



COMITATO SCIENTIFICO

Lorenzo Bianconi (Bologna)
Stefano Castelvechi (Cambridge)
Damien Colas (Parigi)
Gabriele Dotto (East Lansing)
Fernando Gioviale (Catania)
Philip Gossett (Chicago)
Simon Maguire (Londra)
Hilary Poriss (Boston)
Alessandro Roccatagliati (Ferrara)
Susan Rutherford (Manchester)
Mary Ann Smart (Berkeley)
Claudio Toscani (Milano)
Luca Zoppelli (Friburgo)

DIRETTORE RESPONSABILE

Fabrizio Della Seta

COMITATO DIRETTIVO

Fabrizio Della Seta (Pavia-Cremona)
Maria Rosa De Luca (Catania)
Graziella Seminara (Catania)

BOLLETTINO DI STUDI BELLINIANI

Rivista digitale del Centro di documentazione per gli studi belliniani
e della Fondazione Bellini

DIRETTORE RESPONSABILE

Fabrizio Della Seta

COMITATO DIRETTIVO

Fabrizio Della Seta (Pavia-Cremona)

Maria Rosa De Luca (Catania)

Graziella Seminara (Catania)

COMITATO SCIENTIFICO

Lorenzo Bianconi (Bologna)

Stefano Castelvechi (Cambridge)

Damien Colas (Parigi)

Gabriele Dotto (East Lansing)

Fernando Gioviale (Catania)

Philip Gossett (Chicago)

Simon Maguire (Londra)

Hilary Poriss (Boston)

Alessandro Roccatagliati (Ferrara)

Susan Rutherford (Manchester)

Mary Ann Smart (Berkeley)

Claudio Toscani (Milano)

Luca Zoppelli (Friburgo)

REDAZIONE

Giuseppe Montemagno (Catania)

Editoriale

Nel presentare il primo numero del «Bollettino di studi belliniani» avevamo preso l'impegno di mantenere un cadenza di uscita regolare con numeri snelli. Con questa seconda uscita ci lusinghiamo di aver mantenuto la promessa, anche grazie all'impegno assiduo dei componenti del comitato editoriale. La struttura del fascicolo riprende quella già impostata nel primo: uno o più saggi di ampio respiro contornati da altri incentrati su fonti e documenti sconosciuti o poco noti (evitando il piccolo contributo meramente descrittivo).

L'articolo di Marco Uvietta richiama una delle ragioni fondative del Centro di documentazione per gli studi belliniani, servire da supporto all'*Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini* pubblicata da Casa Ricordi. L'autore è il curatore dell'edizione della *Straniera*, ormai prossima all'uscita (e che farà il suo debutto in teatro proprio a Catania nel gennaio del 2017). Le riflessioni qui presentate nascono a margine dell'imponente lavoro filologico che, è convinzione ormai acquisita, non riguarda solo il testo scritto, ma investe problemi fondamentali relativi alla prassi teatrale e musicale. Nel caso della *Straniera*, si tratta di scegliere tra due diverse versioni dell'opera, entrambe d'autore; oggi come nel primo Ottocento, la decisione non si deve fondare su concetti quali 'versione originale', 'ultima volontà d'autore', bensì su considerazioni di natura drammatico-musicale a loro volte condizionate dalla realtà del sistema produttivo.

L'interesse per lo spettacolo operistico è al centro del saggio di Biagio Scuderi, che, seguendo la genesi e l'evoluzione di un fortunato allestimento di *Norma*, ne individua i modelli impliciti dell'iconografia scenica e gestuale e prospetta, in conclusione, una riflessione sulla problematica quanto mai aperta del 'teatro di regia'.

La presentazione di nuove fonti musicali accomuna i due scritti di Carlida Steffan e di Simon Maguire. La prima rivela l'esistenza di una nuova pagina pianistica – accrescendo così l'esiguo catalogo della produzione strumentale belliniana già presentata in un volume dell'*Edizione critica* apparso nel 2008 – e, cosa ancor più importante, ne fa il punto di partenza per una ricostruzione storica che arricchisce la conoscenza degli ambienti frequentati dal nostro compositore, e quindi della sua collocazione sociale. Il secondo rende noto un frammento scartato di *Beatrice di Tenda* che, oltre a incrementare il parco dei testimoni a disposizione per la futura edizione critica, arricchisce gli studi sul processo compositivo belliniano, senza dubbio uno dei campi privilegiati della ricerca attuale e futura.

L'attenzione alla dimensione performativa e spettacolare si conferma nella recensione a un'importante lavoro sui cantanti italiani a Parigi e in quella che mette a confronto due diverse registrazioni recenti (solo audio una, audio-video l'altra) de *I Capuleti e i Montecchi*.

Infine presentiamo la prima uscita di quello che si spera diverrà un indispensabile strumento di consultazione, una *Bibliografia belliniana* che colmi i vuoti delle pubblicazioni precedenti e renda man mano noto quanto su Bellini si va producendo nel mondo.

Per concludere, un accenno all'attività scientifica del Centro di cui questo «Bollettino» è l'organo. Il primo numero conteneva un intervento di Graziella Seminara preliminare all'edizione critica dei carteggi belliniano al quale l'autrice stava attendendo. Siamo ora orgogliosi di annunciare che l'edizione è ormai prossima all'uscita nella collana *Historia Musicae Cultores* delle edizioni Olschki. Troveremo il modo di riparlarne, o meglio di farne parlare da voci esterne, ma ci teniamo a segnalare l'imminente compimento di un percorso che fin dall'inizio era tra gli scopi istituzionali del Centro di documentazione per gli studi belliniani.

Riflessioni sulla ‘sostenibilità musicale’ della seconda versione della *Straniera* di Bellini

Marco Uvietta

Lo scopo principale di questo saggio non è ricostruire la storia e la genesi della seconda versione della *Straniera* di Vincenzo Bellini (Milano, Teatro alla Scala, 1830), né un confronto dettagliato delle due versioni, con le problematiche filologiche che esse implicano;¹ s'intende invece tentare una valutazione della sua ‘sostenibilità musicale’, nell'intento di fornire all'interprete gli strumenti per una scelta consapevole.

Il 14 febbraio 1829 *La Straniera* andava in scena per la prima volta al Teatro alla Scala di Milano con il seguente cast:

ALAIDE (LA STRANIERA)
Signora ENRICHETTA MERIC-LALANDE.
Il SIGNORE DI MONTOLINO
Signor STANISLAO MARCIONNI.
ISOLETTA, di lui figlia, fidanzata ad
Signora CAROLINA UNGHER.
ARTURO, CONTE DI RAVENSTEL
Signor DOMENICA REJNA.
Il BARONE DI VALDEBURGO
Signor ANTONIO TAMBURINI.
Il PRIORE degli Spedalieri
Signor DOMENICO SPIAGGI.
OSBURGO, confidente di Arturo
Signor LUIGI ASTI.²

Come avverte Philip Gossett, la scelta del cast presentò qualche problema,³ in primo luogo per l'indisponibilità del tenore preferito di Bellini, Giovanni Battista Rubini, impegnato in quel momento al San Carlo di Napoli.⁴ Alla candidatura del giovane tenore Domenico

¹ Questi argomenti verranno trattati approfonditamente nell'edizione critica di prossima pubblicazione: VINCENZO BELLINI, *La Straniera*, a cura di Marco Uvietta (*Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini*, vol. IV), Milano, Ricordi, 2017.

² FELICE ROMANI, *La straniera*, libretto per la prima rappresentazione, Milano, Fontana, 1829, p. [5].

³ Cfr. PHILIP GOSSETT, *Introduction*, in *La Straniera* [...] *A Facsimile Edition of a Contemporary Manuscript with Bellini's Autograph Annotations*, ed. by Philip Gossett, New York, London, Garland, 1982, p. [ix].

⁴ Se nella tarda primavera del 1828 Bellini avesse accettato la proposta di Barbaja di scrivere un'opera per Napoli, avrebbe avuto a disposizione Rubini; ma a tal punto gli era ostile in quel momento l'ambiente napoletano da indurlo ad accettare la proposta di un'opera per Milano, correndo il rischio di dover rinunciare a Rubini e di non riuscire a replicare il successo del *Pirata* (vedi MARIA ROSARIA ADAMO, FRIEDRICH LIPPMANN, *Vincenzo Bellini*, Torino, ERI, 1981, pp. 83-84). Di fatto, il 16 giugno Bellini firmò la scrittura con il Teatro alla Scala.

Reina Bellini arrivò persino a preferire, provvisoriamente, quella del basso Antonio Tamburini, anche in ottemperanza alle ‘convenienze’, essendo il secondo assai più famoso del primo. Dopo aver momentaneamente accarezzato questa ipotesi, Bellini decise che la parte di Arturo non poteva in alcun modo essere interpretata da un basso, come comunicò a Florimo apostrofandolo: «[...] e persuaditi una volta, che il basso non potrà fare mai d’amante».⁵ Assegnò quindi a Tamburini la parte di Valdeburgo, ruolo di considerevole importanza, continuando invano a sperare che Rubini riuscisse a liberarsi dagli impegni presi, temendo, senza di lui, di non riuscire a eguagliare il successo del *Pirata*.⁶ Rassegnatosi a rinunciare a Rubini, non gli restava che sondare la possibilità di ingaggiare Reina, al quale scrisse per avere informazioni sulla sua voce. L’esito di questo contatto è riportato in una lettera di Bellini a Florimo del 27 settembre:

Ho scritto al tenore Reina in Lucca, ed egli mi ha risposto gentilmente, e mi dice che la sua voce è maschia, sempre intonata, dell’estensione, da Befà sotto le righe, al Là sopra le righe tutta di petto, e nei falsi sino al mi acuto, ha dell’agilità, e canta spianato, e che il suo genere sarà secondo la mia musica, che egli è disposto a studiare come un cane, ed eseguire tutto ciò che io gli dico, con la mia maniera, che egli vede che è la vera [...].⁷

Quindi voce virile, intonata, con registro di petto da *si*¹ a *la*³ e note in falsetto fino a *mi*⁴. Di fatto, Bellini spinse occasionalmente la parte fino a *la*¹ nel grave, si fermò rispettosamente al *la*³ nell’acuto e non utilizzò la quinta estrema in falsetto, in alcun modo confrontabile con il registro acuto di Rubini.

La risposta di Reina fu tanto convincente – soprattutto nell’ostentazione di umiltà – da indurre Bellini ad assegnargli il ruolo di Arturo; ma quanto il compositore fosse effettivamente convinto delle qualità vocali e dell’adeguatezza stilistica del tenore alle proprie innovazioni drammaturgico-musicali, è circostanza che si presta a qualche ragionevole dubbio. Uno sguardo alla Tabella A può essere utile per avviare una riflessione su questo tema.

⁵ Lettera a Francesco Florimo del 20 settembre 1828, in VINCENZO BELLINI, *Carteggi*, edizione critica a cura di Graziella Seminara, Firenze, Olschki, in corso di pubblicazione, p. 165. Ringrazio Graziella Seminara per avermi gentilmente reso disponibili le lettere qui pubblicate nella nuova edizione a sua cura.

⁶ *Il pirata* ebbe la prima rappresentazione al Teatro alla Scala il 27 ottobre 1827, riscuotendo grande successo.

⁷ Lettera a Florimo del 27 settembre 1828, in VINCENZO BELLINI, *Carteggi* cit., p. 163.

TABELLA A
DISTRIBUZIONE DEI PEZZI

Personaggi principali	Tipo vocale	Arie autonome	Arie 'inglobate'	Duetti	Terzetti	[Quartetti]
ALAIDE	Soprano	[1]	2	1	1 [1]	[1]
ISOLETTA	'Mezzosoprano'	1	0	1	0	[1]
ARTURO 1829	Tenore	0	0	2	1 [1]	[1]
1830	"	"	"	"	"	"
VALDEBURGO	'Baritono'	1	0	2	1 [1]	[1]

Nella Tabella A tutte le indicazioni fra parentesi quadre si riferiscono a sezioni di pezzi più ampi, ma che la tradizione testuale ha considerato come pezzi autonomi. Lo Schema 1, pubblicato alla fine del saggio, mette a confronto la struttura generale della riduzione per canto e pianoforte edita da Ricordi nel 1829, quella della partitura approntata nella seconda metà del Novecento dallo stesso editore e quella dell'edizione critica di prossima uscita, che rispecchia in tutto la struttura dell'opera come impostata da Bellini nella partitura autografa. Come si può notare dallo Schema 1, nella riduzione per canto e pianoforte del 1829 – come in tutte quelle pubblicate in seguito da Ricordi – la Scena e Romanza era un pezzo a sé stante (la partitura novecentesca adotta una soluzione di compromesso, dovendo concordare con la riduzione per canto e pianoforte di uso corrente: sotto lo stesso numero, articola Romanza e Duetto come sezioni distinte); nella partitura autografa, invece, il n. 3 è un pezzo unico, senza soluzione di continuità, sebbene in origine la Romanza fosse separata dal Duetto (si accennerà più avanti a questa particolarità del processo compositivo). Pertanto, nella Tabella A la Romanza di Alaide è stata messa fra parentesi quadre nella categoria Arie autonome, per indicare un pezzo solistico in origine indipendente, poi inglobato in una struttura drammaturgico-musicale più ampia. Parzialmente diverso il caso di Terzetti e Quartetti: di fatto, nella partitura autografa esiste un solo Terzetto trattato come pezzo autonomo (il n. 5), mentre l'altro, intitolato 'Terzettino' nelle edizioni correnti Ricordi, è in realtà una sezione del n. 6 Finale primo (pertanto con '[1]' s'intende la partecipazione alla sezione a 3 del Finale primo); lo stesso vale per il 'Quartetto', sezione del n. 11 Finale secondo.

Per gli scopi che ci prefiggiamo in questa sede, è interessante notare che ad Arturo non fu assegnata alcuna aria solistica, neppure nella forma 'inglobata', mentre Valdeburgo, l'antagonista dell'usuale triangolo (Alaide – Arturo – Valdeburgo), ne ha una drammaturgicamente

molto importante all'inizio dell'Atto secondo (n. 7 Scena ed Aria [di Valdeburgo]).⁸ Questa situazione va tuttavia contestualizzata: anche Isoletta, personaggio secondario, ha un'aria solistica (Atto secondo, n. 9) e non del genere 'di sorbetto', date le straordinarie qualità musicali – tanto vocali quanto strumentali – che la caratterizzano. È evidente che con *La Straniera* da una parte Bellini spinge all'estremo la tendenza (già in atto) a ridurre la quantità di arie solistiche a favore dei pezzi d'assieme, cosicché le parti principali finiscono per assumere la funzione di 'personaggi di relazione', i cui caratteri psicologici si definiscono nei rapporti reciproci; dall'altra tende a incorporare i pezzi solistici in strutture drammaturgico-musicali più ampie ed articolate, come nel caso di Alaide, cui Bellini assegna due arie inglobate (rispettivamente nel n. 6 Finale primo e nel n. 11 Finale secondo) e una Romanza unita in corso d'opera – per ragioni eminentemente drammatiche – al successivo Duetto (il complesso di Romanza e Duetto costituisce il definitivo n. 3 Romanza [di Alaide e Duetto Alaide – Arturo]).⁹ Resta comunque il fatto che Arturo partecipa solo a pezzi d'assieme, senza alcuna aria 'inglobata', attestandosi in tal modo come insolito paradigma di personaggio di relazione. Se Bellini avesse avuto a disposizione Rubini, Arturo avrebbe espletato la stessa funzione?

Tanto retorica la domanda quanto superflua la risposta: sebbene nella *Straniera* le esigenze teatrali abbiano spesso il sopravvento su quelle musicali (il già citato caso del n. 3 è emblematico), è evidente che con un tenore come Rubini il ruolo di Arturo avrebbe assunto tutt'altri caratteri e funzioni. Questa peculiarità strutturale dovrà essere attentamente considerata al fine di una valutazione sulla 'sostenibilità musicale' delle soluzioni proposte nella seconda versione dell'opera.

La scarsa corrispondenza disponibile a partire dalla metà di marzo 1829¹⁰ non consente di ricostruire le circostanze in cui nacque l'idea di adattare *La Straniera* alla voce di Rubini per la seconda rappresentazione alla Scala del 13 gennaio 1830. Prima di lasciare Milano alla volta di Venezia – dove lo aspettavano le prove per *Il pirata* e i necessari accomodamenti per Grisi, Bonfigli e Pellegrini¹¹ – Bellini adattò il ruolo di Arturo alla voce di Rubini,¹² verosimilmente in un tempo molto ridotto. Intervenne su una copia manoscritta¹³ 'accomodando'

⁸ In questo saggio si utilizzano i titoli dei pezzi stabiliti per l'edizione critica di prossima uscita (vedi nota 1).

⁹ In origine Romanza e Duetto erano pezzi separati, come dimostrano interventi di taglio e sutura praticati da Bellini sulla partitura autografa. Il passo, di considerevole interesse per lo studio del processo compositivo e della concezione formale belliniana, verrà descritto in un saggio di prossima pubblicazione sulle pagine di questa stessa rivista.

¹⁰ Per motivi ignoti, dal 14 marzo 1829 fino all'11 marzo 1834 viene a mancare la corrispondenza di Bellini con Florimo, il principale interlocutore del compositore.

¹¹ Bellini partì per Venezia il 12 dicembre, ma si fermò fino al 16 a Casalbuttano. Le prove per *Il pirata* cominciarono dopo Santo Stefano e proseguirono fino al 15 gennaio, il giorno prima della rappresentazione. Il compositore dovette accomodare le parti di Imogene, Gualtiero ed Ernesto rispettivamente alle voci di Giuditta Grisi, Lorenzo Bonfigli e Giulio Pellegrini.

¹² Cfr. PHILIP GOSSETT, *Introduction* cit., p. [IX].

¹³ Questa copia con annotazioni e interventi autografi è custodita nella Biblioteca del Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano (Ms. 20).

i recitativi, praticando saltuarie modifiche nei pezzi lirici, ma soprattutto riscrivendo per intero ampie parti del n. 8 Scena e Duetto [Arturo e Valdeburgo]. Come si può notare dallo Schema 2 (pubblicato a fine saggio), non sussistono differenze macrostrutturali fra prima e seconda versione. Tutti questi interventi furono mirati, più ancora che a innalzare il limite acuto dell'estensione, a evitare l'insistenza sul registro medio-grave, particolarmente robusto nella voce di Reina. Per essere più precisi, l'innalzamento nell'acuto è più apprezzabile nei recitativi, dove la linea melodica è meno condizionata da aspetti contestuali, mentre è di scarsa rilevanza nelle sezioni liriche (salvo nel n. 8 Scena e Duetto [Arturo e Valdeburgo]), dove *texture*, orchestrazione, raddoppi strumentali della parte vocale e altri aspetti non consentono modifiche radicali. Ovviamente nei pezzi d'assieme i margini di modifica sono ridottissimi, ma poiché Arturo non dispone di arie solistiche, si può affermare che l'innalzamento di registro è apprezzabile quasi esclusivamente nei recitativi e nel n. 8. Nella Tabella B vengono messe a confronto l'estensione del ruolo di Arturo nelle versioni 1829 e 1830, limitatamente alle sezioni liriche.

TABELLA B
ESTENSIONE DEL RUOLO DI ARTURO

Pezzi	N. 3 Romanza e Duetto	N. 5 Terzetto	N. 6 Finale primo	N. 7 Aria Valdeburgo	N. 8 Duetto	N. 11 Finale secondo
1829	la^1-la^3	re^2-la^3	$si_b^1-la^3$	si^1-sol^3	$si_b^1-la^3$	re^2-sol^3
1830	$la^1-si_b^3$	re^2-la^3	$mi_b^2-la^3$	si^1-sol^3	fa^2-la^3	$mi_b^2-la^3$

Si potrà notare che solo nei NN. 3 e 11 è riscontrabile un innalzamento del limite acuto, ma in misura non significativa, soprattutto se si confronta con l'estensione di altri ruoli belliniani destinati a Rubini: per esempio nel *Pirata* (Gualtiero) re^2-re^4 , nella *Sonnambula* (Elvino) do^2-re^4 , nei *Puritani* (Arturo) addirittura mi^2-fa^4 . In sintesi, l'estensione della parte di Arturo 1830 non usufruisce di una buona parte del registro sovracuto di Rubini: senza arrivare agli estremi dei *Puritani*, sarebbe stata disponibile ancora una terza minore (nel n. 3 il si_b^3 è toccato una sola volta, in un breve passo – battute 180-181 – che più che una sostituzione definitiva sembra un 'oppure', quindi opzionale). Significativa, invece, la riduzione dell'estensione nel registro grave, evidente soprattutto nel n. 6 e nel n. 8; tuttavia è opportuno segnalare che nel n. 3 la discesa a $si_b^1-la^1$ a battuta 279 è episodica e isolata. Non si può escludere che Bellini abbia dimenticato di modificare questo passo, visti i tempi stretti in cui presumibilmente si trovò a operare: qualora il tenore non disponesse di queste note, sarebbe del tutto plausibile trasportare all'ottava superiore il si_b^1 di battuta 278 e il la^1 di 279. Poco significativa anche l'esigua differenza del limite grave dell'estensione nel n. 11, che già nella prima versione non varcava la soglia inferiore del re^2 .

Superfluo sottolineare che l'estensione globale costituisce un'informazione neutra che non rende conto di come vengano impiegati i diversi registri. Può essere utile segnalare che nella prima versione il registro più praticato da Arturo è quello che si estende da mi_2^2 a fa^3 , sebbene l'estensione complessiva sia la^1-la^3 ; detto per inciso, può essere interessante il confronto con l'estensione di Valdeburgo: la^1-fa^3 complessiva, $mi_2^2-mi_3^3$ prevalente (sull'esigua differenza fra le estensioni prevalenti di Arturo 1829 e Valdeburgo, si rifletterà più avanti). Nel n. 8 l'estensione complessiva di Arturo 1829 è $si_1^1-la^3$ mentre quella di Arturo 1830 è fa^2-la^3 : a fronte di una consistente decurtazione del registro grave, il limite estremo acuto resta invariato. Ciò dipende dal fatto che in questo pezzo la parte di Arturo non subì modifiche nella Stretta (salvo a battute 239-249, dove tuttavia Arturo sale solo fino a sol_3^3), il cui estremo acuto rimane appunto la^3 (peraltro già raggiunto a battuta 91 mediante modifica della cadenza e nella sezione B' in virtù del trasporto da Sol minore a La minore – vedi Schema 3 a fine saggio). Se invece consideriamo il limite estremo acuto delle sezioni trasportate da Si₁, maggiore a Re₁, maggiore (A), possiamo constatare l'innalzamento da fa^3 a la_3^3 , quindi lo spostamento del registro acuto una terza minore più in alto, senza però oltrepassare il limite acuto la^3 .

Ma perché, pur disponendo del prodigioso registro acuto di Rubini, il compositore non supera questo limite? Non sarebbe stato difficile in questo contesto valorizzare le caratteristiche vocali di Rubini, capace di grande agilità nell'acuto senza incorrere in inopportuni mutamenti timbrici (come nel caso del 'falsetto' di Reina). Ma nella *Straniera* Bellini sperimenta un nuovo tipo di tenore, virilmente passionale, estremamente drammatico e potente, in cui si manifesta la nuova poetica anti-rossiniana che i contemporanei riconobbero al compositore come segno di modernità;¹⁴ una nuova scrittura vocale, disadorna, attenta al senso emozionale della parola, quindi perlopiù sillabica e declamata. Forse Bellini non impiegò il registro acuto di Rubini perché si allontanava troppo dalla caratterizzazione espressiva e drammatica del personaggio. Se per Rubini il registro grave di Arturo era impraticabile, forse il suo registro acuto non era drammaturgicamente pertinente. Bellini doveva essere perfettamente consapevole del fatto che un adattamento della parte di Arturo per Rubini fosse un'operazione di incerta riuscita, come testimonia una lettera allo zio Vincenzo Ferlito:

Mi si scrive da Milano che il giorno 13: di questo è andata in scena la *Straniera*, e che ha fatto l'istesso piacere dell'anno scorso, e che la Lalande e Tamburrini si sono distinti assai; ma che Rubini in quell'opera è freddo freddo, e tutti desiderano Reina: alcuni

¹⁴ Delle innovazioni stilistiche introdotte da Bellini nella *Straniera* furono subito consapevoli le prime critiche, di cui Maria Rosaria Adamo fornisce una nutrita selezione (cfr. MARIA ROSARIA ADAMO, FRIEDRICH LIPPMANN, *Vincenzo Bellini* cit., pp. 97-103). Qui citiamo solo alcuni passi particolarmente significativi in questo contesto: «Non sembra più dubitarsi, che un giovane ardito, anch'egli italiano [come Rossini] [...], si sia prefisso di operare un cambiamento nelle nostre abitudini, quasi saziati del bello, e incapaci di trovare un nuovo bello» («I Teatri», 16 febbraio 1829); «[...] il concetto estetico che resse sempre il compositore della *Straniera* quello parve a noi di serbar sempre nel canto la verità d'affetto, indipendentemente da ogni modulo prestabilito, e di far uso di tutto il moderno prestigio delle armonie solo per rafforzare le situazioni drammatiche» («La Gazzetta privilegiata di Milano», 26 febbraio 1829); «[...] Il signor Bellini cerca novità, ed in ciò merita lode. Egli ha preso un metodo, che non ben sappiamo se debba dirsi declamazione cantata, o canto declamato. [...]» («L'Eco», 16 febbraio 1829).

vogliono che la parte trasportata non fà l'effetto che faceva come è stata creata: ciò lo credo; ma non potea fare sì male sino a far desiderare un tenore mediocre a preferenza di Rubini, e piuttosto è che Rubini non animando una parte come quella, piena d'anima e di fuoco, fa languire tutto; ma basta che il complesso ha fatto piacere, e del resto nulla importa, quando io ho fatto tutto il possibile di accomodarliela bene.¹⁵

Una sorta di 'cattiva coscienza' induce Bellini a interpretare in questa chiave le critiche alla seconda versione dell'opera, ma un giudizio – peraltro non negativo – del pubblico e la dissimulata insoddisfazione dell'autore non sono argomenti sufficienti per trarre conclusioni sulla 'insostenibilità' della *Straniera* versione 1830. Allo stesso tempo non si può ignorare il fatto che l'allestimento di Bergamo (14 agosto 1830), concordato con Bellini, vide di nuovo il coinvolgimento di Reina nei panni di Arturo. Suo malgrado, Bellini creò il ruolo di Arturo (non solo la sua parte vocale) a misura di Reina, valorizzandone le caratteristiche a tal punto che i limiti dei mezzi vocali divennero opportunità per trovare nuove soluzioni («essendo obbligato di scrivere per altri cantanti – confidava Bellini a Florimo – il cambiar genere è facile che mi porti alla novità»).¹⁶ Poiché la scelta del cast precedette la stesura del libretto, secondo le consuetudini della collaborazione Romani-Bellini, si può verosimilmente ipotizzare che con Rubini non solo la parte di Arturo sarebbe stata radicalmente diversa, ma persino il libretto avrebbe fornito al cantante, probabilmente, adeguate occasioni per almeno un'aria solistica.¹⁷ Lippmann esprime a riguardo un'opinione diversa:

Quando [...] nel 1830 Rubini alla Scala assunse questa parte, Bellini – se solo avesse voluto – avrebbe avuto l'occasione di scrivere un'aria per questo suo tenore prediletto. È palese invece che egli non volle farlo: per motivi di drammaturgia, cioè per sottrarre il “giovane ardentissimo” Arturo alla sicura staticità che gli sarebbe derivata, anche intorno al 1830, da un'aria. Così Arturo canta in forme più dinamiche commisurate a un personaggio incalzato dalla passione: in brevi ariosi ed in concertati.¹⁸

Senza altro condivisibili le ragioni addotte da Lippmann, cui si può aggiungere, più in generale, che nella concezione drammaturgico-musicale e formale di Bellini, almeno a partire dal *Pirata*, l'inserimento posticcio di un qualsiasi pezzo chiuso avrebbe costituito un corpo estraneo (ragionevolmente, ciò che era possibile in origine non lo è più a cose fatte). In ogni caso, entrambe le ipotesi convergono su una convinzione di fondo: la forma della *Straniera* reca i segni indelebili del primo Arturo. Sulla base di queste premesse, la seconda versione non può che apparire come un ibrido, che non valorizzando le qualità di Rubini fece rimpiangere Reina (ma è lecito dubitare che da un anno all'altro il pubblico fosse in grado di ap-

¹⁵ Lettera a Vincenzo Ferlito del 19 gennaio 1830, in VINCENZO BELLINI, *Carteggi* cit., p. 205.

¹⁶ Lettera a Florimo dell'11 giugno 1828, *ivi*, p. 134.

¹⁷ Persino Romani era preoccupato per la mancanza di un tenore adeguato; scelto l'argomento, il librettista prevedeva che «[...] senza un bravo tenore per la parte d'Artur [sarebbe stata] una faccenda seria [...]» (Lettera di Bellini a Florimo dell'agosto 1828, *ivi*, p. 155).

¹⁸ FRIEDRICH LIPPMANN, *Su "La Straniera" di Bellini*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», v/4, 1971, pp. 565-605: 596.

prezzare le differenze – non decisive – rispetto alla prima versione). Tuttavia, come si vedrà più avanti, un'analisi più approfondita può condurre a conclusioni quasi antitetiche.

Alcune ragioni pratiche potrebbero scoraggiare, oggi, l'esecuzione della seconda versione, in particolare il fatto che nel redigere gli accomodamenti ai recitativi, di tanto in tanto Bellini omise di intervenire su alcuni 'inabissamenti' nel registro grave. Quasi certamente si tratta di dimenticanze, giacché in altri casi analoghi praticò modifiche di registro. Talvolta una mano diversa sia da quella di Bellini sia da quella del copista che redasse il manoscritto cercò di ovviare al problema. Sarà compito dell'edizione critica di prossima uscita fornire gli adeguati suggerimenti per rendere accessibile la seconda versione – anche in questi passi – alle possibilità vocali degli attuali cantanti; di fatto, nessuna delle due versioni della *Straniera* risulta essere di impervia praticabilità. Quindi, come prima considerazione di massima, possiamo affermare che anche la seconda versione, benché adattata a Rubini, risulta praticabile per le attuali tipologie di voci tenorili (casomai la seconda consente di metterne maggiormente in luce le doti virtuosistiche).

Lo Schema 2, pubblicato a fine saggio, fornisce uno sguardo d'insieme sulla collocazione delle modifiche praticate per ottenere la seconda versione e sulle relative soluzioni editoriali adottate nell'edizione critica di prossima pubblicazione. Come ha osservato Friedrich Lippmann, se nei pezzi chiusi le modifiche sono abili e sporadici adattamenti locali,

nei recitativi, invece, i cambiamenti sono così radicali che, per quanto ad esso si riferisce, si può parlare a buon diritto di una vera e propria seconda stesura dell'opera. Non tutti sono cambiati, ma dove sono intervenute le modificazioni – mantenendo ogni parola del testo – esse sono considerevoli. Queste modifiche non si limitano ad alzare le note di Arturo, ma spesso tendono, nello stesso tempo, a realizzare un legame più intenso fra testo e musica.¹⁹

A questa osservazione si può aggiungere che nelle modifiche in oggetto il ritmo rimane nella quasi totalità dei casi invariato, circostanza che, pur non contraddicendo l'asserzione di Lippmann, ne circoscrive la validità: per Bellini il principale fattore prosodico era quindi pienamente soddisfacente già nella prima stesura. Conveniamo comunque con Lippmann sul fatto che nella seconda stesura il recitativo «acquisisce [...] delle finezze che spesso conferiscono al significato del testo una nuova luce». Seguono nella sua trattazione tre esempi pertinenti, sui quali, tuttavia, potrebbe sussistere qualche margine di discussione.²⁰ In ogni caso, una valutazione di natura estetica potrebbe indurci a cedere alla tentazione di considerare la seconda versione come *Fassung letzter Hand*, in cui si manifesti pienamente l'intenzione definitiva del compositore. Sappiamo che questo principio è raramente applicabile al repertorio operistico italiano della prima metà dell'Ottocento (le seconde – o ulteriori – versioni rappresentano generalmente un adattamento a nuovi contesti, non versioni definitive); ma oltre a questioni metodologiche generali, nel caso specifico della *Straniera* le considerazioni proposte nella prima parte di questa trattazione dovrebbero scoraggiare un'ipotesi del genere. Tuttavia possono essere addotte valide motivazioni per preferire la seconda versione

¹⁹ *Ivi*, p. 573.

²⁰ *Ivi*, pp. 573-577.

alla prima, soprattutto valutando con attenzione le peculiarità dell'unico pezzo chiuso su cui Bellini sia intervenuto in modo decisivo: il n. 8 Scena e Duetto [Arturo e Valdeburgo].

Innanzitutto è opportuno chiedersi per quale motivo Bellini sia intervenuto in modo strutturale solo sul n. 8 e non sull'altro Duetto, ugualmente importante, con Alaide (n. 3): di fatto nel n. 3 e nel n. 8 l'estensione di Arturo 1829 è quasi uguale, ma nelle sezioni liriche attribuite al tenore Bellini praticò solo una modifica alle battute 180-181 (si tratta dell'unico accomodamento in cui Bellini tentò di adattare la parte all'agilità di Rubini nel registro acuto). Come si è notato precedentemente, nella seconda versione del n. 8 Bellini riduce l'estensione nel grave e sposta il registro prevalente del Cantabile una terza minore sopra, senza tuttavia innalzare il limite acuto (che resta la^3). L'innalzamento del registro prevalente è quanto basta per differenziare la caratterizzazione vocale di Arturo da quella del suo antagonista Valdeburgo: nella prima versione il registro prevalente di Arturo nel Cantabile era $mi_b^2-fa^3$ e quello di Valdeburgo $mi_b^2-mi_b^3$, mentre – relativamente alle sezioni trasportate – quello di Arturo 1830 è $sol_b^2-la_b^3$. La conflittualità fra i due personaggi, che nel Duetto dell'Atto secondo trascolora attraverso una gamma piuttosto ampia di atteggiamenti e stati emotivi di Arturo, trova adeguata espressione ed efficace rispecchiamento nella divaricazione dei caratteri vocali dei due personaggi, sostanzialmente esigua nella prima versione (il primo Arturo è un tenore tendente a caratteri baritonali, Valdeburgo è un baritono tendente talvolta a caratteri tenorili). Nel caso del Duetto con Alaide (n. 3), il problema della differenziazione dei caratteri vocali ovviamente non sussiste. Si può arrivare ad affermare che gli interventi operati al n. 8 siano funzionali – forse non solo, ma anche – a rimediare a un difetto costituzionale del Duetto di Arturo e Valdeburgo? Sulla base di ulteriori argomentazioni desunte da un'analisi più attenta, si potrà forse rispondere affermativamente.

Può essere utile accennare alle modalità operative e materiali adottate da Bellini per modificare il Duetto Arturo - Valdeburgo.²¹ Per predisporre la seconda versione del n. 8, il compositore intervenne sulla già citata copia manoscritta sia localmente (modificando la parte di Arturo direttamente sulla redazione del copista, oppure riscrivendola nel pentagramma soprastante), sia strutturalmente, rimuovendo intere carte e sostituendole con altre contenenti la trasposizione di intere sezioni. In queste sezioni, oltre alla trasposizione della parte di Arturo, Bellini riscrisse tutte le parti orchestrali adattandole, qualora necessario, alla nuova tonalità. Lo Schema 3, pubblicato a fine saggio, permette di visualizzare l'entità e la tipologia delle modifiche praticate da Bellini. Le aree evidenziate in grigio scuro si riferiscono alle carte rimosse e sostituite, quindi interamente riscritte in altra tonalità più acuta; le aree evidenziate in grigio chiaro indicano i passi in cui Bellini modificò direttamente la copia manoscritta; le aree non evidenziate indicano le sezioni che non hanno subito alcuna modifica. Su 297 battute complessive, 66 furono interamente sostituite, 13 furono oggetto di modifiche radicali direttamente sulla copia manoscritta, mentre a 24 ammontano quelle in cui Bellini modificò solo la parte vocale (nel caso del passo delle battute 35-46 anche quella di Valdeburgo); quindi 103 battute furono sottoposte a modifiche, più di un terzo del pezzo. Tenendo conto che a partire dall'inizio della Stretta su 94 battute ne furono riscritte soltanto 11, gli interventi si concentrano soprattutto nella prima metà del Duetto, arrivando a interessare quasi la metà delle battute di questa parte del pezzo.

²¹ Vedi anche PHILIP GOSSETT, *Divas and Scholars. Performing Italian Opera*, Chicago, The University of Chicago Press, 2006, pp. 358-363.

Possiamo osservare che nella prima versione le due sezioni assegnate ad Arturo, indicate con A, erano in rapporto di terza minore superiore con quelle di Valdeburgo (indicate con A'): Si_♭, maggiore per Arturo, Sol maggiore per Valdeburgo. Questo rapporto corrisponde alla naturale differenza di estensione fra baritono e tenore (orientativamente di terza, minore o maggiore) ed è assai frequente in queste situazioni, in quanto consente la transizione diretta mediante nota comune (in questo caso *re*, quinto grado della scala di Sol maggiore e terzo di Si_♭, maggiore). Nella seconda versione le suddette sezioni vengono trasposte alla terza minore superiore, quindi a Re_♭, maggiore. Ne consegue che il rapporto fra i piani tonali di Arturo e Valdeburgo diventa molto più teso. Benché due tonalità in rapporto di quinta diminuita (in questo caso Sol maggiore - Re_♭, maggiore) siano solo apparentemente lontane (l'interpretazione enarmonica dell'intervallo *fa#-do* consente la modulazione immediata), non si può ignorare l'anomalia rispetto ad analoghe soluzioni di routine di questo repertorio: laddove due voci contigue (per esempio basso e tenore, oppure contralto e soprano) cantino in successione la stessa melodia, il rapporto di quarta o quinta giusta consente di evitare eccessivi allontanamenti dalla tonalità d'impianto (la stessa soluzione viene adottata da Bellini nelle sezioni B-B', nel momento in cui, mediante trasporto di seconda maggiore di B', al rapporto di terza minore originario viene sostituito quello di quarta giusta). Evidentemente Bellini non volle ricorrere a una di queste tipiche soluzioni per la semplice ragione che intendeva rendere più teso e 'inconciliabile' – anziché indebolirlo – il rapporto tonale fra Arturo e Valdeburgo, con conseguente potenziamento dei due passi di raccordo collocati rispettivamente alla fine della prima sezione A (per andare da Re_♭, maggiore a Sol maggiore) e all'inizio della seconda sezione A' (per il percorso inverso). La differenza di potenziale accresce l'energia cinetica e costituisce un efficace espediente armonico per rappresentare il conflitto fra i due personaggi; viepiù efficace, proprio perché raggiunto a fatica, risulta l'appianamento finale del conflitto.

Una lettura del Duetto Arturo - Valdeburgo in chiave psicologica corrobora la tesi che Bellini abbia prestato particolare attenzione alla funzione drammaturgico-musicale della differenziazione dei piani tonali; in specifico, che nella seconda versione abbia ulteriormente messo a fuoco queste strategie in relazione agli obiettivi da raggiungere. A seguire vengono percorse sinteticamente le tappe principali dello sviluppo psicologico dei due personaggi (in particolare di Arturo), determinato dal carattere spiccatamente dialogico di questo pezzo. Si avverte che questa lettura prescinde volutamente dal riferimento al modello formale standard (la cosiddetta 'solita forma dei duetti') che rimane comunque presupposto (vedi anche Schema 3).

SCENA

Alterco

Irruenza di Arturo, che vuol vedere Alaide a tutti i costi / veto sdegnoso di Valdeburgo, sfida / Arturo chiede pietà: non è lui che parla, bensì il suo estremo dolore (tema centrale della Sezione A)

DUETTO

Contrasto

A (Re₁ maggiore) Arturo: in lui parla il dolore; supplica Valdeburgo di poter vedere Alaide un istante

Transizione - Valdeburgo: sarcasmo («reca, o mostro, morte a lei col tuo sembiante»)

A' (Sol maggiore) Valdeburgo: rimprovero (informa Arturo sullo stato mentale di Alaide: è terrorizzata, lo odia, lo maledice)

Transizione - Arturo: primi cenni di assunzione di responsabilità («così aborrito?...»)

B (Mi minore) Valdeburgo: accusa (Arturo ha tolto ogni speranza di pace ad Alaide, ha tradito l'amore di Isoletta, ha ferito a morte l'amico fraterno; qual delitto vuole ancora commettere?)

