

# Définir la crise de l'opera buffa : le cas Michele Perrin

Guillaume Castella, Université de Berne<sup>1</sup>

DOI: [10.36950/sjm.40.8](https://doi.org/10.36950/sjm.40.8)

Plus on avance, [...] plus le rire menace de s'éteindre sur les lèvres où autrefois il s'épanouissait si facilement. L'art italien revêt le deuil de la patrie asservie.<sup>2</sup>

Le constat dressé par Achille de Lauzières dans *L'art musical* synthétise une idée communément admise en Europe à propos du lien présumé entre la crise d'indépendance de la nation italienne et l'état de l'*opera buffa* dans les théâtres de la Péninsule. Le concept de « crise » fut largement répandu dès les années 1860 jusqu'à aujourd'hui pour qualifier l'état de la musique en Italie et en particulier de l'opéra italien au cours des premières décennies de l'Italie unifiée. En tant que pionnier de la réflexion sur l'opéra de cette période, Julian Budden, dans son chapitre « Problem of Identity », insiste sur la perte de repères nationaux du théâtre en musique dans l'Italie unifiée, sous l'influence de l'importation du répertoire étranger ; et plus particulièrement du *Musikdrama* wagnérien et du grand opéra français.<sup>3</sup> Budden aborde les décennies 1870 et 1880 comme une période d'assimilation qu'il qualifie de « long bleak winter » qui prend fin avec le succès de *Cavalleria rusticana* en 1890. Cette première lecture du phénomène de construction culturelle de l'Italie unifiée a conditionné le paradigme historique par lequel la musicologie a appréhendé le répertoire opératique des années 1860 à 1890. Les travaux des dernières décennies nous ont montré que l'idée d'une « crise culturelle » de l'Italie est une construction épistémologique qui s'est imposée très rapidement au XIX<sup>e</sup> siècle sur la base de lieux-communs et de stéréotypes.<sup>4</sup> Une opposition entre la superficialité de l'Italie contemporaine et un héritage glorieux s'est cristallisée dans la réflexion culturelle nationale. De la même façon, l'idée de « crise de l'opéra » a été ramenée à une opposition entre le succès de l'opéra étranger moderne, qui témoignerait de l'état délétère du répertoire italien, et la production locale marginale, tournée vers le passé et enfermée dans une « post-Rossinian prison-house ». <sup>5</sup> Cette idée paraît heuristiquement satisfaisante lorsqu'on la relie à la rhétorique critique européenne à propos de l'*opera buffa* supposément éteint, malgré les quelques exceptions « médiocres » du milieu du siècle que sont *Tutti in maschera* ou *Crispino e la Comare*, « œuvres les plus réussies depuis l'aimable *Don Pasquale* » selon Eduard Hanslick.<sup>6</sup>

Les récents travaux d'Axel Körner nous permettent cependant de relativiser l'idée de crise de l'opéra italien à l'aune du concept d'*italianità*.<sup>7</sup> Outre l'idée d'une manifestation d'un idéal culturel italien, dans la réflexion critique sur l'opéra, l'*italianità* désigne avant tout une forme d'anti-cosmopolitisme s'appuyant sur des lieux communs esthétiques équivoques tels que la prépondérance mélodique, le *bel canto*, ou la

1 Adresse courriel de l'auteur : [guillaume.castella@hesge.ch](mailto:guillaume.castella@hesge.ch)

2 DE THÉMINES 1869: 81.

3 BUDDEN 1981: 263–292.

4 SENICI 2019: 127–139.

5 BUDDEN 1981: 269.

6 « In neuester Zeit haben die Tondichter Italiens, Verdi nacheifernd, sich immer mehr von dem komischen Genre abgewendet und das ernste bevorzugt. Gegen frühere Perioden ist die Quantität der neuen komischen Opern in Italien auffallend klein, und nicht weniger schlimm steht es um deren Qualität. Sind doch Mittelmässigkeiten wie Ricci's 'Crispino' und Pedrotti's 'Tutti in Maschera' das Erfolgreichste, was die komische Oper Italiens seit dem liebenswürdigen 'Don Pasquale', also seit mehr als dreißig Jahren hervorgebracht hat. », HANSLICK 1901: 67–68.

