

Prospettive per l'edizione critica dei carteggi belliniani

Graziella Seminara

1. Le prime edizioni di lettere belliniane

Nel 1943 Luisa Cambi pubblicava per i tipi di Mondadori la prima edizione critica delle lettere di Vincenzo Bellini, che ha costituito sinora un punto fermo per gli studiosi del compositore.¹ L'epistolario raccoglieva la corrispondenza belliniana fin lì conosciuta, dispiegata dalla Supplica del maggio 1819 a Stefano Notarbartolo, Duca di Sammartino e Intendente del Vallo di Catania, con la richiesta di un sussidio per gli studi al Real Collegio di Musica di San Sebastiano in Napoli, agli ultimi scarni biglietti del settembre 1835, scritti dal musicista dalla residenza di Puteaux nell'imminenza della morte prematura.

Alcune lettere erano apparse nei primi contributi ottocenteschi, per lo più d'impianto biografico, dedicati al compositore di Catania: la *Biografia di Vincenzo Bellini* di Filippo Gerardi, pubblicata a Roma nel 1833;² la *Vita di Vincenzo Bellini* di Filippo Cicconetti, edita nel 1859;³ la monografia di Arthur Pougin *Bellini: sa vie, ses œuvres*, stampata a Parigi nel 1868.⁴ Di contenuto specificamente epistolare erano invece il volume II delle *Ricordanze biografiche* di Carlo Pepoli, pubblicato a Bologna nel 1881, che comprendeva cinque lettere di Bellini;⁵ e la brochure con quattro *Lettere inedite* scritte da Bellini a Giovanni Battista Perucchini, pubblicata a Milano a cura di Giovanni Salvioli nel 1884.⁶

Una parte significativa della corrispondenza belliniana proveniva da contributi di studiosi catanesi, che avevano avuto modo di visionare gli autografi - in possesso di familiari di Bellini e di altri privati - presenti nella città natale del compositore: i due volumi monografici di Antonino Amore, editi rispettivamente nel 1892 e nel 1894;⁷ le trascrizioni di Giuseppe Arenaprimo e Francesco Guardione inserite nella pubblicazione collettanea *Omaggio a Bellini*

¹ LUISA CAMBI, *Bellini. Epistolario*, Milano, Mondadori, 1943, p. 575-577 (d'ora in poi CAMBI 1943).

² FILIPPO GERARDI, *Biografia di Vincenzo Bellini*, Roma, Salviucci, 1833.

³ FILIPPO CICONETTI, *Vita di Vincenzo Bellini*, Prato, Alberghetti, 1859.

⁴ ARTHUR POUGIN, *Bellini: sa vie, ses œuvres*, Paris, Hachette., 1868.

⁵ *Ricordanze biografiche. Corrispondenze epistolari di Carlo Pepoli*, vol. II: *Lettere di Vincenzo Bellini*, Bologna, Fava e Garagnani, 1881.

⁶ GIOVANNI SALVIOLI, *Vincenzo Bellini. Lettere inedite*, Milano, Ricordi, [1884]. Giovanni Battista Perucchini (Bergamo, 1784 - Venezia, 1870), giurista, fu cultore di musica e compositore dilettante, rinomato autore di romanze da camera e amico dei principali rappresentanti della vita musicale del tempo. Bellini lo conobbe durante il suo primo soggiorno a Venezia, dove si era recato alla fine di dicembre del 1829 per mettere in scena *Il Pirata* al Teatro La Fenice. In quell'occasione era giunto nella città lagunare con una lettera di raccomandazione destinata a Gerolamo Perucchini, padre di Giovanni Battista, e firmata dal Cavaliere Francesco Paternò: verosimilmente discendente di un ramo napoletano della famiglia dei Paternò Castello, principi di Biscari, presso la quale aveva operato a Catania Vincenzo Tobia, nonno del musicista.

⁷ ANTONINO AMORE, *Vincenzo Bellini. Arte, studi e ricerche*, Catania, Giannotta, 1892; ID., *Vincenzo Bellini. Vita. Studi e ricerche*, Catania, Giannotta, 1894.

nel primo centenario della sua nascita, promossa nel 1901 dal Real Circolo Bellini;⁸ quelle di Guido Libertini introdotte nel *Numero commemorativo a cura della Rivista del Comune di Catania*, realizzato nel 1935 in occasione del centenario della morte di Bellini.⁹

Ancora nel 1935 a Catania, in occasione delle celebrazioni di quell'anniversario, Guglielmo Policastro dava alle stampe il libro *Bellini 1801-1819*, incentrato sugli anni di formazione del musicista fino alla partenza per Napoli, in cui è citata la lettera scritta da Bellini il 5 agosto 1829 alla notizia della morte del nonno.¹⁰ Ma il contributo editoriale più rilevante di quelle celebrazioni era la raccolta a cura di Francesco Pastura *Le lettere di Bellini (1818-1835)*, nella quale confluivano – accanto alle missive già conosciute e ad altre inedite – le lettere in possesso del giurista Federico Patetta, tutte indirizzate ad Alessandro Lamperi, trascritte e date alle stampe da Alessandro Luzio nel 1932 nel vol. LXVII degli *Atti della Reale Accademia delle Scienze di Torino*.¹¹ Nel sottotitolo del volume Pastura presentava la sua raccolta come la «prima edizione integrale» dell'epistolario belliniano, in dichiarata polemica con le manomissioni di Francesco Florimo.¹²

2. Le manomissioni di Florimo

Compagno di studi negli anni di formazione a Napoli e amico privilegiato del musicista di Catania, Francesco Florimo era stato il destinatario della parte più consistente dell'epistolario belliniano.

Il valore documentario delle lettere destinate a Florimo è rilevante non solo per il loro

⁸ *Omaggio a Bellini nel primo centenario della sua nascita*, Catania, Real Circolo Bellini, 1901.

⁹ Vincenzo Bellini. *Numero commemorativo a cura della Rivista del Comune di Catania*, 1935. Le lettere pubblicate da questi studiosi sono tutte destinate a parenti di Bellini (Francesco Ferlito, Filippo Guerrera), nonché a Filippo Santocanale (Palermo, 1798 - 1884): un avvocato palermitano che – in particolare dopo il viaggio di Bellini in Sicilia nel 1832 – divenne uno dei suoi più fidati corrispondenti.

¹⁰ GUGLIELMO POLICASTRO, *Bellini 1801-1819. Edizione del Centenario con autografi e illustrazioni dell'epoca*, Catania, Studio Editoriale Moderno, 1935, p. 23. Vincenzo Tobia Bellini (Torricella Peligna, 1744 - Catania, 1829) aveva studiato a Napoli al Conservatorio di Sant'Onofrio in Capuana; nel 1787 si era trasferito a Catania, dove aveva operato alle dipendenze di Ignazio Paternò Castello, principe di Biscari, e come maestro di cappella della chiesa benedettina di San Nicolò l'Arena. Fu Vincenzo Tobia a curare la formazione del nipote (figlio del primogenito Rosario), che nel 1813 prese con sé nella propria abitazione di vicolo Santa Barbara. Sull'attività di Vincenzo Tobia Bellini come maestro di cappella a Catania tra '700 e '800, cfr. MARIA ROSA DE LUCA, *Musica e cultura urbana nel Settecento a Catania*, Firenze, Olschki, 2012, pp. 67-102.

¹¹ ALESSANDRO LUZIO, *Un amico torinese di Vincenzo Bellini, Estratto dagli Atti della Reale Accademia delle Scienze di Torino*, vol. LXVII, Torino, Bona, 1932. La raccolta Patetta comprendeva diciassette lettere, i cui autografi sono stati tutti rintracciati: sedici sono custodite presso la Mass Houghton Library a Cambridge (Massachusetts, USA), mentre la lettera datata 7 ottobre 1834 fa parte della collezione privata Valente (vedi *infra*, p. 76, nota 48). Alessandro Lamperi fu Sottosegretario di Stato al Ministero per gli Affari Esteri nel Regno di Sardegna; Bellini lo incontrò in occasione del suo viaggio a Torino nell'ottobre del 1829 e da allora tenne con lui costanti rapporti epistolari, che proseguirono sino alla morte del musicista.

¹² Cfr. *Le lettere di Bellini (1819-1835). Prima edizione integrale raccolta, ordinata e annotata da Francesco Pastura*, Catania, Totalità, 1935.

carattere confidenziale (Bellini vi dava ragguagli sulla propria vita privata e palesava senza riserve i propri pensieri e i propri stati d'animo) ma ancor più per la dovizia di contenuti di interesse musicologico presenti in molte di esse: al condiscipolo del San Sebastiano, e solo a lui, il nostro consegnava notizie dettagliate sulla ricerca dei soggetti per le nuove opere e sulle decisioni prese nel corso del processo compositivo, dalle quali obliquamente traspaiono gli stessi principi che presiedevano alla riflessione estetica e alla scrittura musicale belliniana.

Tanto più grande è il rammarico per la perdita di gran parte delle lettere spedite a Napoli nel periodo che va dal 14 marzo del 1829 all'11 marzo del 1834 (ne sono pervenute soltanto cinque) e di diverse missive inviate da Bellini da Parigi: vennero distrutte dallo stesso Florimo, mosso dall'intento di rimuovere quanto di compromettente potesse trapelare dalle vicende professionali e sentimentali vissute dal musicista. A parere di Pastura la scelta dello studioso, che nel 1851 era stato nominato da Ferdinando di Borbone direttore della Biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Majella, fu compiuta in coincidenza con la donazione a quella biblioteca delle pagine autografe in suo possesso:

Ma prima di donarle fu assalito dagli ultimi dubbi: pensò (e non s'è sbagliato) che forse qualcuno della generazione veniente, o per curiosità o per amore delle ricerche, volesse leggere le lettere nella loro redazione integrale: per porre riparo anche a questo ne fece una cernita.

