fait entendre Mme de Lagrange, sont gracieuses, ou au moins m'ont paru telles en passant par le ravissant gosier de Mme Alboni».

⁶⁵ *Théâtre-Italien*, «Le Ménestrel», xviii/20, 13 avril 1851; cfr. p. 3 del presente lavoro per la recensione completa.

⁶⁶ Cfr. la recensione della Cruvelli nel ruolo di Abigaille: *Nouvelles*, «Revue et gazette musicale de Paris», 1^o février 1852, x/5, p. 22, citata a p. 113.

⁶⁷ Si vedano, a questo proposito, SEAN M. PARR, *Dance and the Female Singer in Second Empire Opera*, «19th-Century Music», xxxvi, 2012, pp. 101-21, e HILARY PORISS, *Changing the Score: Arias, Prima Donnas, and the Authority of Performance*, Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 169-188.

⁶⁸ R., *Théâtre Impérial Italien*, «Revue et Gazette Musicale de Paris», xiii/23, 8 juin 1856, p. 181.

⁶⁹ R., *Théâtre Impérial de l'Opéra*, «Revue et Gazette Musicale de Paris», xiii/41, 12 octobre 1856, p. 327.

⁷⁰ PAUL SMITH, *Théâtre Impérial de l'Opéra*, «Revue et Gazette Musicale de Paris», xxx/30, 26 juillet 1863, p. 233.

Dando prova di equanimità, Smith individua nel giovane soprano Marie Sass, creatrice dei ruoli di Sélïka e di Elisabetta di Valois (nel *Don Carlos* di Verdi), la degna erede della Cruvelli, pur con qualche riserva sulla sua interpretazione del *boléro*, in cui il virtuosismo della creatrice del ruolo verdiano rimane insuperato:

[Marie Sass] c'est une des voix les plus riches que l'on ait entendues à l'Opéra: ses progrès sont remarquables, et il lui est permis de chanter le rôle d'Hélène, tel qu'il avait été écrit pour Sophie Cruvelli, sans y rien changer, sauf le trille du charmant *boléro* qu'elle supprime. Heureusement le *boléro* n'y perd pas grand-chose; on l'applaudit et on le redemande, comme aux premiers temps, et c'est toujours ce morceau qui a l'honneur de soutenir le cinquième acte.⁷¹

La difficoltà del *boléro*, scritto per le qualità straordinarie della Cruvelli, è ben nota anche a un recensore dell'«Italia musicale», che loda la performance di Marianna Barbieri Nini alla prima scaligera della *Giovanna de Guzman*:

La Barbieri-Nini ha fatto conoscere che le vere e grandi artiste accettano volentieri i consigli e fanno tesoro delle critiche stesse, ed evitò con arte ammirabile tutti quei modi e quelle inflessioni di voce che non andavano troppo a genio al nostro pubblico, superando con fortuna pari alla maestria, tutte le difficoltà di una parte scritta per mezzi eccezionali. In alcuni brani, negli adagi specialmente e nel *bolero*, cantò con una squisitezza, una precisione e un buon gusto da meritarsi generali e clamorose dimostrazioni di aggradimento e di ammirazione verace.⁷²

La Cruvelli tornerà sulla scena francese nizzarda e parigina in occasione di eventi filantropici. È attestato il suo ritorno al Théâtre-Italien per un concerto di beneficenza nel 1872, in cui la cantante, ancora amata dal pubblico, riscuote un grande successo nel primo atto di *Ernani*; esegue poi come bis, oltre all'indimenticato *boléro*, un valzer di sua composizione:

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² I. R. *Teatro alla Scala, «L'Italia musicale»*, VIII/11, 6 febbraio 1856, pp. 42-43. Sulla Barbieri-Nini si veda EDUARDO RESCIGNO, *Marianna Barbieri Nini: i mezzisuccessi, le semi-cadute, le compiute sconfitte e i mancati trionfi di una grande cantante*, Varese, Zecchini, 2015.

