



## L'Opéra italien à Bruxelles de 1650 à 1750

Bruxelles avait les yeux trop fixés sur Paris pour que la mode de l'opéra, patronée par Mazarin, ne passât point la frontière. Il importait peu qu'au nom de raisons politiques les Pays-Bas espagnols et la France fussent souvent en guerre. Les Gouverneurs-Généraux, rentrés après leurs campagnes au Palais de Bruxelles, aimaient à s'y reposer au milieu d'une Cour qui n'était pas ennemie des plaisirs. On s'y tenait fort au courant des goûts de Paris et les fêtes du Louvre servaient de modèle à celles qui se donnaient dans la « Galerie des Empereurs » du Palais du Coudenberg. Les proscrits français qui choisissaient volontiers Bruxelles pour auberge de leur exil, s'y consolait de leurs infortunes au milieu des bals, des mascarades et des ballets. Ce fut le cas de Marie de Médicis en 1631, de Gaston d'Orléans en 1632, de Charles IV de Lorraine et de ses deux sœurs en 1635. Bruxelles eut donc, comme Paris, le spectacle des « ballets à entrées » avant d'avoir celui des « pièces en musique ». Le *Ballet des Princes Indiens*, dansé à l'Hôtel d'Orange le 5 décembre 1634, semble avoir eu pour librettiste Puget de La Serre, historiographe de France, et pour exécutants les principaux gentilshommes de la Cour du Cardinal-Infant et de la suite de la Reine Mère Marie de Médicis. Le succès fut tel que l'écho en parvint à Paris et que la Gazette en parla à titre exceptionnel (1).

(1) Cf. aussi Beauchamps : *Recherches sur les Théâtres de France*, Paris, 1735, III, 48.

Le 11 avril 1647 arrivait à Bruxelles, en qualité de Gouverneur-Général, l'Archiduc Léopold-Guillaume d'Autriche, cousin de Philippe IV. De mœurs austères et de caractère très taciturne, il avait cependant le goût des œuvres d'art et sa galerie de tableaux comptait parmi les plus riches de l'Europe. Mais ses prédilections allaient à la musique et celle qu'il organisa pour la Chapelle Royale, sous la direction de Charles Caullier, ne comptait que des instrumentistes de premier ordre. La Musique de la Chambre ne fut pas moins fournie en virtuoses, sous les ordres du maestro Giuseppe Zamponi.

Le succès remporté à Paris par la *Finta Pazza* en 1645 et surtout par l'*Orfeo* de Luiggi Rossi, en mars 1647 (1), engagea l'Archiduc à se donner le plaisir de l'opéra. C'est qu'il avait pris à son service quelques-uns des interprètes que Mazarin avait fait venir de la Péninsule : en janvier 1648 arrive notamment à sa cour Giambattista Balbi, le maître chorégraphe que Naples, Florence et Paris venaient d'applaudir ; il est accompagné de chanteurs et aussi d'Ascanio Amaltheo, le poète italien qui fait pour lors son tour d'Europe. La mémoire éblouie encore des splendeurs de l'*Orfeo*, ces nouveaux venus engagent leur maître à imiter le faste du Cardinal-Ministre. Il a pour le faire tous les éléments voulus et c'est ainsi qu'au carnaval de 1650, le 24 février, à l'occasion du mariage de Philippe IV avec Marie-Anne d'Autriche, fut représenté au Palais de Bruxelles le premier opéra italien : *Ulisse all' Isola di Circe*, « dramma musicale », dans lequel on retrouve tous les procédés de l'école vénitienne. Ascanio Amaltheo en avait composé le poème, Zamponi la musique, Balbi la chorégraphie, sous la forme d'un *Ballet du Monde*, qui occupait les intermèdes de la grande pièce, et enfin Juan-Battista Angelini les machines dont la nouveauté éblouit les spectateurs (2).

Le souvenir de cette fête théâtrale resta si vivace que, cinq ans plus tard, Christine de Suède, faisant à Bruxelles un assez long séjour, en entendit vanter les merveilles au point qu'elle désira applaudir à son tour une chose aussi admirable. Au carnaval de 1655, « tous les personnages et acteurs

(1) Cf. Henry Prunières, *L'Opéra Italien en France avant Lulli*. Paris, Champion, 1913, in-8°.

