



BOLLETTINO

DI STUDI BELLINIANI

N.4

2018

ISSN: 2283-8716

RIVISTA DIGITALE DEL CENTRO DI DOCUMENTAZIONE PER GLI STUDI BELLINIANI E DELLA FONDAZIONE BELLINI



COMITATO SCIENTIFICO

Lorenzo Bianconi (Bologna)
Stefano Castelvechi (Cambridge)
Damien Colas (Parigi)
Gabriele Dotto (East Lansing)
Fernando Gioviale (Catania)
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 Castelvevchi (Cambridge)

Damien Colas (Parigi)

Gabriele Dotto (East Lansing)

Fernando Gioviale (Catania)

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)

EDITING E IMPAGINAZIONE GRAFICA

Salvo Arcidiacono (Duetredue Edizioni)



Editoriale

Apriamo la presentazione di questo quarto numero del «Bollettino di studi belliniani» con una buona notizia che riguarda soprattutto i nostri autori operanti nell'ambito accademico italiano. Lo scorso ottobre l'Agenzia per la valutazione dell'università e della ricerca (Anvur) ha pubblicato gli elenchi aggiornati delle riviste valide ai fini della valutazione, e il «Bollettino» risulta inserito tra quelle che hanno il requisito della 'scientificità' per l'area 10 del CUN (Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche). I pareri forniti dagli esperti anonimi, che sono stati comunicati alla direzione, sono molto lusinghieri e fanno ben sperare per un ulteriore riconoscimento alla prossima occasione, quando sarà possibile far valere il requisito della continuità (al momento della richiesta erano usciti solo due numeri).

Fa parte dei compiti dell'Editoriale riferire sulle attività del Centro di documentazione per gli studi belliniani – Fondazione Bellini, di cui il «Bollettino» è l'organo scientifico. La principale di esse, nell'anno che giunge a conclusione, è stato il convegno internazionale *Il teatro di Bellini: spettacolo - prassi esecutiva - multimedialità*, svoltosi a Catania nei giorni 22-23 settembre 2018 nel Coro di notte del Monastero dei Benedettini (sede del Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Catania, che ospita il Centro e la Fondazione) e nel foyer del Teatro Massimo Bellini. All'evento (il cui programma completo può essere consultato a <http://www.studibelliniani.eu/wp-content/uploads/Convegno-Bellini.pdf>) hanno partecipato studiosi affermati e forze giovani ma validissime della musicologia, provenienti, oltre che dall'Italia, dalla Germania, dal Regno Unito, dagli Stati Uniti d'America e dalla Svizzera. L'incontro, il primo di questo genere dopo quelli svoltisi intorno al centenario del 2001, è stato caratterizzato da una scelta tematica innovativa, che riflette l'evoluzione degli studi musicologici e teatrali; rispetto agli interessi filologici, drammaturgico-letterari e analitici prevalenti nella ricerca una ventina di anni fa, particolare attenzione è stata infatti rivolta alla dimensione performativa: all'esecuzione musicale e agli interpreti, alla registrazione audio e video, alla diffusione dell'opera belliniana tramite radio, televisione, cinema, piattaforme web, social media. I risultati, soprattutto grazie all'impegno di tutti i partecipanti, sono stati di grande interesse e prevediamo di pubblicarli in tempi relativamente brevi.

Questo necessario aggiornamento metodologico non significa che gli approcci più tradizionali siano stati mandati in soffitta. Essi restano anzi al centro del nostro lavoro, come dimostra questo stesso numero del «Bollettino». L'ampio saggio di Gloria Staffieri sul *Pirata* offre una lettura drammaturgica della terza opera di Bellini fondata sul confronto intertestuale con le sue fonti letterarie, collocandola in una ricca rete di riferimenti storico-culturali (letterari ma anche figurativi) e interpretandola sullo sfondo del contesto sociale nel primo Ottocento italiano. Confermando la tendenza interdisciplinare che avevamo avviato nel numero precedente, il lavoro di Alessandro Cannavacciuolo prende spunto dalla presentazione di un testo poetico ottocentesco – di una scrittrice di cui da poco si è cominciato ad apprezzare il valore non solo letterario ma anche morale – per fornire un interessante sguardo sulla ricezione *post mortem* di Bellini in un ambiente al quale egli era stato particolarmente legato, la Napoli borbonica ma percorsa da fermenti liberali e risorgimentali.

Nel precedente editoriale avevamo annunciato aggiornamenti sul fronte delle acquisizioni documentarie, resi necessari dal continuo affiorare di nuovi materiali sul mercato antiquario. Il raccolto è ancor più ricco di quanto allora avessimo previsto, e ha dato luogo a ben due

contributi che arricchiscono quanto già presentato dalle rispettive autrici in loro pubblicazioni recenti. Carlida Steffan aggiunge nuovi dati, basati sul ritrovamento di autografi in precedenza dispersi, all'edizione critica delle *Musiche vocali da camera* da lei curata nel 2012. Graziella Seminara arricchisce di ben cinque nuove lettere quella dei *Carteggi*, apparsa nel 2017. Nessuno che conosca il mondo del collezionismo e delle aste se ne meraviglierà, tanto meno si dispiacerà del fatto che pubblicazioni costate tanta fatica debbano essere tanto presto aggiornate. Ci auguriamo anzi che ritrovamenti simili si rinnovino in futuro, e soprattutto che le nuove acquisizioni non siano sottratte alla consultazione degli studiosi e che se ne possa dar conto, come auspichiamo di continuare a fare.

Le sezioni dedicate all'aggiornamento della bibliografia e alle recensioni sono ormai un appuntamento fisso. Non ci resta che rinnovare l'appello a tutti i nostri sostenitori ad avanzare proposte di contributo per far sì che il «Bollettino» prosegua sempre meglio la sua opera di produzione e disseminazione della conoscenza di Bellini e del suo mondo.

FABRIZIO DELLA SETA

«Lo sognai ferito, esangue»: la rete intertestuale del *Pirata**

Gloria Staffieri

Sono Paolo e Francesca
ma anche la regina e il suo amante
e tutti gli amanti esistiti
dal tempo di Adamo ed Eva
nel prato del Paradiso.
Un libro, un sogno li avverte
che sono forme di un sogno già sognato
nelle terre di Bretagna.
Altro libro farà che gli uomini,
sogni essi pure, li sognino.

Jorge Luis Borges, *Inferno*, V, 129 (*La cifra*, 1981, trad. it. Domenico Porzio)

1. *L'allineamento astrale del 1827*

Il 1827 rappresenta un anno sicuramente memorabile nella storia delle arti e della cultura del XIX secolo per l'affastellarsi, specie in Francia e in Italia, di una serie di eventi che concorrono alla formazione o al consolidamento di nuovi paradigmi estetici. È l'anno della *Préface de Cromwell* di Victor Hugo, manifesto programmatico del gusto romantico; della tela di Eugène Delacroix *La mort de Sardanapale* (ispirata alla tragedia *Sardanapalus* di Lord Byron), che 'smonta' ormai definitivamente il levigato stile neoclassico incarnato da Ingres; dell'arrivo a Parigi della compagnia inglese di William Abbott, che presenta al pubblico dell'Odéon i drammi del 'vero' Shakespeare, ossia eseguiti per la prima volta senza i filtri deformanti frapposti dall'estetica classicista; della traduzione del *Faust* di Goethe da parte di Gérard de Nerval, che tanta parte avrà nello sviluppo artistico e teatrale del romanticismo francese (si pensi solo alla sua influenza su Berlioz, ispirato anche dai 'Sardanapali' di Byron e Delacroix). È altresì l'anno dell'affermazione in Italia del nuovo genere del romanzo storico con la pubblicazione dei *Promessi sposi* di Manzoni (prima versione) e della *Battaglia di Benevento* di Guerrazzi. Nel 1827, precisamente il 26 marzo, lo stesso giorno in cui si spegne a Vienna Beethoven, ha inoltre luogo all'Opéra di Parigi la 'prima' del *Moïse* di Rossini che, insieme al *Siège de Corinthe* di qualche mese prima, dà inizio a una nuova era musicale sulle scene del più prestigioso teatro lirico della capitale francese. A fine anno tali opere giungono a Roma, in traduzione italiana, e da quel momento in poi aprono la strada all'importazione nei principali teatri della penisola del peculiare genere del *grand opéra*, riguardato dai giovani romantici come la quintessenza della modernità.¹

* Desidero ringraziare Fabrizio Della Seta, che mi ha offerto alcuni preziosi consigli per migliorare il testo, e Giuseppe Montemagno, che ha accompagnato con amicizia e professionalità l'iter della pubblicazione.

¹ Su tale repertorio importato, e il suo ruolo di stimolo per il rinnovamento della cultura italiana (non solo in campo operistico), cfr. GLORIA STAFFIERI, *Musicare la Storia. Il giovane Verdi e il grand opéra*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2017. Più in generale, l'importanza dell'anno 1827 per la storia artistica europea è stata segnalata già in passato da FERNAND BALDENSPERGER, *La grande communion romantique de 1827: sous le*

In tale temperie culturale non stupisce di trovare, nel medesimo scaffale cronologico del 1827, un'altra opera a suo modo rivoluzionaria: *Il pirata*, che segna una tappa decisiva nella carriera di Bellini, e non solo. Rappresentata alla Scala di Milano il 27 ottobre di quell'anno, e prima sua composizione che si avvale della collaborazione di Felice Romani, l'opera è subito percepita da pubblico e critica come un'assoluta novità nel panorama melodrammatico italiano. Secondo le recensioni dell'epoca tre elementi sono in particolare avvertiti come nuovi.

1) La fattura decisamente 'romantica' del libretto da parte di un poeta melodrammatico, come Romani, che si era sempre pronunciato contro le 'astruserie' provenienti d'oltralpe. Riporta, infatti, il periodico milanese «I Teatri»:

Il signor Romani, nemico dei Romantici nelle dottrine al suo Giornale commesse, o piuttosto nemico di quanto non è bello in nessun genere di amena letteratura, e critico, anche oltre l'uopo, severo nell'applicar le sue massime, si è fatto romantico nel suo *Pirata*; e, senza evitare tutti i difetti da lui così acremente censurati negli altri, ha però presentato il teatro musicale di tal libretto, che non ne vedevamo forse il più atto ad ispirare interesse e a prestarsi alle note musicali, da che morì l'Autore dell'*Olimpiade* e dell'*Artaserse*.²

2) La perfetta aderenza della musica alla prosodia del verso e alla situazione drammatica, caratteristica che poneva lo stile belliniano ormai al di fuori dell'orbita rossiniana e del suo linguaggio 'edonistico' (così almeno si riteneva quello delle sue opere italiane). Nel periodico bolognese «Teatri, arti e letteratura» si legge:

[...] la musica del *Pirata* ha le caratteristiche che si esigono per essere efficacemente drammatica – semplicità, vaghezza, energia, passione.³

In particolare, si mette in evidenza la scrupolosa attenzione assegnata dal compositore alla declamazione, grazie alla quale viene liquidato il recitativo tradizionale. Così leggiamo nei «Teatri»:

[...] fu suo merito, in una stagione in cui siamo sì facili ad annoiarci dei recitativi, il farli gradire, convertendoli in bellissime frasi cantabili, e creando per essi uno stile che par segua le inflessioni di voce d'una ben intesa declamazione.⁴

signe de Walter Scott, «Revue de littérature comparée», VII, 1927, pp. 47-86, e più recentemente da EMILIO SALA, *Dal 'Mosè' napoletano al 'Moïse' francese: contesti e modelli interpretativi*, in *Mosè in Egitto-Moïse et Pharaon*, a cura di Emilio Sala, Pesaro, Fondazione Rossini, 2008, pp. IX-LX.