7 KÖRNER 2022: 15–20.

discrétion de l'instrumentation.<sup>8</sup> L'opposition entre cosmopolitisme et protectionnisme concernant l'opera buffa prend rapidement la forme d'une querelle entre modernes et anciens ; les uns défendant le dépassement d'un genre perçu comme désuet, les autres revendiquant le succès d'une tradition qui correspond à un « âge d'or » de la présumée « nation italienne » et qui présente l'avantage de se reposer sur un système musico-comique cohérent, pour ne pas dire auto-affirmatif.

Francesco Izzo, dans son ouvrage *Laughter between Two Revolutions*, remet en question l'idée de « crise de l'opera buffa » qui rendrait l'étude de ce répertoire « of dubious utility at best and an absurd exercise at worst ». <sup>9</sup> Plutôt que de déconstruire cette idée, notre étude cherche à définir le concept de « crise » en nous appuyant sur la réflexion critique des années 1860 et d'observer les conséquences de cette réflexion sur les qualités esthétiques et dramatiques du répertoire. Ancrée dans l'opposition entre une modernisation des structures comico-musicales et la tradition italienne de l'opera buffa du XVIII<sup>e</sup> siècle, la crise créative des compositeurs actifs dans le genre comique repose essentiellement sur une remise en question de la dramaturgie de l'opera buffa et de ses conséquences sur le discours comico-musical.

*Michele Perrin*, créé au Teatro Filodrammatici de Milan le 7 mai 1864, est un opera buffa d'Antonio Cagnoni sur un livret de Marco Marcelliano Marcello. Il constitue une tentative de réforme de l'opera buffa. L'œuvre est le deuxième succès de renommée internationale d'Antonio Cagnoni après *Don Bucefalo* (1847).<sup>10</sup> Son contenu musico-dramatique et sa réception critique tendent à redéfinir la notion de crise comme une perturbation positive et créatrice des normes établies ; et non comme une inhibition de la production.

En 1855, alors qu'il écrit le livret de *Tutti in maschera* pour Carlo Pedrotti, Marcello prend une position radicale contre l'œuvre de Rossini :

È incontrastabile che fra tutte le doti che rendono sommo Rossini, quella sola gli manca della passione, o per chiamarla con voce moderna, del *sentimento*. Prima di lui Cimarosa e poi Paisiello lo avevano intraveduto, e Paër lo rivela in parecchie sue opere; ma Rossini, vero figlio del dubbio e dell'incertezza, non trasfusa nella sua musica che la giocondità e talvolta la grandezza: felice dipintore dell'amore felice, non conosceva la malinconia fonte di tanta bellezza per noi.<sup>11</sup>

Perçu par Marcello comme un compositeur qui suit les tendances esthétiques « superficielles » de son temps, Rossini n'aurait pas la profondeur nécessaire à la composition d'un chef-d'œuvre. À ce titre, *La Cenerentola*, à l'instar de *L'italiana in Algeri* et d'*Il turco in Italia*, constituent un répertoire vieilli qui ne répond en rien « aux exigences de la scène et des progrès de l'art ». <sup>12</sup> Pour Marcello, seul *Il barbiere di Siviglia* apparaît comme un véritable chef-d'œuvre dans la production comique de Rossini, initiateur d'une orientation de l'opera buffa vers une plus grande profondeur sentimentale. Quelques années avant la rédaction du livret de Marcello pour Cagnoni, un vaudeville français titré *Michel Perrin* est représenté en 1850 au Teatro Apollo de Venise. La critique de *L'Italia musicale* remarque la dureté âpre de la comédie de Mélesville et Charles Duveyrier<sup>13</sup> représentée pour la première fois au Théâtre du gymnase dramatique en 1834 : « Chi è che non abbia riso di cuore alla triste condizione del povero Perrin uomo della più buona pasta del mondo, e che faceva il soffione senza saperlo? »<sup>14</sup>

8 Dans son chapitre « Modernism, the Past and Crisis », Körner établit une relation entre l'idée de crise culturelle et la crainte de la haute société de perdre ses privilèges et son pouvoir politiques : « Social and cultural change was interpreted as crisis, in an attempt to conserve existing power relations. » KÖRNER 2009: 126.