(2) Nous avons étudié en détail l'œuvre ainsi représentée dans *Les Origines de l'Opéra à Bruxelles*. (Bruxelles, *Le Flambeau*, 31 décembre 1921).

s'étant préparés et ayant refait leurs équipages, cette comédie fut représentée en présence de Sa Majesté, le Prince de Condé y assistant, avec S. A. S. et tous les cavaliers et les dames de la Cour parés fort richement » (1).

De 1655 à 1680, il n'y eut guère d'autres représentations d'opéras au Palais de Bruxelles. Les Gouverneurs-Généraux qui succédèrent à l'Archiduc Léopold-Guillaume furent des soldats et des diplomates plutôt que des princes épris de choses d'art. Quelques comédies espagnoles, quelques spectacles donnés par les « comédiens de campagne », soit sur la scène du Palais, soit au Jeu de Paume du Fossé aux Loups, furent les seuls amusements offerts à la Cour et à la Ville. C'est ainsi que les « Comédiens de Mademoiselle d'Orléans » représentèrent l'*Andromède* et la *Toyson d'Or*, de Pierre Corneille et la *Descente d'Orphée aux Enfers*, de Chapotton. Pour les galas de Cour on se contente des « ballets à entrées », comme celui qui fut dansé, le 19 février 1664, à l'occasion du mariage de l'Empereur avec la Sérénissime Infante Marguerite.

Alexandre Farnèse, devenu Gouverneur, reprend les anciennes traditions. Dès qu'arrive le Carnaval, il entend y mêler le plaisir du théâtre. Mais les goûts du public ont changé et l'opéra, très en vogue à Paris, a remplacé la comédie et le ballet. En septembre 1681 le Prince fait monter au Palais, l'*Adélaïde* de Pietro Dolfi, musique d'Antonio Sartorio, créée à Venise, au San Salvatore, en 1672. Ce furent les derniers beaux soirs de la scène de la Galerie des Empereurs.

En effet, imitant Lulli qui en 1672 avait fondé l'Opéra, un Italien établi à Bruxelles dota la capitale des Pays-Bas espagnols du premier théâtre fixe qu'elle ait possédé. Le 24 janvier 1682, l'Opéra du Quai au Foin ouvrit ses portes avec un opéra italien ; les *Relations Véritables*, qui sont la Gazette du temps, rapportent à la date du 4 février : « L'opéra italien, avec quoy on a commencé le carnaval est l'unique divertissement de la noblesse, que l'on continuera ainsi pendant quelque temps, tout le monde en estant fort satisfait, tant pour sa belle représentation que pour les divers changements de théâtre et les machines extraordinaires. » Puis, à la date du 11 février : « L'on a continué de représenter l'opéra de *Médée*

(1) *Relations Véritables*, 6 février 1655.

en italien. » Il sera, pensons-nous, inutile de rappeler ici les circonstances qui marquèrent la diffusion de l'opéra vénitien en Europe à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle (1). La colonie vénitienne dans les villes des Pays-Bas, et particulièrement à Bruxelles, était très nombreuse. Dès lors les œuvres lyriques des successeurs de Cavalli et de Cesti, le répertoire d'Antonio Sartorio et de ses émules devaient, en faisant leur tour d'Europe, s'arrêter à Bruxelles. C'est ce qui permet d'identifier la *Médée* de 1681 avec l'œuvre d'Aureli, *Medea in Atene*, dont la partition est d'Antonio Zanettini et qui avait été créée au San Moïse en 1675 (2).

Mais l'opéra vénitien rencontre un concurrent puissant dans le répertoire de Lulli. Ils finirent par alterner à l'affiche de l'Opéra du Quai au Foin, de 1681 à 1684 d'abord, puis de 1695 à 1697, le théâtre ayant été fermé dans l'intervalle. Les documents d'archives sont là pour énumérer toutes les pièces de Lulli qui furent montées avec un grand luxe de mise en scène. Les sujets principaux de la troupe avaient été engagés à Paris, notamment M<sup>lle</sup> Cartilly, qui avait eu l'honneur de créer *Pomone*, dans la pastorale de Cambert, en 1671, et, dans *Cadmus et Hermione* (avril 1673) les rôles de Palès, au prologue, et de Charite dans la tragédie. En même temps paraissent, non sans succès, des opéras vénitiens, comme *Il Don Chissiot della Mancia*, « *dramma per musica* » de Marco Morosini, musique de Carlo Sajon, joué en 1680 au Théâtre du Canal Regio et en octobre 1697 à Bruxelles.