² «I Teatri», 2 novembre 1827, pp. 484-491: 485.

³ «Teatri, arti e letteratura», 22 novembre 1827, V/185, pp. 95-96: 96.

⁴ «I Teatri», 2 novembre 1827, p. 486. A questo riguardo, si accenna a un concetto (*ivi*, p. 490) – quello di *musica filosofica* (ossia rispettosa dei valori della parola e del dramma) – che, originato da alcuni scritti di Saverio Mattei della fine del Settecento (cfr. PAOLO FABBRI, *Saverio Mattei e la «musica filosofica»*, in *Studien zur italienischen Musikgeschichte*, XV, 1998, pp. 610-629), sarà destinato a giocare un ruolo fondamentale nella musica di questo periodo, assumendo in certi casi anche una connotazione politica grazie al saggio di Giuseppe Mazzini *Filosofia della musica*. Firmato con la sigla E.J. (Européen Jeune), venne pubblicato a Parigi nel 1836 nel foglio letterario «L'italiano», diretto da Michele Accursi, in tre articoli, con-

3) Il coinvolgimento emotivo del pubblico che, dalla 'prima' alle successive riprese, decreta all'opera un successo trionfale. Attratti dall'arroventata tematica del soggetto, gli spettatori cedevano a una commozione così intensa da essere spinti alle lacrime: una modalità di ricezione, questa, assolutamente inedita, visto il diaframma fino allora frapposto tra sala e scena dall'estetica neoclassica. Il recensore dei «Teatri» riporta l'impressione suscitata soprattutto da alcuni brani: il duetto tra Gualtiero e Imogene nell'atto I e soprattutto le arie dei due protagonisti nell'atto II. Riguardo a «Tu vedrai la sventurata» del primo, così commenta: «Oh quante ciglia s'inumidirono di lagrime! Qui si vide il prodigio dell'arte espressiva del Maestro e il trionfo del suo stile declamatorio».⁵ E per il delirio di Imogene, per la stretta del finale («O sole, ti vela»), parla d'«un carattere sì tragico, che toglie il varco alle lagrime, e strazia il cuore, non più accessibile ad altri sentimenti, fuor quelli dell'ammirazione, che ha sfogo in applausi [...] e al Maestro e ai Cantanti».⁶

Ora, tra questi elementi c'è un chiaro rapporto di consequenzialità, una sorta di effetto a cascata: un soggetto particolarmente sbilanciato sul piano emozionale – con sentimenti che svariano dalla passione amorosa alla vendetta, dal senso di colpa alla follia fino alla furia autodistruttiva – arriva a bersaglio, ossia colpisce e commuove il pubblico, grazie a uno stile musicale originale, studiato proprio per far deflagrare la carica esplosiva insita nella situazione drammatica. Uno stile, possiamo aggiungere, che tende a sfumare il confine tra forma musicale e verosimiglianza teatrale, ossia che tiene conto di *tempi, modi e gesti* della recitazione attoriale. Sono illuminanti a questo riguardo alcuni squarci contenuti ancora una volta nella lunga recensione pubblicata nel periodico «I Teatri». Quando parla della citata aria di Gualtiero «Tu vedrai la sventurata», che fa inumidire le ciglia di lagrime grazie al nuovo stile declamatorio belliniano, il critico aggiunge: «qui abbiamo finalmente trovato in Gualtiero un *Rubini*, che sapevamo sommo cantante, e che tutti i fogli di Parigi ci annunziavano in oltre, come attore egregio nel sostenere la parte di Otello». E così prosegue:

Qui veramente credevamo che, partito Gualtiero, null'altro potesse venire al confronto di un pezzo di musica così soave e patetico. Ma ci restava a versar nuove lagrime per Imogene in delirio. Le avevano tolto la ragione la morte del marito, il darne colpa a se stessa, il pericolo dell'amante. Una magica introduzione di recitativo obbligato al corno inglese, eseguita con la maestria che gli è propria, dal signor *Ivon*; d'accordo con tale musica gli atteggiamenti d'infinita espressione di una *Lalande* che qui spiega il Genio di grande Attrice Pantomimica prima di quello di grande Attrice Cantante, sono preludio ad un recitativo, o piuttosto melodia, che confonde il delirio d'Imogene con l'estasi di chi ascolta, e l'affezione dovuta a Colei che ne veste le spoglie, con la gratitudine meritata da chi offerse un sì bel campo, a questa di nuova gloria, a noi di nuovi diletti.⁷

In sostanza, c'è perfetta compenetrazione tra stile musicale, modalità interpretativa degli attori-cantanti, estasi degli spettatori, attirati dentro la scatola scenica tramite un processo d'identificazione con i sentimenti 'estremi' provati dai protagonisti: la cornice del teatro di-

tenuti rispettivamente nei fascicoli di giugno (II, pp. 69-74), luglio (III, pp. 105-110) e agosto (IV, pp. 158-165).

⁵ *Ivi*, p. 489.

⁶ *Ivi*, p. 490.

⁷ *Ivi*, p. 489.

venta così permeabile, mettendo in crisi la soglia che separa finzione e realtà, scena e platea, attore e spettatore. Torneremo su questi punti.

Ogni discorso sul *Pirata* non può che partire, quindi, dalla natura peculiare del soggetto – subito riconosciuto come «romantico» – e dalle sue fonti. Gli studiosi che si sono occupati di quest'opera (non molti in realtà) hanno fatto notare la stretta derivazione del libretto di Romani dal *mélodrame* in tre atti *Bertram, ou le pirate* di Charles Nodier e M. Raimond (pseudonimo di Isidore Justin Taylor), andato in scena a Parigi, al Théâtre du Panorama-Dramatique, il 26 novembre 1822. Tale fonte francese ha però alle sue spalle un altro testo: la tragedia in cinque atti *Bertram, ou le château de St. Aldobrand* del 1821 degli stessi autori del *mélo* citato, traduzione a sua volta della tragedia omonima in cinque atti *Bertram, or the Castle of St. Aldobrand* di Charles Robert Maturin, pastore protestante di Dublino, composta nel 1813, ma rappresentata nel 1816 a Londra, al Drury Lane Theatre, con il famoso attore Edmund Kean nella parte di Bertram.⁸ Nella trasmigrazione di questo soggetto dall'Irlanda-Inghilterra, dove ha origine, alla Francia e poi all'Italia assistiamo quindi non solo a uno slittamento di tipo cronologico-geografico, che non può non incidere per alcuni aspetti sul piano semantico di tali testi, ma soprattutto a un interessante processo di transcodificazione, dato il passaggio di questa materia drammatica attraverso vari generi (tragedia-*mélodrame*-opera), ciascuno regolato da proprie convenzioni. Non solo: in questo già complesso gioco d'interrelazioni ciascun testo derivato, semplicemente tradotto o riadattato, è o può essere a sua volta in rapporto, a seconda del paese di arrivo, con un'altra costellazione di testi che formano il sistema culturale di riferimento al cui interno l'opera importata tende ad acquistare un proprio, e a volte autonomo, significato. Valutare pertanto il solo rapporto fonte-testo derivato, effettuare quindi uno studio sulla base di un mero esercizio comparativo, può rivelarsi talvolta poco utile, se non addirittura fuorviante.⁹ Oltre tutto, una volta appurata l'esistenza di alcune modifiche nel passaggio da un testo all'altro, come interpretare questi cambiamenti? Il prodotto di un semplice cambio di codice oppure il sintomo dell'esistenza, seppure in filigrana, di una nuova struttura di senso generata da un diverso contesto, di

⁸ Per il rapporto del *Pirata* con la fonte inglese cfr. STEPHEN A. WILLIER, *Madness, the Gothic, and Bellini's Il pirata*, «The Opera Quarterly», 6/4, 1989, pp. 7-23, e SIMONA TOTA, *Da dramma gotico inglese a melodramma del romanticismo italiano: Bertram e Il Pirata*, in *Words and music. Studi sui rapporti tra letteratura e musica in ambito anglofono*, a cura di Pierpaolo Martino, Roma, Armando, 2015, pp. 83-95; nel confronto tra i due testi entrambi gli autori non tengono però conto dell'esistenza del *mélodrame* di Nodier-Taylor. Per il rapporto del *Pirata* con le fonti francesi cfr. FRANCA CELLA, *Indagini sulle fonti francesi dei libretti di Vincenzo Bellini*, in *Contributi dell'Istituto di Filologia Moderna*, serie francese, IV, Milano, Vita e Pensiero, 1968, pp. 449-576, e FRANÇOIS LÉVY, *Bellini et l'«école frénétique»: de Bertram (1822) à Il Pirata (1827)*, in *L'opéra en France et en Italie (1791-1925). Une scène privilégiée d'échanges littéraires et musicaux*, Paris, Société Française de Musicologie, 2000, pp. 37-60.

⁹ Fondamentali a questo riguardo sono gli studi sul *transfert* culturale, inaugurati alla fine degli anni '80 del Novecento da Michel Espagne, che hanno portato, anche nell'ambito dei *translation studies*, al superamento del vecchio metodo comparatistico: cfr. *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand*, Michel Espagne et Michael Werner eds., Paris, Editions Recherche sur les Civilisations, 1988; MICHEL ESPAGNE, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, PUF, 1999. Tali studi sono stati negli ultimi anni proficuamente integrati e arricchiti da un nuovo approccio metodologico, quello dell'*histoire croisée*, che studia tali fenomeni da un punto di vista dinamico, indagando i momenti d'intersezione e di reciprocità tra differenti formazioni sociali e culturali: cfr. MICHAEL WERNER-BÉNÉDICTE ZIMMERMANN, *Penser l'histoire croisée: entre empirie et réflexivité*, «Annales», 58/1, 2003, pp. 7-36.

cui peraltro tale prodotto diventa una testimonianza sintomatica? L'itinerario che qui sarà condotto ha lo scopo di portare alla luce la complessa rete intertestuale posta alla base del *Pirata* belliniano e il nuovo significato che quest'opera viene ad assumere nella situazione italiana tra la fine degli anni Venti e l'inizio dei Trenta. Si procederà, tuttavia, per tappe, per cui non sarà inutile riesaminare le varie metamorfosi subite da tale soggetto: un viaggio, questo, in parte già intrapreso da altri studiosi, ma che ci condurrà in questo caso a una meta inattesa.