9 Izzo 2013: 8.

10 Contrairement à *Don Bucefalo* présenté au Théâtre italien le 10 novembre 1865, *Michele Perrin* ne sera jamais représenté dans la capitale française. En revanche, les exécutions milanaises de l'œuvre auront une retombée critique dans la presse parisienne et feront l'objet d'un compte-rendu d'Arthur Pougin en 1864 à l'occasion de l'annonce de *Don Bucefalo* au Théâtre Italien. PUGIN 1864: 36–37.

11 MARCELLO 1855–1856a: 423.

12 MARCELLO 1855–1856a: 417 : « Così la *Cenerentola* fu accolta assai freddamente; anzi, a chiamar le cose col loro nome, fastidioso; poichè fu trovata alquanto invecchiata e non rispondera più alle nuove esigenze della scena ed ai progressi dell'arte. »

13 MÉLESVILLE et DEVEYRIER 1834.

14 *L'Italia musicale* 1850: 254.

La composante pathétique essentielle à la source originale servira de vecteur à Marcello et Cagnoni pour soutenir une forme de *teatro melocomico*<sup>15</sup> dont la sphère sentimentale supplante la nature moralisante de la comédie.

*Michele Perrin* met en scène un prêtre à la retraite et sans le sou cherchant une manière de subvenir aux besoins de sa nièce et son fiancé. Il se fait alors engager par un ami de longue date comme espion sans le savoir. Malgré lui, en toute bonne foi, le curé va démasquer un conflit dirigé contre le gouvernement. Après avoir gracié les conspirateurs, Michele apprend, pour son plus grand désespoir, avoir exercé la fonction malhonnête d'espion. Finalement, symbole de son extrême simplicité, il obtient le droit de retourner dans son village pour renouer avec son activité paroissiale. Le livret fait reposer sa dramaturgie sur la compassion du public pour le *buffo*, transformant la figure type ridicule et arrogante en un personnage sincère et aux aspirations légitimes. En modifiant la fonction dramaturgique du *basso buffo*, Marcello modifie l'architecture comico-morale de l'*opera buffa* ; et plutôt que de condamner et corriger les comportements vicieux, il utilise l'attitude naïve du rôle-titre pour mettre en scène une simplicité opprimée par une société urbaine sophistiquée et corrompue. Du point de vue musical, Cagnoni récupère la simplicité du langage musical du *buffo* non pour exprimer le grotesque de ses ambitions démesurées et son attitude « contre-nature » mais pour exposer son impuissance face aux enjeux politiques qui l'entourent. L'*aria* « Come un padre vi parlo, o miei figli » de l'acte III de *Michele Perrin*, interprété lors de la création de l'opéra par la célèbre basse Alessandro Bottero, s'impose comme l'exemple par excellence de l'expression sentimentale dans le genre de l'*opera buffa*, comme l'illustrent les propos tenus dans la *Gazzetta musicale di Milano* suite à l'exécution de l'opéra au Teatro Santa Radegonda de Milan en 1867 : « Venerdì a sera, nella grande aria dell'atto terzo, laddove il dabben uomo si investe di zelo sacerdotale per arringare i congiurati, egli [Bottero] toccò il sublime della bonomia, della verità e della passione. »<sup>16</sup>

L'air de Perrin est une prédication d'un curé de campagne à des conspirateurs et se distingue à ce titre des profondes lamentations des figures féminines de l'*opera semi-seria* ou des sermons des figures d'autorité religieuse du genre tragique. La droiture du personnage s'exprime à travers la régularité absolue de son chant, et sa simplicité s'inscrit dans un *canto declamato* dont la valeur mélodique est réduite à la plus grande pauvreté. La première phrase de l'air (exemple 1) montre un respect stricte de la carrure mélodique et une réduction de la mélodie à une progression d'abord ascendante (A1 & A2) puis descendante (B1 & B2).