Ces trois saisons de 1695 à 1697 furent les dernières de l'Opéra du Quai au Foin. Depuis sa venue aux Pays-Bas en qualité de Trésorier particulier de Maximilien-Emmanuel de Bavière, un financier romain, Gio-Paolo Bombarda projetait de doter Bruxelles d'un grand théâtre lyrique bâti selon les règles de l'architecture théâtrale italienne. Commencée en 1695, — après le bombardement de Bruxelles par Villeroi — cette scène nouvelle fut construite sur une partie des terrains de l'ancienne Monnaie des Princes. Elle est l'ancêtre du Théâtre de la Monnaie actuel. Inau-

(1) Cf. Romain Rolland : *L'Opéra en Europe*, pp. 167 et ss. ; — Henry Prunières : *L'Opéra Italien en France avant Lulli*, pp. 32-37.

(2) Cf. Livio Niso Galvani : *I Teatro Musicali di Venezia nel secolo XVII*. — A. Wotquenne : *Libre d'Opéras italiens au XVII<sup>e</sup> siècle*, p. 95.

guré vers la fin de 1700 avec une représentation d'*Atys*, le « Grand Théâtre sur la Monnoie » ne tarda pas à acquérir une réputation qui dépassa les frontières des Pays-Bas et qui attira bientôt à Bruxelles les « tournées » étrangères.

Avec le XVIII<sup>e</sup> siècle le répertoire interprété s'était en effet modifié : on ne vit plus les œuvres françaises et italiennes alterner à l'affiche, jouées par la troupe fixe du théâtre. Les premières accaparèrent la scène, — Lulli *regnante* : toutes les pièces de l'auteur d'*Armide* et de *Belléophon* se succédèrent, cédant parfois la place à celles des autres compositeurs de sa génération et de la suivante ; Campra, Destouches, Mouret et leurs émules, complétèrent ainsi le répertoire entre 1700 et 1730. Mais les Italiens ne se laissèrent pas entièrement déposséder de cette gloire qu'ils avaient aussi connue : il y eut de brillantes « saisons italiennes » dont la plus longue et la plus remarquable occupa l'hiver 1727 et se renouvela trois années de suite.

Le 9 janvier 1727, Antoine-Marie Peruzzi signe avec le propriétaire du Grand Théâtre un bail d'un an. Il a l'intention d'éblouir la Cour et la Ville par le faste de ses mises en scène, la nouveauté des costumes et l'inédit des décorations. S. A. S. l'Archiduchesse-Gouvernante honore l'impresario d'une bienveillance particulière ; elle a décidé que lui et sa troupe dépendront directement du Grand Maréchalat de la Cour. La direction Peruzzi fut d'ailleurs si turbulente qu'il fallut désigner un conseiller au Conseil de Brabant pour régler les multiples différends qui ne tardèrent pas à surgir entre Peruzzi et ses artistes comme entre lui et ses fournisseurs bruxellois.

La saison 1727-1728 n'en fut pas moins extrêmement brillante. Antoine-Marie Peruzzi, Vénitien de naissance, avait épousé la célèbre « prima-dona » bolonaise qui illustra au théâtre le nom d'Anna-Maria Peruzzi : la troupe venait de Prague où elle avait joué durant l'année 1725 et sans doute l'Archiduchesse, très éprise de l'opéra, l'avait-elle attirée à Bruxelles par la promesse d'avantages appréciables. Les œuvres représentées nous sont connues par les libretti, imprimés pour la facilité du public en italien et en français, et dont une collection complète existe à la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles (1).

(1) La collection qui figurait dans la Bibliothèque dramatique de M. de Soleinne n'était pas aussi complète. Voir Bibliophile Jacob : *Catalogue*, IV, n° 4781.

Malheureusement pour lui, Peruzzi ne tarda pas à être criblé de dettes et il dut céder la direction du spectacle italien à un groupe de ses compatriotes, parmi lesquels François-Xavier de Corradini, Garde des Dames de S. A. S. l'Archiduchesse, et Joachimo Landi qui assuma la direction artistique de l'entreprise et se rendit dans la Péninsule pour engager de nouveaux sujets (1). Il fut temporairement remplacé comme metteur en scène par Gio-Sebastiano Brilliandi qui signa les dédicaces des livrets franco-italiens de la saison 1728-1729. Landi revint en août 1728 ramenant avec lui le célèbre sopraniste Pasi (2) et deux chanteurs spécialisés dans l'interprétation des « intermezzi comici » : Rosa Ungarelli et Antonio-Maria Ristorini.