2. La 'dark tragedy' di S. Aldobrand

Iniziamo dalla tragedia di Maturin.¹⁰ La trama, almeno nelle sue linee generali, è presto detta. Un'ingiustizia subita in epoca passata da Bertram, uomo ricco e rispettato poi trasformatosi in feroce pirata, suscita in lui un insopprimibile desiderio di vendetta contro l'acerrimo nemico Aldobrand, ritenuto causa di tutte le sue disgrazie, ossia la perdita dei suoi averi e, soprattutto, dell'adorata Imogine. Il naufragio della barca dei pirati provocato da una violenta tempesta e il salvataggio ad opera dei monaci del convento di S. Anselmo – l'incidente scatenante che dà avvio all'azione – porta appunto Bertram e i suoi uomini sulle coste della Sicilia, nei pressi del castello di S. Aldobrand, proprio dove le sue sventure hanno avuto inizio. Nei primi due atti, la tradizionale fase di preparazione del dramma, la tensione è garantita e via via rafforzata da una teoria ininterrotta di scoperte, rivelazioni, agnizioni: a) Bertram, sopraffatto dai rovesci del destino che lo hanno reso una sorta di morto vivente, è scosso dall'apprendere che il naufragio è avvenuto nei pressi del castello di S. Aldobrand; b) Imogine, anch'essa ossessionata dai ricordi del passato, confessa alla sua damigella Clotilda che, nonostante sia moglie e madre, è ancora innamorata di Bertram; c) il Priore del convento, che ha accolto i sopravvissuti, scopre che lo Straniero tratto in salvo è l'ex-conte Bertram; d) accolti i pirati al vicino castello, Bertram ritrova Imogine che, dopo un'iniziale esitazione, riconosce Bertram; e) con grande raccapriccio Bertram scopre che Imogine è divenuta la sposa di Aldobrand. La progressiva tensione si scarica nell'ultima scena dell'atto II, quando i due amanti si ritrovano, e da lì in avanti (atti III-V) l'azione prende a scorrere velocissima: Bertram e Imogine, nonostante l'aspro scontro iniziale, non riescono a reprimere la loro passione. Lo stato di proscritto di lui e il matrimonio di lei bloccano tuttavia sul nascere ogni speranza di unione, anche se questa concretamente si 'consuma' in un successivo incontro (svoltosi rigorosamente fuori scena), ma solo per un breve momento («give me one hour»: chiede il pirata), il tempo giusto per accentuare in Imogine il suo già forte senso di colpa. L'arrivo improvviso di Aldobrand, che scopre che Bertram e i suoi uomini (cui sta dando la caccia) sono approdati presso il suo castello, è la miccia che fa deflagrare la situazione: Bertram, ossessionato dall'idea di vendetta, uccide Aldobrand davanti a Imogine, nonostante i disperati tentativi di quest'ultima di salvare il marito; il delitto è scoperto dal Priore, dai cavalieri e dai monaci accorsi al castello; Imogine, perseguitata dal suo 'amore criminale', impazzisce e uccide il figlio; Bertram è preso prigioniero, ma rifiuta di pentirsi dei suoi peccati; quindi, appena scopre la pazzia di Imogine, che muore tra le sue braccia, sfila la spada a uno dei soldati e si uccide.

¹⁰ BERTRAM; | THE CASTLE OF ST. ALDOBRAND; | A TRAGEDY, | IN FIVE ACTS. | BY | THE REV. R. C. MATURIN. | LONDON: | PRINTED FOR JOHN MURRAY, ALBEMARLE STREET. | 1816.

Ora, l'interesse della tragedia di Maturin risiede non già nell'intrigo (ridotto all'osso) o nella suspense (il destino dei protagonisti appare segnato fin dall'inizio), bensì nello sfruttamento di una serie di elementi peculiari che la rendono un'opera alquanto originale. In primo luogo, è particolarmente notevole l'uso – all'interno di una cornice classica com'è quella della tragedia in cinque atti – di un materiale assolutamente dirompente, che ha a che fare con l'esplorazione della vita psichica e degli stati secondari della coscienza (sogni, allucinazioni, premonizioni, e comunque stati alterati della psiche): un materiale portato in evidenza attraverso i dialoghi e più spesso i monologhi dei personaggi e che riguarda non solo i protagonisti (quindi Imogene e Bertram), ma anche alcuni personaggi secondari. In tale ottica è fondamentale l'impiego della tecnica retorica dell'ipotiposi,¹¹ utilizzata non tanto in funzione informativa o descrittiva, quanto per rendere immaginabile l'inimmaginabile e visibile l'invisibile, quindi per esprimere e rendere scenicamente evidente il lato oscuro o rimosso della coscienza. All'inizio dell'atto I la scena della tempesta non si appalesa direttamente davanti agli occhi degli spettatori, ma è dapprima raccontata 'in soggettiva' da alcuni monaci che la osservano attraverso le vetrate gotiche del convento. Le loro parole esprimono il terrore di chi percepisce tal evento non come una tempesta ordinaria, bensì come opera di forze infernali; si tratta, quindi, di una realtà deformata dalla psiche esaltata di chi guarda, e che invita gli spettatori ad assumere la medesima prospettiva impaurita dei monaci, ossia a sentire e a emozionarsi insieme a loro:¹²

1st Monk

Oh, holy prior, this is no earthly storm.
The strife of fiends is on the battling clouds,
the glare of hell is in these sulphurous
lightnings,—
this is no earthly storm.

1^{er}. Religieux

O révérend Prieur, ce n'est pas seulement
un orage: la discorde des anges infernaux est
dans les nuages agités; la lueur de l'enfer est
là un des orages ordinaires qui tourmentent la
terre...

Solo nella scena successiva, che ci porta in uno spazio aperto (con rocce e mare, dove appunto la barca dei pirati ha fatto naufragio), possiamo concretamente vedere sia la tempesta sia le conseguenze disastrose che ha provocato. Ma ora siamo pronti a percepire nella realtà visibile un ben diverso significato. Tale poetica dell'autore è d'altronde più chiaramente espressa alcune scene dopo (atto I, scena 5), quando nell'appartamento del castello è presentata la protagonista Imogene che, intenta a guardare il ritratto del suo amato, dice:

Imo. Yes,

The limner's art may trace the absent feature,
and give the eye of distant weeping faith
to view the form of its idolatry;
but oh! the scenes 'mid which they met and parted—
The thoughts, the recollections sweet and bitter—
Th'Elysian dreams of lovers, when they loved—
Who shall restore them?

Imogène.

Où, l'artiste habile peut bien peindre les
traits d'un ami absent, et montrer à l'oeil
exploré de l'amant fidèle l'objet éloigné de son
idolâtrie. Mais, hélas! Les scènes de l'attente...
des adieux!... les pensées... les souvenirs
doux et amers... les rêves enchanteurs des
êtres qui aiment! qui peut les rendre?

¹¹ L'«ipotiposi» consiste nel descrivere un avvenimento con parole così vivide da farci sembrare che esso si stia svolgendo sotto i nostri occhi.

¹² Il testo inglese è qui (e di seguito) affiancato alla traduzione francese: BERTRAM, | OU | LE CHATEAU DE S.^T ALDOBRAND, | TRAGÉDIE EN CINQ ACTES. | TRADUIT LIBREMENT PAR DE L'ANGLAIS | DU RÉV. R. C. MATURIN, | PAR | MM. TAYLOR ET CH. NODIER. | PARIS. | GIDE FILS, LIBRAIRE, RUE SAINT-MARC, N^o. 20; | L'ADVOCAT, AU PALAIS ROYAL. | 1821.

Anche in questo caso si tratta del rapporto dialettico visibile/invisibile: il compito del drammaturgo deve essere appunto non solo quello di rappresentare i fenomeni ‘esterni’, ma anche di dar ‘voce’ (ossia di mostrare in scena) il non visto, cioè l’interiorità dei personaggi (pensieri, ricordi, sogni). Infatti, nell’atto II (scena 1), quando lo Straniero è riconosciuto dal Priore come il conte Bertram, questi esprime il suo desiderio ossessivo di vendetta attraverso una vivida e delirante visione della sua lotta con il nemico («I see him struggling...»):

Ber. Oh, that I could but mate him in his might,
oh, that we were on the dark wave together,
with but one plank between us and destruction,
that I might grasp him in these desperate arms,
and plunge with him amid the weltering billows—
And view him gasp for life—and—

Prior. Horrible—horrible—I charge thee cease—
The shrines are trembling on these sainted walls—
The stony forms will start to life and answer thee

Ber. Ha ha—I see him struggling—
I see him—ha, ha, ha (*a frantic laugh.*)

Ber. Que je puisse me mesurer avec lui, dans
toute sa force; je voudrais que nous fussions
ensemble sur l’onde sombre, qu’il n’y eût que
la planche d’une étroite nacelle entre nous et
la mort, afin que je pusse le saisir dans mes
bras furieux, et me plonger avec lui dans
les vagues irritées, et le voir rendant le dernier
soupir... et...

Priour. Cesse, je t’en supplie, ou les reliquaires
trembleront sur ces murs sacrés; le marbre des
saintes images s’animerà pour te répondre.

Ber., avec un éclat de rire convulsif.

Ah... Ah... Je le vois luttant... je le vois là! ah... ah...

E nell’atto IV (scena 1) sempre Bertram, quando è avvertito dai suoi che Aldobrand gli sta dando la caccia per ucciderlo, ha un’altra e ancora più potente visione delirante:

Ber. Never—On this spot I stand.
The champion of despair—this arm my brand—
This breast my panoply—and for my gage—
(Oh thou hast reft from me all knightly pledge)
Take these black hairs torn from a head that hates thee—
Deep be their dye, before that pledge is ransomed—
In thine heart’s blood or mine—why strivest thou with
me?

(*Wild with passion.*)

Lord Aldobrand, I brave thee in thy halls,
wrecked, famished, wrung in heart, and worn in
limb—

For bread of thine this lip hath never stained—
I bid thee to the conflict—aye, come on—
Coward—hast armed thy vassals?—come then all—
Follow—ye shall have work enough—Follow

Ber. Jamais. Ici je reste l’inébranlable champion
du désespoir. Ce bras sera mon arme... cette
poitrine mon bouclier... et quant à mon gage
de bataille... Ah! tu m’as dépouillé de tous
les gages de la chevalerie. Prends ces noirs
cheveux arrachés par la rage à la tête de ton
ennemi, et qu’ils se rougissent de sang avant
que je les réclame. (*Il s’arrache les cheveux.*)
Pourquoi luttas-tu contre moi? (*Avec véhémence.*) Noble Aldobrand, je te brave dans
ton propre palais. Naufragé, affamé, les
membres exténués, le cœur défaillant, car le
pain de tes charités n’a pas flétri ma bouche...
je te défie au combat. M’entends-tu... avance
lâche... as-tu armé tes vassaux? Eh bien!
amène-les tous; et vous, suivez-moi; vous
allez avoir à combattre.

Imogene non è, quindi, l’unico personaggio che nei suoi affannosi monologhi ‘racconta’ (cioè rende visibili) i propri deliri, anche se sarà l’unica che, nella scena finale della follia, infrangerà in maniera irreversibile e inequivocabile lo ‘specchio’ del mondo reale. Nell’ultimo atto, infatti, in un *tableau onirique* vissuto dallo spettatore *insieme* all’eroina, Imogene converte il suo dolore in visione: fantastica sul perduto amore; immagina la riconciliazione con il marito; poi, dimenticando il doppio ruolo di moglie e madre, immagina di rivedere Bertram e di unirsi per sempre a lui. E perfino i religiosi, se non delirano, sono comunque esposti a soprassalti irrazionali, e non solo all’inizio del dramma, quando i monaci del convento ‘vedono’ demoni

e fantasmi. Nell'atto V il Priore – prima di sapere dell'efferato delitto perpetrato da Bertram – racconta la visione orribile avuta in sogno: un lupo che uccide un leone e una leonessa che piange il leone, lo stesso sogno che aveva fatto un monaco anni prima, ma da lui interpretato in maniera diversa, ossia come presagio positivo. Si tratta, quindi, di un teatro che si potrebbe definire dell'ipotiposi delirante, grazie alla quale può essere dissepolto ciò che è represso o rimosso dalla coscienza (a fine secolo tale luogo psichico sarà definito 'inconscio') e che può essere vissuto dallo spettatore *insieme* ai personaggi, ossia attraverso la loro prospettiva.