15 Ce terme est utilisé par Marcello pour qualifier la production bouffe de Donizetti. Marcello 1855–1856b: 654.

16 *Gazzetta musicale di Milano* 1867: 30. En outre, Ghislanzoni utilise comme point de comparaison l'air de Perrin pour relater l'habileté de Bottero à émouvoir dans le rôle de Lampione de l'*opera buffa I due orsi* de Constantino Dall'Argine sur un livret de Ghislanzoni : « nell'aria dell'atto terzo diviene patetico e commovente, come nella grande aria del *Michele Perrin*, facendo valere tutta la sua abilità di attore e di cantante. » GHISLANZONI 1867: 52.



**Andante mosso** A1 A2  
 Michele *p*  
 Co-me un pa-dre vi par-lo, o miei fi-gli; e d'un padre son sa-crii con-  
**Andante mosso**  
*pp*  
 B1 B2  
 M. *p*  
 si-gli Tòr la vi-ta ad un uom è de - lit - to, e nes-su-no, nes-su-no n'ha il drit - to  
*pp*

Ex. 1 : « Scena ed aria "Come un padre vi parlo, o miei figli" », CAGNONI 1864: 243.

Non seulement Cagnoni rapproche le chant de Michele de la psalmodie, mais il conditionne le protagoniste à sa nature de *basso buffo* inapte à l'abstraction mélodique et restreint au *parlante*. Cette écriture n'a que peu d'équivalent dans les opéras italiens antérieurs. L'air qui se rapproche le plus de « Come un padre vi parlo, o miei figli » est sans doute la romance « Di provenza il mar, il suol » de Germont dans *La traviata*. Cependant, la nature des deux airs diffère fondamentalement. Là où la carrure régulière du chant de Germont dépeint l'attitude d'un père manipulateur, la simplicité de la ligne de Michele renvoie à sa sincérité profonde. Les deux airs possèdent néanmoins quelques affinités intertextuelles. Il s'agit non seulement de deux exhortations, mais les deux personnages partagent également une dimension paternelle essentielle. Il est d'ailleurs probable que Marcello ait conscience de cette proximité en terminant sa première strophe par une adresse à Dieu, « Dio perdona! », faisant écho aux *quinari tronchi* concluant les deux strophes de l'air de Germont : « Dio mi guidò! » et « Dio m'esaudi! » (Illustration 1). En outre, Cagnoni renforce le lien intertextuel en empruntant à l'air de Verdi la tonalité de ré bémol majeur.

Come un padre vi parlo, o miei figli;  
 E d'un padre son sacri i consigli.  
 Tòr la vita ad un uomo è delitto,  
 E nessuno . nessuno n' ha il dritto...  
 E se pure foss' egli colpevole,  
 Siete voi, che il dovetè punir?  
 La man trema alla stessa Giustizia  
 Quando un uomo condanna a morir.  
 (tutti rimangono muti ed attoniti a siffatto esordio)  
 Dio perdona!

III.1. MARCELLO 1864: 49.