La renommée de la troupe italienne de Bruxelles ne tarda pas à s'étendre au loin ; elle parvint à Paris et le Prince de Carignan invita Landi à venir donner une série de représentations à l'Académie Royale de Musique. Le 7 juin 1729 les Italiens y débutèrent avec *Serpilla et Baiocco overo il marito giocatore e la moglie bacchettona*. On sait l'importance toute particulière de ce début qui révéla, non seulement au public mais encore aux auteurs, l'« opera buffa » qui allait avoir une si profonde influence sur l'évolution de l'opéra-comique français (3).

Cet intermède italien, un de ceux qui obtinrent le plus de succès, fut composé dans les premières années du XVIII<sup>e</sup> siècle : attribué à Pergolèse, à Leonardo Vinci, il est en réalité d'Orlandini. On en signale des représentations à Venise en 1719, 1721 et 1727, à Naples le 1<sup>er</sup> octobre 1725, à Munich en 1722, à Bruxelles en 1728, à Paris en 1729, à Londres en 1736. Dominique et Romagnesi donnèrent au Nouveau Théâtre Italien, le 14 juillet 1729, une parodie de l'œuvre jouée à l'Académie Royale de Musique : M<sup>lle</sup> Silvia et Theveneau y furent applaudis et le livret, publié d'abord séparément, figura ensuite dans les *Parodies du Nouveau Théâtre Italien*. Rappelons-nous ici qu'en 1752 une troupe nouvelle de « bouffons » étant venue à l'Opéra (1<sup>er</sup> août 1752-février 1754), elle représenta, le 22 août 1752, *Il Giocatore*, intermède en trois parties qui n'était autre chose

(1) En même temps il fit venir de Paris Gabrielle Constantini pour jouer les Arlequins.

(2) Antoine Pasi, né à Bologne en 1697, élève de Pistocchi.

(3) Cf. L. de La Laurencie : *Les Bouffons* (S. I. M. juin-août 1912). — G. Cucuel : *Les Créateurs de l'opéra-comique français*, p. 60.

que l'œuvre déjà jouée en 1729, à laquelle on avait ajouté quelques morceaux d'auteurs contemporains, dont Auletta. La partition gravée porte pour titre : *Les Ariettes du Joueur, opéra bouffon del signor Doletti...* Cette transposition bizarre d'Auletta en Doletti a intrigué plus d'un musicologue. Le Théâtre Italien donna — naturellement ! — une parodie du *Giocatore* : on mit d'abord de la nouvelle musique sur les paroles anciennes de Dominique et Romagnesi. Mais le mélange du français et de l'italien ayant déplu, on supprima ce qui restait du texte italien, Favart y substitua un texte français sur lequel Carlo Sodi mit à son tour de la musique. Dans ce dernier état, « la pièce, nous disent les frères Parfaict, fit honneur au musicien et à Favart, ainsi qu'à M<sup>me</sup> Favart et à M. Rochard, les deux interprètes » (1).

Fermons cette parenthèse un peu longue et revenons à la troupe italienne de Landi qui reprend la route de Bruxelles pour y terminer au début de 1730 sa troisième saison. Il n'est pas sans intérêt d'énumérer les opéras qu'elle avait interprétés et qui marquèrent une date dans l'histoire musicale du « Théâtre sur la Monnoie ».

En mai 1727, Peruzzi joue pour commencer un *Orlando furioso* en trois actes, dont les auteurs ne sont pas autrement désignés. Le mois suivant *L'Amor indovino*, de Cortona, « réussit parfaitement bien », s'il faut en croire les *Relations Véritables* ; en août, première de *La Costanza combattuta in amore*, trois actes de Giovanni Porta. Le 1<sup>er</sup> octobre, « in occasione della nascita di S. M. I. et C. » on monta *L'Arsace*, « dramma per musica », dont Peruzzi, dans sa dédicace, attribue la musique à un compositeur du nom de Saro : il nous paraît qu'il faut lire Sarri (2). *Faramondo* fut mis à l'affiche le 4 novembre : le compositeur, resté inconnu, avait travaillé sur un livret d'Apostolo Zeno. Au Carnaval de 1728, Peruzzi monta une dernière œuvre, *Alba Cornelia*, opéra en trois actes attribué tantôt à Francesco-Bartholomeo Conti tantôt à Pietro Pariati.