Il secondo elemento interessante della tragedia, strettamente connesso al precedente, è l'impiego di un'ambientazione apparentemente tipica del romanzo gotico inglese, con tutto l'armamentario proprio di questo genere, abituato a insistere su fenomeni naturali e/o ambienti estremi: tempeste, naufragi, conventi, castelli, caverne, boschi minacciosi, con relativa costellazione di demoni, fantasmi, scene orrifiche di varia natura. Tale materia *noir* è tuttavia qui sfruttata non per incutere una generica e sterile paura nel lettore/spettatore, quanto in funzione simbolica, ossia per rendere visibili il lato oscuro della psiche dei personaggi e/o gli stessi conflitti del dramma. Anche in questo caso è fondamentale la scena iniziale della tragedia: l'orribile tempesta (ritenuta opera del demonio) è una chiara metafora della caduta nel peccato; la figura del Priore, con i valori solidaristici che esso incarna, è simbolo del salvataggio delle anime, e così le torce, che i monaci accendono per far luce ai naufraghi disperati, non sono altro che la ragione che può salvarli dal pericolo imminente. Pertanto si configura, tramite elementi visibili, il conflitto fondamentale tra male (tempesta-banditi-Bertram) e bene (Priore-convento-luce). L'evento naturale estremo, portato in primo piano all'inizio del dramma e che ci fornisce i codici d'accesso ai suoi significati più reconditi, ci richiama alla memoria quanto scritto da Madame de Staël nel *De l'Allemagne*: «sono tanti gli individui che traversano l'esistenza senza aver neppure un'idea delle passioni e della loro forza, che il teatro rivela l'uomo all'uomo e gli ispira un sacro terrore delle tempeste dell'anima».¹³

¹³ MADAME DE STAËL HOLSTEIN, *De l'Allemagne*, Paris, Librairie Stéréotype, 1814, tome 2, chap. xxvii, p. 276: «Tant d'individus traversent l'existence sans se douter des passions et de leur force, que souvent le théâtre révèle l'homme à l'homme, et lui inspire une sainte terreur des orages de l'âme». Tale opera fu stampata per la prima volta a Londra nel 1810 e poi a Parigi nel 1813. Vale la pena ricordare che anche nelle arti figurative i temi della tempesta di mare e del naufragio – simboli della potenza terrificante della natura ed elementi-cardine della sensibilità 'gotica' – acquistano, dalla fine del Settecento, grande popolarità, specie in Inghilterra. Qui, nel 1757, viene pubblicato un trattato di estetica particolarmente significativo per la nascita di tale tendenza: *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* di Edmund Burke, in cui il sentimento del sublime è associato soprattutto all'idea di terrore. William Turner affrontò varie volte queste 'marine': nel 1805 dipinse la tela *The Shipwreck*, ora custodita alla Tate Gallery di Londra.



Fig. 1. WILLIAM TURNER, *The Shipwreck*, olio su tela, 171 x 240 cm, c. 1805, Londra, Tate Modern.

E ancora: nell'atto II (scena 3), prima dell'incontro fatale tra Bertram e Imogene, colpisce l'uso altrettanto simbolico della luna, o più propriamente della *luce* lunare. Imogene, nel suo boschetto solitario, così infatti si esprime:

Imo. Mine own loved light,
that every soft and solemn spirit worships,
that lovers love so well—strange joy is thine,
whose influence o'er all tides of soul hath power,
who lendst thy light to rapture and despair;
the glow of hope and wan hue of sick fancy
alike reflect thy rays: alike thou lightest
the path of meeting or of parting love—
Alike on mingling or on breaking hearts
thou smil'st in throned beauty...

Imo. Lumière chérie, ami de tous les esprits
doux et sérieux, charme de la mélancolie de
l'amour! quelle est donc ta puissance? D'ou
vient l'empire que tu exerces sur les mouve-
mens de l'ame, soit que tu éclaires le désespoir
sans avenir ou l'ardente espérance, ou que
tu prêtes tes couleurs pâles aux rêves d'une
imagination inquiète? Lumière chérie! Tu di-
stribues également tes rayons sur le pas des
amans qui se cherchent et de ceux qui se
séparent; tu luis également de toute ta splendeur sur
le coeurs brisés, ou sur les coeurs satisfaits...

La luna presta i suoi colori pallidi ai sogni di un'immaginazione inquieta, quando i ricordi — dei morti e degli assenti — si affollano davanti a lei. La protagonista vuole intrattenersi con loro finché le sue facoltà mentali non svaniscono e il cuore rapito resta sospeso nel dubbio della sua esistenza. L'incontro tra i due amanti avverrà quindi alla luce di una luna che immette in un universo parallelo, e già delirante, rispetto a quello della realtà, cui cercano di riportarla invece le parole di Clotilda: «Why dost thou wander by this mournful light/ Feeding sick fancy with the thought that poisons?» («Pourquoi errer à la lueur de cet astre lugubre, nourrissant une imagination malade de la pensée qui l'empoisonne?»). Per quanto

pallida, la luce lunare in questo stadio del dramma ancora illumina comunque l'agire di Imogine, che nel suo lungo racconto di presentazione dell'atto I si era infatti definita: «a wretched, but a spotless wife» («une épouse infortunée, mais pure»). Come Fedra, la luce è invece da lei violentemente sfuggita nell'atto IV (scena 2), dopo aver vissuto l'ora di passione con Bertram, quando da sola nel suo appartamento grida: «Away, thou glarest on me, thy light is hateful» («Loin de moi; ta lumière me poursuit, et m'est odieuse»). Più ci s'inoltra nel mondo degli istinti e delle passioni, più le tenebre caleranno sulla scena: il buio è quasi impenetrabile nel bosco quando, nell'atto III, Aldobrand si appresta a tornare a casa ma perde il suo orientamento (perché ignaro di tutto); ed è sempre notte fonda negli atti IV-V, quando i protagonisti si inabissano ormai definitivamente nei sotterranei della loro coscienza. In quest'ottica, il delirio finale di Imogine non può che avvenire in «A dark Wood, in the back Scene a Cavern, Rocks and Precipices above» (atto V, scena 3), con la caverna – il luogo dove avviene la soppressione del figlio (fuori comunque dalla vista degli spettatori) – a rappresentare l'antro più oscuro degli istinti umani (e qui affiora il ricordo di un'altra eroina 'maledetta': Medea).

Da quanto emerso, si può constatare come un altro elemento originale della tragedia di Maturin sia il sovvertimento della morale tradizionale, che all'epoca provocò le aspre critiche di Coleridge e, molto probabilmente, fu causa della sua rapida uscita di scena, nonostante l'immediata fortuna editoriale.¹⁴ Non solo, infatti, Bertram è un personaggio demoniaco, dotato di un'energia sovrumana, che lo colloca al di fuori delle regole della morale (blasfemia, violenza omicida, mancato pentimento finale per i suoi crimini) – per cui la dicotomia etica tra bene/male, incarnata nell'incontro-scontro tra il protagonista e il Priore, non è ricomponibile –, ma la stessa Imogine è un'eroina che perde progressivamente la sua innocenza, diventando una sposa adultera nel vero senso della parola. Nell'atto IV (scena 2), dopo l'ora concessa a Bertram, confesserà infatti a Clotilda: «We met in madness, and in guilt we parted» («Nous nous sommes rencontrés dans le delire, et nous nous sommes séparés dans le crime»). Non solo: è anche una madre degenerare perché ha ucciso suo figlio, sebbene l'abbia fatto in un momento d'incoscienza (ma egli, del resto, è il simbolo del suo 'tradimento' nei confronti di Bertram). Il suo delirio finale non è quindi frutto di un evento traumatico di cui è stata involontariamente vittima (come tante folli per amore, a cominciare dalla Nina di Dalayrac e Paisiello), bensì l'effetto di un consapevole quanto insopportabile senso di colpa, acuito dalla condotta esemplare di suo marito, uomo amorevole e pieno di attenzioni nei riguardi della moglie e del figlio.¹⁵

Da tale punto consegue un'altra caratteristica importante ai fini della definizione stessa dei personaggi e che ci ricollega, circolarmente, al primo elemento sopra segnalato, ossia la frantumazione dell'io, quindi dell'unità di carattere e dell'unicità del punto di vista, dovuta appunto alla sconnessione tra parte consapevole e parte inconscia dei personaggi, con particolare ricaduta, tra l'altro, sulla diversa modalità con cui essi narrano e interpretano gli eventi passati. Dei personaggi principali della tragedia, infatti, chi è l'eroe positivo, chi la

¹⁴ Coleridge definì la tragedia di Maturin immorale, di cattivo gusto e addirittura un «insulte to common decency»: SAMUEL TAYLOR COLERIDGE, *Biographia Literaria*, Oxford, Clarendon, 1834, p. 227.

¹⁵ Riguardo al tema delle donne folli per amore cfr. EMILIO SALA, *Women Crazy for Love. An Aspect of Romantic Opera*, «The Opera Quarterly», x/3, 1994, pp. 19-41.

vittima, chi l'antagonista contro il quale si coalizzano le forze del bene? In effetti, Bertram è sì ossessionato da colui che appare il 'cattivo' persecutore (Aldobrand), ma è divenuto egli stesso un pericoloso fuorilegge, assetato solo di vendetta e senza più alcun senso di pietà, perfino nei confronti della sua amata, costretta ad assistere ai suoi gesti efferati e sottoposta a ricatti senza precedenti. Analogamente Imogine, schiava d'amore e vittima di un matrimonio forzato, oscilla tra tentativi (in verità assai deboli) di ossequio ai doveri materni e coniugali e insopprimibile deragliamento degli istinti che la portano, oltre che all'adulterio, addirittura all'uccisione del figlio. Anche Aldobrand appare un carattere doppio: sì marito fedele e padre premuroso, ma al tempo stesso uomo che ha provocato la rovina di Bertram e che gli dà una caccia senza quartiere. Anzi, su questa vicenda l'autore non a caso lascia i contorni alquanto sfumati, per cui il racconto di Bertram nell'atto I, riguardo agli atroci torti subiti, viene sconfessato nell'atto III da quello di Aldobrand, che getta una luce sinistra sul protagonista, ritratto come un uomo superbo che aveva osato sfidare l'autorità reale, e per questo costretto all'esilio e privato dei suoi beni. In questo sgretolarsi di ogni certezza si potrebbe forse pensare che l'istanza morale sia comunque garantita dalla figura del Priore; ma anche lui non sembra più un personaggio così granitico e dotato di autorevolezza, dato che non ha presa alcuna sui protagonisti (e a quanto pare neppure sui monaci) e poco contrasta gli angeli delle tenebre, che hanno ormai preso il sopravvento sul mondo umano (e il fatto che Maturin fosse un pastore protestante può forse aver inciso sul suo giudizio critico riguardo alla morale cattolica).