La réception de l'opéra de Cagnoni oppose deux critiques considérés aujourd'hui comme des conservateurs, défenseurs de l'art italien face à l'émergence de l'opéra étranger : Girolamo Alessandro Biaggi et Francesco D'Arcais<sup>17</sup>. Loin du simple cliché identitaire, Biaggi utilise singulièrement l'*opera buffa* de Cagnoni en opposition à l'ensemble des genres étrangers, qu'ils soient comiques ou tragiques. Selon des formules explicites, Biaggi voit dans l'œuvre de Cagnoni une alternative à la « *smania delle grandi opere tragiche* » que représente le genre de l'opéra italien tel qu'il se développe sous l'influence du grand opéra français ; aux « *bubbole* » et aux « *versiche di musicisti dell'avvenire* » qui renvoient selon la formule consacrée à la musique germanique ; et finalement à la musique des disciples « *dei lupanarie e delle galere* » en référence à l'émergence de ladite « opérette » française.<sup>18</sup> La dimension sentimentale de l'*opera buffa* telle qu'elle s'impose après *Don Pasquale* – sous l'influence du vaudeville français<sup>19</sup> – permet selon Biaggi à l'*opera buffa* un retour à une dramaturgie du sentiment se libérant des « artifices » du théâtre en musique du XIX<sup>e</sup> siècle.<sup>20</sup> Il reconnaît finalement la perte de la dimension bouffonne de l'*opera buffa* – qu'il qualifie de « *lazzi perpetui* » – au profit d'une plus grande sincérité sentimentale qui passe par la fusion des genres et le refus des stéréotypes formels. « *Nel Perrin, il comico, il sentimentale e il serio, si succedono e si alternano con una naturalezza estrema. Le tinte sono condotto l'una altra con tanta maestria, con così delicate sfumature o con tanta leggerezza di pannello, da renderne inavvertibili i passaggi e i congiungimenti.* »<sup>21</sup>

À l'inverse, D'Arcais s'oppose à l'idée selon laquelle *Michele Perrin* représenterait une voie nouvelle et viable pour l'*opera buffa* italien suivant une logique de fusion des genres sérieux et comique :

Non è però neppure esatto, a noi credere, ciò che venne affermato da qualche giornale milanese, che quest'opera si a una felice fusione di serio e di comico. Anzi mi pare troppo grande il distacco fra il tono gaio e scherzevole di tutto lo spartito e la predica di Michele, la quale starebbe benissimo nei *Due Foscari* o nel *Marino Faliero*.<sup>22</sup>

S'il faut relativiser le propos de D'Arcais concernant la parenté de la prédication de Michele à l'esthétique tragique de *Marino Faliero* ou d'*I due Foscari*, la place accordée par Marcello et Cagnoni à un certain type de pathétisme dans leur comédie entrave le traitement comico-musical de l'*opera buffa*. En faisant intervenir des enjeux sociaux, historiques et contextuels extérieurs aux conflits interpersonnels, Marcello rompt avec la logique comique du genre, là où Cimarosa sait toucher la corde pathétique tout en « respectant la frontière qui sépare la comédie, du drame et de la tragédie ». <sup>23</sup> En d'autres termes, les scènes pathétiques découlent naturellement de la trame comique dans l'*opera buffa*, alors que le vaudeville sollicite des événements tragiques extérieurs aux structures comiques.

17 La critique de *L'Opinione* n'est pas signée, mais D'Arcais est alors en charge de la rédaction des appendices musicaux du journal. Avant le transfert du périodique de Turin à Florence en 1865, D'Arcais ne signe que très peu de ses articles dans *L'Opinione*. Compte tenu de la continuité entre les propos de D'Arcais et ses thèses ultérieures relatives à l'*opera buffa*, nous pouvons affirmer que cette dernière émane selon toute vraisemblance de la plume du critique sarde.

18 BIAGGI 1864.

19 Une réflexion tirée de *La revue et gazette musicale de Paris* suite à la représentation de *Don Pasquale* au Théâtre italien fait le lien entre l'œuvre de Donizetti et l'opéra de demi-caractère – ou l'*opera semi-seria* – inspiré par le vaudeville et le mélodrame français : « La bouffonnerie, telle qu'on la pratiquait autrefois en Italie avec des personnages de convention, est probablement impossible aujourd'hui. D'abord elle a fait son temps, et c'est une raison qui, en Italie comme en France, dispense de toutes les autres. Reste le comique ; et nous savons par expérience que le comique de bon aloi est assez difficile à trouver. Quant à la farce bourgeoise et populaire où l'on réussit assez bien en France, je ne crois pas qu'on l'ait essayée avec grand succès en Italie. Du moins, ce qui nous est venu en ce genre est d'une pauvre nature qui ne peut guère inspirer le musicien. On se tourne donc vers les opéras de demi-caractère ; et je ne vois pas pourquoi l'on s'en plaindrait, puisqu'ils fournissent l'occasion de faire de la musique complète. Et puis, c'est encore une tendance du siècle. Nos vaudevilles, qui sont aujourd'hui la seule comédie qu'on veuille supporter (je ne dis pas la seule supportable), nous font pleurer tout autant que rire. », G. L. P. 1843: 11.