Landi et ses associés montèrent *Ernelinda*, pièce dont le fond est pris

(1) Le texte primitif de l'intermède italien se trouve dans un recueil très rare : *Raccolta copiosa d'Intermedi*. (Amsterdam, Ipageo Lucas, 1723, 2 vol. in-8°). — Cf. A. Wotquenne : *Catalogue du Conservatoire de Bruxelles*, tome I, pp. 458-460.

(2) Domenico Sarri, compositeur napolitain né en 1678, fut maître de chapelle de la Cour de Naples

dans *La Fede tradita e vindicata* de Francesco Silvani et dont on attribue avec incertitude la musique à Carlo Sajon. En juin 1728, *Archelao*, en août *Griselda*, livret de Zeno, partition de Giuseppe-Maria Orlandini ; ce dernier spectacle fut complété par l'intermède de *Vespeta e Pimpinone*, dans lequel les deux artistes spécialement engagés, Rosa Ungharelli et Antonio Ristorini, remportèrent un grand succès, de même que dans *Don Micco e Lesbina*, autre intermède joué en octobre. *Lucio Papirio* parut au gala de la fête patronale de l'Empereur avec *Serpilla e Baiocco* pour intermède. Le 13 décembre, nouvel intermède : *Il Malato Immaginario* et peu après l'opéra de *Mérope*, dont on fait l'honneur, avec quelque hésitation, à Pietro Torri. Une œuvre d'Antonio Cortona, *Farnace*, avec l'intermède de *La Trufaldina*, précéda de quelques semaines la visite à Paris de toute la troupe. Après le retour à Bruxelles, de juillet 1729 au carnaval de 1730, Landi ne monta plus que quatre opéras, non encore joués à Bruxelles : *Temistocle*, *Alessandro Severo*, *Armida abbandonata* et enfin *Attalo*, pour la clôture.

Ainsi Bruxelles aura participé, dans le premier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle, à ce splendide rayonnement de l'opéra italien dont l'Allemagne, Vienne et l'Angleterre subirent l'influence prolongée.

Le répertoire français, — opéra et comédie — avait entièrement repris possession de la scène du Grand Théâtre sur la Monnoie, surtout après les campagnes de Maurice de Saxe et la direction de Favart. Les successeurs de ce dernier furent tous des Français, du moins les plus importants, et ils surent se maintenir à la tête d'une entreprise dont la conduite était malaisée. Parmi ceux-ci D'Hannetaire se fit une place à part : fort avisé, homme de théâtre et adroit comédien, il ne manqua pas d'attirer à Bruxelles les principales tournées étrangères qui couraient l'Europe. La troupe de Domenico de Amicis avait déjà fait parler d'elle quand elle arriva en juin 1759 dans la capitale des Pays-Bas autrichiens. Paris l'avait applaudi, le 20 juillet 1758, au Théâtre Italien, dans la *Serva Padrona*. A Bruxelles son succès fut très vif et Charles de Lorraine la gratifia d'un cachet vraiment royal : elle joua devant lui *Il Tutore Burlato*, comédie musicale en trois actes dont le livret est un arrangement à peine déguisé du *Filosofo de*

.....  
*Campagna* de Goldoni, pour lequel on a conservé la musique de Galuppi. Parmi les sujets de la troupe, composée principalement des membres de la famille de Amicis, l'étoile est assurément Anna-Lucia de Amicis qui commençait dès lors son éclatante carrière ; elle avait dix-neuf ans, étant née à Naples en 1740 et possédait déjà cette admirable voix de contralto dont parle Mozart dans maints endroits de sa correspondance. La venue de cette troupe italienne ralluma, entre les amateurs bruxellois, la querelle qui divisait alors Paris en partisans de la musique française et de l'italienne. Trois ans auparavant, en 1756, la « Querelle des Bouffons » avait déjà provoqué de violentes discussions. D'Hannetaire en avait alors profité pour porter le sujet au théâtre en demandant à Gaubier de Barreau (1) une pièce d'ouverture pour Pâques 1756 : *Le Triomphe de la Musique Italienne ou les Génies Rivaux* dont le titre indique assez que les préférences momentanées du public donnaient le pas aux œuvres italiennes sur les françaises. La discussion reprit de plus belle en 1759 et l'on en retrouve l'écho jusque dans les correspondances du temps, notamment dans celle que le Comte de Cobenzl, Ministre Plénipotentiaire de S. M. l'Impératrice, entretenait avec le Baron Van Swieten, alors en mission à Paris.