La grande soirée musicale à laquelle Mme la vicomtesse Vigier-Cruvelli a si gracieusement apporté son concours, au profit des émigrés Alsaciens et Lorrains, a eu lieu jeudi au Théâtre-Italien. Jamais, peut-être, la salle Ventadour n'avait offert un si brillant aspect: ses aristocratiques habitués étaient tous là, prêts à applaudir comme ils avaient été prêts à donner. Sophie Cruvelli possède encore son grand style et sa diction expressive, sinon sa voix belle et souple d'autrefois. Elle a dit avec Ugolini, Verger et Antonucci le 1^{er} acte d'*Ernani* comme savent le dire les artistes de race, même lorsque le temps a affaibli leurs moyens. Une tempête de bravos, une pluie de bouquets ont accompagné sa sortie de la scène. Elle a chanté ensuite avec beaucoup de brio le *boléro* des *Vêpres Siciliennes* et une valse de sa composition dont nous n'exagérerons pas la valeur musicale, mais qu'on écoute volontiers.⁷³

Il critico che si firma Lagenevais (pseudonimo di Castil-Blaze figlio), scrive nel 1874 per l'«Art musical», a proposito della Stolz, individuando con insolita precisione la parentela e la straordinarietà delle due voci, soprattutto in virtù della loro estensione eccezionale, resa possibile grazie a un «doppio appoggio» vocale:

Essayons maintenant de caractériser cette voix: une merveille comme il ne s'en produit pas trois ou quatre en un siècle. Riccoboni la classerait parmi les *sopranoni* ou *sopranalti*, en d'autres termes: *sopranos contraltos*. La Catalani devait appartenir à cette famille, à laquelle assurément se rattacherait la Cruvelli. De telles voix possèdent tout: force, égalité, solidité; elles ont en quelque sorte un double médium, des assises double [...]. Or, les grandes voix dont je parle ont un double appui: le premier, allant de l'*ut* au *sol* sur la troisième ligne, et le second de l'*ut* ou du *re* sur la quatrième ligne, jusqu'au *sol*. Ce sont là des voix absolument particulières et phénoménales, leur caractère est *sui generis* et point mixte. Elles restent et demeurent *soprani*; cruelle que soit d'ailleurs la puissance de leurs notes graves, jamais ces notes ne sauraient avoir la valeur significative du contralto, voix-clairons dans leur entière étendue, éclatantes et toutes lumières!⁷⁴

E ancora, nel 1900, così la ricorda Joseph Bennett, nello stesso tono nostalgico di Smith, nel ruolo di Leonora nel

⁷³ *Nouvelles Diverses*, «Revue et Gazette musicale de Paris», XXXIX, 1^{er} décembre 1872, p. 391.

⁷⁴ F. DE LAGENEVAIS, *Opéra-Comique: Verdi, Messe de Requiem*, «L'Art Musical», XIII/28, 9 juillet 1874, pp. 225-26.

Fidelio, nel quale la cantante aveva incantato il pubblico londinese nel lontano 1848:

But shooting stars often leave a trail of light behind them, and the Cruvelli light is still shining in my memory. I can recall the entire performance of the *prima donna* in the dungeon scene not less easily than I can bring to mind my own ecstatic sensations as that enthralling part of the drama proceeded. Her striking attitudes and gestures, her free and graceful movements, the spirit thrown into her ultimate defiance of *Pizarro*, and her impassioned delivery of the music, became a possession which will remain with me to the end. You may say that probably a very delightful operatic experience unhinged my judgment and made me assume perfection where may have been flaws. I reply that judgment I had none. I received impressions, and as they are in harmony with those of the critics of the time, I see reason to abide by them. For the critics, you know, must be right when they all agree.⁷⁵

In conclusione, Sophie Cruvelli si mostra non solo dotata di una voce fuori dal comune, apprezzata, tra gli altri, da Verdi e Meyerbeer, ma anche di una personalità ricca di fascino, forza e contraddizioni. Da precoce virtuosa, che insieme alla sorella inizia con coraggio le sue *tournées* europee, Sophie Cruvelli si rivela un'attrice appassionata e drammatica e una cantante di fine sensibilità, pur ricordata per i capricci e il temperamento irruento. Le sue fughe, le cronache dell'epoca e il suo lungo matrimonio, presumibilmente felice, rimandano l'immagine di un'artista intelligente e volitiva, in grado di coltivare le proprie passioni con grande versatilità: dal canto all'organizzazione di eventi musicali; dalla filantropia alla sua attività di compositrice, in larga parte inesplorata.

⁷⁵ JOSEPH BENNETT, *Some Recollections: XIII. Of Prime Donne and Another*, «The Musical Times and Singing Class Circular», XL1/683, 1st January 1900, pp. 16-18.