Furono incaricati i maestri Daniele Napoletano e Giovanni Anfossi (dai quali ho raccolto questa importante testimonianza) allora giovanissimi studenti del Conservatorio, di fare uno spoglio accurato di tutti gli autografi: si trattava di dividere le lettere nelle quali si trovavano periodi, squarci, frasi che si riferivano a fatti personali e privati, da quelle altre in cui si parlava di affari, di scritture, d'interessi artistici, di vita musicale. A selezione fatta, Florimo presentò i due giovani, distrusse, bruciandolo, il primo gruppo e donò il resto alla Biblioteca del Conservatorio.¹³

Dopo la scomparsa di Bellini, Florimo si era prodigato nel mitizzare la sua figura di uomo e di artista attraverso l'elaborazione di un'immagine idealizzata e l'introduzione di una serie di *topoi* che avrebbero poi lasciato tracce anche sulla tradizione iconografica, che rapidamente si era sviluppata *post mortem* intorno al compositore.¹⁴ Il progetto mitopoietico di Florimo

¹³ *Ivi*, pp. 12-13.

¹⁴ «La dolce fisionomia di Vincenzo Bellini era il ritratto parlante della sua musica (sovente così mi diceva Rossini), e di lui si poteva dire perfettamente ciò che Buffon lasciò scritto: *Le style c'est l'homme*. Quell'animo candido, passionato, dolce, riconoscente, modesto, infiammabile, ardito, era chiuso in sembianze veramente delicate e gentili. Amabile di maniere, affettuoso ed attraente per una soave tristezza, snello ed alto nella persona, di carnagione bianchissima, avea modi di rara eleganza, un favellare vivace ed allettevole, un sorriso affettuoso ed ammaliante, occhi azzurri, sguardo tenero e parlante, fronte larga e serena, biondi e ricciuti i capelli, era parco nei detti e riflessivo. Il volto suo ritraeva di quella cara malinconia che dà sì spesso alla bellezza un fascino a cui non si regge [...]: così Florimo nel *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, vol. II, Napoli, Rocco, 1869, p. 768 (d'ora in poi FLORIMO 1869). All'icona dell'artista triste e malinconico, dai lineamenti di delicata bellezza, lo studioso napoletano sovrapponeva poi il motivo della morte precoce quale sigla d'elezione: «Egli moriva quando la sua giornata era appena incominciata: moriva nell'età in che i prediletti del genio, Raffaello, Pergolesi, Mozart, Byron e tanti altri morirono e quando aveva dato diritto al mondo di pretendere ancora molto da lui» (*ivi*, p. 770).

investì anche il materiale epistolare, sin dal momento in cui egli decise di consegnarlo alle stampe.

Risale al 1869 la pubblicazione dei due volumi *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, ampia e dettagliata ricostruzione delle vicende della scuola napoletana e dei suoi principali protagonisti; ampi stralci di lettere di Bellini compaiono nel capitolo dedicato al musicista, che apre il volume II e che è organizzato in due sezioni (*Biografia e Dichiarazioni ed Aneddoti*). Peraltro in quelle sue prime pagine belliniane, destinate a lunga fortuna, l'autore con sorprendente disinvoltura si dichiarava responsabile della dispersione di una parte cospicua dell'epistolario, laddove vantava di esser stato destinatario di una «lunghissima corrispondenza di otto anni, cioè dal 1827 al 1835, che in parte ancora conservo, meno quella immensa quantità di lettere, al numero di oltre 400, che donai agli amici, ai personaggi di grandissima distinzione, ed alle gentili signore le quali ambivano di poter conservare come cosa sacra un autografo dell'autore della *Norma* [...]».¹⁵

Nel 1882 Florimo pubblicava il volume monografico dal titolo *Bellini. Memorie e lettere*, in cui riprendeva il capitolo del *Cenno storico* dedicato al compositore di Catania, mantenendone l'articolazione in due parti e apportando solo lievi modifiche, dettate da un'ancor più marcata disposizione panegirica.¹⁶ A questa prima sezione ne seguiva una seconda dal titolo *Traslazione delle ceneri di Vincenzo Bellini*, costituita dal minuzioso resoconto del trasporto del feretro del musicista da Parigi a Catania e già edita autonomamente nel 1877;¹⁷ la terza sezione, infine, era intitolata *Lettere di Vincenzo Bellini (1827-1835)* e comprendeva anche missive indirizzate da Bellini ad altri destinatari.

L'importanza della «pubblicazione di questo epistolario»¹⁸ era rivendicata in un avviso *Ai Lettori* posto a *incipit* del volume, nel quale Florimo si soffermava sulle difficoltà imposte dal deterioramento del materiale documentario:

¹⁵ *Ivi*, p. 784. Con gli esiti incresciosi di tale dissipazione Florimo fu costretto a fare i conti nello stesso *Cenno storico* se, presentando il progetto incompiuto di *Ernani*, doveva ammettere di aver perduto la lettera in cui Bellini aveva trascritto i versi del duetto del prim'atto tra Ernani ed Elvira: «Rammento bene che Bellini mi pose a parte di tutto ciò, e mi trascrisse la poesia di un duetto tra *Ernani* ed *Elvira*, e le parole particolarmente dell'andante erano bellissime; ed ei mi palesava il contento di averle ben musicate. Tale lettera, che non ho più rinvenuto tra le mie carte onde trascrivere qui la poesia, è stata certo da me donata a qualcheduno dei così detti raccoglitori od amatori di autografi; un giorno, forse, la poesia di questo duetto potrà venire in luce» (FLORIMO 1869, p. 780). Florimo si riferiva in particolare al cantabile del duetto, il cui autografo è oggi custodito al Museo Civico Belliniano di Catania; il testo del duetto si legge in FRANCESCO PASTURA, *Bellini secondo la storia*, Parma, Guanda, 1959, pp. 268-269.

¹⁶ FRANCESCO FLORIMO, *Bellini. Memorie e lettere*, Firenze, Barbèra, 1882 (d'ora in poi FLORIMO 1882). Basti riportare le righe dedicate al compianto per la morte prematura di Bellini e confrontarle con quelle della precedente versione (vedi *infra*, nota 1): «Povero Bellini! E' moriva quando la sua giornata era appena incominciata, e quando aveva dato diritto al mondo di aspettare ancora molto da lui. Moriva giovanissimo, all'età in cui i prediletti del genio, Raffaello, Pergolesi, Mozart, Byron, Leopardi morirono!» (*ivi*, p. 82). Nella stessa veste con cui erano state riprese nel 1882, l'anno successivo Florimo pubblicò le pagine belliniane del *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli* in un volume autonomo: FRANCESCO FLORIMO, *Vincenzo Bellini. Biografia ed aneddoti*, Napoli, Morano, 1883.

¹⁷ FRANCESCO FLORIMO, *Traslazione delle ceneri di Bellini a Catania*, Napoli, Morano, 1877.

¹⁸ FLORIMO 1882, p. VII.

La prima [difficoltà] fu d'interpretare lettere di cinquant'anni addietro, scritte sopra carta finissima, per dritto e per traverso e quasi tutte annerite e in qualche luogo bruciate per le precauzioni sanitarie di quel tempo d'invasione colerica. Questo mi rendeva impossibile di consegnarle originalmente nelle mani del tipografo. Ci bisognava un interprete più che un copista. Parlandone con un mio amico da cinquant'anni, il commendatore Cesare Dalbono, egli mi si offerse per l'ingrato lavoro; e nel termine di un mese mi consegnò le lettere tutte ricopiate di suo carattere, unitamente agli autografi che io ho depositato nell'Archivio di questo collegio.¹⁹

Quanto alle scelte editoriali, il curatore avvertiva che «in alcuni luoghi segnati da puntini non si è tolto se non qualche cosa di poca importanza, o che riguardava interessi tutti particolari e domestici dello scrittore»; e in effetti molte lettere edite nel volume sono restituite in una redazione parziale, per la soppressione di passi più o meno estesi reputati irrilevanti dal curatore. Della consistenza di interventi di tal fatta è testimonianza indiretta una missiva di Dalbono che, impegnato nel lavoro di trascrizione, si rammaricava con Florimo per il caotico disordine del materiale epistolare: «Lettere intere intere non ne ho più. Ho un camposanto di tutte mezze lettere senza principio e senza fine».²⁰

Se a quest'opera di rimozione arbitraria si aggiungono la dispersione e la demolizione di molti autografi e la scelta deliberata di non pubblicare talune delle missive preservate,²¹ si può misurare la portata dell'azione censoria condotta da Florimo, che ha pesantemente condizionato la nostra comprensione del musicista di Catania: come ha posto in evidenza John Rosselli, «ciò che Florimo fece di quelle lettere, dopo aver vissuto per decenni in compagnia del per-

¹⁹ *Ivi*, p. VIII.

²⁰ La lettera, priva di data, è custodita nella Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli con segnatura Rari 19/27. Sull'operazione editoriale del volume del 1882 cfr. PAOLOGIOVANNI MAIONE, *Le lettere censurate e il culto del collezionismo: Florimo biografo-alchimista*, in *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita*, Atti del convegno internazionale (Catania, 8-11 novembre 2001), a cura di Graziella Seminara e Anna Tedesco, Firenze, Olschki, 2004, pp. 39-56.