B' (La minore) Arturo: piena presa di coscienza (cerca solidarietà, spiegando il proprio delirio e la propria angoscia; senza Alaide preferisce morire)

Compromesso

Transizione - Valdeburgo: apostrofe («Sciagurato! Insisti ancora?»); Arturo chiede cosa deve fare (si mette per la prima volta in una disposizione di ascolto). Valdeburgo detta le condizioni: Arturo deve desistere dall'amore per Alaide e... [→ Sezione A']

A' (Sol maggiore) Valdeburgo: Arturo deve sposare Isoletta affinché il dolore di Alaide sia placato

Transizione: Arturo accetta («il mio cor s'immolerà»)

A (Re₁ maggiore) Arturo: contrattazione. Arturo pone come condizione che Alaide sia presente al momento delle nozze con Isoletta, a sostenerlo nell'arduo cimento

Transizione: Valdeburgo ottiene da Arturo la promessa che obbedirà ad Alaide

Appianamento del conflitto

D (Si₁ maggiore / ruolo-guida Valdeburgo): raggiunto un accordo, Valdeburgo e Arturo cantano insieme in Si₁ maggiore. Ovviamente non possono percepire la situazione nello stesso modo: Arturo si autocommisera, Valdeburgo gli dice che il tempo sanerà il suo dolore (tema efficacemente ripreso nella transizione seguente)

Diverbio

Transizione (Si₁ maggiore - Re₁ maggiore): Valdeburgo minimizza («la memoria del passato come sogno sparirà»); risposta sdegnosa di Arturo («la memoria del passato sol con me morir potrà») trasportata in tonalità di Re₁ maggiore.

D' Replica della sezione D / ruolo-guida Arturo (*appianamento*)

Le posizioni simmetricamente contrapposte di Arturo e Valdeburgo sono evidenti nelle sezioni A e A', disposte specularmente (A-A' / A'-A); si può notare che in ambito armonico nulla esprime il concetto di contrapposizione meglio del rapporto di quinta diminuita - quarta aumentata. La percezione di compiutezza del processo psicologico di appianamento del conflitto è determinata dall'inversione del percorso armonico (Re_b → Sol / Sol → Re_b) tanto quanto dalle dinamiche interpersonali: il ruolo oppositivo di Valdeburgo si converte in propositivo, mentre Arturo da uno stato totalmente subordinato si trova nella posizione di poter dettare qualche condizione.

Per quanto riguarda la parte centrale, nulla avrebbe impedito a Bellini di riprodurre il rapporto di quinta diminuita anche fra le sezioni B-B', trasportando B' alla tonalità di Si_b minore, relativa minore di Re_b maggiore: a dispetto dei cinque bemolli in chiave, il collegamento con la sezione successiva [C], rimasta invariata, sarebbe stato per certi aspetti più semplice e scorrevole che partendo da La minore - Do maggiore (il passaggio da B' a [C] si esaurisce e circoscrive nel brusco passo di battuta 161, una transizione diretta da Do maggiore a Mi_b maggiore un po' maldestra, unico fra gli adattamenti armonici praticati a non possedere il dono della spontaneità ed eleganza rilevate da Lippmann).²² Tuttavia, sul piano delle dinamiche psicologiche è evidente che nella sezione B' Arturo prende consapevolezza delle proprie responsabilità, ponendo le premesse per un compromesso: la tensione fra i due personaggi si allenta, pertanto al rapporto di quinta diminuita Bellini preferisce quello, di maggior conciliabilità, di quarta giusta.

La parte finale rappresenta l'appianamento del conflitto, con entrambi i personaggi che cantano in Si_b maggiore: dapprima il ruolo-guida è assegnato a Valdeburgo, che per otto battute (205-212) canta da solo, poi con il controcanto (prevalentemente alla terza) di Arturo; nella ripetizione del passo (250 e seguenti) il ruolo-guida è assegnato ad Arturo, che a battute 250-257 canta una forma un po' variata della melodia enunciata da Valdeburgo a 205-212. Perché non innalzare il registro della sezione conclusiva, portando finalmente la melodia nel registro acuto di Rubini? Ci sono buone ragioni per ritenere che anche in questo caso le scelte di Bellini siano state guidate da fattori drammatici: in questo momento i ruoli di Valdeburgo e Arturo sono praticamente paritari, anche se il compositore spinge la parte di Arturo al *la*³ a battuta 255 (quando canta da solo) e successivamente per effetto del controcanto alla terza superiore rispetto alla parte di Valdeburgo (a 219 e a 264). L'appianamento del conflitto richiede parità; pertanto Bellini non pratica alcuna modifica dei piani tonali. Interviene invece nell'unico punto in cui sembra riemergere il diverbio, nella transizione fra D e D': benché i due personaggi abbiano trovato un accordo, non per questo sono tenuti a condividere i loro punti di vista sulla situazione. Ripetendo la stessa melodia di Valdeburgo, Arturo puntualizza, sottolineando la divergenza della sua posizione: stesso enunciato iniziale («la memoria del passato»), ma diversa previsione («sol con me morir potrà» al posto di «come sogno sparirà» dell'antagonista). Al carattere superficiale e sbrigativo della previsione di Valdeburgo, Arturo reagisce con sdegno: provvidenziale il trasporto una terza minore sopra (da Si_b maggiore a Re_b maggiore), che rispetto alla prima versione sottolinea efficacemente il momentaneo riaccendersi del conflitto; non tale però da vanificare l'accordo, cosicché la ripetizione della frase,

²² Cfr. FRIEDRICH LIPPMANN, *Su "La Straniera"* cit., p. 573.

questa volta col ruolo-guida di Arturo, ribadisce l'appianamento del conflitto pur sulla base di un'insanabile divergenza di posizioni (è evidente che l'accordo fallirà).

Sebbene non si vogliano in alcun modo sottovalutare i fattori pratici e contingenti dell'adattamento della parte di Arturo alla voce di Rubini, né s'intenda sovrastimare le intenzioni del compositore nella progettazione di un sistema simbolico dei rapporti tonali, non è possibile trascurare il fatto che la divaricazione delle tonalità nella riscrittura di questo Duetto di sviluppo psicologico sortisca effetti espressivi e drammatici di grande efficacia, contribuendo a compensare certi atteggiamenti di maniera avvertibili soprattutto nella melodia delle sezioni A e A'. Altre analisi potrebbero condurre a esiti antitetici: si potrebbe per esempio obiettare che siffatta gestione dei rapporti tonali risulta un po' azzardata rispetto al linguaggio armonico dell'epoca, osservazione che farebbe propendere per l'ipotesi di una certa estemporaneità e funzionalità pratica degli interventi di adattamento, poco sensibile a fattori di equilibrio e coerenza dell'insieme. Ma se ciò fosse vero per la seconda versione, non lo sarebbe meno per la prima, dove, nella cornice di un pezzo che comincia in Mi_♭ maggiore e finisce in Si_♭ maggiore, si inseriscono in successione – nella parte dei cantabili – Si_♭ maggiore, Sol maggiore, Mi minore, Sol minore, Sol maggiore, Si_♭ maggiore (la sostituzione di Si_♭ maggiore con Re_♭ maggiore e di Sol minore con La minore non rende più incoerente il percorso armonico).

È probabile che talvolta ad astratti principi stilistici si siano sacrificate soluzioni intenzionalmente innovative; viceversa, è altrettanto possibile che si siano attribuiti valori innovativi a devianze linguistico-musicali non intenzionali. Nel caso della seconda versione del N. 8 della *Straniera* la convergenza puntuale di fattori drammatici, psicologici e armonici sembra testimoniare una particolare attenzione per un fattore del comporre drammaturgico-musicale di rado riconosciuto a Bellini, ma che di molte pagine di quest'opera costituisce un sostrato fondamentale e distintivo: la funzione di introspezione psicologica della dimensione armonica (molto si potrebbe dire anche della variabilità del ritmo armonico in alcuni pezzi di quest'opera). Se al valore drammatico ed espressivo della gestione dei piani tonali, giunto a più nitida definizione attraverso un ripensamento della struttura tonale come divenire delle dinamiche fra i personaggi, aggiungiamo una riscrittura – pur motivata da fattori contingenti – di parte dei recitativi di Arturo volta a realizzare un legame più intenso fra testo e musica, non sembrerà eccessivo offrire alla versione 1830 l'opportunità di rappresentare qualcosa di più di una curiosità per studiosi e di entrare a far parte a pieno titolo – non solo come seconda opzione – della prassi esecutiva e della futura ricezione di quest'opera.

SCHEMA 1
STRUTTURA GENERALE

RIDUZIONE RICORDI 1829	PARTITURA RICORDI CORRENTE	EDIZIONE CRITICA (DI PROSSIMA USCITA)
<p>ATTO PRIMO</p> <p>[Introduzione] Recitativo e Duetto Recitativo dopo il Duetto d'Introduzione Scena e Romanza Scena e Duetto Coro de' cacciatori Recitativo e Terzetto Scena e Coro Terzettino Scena, Coro ed Aria</p> <p>ATTO SECONDO</p> <p>Scena ed Aria Recitativo dopo la Scena di Valdeburgo Scena e Duetto Scena ed Aria Coro Scena e Quartetto Aria e Finale secondo</p>	<p>ATTO PRIMO</p> <p>N. 1 Introduzione e coro N. 2 Recitativo e duetto Recitativo N. 3 Scena e Romanza Scena e Duetto N. 4 Coro di cacciatori N. 5 Recitativo e terzetto N. 6 Scena e coro N. 7 Terzettino Scena, coro ed aria finale I</p> <p>ATTO SECONDO</p> <p>N. 8 Scena ed aria Recitativo N. 9 Scena e duetto N. 10 Scena ed aria N. 11 Coro dell'Imeneo N. 12 Scena e quartetto Scena, coro ed aria finale</p>	<p>ATTO PRIMO</p> <p>[N. 1] Introduzione N. 2 Recitativo e Duetto [Isoletta e Valdeburgo] Recitativo dopo il Duetto [Isoletta e Valdeburgo] N. 3 Romanza [di Alaide e Duetto Alaide - Arturo] N. 4 Coro N. 5 Recitativo e Terzetto [Alaide, Arturo e Valdeburgo] N. 6 Finale [primo] Seguito del Finale primo</p> <p>ATTO SECONDO</p> <p>N. 7 Scena ed Aria [di Valdeburgo] Recitativo dopo la scena di Valdeburgo N. 8 Scena e Duetto [Arturo e Valdeburgo] N. 9 Scena [ed Aria] di Isoletta N. 10 Coro dell'Imeneo N. 11 [Finale secondo]</p>

SCHEMA 2

CONFRONTO TRA LA PRIMA E LA SECONDA VERSIONE DE *LA STRANIERA*

Fonte della prima versione: partitura autografa (A, Milano, Archivio Storico Ricordi)

Fonte della seconda versione: copia con annotazioni autografe (I-Mc, Biblioteca del Conservatorio di Musica “Giuseppe Verdi” di Milano)

Prima versione	Seconda versione (parte di Arturo)	Soluzione editoriale*
N. 1 Introduzione		
N. 2 Recitativo e Duetto [Isoletta e Valdeburgo] Recitativo dopo il Duetto [Isoletta e Valdeburgo]		
N. 3 Romanza [di Alaide e Duetto Alaide - Arturo]	Modifiche autografe nel recitativo Soluzione alternativa autografa (“oppure”)	pentagramma aggiuntivo [32-33] pentagramma aggiuntivo [180-181]
N. 4 Coro		
N. 5 Recitativo e Terzetto [Alaide, Arturo e Valdeburgo]	Recitativo «accomodato per Rubini»	pentagramma aggiuntivo [11-12, 19-26, 36-38, 51-59, 85, 114-115]
N. 6 Finale [primo] Seguito del Finale	Modifiche autografe	pentagramma aggiuntivo [83-101, 117-119, 123-127, 138] [229, 259, 267, 295-299, 309-311, 329-337]
N. 7 Scena ed aria [di Valdeburgo] Recitativo dopo la scena di Valdeburgo	Adattamento non autografo	suggerimento in Apparato [85-86]
N. 8 Scena e Duetto [Arturo e Valdeburgo]	Ampie modifiche autografe (anche orchestra)	edizione dell'intero pezzo in Appendice [vedi Schema 3]
N. 9 Scena [ed Aria] d'Isoletta		
N. 10 Coro dell'Imeneo		
N. 11 [Finale secondo] Scena e Quartetto [Alaide, Isoletta, Arturo, Valdeburgo]	«Quartetto accomodato per Rubini» (modifiche prima del Quartetto)	pentagramma aggiuntivo [67-74, 77-83]

* Soluzioni editoriali adottate nell'edizione critica di prossima pubblicazione

SCHEMA 3
MODIFICHE APPORTATE AL N. 8 NELLA SECONDA VERSIONE

SCENA

Battute	1-17	18-34	35-46	47-50	51-62	63-67	68-71	72-74
Tipo di intervento	= 1ª versione	4ª ↑ (20-26/1º aggiunto Fl. I = 8ª a Vni I)	parti di Ar. e Val. riscritte	= 1ª versione	parte di Ar. riscritta	= 1ª versione	parte di Ar. riscritta	= 1ª versione

DUETTO

Battute	75-91 (modifica cadenza a 91)
Tipo di intervento	= 1ª versione (salvo qualche modifica locale)

Sezione	A		A'	B	B'	[C]	A'		A	
battute	92-102	103-108	108/4º-128	129-145/1º	145/2º-160	161-175	175/4º-185	186-187	188- 197/1º	197/2º-201
Tipo di intervento	3ª min. ↑ (da Si _♭ , magg. a Re, magg.)	riscritte per tornare a Sol magg.	= 1ª versione (Sol magg.)	= 1ª versione (Mi min.)	2ª magg. ↑ (da Sol min. a La min.)	= 1ª versione	= 1ª versione (Sol magg.)	riscritte per arrivare a Re, magg.	3ª min. ↑ (da Si _♭ , magg. a Re, magg.)	Modificate/ riscritte per arrivare a Si _♭ , magg.

Sezione	D	Transizione		D'	Coda
Battute	[202-204] / 205-231	231/2º-238	239-249	250-273	274-297
Tipo di intervento	= 1ª versione (Si _♭ , magg.)	= 1ª versione	3ª min. ↑	= 1ª versione (Orch. 250-273 = 205-228)	= 1ª versione

Dal dipinto alla scena: *Norma* secondo Federico Tiezzi

Biagio Scuderi

Vorremmo adesso prendere in esame quei fenomeni teatrali in cui la scrittura dell'immagine si assolutizza a tal punto da aver spinto la critica a parlare in termini di "Teatro immagine". È quanto accade negli anni Settanta, a partire dall'esperienza americana di Wilson e da quella italiana di registi come Perlini, Vasilicò, Tiezzi (ai tempi del primo Carrozzone), ma sarebbe limitativo, probabilmente, fermare le nostre annotazioni a quella stagione. Quella certa predisposizione novecentesca a fare della componente visiva il dato aggregante del linguaggio dà vita, infatti, a tutta una serie di fenomeni per i quali non è improprio utilizzare una definizione come teatro di immagine. È il caso, ancora una volta di artisti come Craig e Appia, Prampolini e Balla, ma anche, perché no, di Reinhardt o del Mejerchol'd simbolista. Tutti casi (e si potrebbero citare ancora Fuchs e Lugné-Poe) in cui la visività appare come il vero motore dell'operazione teatrale (e in particolare della regia), senza per questo che vengano relegati necessariamente in secondo piano gli altri elementi linguistici.¹

La componente visiva come dato aggregante del linguaggio, la visualità come motore dell'operazione teatrale e in particolare della regia: non potremmo sintetizzare in modo più efficace la poetica di Federico Tiezzi, regista tra i più colti del panorama contemporaneo e ormai ultimo baluardo (in Italia) del cosiddetto "Teatro immagine".² C'è però un'ulteriore peculiarità da mettere in chiave nel caso di Tiezzi, e mi riferisco alla ricerca di una comune identità tra la rappresentazione drammatica e le arti figurative, codici da sempre 'condannati' alla reciproca contaminazione.

Ut pictura poesis. Il frammento del testo di Orazio non serve in fondo che a designare in tre parole l'identità tra arti visive e rappresentazione drammatica: da Platone e Aristotele l'*ut pictura poesis* è innanzitutto ed essenzialmente un *ut pictura theatrum*. Nei testi antichi, sia che trattino della pittura sia della *mimesis* più in generale, la riflessione riporta costantemente il lettore verso l'orizzonte comune del teatro e dell'immagine, i quali mirano entrambi a creare il simulacro di un'azione umana dagli effetti catartici.³

¹ LORENZO MANGO, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 268.

² In merito alla definizione di "Teatro immagine" si veda SILVANA SINISI, *Dalla parte dell'occhio. Esperienze teatrali in Italia 1972-1982*, Roma, Edizioni Kappa, 1983; ID., *Cambi di scena. Teatro e arti visive nelle poetiche del Novecento*, Roma, Bulzoni, 1995; LORENZO MANGO, *Il teatro è un'arte visiva?*, «Itinera. Rivista di filosofia e di teoria delle arti», v, 2013, pp. 25-47.

³ GUY COGEVAL, *Il demone della scena. Pittura e teatro tra David e Wagner*, in *Dalla scena al dipinto. La magia del teatro nella pittura dell'Ottocento. Da David a Delacroix, da Füssli a Degas*, a cura di Guy Cogeval e Beatrice Avanzi, Ginevra-Milano, Skira, 2010, pp. 16-34: 17. Cfr. EMMANUELLE HÉNIN, *Iphigénie ou la représentation voilée*, «Studiolo», III, 2005, pp. 95-132. L'autrice spiega che questa accezione dell'*ut pictura poesis* resta implicita nella misura in cui il *theatrum* in latino designa il luogo scenico e non il genere drammatico.

Nel 1721 il pittore Antoine Coypel dichiarava: «tutto negli spettacoli contribuisce all'istruzione del pittore: le idee, le immagini e le passioni espresse dalla poesia e dai gesti dei grandi attori, le posture, gli atteggiamenti, la nobiltà e la grazia del balletto e dei danzatori». ⁴ Trattandosi però di un continuo movimento di andata e ritorno potremmo dire, allora, che tutto nella pittura contribuisce all'istruzione di un regista. Non a caso, sempre nel Settecento, il conte Francesco Algarotti nutriva una speranza: che «la amenità di lumi e d'ombre, che hanno i quadri di Giorgione, o di Tiziano, non saria forse impossibile trasferirla alle scene». ⁵ L'osmosi tra figurazione pittorica e teatrale va dunque a sostanziare un processo in cui il dipinto diviene modello per la scena (e viceversa): la grammatica del colore e la retorica dei 'lumi' – prerogative dei pittori da cavalletto – si innestano sulle tavole del palcoscenico, informandolo come 'quadro'. ⁶ Ma nel caso delle regie di Federico Tiezzi il processo si complica, giacché alla sintassi del 'Teatro immagine' si aggiunge l'insistita citazione di opere d'arte, atto che converte la rappresentazione in una sorta di *ekphrasis performativa*. ⁷ La ricerca linguistica del regista aretino non si limita infatti ai soli 'lumi', alle cromie o a qualsivoglia suggestione pittorica; nella sua scrittura scenica ⁸ è come se il palcoscenico si trasformasse, a tutti gli effetti, in una sala museale, con tele e sculture che prendono vita informando posizioni e gesti dei cantanti in scena. L'estetica dei *tableaux vivants* ⁹ è di certo predominante

⁴ ANTOINE COYPEL, *Discours prononcez dans les Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, Paris, Colombat, 1721, p. 167.

⁵ FRANCESCO ALGAROTTI, *Saggio sopra l'opera in musica*, Livorno, Coltellini, 1763, p. 68.

⁶ Cfr. LUDOVICO ZORZI, *Figurazione pittorica e figurazione teatrale*, in *Storia dell'arte italiana*, parte prima, *Materiali e problemi*, vol. 1, *Questioni e metodi*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 421-463.

⁷ La definizione *performative ekphrasis* è stata coniata, in ambito letterario, da Patricia J. Johnson (cfr. PATRICIA JANE JOHNSON, *Ovid before Exile: Art and Punishment in the Metamorphoses*, Madison-London, University of Wisconsin, 2008, pp. 27-29); non mi è capitato di ritrovarla nell'ambito degli studi di teatro musicale dove non gode, pertanto, di una adeguata categorizzazione. Sul tradizionale concetto di *ekphrasis* si veda MICHELE COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Cortina, 2012.

⁸ Il primo a utilizzare l'espressione *scrittura scenica* nella sua forma letterale è Roger Planchon nel 1961 in riferimento a Brecht: «La leçon de Bertolt Brecht théoricien du théâtre, c'est d'avoir déclaré: une représentation forme à la fois une écriture dramatique et une écriture scénique; mais cette écriture scénique – il a été le premier à le dire, cela me paraît très important – a une responsabilité égale à l'écriture dramatique et, en définitive, un mouvement sur une scène, le choix d'une couleur, d'un décor, d'un costume, etc., engage une responsabilité complète. L'écriture scénique est totalement responsable, de la même façon qu'est responsable l'écriture en soi, je veux dire l'écriture d'un roman ou l'écriture d'une pièce» in EMILE COPFERMANN, *Planchon*, Lausanne, La Cité, 1969, p. 123. Per approfondire la riflessione sulla scrittura scenica, cfr. GIUSEPPE BARTOLUCCI, *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968; MAURIZIO GRANDE, *La regia come scrittura di scena*, in *Gli anni di Peter Brook*, a cura di Georges Banu e Alessandro Martinez, Milano, Ubulibri, 1990; LORENZO MANGO, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003; SALVATORE MARGIOTTA, *Il nuovo teatro in Italia 1968-1975*, Corazzano, Titivillus, 2013.

⁹ «Un altro tipico luogo di incontro tra la musica e la scena è quello del *tableau* – ovvero “l'effet plastique et pittoresque produit, à la fin d'un acte, par le groupement des personnages, actifs ou muets, qui ont pris part à l'action”. [...] Oltre alla distinzione tra *tableau* immobile (quello più tipico) e *tableau* in movimento, distinzione suggerita dal passo di A. Pougin appena citato, va aggiunta quella tra il *tableau* di fine sequenza (atto o scena) e il *flash* improvviso (interno a una scena), entrambi punti culminanti di due diversi, più o

in una scrittura di tal fatta, ma viene al contempo superata giacché non siamo davanti a singole occorrenze (che potrebbero essere vezzo stilistico) ma a un vero e proprio sistema linguistico che sfocia nella ri-mediazione in scena di precise opere d'arte.¹⁰ Le citazioni dal corpus figurativo, a volte assai minute, sono così frequenti da oltrepassare i confini del *tableau*. Emblematica, a riguardo, è la *mise en scène* della *Norma* di Vincenzo Bellini realizzata da Tiezzi e analizzata, nella riflessione seguente, come *case study*: si procederà anzitutto con la ricostruzione della genealogia dello spettacolo, dal debutto a Bari nel 1991 sino a oggi, cui seguirà una riflessione sullo spazio ovvero sull'audace contrasto che vige tra le icone di Mario Schifano (artefice di fondali e sipari) e i profili neoclassici realizzati dallo scenografo Pier Paolo Bisleri. Maggior rilievo sarà dato infine alla trama di relazioni che il regista intesse tra la partitura musicale e le arti figurative, un tessuto spettacolare stratificato volto a generare un «quadro a tre dimensioni».¹¹

1. Genealogia dello spettacolo

Preliminare rispetto alla fase analitica è la ricostruzione del contesto in cui l'allestimento di *Norma*, con tutte le sue «replicabili invenzioni»,¹² ha preso forma. Come afferma Tiezzi, «esistono – infatti – tanti modi di fare regia, quanti sono i testi, le circostanze e le commissioni».¹³ Non è secondario, pertanto, distinguere in anticipo tutte le componenti che agiscono come forze in campo e che intercettano, in ultima istanza, la sfera autoriale. Conviene inoltre procedere delineando una sorta di albero genealogico dello spettacolo, dato che dal 1991 – anno del debutto – al 2016 si sono succedute diverse produzioni. Prendiamo dunque le mosse dalla *Norma* andata in scena al Teatro Petruzzelli di Bari, ed è lo stesso Tiezzi a ricordarne la genesi:

meno rapidi 'crescendo' drammatici, la cui combinazione crea la caratteristica respirazione dello spettacolo *mélodramatique* in cui il *tableau* e il *flash* costituiscono il momento di pausa e di passaggio tra l'inspirazione (tensione) e l'espiazione (distensione)» in EMILIO SALA, *L'opera senza canto. Il mélo romantico e l'invenzione della colonna sonora*, Venezia, Marsilio, 1995, p. 133. Sull'estetica del *tableau* si veda: KIRSTEN GRAM HOLMSTRÖM, *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants: Studies on Some Trends of Theatrical Fashion 1770-1815*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1967; MICHAEL FRIED, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1980; PIERRE FRANTZ, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

¹⁰ Sul concetto di ri-mediazione fondamentale rimane il saggio di JAI DAVID BOLTER, RICHARD GRUSIN, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 2000.

¹¹ LORENZO MANGO, *La scrittura scenica* cit., p. 217. Mango continua affermando che «il palcoscenico all'italiana, proprio per come si è andato strutturando attraverso un processo di sedimentazione storica, corrisponde appieno a questo tipo di necessità» (p. 218).

¹² Cfr. MERCEDES VIALE FERRERO, *L'invenzione replicabile*, in MARIA IDA BIGGI, MARIA ROSARIA CORCHIA, MERCEDES VIALE FERRERO, *Alessandro Sanquirico "il Rossini della pittura scenica"*, Pesaro, Fondazione Rossini, 2007, pp. xxxix-liv.

¹³ FEDERICO TIEZZI, *La notte di Norma tra neoclassicismo e romanticismo*, note di sala per l'allestimento del 1991 al Teatro Petruzzelli di Bari.

L'allestimento del '91 è nato da un'idea di Giandomenico Vaccari, allora Direttore Artistico del Teatro Petruzzelli, dopo aver visto un mio spettacolo di quell'anno, *l'Inferno*, che il poeta Edoardo Sanguineti aveva drammatizzato dalla prima cantica dantesca. Mi propose di fare *Norma*: accettai e chiesi di lavorare con Mario Schifano, artista che avevo frequentato per diversi anni e di cui ammiravo molto il lavoro. Schifano era amico di Alighiero Boetti e di molti altri artisti che frequentavo, e faceva parte di quel mondo romano degli anni '70-'80 ricco di effervescenza e intelligenza creativa, un mondo nel quale il teatro si mescolava alle arti, alla pittura, alla danza, alla musica.¹⁴

Al tavolo di regia, dunque, Federico Tiezzi; sul podio Roberto Abbado. A Pier Paolo Bisleri è affidata l'audace missione di far interagire i fondali di Mario Schifano con una cornice neoclassica degli spazi. L'allestimento, accolto con grande favore come si evince dalle recensioni dell'epoca,¹⁵ è destinato a occupare una posizione esclusiva nella storia del Petruzzelli: *Norma* infatti è stata l'ultima opera rappresentata prima del rogo che, nella notte tra il 26 e il 27 ottobre, devastò irrimediabilmente il teatro.¹⁶

Proseguendo con la genealogia dello spettacolo è necessario ricordare il nuovo allestimento che nel 2008 l'allora Sovrintendente e Direttore Artistico del teatro Comunale di Bologna Marco Tutino promuove in coproduzione con Giandomenico Vaccari, diventato nel frattempo Sovrintendente al Teatro Petruzzelli di Bari, e Umberto Fanni, Direttore Artistico al Teatro Lirico Giuseppe Verdi di Trieste. A Tiezzi viene chiesto di rimettere in scena il capolavoro belliniano, riprendendo quanto già fatto nel '91 ma con alcuni margini di rinnovamento. Alle scene sempre Pier Paolo Bisleri, ancora con il compito di re-impaginare i sipari di Schifano.¹⁷

Segue la ripresa dell'allestimento avvenuta nell'aprile del 2013 – di cui abbiamo seguito attivamente le varie fasi di produzione – ancora al Teatro Comunale di Bologna. Invariata la squadra dei collaboratori alle scene, ai costumi e alle luci rispetto al 2008. Un segno di novità lo imprime invece il progetto musicale condiviso dal direttore d'orchestra, Michele Mariotti, e dal soprano Mariella Devia, debuttante nel ruolo di Norma: eseguire la parti cantate senza trasporti tonali e scambio di linee vocali nei pezzi d'insieme. *Conditio sine qua non* era,

¹⁴ *Norma e la luna. Intervista a Federico Tiezzi*, in *Norma*, programma di sala a cura di Giovanni Gavazzeni, Bologna, Pendragon, 2008, pp. 63-64.

¹⁵ Cfr. la recensione di Michelangelo Zurletti, pubblicata su «La Repubblica» del 23 ottobre 1991, *Norma conquista con eleganza e rigore*, p. 34.

¹⁶ Il lungo processo di ricostruzione del Petruzzelli si conclude nel 2008. Il 6 dicembre 2009 viene inaugurata la prima stagione lirica nel nuovo teatro, con *Turandot* di Giacomo Puccini, regia di Roberto De Simone e direzione orchestrale di Renato Palumbo.

¹⁷ I costumi, questa volta, sono firmati da Giovanna Buzzi, le luci da Gianni Pollini. Completavano il cast: Evelino Pidò (direttore d'orchestra), Daniela Dessì (Norma), Kate Aldrich (Adalgisa), Fabio Armiliato (Pollione), Rafal Siwek (Oroveso), Antonello Ceron (Flavio), Marie-Luce Erard (Clotilde). In occasione di questa produzione è stato realizzato un DVD, prodotto da Hardy Classic e Rai Trade con la regia di Patrizia Carmine. L'allestimento è stato riproposto successivamente a Bilbao (2009 OlbeAbao), Trieste (2009 Teatro Giuseppe Verdi), Tel Aviv (2011 The Israeli Opera), Bari (2011 Teatro Petruzzelli), Messina (2011 Teatro Vittorio Emanuele), Bologna (2013 Teatro Comunale) e ancora Trieste (2016 Teatro Lirico Giuseppe Verdi).

ovviamente, quella di scegliere un soprano per il ruolo di Adalgisa (nella fattispecie Carmela Remigio), capace di restituire la limpidezza timbrica immaginata in origine da Bellini per Giulia Grisi, vero soprano al contrario della collega Giuditta Pasta.¹⁸

Eppure la tradizione interpretativa dell'opera nei centocinquanta e più anni che seguirono tolse ad Adalgisa proprio quel manto di giovanile innocenza con cui l'aveva rivestita Bellini, man mano che la strada del teatro romantico procedeva sul sentiero della contrapposizione canora tra le due rivali di un melodramma, etichettando in via automatica come soprano la protagonista, come mezzosoprano la sua controparte amorosa: Elisabetta ed Eboli, Aida e Amneris, Gioconda e Laura, Adriana Lecouvreur e la Principessa di Bouillon. Ed ecco allora che anche Norma divenne presto appannaggio di soprani propriamente detti (la stessa Grisi), mentre Adalgisa per contrapposizione timbrica fu affidata ai mezzosoprani, il tutto non senza interventi sulla scrittura belliniana per adattare le vecchie parti alle nuove interpreti a suon di trasporti tonali e scambio delle linee vocali nei pezzi d'insieme. Solo a partire dagli anni '70 del secolo scorso una nuova consapevolezza filologica ha indotto alcuni spiriti illuminati a ripristinare gli equilibri originali, a partire almeno da quella produzione di per sé storica voluta da Rodolfo Celletti al Festival di Martina Franca (era il 1977), che affiancava per la prima volta in epoca moderna una Norma con voce brunita (Grace Bumbry) a un'Adalgisa sopranile quanto mai chiara e delicata (Lella Cuberli). Quella che avrebbe dovuto imporsi come l'occasione d'avvio per un nuovo corso esecutivo rimase tuttavia lettera morta per molti anni ancora, al punto che tutt'oggi suona come eccezione e non come regola un'Adalgisa in voce di soprano, tale e quale la prevede Bellini.¹⁹

L'analisi che segue si rifà principalmente alla co-produzione del 2008 capitanata dal Teatro Comunale di Bologna e, segnatamente, alla ripresa del 2013. Le foto di scena – gentilmente concesse dal Teatro Comunale – si riferiscono ad ambedue gli allestimenti.²⁰

¹⁸ Completavano il cast: Aquiles Machado (Pollione), Sergey Artamonov (Oroveso), Gianluca Floris (Flavio), Alena Sautier (Clotilde).

¹⁹ MARCO BEGHELLI, *Le voci di Norma*, in *Norma*, programma di sala, Cagliari, Teatro Lirico, 2014. Ironia della sorte, anche nella produzione per il cui programma di sala scrive Beghelli il ruolo di Adalgisa è affidato a un mezzosoprano (Veronica Simeoni). Va altresì ricordato, in aggiunta a quanto scritto da Beghelli, che anche il mezzosoprano Cecilia Bartoli ha realizzato (maggio 2013) una registrazione in 2 CD dell'opera belliniana, che si iscrive in questa prospettiva esecutiva: cfr. VINCENZO BELLINI, *Norma*, Cecilia Bartoli, Sumi Jo, John Osborn, Michele Pertusi, Liliana Nikiteanu, Reinaldo Macias, Orchestra La Scintilla, International Chamber Vocalists, direttore Giovanni Antonini, DECCA 478 3517. Nel progetto promosso dalla Bartoli (descritto nelle note di accompagnamento) si coglie, infatti, la volontà di marcare una differenza di timbro tra la sacerdotessa druidica e la novizia, riservando alla prima (Bartoli) una pasta vocale più scura e alla seconda (Jo) un chiaro timbro sopranile.

²⁰ Le fotografie di scena sono state realizzate da Rocco Casaluci.

2. Un dramma, due tempi e tre spazi: gli schizzi di Schifano e le scene di Bisleri

«Lo spazio è non lo sfondo né il contesto: lo spazio è uno strumento linguistico ed espressivo»;²¹ lo spazio, secondo Mitchell, «è il corpo del tempo»;²² e lo sa bene Federico Tiezzi, tra i principali protagonisti – negli anni Settanta – di una fase di sperimentazione nella quale «la scrittura scenica si concentra in maniera più decisa ed esplicita che altrove sulle componenti visive».²³

Il fatto che Kantor inizi la sua attività come pittore, che lo stesso accada a Julian Beck, o che Wilson venga da studi di architettura e Tiezzi da quelli di storia dell'arte sono altrettante testimonianze di uno sconfinamento continuo tra i due mondi (quello del teatro e quello delle arti visive) cui corrisponde uno sconfinamento di linguaggi.²⁴

Questo sconfinamento è inevitabile per un regista come Tiezzi, laureatosi nel 1977 a Firenze sotto l'egida di Roberto Salvini con una tesi sulla teatralità nella scultura di Claus Sluter (artista olandese vissuto nella seconda metà del XIV secolo, tra i massimi esponenti dello stile gotico internazionale). Il percorso, allora, non poteva che essere uno: «Sono arrivato al teatro attraverso la storia dell'arte. E sono arrivato al testo teatrale per questa stessa via».²⁵ Così scrive Tiezzi negli atti di un convegno, confessando quale modello abbia seguito nella ricerca di equivalenze tra testo e scena: Roberto Longhi.

Longhi per primo ha cercato di scrivere la teatralità dei quadri, ne ha cercato la drammaturgia interna. Egli cercava di stabilire, scrivendo, un'opera equivalente di quell'insieme di forme e colori che costituisce un'opera figurativa. Da lui ho appreso la necessità di ritrasmettere, attraverso la complessità della scrittura scenica, il significato, la visione, la problematica di un autore e di un testo. E sempre a lui devo l'idea che quando ogni volta si mette in scena un testo, in qualche modo si mette in scena anche l'autore. La sua lingua si potrebbe definire «pittorica»: a questa lingua densa, che ha sulla pagina scritta la stessa inequivocabilità del colore di un quadro devo la mia folgorazione figurativa, passata soprattutto attraverso le pagine del «*Piero della Francesca*» e del «*Caravaggio*».²⁶

Il palcoscenico si presenta per il regista come una «pagina bianca»²⁷ in cui si va alla ricerca di un «correlativo oggettivo»²⁸ – direbbe Thomas Stearns Eliot – di una scrittura espressiva

²¹ FABRIZIO CRUCIANI, *Lo spazio del teatro*, Bari, Laterza, 1993, p. 121.

²² WILLIAM JOHN THOMAS MITCHELL, *Spatial Form in Literature: Toward a General Theory*, «Critical Inquiry», vi/3, 1980, pp. 539-567: 545.

²³ LORENZO MANGO, *La scrittura scenica* cit., p. 241.

²⁴ *Ivi*, p. 240.

²⁵ FEDERICO TIEZZI, *Il teatro di poesia e il suo ritmo*, in *Il teatro come pensiero teatrale*, Atti del convegno (Salerno, 14-16 dicembre 1987), a cura di Rosa Meccia, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1990, pp. 231-243: 231.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ivi*, p. 232.

²⁸ *Ibid.*

che sia l'equivalente del testo musicale. La folgorazione figurativa, per lo spettatore che guarda la *Norma* di Tiezzi, è generata anzitutto dall'opera di Mario Schifano, artista che ha molto amato la pratica dello sconfinamento.

La scelta di Tiezzi di avvalersi, per i sipari e i fondali di scena, dell'estro di un pittore attivo nel circuito internazionale dell'arte, richiama inevitabilmente alla memoria la grande tradizione inaugurata dal Maggio Musicale Fiorentino «fin dal suo nascere, il 1933, l'unico Festival in Italia che si era assunto il compito di guida nel rinnovamento della messinscena affidando l'esecuzione delle scene ai più importanti pittori del Novecento».²⁹ E diverrà un'abitudine dato che alcuni anni dopo, nel 2005 e nel 2007, Tiezzi coinvolgerà un artista della levatura di Giulio Paolini per le scene di *Die Walküre* e *Parsifal* al Teatro di San Carlo.³⁰ Per quanto concerne poi la specifica storia performativa di *Norma*, Schifano è l'ultimo esponente di una tradizione iconografica che vanta il contributo di pittori come Felice Casorati (1935, Maggio Musicale Fiorentino), Enrico Prampolini (1939, Teatro di San Carlo), Salvatore Fiume (1955, Teatro alla Scala), Mario Ceroli (1972, Teatro alla Scala) e Piero Guccione (1990, Teatro Massimo Bellini).³¹ Una volta ottenuto l'incarico Schifano lavora a lungo, insieme allo scenografo Pier Paolo Bisleri, alla successione dei fondali e alla quadratura degli spazi, tenendo conto delle direttive dategli dal regista: «Gli chiesi di concentrare il suo lavoro su due elementi "nordici": una quercia, elemento simbolico e richiamo della natura; e la luna, elemento insieme naturale e rituale, che presiede alla malinconia».³² Sin dal primo schizzo, *Sipario Sinfonia "per te"*, siamo davanti a un'immagine che è il risultato della «trasformazione della "quantità" del gesto nella "qualità" della forma».³³

²⁹ MORENO BUCCI, *Carla Lonzi. Un ribaltamento di scena*, in CARLA LONZI, *Rapporti tra la scena e le arti figurative dalla fine dell'800*, a cura di Moreno Bucci, Firenze, Olschki, 1995, p. VIII. Cfr. inoltre *Visualità del Maggio. Bozzetti figurini e spettacoli 1933-1979*, a cura di Raffaele Monti, Roma, De Luca, 1979; *Visualità del Maggio. Costumi e documenti 1933-1979*, a cura di Franco Foggi e Raffaele Monti, Firenze, Parretti, 1979; MORENO BUCCI, *I disegni del Maggio Musicale Fiorentino. Inventario I (1933-1943)*, Firenze, Olschki, 2010; ID., *I disegni del Maggio Musicale Fiorentino. Inventario II (1943-1953)*, Firenze, Olschki, 2012; ID., *I disegni del Maggio Musicale Fiorentino. Inventario III (1953-1963)*, Firenze, Olschki, 2014.

³⁰ Si veda BIAGIO SCUDERI, *Tra teatro e immagine: Die Walküre e Parsifal secondo Federico Tiezzi e Giulio Paolini*, in *L'immagine nel mondo, il mondo nell'immagine. Nuove prospettive per un approccio pluridisciplinare alla rappresentazione testuale ed extra-testuale*, Atti del Convegno internazionale (Napoli, 21-24 ottobre 2015) a cura di Daniela Agrillo, Emilio Amideo, Antonella Di Nobile, Claudia Tarallo, Napoli, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", 2016, pp. 141-161.