Più in generale, quindi, se l'involucro esterno può solo apparentemente (o superficialmente) collocare questa tragedia nell'ambito del genere 'nero' o gotico inglese, per le tematiche e altri elementi sostanziali essa attinge invece, e consapevolmente, alla grande letteratura europea. Diverse fonti sembrano, infatti, qui utilizzate: si colgono influenze dal *Paradise Lost* di Milton (Bertram come angelo decaduto), da alcuni drammi di Shakespeare (sappiamo, tra l'altro, che nella versione originale Bertram incontrava nel bosco alcuni spiriti demoniaci come Macbeth, ma – su consiglio di Scott – Maturin eliminò questa parte), dal *Faust* di Goethe (analogia tra Imogine e Gretchen), da *Die Räuber* di Schiller (l'aristocratico ribelle è simile a Karl Moor che si trasforma in un fuorilegge), e più in generale dai personaggi demoniaci di Byron; ma anche il teatro greco antico lascia qui chiaramente la sua impronta (con elementi, come l'infanticidio o la paura della luce, tratti da capolavori tragici quali *Medea* e *Fedra*). Sulla base di un quadro così complesso, appare evidente come l'autore abbia voluto prendere le distanze dalla cattiva letteratura nera (alla Ann Radcliffe per intenderci), caratterizzata da stereotipi, ripetizioni e formule standard rispondenti a logiche puramente di mercato, per rivolgersi piuttosto a un pubblico maggiormente selezionato. Fatto che tra l'altro spiegherebbe l'interesse subito mostrato da Scott e Byron nei riguardi di tale tragedia (alla cui gestazione parteciparono) e lo stesso fascino che essa esercitò in Francia su Charles Nodier che, con un efficace ossimoro, la definì «orribilmente bella». Egli, infatti, ne effettuò qualche anno dopo una traduzione sostanzialmente fedele, con tanto di paratesto teso a 'nobilitare' questo peculiare prodotto inglese, per il cui stile egli coniò lo sfuggente quanto contraddittorio termine di *frénétique*.¹⁶ Anzi, a tal riguardo, è poco consigliabile analizzare questa tragedia sem-

¹⁶ Tale termine è utilizzato da Charles NODIER-ISIDORE JUSTIN TAYLOR, *Avertissement des traducteurs*, in *Bertram, ou Le Château de St. Aldobrand* cit.; sull'argomento cfr. FRANÇOIS LÉVY, *Bellini et l'«école frénétique»* cit.; ANTHONY

plicemente sulla base delle teorizzazioni effettuate dallo stesso Nodier con intenti in parte polemici o volti a sostenere istanze culturali vissute in quel difficile periodo di 'transizione' (politico oltre che letterario) come particolarmente pressanti e coinvolgenti.

Il *Bertram* di Maturin sembra piuttosto appartenere a quel filone di letteratura fantastica, che a un certo punto s'intreccia con quella romantica fino a sfumarne i confini, e i cui principali temi sono: la presenza dietro e dentro la realtà 'normale' di forze e principi che sfuggono all'intelletto umano; l'illusorietà della padronanza che l'uomo crede di esercitare sul mondo esterno e su se stesso; l'ambiguità e la precarietà dell'identità individuale, la frammentarietà dell'io, l'incertezza del confine tra sogno e veglia, tra razionalità e follia, tra naturale e sovrannaturale. Al di là degli esiti, talvolta modesti, tale letteratura sembra interpretare al meglio le ansie, i turbamenti e gli interrogativi che scuotono la civiltà europea negli inquieti decenni tra la Rivoluzione francese e la Restaurazione, un periodo che potrebbe più esattamente definirsi di autentica 'crisi di sistema'.¹⁷

3. La svolta noir del 'mélodrame-panoramique'

Proprio la maggiore aderenza a questa mutata realtà deve aver affascinato Charles Nodier, figura poliedrica e dai molteplici interessi (letterari ma non solo), che risulta il primo importatore e diffusore in Francia della letteratura nera inglese. I suoi romanzi, *Jean Sbogar* (1818) e *Smarra ou les Démons de la nuit* (1821: anno della traduzione della tragedia di Maturin), insistono anch'essi su personaggi affettivamente ed eticamente ambivalenti e sull'esplorazione dei recessi più oscuri della vita psichica, una dimensione che interesserà in quegli anni anche Hugo e che alimenterà il suo concetto di grottesco.¹⁸ Non meraviglia, quindi, che nel 1822 lo stesso Nodier (insieme al barone Taylor) decidesse di ridurre a *mélodrame* la tragedia di Maturin da poco tradotta. Queste nuove tematiche scardinano tuttavia la ben definita e stereotipata struttura del *mélodrame*: da genere decisamente consolatorio, com'era quello proprio della

GLINOER, *Du monstre au surhomme. Le Roman frénétique de la Restauration*, «Nineteenth-Century French Studies», 34/3-4, 2006, pp. 223-234; ID., *La littérature frénétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009; e il più recente ANNE O'NEIL-HENRY, *Mastering the Marketplace. Popular Literature in Nineteenth-Century France*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2017.

¹⁷ Buone introduzioni al 'genere' (ma si tratta più di un filone tematico) non facilmente incasellabile del 'fantastico' sono l'ormai classico TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 2000 (ed. originale: *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970); *Il punto su la letteratura fantastica*, a cura di Silvia Albertazzi, Roma-Bari, Laterza, 1995; REMO CESARANI, *Il fantastico*, Bologna, il Mulino, 1996; MASSIMO FUSILLO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze, La Nuova Italia, 1998; FRANCESCO ORLANDO, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Torino, Einaudi, 2017.

¹⁸ Ricordiamo che il romanzo *frénétique* di Nodier, come il *Bertram* di Maturin, era imperniato sulla figura di Jean Sbogar, aristocratico decaduto trasformatosi in bandito, e si concludeva con la pazzia della fragile Antonia e la condanna a morte del protagonista, da lei amato sotto il nome di Lothario. Per il personaggio doppio hugoliano e il concetto di 'grottesco' cfr. VICTOR HUGO, *Préface de Cromwell*, in ID., *Œuvres complètes. Critique*, Paris, Laffont, 1985, pp. 3-44. È interessante notare come lo stesso Nodier in quegli anni fosse impegnato in questioni teoriche: nell'articolo *Du fantastique en littérature* (pubblicato nella «Revue de Paris» del novembre 1830) egli affronta il tema del fantastico, da lui ritenuto la più potente ed elevata facoltà creativa in possesso del genere umano per contrastare la noia e il disgusto dei tempi moderni; in quest'ottica le visioni dei folli sono considerate la via maestra per accedere a verità superiori e inaccessibili alle persone 'normali'.

fortunata produzione di René-Charles Guilbert de Pixérécourt o Louis-Charles Caignez, il *mélodrame* vira ora verso una tipologia sicuramente più complessa (sotto il profilo della trama e dei personaggi) e dall'epilogo tragico.¹⁹ Nel caso specifico, poi, *Bertram ou le pirate* di Nodier-Taylor s'intreccia anche al singolare destino del Théâtre du Panorama-Dramatique, dove fu rappresentato nel 1822. Situato a Parigi sul Boulevard du Temple, questo piccolo teatro – obbligato a rappresentare solo *ballets-pantomimes* e *mélodrames* – ebbe sì vita breve (la sua attività si svolse dal 1821 al 1823), ma sicuramente il merito di riunire i principali artisti che di lì a poco porteranno sulle scene francesi un nuovo tipo di spettacolarità. Oltre a Nodier e al barone Taylor (che sarà presto nominato direttore della Comédie Française, dove darà spazio alla nuova generazione romantica), vi troviamo il celebre scenografo Cicéri e l'inventore del Diorama Daguerre. Questi artisti, puntando su un tipo di teatro sperimentale, inventano nuovi modi di piantare le scene, nuovi effetti di luce e nuove modalità rappresentative (con l'uso del dispositivo 'panottico'): tutte tecniche che, accentuando l'illusione di spazi reali, sono in grado di lusingare il piacere visivo degli spettatori.²⁰ Tale contesto va tenuto presente se si vogliono pienamente comprendere gli interventi operati da Nodier e Taylor nel processo di adattamento della tragedia di Maturin.

In primo luogo, essi lavorano sulla dimensione della *pièce*, riducendo gli atti da cinque a tre (formato tipico del *mélodrame*), con relativa contrazione di molte scene ed eliminazione di alcuni personaggi. Ne deriva un andamento più compatto e meno accidentato dell'azione, ma sono soppressi diversi passaggi e soprattutto alcune 'visioni' che Maturin aveva inserito proprio per caratterizzare il suo nuovo tipo di teatro dell'ipotiposi delirante (come l'abbiamo soprannominato). Il diverso approccio può notarsi già dalla scena introduttiva. La tempesta e le varie fasi del salvataggio sono affidate non al racconto dei testimoni bensì direttamente al *tableau*, ossia allo spettacolo visivo, di cui le ampie didascalie riportate nel testo danno esplicita testimonianza.²¹

¹⁹ Sulla svolta pessimistica del *mélodrame* cfr. EMILIO SALA, *L'opera senza canto. Il mélo romantico e l'invenzione della colonna sonora*, Venezia, Marsilio, 1995, in particolare le pp. 169-208. Il primo *mélo* tragico non fu però *Bertram*, bensì *Jean Soggar* di Cuvelier de Trye e Léopold Chapuzeau (tratto dall'omonimo romanzo di Nodier), rappresentato alla Gaité il 24 ottobre 1818 (*ivi*, pp. 178-179).

²⁰ Cfr. OLIVIER BARA, *Le Théâtre du Panorama-Dramatique, un laboratoire dramatique sous la Restauration*, in «Lingua Romana. A Journal of French, Italian and Romanian Culture», 11, 2013, pp. 35-48.

²¹ In questi anni tali scene potevano assumere, nei teatri parigini, una connotazione emotiva particolare grazie allo scalpore suscitato dal tragico naufragio – avvenuto il 2 luglio 1815 davanti alle coste dell'attuale Mauritania – della fregata francese *Méduse*, evento che ebbe una risonanza internazionale e fu immortalato nel celebre dipinto a olio di Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, esposto nel 1819 al Salon di Parigi (e ora lì custodito al Museo del Louvre). Recensendo la relazione pubblicata da due sopravvissuti del naufragio, Alexandre Savigny e Jean-Baptiste Corréard, un critico del «Quarterly Review» (XVIII, 1818, p. 168) aveva fatto un commento che appare particolarmente significativo nel nostro contesto: «The subterraneous scenes of Ann Radcliffe, and all the imaginary horrors of our melodramas and our tragedies, shrink to nothing before the real horrors of this dreadful catastrophe»: testimonianza riportata in THOMAS S. R. BOASE, *Shipwrecks in English Romantic Painting*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 22/3-4, 1959, pp. 332-346: 332.

Atto I, scena 3

LE SOLITAIRE

Je pars pour secourir l'homme, et non pour braver Dieu, il protégera celui qui se confie en sa bonté.

(Grand mouvement sur la scène. Des pêcheurs et quelques paysans, excités par le Solitaire, s'empressent de porter du secours aux naufragés. On essaye de lancer une barque, mais la mer est trop grosse et tous leurs efforts sont impuissants. Le tocsin sonne par intervalles. Des flambeaux allumés sont placés sur la balustrade ruinée et sur les créneaux de la vieille tour. Plusieurs groupes de pêcheurs sont ça et là sur les rochers; ils portent des torches de bois résineux. On distingue à la lueur des éclairs, un vaisseau battu par la tempête. Tout le monde s'arrête et semble découragé).