20 À ce titre, il ajoute une attaque frontale au genre *semi-serio* qui rompt le clivage entre tragique et comique par des moyens nuisibles et inesthétiques. *Michele Perrin* se distancierait ainsi de « l'incondito amalgama di triviale e di tragico, così stridente e antiestetico delle opere semiserie ». BIAGGI 1864.

21 BIAGGI 1864.

22 D'ARCAIS 1865.

23 « L'autore del *Matrimonio segreto* sapeva all'uopo toccare anche la corda patetica e ne abbiamo più di una prova in quest'opera, dove però è sempre rispettato il confine che divide la commedia dal dramma e dalla tragedia. » D'ARCAIS 1868.

Malgré une volonté d'innovation affichée de la part de Cagnoni et de Marcello, la qualité comico-musicale de *Michele Perrin* souffre d'un manque de cohérence et de vitalité. Renonçant à la légèreté de l'écriture bouffe pour une forme de réalisme sentimental, Cagnoni se défait du discours musical abstrait de l'*opera buffa* au profit de l'imitation ou du pléonasme musical. Il se repose sur une écriture orchestrale symbolique pour souligner chaque concept évoqué par le *parlante* des personnages. Or, si le processus comique est connu depuis le début du siècle, comme le suggère Rossini dans la fameuse lettre à sa mère à l'occasion de la première représentation du *Barbiere di Siviglia* en 1816,<sup>24</sup> il ne fonctionne efficacement que lorsque l'imitation implique une rupture avec les attentes formelles de l'auditeur. Cependant, Cagnoni fait de l'imitation une composante systémique de son écriture. Ainsi, plus qu'un décalage comique, le pléonasme musical alourdit le discours jusqu'à devenir profondément inesthétique. À juste titre, D'Arcais déplore la perte de substance mélodique dans l'écriture de Cagnoni :

Io vi concedo che s'abbia a sbandire il convenzionalismo delle forme, vi concedo pure che la parsimonia dell'instrumentale non ne escluda l'accuratezza; ma ciò che non posso concedere si è che la musica italiana debba perdere quel carattere essenzialmente melodico e cantabile che per l'addietro ne è stato il pregio principale.<sup>25</sup>

*Michele Perrin* peut ainsi être qualifié de tentative avortée de réforme de l'*opera buffa*, symptôme d'une crise créative majeure des compositeurs actifs dans le développement du genre. Cependant, il est nécessaire de voir en *Michele Perrin* une réponse innovante à une situation de perturbation des logiques structurelles d'un genre et de sa valeur identitaire. De la même manière, la production d'*opere buffe* du Nord de l'Italie aura sans cesse pour but d'élaborer une forme comique qui ne s'inscrit plus – ou uniquement de façon détournée – dans l'esthétique et la dramaturgie des décennies précédentes. La lecture critique de *Michele Perrin* par D'Arcais et Biaggi révèle une équation dans laquelle la réponse à la « crise de l'*opera buffa* » par des stratégies dramatiques novatrices doit correspondre à une manifestation explicite de l'*italianità*. La révérence face à la tradition du passé, dénominateur commun des deux critiques, permet à D'Arcais de décrier l'œuvre de Cagnoni pour avoir renoncé à la « *commedia cantata* »<sup>26</sup> au profit de l'effet symphonique et du *parlante* ; et à Biaggi de louer *Michele Perrin* pour sa propension à magnifier la simplicité sentimentale au détriment de la trivialité des *lazzi*. Ce paradigme contradictoire, réunissant la tradition d'un présumé âge d'or d'une Italie fantasmée et les innovations comico-musicales permettant de s'extraire des artifices rigides du genre, alimentera une réflexion vive autour de l'*opera buffa* au cours de la décennie suivante, à l'origine d'une production comique éclectique dans le Nord de l'Italie.