³¹ Per l'attenzione al dato figurativo vorrei segnalare altri due allestimenti recenti di *Norma*: quello con regia, scene e luci di Robert Wilson, produzione dell'Opernhaus di Zurigo nella stagione lirica 2010/2011; e la *Norma* con regia di Stephen Medcalf, scene e costumi di Nicky Shaw, prodotta dal Teatro Lirico di Cagliari (stagione lirica 2014), in cui la visione scenica è informata con espliciti riferimenti alla pittura di Caspar David Friedrich e di Francisco Goya (in questo caso, però, mi limito a segnalare il *concept* e non la resa effettiva sulla scena).

³² *Norma e la luna* cit., p. 64.

³³ ACHILLE BONITO OLIVA, *Schifano. 1934-1998*, Milano, Electa, 2008, p. 14.



Fig. 1. MARIO SCHIFANO, *Sipario Sinfonia "per te"*, pennarelli evidenziatori uniposca grafite su carta quadrettata, 18 x 24 cm, collezione privata.

Radici in vista, una chioma ad arcate che eccede in groviglio di linee, le gradazioni di marrone, verde e azzurro come dominanti di colore. Schifano adotta una assoluta bidimensionalità – tattica già perseguita nei *Monocromi* – con lo scopo di azzerare ogni profondità. Lo spazio è puro supporto per l'estensione del colore.

La bidimensionalità della superficie pittorica permette al pittore di rincorrere velocemente la propria immagine e allo spettatore un colpo d'occhio di *striscio*. La strisciata creativa del pittore e quella contemplativa dello spettatore sono favorite e incentivate dal fatto che non esistono sprofondamenti dentro il quadro, non ci sono *abîme* dove l'occhio possa bloccarsi.³⁴

Nel secondo bozzetto, *Sipario "Albero"*, e nel terzo, *Tulle gobelin "Albero blu"*, un frastagliato profilo bianco realizzato a mano libera tenta invano di contenere un coacervo di tinte. Sono scomparse le radici e la luna, realizzata utilizzando la sagoma di un barattolo di vernice, si interseca con la chioma.



Fig. 2. MARIO SCHIFANO, *Fondale "Albero"*, pennarelli acrilici su fotocopia da fotografia, 18 x 24 cm, collezione privata.

³⁴ *Ivi*, p. 19.



Fig. 3. MARIO SCHIFANO, *Tulle gobelin "Albero blu"*, pennarelli acrilici su cartoncino nero, 18 x 24 cm, collezione privata.

Ancora un sipario, *"Albero giallo"*, si aggiunge come variazione sul tema, esplicita declinazione – insieme al fondale con la luna – della tecnica del *ready-made*, sempre perseguita dall'artista abituato a sottrarre dal piccolo schermo oggetti e personaggi miniaturizzandoli sulla superficie della polaroid «con un cerimoniale aggiunto, una svelta decorazione pittorica che sigilla l'immagine».³⁵

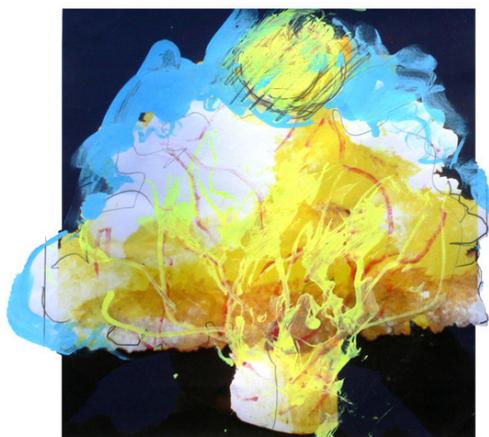


Fig. 4. MARIO SCHIFANO, *Sipario "Albero giallo"*, colori acrilici e grafite su fotografia polaroid, 18 x 24 cm, collezione privata.

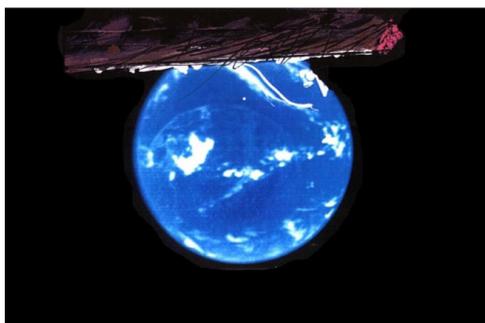


Fig. 5. MARIO SCHIFANO, *Fondale "Luna"*, fotocopia da fotografia con intervento di acrilico e grafite, 18 x 24 cm, collezione privata.

³⁵ *Ivi*, p. 23.

Vedendo i bozzetti appare a dir poco audace la missione dello scenografo: inserire i contributi *naïfs* di Schifano in una cornice che valorizzi appieno il progetto estetico di Tiezzi, secondo cui l'eroina belliniana «per come si comporta, per come si muove, è impensabile nel mondo dei Druidi descritto da Cesare nel *De bello gallico*. Norma è pensabile solo all'interno di una cultura in cui tutta la sacralità ancestrale, la sacrificialità, è stata filtrata attraverso Racine e Chateaubriand. Ha vissuto nei quadri di Gérard o di David; nelle architetture di Ledoux. E nella recitazione di Talma».³⁶

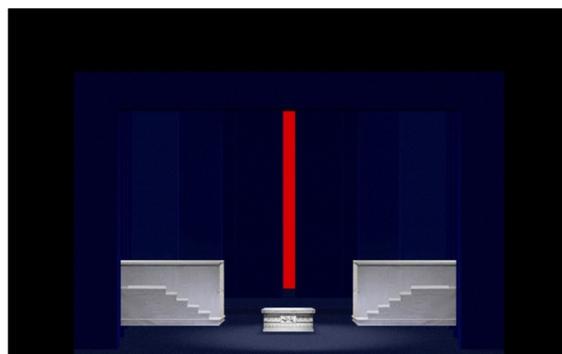
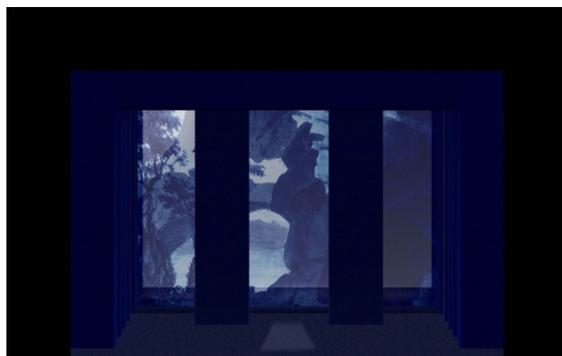
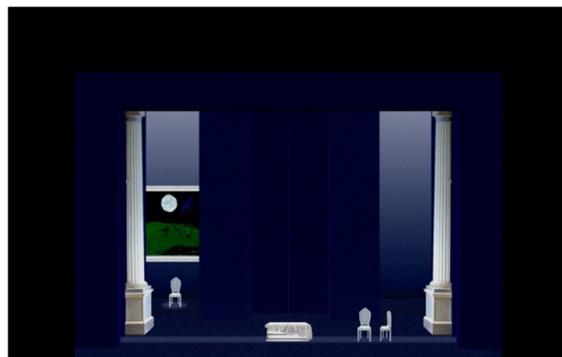
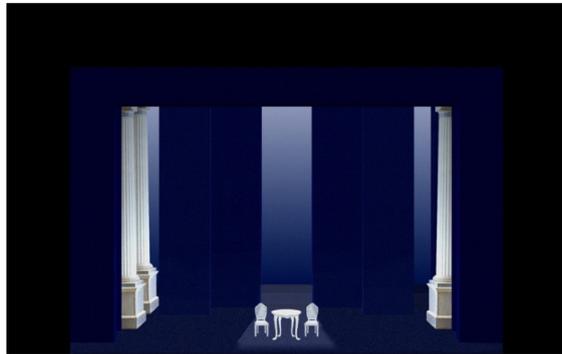
Bisleri opta dunque per una scena scarna, astratta, con pochi elementi bianchi (neutri), scheletro per un'essenziale impaginazione neoclassica: tre colonne scanalate su piedistallo, un altare, una grande testa riversa che per sineddoche sussume la scultura classica, tutte icone di una romanità incombente.³⁷ Ma è il colore il vero protagonista sul palcoscenico: avendo come base di partenza il *blu* di Yves Klein (*IKB 191*), Bisleri aggiunge all'oltremare una dose di blu di Prussia per restituire il buio della notte, perché «l'opera è notturna, è notte oscura di anime, è musica e nebbia».³⁸ A seguire i *rendering* delle scene (figg. 6-11), si può notare come lo scopo sia, da un lato, quello di esaltare le vibrazioni cromatiche e i chiari scuri, differenziando la saturazione delle quinte, dall'altro quello di raggiungere un alto grado di eutritmia, privilegiando simmetrie e composizioni geometriche.



³⁶ *Norma e la luna* cit., p. 68.

³⁷ Abbiamo già specificato che l'allestimento del 2008 è una coproduzione fra i tre teatri lirici di Bologna (capofila con il 40%), Bari (30%) e Trieste (30%). Conviene adesso soffermarsi su alcune cifre che si riferiscono alle spese per gli apparati scenici (ringrazio Pier Paolo Bisleri per le informazioni). Il totale tra scene e costumi ammonta a 175 mila euro (80 mila per le scene e 95 mila per i costumi). Seppure si tratti di una spesa considerevole è comunque più ridotta rispetto al *budget* messo a disposizione degli artisti nel 1991 dal Teatro Petruzzelli: 150 milioni di lire solo per le scene (80 milioni per i costumi). Questo perché nel 1991 il Petruzzelli si occupò solo della realizzazione degli apparati lignei, affidando a un laboratorio veneziano (*La bottega veneziana s.r.l.*) tutta la parte decorativa (pitture, fondali, quinte, sculture etc.). Nella coproduzione del 2008 il tutto invece venne realizzato *in casa*, nei laboratori teatrali di Bologna e Trieste.

³⁸ *Norma e la luna* cit., p. 68.





Figg. 6-11. PIER PAOLO BISLERI, *Norma*, rendering delle scenografie, collezione privata.

L'obiettivo di Tiezzi è di raccontare l'opera anche grazie ai mutamenti scenici; ciò che bisogna tematizzare è «la scomparsa della natura sotto i colpi della civiltà romana, qui rappresentata dalle colonne e dalle statue neoclassiche». ³⁹ Il dramma di Bellini e Romani è visto come una noce:

C'è un gheriglio che è costituito dalla storia della sacerdotessa che si innamora di un romano, che si innamora di un'altra donna. Questa storia di anime poi è contenuta in una scatola più grande, dentro un guscio che è il conflitto tra Natura e Storia, due ordini in contraddizione che prendono le sembianze di Norma e di Pollione. C'è insomma un'epoca che parla dentro questa musica, dentro questo racconto: dove il colore di fondo è costituito dal conflitto della borghesia di primo Ottocento che, di fronte a una società sempre più impostata sullo sfruttamento delle risorse, persegue un bisogno oscuro e romantico di ritrovare le proprie origini tribali, le radici mitiche dove l'uomo e la natura sono ancora unità. Norma, nella sua veste di veggente tribale, è il sogno mitico dell'eroe legato alle stagioni e al tempo, al movimento dei pianeti, a forze oscure, ataviche di cui è interprete. I Romani, conquistatori e colonizzatori, sembrano essere così un'altra trasfigurazione di quella medesima borghesia, attenta alle materie prime e predatrice. Come uccelli rapaci i Romani piombano sulle foreste della Gallia. Rapace è Pollione: un personaggio che sembra dare voce a quel mondo ottocentesco che, sotto i primi colpi dell'industrializzazione, sancisce la fine del rapporto (mitico, tribale) tra l'uomo e la natura. Norma è madre e vittima, è sacerdotessa, è eroina: è una veggente legata ai grandi ordini in contraddizione: visibile e invisibile, vita e morte. È l'idea di un mondo che scompare: quello della luna, delle tenebre, della nostalgia d'amore. Tutte le sue azioni sono già, inconsapevolmente, romanizzate (come più tardi sarà Butterfly – americanizzata), il suo modo di comportarsi tradisce già la volontà di un'altra identità. ⁴⁰

Una temperie da recuperare necessariamente, secondo Tiezzi, è dunque quella ottocentesca coeva a Bellini e alla *Norma* e qui rappresentata dalla cornice neoclassica di Bisleri; questa però deve fare i conti con la pittura di Schifano, contemporanea allo spettatore d'oggi. Il dramma si presenta, così, in bilico tra due tempi differenti, in continua tensione tra passato e presente, un contrasto stilistico – a tratti esacerbato – che genera inevitabilmente un effetto

³⁹ *Ivi*, pp. 64-65.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 67-68.

di straniamento. È vero d'altronde che esso può essere considerato proiezione di quell'accordo che, nel dramma, Bellini ricerca tra sostanza romantica (la pulsionalità infantile di Schifano) e forma classica (l'impaginazione di Bisleri).

Quindi un dramma, due tempi e tre spazi. Nella messinscena di Tiezzi una cosa è certa: il luogo della drammaturgia non si esaurisce sullo *stage*. Mi sia concesso, a questo punto, di prendere in prestito le categorie *in (campo)*, *fuori campo* e *off* utilizzate da Michel Chion nel suo «tricerchio», per definire *lato sensu* la pianta del processo spettacolare.⁴¹ E procedo riferendomi direttamente alla seconda scena di *Norma*, quella in cui Pollione e Flavio sopraggiungono sulla scena indietreggiando, di profilo, e con l'attenzione rivolta esclusivamente a ciò che si cela dietro le quinte. Secondo Tiezzi, con una mano protesa verso il *backstage* i due cantanti

indicano un mondo che lasciano a fatica [...] come all'interno di una casa di bambole, cioè di una casa strutturata con molteplici stanze, loro sono una stanza, ma c'è tutto il resto, loro provengono da un'altra stanza e quindi vengono con i pensieri di quell'altra stanza, questo è il senso. Vengono da stanze della memoria, del passato o addirittura da altri testi, ad esempio dalle stanze della tortura di Ibsen o Strindberg.⁴²

Dunque, una *casa di bambole* dove il palcoscenico è lo spazio *in (campo)* e il *backstage* è lo spazio *fuori campo*; c'è anche l'*off* però, fatto di una miriade di stanze e di testi da cui i personaggi possono andare e venire, un'intertestualità che lega Norma, Medea, Arianna, Erodiàs, abbinando la messa in chiave del singolo personaggio alla mappatura della sua 'costellazione'.

C'è da dire inoltre che una complessa drammaturgia dello spazio, informata anzitutto dalla dialettica tra *in* e *fuori campo*, è sempre stata cifra di Bellini: fin dall'epoca del *Pirata*, infatti, la scrittura del musicista catanese si orienta verso precise strategie di spazializzazione del suono, che dilatano il palcoscenico aprendolo a una polifocalità in cui le geometrie e le distanze sono suggerite dall'uso puntuale degli effetti d'eco e dall'innesto di voci e strumenti fuori scena. Emblematico è il caso della *Straniera* indagato da Marco Uvietta: effetti d'eco si ritrovano nell'introduzione strumentale, e come un'eco percepiamo il vocalizzo iniziale di Alaide, la quale – su prescrizione del compositore – «canta da lontano» cioè fuori scena.⁴³ È il librettista, Felice Romani, a stabilire tre gradi successivi di avvicinamento: «Una voce canta da lontano», «Voce più vicina» e «Voce vicinissima», corrispondenti alle strofe della Romanza. Bellini allora, con geniale intuizione, trasforma i versi assegnati ad Arturo nella prima strofa in brevi pertichini, rendendoli efficace termine di confronto per il progressivo avvicinamento di Alaide.

In sostanza, nella dialettica 'vicino-lontano' gli interventi di Arturo rappresentano la prima dimensione (cioè quella della vicinanza), il canto di Alaide la seconda (ovvero quella della lontananza). In tal modo l'avvicinamento risulta più apprezzabile in virtù di una costante a cui rapportarlo.⁴⁴

⁴¹ Cfr. MICHEL CHION, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau, 2001, pp. 69-95.

⁴² *Intervista a Federico Tiezzi*, in BIAGIO SCUDERI, *La Norma di Federico Tiezzi. Un caso di ekphrasis performativa*, tesi di Laurea Magistrale, Università degli Studi di Catania, a.a. 2012-2013.

⁴³ MARCO UVIETTA, *La Straniera: lontananza e mistero nell'invenzione timbrico-spaziale*, 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. 299-320.

⁴⁴ *Ivi*, p. 309.

Lo stesso avviene nella Cavatina di Pollione, dove il tempo di mezzo antecedente la cabaletta ha la funzione di definire gli spazi: il breve scambio di battute tra il proconsole romano e l'amico Flavio («Vieni...» «Mi lascia») rappresenta infatti la prima dimensione (vicinanza); il coro *fuori campo*, che annuncia l'incipiente arrivo di Norma, la seconda (lontananza). Possiamo quindi affermare che la necessità di determinare musicalmente l'ambiente fisico, con distanze e punti di fuga sempre cangianti, diventa in Bellini una caratteristica costante e raggiungerà un esito sorprendente nella scena d'apertura dei *Puritani*, prima della quale «mai si era avuta una definizione spaziale così complessa, così differenziata».⁴⁵

3. Dalla carta alle tavole: un caso di equivalenza

Si è già accennato alla ricerca delle equivalenze, di stampo longhiano, che Tiezzi assume come personale metodo di lavoro. La pagina musicale deve trovare un fedele corrispettivo nella scrittura scenica, potremmo dire che se lo spazio è il corpo del tempo la scena è (e deve essere) il corpo della musica; emerge quindi una tensione tra la partitura e le tavole del palcoscenico che Tiezzi valorizza in un preciso momento della messinscena, e precisamente nel duetto tra Norma e Adalgisa nell'ottava scena del primo atto: la novizia, sconvolta emotivamente per aver ceduto alle profferte di Pollione, va in casa di Norma per palesarle il suo segreto. Il dialogo tra le due si presenta come una *mise en abyme* in cui l'una si identifica nell'altra in un serrato gioco di specchi. Dal punto di vista musicale c'è uno scambio, o meglio, la condivisione del medesimo materiale sonoro: Norma si perde nella rimembranza e intona la melodia in fa minore proposta dal flauto; non appena Adalgisa attacca «Sola, furtiva, al tempio» ci rendiamo conto, però, che la melodia in questione è il ritornello del suo a solo. Questo continuo riflettersi dell'una nell'altra è testimoniato anche dagli «a parte» di Norma: «Io stessa arsi così», «Io fui così sedotta!». Come sostiene Kimbell è «tanto la musica del suo cuore quanto di quello di Adalgisa».⁴⁶ Risulta appropriata, allora, la scelta di Tiezzi di realizzare un'equivalenza visiva prescrivendo una gestualità a specchio: i due personaggi condividono la stessa passione, la stessa musica e gli stessi gesti.



Figg. 12-13. Foto di scena: *Norma*, Atto I, scena VII.

⁴⁵ PIERLUIGI PETROBELLI, *La musica nel teatro. Saggi su Verdi e altri compositori*, Torino, EDT, 1998, p. 190.

⁴⁶ DAVID KIMBELL, *Italian Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 520.

4. *Ut pictura theatrum*

Conviene a questo punto procedere avendo come *focus* privilegiato la stretta relazione che intercorre tra la scena e le arti figurative, e che rende la regia di Tiezzi un vero e proprio caso di *ekphrasis performativa* ovvero di ri-mediazione dal dipinto alla scena. Segnerò pertanto una serie di occorrenze, la prima delle quali si verifica nella scena iniziale del primo atto. L'aspetto più interessante riguarda la prossemica dei coristi: essi infatti, in corrispondenza dell'inizio del coro «Dell'aura tua profetica», attraverso i bastoni di cui sono muniti realizzano una scena *quadro* in cui percepiamo l'eco della tradizione figurativa di Giotto, Paolo Uccello e Piero della Francesca.



Figg. 14-16. In alto, foto di scena: *Norma*, Atto 1, scena 1; in basso, a sinistra, GIOTTO, *Bacio di Giuda*, affresco, 200 x 185 cm, 1303-1305 ca., Padova, Cappella degli Scrovegni; a destra, PIERO DELLA FRANCESCA, *Vittoria di Costantino su Massenzio a ponte Milvio*, affresco, 322 x 764 cm, 1458-1466, Arezzo, Basilica di S. Francesco.



Figg. 17-18. Due pannelli tratti dal trittico *Battaglia di San Romano* di Paolo Uccello: a sinistra, *Intervento decisivo a fianco dei fiorentini di Michele Attendolo*, tecnica mista su tavola, 180 x 316 cm, 1438, Parigi, Musée du Louvre; a destra, *Disarcionamento di Bernardino della Ciarda*, tecnica mista su tavola, 182 x 323, 1438, Firenze, Galleria degli Uffizi.

La tensione contenuta nei versi di Romani («Sensi, o Irmisul, le inspira | d'odio ai Romani e d'ira | [...] Sgombre farà le Gallie | dall'aquile nemiche») trova eco nelle analogie iconografiche. Tiezzi si avvale dello specifico pittorico, di ciò che Gotthold Ephraim Lessing definì il 'momento pregnante' (*prägnantesten*): l'istante cristallizzato sulla tela che è capace di evocare quel che lo precede e quel che seguirà, l'antefatto di un'azione e le sue conseguenze.⁴⁷ In altre parole, le tavole del palcoscenico sono utilizzate come tela su cui cristallizzare dei momenti pregnanti, icone il cui significato (in questi caso il conflitto) è sovrapponibile – per analogia – all'intreccio drammatico. Ampliare, attraverso l'arte figurativa, la catena di quelli che Peirce definisce *interpretanti*, è il valore aggiunto delle regie di Tiezzi.

La seconda occorrenza da valorizzare si verifica in occasione della cabaletta di Pollione, «Me protegge, me difende», che sfocia nella dichiarazione d'intenti: «Arderò le rie foreste, | l'empio altare abatterò». Tiezzi decide di mettere in figura la tensione che muove il canto di Pollione e suggestiva risulta la citazione del *Giuramento degli Orazi*, collocata sul lato sinistro del palcoscenico: in posizione arretrata rispetto ai cantanti quattro comparse danno vita al capolavoro di Jacques-Louis David, icona emblematica di un conflitto incipiente.



Figg. 19-20. A sinistra, foto di scena: *Norma*, Atto I, scena II; a destra, JACQUES-LOUIS DAVID, *Le Serment des Horaces*, particolare, olio su tela, 330 x 425 cm, 1784, Parigi, Musée du Louvre.

⁴⁷ «La pittura, nelle sue composizioni coesistenti, può utilizzare solo un singolo momento dell'azione, e deve perciò scegliere il più pregnante, sulla base del quale quel che lo precede e quel che lo segue si rende più comprensibile», in *Laocoonte*. Gotthold Ephraim Lessing, a cura di Michele Cometa, Palermo, *Æsthetica*, 1991, p. 71.

Altra occorrenza è l'ingresso di Norma all'inizio della scena III: le figure dei coristi che incedono nella penombra, per la bianca cromia e per il sinuoso panneggio, ricordano la plasticità dei gessi e dei monumenti funebri di Antonio Canova, nonché la sequenza dei *pleurants* di Claus Sluter. Evidente è inoltre l'eco della pittura di Burne-Jones e di Puvis de Chavannes, artisti molto cari a Tiezzi e ripresi costantemente nelle sue messe in scena (si veda la regia del *Simon Boccanegra* di Verdi).⁴⁸



Figg. 21-22. In alto, foto di scena: *Norma*, Atto I, scena III; in basso, ANTONIO CANOVA, *Offerta del peplo a Pallade*, gesso, 125 x 278 cm, 1790-1792, Milano, Gallerie d'Italia.

⁴⁸ Cfr. *Simon Boccanegra*, programma di sala, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 2010.



Figg. 23-26. In alto, a sinistra, ANTONIO CANOVA, *Monumento funebre a Maria Cristina d'Austria*, marmo, 574 cm, 1798-1805 ca., Vienna, Augustinerkirche; a destra, CLAUD SLUTER, *Pleurant*, alabastro, 1400 ca., Dijon, Musée des Beaux-Arts; in basso, a sinistra, EDWARD BURNE-JONES, *The Princess Sabra Led to the Dragon*, particolare, olio su tela, 1866, collezione privata; a destra, EDWARD BURNE-JONES, *Saint George and the Dragon. The Princess Tied to the Tree*, olio su tela, 1866, collezione privata.



Figg. 27-28. PIERRE PUVIS DE CHAVANNES, *Le Bois sacré cher aux arts et aux muses*, particolari, olio su tela, 460 x 1040 cm, 1884-1889, Lione, Musée des Beaux-Arts.

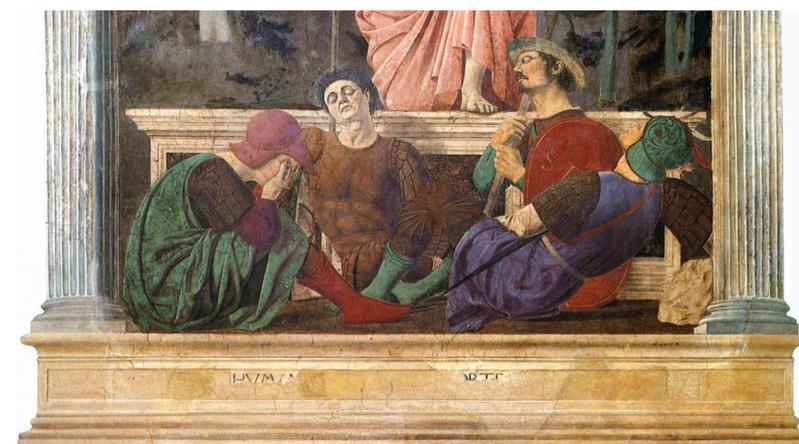
Il vero e proprio *coup de théâtre* riguarda però la trionfale entrata di Norma, che appare come una santa patrona, trainata a braccio da alcuni figuranti che molto ricordano i devoti di una festa religiosa.⁴⁹ È ancora evidente l'eco della pittura di Puvis de Chavannes.



Figg. 29-31. A destra e a sinistra, PIERRE PUVIS DE CHAVANNES, *Histoire de St. Geneviève*, particolari, affresco, fine XIX sec., Parigi, Panthéon; al centro, foto di scena: *Norma*, Atto I, scena IV.

⁴⁹ Cfr. LEONARDO SCIASCIA, *Feste religiose in Sicilia*, con fotografie di Ferdinando Scianna, Bari, Leonardo da Vinci, 1965. Un carro per l'ingresso della protagonista fu utilizzato da Luca Ronconi nella *Norma* messa in scena nel 1978 per il Maggio Musicale Fiorentino. Inoltre è bene ricordare che Tiezzi, dal 1989 al 1991, avvalendosi della collaborazione di Edoardo Sanguineti, Mario Luzi e Giovanni Giudici, ricava tre spettacoli dalla *Commedia* di Dante, uno per ciascuna cantica. Ulteriore fonte di ispirazione può essere, pertanto, l'epifania di Beatrice – su un carro – nel canto XXX del Purgatorio dantesco (vv. 28-33). Infine ci pare opportuno fare riferimento all'iconografia che, a partire dal IV secolo a.c., consegna una Medea trionfale sul carro del Sole. Cfr. SILVIA GALASSO, *Pittura vascolare, mito e teatro: l'immagine di Medea tra VII e IV secolo a.c.*, «Engramma», 107, 2013.

Prima che Norma intoni la sua preghiera il coro indietreggia e i figuranti-devoti si prostrano attorno all'altare, dormienti o forse morti, assumendo pose plastiche che rimandano all'impianto formale più volte utilizzato in pittura per raffigurare la preghiera del Cristo e l'epifania improvvisa del divino.



Figg. 32-34. In alto, foto di scena: *Norma*, Atto 1, scena IV; in mezzo, PIETRO PERUGINO, *Orazione nell'orto*, particolare, olio su tavola, 166 x 171 cm, 1483-1495, Firenze, Galleria degli Uffizi; in basso, PIERO DELLA FRANCESCA, *La resurrezione di Gesù Cristo*, particolare, affresco, 225 x 200 cm, 1463, Sansepolcro, Museo Civico.

Conviene inoltre soffermarsi almeno su una posa, densa di connotazioni, assunta dal personaggio alle spalle di Adalgisa. La postura da valorizzare è il cosiddetto ‘braccio della morte’, che si può ascrivere a un’antica e feconda tradizione iconografica che risale sino alla scena – ritratta nei sarcofagi classici – di Achille seduto accanto a Patroclo esanime; essa servì da modello per il compianto di Meleagro, divenendo una delle più celebri *Pathosformeln* – secondo Warburg – filamenti mnemonici che trovano espressione in una formula iconografica precisa e costante nel tempo.⁵⁰ Lo stesso portamento, un braccio che pende verso terra per indicare un corpo senza vita, punteggia infatti l’intero *corpus* figurativo occidentale.



Figg. 35-38. In alto, a sinistra, foto di scena: *Norma*, Atto I, scena IV; a destra, RAFFAELLO SANZIO, *Pala Baglioni*, olio su tavola, 184 x 176 cm, 1507, Roma, Galleria Borghese; in basso, a sinistra, CARAVAGGIO, *Deposizione*, olio su tela, 300 x 203 cm, 1602-4, Roma, Musei Vaticani; a destra, JACQUES-LOUIS DAVID, *Marat assassiné*, olio su tela, 165 x 125 cm, 1793, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts.

⁵⁰ Cfr. MARIA LUISA CATONI, CARLO GINZBURG, LUCA GIULIANI, SALVATORE SETTIS, *Tre figure. Achille, Meleagro e Cristo*, Milano, Feltrinelli, 2013; CLAUDIA CIERI VIA, *Aby Warburg: il concetto di Pathosformel fra religione, arte e scienza*, in *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dèi*, a cura di Marco Bertozzi, Ferrara, Panini, 2002, pp. 114-139.

Nel corso della messinscena la grammatica del gesto attingerà puntualmente alle *Pathosformeln* warburghiane e alla tradizione figurativa che le ha cristallizzate.⁵¹ Propongo, infine, un ultimo riferimento per la scena che incornicia «Casta Diva», anche perché presente nello *storyboard* di Tiezzi: *La zattera della medusa* di Théodore Géricault, di cui con cura vengono studiate le vibranti pose michelangiolesche.



Fig. 39. THÉODORE GÉRICAULT, *Le Radeau de la Méduse*, olio su tela, 491 x 716 cm, 1819, Parigi, Musée du Louvre.

Nel Finale I la scrittura scenica raggiunge il suo grado zero: le colonne neoclassiche si ritraggono e si allineano le quinte sul fondale, lasciando il palcoscenico completamente vuoto. Sul palcoscenico solo tre rettangoli di luce su cui si dispongono i tre personaggi, con effetto che ricorda lo schema formale del polittico pittorico. L'arte figurativa, infatti, ci ha abituati a una visione sincretica, condensando in una composizione molteplici individualità e caratterizzandole con un gesto indicativo. La stessa cifra troviamo nel melodramma che, nella sua strutturale inverosimiglianza, costringe più personaggi a manifestare contemporaneamente i loro affetti, sovrapponendo le linee melodiche. Pertanto, appare interessante la scelta di Tiezzi di concepire la stretta finale come la dinamizzazione di un trittico, nei cui comparti – isolati e contigui allo stesso tempo – trovano posizione i personaggi con i loro patimenti, allo stesso modo autonomi eppur connessi.



Fig. 40. Foto di scena: *Norma*, Atto I, scena IX.

⁵¹ Sull'eco delle teorie warburghiane nella messa in scena di Tiezzi si veda BIAGIO SCUDERI, *Per un'estetica dell'intervallo. Echi warburghiani nella regia lirica di Federico Tiezzi*, «Engramma», 130, 2015.

Altre due occorrenze da valutare sono i cori del secondo atto. Nella scena con il coro e la sortita di Oroveso la didascalica di Romani recita: «Luogo solitario presso il bosco dei Druidi, cinto da burroni e da caverne. In fondo un lago attraversato da un ponte di pietra». Il regista utilizza un sipario in tulle per suddividere il palcoscenico in due registri: «in fondo», al di là del velo, dispone dei figuranti cristallizzati in *tableau*; in primo piano schiera i coristi, tutti seduti e disposti in cerchio. Le battute musicali che introducono il coro sono impiegate per dar vita a una composizione che sembra ricalcare l'*Ultima cena* di Cosimo Rosselli.



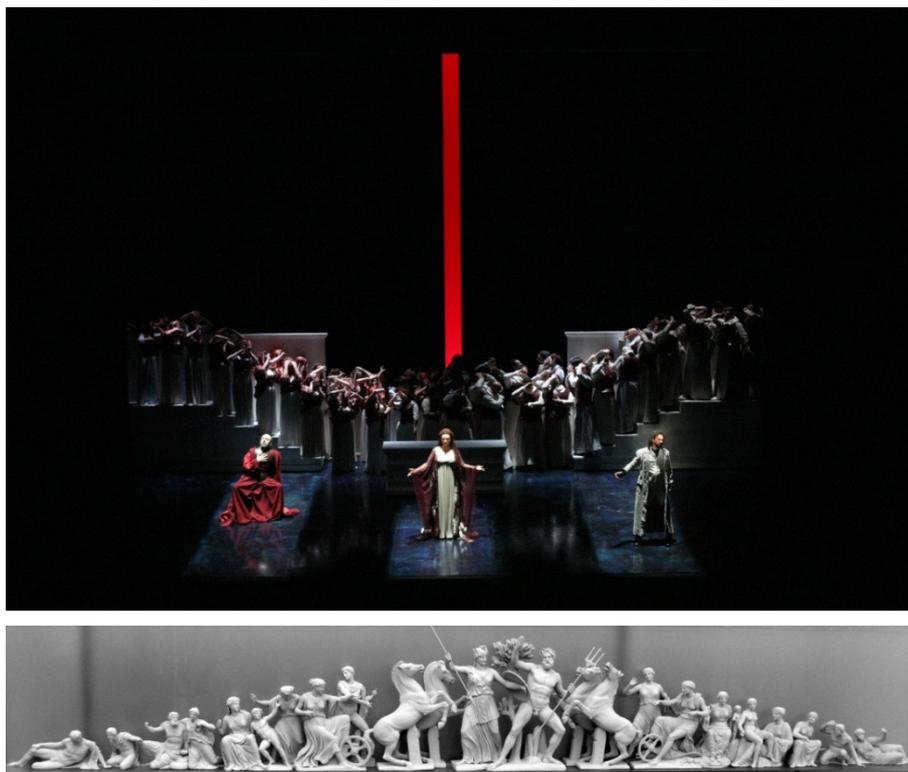
Figg. 41-42. In alto, foto di scena: *Norma*, Atto II, scena IV; in basso, COSIMO ROSSELLI, *Ultima cena*, affresco, 349 x 570 cm, 1481-1482, Città del Vaticano, Cappella Sistina.

Sono molteplici le corrispondenze tra l'affresco della Sistina e il quadro scenico invernato da Tiezzi. Anzitutto è comune lo schema formale che suddivide l'icona in due registri: nell'affresco la profondità prospettica è data da tre episodi della Passione di Cristo, in secondo piano e incorniciati da lesene binate; in primo piano è un'edra semicircolare con gli apostoli e il Cristo seduti a mensa. Anche sul palcoscenico ritroviamo il registro di fondo tripartito – grazie all'uso delle quinte mobili – e il semicerchio con i coristi prossimi al proscenio. Identico è inoltre l'uso di figure in piedi, ai margini laterali, per serrare la composizione. Ulteriore similitudine è il parlare a coppia dei personaggi, siano essi apostoli o coristi: nell'un caso il tema è lo stupore per il tradimento imminente del rabbi galileo, nell'altro l'incertezza in merito all'operato di Pollione («Non parti?... Finora è al campo»). Un'ulteriore caso di osmosi tra scena e dipinto si verifica in occasione del celebre coro «Guerra, guerra!», messo in figura dal regista imitando pose e gesti del *Giuramento della Pallacorda* di David.



Figg. 43-44. In alto, foto di scena: *Norma*, Atto II, scena VII; in basso, JACQUES-LOUIS DAVID, *Le Serment du Jeu de paume*, inchiostro con bistro e lumeggiature di bianco su carta, 66 x 101 cm, 1791, Château di Versailles, Musée National.

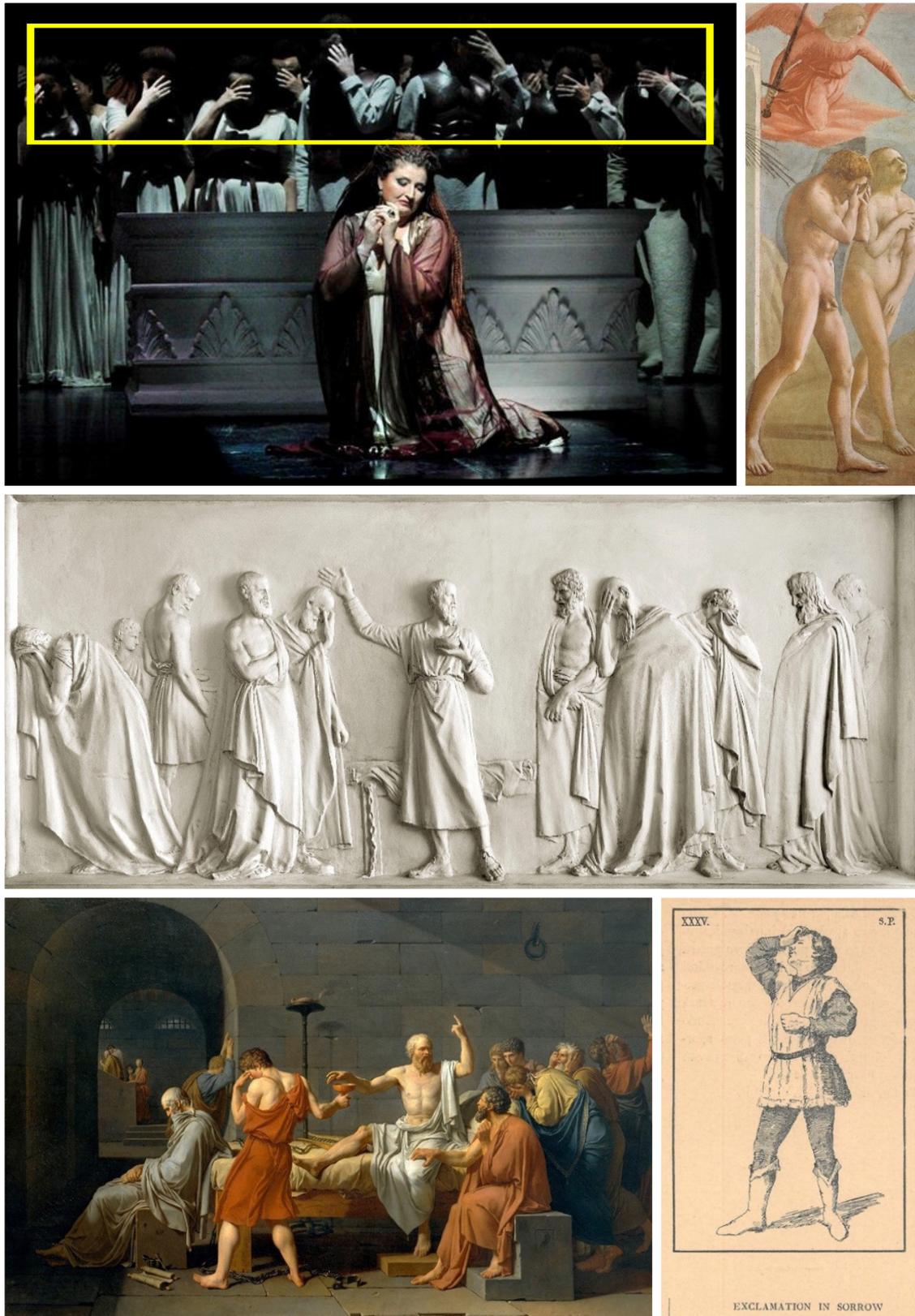
Rimane da trattare solo il Finale dell'opera, in cui la suggestione visiva è fornita principalmente dai coristi, disposti su due praticabili come se fossero il fregio di un frontone classico, ma capovolto.



Figg. 45-46. In alto, foto di scena: *Norma*, Atto II, scena ultima; in basso, FIDIA e collaboratori, *Frontone ovest del Partenone*, marmo del Pentelico, 440-432 a.C. ca., Londra, British Museum.