Atto I, scena 5

LE SOLITAIRE

Brave homme! Puisse le ciel protéger ta généreuse audace!

(On attache Alife avec un cordage, passé au-dessous de ses bras; cela fait, il s'agenouille et semble implorer la bénédiction du Solitaire, qui le relève et l'embrasse; puis Alife s'élance dans les flots. Tous les regards sont fixés sur lui; la crainte, l'espoir se peignent successivement sur la figure du Solitaire et de ceux qui l'entourent. Enfin, la tempête devient plus effroyable encore, le ciel paraît tout en feu, les vagues semblent s'élever jusqu'aux nues et le vaisseau s'engloutit. Tous les assistans jettent un cri d'horreur).



Fig. 2. THÉODORE GÉRICAUT, *Le Radeau de La Méduse*, olio su tela, 491 x 716 cm, 1819, Parigi, Musée du Louvre.

Se questo slittamento dalla dimensione verbale a quella visiva appare d'altra parte scontata per il genere del *mélodrame* e soprattutto per il nuovo progetto spettacolare tentato dal Théâtre du Panorama-Dramatique, più interessanti sono le modifiche apportate a livello dei personaggi, alcuni dei quali cambiano nome (è il caso di Aldobrand che diventa Aldini):

come risulta dalle scene iniziali, al posto dei monaci ci sono qui i pescatori (Alife e Bonello), ossia figure di basso rango in bocca alle quali non stupisce di trovare espressioni di paura o racconti di superstizioni, destinati però a suscitare più il riso che il raccapriccio; inoltre, al posto del Priore, c'è la figura del Solitario, rimasto nel monastero, ora per di più in rovina. Il dramma è così svuotato delle sue componenti religiose, ma si elimina in questo modo la possibilità di leggere la sequenza della tempesta in chiave simbolica, cioè come scontro ontologico/etico tra bene e male.

Anche la riduzione dei primi due atti in uno solo (il primo nel *mélodrame*), in cui è compresa la fase espositiva della tragedia inglese, comporta l'eliminazione di alcuni interessanti espedienti poetici, come quello ad esempio del ritratto contemplato da Imogène (nella fonte francese Imogène), che nelle intenzioni di Maturin rivestiva ben altro significato. In questo modo, tuttavia, i due protagonisti sono presentati uno dopo l'altro in maniera assai più serrata e con due racconti 'a specchio' – prima quello di Bertram e poi quello di Imogène intrapolati entrambi nel loro passato – che, sfruttando sostanzialmente lo stesso materiale verbale della tragedia inglese, funzionano sia in senso informativo sia come prefigurazione del loro tragico destino. Ancora più importante è il ridimensionamento nel *mélodrame* dei 'crimini' di Imogène, che non solo non commette *concretamente* adulterio, ma nemmeno uccide il figlio, anche se per un momento – durante il suo delirio finale – sembra sia quasi sul punto di farlo (atto III, scena 10):

(Furieuse; elle s'empare d'un poignard au milieu des armes, et saisissant son fils, elle se traîne jusque près du trophée. L'enfant jette des cris affreux).

Il senso di colpa è dunque provocato 'solo' dal suo insopprimibile amore per Bertram, al cui ricatto (Imogène deve scappare con lui se non vuole che il marito cada sotto i suoi colpi: altra novità rilevante rispetto alla tragedia inglese) essa però oppone un netto e inequivocabile rifiuto (II, scena 12): «Je suis épouse, je suis mère; plutôt mourir que de manquer aux devoirs sacrés que ces titres m'imposent!».

In sostanza, la progressiva discesa agli inferi dei due amanti – così ben delineata in Maturin soprattutto negli atti III e IV (che nel *mélo* sono sostanzialmente eliminati) – risulta qui ridimensionata: un tipo d'intervento forse dovuto, oltre che alla necessità di ridurre la materia drammatica, al timore d'incappare nella censura. Allo stesso modo è completamente riscritto il finale, che risponde ancora una volta a un'esigenza di maggiore spettacolarità propria del *mélodrame* rispetto alla tragedia recitata. L'ultimo atto è infatti occupato dalla scoperta dell'omicidio e dal delirio di Imogène, come nella fonte inglese, ma sono inserite *ex novo* alcune sequenze. Si dà ora spazio da un lato al movimentato tentativo di salvataggio di Bertram da parte dei pirati (capeggiati da Itulbo, che ha un certo peso nel *mélodrame*), tentativo fallito per il deciso rifiuto da parte del protagonista, dall'altro alla grandiosa scena dell'incendio del castello di Caldora, in cui muoiono i protagonisti, come si può ricostruire dalla lunga didascalia finale:

Atto III, scena 16

(Loin de songer à défendre sa vie, Bertram ne s'occupe que d'Imogène qu'il a déposé sur un fauteuil, et près de laquelle il s'est agenouillé. Imogène commence à reprendre ses sens; les chevaliers et les soldats s'avancent sur lui avec fureur; tous leurs glaives sont levés sur sa tête sans qu'il semble s'en apercevoir...)

Tout-à-coup Itulbo, qui s'est de nouveau glissé parmi les gardes, jette son casque et s'écrie: Sauvons Bertram!

En disant ces mots, il frappe de son poing sur l'ornement d'une colonne; il en sort un son aigu et perçant comme s'il avait frappé sur un timbre; le plancher s'ouvre en plusieurs endroits et livre passage aux bandits qui se pressent autour de leur chef. Les chevaliers reculent épouvantés; ils sont chargés par d'autres pirates qui arrivent du fond de la galerie. Itulbo et le siens éloignent Bertram et Imogène. Un nuage d'épaisse fumée couvre la scène. L'incendie fait des progrès effrayants; les poutres embrasées tombent sur les pirates et les chevaliers qui combattent pêle-mêle, sans diminuer leur acharnement. Le fond du palais s'est écroulé, et l'on voit toutes les parties de cet immense château livrées à la fureur des flammes. Les groupes des combattants s'éloignent peu à peu. Bertram reparaît tenant dans ses bras Imogène. Il gravit un escalier du fond, qui s'écroule sous ses pas et les deux amans disparaissent. La scène se couvre de bandits qui déplorent la perte de leur chef et la toile tombe sur ce tableau).

In sintesi, la materia drammatica è così suddivisa all'interno dei tre atti:

Atto I – Tempesta e salvataggio dei pirati. Presentazione di Bertram e suo riconoscimento da parte del Solitario. Presentazione di Imogène e racconto della sua storia a Clotilde.

Atto II – I pirati vengono ospitati al castello (*Chansons à boire*). Incontro-riconoscimento di Bertram-Imogène e relative spiegazioni (l'incontro avviene al chiaro di luna: quando l'attenzione di Imogène è colpita dallo 'straniero' alcune nuvole ne offuscano la luce: II/4). Arrivo del marito di Imogène, Aldini, e festa in suo onore (*Ballet*), durante la quale Bertram chiede, di nascosto, un appuntamento a Imogène. Dialogo tra Imogène e il marito. Nuovo incontro di Imogène con Bertram, in cui quest'ultimo le propone – invano – la fuga, quindi giura di vendicarsi di Aldini. Tentativo di salvataggio del marito da parte di Imogène. Uccisione di Aldini davanti alla moglie.

Atto III – Scoperta del delitto. Delirio di Imogène (senso di colpa per il suo «amour criminel» che ha condotto all'omicidio). Condanna a morte di Bertram da parte del Consiglio di Caldora. Aggravamento dello stato di Imogène. Tentativo di salvataggio di Bertram ad opera dei pirati (tentativo fallito per il suo rifiuto). Incendio finale in cui muoiono i due protagonisti.

Si evince da questo specchietto che l'azione vera e propria – con il doppio incontro degli amanti, il pomposo arrivo di Aldini, la tensione che cresce durante la festa e culmina nella richiesta di Bertram a Imogène, quindi l'efferato omicidio – è situata nell'atto centrale, in cui viene ripreso, per i dialoghi dei tre protagonisti, gran parte del materiale della tragedia, con l'unico inserimento *ex novo* della scena della festa. Il terzo atto invece, dopo aver dato spazio alle reazioni emotive provocate dagli eventi sopra delineati – con la lunga sequenza della follia di Imogène (che attraversa diverse fasi: scene 3, 4, 8-10, 15) –, si conclude con un'azione puramente esteriore e spettacolare in ossequio alle convenzioni del genere. A tali convenzioni rispondono anche gli inserti musicali (qui opera di Alexandre Piccini), alcuni dei quali giocano un ruolo fondamentale nel portare alla luce lo stato d'animo dei personaggi, funzionando così da elemento compensatorio alla perdita di parte della dimensione fantastica dell'originale (cioè il materiale riguardante l'interiorità del personaggio). Per valutare gli interventi musicali, possiamo tuttavia appoggiarci solo alle indicazioni contenute nel testo a stampa del *mélodrame*. A parte la musica di scena propriamente detta (*chansons à boire* nell'atto I, musica da ballo nel II, marcia funebre nel III), colpiscono due momenti in cui c'è un'espressa indicazione da parte dei librettisti della necessità di un commento sonoro. Nell'atto I (scena

9), quando Bertram scopre di essere a Caldora, la scena del delirio del protagonista dovrà essere ispessita dalla musica:

L'ÉTRANGER, *se levant avec fureur*.

Caldora!.. qui a prononcé ce nom? qui ose jouer ainsi des tourmens que j'endure?... malheur à ce nom infâme!...

LE SOLITAIRE, *aux pêcheurs, qui, alarmés par la fureur subite de l'Étranger, semblent hésiter à s'éloigner*.

Ne craignez rien pour moi, le ciel ne permettra pas que je succombe, quand je remplis le plus saint des devoirs!...

(Ils se retirent en tremblant, tandis que l'Étranger, plongé dans le délire le plus affreux, prononce les paroles suivantes, qu'accompagne une musique sourde et sinistre).

L'ÉTRANGER.

Caldora!... Aldini!... noms odieux! Noms abhorrés, retentirez-vous donc sans cesse à mon oreille? viendrez-vous à chaque instant de ma vie ranimer ma fureur impuissante et renouveler des regrets éternels? Suis-je encore au pouvoir de cet homme implacable, et n'ai-je échappé à la mort, que pour tomber sous les coups de ce lâche!

Un'altra specifica indicazione d'intervento musicale è presente nell'atto III (scena 2), quando il Solitario si rende conto che è stata proprio la sua pietà nei confronti di Bertram ad aver reso possibile, di fatto, l'omicidio di Aldini:

LE SOLITAIRE.

Devais-je croire que ma pitié produirait de si épouvantables désastres! pouvais-je penser qu'à l'instant où je sauvais ses jours, le cruel Bertram méditait un nouveau crime!... Ministre d'un Dieu de paix, devais-je appeler la mort sur la tête d'un malheureux, dont le repentir pouvait effacer les fautes!... Noble Aldini, ombre chère et sacrée!... pardonne; j'ai cru remplir le plus saint des devoirs, et je suis devenu le complice du meurtrier!...