²¹ Si tratta di quattro lettere, che fanno parte del fascio di autografi donato da Florimo alla Biblioteca del Conservatorio di Napoli e che, se si esclude la lettera del 23 gennaio 1828, presentano un indubbio interesse musicologico. Una lettera priva di data, ma collocabile nell'agosto 1828, è ricca di informazioni sulla stesura del libretto de *La straniera* e sulla progettazione drammatico-musicale dell'opera; una lunga e dettagliata missiva, scritta il 13 ottobre 1834, è dedicata alle difficili trattative condotte con il Teatro di San Carlo per la rappresentazione dei *Puritani* a Napoli. In questi due casi l'esclusione dall'epistolario del 1882 appare inspiegabile, mentre è più comprensibile la soppressione della lettera datata 18 luglio 1835, che peraltro è pervenuta incompleta (verosimilmente per responsabilità di Florimo). In essa infatti Bellini, dopo aver affrontato problemi relativi alla versione 'napoletana' dei *Puritani*, manifestava tutto il proprio rammarico per l'ingombrante presenza di Rossini a Parigi: «[...] se Rossini abbandonerà Parigi, l'Opera, e l'opera-comique anch'esse abbandoneranno la speranza che Rossini gli scriva delle opere, ed allora con più animo si rivolgeranno a me, e darmi quel prezzo che chiedo; ma fintanto che Rossini è a Parigi, non fanno altro gl'impresarii che offrire ad egli solo delle grandi somme, e quindi sbilanciati verso di lui, non possono sostenere altra spesa; speriamo dunque che questi abbandoni Parigi ed allora forse con meno stento le imprese pagheranno le mie pretese». Le lettere del 23 gennaio 1828 e del 18 ottobre 1834 sono state pubblicate per la prima volta da Pastura ne *Le lettere di Bellini* (pp. 36-39, 206-214); la prima edizione della missiva dell'agosto del 1828 si legge in ANDREA DELLA CORTE, *Intorno a Bellini*, «Pan», III/11, novembre 1935, pp. 384-408: 396-398; la lettera del 18 luglio 1835 è presente in CAMBI 1943, pp. 575-577.

sonaggio leggendario, ha portato gravi complicazioni nelle indagini sulla vita di Bellini». ²²

Considerata in questa prospettiva, la pubblica *Lettera* di Dalbono, indirizzata *Al professor Francesco Florimo* e posta a premessa dell'edizione del 1882, fa trasparire tra le righe tutte le perplessità del trascrittore, che – procedendo *per negationem* – poneva in luce le mancanze del curatore forse con l'intento di disculparsi se stesso:

Qualunque voglia essere il vostro errore, voi non avrete il torto di nascondere o sopprimer nulla, e credo che vogliate così pubblicare le lettere come vi giungevano dall'ufficio di posta. E bisogna dire come le scriveva egli, il quale trovava buona ogni carta o penna che gli venisse alle mani, proprio alla Cicerone. E mi piace notar questo, incredulo come sono della buona fede di molti editori antichi e moderni in fatto di corrispondenze. Si farebbero volumi, chi volesse raccogliere periodi tolti e periodi aggiunti dalla mano pietosa o rea di un editore alle lettere degli uomini che hanno lasciato un nome. ²³

Dalbono era ben consapevole della portata degli interventi di Florimo, che vanno dalla correzione minima del dettato originale alla falsificazione vera e propria. Un primo tipo di interferenze consiste in correzioni sul piano della fonomorfologia, del lessico e della sintassi, che invero corrispondono agli atteggiamenti interventisti dei tanti curatori epistolari del tempo. Tali emendamenti erano tuttavia praticati da Florimo con lo scopo di consegnare una versione stilisticamente affinata della scrittura belliniana, che nei manoscritti originali si rivela al contrario fortemente spontanea e – soprattutto nelle lettere più informali – vicina all'evidenza icastica ma anche alla trascuratezza linguistica del parlato.

Ma Florimo andò oltre la semplice operazione di 'riscatto' letterario dello stile epistolare del musicista e agì sul senso sostanziale dei testi, inventando di sana pianta intere lettere o sezioni di lettere al fine di restituire ancora una volta un profilo elevato ed esemplare del giovane artista: enfatizzò retoricamente ansie e passioni sovente espresse con laconica essenzialità, mitigò le manifestazioni di aggressività o di rabbia, che riteneva non si addicessero alla decantata 'malinconia' della musa belliniana, introdusse riflessioni che potessero esser lette come conturbanti presagi del 'tragico' destino del musicista. Esemplare in tal senso è la lettera scritta da Bellini il 7 giugno 1835 dopo aver ricevuto notizia della morte di Maddalena Fumaroli:

La novella della morte della povera Maddalenina m'afflisse oltremodo; e vedi che combinazione: [ne]l momento che io cess^{ai}/ d'a[ma]re la Giuditta, o per dir meglio fec^{voll}
fare/ forza al mio cuor di dimenticarla: non pian[gea] non una lagrima si vide nei miei occhi: la condotta della Giuditta mi avea chiuso il mio cuore a qualunque abbandono; ma a tal novella dolorosa, al legger le poesie che tu hai posto in musica, piansi amaramente, e vidi che ancora il mio cuore era suscettibile di pena: basta non ne parliamo. ²⁴

²² JOHN ROSSELLI, *Bellini*, Milano, Ricordi, 2001, p. 15.

²³ CESARE DALBONO, *Al professor Francesco Florimo. Lettera di Cesare Dalbono*, in FLORIMO 1882, pp. 273-284: 279.

²⁴ La lettera è custodita nella Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli con segnatura Rari 4.3.6 (52). La versione qui proposta si discosta in più punti dalla trascrizione offerta da Luisa Cambi, che pure ebbe modo di consultare l'autografo; cfr. CAMBI 1943, p. 561. Sui criteri di edizione vedi *infra*, pp. 78-80.

La lettera, peraltro difficile da decifrare a causa di lacerazioni della carta, trasmette un dolore autentico ma contenuto e una commozione che vien messa in risalto dal contrasto con la condizione di paralisi emotiva suscitata in Bellini dalla più recente, e vissuta, relazione con Giuditta Turina. La scrittura è scarna e concisa e il rifiuto di lasciar spazio alla retorica appare ben distante dalla versione amplificata e 'romanzata' di Florimo che, forse spinto dalla cattiva coscienza, evitò di inserire la missiva nell'edizione ufficiale delle lettere e si limitò a mantenerne la menzione negli aneddoti sul compositore:

La prematura morte della povera Maddalena mi ha spezzato il cuore, e la sensazione lacerante che nell'anima mia produsse l'infausta novella è più facile a comprendersi che a descriversi: leggendo la tua lettera ne piansi amaramente la perdita. Quante passate cose mi sono ritornate alla mente! Quanti ricordi! Quante promesse! Quante speranze! Come tutto è passeggero in questo mondo di fantasmagorie! Che Iddio riceva la sua bell'anima nell'eterna sua gloria: la terra non era degna di possederla [...].²⁵

Malgrado talune perplessità espresse da Luisa Cambi,²⁶ nessuno studioso belliniano ha seriamente messo in dubbio la fedeltà delle trascrizioni di Florimo; il primo è stato John Rosselli che – nel corso del Convegno internazionale dal titolo *Vincenzo Bellini. Verso l'edizione critica*, tenuto all'Accademia Chigiana di Siena nel giugno 2000 – ha rivendicato con forza la necessità che l'intero epistolario belliniano venga «vagliato con i metodi di critica storiografica già messi in opera nel Quattrocento da Lorenzo Valla per dimostrare la falsità della cosiddetta donazione di Costantino».²⁷

I criteri dell'indagine storiografica e della critica stilistica inducono a ritenere falsa anche la celebre lettera che – a detta di Florimo – Bellini avrebbe scritto il 26 dicembre 1831, «appena rientrato in casa» dopo la prima rappresentazione di *Norma* al Teatro alla Scala:

Carissimo Florimo,
Ti scrivo sotto l'impressione del dolore, di un dolore che non posso esprimerti, ma che tu solo puoi comprendere. Vengo dalla Scala; prima rappresentazione della *Norma*. Lo crederesti?...*Fiasco!!! fiasco!!!* solenne *fiasco!!!* [...] Io non ho più riconosciuto quei cari Milanesi, che accolsero con entusiasmo, colla gioia sul viso e l'esultanza nel cuore il

²⁵ FLORIMO 1882, p. 107. La falsificazione raggiunge l'acme nel *post scriptum*, che è del tutto assente nell'auto-grafo e nel quale compare il motivo della premonizione della morte precoce: «Sono diversi giorni che una lugubre idea mi segue ovunque e temo anche di esternarla a te... Ma!! Eccola, non ispaventarti. Mi sembra, e te lo dico con ribrezzo, che tra poc'altro tempo dovrò seguire nel sepolcro la poveretta che non è più, e che pure una volta io amai tanto. Che si disperda l'infausto augurio! Non dire puerili questi miei timori: è la mia natura fatta così. Che vuoi?... compatiscimi, o come meglio ti aggrada compiangimi, caro il mio Florimo. Addio!» (*ivi*, p. 108).

²⁶ Cambi ad esempio reputava «di dubbia autenticità» talune lettere che - a detta di Florimo - Bellini avrebbe scritto da Londra (CAMBI 1943, p. 363, nota 1); è del resto sintomatico che lo studioso napoletano le avesse inserite nel *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli* ma non nell'edizione del 1882. Cfr. in particolare la lettera sul primo incontro tra il musicista e Maria Malibran (FLORIMO 1869, pp. 824-826).

²⁷ JOHN ROSSELLI, *Per un'edizione critica dell'epistolario belliniano*, in *Vincenzo Bellini. Verso l'edizione critica*, Atti del Convegno internazionale (Siena, 1-3 giugno 2000), a cura di Fabrizio Della Seta e Simonetta Ricciardi, Firenze, Olschki, 2004, pp. 291-296: 292.