Ulteriore aspetto da valorizzare è, nuovamente, il ricorso alle *Pathosformeln* e al ‘gesto espressivo’: i solisti e (soprattutto) i componenti del coro manifestano infatti i loro moti interiori attraverso gesti calibrati che rivelano un grado superlativo di *pathos*; emblematico è il ricorso alla cosiddetta formula della ‘vergogna’ o ‘dolore’: il braccio e la mano che si sollevano per coprire il volto in segno di sdegno nel momento in cui Norma si dichiara colpevole e si propone come vittima sacrificale. È un gesto che ritorna più di una volta nel corso del Finale dell’opera e di cui è facile ritrovare memoria, non solo nella tradizione figurativa occidentale (da Masaccio a David) ma anche nei trattati ottocenteschi che sviluppano la riflessione sulla tecnica vocale e sull’arte melodrammatica, come quello di Enrico Delle Sedie.⁵²

⁵² ENRICO DELLE SEDIE, *Estetica del canto e dell’arte melodrammatica*, Libro quarto, Livorno, 1885. Quest’opera prosegue la riflessione già iniziata da Delle Sedie nel trattato sull’*Arte e fisiologia del canto* (1876), ed era uno dei testi di riferimento per lo studio del canto insieme ai trattati di Manuel Patricio Rodríguez García (*Traité complet de l’art du chant en deux parties*, Parigi, 1847), di Domenico Crivelli (*L’arte del canto ossia Corso completo d’insegnamento sulla coltivazione della voce*, Londra, 1841) e di Antonio Morrocchesi (*Lezioni di declamazione e d’arte teatrale*, Firenze, Tipografia all’insegna di Dante, 1832). Il quarto libro, in particolare, si presenta come un «manuale per il Cantante che vuole prepararsi alla scena» e declina ogni gesto in tre movimenti principali: «Il movimento che prepara l’azione; Quello che l’afferma; Quello che lo completa e l’accentua».



Figg. 47-51. In alto, a sinistra, foto di scena: *Norma*, Atto II, scena ultima; a destra, MASACCIO, *Cacciata dei progenitori dall'Eden*, affresco, 214 x 88 cm, 1424-1425, Firenze, Cappella Brancacci; al centro, ANTONIO CANOVA, *Socrate beve la cicuta*, gesso, 123 x 263 cm, 1787-1790, Milano, Gallerie d'Italia; in basso, a sinistra, JACQUES-LOUIS DAVID, *La mort de Socrate*, olio su tela, 129,5 x 196,2 cm, 1787, New York, Metropolitan Museum of Art; a destra, ENRICO DELLE SEDIE, *Esclamazione nel dolore*, da *Estetica del canto e dell'arte melodrammatica*, 1885.

5. *Materia, forma, sostanza: la scena come quadro*

Dall'analisi della scrittura scenica inверata in *Norma* pare possibile recuperare una *summa* della poetica di Federico Tiezzi. Sono infatti emerse chiaramente le peculiarità stilistiche del regista aretino: la ricerca di equivalenze tra musica e scena; la complessa intertestualità che anima l'*off*, sintomo di una drammaturgia stratificata; la costruzione degli spazi per sottrazione di elementi nonché l'uso espressivo e ponderato di luce e colore; l'eco pregnante dell'iconologia sviluppata da Warburg; ancora, il ricorso insistito al *corpus* delle arti figurative che sfocia nella più volte citata *ekphrasis performativa*. Ciò che appare chiaro, nel caso di Tiezzi, è che la profonda e innata sensibilità figurativa (certamente sviluppata attraverso gli studi accademici) è divenuta esclusivo principio formalizzante: la materia scenica, sin dai tempi del 'Teatro immagine', viene articolata come se fosse un quadro; si ragiona in termini di colore, di luce, di geometrie e tale messa in forma dà origine a una trama di relazioni che va a costituire la sostanza del contenuto come fatto visivo. E se un limite dobbiamo riscontrare, in una scrittura scenica siffatta, esso si cela nella stringente (e quanto mai razionale) gabbia estetica che soggiace al processo spettacolare: l'insistita citazione di opere d'arte e il recupero dell'iconologia del gesto per l'espressione di pathos fanno indossare, infatti, ai cantanti una 'camicia di forza'; la *mise en image* imposta dal tavolo di regia li trascende, cala dall'alto e non nasce, dunque, da un processo di ricerca interiore (dal basso) che consentirebbe all'attore-cantante di cercare il *suo* gesto, la *sua* figura. Una cosa però è certa: nelle regie di Federico Tiezzi l'immagine si fa drammaturgia e la drammaturgia immagine; sono queste le due polarità che convivono e si presuppongono nei suoi lavori, concorrendo alla formazione del significato delle sue opere.



Bellini a Venezia

Indizi e storie a margine di un valzer inedito

Carlida Steffan

Un foglio d'album per pianoforte si è da poco aggiunto al catalogo delle composizioni strumentali di Vincenzo Bellini.¹ L'autografo è datato «Marzo 1833»: vi leggiamo un breve *Valz [sic]* in Do maggiore (33 battute in tutto) che non sembra derivare da materiali impiegati nel cantiere teatrale.

È un valzer con trio. Bellini lo ha notato su un bifolio (vedi riproduzione): a f. 1^v segmenta tre parti distinte, tutte di una sola frase (le prime due sono in do maggiore, precedute da una battuta d'introduzione; la terza nella relativa minore) e a f. 2^r conclude la composizione con un'ulteriore frase in La minore sigillata dall'indicazione «D.C.». Ciascuna frase reca il segno di ripetizione: sebbene manchi l'indicazione di «Fine» la struttura complessiva della pagina è riconducibile al valzer con trio.

Il brano è notato con grafia rapida e accurata sulle pagine interne del bifolio (cm 29,6 x 22, con dieci pentagrammi per pagina e filigrana costituita da una corona a c. 2^r in alto, accompagnata dalle lettere V e G a c. 1^r in basso), così da poter essere comodamente aperto sul leggio di un fortepiano. Nasce come *Albumblatt* sciolto, ma si è conservato all'interno di un album voluminoso (una trentina le pagine occupate da autografi musicali) fatto confezionare da Raimondina Thurn-Hofer e Valsassina attorno al 1836. L'album fa ora parte di un vasto fondo proveniente da Castel Thun e conservato nell'Archivio provinciale di Trento (APTn);² recentemente è uscita la pubblicazione in copia facsimilare dell'album, inclusa la pagina belliniana.³ L'autografo porta la data «marzo 1833» e la dedica alla suddetta Raimondina («Bellini alla R.^{na}»), allora una deliziosa *teenager* (vedi Fig. 1) nata a Venezia nel 1819 e qui cresciuta fino al '39, quando sposa il conte Matteo Thun e si trasferisce a Trento portando con sé «le proprie carte di ragazza»,⁴ compreso l'album. Sul quale ritroviamo notate pagine

¹ Un grazie ad Antonio Carlini per la segnalazione dell'autografo, presentato dalla scrivente a Catania, nell'ambito della rassegna «Bellini nella città di Bellini» 2014, durante il pomeriggio di studi *Una rete di parole e archivi. Parte prima. Progetto sulla corrispondenza epistolare di Giovanni Battista Perucchini*. Cfr. SERGIO SCIACCA, *Il valzer ritrovato che Bellini scrisse per Raimondina*, «La Sicilia», 25 ottobre 2014, p. 23.

² Con questa sigla si indica l'Archivio provinciale di Trento. Il fondo proveniente da Castel Thun è costituito da una parte archivistica (Archivio Thun di Castel Thun, qui di seguito indicato con la sigla ATCT) e una sezione Biblioteca di Castel Thun: l'album è collocato in quest'ultima.

³ *L'album musicale di Raimondina Thurn-Hofer e Valsassina. 1836-1843*, a cura di Antonio Carlini e Francesca De Gramatica con Sara dell'Antonio, Trento, Provincia autonoma di Trento, Castello del Buon Consiglio, Monumenti e collezioni provinciali, 2016. La riproduzione dell'autografo belliniano (f. 1^v e 2^r) è stata 'inserita' nella copia facsimilare dell'album, in corrispondenza delle ultime pagine [s.n.], precedute dal frontespizio: «Vincenzo Bellini. Valzer. Manoscritto XXI 128».

⁴ MARCELLO BONAZZA, *Archivi femminili negli archivi di famiglia. Il caso dell'archivio Thun di Castel Thun*, in *Famiglia e religione in Europa in età moderna. Studi in onore di Silvana Seidel Menchi*, Atti del convegno di studi (Rovereto - Trento, 16-18 giugno 2010), a cura di Giovanni Ciappelli, Serena Luzzi e Massimo Rospocher, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, pp. 233-248: 247.



Fig. 1. NATALE SCHIAVONI, *Ritratto di Raimondina Thurn-Hofer e Valsassina*, 1839, Duino Aurisina, Castello di Duino.

destinate alle pratiche di musica da salotto, scritte a partire dal 1836 dai maestri di musica di casa Thurn (Giovanni Agostino Perotti e Antonio Fanna), da operisti sotto contratto con l'impresa del Teatro La Fenice (Donizetti, Nini, Lillo, Mercadante), da cantanti (Carolina Ungher trascrive un *Mi lagnerò tacendo* rossiniano) e dilettanti. Alcuni tra questi da lei incontrati in occasione di un viaggio a Vienna nel 1837 (i Poniatowsky, Gordigiani, von Bocklet), oppure durante il soggiorno l'anno successivo al castello del Catajo (l'arciduchessina Maria Teresa d'Asburgo-Este di Modena e il maestro di corte estense Antonio Gandini). La vita matrimoniale di Raimondina è brevissima (muore il primo gennaio del 1841), ma la raccolta di autografi testimonia il suo inserimento nella sociabilità di palazzo Thun, e altre pratiche di musica.⁵ L'album passa poi nelle mani della seconda moglie di Matteo, Carolina Arsio, ed è annotato per l'ultima volta

nel 1843, da una pagina pianistica del virtuoso Léon Honnoré, giunto a palazzo Thun con una raccomandazione di Antonio Fanna,⁶ ex maestro di piano di Raimondina e da contarsi nella cerchia degli amici veneziani di Bellini.⁷

Il valore musicale dell'autografo è forse modesto se considerato a sé stante: ci interessa piuttosto la sua funzione di *cadeau* offerto alla figlia del Delegato provinciale dell'Imperiale Regio Governo, il quale prendeva parte alle riunioni dell'organo direttivo del Teatro La Fenice. La scoperta di questo autografo spinge a guardare con più attenzione al contesto veneziano che fa da cornice a due importanti creazioni di Bellini per il Teatro La Fenice e ai rapporti tra il compositore e il Governo della città.

Da parte sua Bellini non sembra aver lasciato altri fogli d'album di questo tipo. Il volume dell'edizione critica raccoglie tre brevi pagine per strumento solista;⁸ un paio rimaste sulla scrivania parigina del compositore dopo la sua morte;⁹ una sola – un esiguo Allegretto di sole

⁵ Per una contestualizzazione degli autografi contenuti nell'album cfr. CARLIDA STEFFAN, *Storie d'album I*, in *L'album musicale di Raimondina* cit., pp. 25-33.

⁶ Cfr. ANTONIO CARLINI, *Storie d'album II*, in *L'album musicale di Raimondina* cit., pp. 35-51.

⁷ «Ricordatemi nei vostri momenti musicali in uno al bravo Fanna», lettera a Giovanni Battista Perucchini, 22 agosto 1830, in VINCENZO BELLINI, *Carteggi*, edizione critica a cura di Graziella Seminara, Firenze, Olschki, in corso di pubblicazione, p. 226.

⁸ VINCENZO BELLINI, *Composizioni strumentali*, a cura di Andrea Chegai, Milano, Ricordi, 2008 («Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini», vol. 15).

⁹ Un Largo [per pianoforte] in Fa minore e una Coda [per pianoforte] in Sol minore: cfr. ANDREA CHEGAI, *Apparati*, in VINCENZO BELLINI, *Composizioni strumentali* cit., pp. 31-33.

nove battute – inviata come mero omaggio musicale all'amico palermitano Ignazio Giuffrida Paola.

Si è già riflettuto sulla funzione degli autografi stesi dai compositori teatrali di cartello; un obbligo sociale alimentato dalla moda del collezionismo che decolla all'inizio degli anni Trenta e alla quale non si sottrae nessuno, Bellini incluso. L'autografo, come *cadeau* personale ed esclusivo, nella sua più consueta stesura per voce e pianoforte intreccia le modalità del far musica in salotto, all'interno di serate a cadenza prefissata, sia pur con differenti e accidentali declinazioni (vuoi parte della conversazione, vuoi vere e proprie *soirées musicales* trascinate dalla presenza di figure professionali). Le pagine per voce e pianoforte incontravano le esigenze delle giovani di sesso femminile per le quali era impossibile presentarsi in una 'società' serale senza aver memorizzato qualche romanza.¹⁰ All'altezza del 1833 la contessina Raimondina è troppo giovane per questa frequentazione sociale e per esibirsi nel canto, come farà pochi anni più tardi.¹¹ Certamente era a suo agio sulla tastiera.

1. Nata a Venezia nel 1819, Raimondina è l'ultima delle tre figlie di Johann Baptist conte di Thurn del ramo Hofer e Valsassina (? 11 ottobre 1775 – Venezia, 26 aprile 1849), unito in matrimonio con Polissena de Brigido dal giugno del 1814.¹² Il conte Thurn, dopo aver assunto diversi ruoli militari, partecipa nel 1813 alle fasi iniziali dell'amministrazione provvisoria del Veneto: dal 1815 si stabilisce in laguna; dall'anno seguente e fino al '46 è designato Regio – poi Imperiale Regio – Delegato per la Provincia di Venezia (Prefetto).¹³ Sul ruolo del conte torneremo più avanti; quanto all'educazione delle tre ragazze era certo un compito materno. Raimondina e le sue sorelle (Teresa, la maggiore, e Polissena, che morirà tredicenne nel 1830) avevano beneficiato di una raffinata cultura trasmessa dalla madre Polissena de Brigido (1777-1856), erede di una nobile famiglia polacca, di stanza a Trieste, dove il padre Pompeo aveva creato l'Accademia Arcade Romano Sonziaca.¹⁴ Divenuta contessa Thurn,

¹⁰ Cfr. CARLIDA STEFFAN, *Storie d'album I* cit., pp. 28-29.

¹¹ Basterà una manciata d'anni per farne un'abile interprete di romanze da salotto. Nel 1838 il fidanzato Matteo Thurn la riconosce «professora» nel canto e la omaggia con una romanza da camera per voce di contralto, «romanticissima», nuova di zecca, lavoro di un maestrino esordiente, su versi del «Cavaliere Andrea Maffei». *Ivi*, p. 31.

¹² CARL VON WURZBACH, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich, enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche seit 1750 in der österreichischen Kronländern geboren wurden oder darin gelebt und gewirkt haben*, xv, Vienna, Hof- und Staatsdruckerei, 1866, pp. 112-113.

¹³ Colleziona inoltre i titoli di Consigliere di Governo e Ciambellano imperiale, Cavaliere dell'Ordine di Santo Stefano d'Ungheria, Consigliere Aulico austriaco e Cavaliere al Merito Civile; dopo l'incoronazione milanese di Ferdinando I (settembre 1838) assume la «dignità di consigliere intimo» dell'imperatore. Cfr. *Ferdinando Primo nel Tirolo, nella Lombardia, nel Veneto, o sia descrizione di tutte le feste pubbliche e private* [...], Milano, Placido Maria Vasaj, 1838, p. 155. Sulla carriera di Thurn cfr. MICHELE GOTTARDI, *Da Manin a Manin: istituzioni e ceti dirigenti dal '97 al '48*, in *Storia di Venezia*, ix, 1 (*L'Ottocento e il Novecento*), a cura di Mario Isnenghi e Stuart Woolf, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2002, pp. 75-105: 92-94.

¹⁴ Cfr. GIULIA DELOGU, *Trieste «di tesori e virtù sede gioconda». Dall'Arcadia Romano-Sonziaca alla Società di Minerva: una storia poetica*, diss. di dottorato, Trieste, Università degli studi di Trieste, a.a. 2013-14, pp. 84, 107-109.

Polissena cresce le figlie nel maestoso palazzo di Ca' Corner della Ca' Grandà¹⁵ (ancor oggi sede della prefettura di Venezia), un ambiente dove sono di casa letterati,¹⁶ poeti¹⁷ e musicisti. Un ambiente aperto e ricettivo, dove trovava ospitalità «quanto di più eletto fra cittadini e forestieri si accoglieva a Venezia».¹⁸ Raimondina e le sorelle ricevono un'educazione raffinata e dimostrano, per essere delle adolescenti, una consapevolezza sorprendente in ambito artistico;¹⁹ si dilettano nel disegno (Teresa in particolare: negli anni seguenti è documentata la sua attività di pittrice anche in relazione con l'Accademia di Belle Arti di Venezia);²⁰ la loro formazione musicale era stata affidata a precettori d'eccellenza, come il maestro di cappella della basilica marciana Giovanni Agostino Perotti,²¹ filoasburgico²² e in stretto rapporto con la famiglia del Governatore Johann Baptist Spaur.²³

2. Perché un *Valzer*? Esso richiama una letteratura musicale di consumo, da destinarsi

¹⁵ Lo si vede in MARCO MORO, *Palazzo Corner Ca' Grande*, litografia, in *Venezia Monumentale e Pittorica. Parte 1.ma. I Palazzi*, Venezia, Kier, [1846 ca], n. 8 (anche su www.internetculturale.it, consultato a ottobre 2016).

¹⁶ Adriano Balbi nella dedica del suo *Compendio di geografia universale* (Venezia, Fuchs, 1817) innalza la contessa Polissena a «nome caro alle Dee della leggiadria, come accetto del pari a quella più risentita ed austera della sapienza».

¹⁷ Si veda, ad esempio, la testimonianza di Pier Alessandro Paravia: «Dolentissimo il Gagliuffi di lasciar Venezia, senza essersi condotto pur una volta dalla nob. Sig. contessa Polissena Brigido di Thurn (moglie di questo cav. Delegato); io lo confortai di saldare questa partita, scrivendo in onore di quell'amabile Dama un pajo di versi, de' quali mi sarei fatto recatore io medesimo [...]». *Gagliuffi a Venezia. Lettera di Pier-Alessandro Paravia allo Illustre Sig. Marchese Don Paolo D'Adda*, Venezia, Orlandelli, 1826, p. 24.

¹⁸ RODOLFO PICHLER, *Il Castello di Duino*, Trento, Seiser, p. 436.

¹⁹ Nell'Archivio Thun si conservano dei copialettere da riferire alla mano delle contessine. A partire dalla metà degli anni Trenta Raimondina mantiene un intenso carteggio con le figlie del duca di Modena, Francesco IV d'Este (si veda EMANUELA ROLLANDINI, *Raimondina Thurn-Hofer e Valsassina, "Appunti sulla melodia delle cose"*, in *L'album musicale di Raimondina* cit., pp. 11-23: 13-14); ma già alla fine degli anni Venti una delle ragazze – ragionevolmente Teresa – così annotava: «Cara Amica, tu mi hai domandato cosa nell'ultima tua lettera cosa mi piace di più, il disegno o la musica. Ti dirò mi piacciono tutte due queste arti, ma quasi più il disegno. Tu vorrai sicuramente sapere la ragione ecco pronta a dirtelo. Io trovo che la musica fa più piacere a quello che ascolta che a quello che suona, mentre che il disegno o la pittura diverte molto di più [...]. Si ha dipinto tutto di nuovo il teatro, anno [sic] anche guarniti galantemente i palchetti, ci sarà ancora un nuovo lampione e si dice che il teatro sarà bellissimo. Per i cantanti temo che non saranno molto buoni, la prima donna intanto non è stata ancora scelta, dunque sa Iddio cosa che ci daranno. I due maestri che scriveranno l'opera sono li signori Generali e Coccia. Generali è conosciuto per bravissimo compositore, egli scriverà la prima opera intitolata Francesca da Rimini e tu vedi bene dunque che quando mancano i cantanti è perduto perché si va in teatro per ricreare l'orecchio e no per il fabbricato. Io non ti descrivo questo fatto poiché tu lo conosci avendo letto il Dante. Io trovo che questo è un soggetto troppo serio per un'opera. Il Conte Pola scrive nostro parente scrive il libretto, egli è un bravo poeta.» (APTn, ATCT con segnatura A 135.3).

²⁰ *Ivi*, p. 21.

²¹ Perotti è da considerarsi quasi un 'famiglio': Luigi Pezzoli gli dedica un sonetto, dal titolo *In morte della Nobil Donzella Polissena de' Conti Thurn*. Lo si legge in LUIGI PEZZOLI, *Prose e poesie edite ed inedite*, Venezia, Luigi Plet, 1835, pp. 140-143.

²² Cfr. FRANCESCO PASSADORE, *Hausmusik e sonatismo classico nella musica pianistica di G. A. Perotti*, «Rassegna Veneta di Studi Musicali», XIII-XIV, 1997-98, pp. 67-95: 93.

²³ Lo si vede anche attraverso le lettere inviate da Donizetti al Perotti (esse hanno fatto parte della collezione di autografi di Giuseppe Verdi), raccolte in «Studi donizettiani», IV, 1988, pp. 30 e seguenti.

alla pratica di musica da danza, in qualche modo legata alle feste che si tenevano durante il Carnevale. A partire dal 1830 l'editore milanese Artaria aveva messo in commercio un almanacco (abituamente offerto come *cadeau* al «gentil sesso» in occasione del Capodanno) in formato piccolo (8°), con carta pergamena e rilegatura raffinata, dal titolo *Une soirée de Carnaval*, contenente una silloge di brevi danze («choix de valse, contredanses, etc.»).²⁴ Lo si vendeva anche a Venezia, nel negozio di Luigi Milesi, «appiedi del ponte di San Moisè».²⁵

Nel marzo 1833 il Carnevale era già concluso (26 febbraio), tuttavia il valzer autografo di Bellini si allinea a questo genere di composizione con funzionalità didattica e insieme ricreativa.

Qualche mese più tardi Raimondina (allora in vacanza nella residenza di famiglia a Sagrado) riceve da Perotti una composizione di Johann Nepomuk Hummel – la versione a quattro mani dell'op. 118 *Tyroler-Lied mit Variationen* – che il maestro considera adatta alle capacità della contessina, nonché «di buon effetto» in salotto.²⁶ Il materiale melodico in questione è un *Lied* intonato da Maria Malibran, variato da Hummel per voce e orchestra (op. 118) e poi disseminato dall'editore viennese Tobias Haslinger attraverso varie riscritture per diverse soluzioni di organico.

Raimondina riceve qualche lezione di piano anche da Luigi, figlio del maestro Perotti, di professione impiegato al tribunale di prima istanza civile,²⁷ per 'diletto' compositore di qualità,²⁸ specializzato in musica da salotto, tra cui fantasie pianistiche su temi d'opera.²⁹ Entrambi i Perotti stampano almeno una composizione per tastiera con dedica alla madre

²⁴ Per il contenuto musicale si veda l'edizione moderna *Une soirée de Carnaval ou Choix de valse, galoppes, écossaises, contredanses etc. (1831)* per pianoforte, a cura di Mario Martino, Bologna, Ut Orpheus, 2000. Donizetti – decisamente più votato alla confezione di pagine pianistiche, anche d'occasione – nel 1844 compone un valzer per pianoforte a quattro mani destinato a giovani interpreti: «Pel giorno onomastico di D. [cancellato] / da suonarsi dalle sue gentilissime figlie / Donizetti / offre / dà, dona, dedica, scrisse / etc et etc».

²⁵ «La Gazzetta Privilegiata di Venezia», 22 gennaio 1830.

²⁶ Così si esprime Perotti nella lettera a Raimondina, conservata in APTn, ATCT con segnatura A 131.9.

²⁷ Cfr. *Almanacco per le provincie soggette all'Imperiale Regio Governo di Venezia per l'anno 1833*, Venezia, Andreola [1833], p. 156.

²⁸ Così JULES LE-COMTE, *Venezia o colpo d'occhio letterario, artistico, storico poetico e pittoresco sui monumenti di questa città*, Venezia, Cecchini, 1844, p. 635: «M. Louis Perotti est déjà, bien que comme dilettante seulement, un compositeur distingué».

²⁹ Quest'ultime date alle stampe a inizio anni Trenta, per i torchi di Giovanni Ricordi: *Fantasia e variazioni per pianoforte a quattro mani sopra un tema nella Bianca e Fernando di Bellini del m.º Bellini*, n.l. 4880 [1830]; *Souvenir de Venise. Fantasia a 4 mani sopra alcuni motivi favoriti dell'opera I Capuleti e Montecchi del Sig.º M.º Bellini*, n.l. 5148-9 [1831]; *Variazioni per pianoforte sulla Cavatina "Non v'ha sguardo cui sia dato penetrar nel mesto core" nell'opera Anna Bolena*, n.l. 5762 [1832]; *Impromptu pour le piano forte sur la Cavatine "Ma la sola, obimè son io" dans l'opera Beatrice di Tenda de Bellini composé par Louis Perotti*, n.l. 7039 [1833]; *Fantasia per pianoforte sulla romanza dell'opera Ivanhoe "Pellegrin da Palestina" del cavaliere m.º Gio. Pacini*, n.l. 7132 [1833]; *Variazioni brillanti per pianoforte a quattro mani sopra un tema del Cavaliere Maestro Pacini nell'opera Gli Arabi nelle Gallie*, n.l. 7133 [1833]; *Variations brillantes pour le piano sur la Cavatine "Casta diva che inargenti" dans l'opéra Norma de Bellini*, n.l. 7140 [1833]; *Fantaisie pour le Piano sur la Cavatine "Forse un destin che intendere" dans l'opéra Parisina de Donizetti*, n.l. 7141 [1833]; *Morceau de salon Introduction et Finale pour le Piano sur un thème de Bellini dans l'opéra Norma*, n.l. 7337 [1834].

di Raimondina: a metà anni Venti il maestro di cappella aveva affidato ai torchi milanesi di Giovanni Ricordi una serie di variazioni su tema rossiniano.³⁰ Perotti *junior* predilige Bellini.³¹

Le dediche sono rivolte al sesso femminile in quanto consumatore per antonomasia di musica da salotto, ma non va trascurato il ruolo politico e sociale rivestito da Thurn (Delegato Provinciale). Un'osservazione che vale, ci sembra, anche per il manoscritto belliniano (e per un'altra pagina autografa per arpa che, come vedremo, potrebbe essere stata destinata a casa Thurn).

Raimondina e la primogenita Teresa ricevevano lezioni di musica (piano e arpa) anche da Antonio Fanna,³² attivo pure come accordatore e manutentore di pianoforti in ambito teatrale (segnatamente alla Fenice).³³ Nei primi decenni dell'Ottocento saper suonare il piano e l'arpa rientrava nelle convenzioni dell'educazione musicale delle nobili dilettanti;³⁴ nell'ambito un repertorio didattico-ricreativo spesso la struttura strumentale era ambivalente fra i due strumenti. Teresa in particolare prediligeva l'arpa; Fanna dedica «alle Nobilissime Signorine / Teresa e Raimonda C.^{ssè} de Thurn») la stampa (Ricordi, 1837) di *Due Terzetti per due Arpe ed un Piano-forte / il primo sulla Canzone Tirolese nell'Opera Guglielmo Tell di Rossini / il secondo sopra due motivi nell'Opera / I Puritani di Bellini*.³⁵ (Sul fondo del frontespizio si legge: «N.B: la seconda Arpa può essere rimpiazzata da un Piano-Forte»).

3. Antonio Fanna è uno degli amici veneziani di Bellini. Quale il rapporto del catanese con la città lagunare? Vi arriva per la prima volta nel dicembre 1829; porta con sé una lettera per il console generale di Sardegna procurata dall'amico torinese Alessandro Lamperi³⁶ (sottosegretario di Stato per gli Affari Esteri nel governo sardo e direttore della musica strumentale all'interno dell'Accademia Filarmonica cittadina), e una missiva firmata dal Cavaliere Francesco Paternò,³⁷ con la quale si rivolge a Giovanni Battista Perucchini, figlio

³⁰ *Variazioni per il Piano-Forte sopra l'aria Diletta immagine nell'opera Il Sigismondo del maestro Rossini composte dal Sig. Gio. Agostino Perotti Accademico Filarmonico. Dedicate a S.E. Polissena contessa di Thurn Hoffer Valsassina*, Milano, Ricordi, n.l. 1107 [1821].

³¹ Nel 1831 dedica alla contessa la stampa della prima parte (n.l. 5148) di *Souvenir de Venise*, cit.; la seconda parte (n.l. 5149) porta la dedica alla contessa Clementina (Vienna, 1816 - Venezia 1891), figlia del Governatore Johann Baptist Spaur. Clementina Spaur, poi contessa Mocenigo, è nota alla letteratura verdiana; la presenza del suo nome nella dedica dello spartito di *Ernani* (1844) è solitamente messa in relazione con il ruolo di Presidente del Teatro La Fenice ricoperto dal marito, il conte Alvise Francesco Mocenigo.

³² Fanna dedica alla «Nobil Signora Teresa Contessa di Thurn» le *Variazioni per Piano-Forte sulla Cavatina La tremenda ultrice spada nell'opera I Montecchi e Capuleti*, Milano, Ricordi, n.l. 5166 [1831].

³³ ANTONIO CARLINI, *Storie d'album II* cit., p. 50 (nota 46).

³⁴ Qualche osservazione a riguardo in CARLIDA STEFFAN, *Cantar per salotti. La musica vocale italiana da camera (1800-1850). Testi, contesti e consumo*, Pisa, Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2007 («Musicalia. Annuario Internazionale di Studi Musicologici», 2/2005), *passim*.

³⁵ Con n.l. 9319.

³⁶ Cfr. VINCENZO BELLINI, *Carteggi* cit., p. 201.

³⁷ «[...] 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»: cfr. GRAZIELLA SEMINARA, *Prospettive*

di Gerolamo, nobile originario di Ceneda, che nel corso degli anni Trenta era considerato da turisti, intellettuali, artisti e musicisti un contatto indispensabile per soggiornare a Venezia.³⁸ La relazione tra Bellini e Perucchini è ben nota; il veneziano da parte sua era un dilettante di musica apprezzato a livello internazionale per le composizioni vocali da salotto; la sua condizione sociale (è compreso nell'elenco dei nobili riconosciuti dal governo centrale asburgico)³⁹ e la professione (impiegato al Tribunale) lo avevano promosso al centro di una rete di relazioni interne alla città essenziali per favorire l'ingresso di un giovane compositore nella sociabilità lagunare e soprattutto nei salotti di cultura, che raccoglievano gli esponenti della *società di nobili* veneziani e ricchi uomini d'affari incaricata della gestione del Teatro La Fenice.

Gli stessi corteggiano Bellini già nel 1828, dopo il successo milanese del *Pirata*,⁴⁰ contro corrente rispetto alle scelte produttive della Fenice piuttosto alla ricerca di soluzioni indipendenti rispetto al *trend* scaligero.⁴¹ L'impresario Giuseppe Crivelli non era certo un *fan* belliniano; e la ripresa del *Pirata* nel Carnevale 1830 rientra nella strategia di saggiare il gusto del pubblico veneziano. In anticipo sulla prima lagunare del *Pirata* (16 gennaio 1830) Bellini firma un compromesso per la scrittura di una nuova opera, in sostituzione dell'inadempiente Pacini,⁴² ragionevolmente spinto dalla rete di conoscenze filtrate attraverso Perucchini.

La figura dell'impresario Crivelli risulta sbiadita in questa trattativa ed è la presidenza del teatro ad assumere un ruolo attivo,⁴³ sostenuta dal «Governo». Bellini lo rimarca nelle sue

per l'edizione critica dei carteggi belliniani, «Bollettino di studi belliniani», 1, 2015, pp. 66-85: 66.

³⁸ La voce «Perucchini, Giovanni Battista» curata dalla scrivente è in corso di pubblicazione sul «Dizionario Biografico degli Italiani» (<http://www.treccani.it/biografie/>). L'importanza rivestita da Perucchini nella cultura musicale europea dell'Ottocento ha suggerito di intraprendere una puntuale ricognizione dell'intero *corpus* epistolare (oltre un migliaio di lettere inviate dal Veneziano a compositori, cantanti, letterati, critici, librettisti, rappresentanti dell'aristocrazia europea). Il progetto, in cantiere già da alcuni anni – e presentato nel 2013 a Bologna, nell'ambito del XVII Colloquio di Musicologia promosso dal Saggiatore Musicale – è coordinato da Maria Rosa De Luca, Graziella Seminara e Carlida Steffan; i risultati confluiranno in «Musicalia. Annuario Internazionale di Studi Musicologici».

³⁹ Cfr. *Repertorio delle famiglie confermate nobili e dei titolati nobili esistenti nelle provincie venete [...] compilato da Francesco Schröder Segretario di Governo*, Venezia, Alvisopoli, 1830, pp. 127-8: «confermato nobile con Sovrana Risoluzione 18 ottobre 1823» (p. 127). Per uno sguardo generale sulla situazione politica e culturale veneziana sotto il governo asburgico si veda *Venezia e l'Austria*, a cura di Gino Benzoni e Gaetano Cozzi, Venezia, Marsilio, 1999.

⁴⁰ CLAUDIO TOSCANI, *Introduzione*, in VINCENZO BELLINI, *I Capuleti e i Montecchi*, a cura di Claudio Toscani, Milano, Ricordi, 2008 («Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini», vol. 6), p. XI.

⁴¹ Lo nota anche l'estensore della recensione sulla prima veneziana dei *Capuleti e Montecchi*, apparsa sul periodico milanese «Il Pirata»; è citata da CARMELO NERI, *Vincenzo Bellini. Nuovo epistolario 1819-1835 (con documenti inediti)* Acì Sant'Antonio, Catania, Agorà, 2005, p. 165: «I Veneziani che in generale, per quanto almeno viene raccontato, non sono troppo inchinevoli in rapporto al teatro verso le illustrazioni patentate dal Pubblico milanese, dovettero per Bellini rinunciare in questa sorta di rivalità, ed unirsi a noi per decretargli il primo posto».

⁴² CLAUDIO TOSCANI, *Introduzione* cit., p. XIII.

⁴³ Sull'«attivismo» dei «signori presidenti della Fenice» si veda JOHN ROSSELLI, *L'impresario d'opera: arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento [The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi]*, Cambridge, Cambridge

lettere; a Lamperi l'8 gennaio («[...] pure ho dovuto dir di sì per non disgustarmi il pubblico, che per bocca del Governo mi ha fatto dire, che si contenteranno di ciò che posso fare in sì breve tempo»);⁴⁴ l'11 seguente all'amica Giuditta Turina, quando sa che lo attendono delle Accademie dopo le recite del *Pirata* e «tanti signori lo vogliono a pranzo» dopo le prove, nota anche che per la seconda volta era stato dal «Governatore» del quale aveva apprezzato la gentilezza.⁴⁵ Lo ripete anche a Florimo, il 20 gennaio, quando oramai si è «obbligato di scrivere l'opera» nuova e sa che l'amico napoletano non l'approva: «ma le dimostrazioni del Governatore e di quasi tutto Venezia mi spinsero a questo pericoloso impegno».⁴⁶

Ne avevano consapevolezza anche i veneziani, *in primis* gli amici di Bellini; i loro nomi li ricaviamo dalle lettere inviate dal compositore a Perucchini nei mesi che seguirono: il Governatore Johann Baptist Spaur, il conte Leopoldo Cicognara (critico d'arte), il barone Pascottini, il cavaliere Ceccopieri (vice console d'Appello), il conte Antonio Papadopoli. Durante la stagione di Carnevale 1830 quest'ultimo ha uno scambio epistolare con Giuditta Pasta impegnata a Verona come Romeo nella ripresa dell'opera di Nicola Zingarelli; il 10 gennaio scrive:

[...] Vi dico, quasi come segreto, che arrabbiato l'Impresario, la Presidenza e il Governatore col Cav: Paccini [*sì*] perché pare rida del patto, che ha con la Fenice, mandano al vento il contratto e inducono, a preghiere incessanti, il Bellini a scrivere un'opera nuova. Il Governatore e la Presidenza ed il pubblico con molte carezze obbligano il Bellini che si scusa per la brevità del tempo ma che dice a tutti “farò quel che potrò”.⁴⁷

4. Con il «Governo» del Regno Lombardo-Veneto Bellini avrà di che discutere anche un paio d'anni più avanti, al tempo di *Beatrice di Tenda*. Di stanza uno a Milano e l'altro a Venezia, i governatori detenevano il potere effettivo per conto dello stato asburgico; ai delegati provinciali, come Johann Baptist Thurn, spettavano compiti di prefettura, incluso un controllo attento sulla gestione del Teatro La Fenice.

Dopo il ritrovamento dell'autografo dedicato alla contessina Raimondina, appariva strano che il nome dei Thurn non entrasse tra i destinatari dei saluti aggiunti in calce alle lettere scambiate tra Bellini e Perucchini. A causarlo, invece, solo un'imprecisione di grafia: Bellini

University Press, 1984], Torino, EDT, 1985, pp. 87 e seguenti.

⁴⁴ VINCENZO BELLINI, *Carteggi*, cit., p. 202.

⁴⁵ *Ivi*, p. 203.

⁴⁶ *Ivi*, p. 206.

⁴⁷ La lettera così prosegue: «Egli non fa che parlare di voi, e dire a tutti che se l'anno venturo egli avesse la Pasta, sarebbe certo dell'esito dell'opera sua. Tutti sono contro di me perché io non sono dalla sua, che voi avreste quelle lodi esclusive che meritate. Qui piace più il volume che l'arte e la passione». Per la trascrizione dell'intero carteggio che comprende ventiquattro lettere inviate dal Papadopoli alla Pasta (1829-1833) e una trentina spedite dalla cantante al conte (1832-1837) si veda MARIA LUIGIA SAIBENE, *Una rete di amicizie tra musica e teatro. Giuditta Pasta - Antonio Papadopoli - Giovanni Battista Perucchini*, Milano, L'Ornitorinco, 2015, pp. 35-123.

scrive «Turn», scambiato per «Turra», a partire dal pioneristico lavoro di Luisa Cambi (1943).⁴⁸ In effetti, scrivendo da Milano nel novembre del 1830 Bellini chiude la sua aggiungendo un «tante cose alla fam.^a Turn [*sic*] e Spaur»⁴⁹ (Delegato e Governatore). Rafforza la nostra lettura una lettera inedita del luglio 1831; qui Bellini ricorda nuovamente di seguito la famiglia del Delegato e quella del Governatore («Tante cose vedendo Cicognara e famiglia, Ciccopieri, Soranzo, Turn [*sic*], la fam.^a del Governatore, li Pappadopoli [*sic*], Treves, Pascottini e tutte le nostre conoscenze»), e chiude facendo riferimento a una «sonatina per Arpa» che avrebbe da tempo promesso a «Teresina» Thurn, ovvero la sorella della nostra Raimondina: come si è detto, le contessine saranno destinatarie qualche anno più tardi del terzetto di Antonio Fanna per due arpe e pianoforte!

A Turn [*sic*] Teresina, dite che se non ancora ho adempiuto la mia promessa di mandarle la sonatina per Arpa, non l'ho dimenticato, e la effettuirò, spero, fra poco tempo.⁵⁰

Non sappiamo dire se Bellini mantenne la parola: a tutt'oggi una «sonatina» per arpa non compare nell'elenco delle musiche per strumento solo.⁵¹ Tuttavia a questo strumento potrebbero rimandare i moduli strumentali presenti nella *Coda* in fa minore e nel Largo in sol minore di cui si è detto sopra.⁵²

Bellini dunque aveva un rapporto stretto con la famiglia Thurn, mediato attraverso Perucchini. A Ca' Corner della Ca' Granda – dimora del delegato provinciale austriaco – avrà anche stretta amicizia con Luigi Perotti, che dimostra predilezione per i materiali melodici del Catanese.⁵³

⁴⁸ LUISA CAMBI, *Vincenzo Bellini. Epistolario*, Milano, Mondadori, 1943.

⁴⁹ CARMELO NERI, *Vincenzo Bellini. Nuovo epistolario* cit., p. 178 legge: «Tante cose alle fam[iglie] T[urra-?] – Treves-?». Cfr. VINCENZO BELLINI, *Carteggi* cit., p. 227.

⁵⁰ Ringrazio Graziella Seminara per avermi anticipato la fonte inedita che ha trovato spazio nella citata edizione critica dei *Carteggi belliniani* (cfr. *ivi*, p. 271).

⁵¹ Se Bellini avesse effettivamente inviato un autografo per arpa alla Teresina esso potrebbe essere sepolto nell'Archivio della Torre e Tasso (Thurn und Taxis, AdTT) – ora conservato all'Archivio di Stato di Trieste (ASTs) – dove sono confluite tutte le carte della contessa Thurn, dal 1849 sposa del principe Egon Hohenlohe-Waldenburg-Schillingsfürst. Un primo sondaggio condotto dalla scrivente non ha dato alcun esito; va detto tuttavia che le carte di Teresa sono disperse all'interno di un numero considerevole di buste e la *Sezione moderna* dell'Archivio della Torre e Tasso – dove si conserva a busta D 61 un autografo di Franz Liszt, datato Roma 1868 – non è stata ancora ordinata.