(Il tombe à genoux près du trophée et paraît en proie au plus violent désespoir. Tout le monde l'entoure et s'agenouille en silence. Une musique douce et religieuse doit peindre cette situation).

Queste indicazioni non escludono affatto che in altri punti fosse presente la musica a mo' di colonna sonora, caratteristica del genere-*mélodrame*: sicuramente era prevista nei *tableaux* più movimentati o addirittura devastanti (si veda l'incendio finale), così come in associazione ad alcuni movimenti o scene topiche riguardanti i protagonisti, cioè in relazione ai luoghi deputati per il commento musicale, momenti forse troppo noti al compositore per essere indicati dagli autori.²²

In sostanza, si può affermare che con il passaggio in Francia la tragedia di Maturin viene sicuramente a smussare le sue punte estreme (riguardo al superamento della morale tradizionale e alla piena esplorazione del fantastico), così come molti spunti originali e alcuni riferimenti ai capolavori della letteratura europea. Il suo contenuto è tuttavia sufficiente a sconvolgere i binari usuali del *mélodrame*. La stereotipia dei personaggi appare ormai scardinata, così come ampiamente superata è la netta dicotomia tra bene e male. I protagonisti sono, infatti, tutti 'ambivalenti' moralmente e affettivamente o comunque infrangono i tipi fissi del

²² Per gli interventi musicali nel *mélodrame* cfr. EMILIO SALA, *L'opera senza canto* cit.

genere: Bertram è l'eroe impavido ma, al tempo stesso, il ribelle all'autorità e l'omicida; Imogene è una moglie-madre virtuosa ma insieme un'amante appassionata e, di fatto, una rea in solido con Bertram per l'omicidio del marito; Aldini è l'odiato rivale, ma pure un coniuge fedele e un padre premuroso (virtù che minano ulteriormente o almeno ridimensionano la statura morale dello stesso Bertram). Altri tabù infranti del genere-*mélodrame* sono poi da un lato il salvataggio mancato, quello di Bertram (quando invece i salvataggi in questo tipo di spettacolo andavano sempre a buon fine tanto da risolvere il conflitto centrale), quindi l'epilogo tragico al posto di quello lieto, caratterizzato abitualmente dalla scoperta dell'inganno e dalla vittoria dell'innocenza. Nel caso di *Bertram*, al contrario, si può parlare non di vittoria del bene sul male quanto di uno scacco collettivo, poiché tutti i personaggi del dramma (incluso il Solitario) sono travolti dalle onde di un inesorabile e cupo destino.

4. Il vortice degli amanti: Francesca e il pirata

Ma veniamo ora al testo del *Pirata*.²³ Non sappiamo come e quando Felice Romani e Bellini vennero a contatto con la tragica storia di Bertram e Imogene. È però assodato che la fonte diretta dell'opera fu il *mélodrame* di Nodier-Taylor (da cui mutua personaggi e intreccio) e non la tragedia di Maturin, che non sappiamo se fosse conosciuta dagli autori (quella inglese o almeno la versione tradotta in francese). A questo riguardo, possiamo tuttavia notare che proprio nel 1827, a Napoli, verrà pubblicata la traduzione italiana del romanzo 'nero' di Nodier *Jean Sboggar* (con il titolo di *Giovanni Sboggarro*²⁴), segno di un pronunciato interesse anche al di qua delle Alpi per alcune tematiche nuove; mentre nel 1831, a Milano, sarà data alle stampe la traduzione del *mélodrame* di Nodier e Taylor ad opera di Camillo Mariani (con il titolo *Il pirata*), in cui tra l'altro il personaggio di Bertram prende il nome di Gualtiero, quello dell'opera belliniana, per cui delle due l'una: o tale traduzione circolò in Italia dapprima in forma manoscritta (quindi ante-1831) e influenzò il libretto di Romani, oppure, cosa più probabile, la fortuna melodrammatica favorì la traduzione e la diffusione del *Bertram* francese.²⁵

Comunque sia, il libretto approntato da Romani, sebbene riprenda il nucleo drammatico di base del soggetto trattato – e in parte edulcorato – nel *mélodrame*, ne offre al tempo stesso una riscrittura radicale. La tavola riportata in appendice pone a confronto le due composizioni.²⁶ Apparentemente il libretto mutua le sequenze-chiave del testo di Nodier-Taylor e le

²³ IL PIRATA | MELODRAMMA IN DUE ATTI | DA RAPPRESENTARSI | NELL'I. R. TEATRO ALLA SCALA | L'AUTUNNO DEL 1827 | MILANO | PER ANTONIO FONTANA | M.DCCC.XXVII.

²⁴ GIOVANNI SBOGARRO | DEL SIG. NODIER | PRIMA VERSIONE ITALIANA | SULLA SECONDA VERSIONE PARIGINA | DI P. U. | NAPOLI 1827. | PRESSO GAETANO NOBILE E C. EDITORI | Vico Tofa a Toledo, n.° 48 primo piano.

²⁵ IL PIRATA | DRAMMA IN TRE ATTI | DI M. RAIMOND | TRADUZIONE DAL FRANCESE | DI CAMILLO MARIANI PAVESE | MILANO | DA PLACIDO MARIA VASAJ | Nei Tre Re, a S. Gio. Laterano | 1831. Il dramma conteneva anche il testo della «farsa originale» *La lite tra la Milanese e la Veneziana*. Il primo cenno a questo dramma, in relazione all'omonima opera belliniana, si trova in FRIEDRICH LIPPMANN, *Quellenkundliche Anmerkungen zu einigen Opern Vincenzo Bellinis*, «Analecta musicologica», IV, 1967, pp. 131-153.

²⁶ Il raffronto tra opera e *mélodrame* è effettuato sulla base della 'prima' milanese del 1827. Com'è noto, per la rappresentazione del *Pirata* al S. Carlo il 30 maggio 1828 furono apportate diverse modifiche, evidenziate dal libretto stampato in quell'occasione (Napoli, Tipografia Flautina, 1828) e dall'autografo belliniano. In

medesime mutazioni sceniche, pur riadattandole, ovviamente, alle diverse esigenze poste dalla presenza dei numeri musicali. La scena iniziale con la tempesta e il salvataggio (n. 1), la *chanson à boire* dei pirati (n. 4), l'ingresso marziale di Aldini, qui Ernesto (n. 6), la sequenza della festa con la tensione crescente che alimenta le diverse fasi del Finale centrale (n. 7), il compianto funebre (n. 11), l'autodenuncia di Gualtiero e la sua condanna (n. 12), il delirio di Imogene (n. 13), il tentato salvataggio di Gualtiero e il finale tragico (n. 14): sono, questi, tutti elementi chiaramente modellati sulla struttura approntata da Nodier e Taylor, sebbene tali nuclei drammatici siano qui fortemente ridotti per dar spazio alla realizzazione musicale. Ma è nelle scene riguardanti soprattutto i tre protagonisti (Gualtiero, Imogene, Ernesto) che si avverte una netta divaricazione rispetto alla fonte francese. Contengono, infatti, materiale nuovo i seguenti numeri: a) la cavatina di Gualtiero (n. 2); b) la cavatina di Imogene con il sogno premonitore (n. 3); c) il coro e cavatina di Ernesto (n. 6); d) il duetto Imogene-Ernesto (n. 9); e) il terzetto successivo (n. 10). In essi il profilo dei personaggi principali risulta completamente ridisegnato, specie quello delle parti maschili. Gualtiero – tutt'altro che l'eroe 'maledetto' e assetato di vendetta delle fonti analizzate – è decisamente la vittima ingiustamente perseguitata, mentre Ernesto è il tipico *vilain* malvagio e violento, come risulta già dal breve Avvertimento anteposto da Romani al testo del libretto, in cui è narrato l'antefatto (tenuto invece in ombra, come abbiamo visto, da Maturin e Nodier):

Il duca Ernesto di Caldora, potentissimo Signore siciliano, amava perdutamente la bella Imogene, e la desiderava in isposa; ma il cuore di lei era prevenuto per Gualtiero, Conte di Montalto. Il Duca di Caldora, per vendicarsi del preferito rivale, che col vecchio padre d'Imogene seguiva le parti di Manfredi, si pose a favorire i disegni di Carlo d'Angiò; e tanto fece, che, spento Manfredi, il partito Angioino trionfò in Sicilia, e Gualtiero, vinto in battaglia, fu perseguitato e proscritto.

Fuggì questi in Aragona, il cui Re, nemico degli Angioini, pretendeva il dominio della Sicilia; ma non rinvenne in quel regno la protezione ch'egli sperava. Altro partito non li rimase per danneggiare i suoi nemici, che quello di armare una squadra di Pirati aragonesi, coi quali corseggiando per ben dieci anni, fece aspra guerra agli Angioini, sperando sempre di poter vendicarsi, e di recuperare l'amante. Ma questa era per esso perduta, poiché il Duca di Caldora aveva fatto prigioniero il vecchio padre d'Imogene, e costretta la misera a comprare la di lui vita col dono della sua mano.

particolare, per dare risalto alla parte di Gualtiero (interpretato anche qui dal tenore Rubini, mentre la parte di Imogene era affidata a sua moglie, il soprano Adelaide Comelli, meno dotata però della Méric-Lalande), nell'atto II furono eliminati i nn. 8 e 9 e modificato l'ordine di quelli successivi: dopo il n. 10 (Recitativo e Terzetto) è collocato il n. 13 (Scena e Aria Imogene), quindi seguono i nn. 11 (Coro) e 12 (Scena e Aria Gualtiero). Per i problemi posti dall'autografo (custodito nel Conservatorio S. Pietro a Majella di Napoli), non interamente di mano di Bellini e in cui sono presenti diversi strati cronologici (per interventi eseguiti sia prima sia dopo l'esordio scaligero), cfr. l'introduzione di Philip Gossett in VINCENZO BELLINI, *Il pirata. A Facsimile Edition of the Original Autograph Manuscript*, New York-London, Garland, 1983 («Early Romantic Opera», 1). Più in generale, lo stato delle fonti (letterarie e musicali) del *Pirata*, in vista dell'edizione critica, è affrontato da PAOLO FABBRI, *Per un'edizione critica del Pirata*, in *Vincenzo Bellini. Verso l'edizione critica*, Atti del Convegno internazionale (Siena, 1-3 giugno 2000), a cura di Fabrizio Della Seta e Simonetta Ricciardi, Firenze, Olschki, 2004 («Chigiana», xiv), pp. 187-217; ID., *Il pirata e il suo processo compositivo*, 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, 2004, vol. I, pp. 321-390.