Pirata, la *Straniera* e la *Sonnambula*; e pure io credeva di presentar loro una degna sorella nella *Norma*! Ma disgraziatamente non fu così: mi sono ingannato; ho sbagliato; i miei prognostici andarono falliti e le mie speranze deluse.²⁸

La missiva venne pubblicata per la prima volta nel 1868, in traduzione francese, da Arthur Pougin, che dichiarò espressamente di averne ricevuto copia dal collega di Napoli:

Cette lettre, jusqu'ici absolument inédite, m'a été communiquée avec une bonne grâce charmante par le chevalier Francesco Florimo, qui est aujourd'hui archiviste du même Conservatoire de San Pietro à Majelle, où il étudia avec Bellini, et qui a conservé pour la mémoire de son ami un culte véritable et touchant.²⁹

Da parte sua Florimo la introdusse nel *Cenno storico sulla Scuola musicale di Napoli* nel suo profilo biografico di Bellini e si preoccupò anche di indicarne, in nota, il presunto proprietario:

Al Cavaliere Temple fratello di Lord Palmerston, che trovavasi ministro di Sua Maestà Britannica in Napoli, io donai questa lettera autografa di Bellini, contentandomi, per far cosa grata a quell'alto personaggio, di conservare per me la semplice copia.³⁰

La lettera, inserita a pieno titolo nella raccolta del 1882,³¹ compare anche nell'edizione di Luisa Cambi, che – pur riconoscendo lo scarto del dettato dallo stile belliniano – non ne mise in discussione l'autenticità.³² L'evidenza della sua falsità, consolidata dalla discordanza con due missive del musicista scritte a ridosso della première di *Norma*,³³ impone un severo atteggiamento di cautela nei confronti dell'edizione di Florimo.

²⁸ FLORIMO 1869, pp. 736-737.

²⁹ ARTHUR POUGIN, *Bellini* cit., pp. 112-113, nota 1.

³⁰ FLORIMO 1869, p. 737, nota 2. Il contenuto della lettera è smentito da due successive missive del musicista, indirizzate rispettivamente allo zio Vincenzo Ferlito (lettera del 28 dicembre 1831) e a Giovan Battista Perucchini (lettera del 31 dicembre 1831).

³¹ FLORIMO 1882, pp. 397-398.

³² «Questa lettera è stata verosimilmente da Florimo ritoccata e abbellita; ma non inventata: basterebbe la nota qui sopra riportata a dimostrarlo; Florimo non avrebbe nominato personaggi così importanti» (CAMBI 1943, p. 290, nota 1). Luisa Cambi dava dunque credito all'autenticità della missiva per la reputazione dei nobili inglesi citati da Florimo: William Temple era stato ambasciatore plenipotenziario britannico a Napoli; il fratello Henry John Temple, terzo visconte Palmerston (1784-1865), fu Segretario di Stato per gli Affari Esteri e poi primo ministro del Regno Unito. Le motivazioni addotte da Cambi sono state contestate da John Roselli: «La Cambi non sapeva però che nel 1868, all'epoca in cui la lettera veniva pubblicata per la prima volta, i notabili erano entrambi morti e la famiglia Temple era ormai estinta» (JOHN ROSSELLI, *Bellini* cit., p. 22).

³³ Si tratta della lettera del 28 dicembre 1831, indirizzata allo zio Vincenzo Ferlito, e di quella a Giovan Battista Perucchini, datata 31 dicembre 1831. La prima fu pubblicata su «L'Ora» di Palermo il 3 novembre 1901 e venne riprodotta in fac-simile nel dicembre 1831 ne «L'Illustrazione italiana»; della seconda, pubblicata nel 1884 a cura di Giovanni Salvioli (*Vincenzo Bellini. Lettere inedite* cit., pp. 10-12), è stato rinvenuto l'autografo, oggi custodito nell'Archivio storico della RAI di Torino.

Nel progetto di una nuova edizione critica dei carteggi belliniani si vaglieranno con circospezione le lettere presenti soltanto nei volumi del 1869 e del 1882 e prive di ulteriori riscontri; quanto alle missive per le quali non si dispone dell'autografo, si darà maggior credito alle rimanenti fonti secondarie: di fatto, sebbene viziate da inevitabili carenze metodologiche, le trascrizioni – sistematiche o occasionali – di altri curatori del XIX e del XX secolo raramente appaiono gravate da programmatiche manipolazioni come quelle messe in atto da Florimo.

3. Dall'edizione di Luisa Cambi alle più recenti pubblicazioni

Nonostante le esitazioni manifestate da Luisa Cambi nei confronti della raccolta del 1882, gli inevitabili errori di trascrizione e di interpretazione e le omissioni determinate da difficoltà di decodificazione,³⁴ la sua edizione appare ancora esemplare per la serietà dell'impianto, il rigore documentario e – in presenza degli autografi – la fedeltà al dettato originale.

Nei decenni successivi alla pubblicazione del suo *Epistolario*, nuove lettere sono venute alla luce. Nel 1959 Pastura dava alle stampe a Firenze il primo importante contributo novecentesco agli studi belliniani: *Bellini secondo la storia*, nel quale erano inserite diverse lettere inedite; per la realizzazione del volume infatti lo studioso catanese si era avvalso del materiale documentario che era frattanto confluito nel Museo Civico Belliniano, del quale nel 1950 era diventato direttore.³⁵ Un anno dopo la monografia del Pastura, Frank Walker in un articolo inserito nella «Rivista del Comune di Catania» dava notizia di un congruo numero di lettere, disperse in varie biblioteche italiane e straniere.³⁶

Negli anni settanta due concisi ma densi contributi hanno incrementato la conoscenza della corrispondenza belliniana: nel 1973 Luisa Cambi, a trent'anni di distanza dalla sua prima edizione, trascriveva – sulla base di criteri più conservativi di quelli adottati negli anni quaranta – un cospicuo 'pacchetto di autografi' relativi a lettere in parte ignote, in parte conosciute soltanto da fonti secondarie;³⁷ nel 1977 lo studioso tedesco Friedrich Lippmann pubblicava dieci lettere inedite, nove delle quali custodite in biblioteche americane.³⁸

³⁴ È quanto avviene ad esempio nella lettera a Florimo del 24 luglio 1834, nella quale Bellini annunciava l'invio a Napoli della «musica di Kalkbrenner (ti mando solo, tutto ciò che ha composto, fuorché i gran concerti per piano forte con orchestra, se Zingarelli li vuole scrivemelo che glie li manderò)». Nell'edizione di Cambi il nome del pianista e compositore tedesco Friedrich Kalkbrenner non compare e lo spazio bianco corrispondente è giustificato dall'illeggibilità della grafia belliniana (cfr. CAMBI 1943, p. 417, nota 1).

³⁵ FRANCESCO PASTURA, *Bellini secondo la storia* cit.

³⁶ FRANK WALKER, *Lettere disperse e inedite di Vincenzo Bellini*, «Rivista del Comune di Catania», VIII/4, ottobre-dicembre 1960, pp. 3-15. Si tratta di lettere conservate a Genova (Civico Istituto Mazziniano), Firenze (Biblioteca Riccardiana e Moreniana), Forlì (Biblioteca Civica Aurelio Saffi, Fondo Piancastelli), Reggio nell'Emilia (Archivio di Stato), Venezia (Biblioteca del Conservatorio Benedetto Marcello), Vicenza (Biblioteca Civica Bertoliana), Berlino (Deutsche Staatsbibliothek), Vienna (Wienbibliothek im Rathaus), Cambridge, Massachusetts (Houghton Library).

³⁷ LUISA CAMBI, *Bellini. Un pacchetto di autografi*, in *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973, pp. 53-90.

³⁸ FRIEDRICH LIPPMANN, *Belliniana*, in *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi in onore di Massimo Mila*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 281-317. Solo la lettera destinata a Francesco Florimo e datata 13 febbraio 1828 è stata

Infine a partire dagli anni novanta un apporto significativo è venuto dai due volumi di Carmelo Neri, che ha rintracciato un considerevole numero di missive di mano belliniana grazie a una meticolosa ricerca bibliotecaria, condotta in ambito nazionale, e altresì grazie a una attenta ricognizione di quanto nell'ultimo trentennio del Novecento è passato attraverso il mercato antiquario.³⁹ Merito del Neri è anche quello di aver dato alle stampe la prima raccolta di lettere di cui Bellini fu destinatario, in gran parte conservate al Civico Museo Belliniano di Catania.⁴⁰

L'approccio metodologico dello studioso catanese, che non sempre dà mostra di aver consultato gli autografi e le cui trascrizioni non sono esenti da imprecisioni e lacune, desta più d'una perplessità. Il lavoro di Neri è stato comunque essenziale e non può essere eluso nella realizzazione di una nuova edizione dei carteggi belliniani, che accoglierà l'intera corrispondenza nota del musicista.

4. *Le finalità della nuova edizione*

La prima finalità della nuova edizione critica è quella di render conto di tutte le acquisizioni documentarie della corrispondenza belliniana finora attestate. Laddove è possibile, si farà riferimento agli autografi, che in taluni casi – sebbene inaccessibili perché custoditi in collezioni private o perché smarriti – sono pervenuti in ristampa anastatica. Riproduzioni in fac-simile di lettere non più disponibili si trovano tanto nell'edizione di Cambi del 1943 quanto nella monografia di Pastura *Bellini secondo la storia*, e da questi volumi sono state prese in visione; l'autografo della lettera a Giacomo Barbò datata 22 marzo 1832, verosimilmente custodita in una collezione privata, è stato consultato sulla riproduzione inserita nel primo dei quattro tomi de *Il secolo XIX descritto e illustrato* di Hans Krämer, pubblicato nel 1901.⁴¹ Altri autografi sono stati parzialmente desunti da cataloghi d'asta o da inventari di librerie antiquarie; in una circostanza si è potuto controllare l'intero autografo, le cui pagine sono state pubblicate in tempi diversi nei cataloghi di Christie's e di Lim Antiqua.⁴²

Dal 2005 a oggi sono venute alla luce molte lettere per le quali si disponeva soltanto della trascrizione, che in taluni casi si è scoperta distante dalla versione data alle stampe. Esempari sono le vicende della lettera scritta a Napoli il 28 gennaio 1832 e indirizzata a Giovanni Battista Perucchini. Sino al 2001 se ne conosceva soltanto la prima parte, edita da Salvio

da Lippmann rinvenuta in Italia, nella Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli (in cui è giunta nel 1972 a seguito della donazione di un privato); le altre si trovano alla Pierpont Morgan Library e alla Public Library di New York.