⁵² Questo, forse, potrebbe spiegare l'indicazione che Bellini aggiunge di suo pugno sull'autografo del Largo: «Eccovi il tema, provatelo se vi viene regolare?»

⁵³ D'abitudine consideriamo le elaborazioni su temi d'opera estranee all'intenzione del compositore, mosse da intenti didattico-amatoriali oppure ricondotte a strategie di marketing editoriale. Una frase estrapolata da una lettera del marzo 1833 e riportata nel Catalogo 698 della casa antiquaria Stargardt Musik di Berlino nel 2012 (cfr. GRAZIELLA SEMINARA, *Prospettive per l'edizione critica dei carteggi belliniani* cit., p. 76) potrebbe forse suggerire maggiore complicità: «Mio caro Amico / ti ringrazio per la tua gentile dedica. La composizione spero farla stampare da Ricordi. Ringrazia anche la Sig[no]ra... Engleria [?] per le due validissime lettere... Fra poche ore lascio Venezia e spero tornarci con più fortuna...». Non è chiaro a quale composizione si riferisca il passaggio della lettera; Perotti, nell'ottobre 1833, porta alla stampa un *Impromptu [...] sur la*

Qualche anno più tardi anche Donizetti si ritrova nel medesimo giro di frequentazioni e, grazie a Perotti *senior*, stringe rapporti confidenziali con la famiglia del Governatore⁵⁴ e del Delegato provinciale.⁵⁵

5. Non conosciamo quale fosse la formazione di quest'ultimo, tuttavia oltre ad essere uomo d'armi e di politica, ebbe modo misurarsi a vario modo con le realtà musicali veneziane. Nel 1816 Johann Baptist Thurn III si occupa della richiesta di finanziamenti avanzata dall'Istituto Filarmonico Veneto.⁵⁶ Il delegato provinciale suggerisce di omologare l'Istituto veneziano al conservatorio milanese, ma la proposta viene bruscamente rifiutata dalla presidenza dell'Istituto (i nobili dilettanti), che non intendono mescolarsi con chi fa (o insegna) musica per interesse.⁵⁷ A seguire, il conte Thurn prende parte attiva all'interno delle sedute della Società del Teatro La Fenice:⁵⁸ in qualità di delegato provinciale garantisce il controllo del governo asburgico nella gestione del maggior teatro cittadino, *location* di rappresentanza della città.⁵⁹ La sua presenza nell'elenco delle «cariche sociali» – con le dovute eccezioni per le quali era prevista la sostituzione del vicedelegato – è documentata a partire dal 1817 fino agli inizi degli anni Quaranta.⁶⁰

Si è prestata poca attenzione a questo ruolo: prendiamo qualche informazione dalla documentazione conservata nell'archivio del Teatro La Fenice relativa al 1828. È l'anno in cui scade il contratto quinquennale con Crivelli; in prima battuta vanno a vuoto i tentativi di

cavatine “Ma la sola, ohimé, son io” dans *Beatrice di Tenda* e le *Variations brillantes* [...] sur la *Cavatine* “Casta diva che inargenti”. Nel giugno 1834 con la stampa di *Morceau de salon. Introduction et Finale pour le Piano sur le thème de Bellini dans l'opera Norma* apparentemente scema l'interesse del dilettante veneziano per questo genere compositivo.

⁵⁴ In una lettera spedita da Napoli (1837) a Perotti, Donizetti evoca persino un *flash* della discussione scambiata con le contessine Teresa e Clementina Spaur sul soggetto dell'opera da scrivere per il Carnevale 1838: «Parmi sentire le signorine Contesse Spaur dire: perché non La Rinegata [*sic*] come ci disse?». «Studi donizettiani», IV, cit., p. 35.

⁵⁵ Donizetti è a Venezia nel 1836 per la creazione di *Belisario* e inaugura l'album di Raimondina con una canzonetta su testo metastasiano (*Che non mi disse un dì*). Cfr. CARLIDA STEFFAN, *Storie d'album I* cit., p. 29.

⁵⁶ GIULIANA CRAVIN, *L'Istituto Filarmonico Veneto. Documenti inediti sull'attività dello «stabilimento» musicale veneziano (1810-1822)*, diss. di laurea, Venezia, Università Ca' Foscari, a.a. 2013-1014, *passim*.

⁵⁷ *Ivi*, pp. 35 e seguenti.

⁵⁸ In ASTs, AdTT, Sezione antica, buste 165-169, sono raccolte le «Carte d'impiego e affario di ufficio» del Conte Thurn (compreso un «Prospetto per la Fenice. 21 dicembre 1816»: busta 167, fasc. IV). Non risultano invece materiali utili al nostro contesto di ricerca.

⁵⁹ L'8 marzo 1830 il teatro venne «illuminato» in maniera eccezionale per la presenza del viceré Ranieri Giuseppe d'Asburgo-Lorena e consorte (ne dà conto «La Gazzetta Privilegiata di Venezia», 9 marzo 1830). La coppia reale onorerà della sua presenza anche la *première* (11 marzo) dei *Capuleti e Montecchi* (forse contribuendo inconsciamente al successo dell'opera?): ne dà conto «La Gazzetta Privilegiata di Milano», marzo 1830.

⁶⁰ Cfr. MICHELE GIRARDI, FRANCO ROSSI, *Il teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli 1792-1936*, Venezia, Albrizzi, 1989, *passim*.



Fig. 2. NATALE SCHIAVONI, *Ritratto della famiglia della Torre*, [ante 1830], collezione privata.

trovare una nuova impresa a causa della dote al ribasso concessa dal Comune;⁶¹ il Conte Thurn sprona la Presidenza a rivedere il Capitolato, suggerendo che l'eventuale chiusura delle attività produttive del teatro avrebbe comportato la cessazione dei privilegi riconosciuti dal Governo centrale alla Fenice.⁶² Il Delegato Cesareo svolge un ruolo attivo nella «Convocazione della Società» (20 maggio 1828) e in particolare la Presidenza gli riconosce di aver concorso affinché venisse riconfermata alla Fenice, con «Risoluzione Sovrana», il

privilegio esclusivo di dare «nel corso del carnevale Quadragesima Opere Serie, Semiserie, e Balli Eroici».⁶³

Nel tormentato autunno del 1829, quando sono molti i fronti su cui battersi da parte della Presidenza del Teatro (malattia di Pacini, richiesta di anticipo da quarto a terzo titolo della stagione dell'opera nuova commissionata a Albert Guillon), il conte Thurn interviene con giudizio lapidario sull'efficienza dell'orchestra (dall'anno successivo avrà in effetti una

⁶¹ Girolamo Viezzoli scrive a Nicola Vaccaj a tal proposito: «giacché il Governo aveva aderito che la Comune portasse a F.chi 105,000 li 90,000 che contribuiva in passato, andarono a cadere a vuoto, perché al Crivelli sembrarono troppo esagerate alcune pretese, e troppo pesanti alcuni obblighi» così rinunciò e nessun altro concorrente si è presentato. «Il Governo però, dicesi, che voglia in ogni modo che non resti chiuso il Teatro nel Vigente Carnevale, e la Società si attende che Crivelli ritorni spontaneamente in campo chiedendo che si moderino alcune condizioni. [...] Dicesi oggi che Crivelli sia disceso ad avanzare alcune nuove proposizioni, e che il Governatore gli abbia fatto scrivere che le cose si potranno accomodare purché egli si porti a Venezia». *Il carteggio personale di Nicola Vaccaj che si conserva presso la Biblioteca comunale Filelfica di Tolentino*, a cura di Jeremy Commons, Torino, Zedde, 2008, II, p. 722.

⁶² Archivio storico del Teatro La Fenice, Processi verbali, n. 32, fascicolo 61: «Il Cesareo Regio Delegato rimarcò che la circostanza di non essersi prodotto alcun aspirante nei tentati esperimenti d'asta fa divedere che le condizioni contemplate nel Capitolato non sono in qualche parte accoglibili, e meritano di essere modificate: che il progetto di tenere chiuso il Teatro farebbe un senso di disapprovevole [??] all'Eccelso Governo, e potrebbe forse togliere al Teatro stesso quei privilegi [sì] di cui adesso si trova in poter: che [...] pertanto delle Superiori intenzioni richiamano li Soci a ponderare la cosa, ed a prendere quelle deliberazioni che vengano a assicurare la successiva apertura del Teatro».

⁶³ «...Lo si ottenne ad onta delle vive opposizioni avanzate dai proprietarij delli Teatri minori che furono dalla Presidenza, come di dovere combattute, ed a merito principale di quell'ottimo Capo di Governo, che l'Augusto Monarca è venuto a rappresentare fra noi pel bene delle Venete Provincie. Tale beneficio da voi, o Signori, si ascriva all'interessamento che vivo sente per l'essere migliore di questa Società; interessamento cui tanto per essa utilmente compartecipa l'egregio Cesareo Cv. Delegato, da cui abbiamo l'onore di essere in questo giorno presieduti». *Ibid.*

struttura nuova sotto la guida di Gaetano Marres).⁶⁴ Il tono dell'intervento del Delegato è il seguente:

viene rilevato comunemente e con generale malcontento, che l'Orchestra del Teatro della Fenice nell'imminente carnevale non sarà per dare in quanto agli stromenti d'arco quei risultati li quali dovrebbero pure ottenersi dato il numero degli individui di cui è composta, e ciò perché a riserva d'alcuni pochi professori di conosciuta ed esperimentata capacità furono nel resto scritturati o individui del tutto inetti o giovinastri inesperti mancanti di quella pratica per difetto della quale contribuirebbero assai al pregiudizio anziché al buon esito degli spettacoli.⁶⁵

6. L'importanza istituzionale del Delegato Provinciale aiuta anche a chiarire l'attenzione di cui furono oggetto da parte dei compositori le figure femminili di Casa Thurn, dapprima la moglie Polissena Brigido e a seguire le contessine Raimondina e Teresina. Per altro verso la cerchia degli amici di Bellini sono gli stessi che frequentano il salotto Thurn, legati al mondo della corte, all'orbita del Governatore Spaur, o di coloro che a motivo dei loro impegni istituzionali erano legati alle istituzioni. Così, per esempio, per Leopoldo Cicognara che aveva trovato in Thurn un alleato nella salvaguardia del patrimonio artistico veneziano. Un amico che deve aver contato anche per Bellini, il quale prima di andarsene da Venezia nel marzo 1830 dedica tempo a visitare «gli gran monumenti antichi e moderni, e pur gli grandi originali di scoltura e di pittori che qui si trovano, ed in tanta copia sbalordisce».⁶⁶



Fig. 3. NATALE SCHIAVONI, *Ritratto di Teresa Thurn-Hofer e Valsassina*, 1839, Duino Aurisina, Castello di Duino.

Nell'entourage degli artisti di casa Thurn si conta anche il pittore Natale Schiavoni (1777-1858): suo il ritratto di famiglia realizzato prima del 1830 (fig. 2),⁶⁷ quello di Raimondina già alla soglia del matrimonio con Matteo Thun (fig. 1)⁶⁸ e quello di Teresa (fig. 3), nel 1841,

⁶⁴ Cfr. *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*, a cura di Franco Rossi, in *I Capuleti e i Montecchi*, programma di sala a cura di Michele Girardi, Venezia, Fondazione Teatro La Fenice, 2015 («La Fenice prima dell'Opera», 2), pp. 119-124: 123.

⁶⁵ Venezia, Archivio storico del Teatro La Fenice, busta Spettacoli n. 410.

⁶⁶ Così in una lettera allo zio Vincenzo Ferlito, descritta a partire dal catalogo d'asta Sotheby's da Neri (cfr. CARMELO NERI, *Vincenzo Bellini. Nuovo epistolario* cit., pp. 166-167).

⁶⁷ Ora in collezione privata, il dipinto ha fatto parte della raccolta del castello di Duino fino al 1997 quando è stato messo in vendita all'asta. Cfr. EMANUELA ROLLANDINI, *Ottocento a Castel Thun: storie di donne tra arti e costume*, in *La famiglia Thun in Val di Sole e nel Trentino*, a cura di A. Mosca, Malé, Centro studi per la Val di Sole, 2011, pp. 80-95: 92-93 (nota 15).

⁶⁸ Il ritratto, attualmente esposto nel salotto verde del Castello di Duino come *Ritratto di giovinetta*, è stato

all'apice della sua giovinezza. Nei primi mesi del 1830 Schiavoni realizza anche il ritratto di Bellini, poi passato all'incisore Girolamo Bozza (fig. 4).⁶⁹

7. Come è prassi per l'ambito privato,⁷⁰ anche per gli anni che ci interessano non ci sono testimonianze sulle pratiche di musica nei salotti di Venezia; da parte sua Bellini – lo abbiamo visto – sapeva che dopo l'andata in scena del *Pirata* lo attendevano accademie e *soirées*. Alle quali ragionevolmente non avrà potuto attendere, risucchiato dalla scrittura dei *Capuleti e Montecchi*, come annota il conte Antonio Papadopoli in una lettera a Giuditta Pasta:

Il Bellini è come Demostene, chiuso a scrivere senza vedere anima viva, e se non si rasò la chioma come quel Greco per avere ragione necessaria di non uscire, si fa quasi chiudere per non poter andare fuori.⁷¹



Fig. 4. NATALE SCHIAVONI, *Ritratto di Vincenzo Bellini*, litografia di Girolamo Bozza, 1832, Catania, Museo Civico Belliniano.

I periodici lagunari informano invece sulle feste danzanti nel palazzo del Governatore Spaur durante il Carnevale del febbraio 1833,⁷² alle quali partecipavano pure i Thurn.⁷³ Chissà se Bellini partecipò a queste serate? Certo dal Governatore si è recato per altre questioni, legate al ritardo con cui Felice Romani gli centellinava i versi poetici per *Beatrice di Tenda*.⁷⁴ Lo ricorda nella lettera allo zio Ferlito: «qui ho dovuto impegnare il Governo per farlo costringere». La lavata di testa al librettista spetterà al Governatore di Milano;⁷⁵ ma dietro al «Governo» lagunare vogliamo pensare ci sia anche il Regio Delegato provinciale Thurn. E il valzer che Bellini lasciò alla figlia Raimondina.

identificato da EMANUELA ROLANDINI, *Matteo Thun e le arti. Le collezioni, il palazzo e il castello attraverso il suo epistolario (1827-1890)*, Trento, Società di Studi trentini di Scienze storiche, 2008 («Collana di monografie», 71), pp. 177, 201-202, 204.

⁶⁹ «Sapetemi dire – scrive a Perucchini, che di Schiavone era amico – che ne fu del mio ritratto, se ne è inciso o no, e che si pensa di fare»: VINCENZO BELLINI, *Carteggi* cit., p. 220.

⁷⁰ Cfr. CARLIDA STEFFAN, *Cantar per salotti* cit., pp. 13 e seguenti.

⁷¹ MARIA LUIGIA SAIBENE, *Una rete di amicizie* cit., p. 98.

⁷² «Gazzetta Privilegiata di Venezia», 23 febbraio 1833.

⁷³ Due anni più tardi, proprio a una di queste feste, Raimondina incontrò il conte Matteo Thun, che diventerà poi suo marito. Cfr. CARLIDA STEFFAN, *Storie d'album II* cit., pp. 28-29.

⁷⁴ Cfr. ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Genesis e vita pericolosa di Beatrice di Tenda*, in *Vincenzo Bellini. Beatrice di Tenda*, programma di sala, Teatro alla Scala, Milano, Rizzoli, 1993, pp. 45-61.

⁷⁵ Bellini aveva avuto modo di stabilire con lui un rapporto personale poco prima di lasciare la capitale del Lombardo-Veneto, prendendo parte a una festa privata in onore di «un alto personaggio» in compagnia di Giuditta Pasta, l'improvvisatrice Rosa Taddei e varî dilettanti di canto e di pianoforte. Cfr. «L'Eco», 142 (26 novembre 1832), riportato da FRANCESCO PASTURA, *Bellini secondo la storia*, Parma, Guanda, 1959, p. 357.

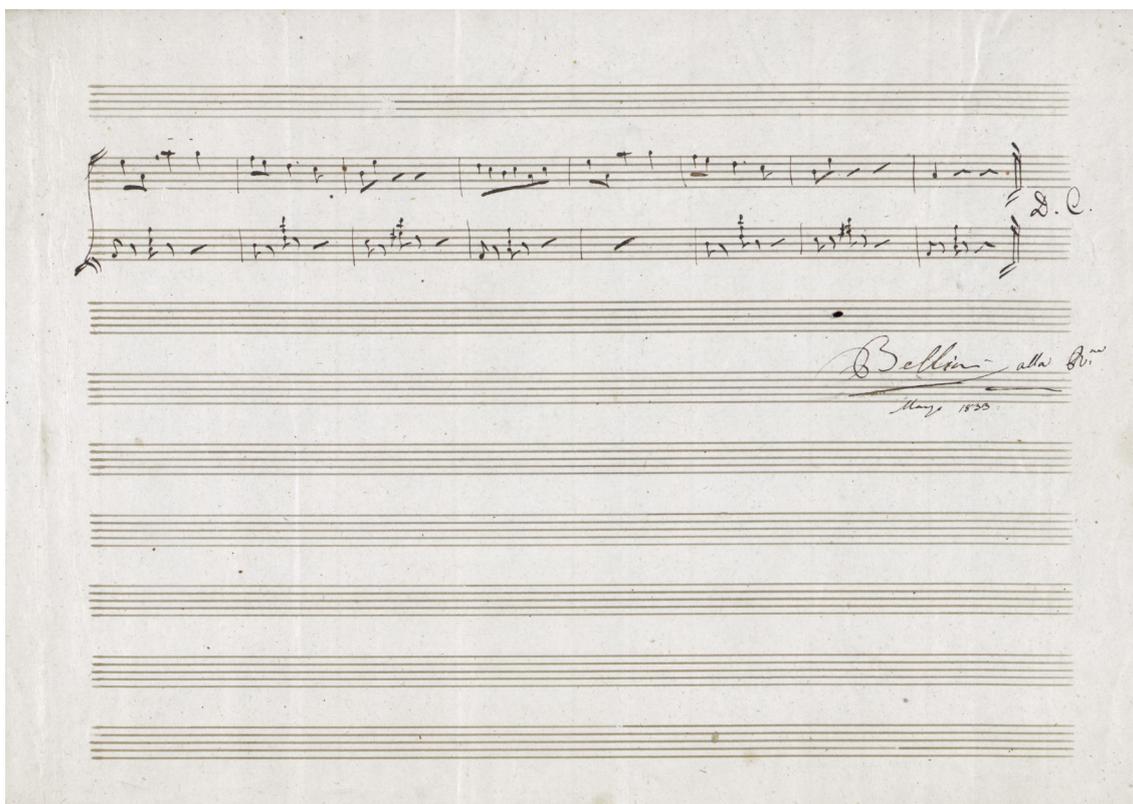
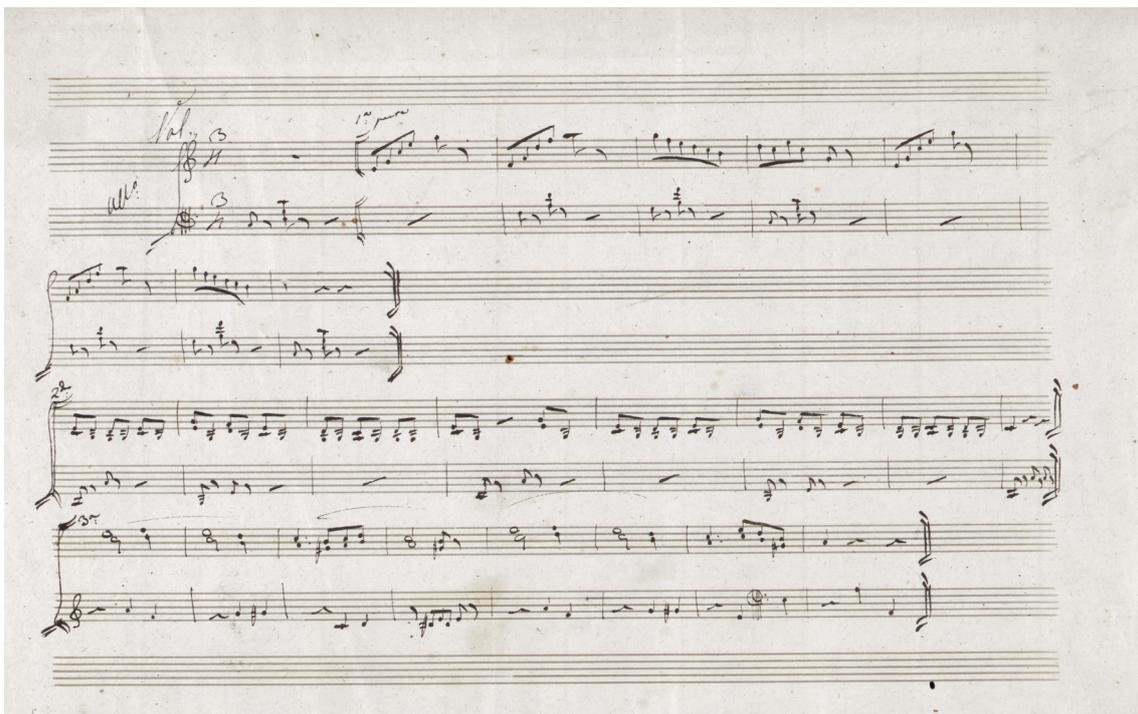


Fig. 5. VINCENZO BELLINI, *Valse* in Do maggiore, manoscritto autografo, 1833, Trento, Archivio provinciale, Biblioteca di Castel Thun, ms. XXI 128 (per gentile concessione).



A hitherto Unknown Leaf from Bellini's Autograph Full Score of *Beatrice di Tenda*

Simon Maguire

The purpose of this brief report is to highlight and to describe a hitherto unknown autograph leaf containing part of the Coro d'armigeri from Act One of *Beatrice di Tenda*. The manuscript is unsigned, but, apart from a few annotations, it is wholly in the hand of the composer. The manuscript is now in the British Library (GB-Lbl, MS Mus. 1810) and, although relatively brief, it is, along with a sketch for *Bianca e Fernando* (GB-Lbl, Zweig ms.16), the most significant autograph from a Bellini opera to be found in Britain. The manuscript has been owned by the British Library only since 2007. Previously, it was on deposit at the library as part of a private collection, designated anonymously as "Music Loan 91" (see below).

This is an early version of part of the final section of the Coro, «Lo vedeste? Sì: fremente [...] Arte egual si ponga in opra», which ultimately leads into the Finale Primo. The British Library leaf contains a rejected passage preceding the section marked "stretto" in the final version found in Bellini's complete autograph full score, now at the Bibliomediateca of the Accademia di Santa Cecilia in Rome.¹ This early version of the "stretto" section is not found in the Rome autograph, nor in the early printed vocal scores, nor in Pietro Pittarelli's lithographed full score (c. 1840).² The present writer does not know of any other similar drafts or sketch-leaf by Bellini containing music for this number, although a few sketches for *Beatrice di Tenda*, also described below, do survive at the Museo Belliniano in Catania. In this rejected passage, Bellini sets the second quatrain of the text already used in the chorus («Vel non fia, per quanto il copra, / che da noi non sia squarciato, / s'ei si stima inosservato, / s'ei si crede in securtà...»). The manuscript appears to have been hitherto unreported; it is not discussed by Brauner,³ nor by Lippmann.⁴

Physical description

The British Library leaf comprises two pages, large oblong *in quarto* (28,5 cm x 41 cm), on 20-stave paper, and is apparently a rejected leaf from Bellini's composing score, foliated by

¹ I-Ra, G.Mss.3.

² *Beatrice di Tenda, tragedia lirica di Felice Romani posta in musica dal Cav. Vincenzo Bellini*, Roma, Pittarelli, ca. 1840; facsimile edition in *Early Romantic Opera*, ed. by Philip Gossett, vol. 5, New York, Garland, 1980 (hereinafter referred as Pittarelli).

³ CHARLES S. BRAUNER, *Textual Problems in Bellini's Norma and Beatrice di Tenda*, «Journal of the American Musicological Society», xxix, 1976, pp. 99-118.

⁴ FRIEDRICH LIPPMANN, *Vincenzo Bellini e l'opera seria del suo tempo. Studi sul libretto, la forma delle arie e la melodia*, in MARIA ROSARIA ADAMO, FRIEDRICH LIPPMANN, *Vincenzo Bellini*, Torino, ERI, 1980, pp. 542-543 [second revised edition of *Vincenzo Bellini und die Italienische Oper seiner Zeit. Studien über Libretto, Arienform und Melodik*, Köln-Wien, Böhlau, 1969 («Analecta Musicologica», Bd. 6)].

him at the top left of the first page «5/1». It is in generally good condition, with two stitching holes to the left-hand margin (one with a small tear), two small old rust-stains, and a light central vertical crease. There are two non-autograph annotations in the left margin, echoing Bellini's autograph tempo marking («Rall:to»), and an inscription in red crayon at the foot of the first page also in another hand: «Segnar / A.B.». We may presume that the manuscript dates from early 1833, as the opera was premiered in Venice in March that year.

Analysis

This single manuscript leaf was originally part of Bellini's autograph full orchestral score of *Beatrice di Tenda* and not a separate preliminary sketch. It is written on 20-stave paper, apparently similar to that used for this number in his complete autograph score. Evidence for this can be found in Bellini's foliation at the top left corner of the first page («5/1»), which shows that this leaf was originally intended as part of a much longer manuscript, in this case probably beginning the fifth gathering of this particular number. However, the music it contains is radically different from Bellini's final version, revealing that his full score is in fact a composing score rather than merely a final fair copy. There does not appear to have been any earlier continuous composing draft, reflecting a working method that was typical for Bellini's Italian contemporaries, but quite different from the practice of most nineteenth-century symphonic composers. Before writing his composing full score, Bellini regularly wrote sketches and indeed a number survive for *Beatrice di Tenda*. We can surmise that he may possibly have made sketches for the Coro d'armigeri too, although the majority of his sketches are for arias and duets, and none apart from this one apparently survive for this number. In this regard, Bellini worked somewhat like Donizetti, but quite unlike Rossini, for whom working sketches of any kind are practically unknown, especially for his Italian operas (only in an exceptional and complex case, as with the Terzettone in *Maometto Secondo* and the Finale Primo in *Semiramide* did Rossini make preliminary sketches).

The music in this leaf from Bellini's composing score begins with the four-bar lead-back to the repeat of the chorus «Arte equal si ponga in opra» in B-flat major, found on page 229 of Pittarelli's edition of the full score and on page 100 of the current vocal score published by Ricordi.⁵ The first four bars also differ only in small details from the corresponding page in Bellini's autograph full score (f. 113 r of the complete autograph in Rome), and include the cue for the repeat. In the British Library leaf, Bellini marks the passage «Rallentato», which is repeated below by another early hand (in the Rome autograph and the vocal score, this reads «più lento p[er] rimettersi al p[rim]o tempo»). After the cue for «Arte equal si ponga in opra», there is a double bar in both versions and an instruction to repeat the twenty-eight bars («Da capo dalla lettera A. a B e poi segue»; the same formula is used in both versions). Whereas the continuation in the Rome autograph f. 113 v is blank and the music continues on f. 114 r ; in the British Library leaf the rest of this page contains the start of a nine-bar choral passage in B-flat minor, the tonic minor («Vel non fia, per quanto il copra»). This music is

⁵ Cfr. VINCENZO BELLINI, *Beatrice di Tenda*, Milano, Ricordi, s.d. [ca. 1883], plate number 45541 (hereinafter referred as Ricordi).

different from what follows in the Rome autograph (on f. 114r) and any printed score of *Beatrice di Tenda*. This distinctive passage in B-flat minor does not obviously derive from one of Bellini's earlier operas such as *Adelson e Salvini*, *Bianca e Gerlando* or *Zaira*, nor have we traced it elsewhere.

In the definitive version of *Beatrice di Tenda*, the repeat of the Coro d'armigeri concludes with a prominent interrupted cadence (start of f. 114r in the autograph; end of p. 233 in Pittarelli; start of p. 103 in Ricordi) – not on the submediant, but instead on its dominant seventh resolving on the subdominant (#III⁷-IV), thus neatly leading to the “stretto” in B flat major. There is apparently no such interrupted cadence here in the British Library leaf, since the music continues directly, and on the same page, with the first two bars of the subsequently deleted passage in B-flat minor. There is no trace of this newly-discovered passage in the Rome autograph, and it seems to have been cut completely rather than replaced. It is true that, directly before the “Stretto” in Rome, there are two bars that Bellini has deleted, but these do not show any apparent connection with the British Library leaf. The two deleted bars in Rome appear instead to be part of an aborted version of the fifth bar in the ensuing “stretto”, setting the words «[an]diam, andiam».

Friedrich Lippmann lists a number of *schizzi* for *Beatrice di Tenda*,⁶ but does not distinguish between i) sketches, where Bellini makes an initial draft of the vocal line, occasionally with bass accompaniment, and ii) partially or fully-orchestrated pages, more like the British Library leaf, and which may also have been originally part of Bellini's complete autograph full score. The Museo Civico Belliniano in Catania preserves both types of materials for *Beatrice di Tenda*, including several not described by Lippmann. Among type i) are some preliminary sketches for Filippo's *cavatina* in the Introduzione to Act One, «Come t'adoro, e quanto»⁷, and his Aria in Act Two, «Qui mi accolse oppresso, errante»⁸, the latter written on 24-stave paper. The London manuscript is more akin to those discarded pages in type ii), among which is a partially-scored passage for Coro e Cavatina di Beatrice in Act One («Respiro io qui... Fra queste piante ombrose [...] – (Ma la sola, ohimé! son io)»;⁹ this is written on 20-stave paper like the present leaf. It is an early version of Beatrice's opening arioso («[Respiro io qui...] Tra queste piante ombrose» [*sic*, instead of «Tra queste ombrose piante» as in the autograph), with parts for violins and bass, as in the final version.¹⁰ However, the choral continuation, with the text «a voi dolente ed egra», introduces music from the final part of the Act One duet for Beatrice and Filippo.¹¹ In that women's chorus, Bellini is essaying material that he ultimately uses, but only later, suggesting that he was still engaged in the overall design of his

⁶ *Vincenzo Bellini e l'opera seria* cit., p. 543.

⁷ I-CATm, MM.7.164.2, p. 34. These sketches were entered on a previously discarded skeleton-score page. Cfr. Pittarelli, vol. I, p. 44; Ricordi, p. 21.

⁸ I-CATm, MM.7.164.1, p. 7. Cfr. Pittarelli, vol. II, p. 132; Ricordi, p. 222.

⁹ I-CATm, MM.7.164.2, pp. 23-29, 33.

¹⁰ Cfr. Pittarelli, p. 107; Ricordi, p. 50.

¹¹ Cfr. Pittarelli, pp. 190-192; Ricordi, p. 83.

opera. Moreover, these leaves do not bear any sign of ever being part of a larger manuscript, such as Bellini's characteristic numbering of signatures or gatherings. The British Library leaf does bear the evidence of gathering, and the first page also reflects very closely the layout and details of the choral *da capo* in Bellini's complete autograph full score, and we might conclude from this that it originally formed part of the complete manuscript, even though it also contains music quite unlike anything else in the score.

A note on the provenance

The British Library leaf was unrecorded before being put on deposit there as part of *BL Music Loan 91*. This Loan was in fact the largely unknown personal collection of the Music Librarian at the British Library, Mr O.W. («Tim») Neighbour (1923-2015). He was an unusually scholarly librarian, and a leading English musicologist in his own right, specializing in music as diverse as that of Arnold Schoenberg and William Byrd. In fact his sympathies were very broad and, although primarily employed to curate and catalogue printed music, he had a profound knowledge of the music manuscripts at the British Library, one of the most wide-ranging collections of any national library in the world. As a private collector, Tim Neighbour personally acquired more than two hundred music manuscripts, mainly autograph, amongst them pieces by Stravinsky, Scriabin, Bartók, Berg, Schoenberg, Ravel and Satie. For years, the very existence of his important collection was only divulged to a select circle of friends and dealers, such as Albi Rosenthal and Richard Macnutt, from whom this manuscript may derive (it was certainly not acquired at auction). After putting his collection on deposit anonymously for several years, he quietly donated it to the Library in 2007, before his death in January 2015.



Fig. 1. VINCENZO BELLINI, *Beatrice di Tenda*, Coro d'armigeri, autograph manuscript, 1833, London, British Library, MS Mus. 1810 (by gracious permission).



Aggiornamento della bibliografia belliniana (2001-2016)*

Daniela Macchione

La seguente bibliografia registra articoli di riviste, monografie, saggi in volumi collettivi, atti di convegno, recensioni¹ e programmi di sala di soggetto belliniano. Il termine *post quem* assunto per la ricerca è il 2001, anno del bicentenario della nascita di Vincenzo Bellini, sebbene siano citate anche pubblicazioni precedenti a partire dagli anni successivi alla morte del compositore.² Sono escluse musica a stampa, discografia, videografia e relative recensioni.

Tra l'ampia varietà di contributi agli studi belliniani che l'importante anniversario ha incentivato, nel 2001 è stata pubblicata anche la prima edizione della bibliografia ragionata *Vincenzo Bellini. A Research and Information Guide*, curata da Stephen A. Willier per la serie Routledge Music Bibliographies (Routledge, New York and London 2001, 2009²).³ Il lavoro di Willier, e in particolare la seconda edizione del 2009, è stato adottato come base della presente bibliografia. Concepita come aggiornamento bibliografico della *Research and Information Guide*, ne continua l'elenco in modo sintetico, integrando inoltre quei titoli non citati da Willier o citati soltanto parzialmente. Si noti, ad esempio, la presenza dei programmi di sala, di cui la *Guide* soffre un'assenza quasi totale. Sono pubblicazioni occasionali e molto spesso compilative, ma la considerevole qualità di alcuni di essi e le informazioni di prima mano e spesso irripetibili altrove sui vari aspetti di uno specifico allestimento li rendono strumenti utili alla ricerca.⁴ La raccolta sistematica dei programmi di sala in particolare non è stata possibile,⁵ e, del resto, la bibliografia non può avere alcuna pretesa di completezza.

Diversamente dalla *Guide* di Willier, dove le pubblicazioni sono suddivise in dodici soggetti o gruppi tematici corrispondenti a dodici capitoli e, all'interno di ciascun capitolo, organizzate in ordine alfabetico per autore, si è qui preferito l'ordine cronologico per anno di pubblicazione e per uno stesso anno l'ordine alfabetico per autore; in calce a ogni anno, seguono poi i programmi di sala ordinati per città. Le motivazioni di tale scelta sono essenzialmente tre: il numero relativamente esiguo di titoli, 252; la possibilità di seguire diacronicamente l'interesse verso i temi belliniani; e, motivazione prettamente bibliografica,

* Una prima stesura della bibliografia risale al 2013, quando, come assegnista dell'Università di Pavia/Cremona, ho collaborato al progetto PRIN 2009 *Edizioni critiche di musicisti italiani e di opere italiane dalla metà del XVII al primo XX secolo* diretto da Fabrizio Della Seta, che ringrazio per avermi dato la possibilità di aggiornare quel lavoro e pubblicarlo in questa sede.

¹ Le recensioni sono soltanto quelle pubblicate su riviste scientifiche.

² La ricca produzione di necrologi e memorie nell'anno della morte di Bellini necessiterebbe di una ricerca bibliografica specifica.

³ «Bollettino di studi belliniani», I, 2015, pp. 148-150.

⁴ Tra gli altri esempi, per l'esclusività dell'informazione, si può citare il programma di sala (qui al n. 80) dell'allestimento di *Norma* a Parma nel marzo 2001, dove Maurizio Biondi spiega la sua edizione di *Norma* (disponibile in DVD, ArtHaus Musik), revisionata in seguito insieme a Riccardo Minasi e così rieseguita nel 2013 (disponibile in CD, Decca) e ancora in seguito, ma non ancora pubblicata.

⁵ Ci si augura che, per i futuri aggiornamenti bibliografici, il Centro di Documentazione per gli Studi Belliniani possa avvalersi delle segnalazioni dei teatri.

l'inefficacia della soggettazione adottata da Willier e quindi la decisione di non adottarne alcuna. Sull'ultimo punto vale la pena soffermarsi brevemente.

Il lavoro di Willier, accanto all'indiscutibile merito della sistematicità, presenta altresì dei limiti, alcuni dei quali sono stati acutamente illustrati da Hilary Poriss nella sua recensione della *Guide* pubblicata nel primo numero del «Bollettino di studi belliniani». Il più importante è la staticità del formato cartaceo *versus* la flessibilità del formato digitale. La compilazione della presente bibliografia ne ha messo in luce degli altri. A quasi tutti il formato elettronico, anche in veste di *e-book*, ha offerto soluzioni efficaci, lacune a parte, inevitabili in lavori di questo tipo,⁶ e a parte anche gli errori di *copy-editing*, principalmente di ortografia e di trascrizione dall'italiano (una trascuratezza che potrebbe ostacolare le ricerche). Riguardo alla soggettazione, il formato cartaceo impone una sintesi grafico-strutturale che non regge il confronto con i repertori elettronici, veloci, intuitivi e con la funzione di ricerca *full-text*, cui si è abituati oggi (e già prima del 2009). La soggettazione tuttavia resta un aspetto concettualmente debole della *Guide*.

I dodici capitoli/soggetti della *Guide* sono: 2. Bibliographies, Works-Lists, Catalogues; 3. Encounters with Bellini and Contemporary Critical Reception; 4. Biographical Studies; 5. Letters and Documents; 6. Libretto and Literary Source Studies, Historical and Cultural Studies; 7. Exhibition Catalogues, Iconographies, Conferences, Congress Reports, Special Publications; 8. Aspects of Musical Style: Aesthetics, Analysis, Performance Practice, Influences, Compositional Process; 9. Manuscript Studies, Collections, Collected Editions, Critical Evaluation of Editions of Bellini's Works, Editors, Publishing Firms; 10. Studies of Individual Operas and Bellini's Non-Operatic Works; 11. Bellini's Interpreters, Histories of Theaters, Bel Canto Style, Production Aspects; 12. Discographies (including Discography of Bellini's Operas, in Chronological Order), Videographies, and Reviews of Recordings; 13. Special Topics Focuses, Contemporaries of Bellini and General Surveys that Include Bellini. I capitoli 2, 4, 10 e 13 si articolano a loro volta in due o più sottotemi. A fine volume, inoltre, l'"Index of Names and Subjects" fornisce in ordine alfabetico una selezione di parole-chiavi. Mentre la maggior parte dei saggi potrebbe appartenere a più aree tematiche, l'"Index of Names and Subjects" è lacunoso, mancando, ad esempio, dei toponimi, a eccezione di quelli che affiancano, tra parentesi tonde, i nomi dei teatri. I titoli delle pubblicazioni, per Willier molto spesso sufficienti a suggerirne l'intero contenuto,⁷ in realtà molto spesso non bastano.

Sulla scarsa efficacia della soggettazione della *Research Guide*, a mo' d'esempio, illustro il caso, personale, delle mie ricerche sulla recezione dei *Puritani* di Bellini a Londra, confluite poi

⁶ Alcune lacune sono tuttavia importanti; manca ad esempio l'edizione del 2005 con nuovi documenti dell'epistolario di Bellini curato da Carmelo Neri (qui n. 109) e *Divas and Scholars* di Philip Gossett (qui n. 116) che, diversamente da quanto ricordato da Hilary Poriss nella sua recensione, non è stato pubblicato nello stesso anno dell'uscita della seconda edizione della *Guide*, 2009, bensì già tre anni prima, nel 2006. Del volume collettivo *Belliniana et alia musicologica: Festschrift für Friedrich Lippmann zum 70. Geburtstag*, a cura di Daniel Brandenburg e Thomas Lindner (Wien, Praesens, 2004; qui n. 93), invece, nella *Guide* sono registrati i saggi prettamente belliniani già nel titolo, nonostante altri articoli contribuiscano a delineare il contesto produttivo in cui si trovò a operare Bellini.