## Bibliographie

- BI[AGGI], Alessandro Girolamo (1864): « Rassegna musicale », dans *La Nazione*, 6/179, 27.06.1864, 1.
- BUDDEN, Julian (1981): *From Don Carlos to Falstaff* (= The Operas of Verdi 3), London: Cassell.
- CAGNONI, Antonio (1864): *Michele Perrin. Opera comica in tre atti. Parole di M. Marcello. Musica di Antonio Cagnoni*, Milano: Ricordi, num. éd. 36168–36197.
- [D'ARCAIS, Francesco] (1865): « Rivista musicale », dans *L'Opinione*, 18/113, 24.04.1865, 1.
- D'ARCAIS, F[rancesco] (1868): « Rivista musicale », dans *L'Opinione*, 21/132, 12.05.1868, 1.

24 G. Rossini à Anna Guidarini, 27.02.1816, dans ROSSINI 2004: 121.

25 D'ARCAIS 1865.

26 « L'antica opera buffa italiana era veramente la *commedia cantata*, ma poi è venuta corrompendosi per l'abuso dei così detti *parlanti* che costituiscono l'importuno cinguettar dell'orchestra all'interesse della parte vocale. Così non fecero Rossini e Cimarosa i due più illustri rappresentanti della musica buffa, i quali di *parlanti* non furono mai prodighi. » D'ARCAIS 1865.

- DE THÉMINES [Achille de Lauzière-Thémines] (1869): « L'opéra bouffe », dans *L'art musical*, 9/11, 11.02.1869, 81–82.
- GHISLANZONI, Antonio (1867): « Teatri », dans *Gazzetta musicale di Milano*, 22/7, 17.02.1867, 51–53.
- Gazzetta musicale di Milano* (1867): « Teatri », 22/4, 27.01.1867, 30.
- G. L. P. (1843): « Théâtre-italien. Don Pasquale, opéra-buffa en 3 actes. Musique de M. Donizetti », dans *La revue et gazette musicale de Paris*, 10/2, 08.01.1843, 11–12.
- HANSLICK, Eduard (1901 [1880]): *Musikalische Stationen der "Modernen Oper" II. Theil*, Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur.
- IZZO, Francesco (2013): *Laughter Between Two Revolutions. Opera Buffa in Italy, 1831–1848*, Rochester: University of Rochester Press.
- KÖRNER, Axel (2009): *Politics of Culture in Liberal Italy: From Unification to Facism*, New York, London: Routledge.
- KÖRNER, Axel (2022): « Opera and Italianità in Transnational and Global Perspective », dans *Italian Opera in Global and Transnational Perspective*, éd. Axel Körner et Paulo M. Kühl, Cambridge: Cambridge University Press, 1–38.
- L'italia musicale* (1850): « Venezia », 2/64, 07.09.1850, 254.
- MARCELLO, M[arco Marcelliano] (1855–1856a): « Rassegna musicale: Di Rossini e della *Cenerentola*: e dei *Vespri Siciliani* di Verdi », dans *Rivista contemporanea*, 3/5, 414–436.
- MARCELLO, M[arco Marcelliano] (1855–1856b): « Rassegna musicale: *Il Barbiere di Siviglia* ed *Il Trovatore* », dans *Rivista contemporanea*, 3/5, 653–668.
- MARCELLO, M[arco Marcelliano] (1864): *Michele Perrin. Opera comica in tre atti. Parole di M. Marcello. Musica di Antonio Cagnoni*, Milano: Francesco Lucca.
- MÉLESVILLE [Anne-Honoré-Joseph Duveyrier dit] et Deveyrier, Charles (1834): *Michel Perrin*, Paris: La librairie parisienne.
- POUGIN, Arthur (1864): « De l'état actuel de la musique bouffe en Italie : À propos de Don Bucefalo de M. Cagnoni. II », dans *L'art musical*, 5/5, 29.12.1864, 36–37.