³⁹ CARMELO NERI, *Lettere di Vincenzo Bellini (1819-1835)*, Catania, Publicicula, 1991; ID., *Vincenzo Bellini. Nuovo Epistolario. 1819-1835*, Catania, Agorà, 2005.

⁴⁰ CARMELO NERI, *Caro Bellini... Lettere edite e inedite a Vincenzo Bellini*, Catania, Prova d'autore, 2001.

⁴¹ HANS KRÄMER, *Il secolo XIX descritto e illustrato. Storia delle vicende politiche e della cultura*, vol. I (1795-1840), Milano, Società Editrice Libreria, 1901, pp. 704-705.

⁴² È il caso della lettera scritta a Milano il 2 novembre 1832 e inviata ad Alessandro Lamperi, che – posta in vendita nel 2005 da Christie's e nel 2007 da Lim Antiqua – è stata riprodotta parzialmente in facsimile nei rispettivi cataloghi.

nella brochure del 1884;⁴³ l'autografo della seconda metà è stato rinvenuto in un lotto di carte appartenute al Perucchini, acquistato dal Comune di Catania in un'asta tenuta da Christie's a Roma nel dicembre 1998 e ora custodito al Museo Civico Belliniano. La riproduzione anastatica della sezione autografa della missiva e la corrispondente trascrizione sono state pubblicate nel 2001 in concomitanza con le Celebrazioni per il bicentenario della nascita di Bellini;⁴⁴ nel 2002 infine al Museo Correr di Venezia sono state ritrovate le pagine autografe rimanenti della lettera, che – sia pur smembrata e custodita in due biblioteche – è oggi disponibile nella sua interezza.⁴⁵

Sono emerse anche lettere delle quali non si conosceva l'esistenza. Alcune sono state rinvenute in biblioteche italiane e straniere: l'Archivio Capitolare di Pistoia, l'Istituto Suor Orsola Benincasa di Napoli, il Musée Royal di Mariemont, la Staatsbibliothek di Berlino, la Staats-und Universitätsbibliothek di Amburgo, lo Stadtgeschichtliches Museum e la Universitätsbibliothek di Lipsia, lo Stadtarchiv di Hannover.⁴⁶ Altre lettere sono comparse in cataloghi di case antiquarie,⁴⁷ altre ancora sono state messe a disposizione da privati,⁴⁸ ed è probabile che autografi mancanti o del tutto ignoti emergano nei prossimi anni. Di certo la nuova edizione critica fotograferà una mappa della corrispondenza belliniana non definitiva, aperta a integrazioni e aggiustamenti. La sua natura *in fieri* sarà del resto resa evidente dall'inclusione di lettere per le quali non si dispone dell'autografo né di trascrizioni, ma di cui è accertata l'esistenza attraverso documenti di vario genere; nella nuova edizione tali

⁴³ GIOVANNI SALVIOLI, *Vincenzo Bellini. Lettere inedite* cit., pp. 13-14.

⁴⁴ Cfr. *Mio caro amico. Per un'edizione critica dell'Epistolario belliniano*, a cura di Graziella Seminara, Catania, Comitato Nazionale per le Celebrazioni Belliniane, 2001, pp. 20-27.

⁴⁵ Il ritrovamento delle restanti pagine autografe si deve a Carlida Steffan, che ringrazio per la segnalazione.

⁴⁶ Nell'Archivio Capitolare di Pistoia è conservata una lettera indirizzata a Giuseppe Denza, che porta la data del 15 giugno 1834; nell'Archivio della Fondazione Pagliara, custodito presso l'Istituto Suor Orsola Benincasa di Napoli, si è trovata una lettera al Presidente della Compagnia d'Industria e Belle Arti di Napoli, scritta da Parigi l'11 febbraio 1835. Quest'ultima lettera è stata pubblicata da Fabrizio Della Seta nell'edizione critica dei *Puritani* da lui curata: VINCENZO BELLINI, *I Puritani*, a cura di Fabrizio Della Seta, tomo I, Milano, Ricordi, 2013 («Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini», vol. 10), pp. XI-XXXI: XIV-XV. Al Musée Royal di Mariemont in Belgio è stata rinvenuta una lettera a Giovanni Battista Perucchini, datata 8 luglio 1832; tra le lettere reperite in diverse biblioteche tedesche segnaliamo la missiva a Hippolyte-André-Jean-Baptiste Chélar, spedita da Bellini nel 1833 durante il soggiorno a Londra e custodita alla Staats-und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky di Amburgo, e quella a Davide Banderali, scritta da Parigi il 16 agosto 1834 e compresa nella Collezione Nebauer della Universitätsbibliothek di Lipsia.

⁴⁷ Ad esempio nel 2012 è stata pubblicata nel Catalogo 698 della casa antiquaria Stargardt Musik (Berlino) una lettera scritta da Bellini nel marzo 1833 e indirizzata al compositore dilettante Luigi Perotti.

⁴⁸ È il caso del professor Mario Valente (USA), che nel 2001 ha messo a disposizione di Pierluigi Petrobelli la riproduzione anastatica di sette lettere autografe. Tre missive sono del tutto inedite e vennero inviate da Bellini rispettivamente a Filippo Guerrera (26 giugno 1819), a Giuditta Turina (29 dicembre 1832), ad Alessandro Lamperi (12 aprile 1833). La lettera a Giuseppe Bornacini del 21 marzo 1833 era stata pubblicata da Florimo nel *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli* (pp. 746-747), ma in versione incompleta; quella ad Alessandro Lamperi del 7 ottobre 1834 faceva parte delle missive della collezione Patetta trascritte nel 1932 da Alessandro Luzio (*Un amico torinese di Vincenzo Bellini* cit., pp. 130-131); due lettere per Pepoli – entrambe scritte da Puteaux nel maggio 1834 – furono pubblicate dallo stesso poeta di Bologna nelle sue *Ricordanze biografiche* (pp. 27-28, 29-31).

lettere saranno inserite in base alla loro collocazione – effettiva o presunta – nella sequenza cronologica dei carteggi.

5. Bellini e la “grammatica epistolare” dell’Ottocento

La corrispondenza di Bellini dà mostra di una sostanziale adesione a quella che Luca Serianni ha definito “grammatica epistolare” ottocentesca, vale a dire «l’insieme di convenzioni che – ancora nell’Ottocento – regolavano i rapporti tra corrispondenti, anche quelli improntati a cordiale spontaneità». ⁴⁹ Tali convenzioni riguardavano le formule di esordio e di congedo, i *topoi* epistolari e metaepistolari, le modalità di articolazione del testo, la prossemica epistolare.

Per le formule di esordio Bellini privilegiava l’allocuzione «amico» o in alternativa la formula «mio caro», seguita dal cognome del corrispondente; solo per le personalità d’alto rango ricorreva a modi più formali e reverenziali. Per il commiato il musicista si affidava in maniera pressoché pervasiva all’espressione «addio»; nelle sue lettere inoltre prevalgono le formule di congedo “legate”, in cui la firma di chiusura della lettera si pone come «punto di arrivo di un più complesso giro di frase». ⁵⁰ Fanno parte dei *topoi* epistolari le informazioni sulla propria salute, le preoccupazioni per quella dell’interlocutore, la preghiera di consegnare i propri saluti ai parenti e agli amici del destinatario, che manca di rado alla fine delle lettere belliniane; alla dimensione metaepistolare appartengono invece le notizie sul luogo e il tempo della scrittura (cronotopo epistolare) e le considerazioni sullo stato e le modalità della corrispondenza, particolarmente presenti nei rapporti epistolari più frequenti.

Quanto alle modalità di articolazione della lettera, Bellini – benché si dilungasse spesso in periodi lunghi e contorti, costruiti con un controllo difficoltoso delle regole interpuntive – procedeva per lo più per giustapposizioni tematiche e ricorreva al trattino per segnalare il cambio di argomento; tra le formule di chiusura il musicista prediligeva l’avverbio «basta», forse perché gli consentiva di introdurre una sezione testuale del tutto nuova senza il ricorso a più rituali formule di passaggio. In merito alla prossemica, nelle missive belliniane appaiono rispettate le norme relative ai rapporti gerarchici o paritari tra corrispondenti, come prova il corretto uso del ‘dar la linea’: «lo spazio bianco lasciato tra l’intestazione e l’inizio della lettera e tra le formule di congedo e la firma», ⁵¹ la cui ampiezza dipendeva dal grado di importanza dell’interlocutore.

Nonostante il riguardo al cerimoniale epistolare, lo stile di Bellini reca l’impronta della marcata individualità del musicista, della sua compiuta e consapevole personalità artistica e umana. Inoltre le lettere più informali si caratterizzano per un’accentuata espressività, conseguita attraverso precise strategie testuali; si veda questo passo di una lunga missiva a

⁴⁹ LUCA SERIANNI, *Spigolature linguistiche dal carteggio “Verdi-Ricordi”*, in *Viaggiatori, musicisti, poeti*, Milano, Garzanti, 2002, pp. 162-179: 167; lo scritto era già stato pubblicato in «Studi verdiani», x, 1994-1995, pp. 104-117.

⁵⁰ LUCA SERIANNI, *Spigolature linguistiche dal carteggio “Verdi-Ricordi”* cit., p. 168.

⁵¹ GIUSEPPE ANTONELLI, *La grammatica epistolare nell’Ottocento*, in *La cultura epistolare nell’Ottocento*, a cura di Giuseppe Antonelli, Carla Chiummo, Massimo Palermo, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 27-49: 28.