⁷ Cfr. STEPHEN A. WILLIER, *Preface to the First Edition and Acknowledgements*, in ID., *Vincenzo Bellini. A Research and Information Guide*, Routledge, New York and London, 2009², p. xviii.

in un saggio sulla recezione del compositore in quella città.⁸ Nella *Guide* cartacea, l'argomento a prima vista sembra inesplorato fino al 2009; nell'indice dei nomi e dei soggetti manca la principale parola-chiave, "Londra" o "Inghilterra". In realtà, una bibliografia sull'argomento esiste, è registrata, ma non è rintracciabile partendo, ad esempio, dalla bibliografia relativa alla biografia di Bellini (capitolo 4 "Biographical Studies"), a meno di non conoscerne già l'esistenza. L'articolo di Julian Budden, *La fortuna di Bellini in Inghilterra*, è citato nello spoglio del contenuto del volume degli atti di un convegno belliniano,⁹ ma all'interno del capitolo 7 "Exhibition Catalogues, Special Publications". Non essendo stato descritto singolarmente e in assenza della parola-chiave geografica nell'indice dei soggetti, il saggio risulta così irreperibile. Fortunatamente non è così nel *Répertoire International de Littérature Musicale* (RILM), dove il saggio di Budden è registrato singolarmente e le stringhe della soggettazione sono riferite ad esso e non al volume miscelaneo di appartenenza, con le parole-chiave "Bellini, Vincenzo" "+ life", "+ England"; "United Kingdom-England", "+ musical life", "+ activities of Bellini"; "reception". Nella *Guide* di Willier, anche il contributo pioniere sulla fortuna di Bellini in Inghilterra, pubblicato nel 1936 da Edward J. Dent, *Bellini in Inghilterra*, è nascosto all'interno della scheda-madre del volume miscelaneo cui appartiene,¹⁰ che, tuttavia, diversamente dal saggio di Budden, è nel capitolo 4 "Biographical Studies" (l'articolo non è nel RILM).¹¹ Ancora, il contributo di Pietro Cavazzuti, *Bellini a Londra* (Firenze, Barbèra, 1945), inserito, diversamente dai due citati sopra, nel generico capitolo 13 "Special Topics, Focuses", non è di fatto individuabile nel formato cartaceo se non conoscendone già l'esistenza (il libro non è nel RILM). Dunque, nella *Guide* di Willier, in base al contenuto (il soggiorno di Bellini a Londra e la ricezione delle sue opere allestite in quella città fino all'anno della morte del compositore) e agli strumenti utilizzati (fonti periodiche, epistolari, diari privati), il mio contributo avrebbe probabilmente fatto parte del capitolo 3 o 4, ma anche 10, 11 o 13, di uno solo di essi, mentre piuttosto appartarrebbe a tutti e cinque e non sarebbe stato rintracciabile attraverso la parola-chiave "Londra". Nel RILM, invece esso è individuato da una soggettazione frutto di una varia combinazione di numerose, e rappresentative, parole-chiave: "autobiographies, diaries, etc.", "Bellini, Vincenzo", "Bellini operas", "Dramatic arts. Opera", "England", "Grisi, Giulia", "History. To ca. 1910 (Romantic and post-Romantic)", "influence on London reception", "Lablache, Luigi", "London", "Malibrán, María", "musical life", "Music and other arts", "Pasta, Giuditta", "Il pirata", "performances", "performers – voice", "I puritani", "reception", "Rubini, Giovanni Battista", "United Kingdom", "Victoria,

⁸ Cfr. DANIELA MACCHIONE, *Dal Pirata ai Puritani. La ricezione critica di Bellini a Londra*, «Bollettino di studi belliniani», 1, 2015, pp. 47-65.

⁹ Cfr. JULIAN BUDDEN, *La fortuna di Bellini in Inghilterra*, in *Atti del convegno internazionale di studi belliniani* (Catania, 4-9 novembre 1985), Catania, Maimone, 1990, pp. 225-231.

¹⁰ Cfr. EDWARD J. DENT, *Bellini in Inghilterra*, in ILDEBRANDO PIZZETTI, *Vincenzo Bellini, l'uomo, le sue opere, la sua fama*, Milano, Treves, 1936. pp. 165-190.

¹¹ La traduzione in lingua inglese è stata pubblicata tuttavia nella raccolta EDWARD J. DENT, *Selected Essays*, ed. Hugh Taylor, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1979, pp. 158-73, presente nel RILM. Si noti che la ricerca in rete per parole-chiave "Vincenzo Bellini + Inghilterra" dà come risultato proprio la citazione dal volume di Willier, grazie all'anteprima della *Guide* disponibile su Google Books.

Queen of Great Britain”, “views on Bellini I puritani”, “Western art music”, “writings”, “1830-35”.¹²

Va da sé che è stato Internet lo strumento più utilizzato nelle ricerche per la compilazione della presente bibliografia: repertori e banche dati digitali disponibili *online*, come Academia.edu, Article Plus, Google Books, JSTOR, ProQuest-Dissertations online, Researchgate, RILM, Scopus, Sudoc (Système Universitaire de Documentation), e gli opac bibliotecari SBN e WorldCat. Tra le fonti cartacee, le bibliografie di molti degli stessi contributi citati sono stati indispensabili e sono state inoltre consultate le rassegne bibliografiche annuali della rivista «Fonti Musicali Italiane», utili nella ricerca delle pubblicazioni che sfuggono alle banche dati elettroniche. Un’ultima considerazione riguarda proprio le pubblicazioni a circolazione e visibilità limitata, per rintracciare le quali le segnalazioni private sono ancora fondamentali (si veda ad esempio i saggi di Della Seta, nn. 203 e 223). Anche per questo aspetto ci si augura che il Centro di Documentazione per gli Studi Belliniani di Catania possa ‘fare rete’ e diventare un punto di riferimento nel *networking* attorno a Vincenzo Bellini.

¹² L’elenco potrebbe essere ancora più lungo, dal momento che mancano i titoli delle altre opere di Bellini rappresentate a Londra tra il 1830 e il 1835, sulle quali mi sono ugualmente soffermata.

	Anno	Autore	Titolo	Note (<i>link</i> alle versioni disponibili online, contenuto dei volumi miscelanei)
1	1854	NEUMANN, WILHELM	<i>Vincenzo Bellini: eine Biographie</i> , in <i>Die Komponisten der neueren Zeit: in Biographien geschildert</i> , Kassel, Balde, 1854.	
2	1859-1867		<i>Le glorie dell'Italia nell'arte della musica, cenni artistici biografici adorni di 10 ritratti</i> , Firenze, Castellari, 1859-1867.	
3	1876	ZAPPALÀ SCAMMACCA, CARLO	<i>Bellini, racconto storico</i> , Catania, Stabilimento tipografico Bellini, 1876.	
4	1882	GRITA, SALVATORE	<i>Salvatore Grita e il monumento a Vincenzo Bellini da erigersi in Napoli</i> [lettera aperta al comm. Francesco Florimo, ai componenti il comitato ed ai sottoscrittori], Napoli, De Angelis, 1882.	
5	1887		<i>Premio Bellini: Introduzione, programma cronaca dell'inaugurazione del monumento</i> , rendiconto a cura di Francesco Florimo, Napoli, Nicotra, 1887.	
6	1891	DALBONO, CESARE	<i>Scritti vari di Cesare Dalbono</i> , con prefazione di Francesco Saverio Arabia, Firenze, Le Monnier, 1891.	
7	1911	MARIANI, EMILIO	<i>Bellini a Moltrasio sul lago di Como: Episodio della Sonnambula</i> , bozzetto di Emilio Mariani, Milano, Tipografia Sociale, 1911.	
8	1912	REFORGIATO, VINCENZO	<i>Saggi e conferenze</i> , Niscemi, Crescimone, 1912.	
9	1929	DE GIOVANNI, ETTORE	<i>Vincenzo Bellini al Municipale</i> , Piacenza, Soc. Tip. Editoriale Porta (Studi sull'Ottocento musicale piacentino), 1929.	
10	1931	ROLANDI, ULDERICO	<i>Malefatte contro opere belliniane</i> , Roma, Leonardo da Vinci, 1931. [pubblicato anche in «Rivista nazionale di musica», xxviii/268, febbraio 1931]	
11	1935	CAPRI, GIOVANNI	<i>Rievocazione di Vincenzo Bellini detta alla Filarmonica Antonio Laudamo di Messina la sera del 9 febbraio 1935</i> , Messina, La Sicilia, 1935.	
12	1935	CURTI, ANTONIO	<i>Vincenzo Bellini a Milano</i> , Milano, Il Popolo d'Italia, 1935. [estratto da «Rivista Milano», agosto 1935-XIII]	
13	1935	D'ANGELI, ANDREA	<i>Vincenzo Bellini: Catania 3 nov. 1801-Puteaux (Parigi) 23 sett. 1835</i> , Padova, Penada, 1935. [estratto da «Atti e memorie della R. Accademia di scienze, lettere ed arti in Padova», vol. 51, 1934-35]	

14	1935	FARINELLI, ARTURO	<i>Vincenzo Bellini, discorso per il primo centenario della morte pronunziato alla R. Accademia d'Italia il 18 marzo 1935</i> , Roma, R. Accademia d'Italia, 1935.
15	1949	LARIONOFF, PATRIC	<i>Maria Malibran e i suoi tempi</i> , a cura di Patric Larionoff, F. Pestellini, ed. [riv.], Firenze, Marzocco, 1949 ² .
16	1953	CAGNACCI, BALDO	<i>Il biondo fanciullo di Catania, Vincenzo Bellini</i> , illustrazioni di G. Castellani, Firenze, Edizioni Fontelucente di Vallecchi per i ragazzi, 1953.
17	1976	PAOLETTI, PIER MARIA RESCIGNO, EDUARDO	<i>Guida illustrata a Norma. La vicenda, la storia, la fortuna, la discografia, il libretto</i> , a cura di Pier Maria Paoletti e Eduardo Rescigno, Milano, Fabbri (Nel paese del melodramma, 8), 1976.
18	1978	BIANCO, GIUSEPPE	<i>Bellini a Parigi</i> , Catania, Tringale, 1978.
19	1979	CANTONI, MARA	<i>Norma: come nasce uno spettacolo</i> , testo di Mara Cantoni, fotografie di Silvia Lelli Masotti, Milano, Musica viva, 1979.
20	1983	RESCIGNO, EDUARDO	<i>L'opera romantica: Weber, Bellini, Donizetti</i> , a cura di Eduardo Rescigno e Rubens Tedeschi, Milano, Fabbri, 1983.
21	1985	BALTHAZAR, SCOTT LESLIE	<i>Evolving Conventions in Italian Serious Opera, Scene Structure in the Works of Rossini, Bellini, Donizetti and Verdi 1810-1850</i> , Ph.D. Diss., University of Pennsylvania, 1985.
22	1985	DANZUSO, DOMENICO	<i>Bellini e le sue donne: amori e delusioni di un genio</i> , Catania, Istituto per la cultura e l'arte, 1985.
23	1986		<i>La sonnambula</i> , programma di sala, Milano, Teatro alla Scala, Mondadori, stagione 1985-1986.
24	1987		<i>Les Puritains</i> , «L'Avant-Scène Opéra», 96, 1987.
25	1987	GROSSATO, ENZO	<i>Due allievi dello Studio padovano e una lettera di Vincenzo Bellini</i> , Padova, Società cooperativa tipografia, 1987. [estratto da «Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze Lettere ed Arti già Accademia dei Ricovrati», anno accademico 1985-86 – CCCLXXXVI dalla fondazione, volume XCVIII, parte III, Memoria della Classe di Scienze Morali Lettere ed Arti, Padova, Società Cooperativa Tipografica, 1987]
26	1987		<i>I Capuleti e i Montecchi</i> , Milano, Teatro alla Scala, stagione 1986-1987.
27	1989		<i>Les Capulets et les Montaigus</i> , «L'Avant-Scène Opéra», 122, 1989.

28	1990	DELLA SETA, FABRIZIO	<p><i>Affetto e azione. Sulla teoria del melodramma italiano dell'Ottocento</i>, in <i>Atti del XIV congresso della Società internazionale di musicologia (Bologna, 27 agosto-10 settembre 1987): Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale</i>, a cura di Angelo Pompilio, Donatella Restani, Lorenzo Bianconi e F. Alberto Gallo, 3 voll., Torino, EDT/Musica, 1990, III (<i>Free Papers</i>), pp. 395-400.</p> <p>[Ristampato in Fabrizio Della Seta, «...non senza pazzia». <i>Prospettive sul teatro musicale</i>, Roma, Carocci, 2008, pp. 25-30.</p> <p>Traduzione inglese: <i>Not without Madness: Perspectives on Opera</i>, Chicago, University of Chicago Press, 2012, pp. 15-23, note pp. 231-232]</p>	
29	1990	DE MEO, DOMENICO	<p><i>Senza... cori da far chiasso</i>, in <i>Norma</i>, programma di sala, Catania, Teatro Massimo Bellini, stagione lirica 1990, pp. 73-101 [si veda n. 30]</p>	
30	1990		<p><i>Norma</i>, programma di sala, Catania, Teatro Massimo Bellini, stagione lirica 1990 [si veda n. 29]</p>	
31	1991	GUCCIONE, PIERO	<p><i>Bozzetti e scene per Norma del centenario</i>, Milano, Fabbri, 1991.</p>	
32	1992	CASUCCI, ROSANNA	<p><i>Il bel canto e Bellini, esiti della tradizione belcantistica nell'operistica di Vincenzo Bellini, analisi della scrittura vocale belliniana</i>, Bari, Adriatica, 1992.</p>	
33	1992		<p><i>Norma</i>, programma di sala, Napoli, Teatro di San Carlo, stagione 1992-93.</p>	
34	1993		<p><i>I Puritani</i>, programma di sala, Catania, Teatro Massimo Bellini, 1993.</p>	
35	1994	SICARI, FLORIANA	<p><i>Gioacchino Rossini, Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti</i>, Brugherio, Sinfonica, 1994.</p>	
36	1995	AVERSANO, LUCA	<p><i>Il velo di Norma</i>, «Philologica. Rivista dell'Università di Parma», IV/8, 1995, p. 57-73.</p>	
37	1995	FAVARELLI, DANILO	<p><i>Bellini</i>, Milano, Ricordi, 1995.</p>	
38	1995	GOSSETT, PHILIP	<p><i>Rossini, Donizetti, Bellini</i>, Milano, Ricordi, 1995.</p>	
39	1996		<p><i>Giuseppe Giuliano e il Real circolo Bellini di Catania</i>, catalogo documentario, Cosenza, Biblioteca nazionale, 1996.</p>	
40	1997		<p><i>La Sonnambule</i>, «L'Avant-Scène Opéra», 178, 1997.</p>	
41	1997	ROSSI, MINO	<p><i>Casta diva, musica e femminilità</i>, Firenze, Meta, 1997.</p>	

42	1998		<i>Giuseppe Giuliano e il Real Circolo Bellini</i> , Atti della giornata di studi (Catania, 18 dicembre 1997), Catania, Fondazione Bellini, (supplemento a «Note su note, rassegna di contributi musicologici curata e realizzata dalla Cattedra di Storia della Musica del Dipartimento di Scienze Storiche, Antropologiche e Geografiche dell'Università degli Studi di Catania», vi, dicembre 1998), 1998.	
43	1999	CAWEIN, DIANE CAROLYN	<i>A Comparative Study of Nineteenth-Century Works for Clarinet Based on Motives from the Operas by Vincenzo Bellini</i> , D.M. Diss., The Florida State University, 1999.	
44	1999	CRISP, DEBORAH	<i>Acted and Sung in Italian: Catherine Hayes and Anna Bishop in Sydney, 1855-1856</i> , «Australasian Music Research», iv, 1999, pp. 33-58.	
45	1999	PAPE, GERARD	<i>Luigi Nono and his Fellow Travellers</i> , «Contemporary Music Review», xviii/1, 1999, pp. 57-65.	
46	1999		<i>Norma</i> , programma di sala, Napoli, Teatro di San Carlo, 1999.	
47	1999-2000		<i>Norma</i> , programma di sala, Catania, Teatro Massimo Bellini, 1999-2000.	
48	2000	GATTA PAPAVALASSIOU, PIERA	<i>Artisti sul Lario</i> , Milano, Scheiwiller, 2000.	
49	2000	GRASSI, CRISTINA	<i>Vincenzo Bellini e la città di Catania. Il Teatro Massimo Bellini nel centenario dell'inaugurazione</i> , catalogo delle Mostre, Catania 1985 e 1990, a cura di Cristina Grasso, Catania, Centro Studi Europa, 2000.	
50	2000	LÉVY, FRANÇOIS	<i>Bellini et l'«école frénétique»: de Bertram (1822) à Il Pirata (1827)</i> , in <i>L'Opéra en France et en Italie (1791-1925): une scène privilégiée d'échanges littéraires et musicaux</i> , Actes du colloque franco-italien (Académie musicale de Villecroze, 16-18 octobre 1997), sous la direction d'Hervé Lacombe, Paris, Société française de musicologie, 2000, pp. 37-60. [In <i>A Research and Information Guide</i> , Willier non fornisce la citazione bibliografia completa degli Atti del convegno di Villecroze e presenta il contributo qui citato soltanto come un <i>paper</i> della conferenza]	
51	2000	MONTENEGRO, MARIO	<i>Morfologia del bel canto</i> , Guadalajara, Secretaria de Cultura de Jalisco, 2000.	
52	2000		<i>I Capuleti e i Montecchi</i> , programma di sala, Catania, Teatro Massimo Bellini, 2000.	

53	2001	NONO, LUIGI	<i>Bellini. Un siciliano al crocevia delle culture mediterranee. Conversazione raccolta da Thierry Beaumont</i> , in Nono, Luigi, <i>Scritti e colloqui</i> , a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, Milano, Ricordi, 2001, pp. 430-433. [la versione francese originale è stata pubblicata in <i>Théâtre National de l'Opéra de Paris</i> , Paris, octobre 1987, pp. 11-16]	
54	2001	BUDDEN, JULIAN	<i>Bellini and Early Verdi</i> , «Studi musicali», xxx/2, 2001, pp. 453-458.	
55	2001	CESCATTI, OLIMPO PIERI, MARZIO	<i>Tutti i libretti di Bellini</i> , Milano, Garzanti, 2001.	
56	2001	COGNAZZO, ROBERTO	<i>Bellini all'organo tra prodezze e golosità</i> , «Arte organaria e organistica», viii/40, novembre-dicembre 2001, pp. 46-47.	
57	2001	CROSTA, ALESSANDRO	<i>Bellini, Verdi, Cimarosa, gli anniversari della musica</i> , Avellino, De Angelis, 2001.	
58	2001	DANZUSO, DOMENICO	<i>La lirica a Catania. Raccolta di saggi storici dal 1990 al 2000</i> , Catania, Maimone, 2001.	
59	2001	DELLA SETA, FABRIZIO	<i>Conversazione belliniana</i> , condotta da Stephen Hastings, «Musica, rivista di informazione musicale e discografica», 131, novembre 2001, pp. 34-36.	
60	2001	FISHER, BURTON D.	<i>Norma</i> [formato elettronico], adapted from the Opera Journeys lecture series by Burton D. Fisher, Coral Gables, FL, Opera Journeys, 2001 [una cosiddetta «mini guide Opera Journeys», più volte riproposta nel corso degli anni successivi]	
61	2001	FISHER, BURTON D.	<i>I Puritani</i> [formato elettronico], adapted from the Opera Journeys lecture series by Burton D. Fisher, Coral Gables, FL, Opera Journeys, 2006. [una cosiddetta «mini guide Opera Journeys», più volte riproposta nel corso degli anni successivi]	
62	2001	WILLIER, STEPHEN A.	Kimbell, David R. B., <i>Vincenzo Bellini: Norma</i> , «The Opera Quarterly», xvii/3, pp. 472-475. [recensione]	
63	2001	LANZA TOMASI, GIOACHINO	<i>Vincenzo Bellini</i> , Palermo, Sellerio (Il divano, 184), 2001. [2 ^a edizione della biografia <i>I grandi siciliani: Vincenzo Bellini</i> , Palermo, Nuova editrice meridionale, 1990]	
64	2001	LIPPMANN, FRIEDRICH	<i>Bellini e Verdi: reminiscenze e affinità strumentali</i> , «Studi musicali», xxx/2, 2001, pp. 459-471.	

65	2001-2002	MIOLI, PIERO	<i>Il Raffaello della musica italiana: Bellini fra canto e teatro</i> , Atti e memorie della Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze, 63-64, 2001, pp. 205-218.	
66	2001	MIOZZI, DARIO	<i>Album-Bellini</i> , a cura di Francesco Florimo e Michele Scherillo, ristampa anastatica dell'edizione originale (Napoli, Tocco, 1886), a cura di Dario Miozzi, Catania, Domenico Sanfilippo, 2001.	
67	2001	PALIĆ-JELAVIĆ, ROZINA	<i>Ivan Padovec I talijansko glazbeno kazalište (Vincenza Bellinija)</i> [Ivan Padovec and the Italian music theater (of Vincenzo Bellini)], «Kolo, Časopis Matice Hrvatske», xi/1, pp. 163-188.	
68	2001	PASQUALINO, GIOVANNI	<i>Il Gallus cantavit. Un enigma belliniano</i> , Chieti, Tabula Fati (Labirinti, 9), 2001.	
69	2001	PORISS, HILARY	<i>Making their Way through the World: Italian One-bit Wonders</i> , «19 th -Century Music», xxiv/3, Spring 2001, pp. 197-224.	
70	2001	PORTO, SALVATORE	<i>Bellini, il sublime inganno</i> , Catania, Boemi, 2001.	
71	2001	QUATTROCCHI, ARRIGO	<i>Vorläufer und Zeitgenossen Rossini, Bellini, Donizetti, Mercadante</i> , in <i>Giuseppe Verdi und seine Zeit</i> , hrsg. von Markus Engelhardt, Laaber, Laaber (Große Komponisten und ihre Zeit, 22), 2001, pp. 89-106.	
72	2001	TOJŌ, YAE	<i>Opera ni okeru ishō no mondai</i> [Issues of costume in opera], «Tōkyō Geijutsu Daigaku Ongaku Gakubu kiyō» [«Bulletin, Faculty of Music, Tokyo Geijutsu Daigaku»], xxvi, March 2001, pp. 109-127.	
73	2001	TOSCANI, CLAUDIO	<i>Una nuova acquisizione belliniana: fonti sconosciute per Adelson e Salvini</i> , «Fonti musicali italiane», vi, 2001, pp. 105-117.	
74	2001	TOVEY, DONALD FRANCIS	<i>Vincenzo Bellini: Aria, Casta diva, from Norma</i> , in <i>The Classics of Music: Talks, Essays, and Other Writings Previously Uncollected</i> , eds. Michael Tilmouth, David Kimbell, Roger Savage, Oxford, Oxford University Press, 2001. [originariamente pubblicato in un programma di sala datato 24 febbraio 1938]	
75	2001	VORZELLNER, MARKUS	<i>Ungebrochene Tradition: Bellini-Aufführungen in Wien</i> , «Österreichische Musikzeitschrift», lvi/11-12, 2001, pp. 20-25.	
76	2001		<i>Il pirata</i> , programma di sala, Catania, Teatro Massimo Bellini, 2001	
77	2001		<i>I Puritani</i> , programma di sala, Catania, Teatro Massimo Bellini, 2001.	

78	2001		<i>La straniera</i> , programma di sala, Catania, Teatro Massimo Bellini, 2001.
79	2001		<i>La sonnambula</i> , programma di sala, Milano, Teatro alla Scala, 2001.
80	2001		<i>Norma</i> , programma di sala, Parma, Teatro Regio di Parma, 2001.
81	2001		<i>Norma</i> , programma di sala, Torino, Teatro Regio, 2001.
82	2002	ABBADESSA, EMANUELA ERSILIA	<i>La musica di Bellini ne Gli anni perduti di Vitaliano Brancati</i> , in <i>La via della stampa. Musica per ritrovare gli anni</i> , catalogo della mostra (Catania, Museo Emilio Greco, 2-30 novembre 2002), a cura di Emanuela Ersilia Abbadessa, Catania, Fondazione Bellini – Università degli Studi, 2002, pp. 85-118.
83	2002	FAILLA, SALVATORE ENRICO	<i>Nel ventre della pecora è il canto. Zampogne e dintorni nel teatro belliniano</i> , Palermo, Mnemes, 2002.
84	2002	LAW, RICHARD	Galatopoulos, Stelios, <i>Bellini: Life, Times, Music 1801-1835</i> , «Opera (GB)», LIII/12, December 2002, p. 1531. [recensione]
85	2002	PORTER, PETER	Galatopoulos, Stelios, <i>Bellini: Life, Times, Music 1801-1835</i> , «TLS: The Times literary supplement», 5195, 25 October 2002, p. 19. [recensione]
86	2002	TRÉPARDOUX, FRANCIS	<i>Vincenzo Bellini, son décès à Paris en 1835, étude biographique et médicale</i> , «Histoire des sciences médicales», XXXVI/3, July-September 2002, pp. 295-316.
87	2002	TRÉPARDOUX, FRANCIS	<i>Emétine et quinine, une thérapie pour sauver Bellini en 1835</i> , «Revue d'histoire de la pharmacie», L/335, 2002, pp. 401-426.
88	2003	CASSARO, JAMES P.	Willier, Stephen A., <i>Vincenzo Bellini: A Guide to Research</i> , «Notes. Quarterly Journal of the Music Library Association», LIX/4, June 2003, pp. 916-918. [recensione]
89	2003	PORISS, HILARY	<i>Verdi Meets Bellini. I Lombardi in Beatrice di Tenda's Castle</i> , in <i>Verdi 2001. Proceedings of the International Conference</i> (Parma-New York-New Haven, 24 gennaio – 1 febbraio 2001), a cura di Fabrizio Della Seta, Roberta Montemorra Marvin, Marco Marica, 2 voll., Firenze, Olschki (Historiae Musicae Cultores, 94), 2003, pp. 69-81.
90	2003	RIGGS, GEOFFREY S.	<i>The Assoluta Voice in Opera, 1797-1847</i> , Jefferson, N.C., McFarland, 2003.

91	2003	ROSSI-ESPAGNET, ANDREA	Miozzi, Dario (a cura di), <i>Francesco Florimo a Vincenzo Bellini</i> , «Nuova rivista musicale italiana», xxxvii/3, luglio-settembre 2003, pp. 435-438. [recensione]	
92	2003	SANGUINETTI, GIORGIO	<i>Casta diva o la soavità delle dissonanze</i> , in “ <i>Et facciam dolci canti</i> ”. <i>Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65 compleanno</i> , a cura di Bianca Maria Antolini, Teresa Maria Gialdroni, Annunziato Pugliese, Lucca, LIM, 2003, pp. 1133-1148.	
93	2004	BRANDENBURG, DANIEL LINDNER, THOMAS	<i>Belliniana et alia musicologica: Festschrift für Friedrich Lippmann zum 70. Geburtstag</i> , Wien, Praesens (Primo Ottocento. Studien zum Italienischen Musiktheater des frühen 19. Jahrhunderts, 3), 2004.	Contiene: MARCO BEGHELLI, <i>Che cos'è una gran scena?</i> , pp. 1-12; RENATO BOSSA, <i>L'ultima stagione del Teatro di San Bartolomeo</i> , pp. 13-27; DANIEL BRANDENBURG, <i>Gesang um 1800: Giacomo David und Johann Simon Mayr's Metodo di Canto</i> , pp. 28-38; MARCO CAPRA, <i>Un incidente imprevisto: Esiti e conseguenze della Zaira di Vincenzo Bellini</i> , pp. 39-48; MARCELLO COFINI, <i>Il vero dal vero, ovvero inflorescenze di tarantella dalla musica per pianoforte di due tedeschi: Johann Peter Pixis e Carl Gottfried Friedrich Evers</i> , pp. 49-69; MARKUS ENGELHARDT, <i>'Außer Gebrauch gekommen': Johann Nepomuk Pojzl und seine Metastasio-Bearbeitungen</i> , pp. 70-83; WOLFRAM ENSSLIN, <i>Die Polacca in den Opern Ferdinando Paërs</i> , pp. 84-101; PAOLO FABBRI, <i>I ricordi rossiniani di Luigi Grisostomo Ferrucci</i> , pp. 104-130; TERESA MARIA GIALDRONI, <i>Frammenti di un abbozzo curioso: Qualche ipotesi sul Trionfo delle belle di Stefano Pavesi</i> , pp. 131-180; SABINE HENZE-DÖHRING, <i>'Musica italiana' und 'musica europea': Zur Classicismo-Romanticismo-Debatte in der italienischen Opernästhetik des Ottocento</i> , pp. 131-180; DAVID KIMBELL, <i>Some Observations on tempi d'attacco and tempi di mezzo in Rossini's Otello</i> , pp. 190-211; THOMAS LINDNER, <i>Die italienische Opera seria um 1825</i> , pp. 212-234; CLEMENS RISI, <i>'Le grand cri': Überschreitungen des Belcanto im Dienste des musikalischen Dramas des Primo Ottocento</i> , pp. 235-255; REINHARD STROHM, <i>Musik, Malerei, Poesie - und die zwölfjährige Angelika Kauffmann</i> , pp. 256-267; LUCIO TUFANO, <i>Da Don Anchise ai Litiganti. L'esordio librettistico di Giambattista Lorenzi fra teatro di parola e opera in musica</i> , pp. 256-300; SEBASTIAN WERR, <i>Eingängigkeit und Symmetrie: Zu Melodie und Rhythmus bei Verdi und Petrella</i> , pp. 301-309; AGOSTINO ZIINO, <i>Minima belliniana: Dalla storiografia alla storia</i> , pp. 310-333.

94	2004	CARCASSI, UGO	<i>Vincenzo Bellini, cultore di medicina e musicista</i> , Sassari, Delfino (Malati illustri, 5), 2004.	
95	2004	ESSE, MELINA ELIZABETH	<i>Sospirare, tremare, piangere: Conventions of the Body in Italian Opera</i> , Ph.D. Diss., Berkeley, University of California, 2004.	
96	2004	MONTEMAGNO, GIUSEPPE	<i>Bellini, Verdi et l'opéra romantique italien</i> , in <i>Giuseppe Verdi. Pour l'expression d'une culture nazionale-popolaire en Italie</i> , Actes du Colloque international (Nancy, 29-30 novembre 2001), sous la dir. de Denis Fachard, Nancy, Université de Nancy 2 (P.R.I.S.M.I. n° 5), 2004, pp. 15-39.	
97	2004	PIPERNO, FRANCO	<i>Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita</i> , Atti del Convegno internazionale (Catania, 8-11 novembre 2001), a cura di Graziella Seminara e Anna Tedesco, Firenze, Olschki (Historiae Musicae Cultores, 106), 2004, «Note su Note», 11-12, dicembre 2004, pp. 168-175. [recensione]	
98	2004	RAPETTA, FABIO	<i>Vincenzo Bellini: verso l'edizione critica</i> , Atti del Convegno internazionale (Siena, 1-3 giugno 2000), a cura di Fabrizio Della Seta e Simonetta Ricciardi, Firenze, Olschki (Accademia Musicale Chigiana, 45), 2004, «Rivista italiana di musicologia», xxxix/2, 2004, p. 383. [recensione]	
99	2004	SCHWARTZ-GASTINE, ISABELLE	<i>The Implications of the Transvestite Part in Vincenzo Bellini's I Capuleti e i Montecchi / Les implications du travestissement dans I Capuleti e i Montecchi de Vincenzo Bellini</i> , «La revue LISA / LISA e-journal», II/3, 2004 [ma 2009], pp. 69-79.	Full text: http://lisa.revues.org/2959
100	2004	SIFF, IRA (MADAME VERA GALUPE-BORSZKH)	Smart, Mary Ann, <i>Mimomania. Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera</i> , «Opera News», LIX/5, November 2004, p. 88. [recensione]	
101	2004	SIVEC, JOŽE	<i>Začetki uprizorjanja Bellinijevih oper v Ljubljani</i> [Early stagings of Bellini's operas in Ljubljana], in <i>In memoriam Danilo Pokorn</i> , Ljubljana, Slovenska Akademija Znanosti in Umetnosti (Muzikološke razprave), 2004, pp. 87-97.	
102	2004	SMART, MARY ANN	<i>Mimomania. Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera</i> , Berkeley, University of California Press, (California Studies in 19 th -century Music), 2004.	

103	2005	BRUNEL, PIERRE	<i>Vincenzo Bellini: Le cas de Norma</i> , in <i>Le monde germanique et l'opéra: Le livret en question</i> , eds. Bernard Banoun & Jean-François Candoni, Paris, Klincksieck, 2005, pp. 447-455.	
104	2005	CAMPANA, ALESSANDRA	Smart, Mary Ann, <i>Mimomania. Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera</i> , «Verdi forum», xxxii-xxxiii, 2005, p. 79. [recensione]	
105	2005	DELLA SETA, FABRIZIO	<i>Noterelle sul testo dei "Puritani"</i> , in <i>Bühnenklänge. Festschrift für Sieghart Döbring zum 65. Geburtstag</i> , hrsg. von Thomas Betzwieser, Daniel Brandenburg, Rainer Franke, Arnold Jacobshagen, Marion Linhardt, Stephanie Schroedter und Thomas Steiert, München, Ricordi, 2005, pp. 335-345.	
106	2005	EMANUELE, MARCO	Senici, Emanuele, <i>Landscape and Gender in Italian Opera: The Alpine Virgin from Bellini to Puccini</i> , «Philomusica on-line. Rivista del Dipartimento di Scienze Musicologiche e Paleografico-Filologiche», v/1, 2005. [recensione]	http://www-3.unipv.it/philomusica/annate/2005-6/recensioni/emanuele.html
107	2005	LATTANZI DARÒ, FIORELLA	<i>Vita breve di Vincenzo Bellini. Malinconica musa del lirismo ottocentesco europeo</i> , Milano, Nuovi autori, 2005.	
108	2005	LETELLIER, ROBERT IGNATIUS	<i>Bellini and Meyerbeer: Melodic Structure and Dramatic Exigency</i> , in ID., <i>Meyerbeer Studies. A Series of Lectures, Essays, and Articles on the Life and Work of Giacomo Meyerbeer</i> , Madison, Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2005, pp. 165-186. [già pubblicato in «Opera Quarterly», xvii/3, Summer 2001, Special issue commemorating the two-hundredth anniversary of the birth of Vincenzo Bellini, pp. 361-379]	
109	2005	NERI, CARMELO	<i>Vincenzo Bellini, Nuovo epistolario (1819-1835)</i> (con documenti inediti), Catania, Agorà, 2005.	
110	2005	SENICI, EMANUELE	<i>Landscape and Gender in Italian Opera: the Alpine Virgin from Bellini to Puccini</i> , New York, Cambridge University Press, 2005.	
111	2006	ADAMO, MARIA ROSARIA	<i>Passioni umane e sovraumani deliri: Donizetti e Bellini (1826-1835)</i> , in <i>Voglio amore, e amor violento. Studi di drammaturgia</i> , Atti del convegno internazionale (Bergamo 8-10 ottobre 1998), a cura di Livio Aragona e Federico Fornoni, Bergamo, Fondazione Donizetti (Collana Saggi e Monografie, 6), 2006, pp. 155-178. [III volume de <i>Il teatro di Donizetti</i> , Atti dei Convegni delle Celebrazioni 1797/1997 – 1848/1998]	

112	2006	BIGNARDELLI, MAURIZIO	<i>Le parafrasi flautistiche belliniane</i> , «Syrinx», 70, 2006, pp. 20-22.
113	2006	BUDDEN, JULIAN	Senici, Emanuele, <i>Landscape and Gender in Italian Opera: The Alpine Virgin from Bellini to Puccini</i> , «Opera (GB)», LVII/6, June 2006, p. 746. [recensione]
114	2006	CAZAUX, CHANTAL	<i>Alexandre Soumet, Felice Romani: D'une Norma l'autre</i> , Actes du colloque franco-allemand <i>Perspectives de la librettologie</i> (Bamberg, 18-20 janvier 2007), «Musicorum», [V], 2006-2007, pp. 269-286.
115	2006	CHIAPPINI, SIMONETTA PIERI, MARZIA	<i>Folli, sonnambule, sartine. La voce femminile nell'Ottocento italiano</i> , Firenze, Le Lettere, 2006.
116	2006	GOSSETT, PHILIP	<i>Divas and Scholars</i> , Chicago, University of Chicago Press, 2006. [versione italiana: <i>Dive e maestri</i> , traduzione di Livio Aragona, Milano, Il Saggiatore, 2009, 2012 ²]
117	2006	HOWARD, PATRICIA	Senici, Emanuele, <i>Landscape and Gender in Italian Opera: The Alpine Virgin from Bellini to Puccini</i> , «The Musical Times», CXLVII/1894, Spring 2006, p. 108. [recensione]
118	2006-2007	MANTICA, CANDIDA	<i>Gli "studi giornalieri" di Vincenzo Bellini. Indagine filologica e analitica dei manoscritti conservati presso il Museo Civico Belliniano di Catania</i> , tesi di laurea specialistica, Università di Pavia, Facoltà di Musicologia, a.a. 2006-2007.
119	2006	MIOZZI, DARIO	<i>Omaggio a Bellini nel primo centenario dalla sua nascita</i> , Facsimile dell'edizione del 1901, a cura di Dario Miozzi, Lucca, LIM, 2006. [In <i>A Research and Information Guide</i> (2009 ²), Willier cita l'originale, ma non la ristampa anastatica]
120	2006	MONTEMAGNO, GIUSEPPE	<i>L'art d'«embellir ce qu'on entend». Les décors d'Alessandro Sanquirico pour les opéras milanais de Vincenzo Bellini et Felice Romani</i> , in <i>Musique et arts plastiques. Analogies et interférences</i> , sous la dir. de Michèle Barbe, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, pp. 77-89.
121	2006	MOSER, BARBARA	<i>Vincenzo Bellinis Oper "La Sonnambula": Verziervverhalten und allgemeine Aufführungspraxis auf Tonträgern sowie in älteren Quellen</i> , Ph.D. Diss, Universität Wien, 2006.
122	2006	PINTORNO, GIUSEPPE	<i>Bellini, ou Le chant infini</i> , Paris, Hermann (Points d'orgue), 2006.