Ainsi se retrouvent à Bruxelles les modes et les goûts parisiens. Les rapports entre les deux villes étaient étroits ; les aventuriers de plume et d'épée que la police du Roy avait exilés au-delà des frontières trouvaient aux Pays-Bas un refuge prompt et sûr. La politique autrichienne, en haine de la Prusse, entretenait volontiers cet engouement pour toutes choses venant de France. Il ne fallait d'ailleurs pas en cela forcer le tempérament national. L'influence intellectuelle de la France était déjà profonde en Belgique et le succès qu'y remportait son théâtre n'était pas un des moindres instruments de ce triomphe.

Cette prédominance du répertoire français écarta progressivement les pièces italiennes et dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle on ne pourrait citer beaucoup de « tournées » ayant fait à Bruxelles un séjour de quelque importance. La seule troupe qu'il soit intéressant de mentionner est

(1) Edme-Sulpice Gaubier, ancien valet de chambre du Roi, avait donné en 1753, au Théâtre Italien, *L'Origine des Marionnettes*, parodie de *Pygmalion*.

celle d'Angelo Mingotti qui joua pour la première fois au Grand Théâtre le 1<sup>er</sup> septembre 1766. Mingotti amenait avec lui trois acteurs : Buffelli, Collici et Cifolelli (1), qui complétèrent avec sa fille, M<sup>lle</sup> Mingotti (2), la distribution du *Filosofo de Campagna* de Baldassare Galuppi et de l'opéra bouffon *Li tre Gobbi* (Les Trois Bossus) (3). Mais le temps était passé où le public bruxellois aimait et comprenait les œuvres du répertoire italien ; la direction du Grand Théâtre, qui avait signé avec l'impressario pour trois représentations, dénonça brusquement le contrat après la première et refusa même de payer le dédit. D'où un procès que Mingotti, parti pour la Hollande, finit par gagner : il réussit longtemps après à se faire payer quarante ducats (4).

L'histoire théâtrale de Bruxelles, au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècles, n'est en réalité qu'un long triomphe du théâtre français. Aux heures les plus brillantes du régime espagnol on a vu les opéras italiens paraître sur la scène de la Cour et sur celle du premier théâtre lyrique érigé au Quai au Foin. C'est qu'alors l'Espagne, en guerre avec Louis XIV, s'efforçait de lutter contre l'influence française dans tous les domaines. Un Alexandre Farnèse, prince italien, devait en effet préférer les œuvres qui faisaient alors la gloire artistique de sa patrie. Et d'ailleurs le rayonnement de l'opéra italien était à ce moment irrésistible. Mais aussitôt qu'il diminua de puissance, alors que s'affirmait celui du répertoire lulliste ; aussitôt que le régime autrichien, hostile surtout à l'influence prussienne, eut remplacé le régime espagnol, agonisant depuis longtemps, on vit le répertoire lyrique français, — aussi bien celui de l'Académie Royale de Musique que plus tard celui de la Foire et de la Comédie Italienne — s'installer souverainement à Bruxelles, tandis que l'opéra italien n'y faisait plus que des apparitions brillantes mais exceptionnelles.

HENRI LIEBRECHT.

(1) Le frère probablement du compositeur Giovanni Cifolelli, qui fit représenter plusieurs pièces à la Comédie Italienne.

(2) Qu'il ne faut pas confondre avec sa tante, la célèbre cantatrice Régina Mingotti.

(3) *Les Trois Bossus* ou *Madame Charmante*, pièce dont le titre seul est connu.

(4) Ce séjour d'Angelo Mingotti à Bruxelles et aux Pays-Bas n'est pas signalé par son biographe. (Cft. Erich-H. Müller : *Angelo und Pietro Mingotti, ein Beitrag zur geschichte der oper in XVIII Jahrhundert*. Dresde, Bertling, 1917).