Florimo, scritta a Milano il 14 luglio 1828:

Già è destino che noi dobbiamo avere de' dispiaceri per altri; mentre ti ho detto e t'ho pregato che non ne voglio più saper di nessuno, e tu sempre batti là, e mi raffronti, e mi dispiaci, ed io non ne voglio più sapere di nessuno, più di nessuno affatto affatto: mi bastano i miei dolori, le mie premure, i miei timori, la pena d'esser diviso dei miei più cari, e tanti e tanti altri pensieri che mi frastornano.

L'impostazione retorica del discorso è giocata su una strutturazione delle frasi e dei periodi di tipo paratattico, organizzata su moduli binari («mentre ti ho detto e t'ho pregato») o ternari («e tu sempre batti là, e mi raffronti, e mi dispiaci»), su repliche variate, ravvicinate o a distanza (non ne voglio più saper di nessuno [...] non ne voglio più sapere di nessuno, più di nessuno), nonché su raddoppiamenti di aggettivi o di avverbi («affatto affatto» «tanti tanti») che appaiono impiegati a fini di intensificazione espressiva. Particolarmente frequente è l'impiego di diminutivi accrescitivi superlativi, che si interseca con l'adozione di precisi artifici retorici: come l'apostrofe o le proposizioni enfaticamente interrogative ed esclamative, che palesano la prepotente tensione all'oralità e alla dialogicità della comunicazione epistolare belliniana e la investono di una marcata carica gestuale.

L'acuta, seppur irriflessa, consapevolezza delle tecniche della scrittura, costitutiva per un artista impegnato in una rigorosa ricerca compositiva, non occulta peraltro la superficiale e approssimativa preparazione culturale di Bellini; in più smentisce le sue presunte conoscenze in discipline come «la rettorica» e la «filosofia» nonché la padronanza delle lingue «Inglese, Italiana, Francese e Greca», vantate da un anonimo cronista nel profilo biografico manoscritto conservato al Museo Belliniano di Catania.⁵² Benché nel susseguirsi del tempo si constati un approccio più sorvegliato alla redazione epistolare e un progressivo superamento delle tracce dialettali più evidenti, perdurano sino alle ultime missive le incertezze relative all'ortografia e alla morfosintassi e resta saldo il radicamento linguistico nel sostrato dialettale siciliano e più in generale meridionale.⁵³

6. I criteri di edizione

Se si escludono le componenti relative al paratesto, nel progetto di edizione dei carteggi ci si è proposti di recuperare tutti questi tratti della scrittura belliniana sulla base di un approccio editoriale per quanto possibile conservativo. A tal proposito si è tenuto conto dei criteri di edizione determinati per la redazione del Corpus Editoriale Ottocentesco Digitale (CEOD), un archivio di epistolari ottocenteschi inediti di scrittori di svariata formazione

⁵² Benché il documento presenti l'intestazione «nonno del Vincenzo», di certo non fu scritto da Vincenzo Tobia Bellini, che – deceduto nel 1829 a ottantacinque anni – non poteva essere a conoscenza di eventi del percorso artistico del nipote accaduti negli anni '30 dell'Ottocento. La riproduzione anastatica del manoscritto e la corrispondente trascrizione si leggono in SALVATORE ENRICO FAILLA, *Bellini Vincenzo in Catania*, Catania, Maimone, 1985, pp. 120-145.

⁵³ Su questi aspetti della scrittura belliniana, cfr. FIAMMA NICOLÒDI, *Appunti sull'epistolario di Bellini*, in *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita* cit., pp. 1-25.

culturale, posto on line sul portale <http://ceod.unistrasi.it/>.⁵⁴ In ambito musicologico un modello editoriale di tipo conservativo è costituito dalle edizioni dei carteggi di Verdi, promosse dalla Fondazione Istituto nazionale di Studi verdiani;⁵⁵ in una recensione ai primi due volumi della corrispondenza tra il musicista di Busseto e Giulio Ricordi, Luca Serianni ne ha condiviso l'impostazione metodologica e ha inoltre apprezzato la scelta di integrare le lettere con «le minute, gli abbozzi, le correzioni superstiti: tutti elementi che consentono di farci subito un'idea, se non della varia personalità degli scriventi, almeno del loro diverso atteggiamento di fronte alla pratica della scrittura».⁵⁶

A partire dal confronto con queste esperienze e con il parallelo progetto dell'Epistolario pucciniano, promosso dal Centro Studi Giacomo Puccini, sono stati definiti i criteri editoriali che presiederanno all'edizione dei carteggi belliniani. In particolare si è deciso di mantenere l'interpunzione originale, l'utilizzo delle maiuscole e delle minuscole, la separazione tra parole congiunte nell'uso odierno, l'adozione di segni paragrafematici ormai in disuso come il trattino, i due punti e le lineette sovrapposte, impiegati con funzione interpuntiva o quali segni di abbreviazione. Si è rispettata l'articolazione in capoversi ed è stato restituito il ricorso alla rientranza; in ossequio alla consuetudine belliniana, si è scelto di allineare a destra l'indicazione del luogo e/o della data della lettera e la firma.

Gli interventi redazionali sono stati limitati alla normalizzazione degli accenti, sempre mantenuti quando siano presenti nell'originale ma impiegati secondo gli attuali criteri, e alla uniformazione delle molteplici declinazioni di alcuni segni paragrafematici: i puntini di sospensione, uniformati a tre; i trattini, resi con il trattino medio anche qualora nell'autografo si presentino allungati o doppi; le lineette sovrapposte, indicate con il segno = anche laddove siano allungate; le sottolineature, restituite con il corsivo anche se doppie. È stata altresì praticata la separazione delle parole secondo l'uso odierno e si è stabilito di introdurre l'ac-

⁵⁴ Il CEOD è stato concepito e realizzato nell'ambito del progetto PRIN 2001 "Tradizioni e testi. Edizioni, studi e strumenti per la Biblioteca Italiana Digitale", che ha coinvolto l'Università per stranieri di Siena, l'Università di Cassino e l'Università La Sapienza di Roma. Il corpus è stato successivamente ampliato grazie al progetto PRIN 2005 "Archivio Italiano Tradizione Epistolare in Rete" al quale hanno preso parte anche le Università di Milano e di Pavia. I due progetti sono stati supportati da una serie di contributi critici contenuti nel citato volume *La cultura epistolare nell'Ottocento* e nel successivo *La scrittura epistolare nell'Ottocento. Nuovi sondaggi sulle lettere del CEOD*, a cura di Giuseppe Antonelli, Massimo Palermo, Danilo Poggiogalli, Lucia Raffaelli, Ravenna, Pozzi, 2009.

⁵⁵ Cfr. *Carteggio Verdi-Ricordi 1880-1881*, a cura di Pierluigi Petrobelli, Marisa Di Gregorio Casati, Carlo Matteo Mossa, Parma, Istituto di Studi verdiani, 1988; *Carteggio Verdi-Ricordi 1882-1885*, a cura di Franca Cella, Madina Ricordi, Marisa Di Gregorio Casati, Parma, Istituto di Studi verdiani, 1994; *Carteggio Verdi-Ricordi 1886-1888*, a cura di Angelo Pompilio e Madina Ricordi, Parma, Istituto di Studi verdiani, 2010.

⁵⁶ LUCA SERIANNI, *Spigolature linguistiche dal carteggio "Verdi-Ricordi"* cit., p. 163. Bellini ricorreva a una prima stesura soltanto nel caso di lettere formali come quella inviata il 14 febbraio 1834 a Giovanni Galeota, segretario della Società d'Industria e Belle Arti di Napoli, in merito alle trattative per la composizione di una nuova opera per il Teatro di San Carlo. La minuta è conservata al Museo Civico Belliniano di Catania, la versione emendata della lettera fu inviata a Florimo in quella stessa data: il confronto tra le due stesure rivela interventi dello scrivente in direzione della lezione ritenuta più corretta sul piano ortografico e morfosintattico e nell'uso della punteggiatura; ma emergono anche preoccupazioni di tipo stilistico, evidenti nella preferenza accordata a soluzioni lessicali reputate più colte nonché nella ricerca di una maggiore concisione ed essenzialità.

cento, se mancante, in taluni usi della congiunzione negativa *né*, dell'avverbio *così*, delle forme verbali *è* e *à* (impiegata quest'ultima da Bellini in pari misura dell'allografo con *h* iniziale).⁵⁷

Una *Tavola delle abbreviazioni*, posta a incipit dell'edizione, consentirà di decifrare le abbreviazioni ricorrenti che verranno mantenute nella trascrizione, così come il ricorso alla scrittura in apice per le sillabe finali nelle parole abbreviate. Saranno invece riportate tra parentesi uncinate o angolari (◊) le integrazioni di abbreviazioni di certa interpretazione e quelle relative a taluni segni tachigrafici, come la *p* tagliata da un'asta trasversale; le parentesi quadre verranno impiegate per le integrazioni congetturali e per le lacune non sanabili (dovute al deterioramento della carta o alla indecifrabilità della scrittura), segnalate dall'inserzione di puntini di sospensione in numero pressoché corrispondente a quello dei grafemi illeggibili dell'originale.

Si è previsto di indicare le cancellature con il testo barrato, collocato nella medesima posizione dell'originale; se illeggibili, saranno segnalate con ~~xxx~~. In caso di correzioni interne alla parola, dettate per lo più dal recupero della dizione corretta o da interventi di ipercorrettismo, si riporterà in trascrizione la versione definitiva e la natura della modifica sarà segnalata in nota. Le aggiunte interlineari saranno poste in apice e tra barre oblique, quelle inserite in margine saranno anch'esse in apice ma tra doppie barre oblique.

In talune lettere, verosimilmente per mancanza di spazio, il proseguimento del discorso veniva sovrascritto da Bellini trasversalmente sul testo, sì da porre rilevanti problemi di decifrazione; le sovrascritture saranno rese da un diverso carattere tipografico e in nota se ne indicherà la collocazione, in riferimento alla facciata della lettera e alle parole iniziale e finale.