123	2006	SPEAGLE, JOHN	<i>Opera and Parisian Boulevard Theatre, 1800-1850</i> , Ph.D. Diss., Princeton University, 2006.	
124	2006	WENTZ, JED	Smart, Mary Ann, <i>Mimomania. Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera</i> , «Tijdschrift oude muziek», XXI/3, August 2006. [recensione]	
125	2006	ZIINO, AGOSTINO	<i>Federico Ricci, Bellini, and a Presumed Verdian Plagiarism</i> , «Verdi forum», XXXII-XXXIII, 2005-2006, pp. 53-59. [pubblicato in italiano nel 2007; si veda n. 136]	
126	2007	CRUZ GOMES, GABRIELA	Smart, Mary Ann, <i>Mimomania. Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera</i> , «Current Musicology», LXXXIV, Fall 2007, p. 127. [recensione]	
127	2007	FAVERZANI, CAMILLO	<i>De l'alexandrin au settenario: premières réflexions sur la relecture opératique de Zaïre de Voltaire par Vincenzo Bellini</i> , in <i>Plus outre. Mélanges offerts à Daniel-Henri Pageaux</i> , sous la dir. de Sobhi Habchi, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 57-70.	
128	2007	GUIOMAR, MICHEL	<i>I Capuleti e i Montecchi. Prélude pour le Jeu de la Mort dans l'opéra de Bellini</i> , «Le Paon d'Héra. Gazette interdisciplinaire thématique internationale», III, décembre 2007, pp. 139-150.	
129	2007	HIBBERD, SARAH	Smart, Mary Ann, <i>Mimomania. Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera</i> , «Music & Letters», LXXXVIII/2, May 2007, p. 370. [recensione]	
130	2007	JUNG, HEIN	<i>Embellishing Bellini's arias</i> , D.M.A. Diss., Madison, The University of Wisconsin, 2007.	
131	2007	PUCKETT, PATRICIA	Senici, Emanuele, <i>Landscape and Gender in Italian Opera: The Alpine Virgin from Bellini to Puccini</i> , «Nineteenth-Century Music Review», IV/1, 2007, p. 139. [recensione]	
132	2007	RUTHERFORD, SUSAN	<i>"La cantante delle passioni": Giuditta Pasta and the Idea of Operatic Performance</i> , «Cambridge Opera Journal», XIX/2, pp. 107-138.	
133	2007	SANTI, PIERO	<i>Bellini e le donne lombarde</i> , in <i>Musicus discologus 2. Musiche e scritti per l'80° anno di Carlo Marinelli</i> , a cura di Maria Emanuela Marinelli e Anna Grazia Petaccia, Pisa, ETS, 2007, pp. 669-672.	
134	2007	SATRAGNI, GIANGIORGIO	Senici, Emanuele, <i>Landscape and Gender in Italian Opera: The Alpine Virgin from Bellini to Puccini</i> , «Il Saggiatore musicale», XIV/2, 2007, pp. 425-434. [recensione]	

135	2007 [2004]	VITTORINI, FABIO	<i>Il sorriso degli angeli: Romeo and Juliet all'opera (Vaccai, Bellini)</i> , in «Quaderni Musicali Marchigiani», XI/2004 [ma 2007], pp. 7-22.	
136	2007	ZIINO, AGOSTINO	<i>Federico Ricci, Bellini ed un presunto plagio di Verdi</i> , in <i>Musica se extendit ad omnia. Studi in onore di Alberto Basso in occasione del suo 75° compleanno</i> , a cura di Rosy Moffa e Sabrina Saccomanni, Lucca, LIM, 2007, pp. 563-582. [pubblicato nel 2006 in lingua inglese; si veda n. 125]	
137	2007		<i>Norma</i> , «L'Avant-Scène Opéra», 236, janvier-février 2007.	
138	2007		<i>Norma</i> , programma di sala, Catania, Teatro Massimo Bellini, 2007.	
139	2008	ARAGONA, LIVIO FORNONI, FEDERICO	<i>Parigi 1835</i> , a cura di Livio Aragona e Federico Fornoni, Bergamo Musica Festival Gaetano Donizetti 2008, Bergamo, Fondazione Donizetti (Quaderni della Fondazione Donizetti, 14), 2008.	Contiene: PAOLO FABBRI, <i>In viaggio con Donizetti</i> , pp. 15-30; CARLOTTA SORBA, <i>Mazziniani a Parigi</i> , pp. 33-43; ALESSANDRO DI PROFIO, <i>I teatri d'opera parigini negli anni Trenta dell'Ottocento</i> , pp. 47-70; PAOLO FABBRI, <i>Bellini e Donizetti: due italiani a Parigi</i> , pp. 75-91; ANTONIO CAROCCIA, <i>I Donizetti, fratelli d'Italia</i> , pp. 95-115; MARKUS ENGELHARDT, <i>Vincenzo Gabussi tra Parigi e Italia: sulle tracce di un «Ernani» pre-verdiano</i> , pp. 117-132. In appendice si leggono <i>Ernani</i> , libretto di Gaetano Rossi, e <i>Mezzanotte</i> , duetto per mezzosoprano e tenore di Vincenzo Gabussi.
140	2008	BOURNE, JOYCE TERFEL, BRYN	<i>Der illustrierte Opernführer: die großen Komponisten und ihre Meisterwerke</i> , Berlin, Henschel, 2008, pp. 74-77.	
141	2008	GALLO, DENISE P.	Smart, Mary Ann, <i>Mimomania. Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera</i> , «Nineteenth-Century Music Review», v/1, 2008, p. 105. [recensione]	
142	2008	GIGER, ANDREAS	Senici, Emanuele, <i>Landscape and Gender in Italian Opera: The Alpine Virgin from Bellini to Puccini</i> , «Journal of the American Musicological Society», LXI/2, Summer 2008, p. 431-438. [recensione]	
143	2008	JANKOWIAK, URSZULA	<i>Bel canto i ekspresja we włoskiej operze I połony XIX wieku na przykładzie partii Adalgisy w operze „Norma“ Vincenzo Belliniego</i> , Bydgoszcz, Wydawnictwo Uczelniane Akademii Muzycznej im. F. Nowowiejskiego, 2008.	
144	2008	LO PRESTI, FULVIO STEFANO	<i>Benedette queste carte... da Parma</i> , «Donizetti Society Newsletter», cv, October 2008, pp. 26-27.	

145	2008	NERI, CARMELO	<i>Bellini e Nicola Antonio Manfroce: vite parallele</i> , «Donizetti Society Newsletter», CIV, June 2008, pp. 19-21. [Dello stesso autore: <i>Vite parallele. Nicola Antonio Manfroce e Vincenzo Bellini</i> , «Agorà», 27-28, 2006, pp. 62-65]	Full text: http://www.editorialeagora.it/rw/articoli/214.pdf
146	2008	RIOS VALLEJO, PRESENTCIÓN	<i>Tres visiones de Medea</i> , «Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical» XXI/1:73, March 2008, pp. 54-70.	
147	2008		<i>Marino Faliero</i> , programma di sala, a cura di Livio Aragona e Federico Fornoni, Bergamo, Fondazione Donizetti (Quaderni della Fondazione Donizetti, 13), 2008.	Contiene: PHILIP GOSSETT, « <i>Marino Faliero</i> : un'opera per il futuro», pp. 17-25; MARIA CHIARA BERTIERI, <i>In traccia del «vero Marino»</i> , pp. 27-38; LAURA COLOMBO, <i>Casimir Delavigne e «Marino Faliero»</i> , pp. 43-54; RAFFAELLA VALSECCHI, <i>Sei anni dopo... Bergamo come Parigi</i> , pp. 57-71; MARCO SPADA, <i>Note di regia</i> , pp. 73-76.
148	2008		<i>I Puritani</i> , programma di sala, a cura di Livio Aragona e Federico Fornoni, Bergamo, Fondazione Donizetti, (Quaderni della Fondazione Donizetti, 12), 2008.	Contiene: PIERLUIGI PETROBELLI, « <i>I puritani</i> : dalla pièce al libretto», pp. 17-23; FABRIZIO DELLA SETA, <i>Note sull'edizione critica dei «Puritani»</i> , pp. 25-39; FULVIO STEFANO LO PRESTI, « <i>Norma</i> , « <i>Puritani</i> » e « <i>Ugo</i> », « <i>Faliero</i> »: <i>fraterna inimicizia di Vincenzo per Gaetano (e dintorni)</i> , pp. 41-56; GIANCARLO LANDINI, <i>L'ingegno del sentimento... storicità di Leyla Gencer</i> , pp. 59-68.
149	2009	BALESTRA, CINZIA	<i>Diabelli, Ricordi e le 'melodie' di Franz Schubert in Italia nell'Ottocento</i> , «Fonti Musicali Italiane», XIV, 2009, pp. 123-150.	
150	2009	CARLI BALLOLA, GIOVANNI	<i>Requiem per Bellini</i> , in <i>Finché non splende in ciel notturna face. Studi in memoria di Francesco Degrada</i> , a cura di Cesare Fertonani, Emilio Sala, Claudio Toscani, Milano, Edizioni universitarie di Lettere Economia Diritto, 2009, pp. 107-112.	
151	2009	DAVIS, PETER G.	<i>Awake and Sing!</i> , «Opera News», LXXIII/9, March 2009, pp. 22-25.	
152	2009	ESSE, MELINA	<i>Speaking and Sighing: Bellini's canto declamato and the Poetics of Restraint</i> , «Current Musicology», 87, 2009, pp. 7-45.	
153	2009	MANTERO, RENZO BERTOLOTTI, MARCELLO ZOCCOLAN, ANDREA	<i>Muses et compagnes de grands compositeurs</i> , «Médecine des arts: Approche médicale et scientifique des pratiques artistiques», LXIX-LXX, septembre-décembre 2009, pp. 73-76.	

154	2009	MELONCELLI, RAOUL	<i>Le romanze di Vincenzo Bellini nel panorama cameristico vocale dell'Ottocento</i> , in <i>Muzykolog Wobec Świadcstw Źródłowych I Documentów. Księga Pamiątkowa Dedykowana Profesorowi Piotrowi Pożniakowi w 70 Rocznice Urodzin / The Musicologist and Source Documentary Evidence. A Book of Essays in Honour of Professor Piotr Pożniak on his 70th Birthday</i> , red. Zofia Fabiańska, Jakub Kubieniec, Andrzej Sitars, Piotr Wilk, Krakow, Musica Jagellonica, 2009, pp. 575-604.	
155	2009	MÜLLER-ZACH, YARON DAVID	<i>Der Aspekt des Romantischen in den Opern Vincenzo Bellinis</i> , Wien, Universität Wien Dipl.-Arb. 2009 (relatore: Isolde Schmid-Reiter)	
156	2009	PORISS, HILARY	<i>Changing the Score. Arias, Prima Donnas, and the Authority of Performance</i> , New York, Oxford University Press, 2009.	
157	2009	RESCIGNO, EDUARDO	<i>Dizionario belliniano</i> , Palermo, L'Epos (Harmonia Mundi, 6), 2009.	
158	2009	RODRÍGUEZ QUEREJAZU, FERNANDO	<i>Vincenzo: vida de Bellini</i> , Buenos Aires, Vinciguerra, 2009.	
159	2009	RUTHERFORD, SUSAN	<i>The Prima Donna and Opera, 1815-1930</i> , Cambridge, Cambridge University Press, 2009.	
160	2009	SCHILIRÒ, ANTONIO	<i>Il melodramma italiano dell'Ottocento e le sue forme (da Rossini a Verdi)</i> , Messina, Edizioni Di Nicolò, 2009.	
161	2009		<i>I Puritani</i> , programma di sala, De Nederlandse Opera, Muziektheater Amsterdam, February-March 2009.	
162	2010	BIGGI, MARIA IDA GALLARATI, PAOLO	<i>L'immaginario scenografico e la realizzazione musicale</i> , Atti del convegno in onore di Mercedes Viale Ferrero (Torino, Teatro Regio, 5-6 febbraio 2009), a cura di Maria Ida Biggi e Paolo Gallarati, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010.	
163	2010	BRADBURNE, JAMES M.	<i>L'enigma di De Chirico. Bozzetti e figurini per I Puritani del I Maggio musicale fiorentino</i> , catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 1° maggio-22 giugno 2010), a cura di James M. Bradburne, Firenze, Alias, 2010.	
164	2010	DEL BRAVO, FRANCESCO	<i>Eseguire, ricopiare, interpretare, tradurre Bellini. Alcuni aspetti della ricezione dei melodrammi di Bellini nei teatri di lingua tedesca nel corso dell'Ottocento</i> , Atti della Convegno internazionale di Filologia musicale (Cremona, 25-27 novembre 2009), «Philomusica on-line: Rivista del Dipartimento di Scienze Musicologiche e Paleografico-Filologiche», IX, 2010, pp. 175-186.	http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/894/pdf

165	2010	DELLA SETA, FABRIZIO	<i>Dal romanzo al teatro e al melodramma: "L'Étrangère" e "La straniera"</i> , in <i>Miradas cruzadas: Estudios franco-italianos</i> , (Universitat de València, 7-9 novembre 2007), València, Departament de Filologia Francesa i Italiana de la Universitat de València, 2010, pp. 61-92.	
166	2010	GAFFURI, VALERIA	<i>Felice Romani librettista per Bellini</i> , in <i>Il Magnifico parassita: librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana</i> , a cura di Ilaria Bonomi, Milano, FrancoAngeli, 2010, pp. 75-114.	
167	2010	KIM, SEUNG-AH	<i>A Comparison of the Styles of Liszt, Thalberg, Pixis, Herz, Czerny, and Chopin as Seen in Hexaméron</i> , D.M.A. Diss., University of South Carolina, 2010.	
168	2010	KIRKHAM, AIRLIE JANE	<i>An Aural Analysis of bel canto: Traditions and Interpretations as Preserved through Selected Sound Recordings</i> , M.Mus. Thesis, Elder Conservatorium of Music, University of Adelaide, 2010.	Full text: https://www.academia.edu/938718/An_aural_analysis_of_bel_canto
169	2010	MIOLI, PIERO	<i>Malibran. Storia e leggenda, canto e belcanto nel primo Ottocento italiano</i> , Atti del convegno (Bologna, Accademia Filarmonica, 30-31 maggio 2008), a cura di Piero Mioli, Bologna, Pàtron (Libreria Filarmonica. Nuove pubblicazioni della R. Accademia Filarmonica di Bologna, 3), 2010.	In particolare: PIERO MIOLI, <i>La voce lor soave. Due secoli di grandi cantanti belliniani</i> , pp. 441-450; ADRIANO ORLANDINI, <i>In mia man... Pasta Malibran e Grisi, alla conquista di Norma e Amina</i> , pp. 321-327.
170	2010	MONTEMORRA MARVIN, ROBERTA PORISS, HILARY	<i>Fashions and Legacies of Nineteenth-Century Italian Opera</i> , Cambridge, Cambridge University Press, 2010.	Contiene: WILL CRUTCHFIELD, <i>What is Tradition?</i> , pp. 239-260; FABRIZIO DELLA SETA (traduzione inglese di Mark W. Weir), <i>I falsi Puritani: A Case of Espionage</i> , pp. 76-110; MARK EVERIST, <i>Partners in Rhyme: Alphonse Royer, Gustave Vaëz, and Foreign Opera in Paris during the July Monarchy</i> , pp. 30-52; ANDREAS GIGER, <i>Staging and Form in Giuseppe Verdi's Otello</i> , pp. 196-218; ELLEN T. HARRIS, <i>Viardot Sings Handel (with Thanks to George Sand, Chopin, Meyerbeer, Gounod, and Julius Rietz)</i> , pp. 9-29; FRANCESCO IZZO, <i>Comic Sights: Stage Direction in Luigi Ricci's Autograph Scores</i> , pp. 176-195; JEFFREY KALLBERG, <i>Peeping at Pachyderms: Convergences of Sex and Music in France around 1800</i> , pp. 132-151; RALPH P. LOCKE, <i>Aida and Nine Readings of Empire</i> , pp. 152-175; ROBERTA MONTEMORRA MARVIN, <i>Verdian Opera in the Victorian Parlor</i> , pp. 53-75; JOHN MAUCERI, <i>Epilogue: The Art of 'Translation'</i> , pp. 261-270; HILARY PORISS, <i>To the Ear of the Amateur: Performing Ottocento Opera Piecemeal</i> , pp. 111-131; DAVID ROSEN, <i>Stanislavsky's La bohème (1927)</i> , pp. 219-238.

171	2010	MOOIMAN, BERT	<i>Chopin en Bellini: Belcanto op de piano</i> , «Piano bulletin», xxviii/2, 2010, pp. 10-18.
172	2010	NERI, CARMELO	<i>Bellini e la figlia dello zar: fatti e misfatti della contessa Giulia von Pahlen Samoyloff</i> , Catania, Agorà, 2010.
173	2010	OBLASSER, CAROLINE	<i>Mord in der Oper – Bellinis letzter Vorhang. Ein historischer Kriminalroman über die Zeit des Belcanto und Vincenzo Bellinis Oper "Norma"</i> , Salzburg, Riedenburg, 2010. [romanzo giallo ambientato al tempo della prima di <i>Norma</i> a Salisburgo]
174	2010	RIVA, MICHELE AUGUSTO SIRONI, VITTORIO ALESSANDRO TREMOLIZZO, LUCIO LOMBARDI, CAROLINA DE VITO, GIOVANNI FERRARESE, CARLO CESANA, GIANCARLO	<i>Sleepwalking in Italian Operas: A Window on Popular and Scientific Knowledge on Sleep Disorders in the 19th Century</i> , «European Neurology», LXIII/2, pp. 116-121.
175	2010	SCHMIERER, ELISABETH	<i>Komponisten-Porträts. Bilder und Daten</i> , Stuttgart, Reclam, 2010.
176	2010	SMART, MARY ANN	<i>Parlor Games. Italian Music and Italian Politics in the Parisian Salon</i> , «19 th -Century Music», xxxiv/1, Summer 2010, pp. 39-60.
177	2010	TALLIÁN, TIBOR	<i>Csoportkép primadonnával: Operakritika a reformkorban</i> , «Zenetudományi Dolgozatok», 2010, pp. 141-222.
178	2010	VERDEAU-PAILLÈS, JACQUELINE LAXENAIRE, MICHEL	<i>Les chants diaboliques. Le fantastique et l'inquiétante étrangeté à l'opéra</i> , Bressuire, Fuzeau, 2010.
179	2010	YUE-YING NIU	<i>Beilini geju Qingjiaotu zhong Erbian xiangqi ta de shengyin yanchang fengge yanjiu</i> [Study on the Performing Style of Qui la voce sua soave from Bellini's Opera I Puritani], «Yuefu-xinsheng: Shenyang Yinyue Xueyuan xuebao» [«The New Voice of Yue-fu. The Academic Periodical of Shenyang Conservatory of Music»], III/109, Fall 2010, pp. 192-197.
180	2010		<i>Beatrice di Tenda</i> , programma di sala, Catania, Teatro Massimo Bellini, 2010.
181	2010		<i>La sonnambula</i> , programma di sala, Paris, Opéra national, 2010.
182	2010		<i>Norma</i> , programma di sala, Paris, Théâtre du Châtelet, 2010.
183	2011	ARIENTA, SONIA	<i>Opera. Paesaggi sonori, visivi, abitati. Ambientazioni, drammaturgia del suono e personaggi nel melodramma italiano dell'Ottocento</i> , Lucca, LIM, 2011.
184	2011	BRUNEL, PIERRE	<i>De "Zaire" à "Zaira"</i> , in <i>Voltaire à l'opéra</i> , Paris, Classiques Garnier, 2011, pp. 95-109.

185	2011	BUCCI, AGAPITO	<i>Bellini: romanzo di una vita breve</i> , Varese, Zecchini, 2011.	
186	2011	DELLA SETA, FABRIZIO	<i>From Romance to Drama and Opera: L'Étrangère and La straniera</i> , «Acta Musicologica», LXXXVIII/2, 2011, pp. 261-280.	
187	2011	DELLA SETA, FABRIZIO	<i>Il romanticismo e la storia della musica dell'Ottocento</i> , in <i>L'anima e la musica. L'esperienza romantica e l'età del Risorgimento</i> , Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2011, pp. 36-49.	
188	2011	GLOUZMANN, ROXANE	<i>Roméo et Juliette de Bellini, Berlioz et Delacroix: comparaison du traitement de la mort</i> , Mémoire de Master, Paris, Université de Paris-Sorbonne, UFR de Musique et Musicologie, 2011.	
189	2011	JAHN, MICHAEL	<i>Vincenzo Bellini und seine Opern in Wien</i> , in <i>Donizetti und seine Zeit in Wien</i> , ed. Michael Jahn, Wien, Der Apfel, 2010, pp. 269-280.	
190	2011	KIM, CINDY LEE	<i>Changing Meanings of Ornamentation in Nineteenth-century Italian Opera</i> , Ph.D. Diss., University of Rochester, 2011.	
191	2011	LINDNER, THOMAS	<i>Vincenzo Bellini</i> , in <i>Donizettiana et alia musicologica: scripta minora</i> , Wien, Praesens (Primo Ottocento. Studien zum italienischen Musiktheater des frühen 19. Jahrhunderts, 4), 2011, pp. 65-81.	
192	2011	MELAI, MAURIZIO	<i>Due versioni di Norma a confronto: dalla tragedia di Alexandre Soumet al libretto d'opera di Felice Romani</i> , in <i>Testo e commento. Seconda giornata di studi della Scuola di dottorato in Letterature e filologie moderne</i> (Pisa, 19-20 gennaio 2009), a cura di Federica Accorsi e Chiara Tognarelli, Ghezzano, Felici, 2011, pp. 33-58.	Full text: I parte: https://poetarumsilva.com/2012/11/30/due-versioni-di-norma-a-confronto-dalla-tragedia-di-alexandre-soumet-al-libretto-dopera-di-felice-romani-di-maurizio-melai-prima-parte-2/ II parte: https://poetarumsilva.com/2012/12/02/due-versioni-di-norma-a-confronto-dalla-tragedia-di-alexandre-soumet-al-libretto-dopera-di-felice-romani-di-maurizio-melai-seconda-parte/
193	2011-2012	MORABITO, SERGIO	<i>Kontexte von Bellinis "Sonnambula"</i> , in <i>Vincenzo Bellini, Die Nachtwandlerin, La sonnambula (1831)</i> , programma di sala, Stuttgart, Staatsoper, stagione 2011-2012, pp. 33-40. [si veda n. 198]	
194	2011	RUSSO, PAOLO	<i>Felice Romanis "I Capuleti e i Montecchi" von der 'Grossen' zur 'pathetischen' Erhabenheit</i> , in <i>I Capuleti e i Montecchi</i> , München, Bayerische Staatsoper, 2011, pp. 60-83. [si veda n. 197]	

195	2011	SPARACELLO, GIOVANNA	<i>Les librettistes italiens et la question du mélange tragique-comique: Hernani de Victor Hugo et Gustave III d'Engène Scribe à l'épreuve de l'opéra seria</i> , in <i>Le livret d'opéra: Œuvre littéraire?</i> , éd. Françoise Decroisette, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, 2011, pp. 209-226.	
196	2011	TUUNANEN, HENNA-RIIKKA	<i>Järjettömät koloratuurit: hullun naisen representaatio V. Bellinin oopperassa I Puritani</i> , Master thesis, University of Jyväskylä, 2011.	Full text: https://jyx.jyu.fi/dspace/handle/123456789/27061#
197	2011		<i>I Capuleti e i Montecchi</i> , programma di sala, München, Bayerische Staatsoper, 2011. [si veda n. 194]	
198	2011-2012		<i>Vincenzo Bellini, Die Nachtwandlerin, La sonnambula (1831)</i> , programma di sala, Stuttgart, Staatsoper, stagione 2011-2012. [si veda n. 193]	
199	2012	CICATIELLO, ANNA	<i>Il mare in Bellini e Verdi: Da "accidente paesaggistico" a "utopia del cuore"</i> , in <i>La canzone, il mare</i> , a cura di Enrico Careri e Simona Frasca, Atti del convegno (Napoli, Università di Napoli "Federico II", 3 giugno 2011), Lucca, LIM (Quaderni del Centro Studi Canzone Napoletana, 2), 2012.	
200	2012	CONFALONE, NICOLETTA	<i>Emilia Giuliani-Guglielmi (1813-1850): parte seconda. Le sei Belliniane, sul crinale fra emulazione ed autonomia</i> , «Il Fronimo. Rivista di chitarra», XL/160, ottobre 2012, pp. 13-22.	
201	2012	DE LUCA, MARIA ROSA	<i>Musica e cultura urbana a Catania nel Settecento</i> , Firenze, Olschki (Historiæ Musicæ Cultores, 123), 2012.	
202	2012	DEL BRAVO, FRANCESCO	<i>Singing/Hearing the Outerness: An Analysis of Hermeneutical Perspectives on the Relationships between Bellinian and Sicilian Song</i> , «Journal of Mediterranean Studies», XXI/2, November 2012, pp. 379-404.	Full text in Researchgate (www.researchgate.net)
203	2012	DELLA SETA, FABRIZIO	<i>Esperienze di un editore di melodrammi</i> , «Seminari romani di cultura greca», I, 2012, pp. 49-58.	
204	2012	KÖRNER, AXEL	<i>Opera and Nation in Nineteenth-Century Italy: Conceptual and Methodological Approaches</i> , «Journal of Modern Italian Studies», XVII/4, September 2012, pp. 393-399.	
205	2012	ROTHSTEIN, WILLIAM	<i>Tonal Structures in Bellini</i> , «Journal of Music Theory», LVI/2, 2012, pp. 225-283.	

206	2012	TILL, NICHOLAS	<i>The Cambridge Companion to Opera Studies</i> , ed. by Nicholas Till, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.	Contiene: SUZANNE ASPDEN, <i>Opera and National Identity</i> , pp. 276-297; ALESSANDRA CAMPANA, <i>Genre and Poetics</i> , pp. 202-224; THOMAS ERTMAN, <i>Opera, the State and Society</i> , pp. 25-52; HEATHER HADLOCK, <i>Opera and Gender Studies</i> , pp. 257-275; CHRISTOPHER MORRIS, <i>'Too Much Music': The Media of Opera</i> , pp. 95-116; NICHOLAS PAYNE, <i>The Business of Opera</i> , pp. 53-69; NICHOLAS RIDOUT, <i>Opera and the Technologies of Theatrical Production</i> , pp. 159-177; SUSAN RUTHERFORD, <i>Voices and Singers</i> , pp. 117-138; NICHOLAS TILL, <i>'An Exotic and Irrational Entertainment': Opera and our Others; Opera as Other</i> , pp. 298-324; <i>The Operatic Event: Opera Houses and Opera Audiences</i> , pp. 70-93; <i>The Operatic Work: Texts, Performances, Receptions and Repertories</i> ; pp. 225-255; SIMON WILLIAMS, <i>Opera and Modes of Theatrical Production</i> , pp. 139-158; LAUREL E. ZEISS, <i>The Dramaturgy of Opera</i> , pp. 179-201.
207	2012	TOSCANI, CLAUDIO	«D'amore al dolce impero». <i>Studi sul teatro musicale italiano del primo Ottocento</i> , Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2012.	In particolare, si veda: Imelda e la sindrome del Pirata, pp. 117-142; I Capuleti e i Montecchi: note in margine all'edizione critica, pp. 169-194; Bellini e Vaccaj: peripezie di un finale, pp. 195-232.
208	2012	WALTON, BENJAMIN	<i>Italian Operatic Fantasies in Latin America</i> , «Journal of Modern Italian Studies», xvii/4, September 2012, pp. 460-471.	
209	2012	ZARATE RAMIREZ, FLORENTINO	<i>Pedagogical and Performance Approach to Selected bel canto Songs and Arias of Bellini and Donizetti</i> , M.M. Diss., California State University, Long Beach, 2012.	
210	2012		<i>Norma</i> , programma di sala, Torino, Teatro Regio, 2012.	
211	2012		<i>La sonnambula</i> , programma di sala, a cura di Michele Girardi, Venezia, Teatro La Fenice («La Fenice prima dell'Opera»), 2012.	http://www.teatrolafenice.it/media/libretti/132_7295Sonnambula_2012.pdf
212	2013	BAKUTYTÉ, VIDA	<i>Kamerinės instrumentinės muzikos koncertai Vilniuje XIX a.: epochinė kaita ir dinamika</i> , «Musicology Of Lithuania / Lietuvos Muzikologija», 14 June 2013, pp. 8-24.	

213	2013	BREITENFELD, DARKO AKRAP, ANKICA BULJAN, DANIJEL ILIĆ, BORIS MAJIĆ, MATIJA GLAVINA, TRPIMIR	<i>Diseases and Early Deaths of 200 Young Composers (Pergolesi, Schubert, Bellini, Mozart, Purcell, Bizet, Mendelssohn, Gershwin, Weber, Chopin, etc.)</i> , «Alcoholism: Journal On Alcoholism & Related Addictions», XLII/2, pp. 131-143.
214	2013	BUCCI, AGAPITO	<i>Giuditta Turina: l'amante di Bellini</i> , Varese, Zecchini, 2013.
215	2013	DIMA, GABRIELA E.	<i>Gb. Asachi, traduttore della Norma di Felice Romani</i> , «Philologica Jassyensia», IX/2, July 2013, pp. 57-65.
216	2013	DROESE, JANINE DUBOWY, NORBERT MÜNZMAY, ANDREAS SEUFFERT, JANETTE	<i>Musik - Theater - Text</i> , «Editio. Internationales Jahrbuch für Editions-wissenschaft», XXVII/1, pp. 72-95.
217	2013	KOTNIK, VLADO	<i>The Adaptability of Opera: When Different Social Agents Come to Common Ground</i> , «International Review Of The Aesthetics & Sociology of Music», XLIV/2, July 2013, pp. 303-342.
218	2013	SAMPANIS, KONSTANTINOS G.	Οι παραστάσεις όπερας στην Ζάκυνθο από το 1835 έως την ενσωμάτωση των Επτανήσων στο «Βασίλειον της Ελλάδος» [<i>Le rappresentazioni d'opera a Zante dal 1835 all'integrazione delle Isole Ionie nel "Regno di Grecia" (1864)</i>], «Polyfonia (Πολυφωνία)», 21 (Fall 2012)-22 (Spring 2013), pp. 35-74.
219	2013	THIELLAY, JEAN THIELLAY, JEAN-PHILIPPE	<i>Bellini</i> , Arles, Actes Sud-Classica, 2013.
220	2013	THOMPSON, JAMES LOVING	<i>Developing Proficiency in the Tenor Arias of Vincenzo Bellini through the Study and Performance of the Composer's Art Song Repertoire</i> , D.M.A. Diss., The University of Iowa, 2013.
221	2013	VANECECK, EDWIN	<i>Ursache und Interpretation. Aufsätze zur Literatur und ihrer Vertonung</i> , Frankfurt am Main, Peter Lang, 2013.
222	2014	BARAGWANATH, NICHOLAS	<i>Giovanni Battista De Vecchis and the Theory of Melodic Accent from Zarlino to Zingarelli</i> , «Music & Letters», XCV/2, May 2014, pp. 157-182.
223	2014	DELLA SETA, FABRIZIO	<i>L'edizione critica dei «Puritani» di Vincenzo Bellini: alcuni aspetti di metodo</i> , «Rendiconti. Classe di Lettere e Scienze Morali e Storiche», Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere, vol. 148, 2014, pp 141-153.

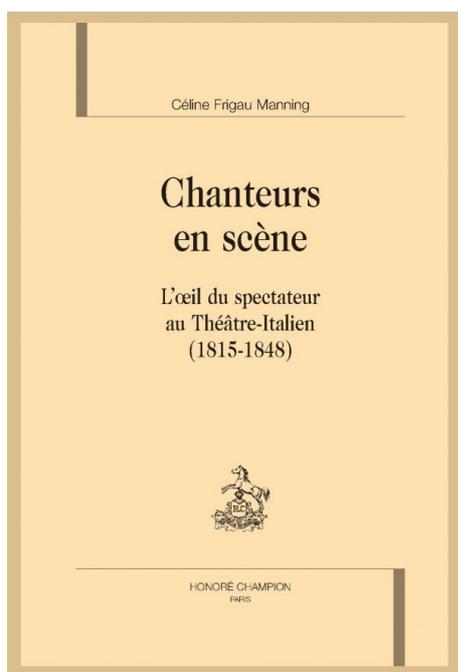
224	2014	GREENWALD, HELEN M.	<i>The Oxford Handbook of Opera</i> , ed. by Helen M. Greenwald, New York, Oxford University Press, 2014.	Contiene: MARIANNE BETZ, <i>Opera Composition and Cultural Environment</i> , pp. 629-647; THOMAS BETZWIESER (traduzione inglese di Jeff Tapia), <i>Verisimilitude</i> , pp. 296-317; CHARLES S. BRAUNER, <i>Reconstructions</i> ; pp. 989-1011; PATRICIA B. BRAUNER, <i>Editing Opera</i> , pp. 1012-1031; JOY H. CALICO, <i>1900-1945</i> , pp. 1049-1064; TIM CARTER, <i>What is Opera</i> , pp. 15-32; THOMAS CHRISTENSEN, <i>Soundings Offstage</i> , pp. 899-920; MARCIA J. CITRON, <i>Visual Media</i> , pp. 921-940; DAMIEN COLAS, <i>Musical Dramaturgy</i> , pp. 177-205; GEORGIA COWART, <i>Audiences</i> , pp. 666-684; VALERIA DE LUCCA, <i>Patronage</i> , pp. 648-665; ALESSANDRO DI PROFIO (traduzione inglese di Julia Grella O'Connell), <i>The Orchestra</i> , pp. 480-509; WILLIAM DRABKIN, <i>Analysis</i> , pp. 245-273; MARK EVERIST, <i>Rehearsal Practices</i> , pp. 419-441; LINDA B. FAIRHLE, <i>Sources</i> , pp. 969-988; MARTHA FELDMAN, <i>Castrato Acts</i> , pp. 395-418; ROBERT FINK, <i>After the Canon</i> , pp. 1065-1087; MARINA FROLOVA-WALKER, <i>The Language of National Style</i> , pp. 156-176; ANDREAS GIGER, <i>Versification</i> , pp. 206-226; VINCENT GIROUD, <i>Off-told Tales</i> , pp. 137-155; LYDIA GOEHR, <i>The Concept of Opera</i> , pp. 92-135; PHILIP GOSSETT, <i>Writing the History of Opera</i> , pp. 1032-1047; JOHN GRAZIANO, <i>Race and Racism</i> , pp. 754-773; HELEN M. GREENWALD, <i>Operatic Images</i> , pp. 941-968; MICHAL GROVER-FRIEDLANDER, <i>Voice</i> , pp. 318-333; JAKE HEGGIE, <i>Composing Opera</i> , pp. 1089-1109; WENDY HELLER, <i>Opera between the Ancients and the Moderns</i> , pp. 275-295; MONIKA HENNEMANN, <i>Operatorio?</i> , pp. 73-91; MARY HUNTER, <i>Historically Informed Performance</i> , pp. 606-627; VERONICA ISAAC, <i>Costumes</i> , pp. 553-581; FRANCESCO IZZO, <i>Censorship</i> , pp. 817-841; LAWRENCE KRAMER, <i>Meaning</i> , pp. 352-371; DANIELA MACCHIONE (traduzione inglese di Julia Grella O'Connell), <i>Autographs, Memorabilia, and the Aesthetics of Collecting</i> , pp. 685-705; RYAN MINOR, <i>The Chorus</i> , pp. 460-479; ULRICH MÜLLER, <i>Regietheater/ Director's Theater</i> , pp. 582-605; JAMES PARAKILAS, <i>The Operatic Canon</i> , pp. 862-880; HILARY PORISS, <i>Divas and Divos</i> , pp. 373-394; JESSE ROSENBERG, <i>Religion</i> , pp. 732-753; JULIAN RUSHTON, <i>Characterization</i> , pp. 334-351; DEREK B. SCOTT, <i>Musical Theater(s)</i> , pp. 53-72; EMANUELE SENICI, <i>Genre</i> , pp. 33-52; W. ANTHONY SHEPPARD, <i>Exoticism</i> , pp. 795-816; LOUISE K. STEIN, <i>How Opera Traveled</i> , pp. 843-861; KATHERINE R. SYER, <i>Production Aesthetics and Materials</i> , pp. 531-552; LINDA J. TOMKO, <i>Dance</i> , pp. 510-530; JOHN HAMILTON WARRACK, <i>The German Libretto of the early Nineteenth-Century</i> , pp. 227-244; PAUL WATT, <i>Critics</i> , pp. 881-898; MARC A. WEINER, <i>Politics</i> , pp. 706-731; SIMON WILLIAMS, <i>Acting</i> , pp. 442-459; ALEXANDRA WILSON, <i>Gender</i> , pp. 774-794.
225	2014	LOCKHART, ELLEN	<i>Pimmallione: Rousseau and the Melodramatization of Italian Opera</i> , «Cambridge Opera Journal», xxvi/1, March 2014, pp. 1-39.	
226	2014	MEISSNER, THOMAS	<i>Abruptes Ende mit Ansage. Vincenzo Bellini: Sex, Drugs und Amöbenruhr</i> , «CME», xi/1, 2014, pp. 32-33.	
227	2014	MOTT, WESLEY T.	<i>Opera Thoreau Attended Is Coming to Boston</i> , «Thoreau Society Bulletin», 284, Winter 2014.	
228	2014	ROCCATAGLIATI, ALESSANDRO	<i>Vincenzo Bellini al lavoro con la poesia</i> , «Nuova Secondaria», xxxi/8, aprile 2014, pp. 55-58.	Full text: http://www.saggiatoremusicale.it/fileadmin/user_upload/documents/biblioteca_elettronica/2014/10.%20Roccatagliati_Vincenzo%20Bellini%20al%20lavoro%20con%20la%20poesia_NS08%202014.pdf

229	2014	ROSTAGNO, ANTONIO	<i>Schumann e Bellini (e Donizetti): "melodia e melodie"</i> , in <i>Robert Schumann. Dall'Italia</i> , a cura di Elisa Novara e Antonio Rostagno, Lucca, Libreria Musicale Italiana (Biblioteca Musicale Lim - Saggi), 2014, pp. 197-233.	
230	2014	SIMBARI, RUSSELL	<i>Bellini and Savoni: The Pleasure of Discovery</i> , «Manuscripts», LXVI/1, Winter 2014.	
231	2014	SORBA, CARLOTTA	<i>Between Cosmopolitanism and Nationhood: Italian Opera in the Early Nineteenth-Century</i> , «Modern Italy», XIX/1, January 2014, pp. 53-67.	
232	2014	STAFFIERI, GLORIA	<i>Scrivere e riscrivere Norma: dalla pièce di Soumet al libretto di Romani</i> , in <i>Norma</i> , programma di sala, Cagliari, Teatro Lirico, 2014, pp. 19-37. [si veda n. 233]	
233	2014		<i>Norma</i> , programma di sala, Cagliari, Teatro Lirico, 2014. [si veda n. 232]	
234	2015	BELLINI, ALICE MACCHIONE, DANIELA	<i>I Puritani a Londra: rassegna stampa (maggio-ottobre 1835)</i> , «Bollettino di studi belliniani», I, 2015, pp. 86-145.	Full text: http://www.bollettinostudibelliniani.eu/2015/06/30/vol-1-2015/
235	2015	CASARETTI, OLGA	<i>Fascism and Culture in Sicily: The Centennial of Vincenzo Bellini's Death, 1935</i> , M.A. Diss, Utah State University, 2015.	
236	2015	COLAS, DAMIEN	<i>Aux sources du personnage de Norma</i> , «Bollettino di studi belliniani», I, 2015, pp. 5-37.	Full text: http://www.bollettinostudibelliniani.eu/2015/06/30/vol-1-2015/
237	2015	FATTA, ILARIA	<i>Insularità: note sul rapporto fra gli scrittori siciliani e la loro terra</i> , «Carte italiane», X, 2015, pp. 171-189.	
238	2015	FUHRMANN, CHRISTINA ELIZABETH	<i>Foreign Opera at the London Playhouses. From Mozart to Bellini</i> , Cambridge, New York, Cambridge University Press (Cambridge Studies in Opera), 2015.	
239	2015	MACCHIONE, DANIELA	<i>Dal Pirata ai Puritani. La ricezione critica di Bellini a Londra</i> , «Bollettino di studi belliniani», I, 2015, pp. 47-65.	Full text: http://www.bollettinostudibelliniani.eu/2015/06/30/vol-1-2015/
240	2015	MIRANDA, MARCELO BUSTAMANTE, M. LEONOR	<i>Depiction of Parasomnia in the Arts</i> , «Somnologie», XIX/4, December 2015, pp. 248-253.	
241	2015	MORABITO, SERGIO	<i>Contesti della Sonnambula di Bellini</i> , «Bollettino di studi belliniani», I, 2015, pp. 38-46.	Full text: http://www.bollettinostudibelliniani.eu/2015/06/30/vol-1-2015/
242	2015	PORISS, HILARY	Stephen A. Willier, <i>Vincenzo Bellini. A Research and Information Guide</i> , New York and London, Routledge, 2009 ² , «Bollettino di studi belliniani», I, 2015, pp. 148-150. [recensione]	Full text: http://www.bollettinostudibelliniani.eu/2015/06/30/vol-1-2015/

243	2015	PROSIO, PIER MASSIMO	<i>Dalla Beatrice di Tenda di Vincenzo Bellini al Castello di Binasco di Diodata Saluzzo</i> , «Studi Piemontesi», XLIV/2, dicembre 2015, pp. 405-408.	
244	2015	ROCCATAGLIATI, ALESSANDRO	<i>Norma in musica: scelte compositive di Bellini drammaturgo</i> , in <i>Norma</i> , programma di sala, a cura di Michele Girardi, Venezia, Teatro La Fenice («La Fenice prima dell'Opera»), 2015, pp. 13-45. [si veda n. 247]	
245	2015	SEMINARA, GRAZIELLA	<i>Prospettive per l'edizione critica dei carteggi belliniani</i> , «Bollettino di studi belliniani», I, 2015, pp. 66-85.	Full text: http://www.bollettinostudibelliniani.eu/2015/06/30/vol-1-2015/
246	2015	TOSCANI, CLAUDIO	Eduardo Rescigno, <i>Dizionario belliniano</i> , Palermo, L'Epos, 2009, «Bollettino di studi belliniani», I, 2015, pp. 146-147. [recensione]	Full text: http://www.bollettinostudibelliniani.eu/2015/06/30/vol-1-2015/
247	2015		«Bollettino di studi belliniani», I, 2015. [si veda nn. 234, 236, 238, 240, 241, 244, 245]	Full text: http://www.bollettinostudibelliniani.eu/2015/06/30/vol-1-2015/
248	2015		<i>Norma</i> , programma di sala, a cura di Michele Girardi, Venezia, Teatro La Fenice («La Fenice prima dell'Opera»), 2015. [si veda n. 243]	http://www.teatrolafenice.it/media/3qzwyj1431935622.pdf
249	2016	MÜLLER, RETO	<i>Zur Edition von Bianca e Gernando</i> , in <i>Bianca e Gernando. Rossini in Wildbad 2016</i> , Wildbad, Belcanto Opera Festival, 2016, pp. 13-16. [si veda n. 252]	
250	2016	NERI, CARMELO	<i>Ein Festabend für den Debütanden Bellini</i> , in <i>Bianca e Gernando. Rossini in Wildbad 2016</i> , Wildbad, Belcanto Opera Festival, 2016, pp. 6-12. [si veda n. 252]	
251	2016	DIMITRIU URSACHE, DOINA	<i>The Italian Opera Creation in the 19th Century, Means of Cultural Education and Communication</i> , «International Journal of Communication Research», VI/1, January 2016, pp. 37-42.	
252	2016	SIMIONESCU, CRISTINA	<i>Vincenzo Bellini's Opera Creation. A Means of Cultural Communication</i> , «International Journal of Communication Research», VI/1, January 2016, pp. 84-91.	
253	2016		<i>Bianca e Gernando</i> , programma di sala, <i>Rossini in Wildbad 2016</i> , Wildbad, Belcanto Opera Festival, 2016. [si veda nn. 248, 249]	



CÉLINE FRIGAU MANNING, *Chanteurs en scène. L'œil du spectateur au Théâtre-Italien (1815-1848)*, Paris, Champion (Romantisme et modernités, 143), 2014, 828 pp., ISBN: 978-2-7453-2565-5.