Nel caso di lettere non disponibili in autografo si è provveduto a uniformare l'impiego dei segni diacritici e delle abbreviazioni alla lezione dominante nelle missive immediatamente precedenti e successive; il riferimento alla lezione prevalente in un dato periodo di tempo è stato messo in pratica anche per l'interpretazione congetturale di parole di dubbia decifrazione (indicata anch'essa dalle parentesi quadre).

In complesso si è tentato di coniugare la restituzione del dettato originale delle lettere con la realizzazione di una versione che ne consenta una lettura agevole senza rinunciare ai segni, alle correzioni, alle aggiunte, alle cancellature, alle incoerenze della prosa epistolare di Bellini: tracce tangibili della sua fatica di scrivere e al tempo stesso della sua tenace ricerca della verità comunicativa.

7. *Questioni di stile*

Il tentativo di realizzare una trascrizione fedele della corrispondenza belliniana non è determinato soltanto da astratto rigore filologico: tra le pieghe della scrittura passa una straordinaria quantità di informazioni sul percorso artistico e culturale del compositore.

Basti pensare alla svolta nello stile epistolare che si riscontra a partire dal soggiorno milanese di Bellini, testimoniata dalla crescente padronanza del lessico, della morfologia e della sintassi, dall'ampliamento esponenziale del vocabolario utilizzato, dall'assunzione sistemati-

⁵⁷ In tutti questi casi si è previsto di segnalare in nota la lezione originale.

ca di francesismi lessicali e sintattici, dall'adozione di espressioni e locuzioni di derivazione letteraria o provenienti dalla 'lingua' del melodramma, dagli sforzi evidenti di riscatto del proprio *modus scribendi*: atteggiamenti tutti sollecitati dal confronto con un *milieu* aristocratico colto e di levatura europea e dalla frequentazione della produzione letteraria contemporanea in funzione della individuazione di soggetti adeguati per i libretti delle proprie opere.

Colpisce inoltre la permeabilità della scrittura belliniana agli influssi della critica teatrale coeva, vistosa nei resoconti degli spettacoli che il musicista recapitava ai suoi corrispondenti. Sono mutuati dalle recensioni dell'epoca il lessico, la propensione all'amplificazione retorica, la pratica dell'iperbole, ma anche tematiche peculiari come l'impossibilità di restituire l'esito dell'evento spettacolare in tutta la sua pienezza, come si può constatare nella narrazione della prima rappresentazione de *La straniera* al Teatro alla Scala:

La mia *Straniera* è andata in scena Sabato 14 corr^{te}, ed io non trovo termini come descrivergli l'incontro, il quale non si ^{\può/} chiamare *furore*, *andare alle stelle*, *fanatismo*, *entusiasmo*, ec: no; gli assicuro che nessuno di questi termini basta per esprimere il piacere che destò: tutta la musica, la quale ha fatto gridare tutto il publico da matto.⁵⁸

A ciò si aggiunga il ricorso in chiave enfatica alle subordinate consecutive e la predilezione per la sintassi nominale, evidenti ad esempio nella cronaca di una precedente *première* scaligera, quella de *Il pirata*:

La Sortita di Rubini un furor tale che non si può esprimere, ed io mi sono alzato ben 10: volte per ringraziare il publico: La cavatina della ^{\prima/} donna pure applaudita: dopo un coro di Pirati con l'Eco, il quale ha fatto un piacer tale, per la novità d'aver immaginato l'eco così bene [...]; tutto ciò fa un'effetto tale, ed ho riscosso tanti e tanti applausi, che m'assalì per la gran commozione di contento un pianto convulsivo che appena potei frenare dopo cinque minuti: segue dopo una scena e duetto di Rubini e La Lalande, che alla fine il publico gridando tutti come matti hanno fatto un tal fracasso che sembrava un'inferno.⁵⁹

Ancor più importante è il vaglio delle espressioni tecniche impiegate da Bellini nelle sue lettere. Se è vero che il musicista condivideva appieno quel «lessico melodrammatico italiano che la comunità musicologica tenta faticosamente di ricostruire»,⁶⁰ discrasie e ricorrenze

⁵⁸ Lettera di Bellini a Vincenzo Ferlito, 16 febbraio 1829; cfr. CAMBI 1943, p. 182. L'autografo appartiene oggi a una collezione privata, ma venne riprodotto in fac-simile sul quotidiano progressista di Catania «L'Unione» il 3 novembre 1901, in occasione del primo centenario della nascita del compositore.

⁵⁹ Lettera di Bellini a Vincenzo Ferlito, 29 ottobre 1827; cfr. CAMBI, 1943, pp. 26-27. La lettera fu pubblicata da Florimo nell'edizione del 1882 (pp. 285-287); l'autografo si trova alla Pierpont Morgan Library di New York. Sullo stile delle recensioni teatrali dell'epoca cfr. STEFANIA DE STEFANIS CICCONE, *Saggio introduttivo*, in *La stampa periodica milanese della prima metà dell'Ottocento. Testi e concordanze*, a cura di Stefania De Stefanis Ciccone, Ilaria Bonomi, Andrea Masini, vol 1, Pisa, Giardini, 1983, pp. VII-CXLIII; cfr. inoltre LUCIA RAFFAELLI, «... vi sono momenti ch'io mi sento padrona del Mondo!»: *primi materiali sulla lingua delle cantanti liriche*, in *La scrittura epistolare nell'Ottocento*, a cura di Giuseppe Antonelli, Massimo Palermo, Danilo Poggiogalli, Lucia Raffaelli, Ravenna, Pozzi, 2009, pp. 33-47.

⁶⁰ MARCO BEGHELLI, *Il lessico melodrammatico di Bellini*, in *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita* cit., pp.

terminologiche consentono di ricostruire il suo personale punto di vista e le sue stesse concezioni estetiche. Basti rileggere questo passo della lettera inviata a Florimo da Genova il 5 aprile 1828 nell'imminenza della prima rappresentazione di *Bianca e Fernando*:

Iersera fu l'ultima prova piena e questa sera sarà la generale. I pezzi, su cui spero, sono le tre cavatine e il finale del primo atto e il duetto e le due scene del secondo; e specialmente la scena della Tosi è d'un effetto indicibile; il primo tempo formato da un largo, il secondo dall'agitato che sai e il terzo da una cabaletta che è d'un brillante declamato che trasporta: in una parola non faremo fiasco certo. [...] Iersera il duetto ha fatto piangere quante persone v'erano: David e la Tosi lo dicono come due angeli, e David in particolare lo dice molto meglio, che quando lo provò la prima volta in cotesta città.⁶¹

Come è stato già rilevato, queste poche righe concentrano termini e le locuzioni largamente correnti nella pratica compositiva e nella recezione dell'opera italiana post-rossiniana:

Ce n'è abbastanza per appagare il lessicologo più avido di attestazioni musicali: vi sono termini relativi alle forme compositive, sia a livello della macroforma (*pezzo, cavatina, scena, duetto, finale*), sia delle singole sezioni interne (*primo, secondo e terzo tempo, largo, cabaletta*); vi sono i generi compositivi che le riempiono (*agitato, declamato*, con la locuzione quasi ossimorica *un brillante declamato*); troviamo infine il lessico della produzione teatrale (*prova piena, prova generale*) e quello della recezione (*effetto, trasporto, fiasco*).⁶²

Ma ritroviamo anche il topos dell'indicibilità, associato a una preoccupazione per l'«effetto» che ritorna con impressionante insistenza nell'epistolario del musicista, dagli studi al Real Collegio di Musica di Napoli fino al soggiorno francese. Anche l'impiego del verbo “dire” (per ‘pronunciare’, ‘recitare’) attraversa tutta la corrispondenza belliniana e rimanda il lettore a una precisa tradizione di impianto classicista: l'uso di locuzioni che definivano l'intonazione vocale come nobile ed elegante ‘pronuncia’ della parola era ancora ampiamente diffuso nei primi decenni dell'Ottocento e risiedeva in una concezione del canto drammatico come «imitazione del discorso»⁶³ che stava alla base della vocalità ‘spianata’ di ascendenza

27-37: 27.

⁶¹ Cfr. CAMBI 1943, p. 73. La lettera compare solo in Florimo 1882 (pp. 319-322), ma può esser reputata autentica: non si discosta infatti da altre missive autografe scritte dal musicista durante il soggiorno genovese, con le quali condivide termini, locuzioni e considerazioni di natura compositiva ed estetica.

⁶² MARCO BEGHELLI, *Il lessico melodrammatico di Bellini* cit., p. 28.

⁶³ Così definiva il canto Girolamo Crescentini nel *Discours préliminaire* al suo *Recueil d'exercices pour la vocalisation musicale*, pubblicato a Parigi da Imbault – in italiano e in francese – nel 1811. Non va dimenticato che la lezione belcantistica del celebre soprano (che Bellini conobbe al Real Collegio di Musica in Napoli, dove Crescentini insegnava dal 1816) influenzò la formazione di importanti interpreti belliniani come Giuditta Pasta: la cantante fu acclamata interprete del ruolo di Romeo in *Giulietta e Romeo* di Niccolò Zingarelli, l'opera più famosa del maestro di Bellini, portata per la prima volta sulle scene proprio da Crescentini nel 1796. Sulle radici classicistiche della poetica di Bellini, cfr. SIMON MAGUIRE, *Vincenzo Bellini and the Aesthetics of Early Nineteenth-Century Italian Opera*, New York & London, Garland, 1989.

napoletana, della quale Stendhal aveva lamentato la scomparsa.⁶⁴

Infine la locuzione «brillante declamato» sembra forgiata dal compositore nel tentativo di render conto della novità del suo stile vocale. A ben vedere, anche questa è una costante dei carteggi di Bellini: la ricerca di termini ed espressioni, anche di nuovo conio, atti a restituire con icastica evidenza procedimenti e costrutti affatto originali. Lo confermano le «oscillazioni nomenclatorie»⁶⁵ che si colgono nelle lettere dedicate ai *Puritani* e che tradiscono lo sforzo di spiegare le strutture morfologiche sperimentate in quell'ultima opera: forme dalla concezione inedita, più ibride, dinamiche e complesse di quelle del passato.

8. La ricostruzione del processo compositivo

I carteggi procurano anche preziose indicazioni sul metodo di lavoro di Bellini, collaudato in occasione della ripresa genovese di *Bianca e Fernando*: il musicista annotava in pagine e pagine di schizzi, oggi conservate al Museo Belliniano, frasi melodiche più o meno compiute, che avrebbe poi adattato ai versi del testo poetico e ai contenuti del dramma.⁶⁶ Il compositore ne discusse più volte con Florimo, nei mesi di attesa che precedettero la composizione della *Straniera*: «Io ho incominciato i miei studi giornalieri, e par che non vadano male, perché ho composto qualche bella frase, che diventerà in grande secondo il pezzo che le toccherà» (lettera del 12 maggio 1828);⁶⁷ «Giornalmente sto facendo dei motivi, ma ancora non ho potuto fare delle cabalette, e speriamo che verranno» (lettera del 21 giugno 1828);⁶⁸ «Io sono applicato, e cerco di provvedermi di motivi, e vado facendo dei non cattivi, che spero avendo il libro di situarli e svilupparli con effetto» (lettera del 7 luglio 1828).⁶⁹ Questo *modus operandi* costituisce un'ulteriore riprova dell'alta coscienza artistica di Bellini, che considerava i suoi abbozzi motivici come una sorta di materia prima sulla quale agire in maniera più meditata nel perseguimento dei propri scopi drammatico-musicali: grazie agli «studi giornalieri», egli poteva affrontare con più agio i tempi stretti imposti dai meccanismi del circuito operistico e riservare parte del processo compositivo a un ponderato lavoro di ri-composizione di materiali già dati, non dissimile da quello messo in atto sulle melodie desunte da *Zaira* nella realizzazione de *I Capuleti e i Montecchi*.

Talvolta nella corrispondenza Bellini rimpiazzava la declinazione al plurale di «motivo»

⁶⁴ «Il talento dei soprannisti e dei loro allievi brillava soprattutto nella esecuzione del “largo” e del “cantabile spianato”. Abbiamo un bell'esempio di questo tipo di canto nella preghiera del *Romeo*. Questo genere di melodia è proprio quello che Rossini ha accuratamente bandito dalle sue opere, fin dal suo arrivo a Napoli, e fin da quando ha adottato quella che in Italia vien detta la sua *seconda maniera*» (STENDHAL, *Vita di Rossini*, a cura di M. Bongiovanni Bertini, Torino, EDT, 1992², p. 212).

⁶⁵ FIAMMA NICOLODI, *Appunti sull'epistolario di Bellini* cit., p. 24.

⁶⁶ Su queste pagine di schizzi cfr. CANDIDA BILLIE MANTICA, *Gli “studi giornalieri” di Vincenzo Bellini. Indagine filologica ed analitica dei manoscritti conservati presso il Museo Civico Belliniano di Catania*, tesi di laurea specialistica, Università degli Studi di Pavia, Facoltà di Musicologia, a.a. 2006-2007.

⁶⁷ CAMBI 1943, p. 92.

⁶⁸ *Ivi*, p. 118.

⁶⁹ *Ivi*, p. 136.

con quella di «idea», mantenendone il significato: «Finora ho preparato tante idee, che se potranno ben cadere nella situazione, dovrebbero fare dell'effetto» scriveva ad esempio a Florimo il 20 settembre 1828.⁷⁰ Ma più in generale faceva ricorso alla nozione di 'idea' per designare la concezione complessiva di un passo o di una sezione dell'opera, sviluppata nel corso del processo creativo: «Io ho finito il 1:^o atto dell'opera, mi resta a scrivere il finale tutto di già ideato» comunicava ancora a Florimo il 24 luglio del 1834, durante la gestazione dei *Puritani*;⁷¹ e il 21 settembre di quello stesso anno annunciava a Pepoli: «Io parto oggi per la campagna, ed incomincerò a scrivere netto quello che ho di già ideato».⁷² Bellini aveva dunque chiara consapevolezza della natura intellettuale dell'atto del comporre: la sua «malinconica musa»⁷³ – com'egli stesso definiva la propria poetica – era tutt'altro che istintiva e presupponeva al contrario un saldo impegno di elaborazione concettuale.

9. Per un'edizione integrale dei carteggi

Vi è da rammaricarsi per la mancanza di lettere di Bellini a Francesco Pollini, al quale il compositore – appena giunto a Milano – era stato presentato da Saverio Mercadante, anch'egli condiscipolo al San Sebastiano. Pollini aveva studiato con Zingarelli, ma aveva altresì ricevuto a Vienna lezioni da Mozart e Salieri; compositore di musica strumentale e musica sacra, nel 1812 aveva pubblicato presso Ricordi un *Metodo per clavicembalo da adottarsi nel Regio Conservatorio e nelle altre case del Regno*, il primo metodo didattico italiano per pianoforte,⁷⁴ e in quello stesso anno aveva ricevuto dal Conservatorio di Milano la “patente” di socio onorario.

Insieme alla moglie Marianna, che era cantante dilettante, Francesco Pollini accolse Bellini come un figlio e lo portò in casa sua quando una «tremenda febbre infiammatoria gastrica biliosa», scatenata dopo la fatica della composizione dei *Capuleti*, fece temere per la vita del giovane musicista: «In casa Pollini – scriveva Bellini allo zio Vincenzo Ferlito nel luglio 1830 – fui assistito con tanta premura ed affetto che non posso descriverlo. Si sono ancora dispendiati, perché io non ho pagato altro che il medico ed i medicinali; perciò vedete quanti obblighi professo a questa buona fam:^a che mi ama più che figlio».⁷⁵

Nelle sue missive Bellini alludeva spesso ai consigli di Pollini, che lo guidava anche nella gestione dei rapporti professionali con i colleghi e gli impresari; ma è verosimile che – grazie anche alla comune residenza milanese – si confrontasse regolarmente con lui anche su questioni di natura compositiva. Lo conferma uno dei pochi documenti a noi pervenuti della loro corrispondenza epistolare: una lettera di Pollini del 9 settembre 1835, oggi custodita al Museo Belliniano di Catania. Bellini aveva scritto all'anziano collega da Parigi, chieden-

⁷⁰ *Ivi*, p. 157.

⁷¹ *Ivi*, p. 424.

⁷² CARMELO NERI, *Vincenzo Bellini. Nuovo Epistolario* cit., p. 286.

⁷³ Lettera di Bellini a Filippo Santocanale dell'11 aprile 1834, in CAMBI 1943, p. 395.

⁷⁴ Cfr. ELENA BIGGI PARODI, *Il “Metodo per clavicembalo” di Francesco Pollini, ossia il primo metodo pubblicato in Italia per pianoforte*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», xxv/1, 1991, pp. 3-29.

⁷⁵ CAMBI 1943, p. 253.

do un'opinione sul canone a due voci con accompagnamento di pianoforte «Dalla guancia scolorita», composto su versi del poeta veneziano Luigi Carrer,⁷⁶ che intendeva inserire in un Album dedicato a Luigi Cherubini.⁷⁷ La risposta di Pollini è esemplare per coerenza di pensiero e chiarezza espositiva:

Voi desiderate, che io vi esterni la mia opinione sul vostro Canone, eccovela sincera e senza minima riserva

Considerando il vostro pezzo di musica come ideale e libero, è adorno di molti pregi, *severa imitazione, canto, e vago ideale*.

Considerato come Canone nel suo giusto senso, sembrano non esattamente osservati, come benissimo lo saprete, alcuni precetti stabiliti e prescritti dai antichi nostri Maestri come essenziali e caratteristici della natura del vero Canone.

L'immenso Cherubini nelle sue originali ed inimitabili composizioni fù sempre un severo osservatore di tali teorie e leggi, quindi per non incorrere a qualche critica, anzi per essere certo di raccogliere giuste e dovute lodi, io direi, presentate a questo uomo insigne la vostra composizione tale e quale si trova, omettete la denominazione di *Canone, Duetto, Duettino* o qualunque altra si fosse, e dite soltanto *And.te mosso*.

In tal maniera, ed a mio credere, siete sicuro del vostro fatto» e senza alcun rischio, non abbiate però a me, ma regolatevi come più conveniente e vantaggioso vi sembrerà.⁷⁸

Lettere come questa confermano l'importanza di un'edizione integrale dei carteggi belliniani, che comprenda – con le missive di Bellini – quelle dei suoi corrispondenti. Al di là delle informazioni restituite dalle singole lettere, la ricostruzione della rete di relazioni intessute dal musicista consente uno studio più avvertito della sua personalità, della qualità dei rapporti – umani professionali artistici – che egli intrattenne, del contesto in cui si trovò a vivere e a operare.

⁷⁶ I versi (un quartina di ottonari) sono desunti dal primo dei tre canti del poema *Il Clotaldo*, pubblicato da Carrer a Padova, presso la tipografia della Minerva, nel 1826.

⁷⁷ Sul canone di Bellini e sull'antologia per Cherubini, cfr. CARLIDA STEFFAN, *Introduzione*, in VINCENZO BELLINI, *Musica vocale da camera*, a cura di Carlida Steffan, Milano, Ricordi 2012 («Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini», vol. 14), pp. XIII-XXXVI: XXXII-XXXIII.

⁷⁸ La lettera fu pubblicata nel 1894 da Antonino Amore in *Vincenzo Bellini. Vita* cit. (pp. 395-396) ed è stata riproposta da Neri in *Caro Bellini* cit. (pp. 142-143).