En guise de prologue, deux images de la scène finale de *I Capuleti e i Montecchi* ouvrent ce passionnant ouvrage. Si le décor demeure le même, l'attitude, les costumes, les poses des chanteurs ont évolué de façon impressionnante : empreints d'une retenue, presque d'une pudeur néoclassique, dans le premier cas ; traversés par la tragédie, qui se prolonge de la sombre chevelure de Giulietta au port de bras de Romeo, dans le deuxième. La première illustration, une sobre composition d'Achille Déveria, représente les sœurs Giuditta et Giulia Grisi dans une position figée, censée mettre en valeur la beauté de Romeo qui, au seuil de la mort, garde intactes sa dignité et sa noblesse face à l'incrédulité d'une Giulietta qui le soutient à peine, paralysée par l'effroi. Innovant avec hardiesse, Henri Valentin valorise par contre la force des demi-teintes d'un transport manifestement romantique, tout un jeu de nuances foncées qui exaltent et amplifient

l'élan de la Giulietta de Fanny Persiani, saisie dans le moment où le désespoir l'accable et lui suggère une dernière manifestation de désespoir pour sauver son Romeo, interprété par Elena Angri. Seize ans séparent ces illustrations, parues dans « L'Artiste », en janvier 1833, lors de la création de l'œuvre au Théâtre-Italien, et dans « L'Illustration », lors d'une reprise en automne 1849 : tout un monde semble avoir changé, à commencer par les techniques de reproduction, une lithographie dans le premier cas, qui encadre un tableau vivant fixé à jamais ; une gravure sur bois dans le deuxième, où un fragment du drame dénonce l'efficacité d'un jeu théâtral désormais pathétique.

C'est à partir de cette analyse comparée que Céline Frigau Manning développe son *opus maximum*, issu de sa dissertation doctorale. Ce volume bénéficie de la contribution d'une autre publication de référence, les huit volumes de Jean Mongrédien consacrés à l'histoire du Théâtre-Italien de Paris, véritable point de départ pour un plus vaste chantier de réflexions sur l'histoire de l'opéra dans la première moitié du XIX^e siècle, dans le contexte – on ne peut plus international – d'une ville qui abritait une compagnie entièrement vouée au répertoire en langue italienne.¹ Dans ce sillage s'insère maintenant ce texte, à mi-chemin entre histoire de la réception des opéras, analyse des pratiques de scène et portraits d'artistes, monumental travail documentaire qui frappe non seulement pour la grande masse de sources passées au crible – notamment le matériel d'archive du Théâtre, dispersé entre plusieurs collections –

¹ Cfr. JEAN MONGRÉDIEN, *Le Théâtre-Italien de Paris, 1801-1831. Chronologie et documents*, avec la collaboration de Marie-Hélène Coudroy-Saghai, VIII volumes, Lyon, Symétrie, Palazzetto Bru-Zane, 2008.

mais surtout pour l'originalité de l'approche, permettant pour la première fois d'en savoir plus sur toute une génération de chanteurs-acteurs qui ont assuré le rayonnement de l'opéra italien du *primo Ottocento*.

Le but n'est pas, toutefois, simplement historique, car, « en replaçant le fait musical dans une analyse globale du spectacle, de sa fabrique et de sa réception »,² l'auteure souhaite retracer une histoire du geste au Théâtre-Italien, sur une scène où se mêle l'expérience de chanteurs italiens avec le regard critique d'un public féru de théâtre, habitué de salles où s'affirme une multiplicité de genres et, par conséquent, de points de vue possibles. D'une part, alors, on insiste sur la pluralité de sources (archives administratives et documents des spectacles, maquettes de décors et costumes, notes personnelles des artistes ; mais aussi littérature théorique, en amont des textes, puis prescriptions de livrets, témoignages des spectateurs, comptes rendus, anecdotes, images de presse), souvent bilingues ; mais de l'autre sur des observations diverses et variées, essentielles dans « la quête artificielle d'une réalité scénique perdue », éparpillée, dispersée au hasard comme « les éclats de miroir brisé [...], des reflets plus ou moins troubles, plus ou moins colorés, mais toujours démultipliés. »³ Ce n'est pas simplement le geste, alors, qui est au centre de cette recherche, mais l'ensemble des pratiques scéniques d'un Théâtre, qui par ailleurs a eu une histoire limitée dans le temps (presque un demi-siècle) et dans l'espace. Les cinq parties du volume, par conséquent, se concentrent d'abord sur l'étude du « geste expressif » et du langage du corps, tel qu'il avait été codifié au cours du siècle précédent ; puis sur la mise en réseau du Théâtre-Italien, par rapport à la foisonnante vie culturelle parisienne, ainsi que sur l'importance que ce lieu exerce dans la carrière des chanteurs ;⁴ en guise d'entracte, la troisième partie analyse les spectateurs du site, s'attarde – de façon idéale – dans le foyer pour esquisser les traits sociologiques du public, ses attentes et ses intérêts, essayant de comprendre les raisons de la fortune de quelques monstres sacrés (notamment Angelica Catalani et Marietta Alboni, Maria Malibran et Giuditta Pasta) ; revient ensuite sur la scène et sa fabrique, sur le travail des décorateurs, les moyens dont on dispose, avec une approche comparée à la concurrente activité de l'Opéra ; brosse enfin un portrait du chanteur en scène et s'interroge sur les modalités de création d'un personnage lyrique.

Dans ce cadre, la présence majeure de Vincenzo Bellini est éclairée d'une nouvelle lumière, puisque le Théâtre-Italien occupe une place importante dans un réseau de relations – professionnelles et artistiques – que le compositeur gère avec intelligence et brio. On revient alors au salon de Cristina Trivulzio de Belgiojoso, rue Montparnasse, pour y repérer, entre autres, le ténor Giovanni De Candia, dit Mario, qui s'était formé au Conservatoire tout

² CÉLINE FRIGAU MANNING, *Chanteurs en scène. L'œil du spectateur au Théâtre-Italien (1815-1848)*, Paris, Champion, 2014, p. 22.

³ *Ibid.*, pp. 24-25.

⁴ Déjà recensé par Nicole Wild (notamment dans son *Dictionnaire des théâtres parisiens : 1807-1914*, éd. révisée, Lyon, Symétrie, Palazzetto Bru-Zane, 2012), le foisonnant réseau des théâtres parisiens sous la Monarchie de Juillet a fait l'objet d'une remarquable exposition au Musée de la Vie Romantique de Paris (13 mars - 15 juillet 2012), dont on peut consulter le catalogue (*Théâtres romantiques à Paris. Collections du Musée Carnavalet*, catalogue par Jean-Marie Brusson, Paris, Paris Musées, 2012).

comme à la Comédie-Française, et qui utilisera l'un des traits marquant son aspect physique, la barbe et les moustaches, comme un signe de lutte politique, auquel il ne renonce qu'une seule fois, lors de la création de *Linda di Chamounix*. De même, c'est du salon à la scène que se développe la carrière fulgurante de Maria Malibran, qui préfère commencer par des concerts privés avant de signer son premier contrat aux Italiens, en 1828. Car la clé du succès repose, finalement, dans la capacité d'attirer et de séduire cette vaste couche qui allait sous le nom de *dilettanti*, qui fait l'objet d'une analyse sociologique pointue et donne l'opportunité de comprendre le succès incontestable des opéras de Bellini, deux desquels, *I Puritani* et *Norma*, dépassent la centaine de soirées. De l'Italie à la France, des *Osservazioni sul canto* de Michele Perrino aux *Notes d'un dilettante* de Stendhal, on suit l'évolution de cette catégorie, car le *dilettante* au tout début est passionné presque exclusivement des opéras de Rossini, pour devenir ensuite « fanatique » d'un chanteur, puis à la recherche d'un rituel qui se répète dans le temps mais qui est toujours en mesure d'assurer un effet puissant, une charge émotionnelle saisissante. *I Puritani* consacrent cette quête, affirment l'idéal de l'« électricité », que la capitale française venait de découvrir depuis quelques années, et que la presse spécialisée emploie au moins six fois pour décrire l'enthousiasme suscité à la fin du deuxième acte.⁵

L'atmosphère qui règne dans le théâtre, par ailleurs, ne fait presque jamais l'unanimité, puisque l'attitude du public évolue au cours des années 1830, car le geste devient une part essentielle du jeu théâtral – considéré dans toute sa complexité – sur lequel la dramaturgie de Bellini joue un rôle capital. Proposant une synthèse des commentaires de l'époque, Frigau divise les chanteurs en deux catégories, les « âmes sensibles » et les « chanteurs-machines », ces derniers étant de moins en moins appréciés pour des voix mécaniques autant que pour l'excès des gestes. Les cas de Tamburini et Malibran deviennent ainsi éclairants, car du premier on préfère la voix à l'habitude de surjouer et exagérer les effets, alors que la deuxième, à cause d'un accident, découvre progressivement l'efficacité d'un « geste suspendu », d'une immobilité recherchée, censée traduire l'autorité et le charisme du personnage. « Automates à musique » et « chanteurs-machines » s'opposent à l'art réfléchi et médité d'artistes exemplaires tels que Giuditta Pasta ou Giovan Battista Rubini, dont on découvre « l'âme » dans la sobriété épurée de moyens.

Le début de la direction d'Édouard Robert correspond, en même temps, avec l'émergence de la figure du décorateur ; souhaitant affirmer son identité, le Théâtre-Italien décide de renoncer à la collaboration avec Pierre-Luc-Charles Ciceri, décorateur en chef de l'Opéra à partir de 1815, pour choisir une voie « italienne » qui sera incarnée par Domenico Ferri, engagé à partir de 1829. Ancien élève d'Alessandro Sanquirico à l'Accademia de Brera de Milan, actif dans son pays d'origine à partir de 1818, Ferri a été relativement peu étudié – si l'on excepte une première étude toujours de Frigau –⁶ à cause de l'exigüité des témoignages repérables. Parmi les dix productions du Théâtre-Italien, dont on garde une iconographie,

⁵ Voir, à ce sujet, les remarques de MARK EVERIST, « *Tutti i Francesi erano diventati matti* » : Bellini et le duo pour voix de deux basses, in *Vincenzo Bellini et la France. Histoire, création et réception de l'œuvre*, Actes du colloque international (Paris, 5-7 novembre 2001), sous la dir. Maria Rosa De Luca, Salvatore Enrico Failla, Giuseppe Montemagno, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2007, pp. 327-354 : 331-333.

⁶ Cfr. CÉLINE FRIGAU, *Un Bolognais à Paris : Domenico Ferri peintre-décorateur du Théâtre royal Italien*, « Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft », xxviii-xxix, 2010, pp. 115-149.

trois concernent des opéras de Bellini, *La Sonnambula* (93 représentations entre 1831 et 1848), *Norma* (117 soirées entre 1835 et 1848) et bien évidemment *I Puritani*, joués 133 fois entre le soir de la création et le 28 mars 1848. Abordée avec une ampleur de références contemporaines qui s'étendent des cours de paysages à la reproduction d'œuvres majeures de la peinture italienne de la Renaissance, la question de la manière, du style de Ferri permet non seulement d'identifier l'attitude « italienne, personnelle et novatrice » de l'artiste, mais surtout de comprendre qu'il rétrécit la profondeur du plateau, rapproche les décors au public, pour qu'on puisse en apprécier les détails, et agrandit la scène sur les côtés, pour que le chanteur évite le fond de la scène. S'adaptant à la structure du Théâtre, le décor de Ferri favorise ainsi des pratiques scéniques qui visent à mettre en valeur la présence du chanteur et son jeu théâtral, dans une proximité avec la salle capable de conjuguer le plaisir des yeux à celui de l'ouïe. Dans l'attente de croiser cette analyse avec un projet en cours, le dépouillement d'un fonds d'environ 90 lettres et autres notes manuscrites adressées à Ferri et à son assistant, Luigi Verardi, entre 1833 et 1850, la figure de cet artiste s'impose pour sa capacité de relier son œuvre au renouvellement de la scène lyrique parisienne à l'époque romantique.

On n'est pas en mesure de s'arrêter plus longuement sur la mine de réflexions que cet ouvrage propose. Mais il convient au moins de rappeler que, avec 41 images en noir et blanc, malheureusement d'une qualité très modeste, le volume inclut quatre annexes, dont deux qui permettent de retracer la chronologie des opéras représentés au Théâtre-Italien entre 1815 et 1848 et le répertoire des chanteurs engagés dans la même période ; et, avant une bibliographie « sélective » mais exhaustive, une liste de sources, manuscrites, iconographiques et imprimées, grâce auxquelles vérifier la quantité de données croisées, superposées, interprétées. Le matériel iconographique utilisé (portraits et recueils de scènes et costumes, conservés à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris et dans d'autres archives) constitue une référence pour les études sur l'activité du Théâtre-Italien à Paris. D'autres pistes – on en rappellera au moins deux, l'étude comparée des productions de *Mosè in Egitto* (1822) au Théâtre-Italien et de *Moïse et Pharaon* à l'Académie royale de Musique, cinq ans plus tard ; ou encore la diversité des interprétations du personnage de Desdemona, dans l'*Otello* de Rossini, par Giuditta Pasta et Maria Malibran – pourront solliciter l'attention du lecteur, auquel on a souhaité indiquer, ici, simplement l'importance des considérations concernant les études sur Bellini. Très courte mais très dense, la conclusion synthétise la pluralité des points de vue convoqués.

D'autres études, dûment mentionnées dans le volume, ont déjà évoqué le lien étroit entre geste et musique, formalisation de l'acte théâtral et signification symbolique, formules mélodiques et rythmiques privilégiées par l'opéra du XIX^e siècle pour amplifier l'expression des passions.⁷ La lecture de ce volume, qui se termine sur la double formation du chanteur-acteur, et qui permet de partager la signification du « geste expressif » que le chanteur interprète et le spectateur observe et saisit, aide à comprendre à quel point la scène française, au milieu du siècle, devient le laboratoire privilégié pour développer la dimension du jeu théâtral, que l'esthétique italienne se limitait à suggérer à travers la partition. Évoqué au terme d'un parcours long mais linéaire, le nom de Patrice Chéreau contribue à s'interroger sur la

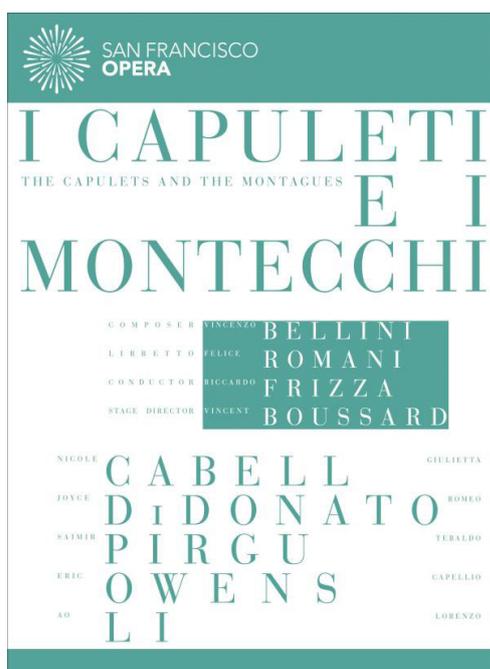
⁷ On rappellera au moins les études de MARCO BEGHELLI, *La retorica del rituale nel melodramma ottocentesco*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2005 ; et de MARY ANN SMART, *Mimomania. Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 2004, pp. 70-100.

naissance de la notion de mise en scène, à une époque où elle n'avait pas encore été formulé et pourtant s'affirmait, là où les pratiques scéniques pouvaient être expérimentées, codifiées, évaluées. Que l'on ne prête pas attention à l'ouïe, de façon volontaire, n'est pour une fois pas un défaut mais un mérite : car ce volume raconte l'histoire d'une véritable révolution, celle de l'irruption du théâtre sur la scène de l'opéra. Habité par le drame, le chanteur devient acteur et laisse une trace impérissable dans l'imaginaire immatériel de la scène.

GIUSEPPE MONTEMAGNO



VINCENZO BELLINI, *I Capuleti e i Montecchi*, San Francisco Opera Orchestra and Chorus, direttore d'orchestra Riccardo Frizza, regia di Vincent Boussard, 1 DVD + bonus DVD EuroArts 2059668, 2015. • *I Capuleti e i Montecchi*, Europa Galante, Belcanto Chorus, direttore d'orchestra Fabio Biondi, 2 cd Glossa GCD 923404, 2015.



Due produzioni discografiche non comparabili dell'opera belliniana: se non altro perché l'una ci viene proposta in formato audio (testimonianza di una esecuzione pubblica in forma di concerto, del cui pubblico non si ode però mai la presenza), l'altra è corredata di video (documento di una produzione teatrale con pubblico attivamente partecipe all'evento). E quando l'allestimento non è una mera realizzazione scenica del dramma, ma diviene come qui parte integrante della lettura musicale, non basta spegnere lo schermo per riportare entrambe le esecuzioni sullo stesso piano, ché senza l'immagine la seconda resterebbe orbata di una sua fondamentale componente genetica. Detto in altre parole, sarebbe impossibile – dopo averlo sperimentato anche con gli occhi – ascoltare il Romeo di Joyce DiDonato senza vederlo (davvero catalizzante il suo ingresso scenico), così come sa-

rebbe difficile capire gli accompagnamenti che Riccardo Frizza riserva alle cabalette lente di Nicole Cabell senza vedere come il regista Vincent Boussard ha tratteggiato la sua Giulietta (conturbante in ogni gesto: delle mani, delle labbra, della schiena nuda...). E che l'esecuzione di Fabio Biondi ci venga per converso proposta senza alcuna sovrapposizione visiva è cosa altrettanto coerente, visto che proprio su un'inedita ricreazione sonora si basa l'interesse specifico per quella lettura. Insomma, una operazione teatrale da un lato, una sperimentazione musicologica dall'altro, per una partitura che quando viene semplicemente 'eseguita' rischia di tediare con la sua mono-tonia di fondo, con le sue lamentazioni che pervadono quasi ogni pagina, mentre ha bisogno di forti interventi interpretativi.

Raccontare una regia è praticamente impossibile; non meno che raccontare una concertazione musicale. Vanno viste e sentite rispettivamente, con i propri occhi e le proprie orecchie. La semplice narrazione di ciò che si vede in superficie, tipica di tante recensioni teatrali sui nostri giornali, può far sembrare il medesimo spettacolo tanto risibile, quanto sublime. Se scrivo che, nella produzione di Boussard, Giulietta canta la sua cavatina in piedi su un lavandino, comunico un dato oggettivo, eppure non faccio un buon servizio né al regista, né al lettore (ma solo al redattore capo della pagina degli spettacoli, che ha così un elemento scandalistico a sua disposizione su cui fare il titolo del pezzo). E forse, a ben vedere, non direi neppure il vero: a causa della distanza, il pubblico in teatro nemmeno capisce cosa sia quel lavabo firmato da chissà quale *designer* e conficcato in una parete metallica nuda, all'interno di una stanza vuota ma resa caleidoscopica da un suggestivo gioco di luci colorate (disegnate

da Guido Levi); dal suo canto, lo spettatore televisivo se ne dimentica subito, depistato dal regista video che adotta il primo piano dell'interprete per quasi tutto il brano, decontestualizzando il personaggio. Il problema è aperto, e già affrontato da vari colleghi in diverse sedi: la ripresa video di uno spettacolo teatrale non è mera documentazione, ma una interpretazione a sua volta.

Ci basti allora dire che, nella produzione di Boussard, in un non-luogo e in un non-tempo assistiamo a una non-storia: quella di due corpi umani, con tanto di voce annessa, che si incontrano e si scontrano, s'abbracciano e s'avviluppano (con le membra o con la voce fa lo stesso: è corporea anch'essa), all'insegna di un *pathos* sopra le righe che incide tanto sulle espressioni facciali quanto sull'espressività canora, e in cui i tempi musicali non sono meno funzionali dei tempi gestuali. Il pubblico di San Francisco, che al termine dello spettacolo osanna le due primedonne riservando un più tiepido applauso al direttore d'orchestra, non comprende (non è facile comprenderlo per chi non sia imbevuto di 'modi' e 'maniere' belcantistici) quanto dell'effetto di cui ha goduto discenda anche dallo stile rubato condotto ai massimi esiti che Riccardo Frizza ha sapientemente gestito: rallentamenti continui e fin estenuanti, per assaporare ogni singola sillaba della cantilena belliniana. Basta confrontare la cabaletta lenta di Giulietta «Cedi, ah! cedi un sol momento» di questa esecuzione – suono e immagine! – con altre facilmente reperibili per sentire a pelle la differenza: sì, a pelle; perché in termini strettamente metronomici non sembrano poi differire così tanto.

La Giulietta che direttore, regista e interprete delineano non è la ragazzina piagnucolosa tracciata da Romani e Bellini, ma una donna prostrata, allucinata, quasi uscita da un film americano dopo una notte di alcool e pasticche. Nel primo incontro con Romeo non lo guarda in faccia nemmeno una volta: giusto? sbagliato? Non saprei dirlo. So solo che un brano sempre a rischio di noia finisce per fare impazzire il pubblico in sala e tener incollato lo spettatore al piccolo schermo casalingo.

Romeo, per com'è agghindato, potrebbe essere Tony, vale a dire il protagonista di *West Side Story*, ossia la rilettura americana di *Romeo and Juliet* fatta da Leonard Bernstein. All'epoca di Shakespeare erano verosimilmente due maschi efebici a interpretare i due amanti; all'epoca di Bellini due matrone scarsamente credibili (salvo che si chiamassero Grisi o Malibran); all'Opera di San Francisco un'androgina Joyce DiDonato e una sensualissima Nicole Cabell che pare uscita da una copertina patinata: i loro *petting* vocali sprigionano un'insolita carica erotica, e quando Romeo esclama «Ah! Giulietta» scorgendo il corpo esangue dell'amata torna in mente una preziosa narrazione d'epoca:



Allora, in vece di avvicinarsi a lei con precipitazione gridando: «Giulietta!», la Malibran s'appressava in silenzio, le palpava la testa, toccava alternatamente le sue braccia, le sue spalle, il suo collo, i suoi occhi; poi, tutto a un tratto, con voce soffocata, spezzata, bassa e parlante, che pareva venire dal fondo dell'anima, pronunciava: «Giulietta!...». Tale parola sortiva un effetto magico sugli spettatori: un fremito glaciale si versava su ciascuno già prima che la pronunciasse, e più volte, a Bologna, furono obbligati a portar via dal teatro signore che non riuscivano ad ascoltarla senza sentirsi male.

Oggi non più. Ma quell'«Ah!» di Joyce DiDonato non lascia indifferente un'alma sensibile...

Prova professionalmente corretta è quella di Saimir Pirgu come Tebaldo: voce chiara, limpida, sveltante all'acuto; peccato che i limiti del personaggio non gli permettano altro che cantare (e neppure tanto). Quanto a Eric Owens e Ao Li, l'occhio tarda ad abituarsi a un Capellio di etnia afro-americana e a un Lorenzo cinese, ma in termini drammaturgici la cosa non guasta più di tanto (la stessa Giulietta è di origini afro-corean-caucasiche): come detto, non c'è Medioevo, non c'è Verona, non c'è neppure Romanticismo italiano in questa produzione di Boussard, anche se – alla fin fine – c'è più Shakespeare (lo Shakespeare che si fa nel secolo XXI) di quanto ne avessimo mai visto in Romani e Bellini.

All'operazione drammaturgica di San Francisco 2012 si contrappone, come già detto, quella musicologica presentata a Rieti due anni dopo. Fabio Biondi non è nuovo a simili operazioni: una *Norma* presentata a Parma nel 2001 condivideva molte delle scelte cosiddette 'filologiche' che segnano ora i suoi *Capuleti*, benché cadesse poi inspiegabilmente nel consueto errore di impiegare un'Adalgisa scura e matronale (Daniela Barcellona) contrapposta a una Norma chiara e brillante (June Anderson); errore sostanzialmente ripetutosi nell'*Anna Bolena* di Rieti 2013, giacché la versione 1840 dell'opera adottata avrebbe richiesto una protagonista più mezzosopranile della rivale in amore, e non viceversa.

I termini più interessanti della questione restano anche in questi nuovi *Capuleti* soprattutto le scelte strumentali. Biondi dirige la sua personale orchestra Europa Galante, cresciuta nei lustri a suon di Vivaldi & C.: strumenti storici, ci viene detto nelle note di presentazione, per recuperare «la timbrica dell'epoca», stante che la timbrica dell'epoca barocca non doveva essere comunque la medesima dell'epoca romantica. Incassati certi suoni fissi dei violini a cui siamo ormai da tempo abituati (ben evidenti già a battuta 10 della Sinfonia) e ammirato il timbro originalissimo di quei fiati antichi (meraviglioso il clarinetto che introduce l'ingresso di Romeo nell'atto II, al di là di una malaugurata *défaillance* d'intonazione, timbro forse ancor più prezioso di quello 'grezzo' del corno che introduce l'ingresso di Giulietta nell'atto I), l'elemento strumentale caratterizzante maggiormente il *sound* di questa esecuzione – e che non ritroviamo ovviamente nelle registrazioni che Europa Galante ci ha lasciato di musiche più antiche – è il pianoforte o fortepiano che dir si voglia, utilizzato come basso continuo.

La partitura dei *Capuleti* non prevede ovviamente recitativi secchi, ma la presenza fissa di una tastiera nelle orchestre italiane è ben documentata fino a Ottocento inoltrato, al di là della necessità di accompagnare i recitativi. Per l'epoca precedente a Bellini abbiamo testimonianze inoppugnabili, come la nota pianta organica dell'orchestra del Teatro di San Carlo in Napoli disegnata in epoca muratiana, quando cioè i recitativi secchi erano proibiti per ordine superiore (in omaggio allo stile operistico francese): uno strumento a tastiera vi campeggia inequivocabile; e nel 1822 è ben documentata la causa legale che coinvolse il continuista alla prima esecuzione della cantata rossiniana *Il vero omaggio*, partitura pur priva di recitativi

secchi. L'uso di un 'pianoforte conduttore' rimarrà come pratica per oltre un secolo ancora in tante situazioni orchestrali povere o di ripiego, come l'opera di provincia, l'operetta o l'avanspettacolo; e i collezionisti di registrazioni rare ben conoscono esecuzioni *live* di opere verdiane in cui un'orchestra a ranghi ridotti è rimpolpata dal moderno pianoforte (lo stesso Herbert von Karajan, fra le due guerre mondiali, cominciò proprio come 'continuista' il suo rapporto con l'opera romantica italiana).

Il fortepiano imposto da Biondi, spesso usato con modalità percussive, risalta nettamente per il colore aspro e ferrigno che ricorda quello di un cimbalom danubiano. Non meno perforante è il suono dei timpani d'epoca, duro e secco, diametralmente opposto al suono tondo e morbido del timpano moderno. L'ascolto della sinfonia è ben esemplificativo: con la sua scrittura bandistica e il timbro affilato di molti strumenti, nei *crescendo* e nei *fortissimo* ci dà una buona idea del 'chiasso orchestrale' che all'epoca molti commentatori lamentavano nei teatri italiani.

Gli interventi di Paola Poncet al fortepiano suonano ricchi e pertinenti allo stesso tempo, non limitandosi al ripieno armonico ma lanciandosi anche in controcanti che incrementano la partitura di linee melodiche inedite (si senta il preludio introduttivo all'atto II, dove la tastiera quasi duetta col violoncello solista, impegnato poi da par suo in una suggestiva cadenza aggiunta a conclusione dell'assolo): non dunque una semplice operazione di *variatio* esecutiva, come sappiamo che avveniva per le parti vocali, ma di *additio* compositiva. L'esito è verosimile, pensando che alla tastiera era solito sedere l'autore dell'opera per le prime tre recite e un maestro del teatro in tutte le successive, compositore per formazione anch'esso, che teneva sul leggio la partitura completa, mentre il primo violino direttore d'orchestra aveva davanti agli occhi soltanto una particella riassuntiva dell'intero tessuto strumentale.

Meno credibile è che il medesimo tipo d'intervento venga richiesto da Biondi anche all'arpa. Il suo ragionamento è suggestivo, ma difficilmente sostenibile: lo strumento – dice Biondi – fece storicamente parte del basso continuo barocco, e sembra inverosimile che l'arpa, chiamata per eseguire una o due pagine della partitura, taccia poi per tutto il resto del tempo. Ma se crediamo a questo, dovremmo allora dire lo stesso per la banda fuori scena, affatto sottoutilizzata in termini meramente economici² o altrove per serpentone, catuba, chitarra, organo e simili? Un dato materiale sembra nondimeno offrirci la risposta che cerchiamo, inequivocabilmente: il cembalista riusciva a suonare nel corso di tutta la serata perché aveva la partitura davanti agli occhi, ma non ho mai visto particelle orchestrali delle arpe contenenti anche solo il basso cifrato dell'intera opera, per unirsi al continuo. Ciò non toglie che il tocco aggiunto dell'arpa funzioni qui egregiamente, ad esempio, nella cabaletta della cavatina del tenore o in quella del rondò del soprano, affiancandosi ai timidi accordi degli archi; ma è appunto un tocco *aggiunto*, come potrebbe esserlo quello di un potenziale organo a sostenere la trenodia funebre simboleggiante il funerale di Giulietta o di un corno inglese ad affiancare i suoi tanti lamenti amorosi.

Ineccepibili gli interventi di prassi esecutiva attuati dagli interpreti sulle linee vocali: le ormai invalse variazioni nei passi ripetuti (anche se talvolta suonano poco naturali, ovvero non 'spontanee' bensì diligentemente 'eseguite', specie per il tenore) sono qui affiancate dalle ancor troppo trascurate appoggiature prosodiche sul tempo forte della battuta, assolutamente obbligatorie in corrispondenza di due note a eguale altezza seguite da pausa. È ben vero che Bellini – a differenza di Rossini, e come farà poi Verdi – esplicita quasi sempre

l'appoggiatura d'uso indicando la notina in partitura, ma bisogna dar merito agli interpreti per essere intervenuti anche in quel limitato numero di passi in cui la notina non fu scritta dal compositore, e fin nei casi sempre ambigui di parola tronca (senza dunque una esplicita ripetizione della nota finale), per cui



si sente giustamente qui eseguito



(ma non sarà forse che ci vorrebbe l'appoggiatura anche su «Ella»?).

In termini di qualità vocale, Vivica Genaux (Romeo) non soffre del vibrato caprino della collega DiDonato (*caprino* non è un'ingiuria: è termine tecnico, dai trattati vocali dell'epoca); la sua voce è tuttavia meno interessante sul piano del colore e la dizione ricorda certe sgradevoli inflessioni affettate che furono tipiche di Marilyn Horne. Irruente o pateticissima, secondo i casi, eccelle comunque anch'essa nella scena finale; e se nello scorgere il cadavere dell'amata («Ah! Giulietta») l'una strabiliava per il modo straziante di pronunciare l'esclamazione, quest'altra ti prende alla gola per come ne dice il nome.

Decisamente più ortodossa la Giulietta di Valentina Farcas, vocalmente inappuntabile e sempre giusta sul piano espressivo: davvero una bella artista di canto. Assai buono pure il Tebaldo di Davide Giusti, anche se incespica nell'unico passo in semicrome vocalizzate affidatogli. Ben superiore la resa di Lorenzo (Fabrizio Beggi) e Capellio (Ugo Guagliardo) rispetto a quanto si sente per i due personaggi nell'altra edizione qui a confronto.

Nessuna delle due esecuzioni dichiara di far uso dell'edizione critica curata da Claudio Toscani, pubblicata da Casa Ricordi in collaborazione con il Teatro Massimo Bellini di Catania: quella americana ne sembra più lontana, almeno in certi dettagli vocali che i cantanti eseguono secondo il vecchio spartito; quella italiana vi si affida invece pienamente. Nelle note di copertina, Biondi si dilunga sull'importanza di ripristinare punti di staccato, accenti, segni di espressione e fraseggi vari secondo il dettato originale, ma si allontana poi dalla 'lettera' testuale in effetti macroscopici. Molte sono ad esempio le messe di voce strumentali: sacrosante nei passi solistici, ma quanto storicamente attendibili se imposte massicciamente all'orchestra intera? Un effettone, non c'è che dire, ma di gusto postmoderno. Vere e proprie reinvenzioni dinamiche e agogiche pervadono poi l'intera lettura di Biondi; le ultime battute dell'atto I ne sono un forte esempio: suggestive anzichenò, ma quanto pertinenti a una concertazione che si propone di ripristinare il dettato originale dell'autore, dichiarandosi attenta fin ai minimi fraseggi presenti nel manoscritto autografo? Resta poi il dubbio del perché del

taglio di un ritornello nell'Introduzione e, ben più intollerabile, della ripetizione dello stretto «Ma su voi ricada il sangue» nella Cavatina di Romeo, facendo precipitare il brano verso un'affrettata conclusione. Una *fedeltà* a intermittenza?

MARCO BEGHELLI

Schede riassuntive

Capellio	Eric Owens	Ugo Guagliardo
Giulietta	Nicole Cabell	Valentina Farcas
Romeo	Joyce DiDonato	Vivica Genaux
Tebaldo	Saimir Pirgu	Davide Giusti
Lorenzo	Ao Li	Fabrizio Beggi
Orchestra e coro	San Francisco Opera Orchestra and Chorus	Europa Galante, Belcanto Chorus
Maestro del coro	Ian Robertson	Martino Faggiani
Direttore d'orchestra	Riccardo Frizza	Fabio Biondi
Regia	Vincent Boussard	
Scene	Vincent Lemaire	
Costumi	Christian Lacroix	
Luci	Guido Levi	
Regia televisiva	Frank Zamacona	
Supporto e sigla	1 DVD + bonus DVD EuroArts 2059668	2 CD Glossa GCD 923404
Anno	2015	2015
Registrazione	2012	2014

Notizie sugli autori

MARCO BEGHELLI, docente di Filologia musicale e Drammaturgia musicale nell'Università di Bologna, dedica le sue ricerche al teatro d'opera fra Sette e Novecento, affrontato da diverse prospettive (storica, drammaturgica, sociologica, semiologica, filologica, esecutiva). Nel Dipartimento delle Arti della sua università ha fondato un *Archivio del canto*, dove si raccolgono monografie e fondi documentari relativi a cantanti lirici del passato.

DANIELA MACCHIONE insegna Storia della musica al Conservatorio "Giuseppe Martucci" di Salerno ed è *Managing Editor* della serie «Works of Gioachino Rossini» (Bärenreiter, Kassel), per la quale ha curato, insieme con Martina Grempler, i volumi *Chamber Music without Piano* (2007) e *Chamber Vocal Music*, insieme a Philip Gossett, di prossima pubblicazione (2017). Dal 2006 è *Research Consultant* per il Center for Italian Opera Studies della University of Chicago, dove ha diretto il progetto OperaCat, grazie al quale ha pubblicato il saggio *Autographs, Memorabilia, and the Aesthetics of Collecting* in *The Oxford Handbook of Opera* (a cura di Helen M. Greenwald, Oxford University Press, 2014). Nel 2013 ha curato per Bärenreiter l'edizione critica di Niccolò Paganini, *24 Capricci op. 1/ 24 Contradanze inglesi*.

GIUSEPPE MONTEMAGNO insegna Storia della musica e del teatro musicale all'Accademia di Belle Arti di Catania; nelle sue ricerche si occupa di regia d'opera e di migrazioni culturali e relazioni artistiche tra Italia e Francia nel XIX e XX secolo. Redattore del «Bollettino di studi belliniani», giornalista pubblicista, recensisce l'attualità teatrale e musicale internazionale per varie testate italiane e straniere a carattere specialistico.

SIMON MAGUIRE has worked at Sotheby's auction house in London since 1989, assembling sales in music manuscripts and writing catalogues for major manuscripts including complete symphonies by Mahler, Schumann and Rachmaninov, the original version of the *Willow Song* and «Ave Maria» from Verdi's *Otello* and previously unknown sketch-leaves and letters by Bellini. His doctoral thesis *Vincenzo Bellini and the Aesthetics of Nineteenth-Century Italian Opera* (Oxford, 1984) was published in 1989.

BIAGIO SCUDERI è diplomato in pianoforte, laureato in Lettere moderne e specializzato in Scienze dello Spettacolo. Svolge un Dottorato di ricerca all'Università degli Studi di Milano con una tesi sulla regia d'opera di Federico Tiezzi, artista con il quale ha collaborato e su cui ha già pubblicato diversi contributi in riviste scientifiche. All'attività di ricerca alterna quella di critico: è membro dell'Associazione Nazionale Critici Musicali, scrive per riviste di settore («Artribune», «laScala Magazine», «Engramma», «Arabeschi») e da due anni è redattore del *magazine* «Amadeus».

CARLIDA STEFFAN si è occupata di ricezione rossiniana (*Rossiniana*, Pordenone, Studio Tesi, 1992), riduzioni canto e piano dell'Ottocento e lirica da camera italiana del primo Ottocento (*Cantar per salotti. La musica vocale italiana da camera (1800-1850). Testi, contesti e consumo*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2007). Ha curato l'edizione critica

delle liriche da camera di Vincenzo Bellini (Milano, Ricordi, 2012); attende all'edizione delle *Soirées musicales* di Rossini (Bärenreiter) e delle romanze da camera di Giuseppe Verdi (The University of Chicago Press-Ricordi). È docente di Storia della musica all'ISSM "Vecchi-Tonnelli" di Modena.

MARCO UVIETTA, musicologo e compositore, è Professore associato di Musicologia e Storia della musica all'Università degli Studi di Trento. È autore di saggi sull'opera italiana dell'Ottocento e sulla composizione del XX secolo (in particolare, si è occupato approfonditamente del linguaggio musicale di Luciano Berio). Ha curato l'edizione critica della *Messa da requiem* di Giuseppe Verdi per Bärenreiter (2014) e sta ultimando quella della *Straniera* per Ricordi (*Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini*).

Sommario

Editoriale

| Fabrizio Della Seta 3

Riflessioni sulla ‘sostenibilità musicale’ della seconda versione della *Straniera* di Bellini
| Marco Uvietta 4

Dal dipinto alla scena: *Norma* secondo Federico Tiezzi
| Biagio Scuderi 20

Fonti e documenti

Bellini a Venezia. Indizi e storie a margine di un valzer inedito
| Carlida Steffan 47

A hitherto Unknown Leaf from Bellini's Autograph Full Score of *Beatrice di Tenda*
| Simon Maguire 61

Aggiornamento della bibliografia belliniana (2001-2016)

| Daniela Macchione 66

Recensioni

LIBRI

CÉLINE FRIGAU MANNING, *Chanteurs en scène: l'œil du spectateur au Théâtre-Italien (1815–1848)*,
Paris, Champion, 2014
| Giuseppe Montemagno 94

DVD-CD

I Capuleti e i Montecchi, San Francisco, San Francisco Opera, 2012 • *I Capuleti e i Montecchi*,
Rieti, VI Reate Festival, 2014
| Marco Beghelli 99

Notizie sugli autori 105

Immagine di copertina: Marlis Petersen nella *Straniera*, regia di Christof Loy, scene di Annette Kurz,
costumi di Ursula Renzenbrink, Vienna, Theater an der Wien, 2015. Foto di Monika Rittershaus.

La redazione del numero è stata chiusa il 30 dicembre 2016.