Romani immagina, quindi, che Gualtiero sia perseguitato da Ernesto non già per motivi politici, bensì per ragioni sentimentali, il che getta una luce positiva sul primo, mentre aggrava decisamente l'immagine del secondo; analogamente, la «misera» Imogene risulta una vittima anch'essa del feroce tiranno che l'avrebbe costretta al matrimonio attraverso il ricatto (cioè grazie all'imprigionamento del padre di lei). Fin dal suo primo apparire – con la cavatina «Nel furor delle tempeste» (n. 2) – Gualtiero sembra, più che assetato di vendetta, totalmente preso dall'amore per Imogene. Romani riserva, infatti, solo il secondo verso («nelle stragi del pirata») al *côté* più 'maledetto' del personaggio: verso che, peraltro, risulta anche musicalmente poco rilevante in quanto, a differenza degli altri, non è mai ripetuto nel corso del brano. La stessa cosa avviene nel duetto successivo (quello del riconoscimento tra i due amanti) in cui Gualtiero rimprovera sì violentemente Imogene, ma le lacrime da lui versate, nel momento in cui le restituisce il figlio, fanno dire alla protagonista: «Non è la tua bell'anima, | non è, Gualtier, cambiata... | In queste dolci lagrime | io la ritrovo ancor». Un'impressione analoga si ricava dal secondo incontro degli amanti (n. 10). Quando Gualtiero propone a Imogene la fuga, ma la donna rifiuta per non venir meno ai suoi doveri coniugali, il dialogo assume i contorni di un ultimo e tenero addio tra i due amanti, come sottolinea anche la didascalia del libretto (atto II, scena 6):

(Imogene vorria rispondere e piange. Gualtiero è intenerito)

Vieni: cerchiam pei mari
al nostro duol conforto.
Per noi tranquillo un porto
l'ampio Oceàno avrà.

E nel finale dell'opera, al momento della condanna, lo stesso Gualtiero fa un ritratto di sé da cui si evince che la bilancia della sua avventura umana pende assai di più dalla parte dei torti subiti che dei crimini commessi:

Gual. Ma non fia sempre odiata
la mia memoria, io spero;
se fui spietato e fiero,
fui sventurato ancor.
E parlerà la tomba
alle pietose genti
de' lunghi miei tormenti,
del mio tradito amor.

Al contrario Ernesto risulta non la vittima o il padre/marito premuroso delle due fonti analizzate, bensì il rivale di Gualtiero (fin dall'inizio della storia) e il tiranno spietato e vendicativo, mosso da una cieca gelosia nei confronti della moglie. La sua indole aggressiva emerge fin dal brano di presentazione (n. 6), in cui – mentre è salutato dai suoi soldati come il «possente Signor di Caldora», il «più temuto» nome della Sicilia – sta già pregustando la punizione dell'abborrito rivale (atto I, scena 10):

Ern. (Nel sangue nemico
mi tinsi furente,

ma l'anima ardente
 saziarsi non può.
 Tu vivi, o Gualtiero,
 tu fuggi impunito,
 quel sangue abborrito
 versato non ho.)

Esplicativo in questo senso è il duetto con Imogene (n. 9), in cui Ernesto accusa violentemente la moglie di amare ancora il «vil Gualtiero», e nella stretta del numero immagina la sua vendetta, qualcosa di analogo alla ‘visione’ delirante, ma in quel caso era di Bertram, della fonte inglese e di quella francese (atto II, scena 4):

Ern. Al giusto suo fato
 un Nume lo guida;
 che più ci divida
 barriera non v'ha.
 Trafitto, svenato
 già cade, già langue...
 Col vile suo sangue
 il tuo scorrerà. (*Ernesto si scioglie furiosamente da Imogene: Essa lo segue smarrita*)

Ciò che più colpisce è tuttavia la scena – inedita rispetto alle fonti – in cui egli ‘sorprende’ l'ultimo incontro degli amanti (n. 10) e scarica tutta la sua ira sul rivale, prima del duello (che avviene però fuori scena) in cui troverà la morte.

Anche Imogene, ritratta fin dall'inizio in una dimensione onirica e già incline a forme di spersonalizzazione, non è certo la figura moralmente ambigua sopra delineata: non solo non commette adulterio né alcun altro crimine, ma appare addirittura come una sorta di vittima al quadrato, ossia il punto di fuga verso cui convergono e si scaricano tutte le forze negative del dramma: bloccata nel conflitto tra dovere (filiale/coniugale) e passione, come pure incapace di fermare le vendette incrociate dei due rivali, essa non può far altro che risolvere la sua impotenza nella follia. Nel libretto di Romani viene pertanto a perdersi proprio il carattere ambivalente, doppio, di questi personaggi, che era invece il contrassegno più dirompente e nuovo sia della tragedia di Maturin sia del *mélodrame* derivato. Si potrebbe obiettare che tali modifiche possono essere imputate alle convenzioni operistiche: in questo ambito i ruoli sono per lo più monolitici, con i due amanti (soprano-tenore), figure sempre positive, cui si contrappone un rivale malvagio (baritono o basso); qualche ‘invenzione’ di Romani potrebbe essere inoltre attribuita alla ricerca di una giustificazione drammatica per collocare la sfilza di arie, duetti, terzetti, finali, che una partitura operistica di questo periodo doveva comunque contenere; o potrebbe essere il frutto di una specifica richiesta da parte del compositore. Ma tale interpretazione sembra francamente riduttiva o per lo meno troppo semplicistica. In effetti, a ben vedere, i mutamenti in questione fanno pensare piuttosto alla presenza di un modello-ombra che, oltre al *mélodrame*, può aver orientato il lavoro del librettista.

L'indizio più interessante in questo senso è rappresentato dal sogno di Imogene «Lo sognai, ferito esangue» (n. 3). Il materiale onirico cui poter attingere, come abbiamo visto, non mancava certo nel *mélodrame*, ma il contenuto della cavatina esula decisamente dalla fonte sopra analizzata. In realtà, tale brano sembra modellato su un altro sogno ideato sempre da Romani per un suo libretto di qualche anno prima: quello della *Francesca da Rimini*, opera andata in scena per la prima volta al Teatro Eretenio di Vicenza nel 1823 con la musica di Feliciano Strepponi.²⁷ Ecco uno stralcio dei due brani messi a confronto:

Francesca da Rimini (1823), atto I, scena 5

Isaura. Oh amica!

Francesca. Un sogno orrendo,
o vision che sia, già da più
notti, me di morte minaccia, e insiem colui ch'io nomar
non oso.

Isaura. E a vane larve
darai tu fè?

Francesca. Son del ciel talvolta
avvisi i sogni... e tal fu
questo... ascolta.

Seco d'un rio sul margine
sedeva in prato ameno.

Era la notte placida,
rideva il ciel sereno
e a noi spirar sembravano
celeste ambrosi ai fior.

Si unian sospiri e palpiti,
alma si univa ad alma,
per noi turbarne il giubilo
era natura in calma;
l'acqua, le fronde, i zeffiri
parean parlar d'amor.

Quando repente un turbine
selve sconvolge e arene...

Si copre il ciel di tenebre,
torrente il rio diviene...

Lanciotto in forma orribile
siede fra Paolo e me.

Gridar, tre volte, e sorgere
tentiam tremanti e afflitti...

Forte ei ne afferra, e immobili
ci tiene al suol confitti.

L'onda traripa ... e, ah! miseri!

il coro ritorna frettoloso

Coro. Giunge Lanciotto.

Il pirata (1827), atto I, scena 5

Imogene. Lo sognai ferito, esangue,
in deserta, ignuda via...
Tutta intrisa del suo sangue,
da miei gridi il ciel feriva...
Né una voce rispondea;
l'aura stessa, il mar tacea:
era sorda la natura
al mio pianto, al mio dolor.

Adele. (Cessa... deh... scacciar procura queste
immagini d'orror!)

Coro. (Ella geme: ignota cura
l'infelice affligge ognor.)

Imog. Quando a un tratto il mio consorte
mi si affaccia irato e bieco.
Io, mi grida, il trassi a morte,
E mi afferra, e tragge seco...
Muta, oppressa, sbigottita,
lunge, lunge, io son rapita...
E mi seguita sui venti,
un sospir di lui che muor...
Quel sospiro io sento ancor

Adele. Vane larve tu paventi:
calma, incauta, il tuo terror.

Itulbo. (Che intendea con quegli accenti?
Qual sospetto io sento in cor!)

Imog. Questo sogno, o mia fedele,
avverato appien comprendo.

Francesca, nella cavatina dell'atto I (quindi in una posizione analoga a quella di Imogene), racconta il suo sogno alla damigella Isaura, che – come Adele – invita la sua padrona a un atteggiamento di maggior realismo (Isaura: «E a vane larve | darai tu fè?», Adele «Vane larve

²⁷ FRANCESCA DA RIMINI | MELODRAMMA | DI FELICE ROMANI | DA RAPPRESENTARSI | NEL TEATRO EREtenio | DI VICENZA | L'ESTATE MDCCXXIII. | VICENZA | TIPOGRAFIA PARISE | EDIT.

tu paventi: | calma, incauta, il tuo terror»). Ma è simile soprattutto la costruzione del brano, sebbene la situazione drammatica sia diversa. Il sogno di Francesca si compone di due parti: a una prima fase positiva (natura benigna e serena, idillio dei due innamorati) ne segue una totalmente opposta (introdotta dal «quando»), nel momento in cui irrompe Lanciotto che si siede tra Paolo e Francesca, quindi egli violentemente li afferra e immobilizza. Di contenuto assai più ‘truculento’ è il sogno di Imogene: l’esordio è subito tragico, con il sangue dell’amato sparso sulla riva; anche in questo caso si fa riferimento alla natura quieta, ma per sottolinearne l’estraneità in un momento così tragico; il «quando» introduce – analogamente all’altro sogno – la figura del consorte omicida e violento, che anche in questo caso grida, l’afferra e la trae a sé. Ora, se nella *Francesca da Rimini* il sogno prefigura la fine tragica della coppia per mano del marito tradito (come infatti avverrà), nel caso del *Pirata* questa ‘visione’ di Imogene appare incongrua, dato che la trama è costruita, al contrario, sulla morte violenta del marito Ernesto e non già di Gualtiero. Romani pensa quindi di legare il sogno a quanto appena riferito a Imogene da Itulbo, cioè al sospetto che il loro capo sia morto. Tale sogno sortisce, tuttavia, un effetto involontariamente ironico: esso, ritenuto premonitore da Imogene, contraddice la realtà (perché Gualtiero è vivo ed è già nel suo castello) e al tempo stesso prefigura i futuri eventi, ma rovesciandoli: a morire sarà infatti Ernesto per mano di Gualtiero, come Imogene stessa riconoscerà nel suo delirio finale (II/12: «...Ecco l’ignuda | deserta riva, ecco giacer trafitto | al mio fianco un guerrier...ma non è questo, | non è questo Gualtier... È desso Ernesto»). Ma, ricordato in pieno delirio, il sogno non sembra diventare, diremmo oggi, un significativo lapsus freudiano? In questo momento di follia, infatti, lei sembra pensare proprio a Gualtiero e a quella che sarà la sua imminente morte, e non a Ernesto. In tal modo, il sogno iniziale di Imogene si rivela *effettivamente* un sogno premonitore e Bellini, da parte sua, non si lascia sfuggire l’occasione di riprendere in questo punto frammenti della melodia ascoltata nella cavatina della protagonista.

Il brano del sogno, introdotto nella trama un po’ forzatamente da Romani (ma comunque funzionale alla resa musicale che qui tocca uno dei suoi vertici qualitativi), svela la fonte occulta da cui egli attinge il materiale ‘nuovo’ del libretto e, con effetto *sliding doors*, ci invita a entrare in tutt’altro spazio testuale. Non è difficile, infatti, ricondurre anche gli altri cambiamenti introdotti nell’opera proprio alla sua *Francesca da Rimini*. L’amore infelice di Gualtiero e Imogene è in sostanza da lui assimilato a quello mitico di Paolo e Francesca, in entrambi i casi ostacolato da un marito-tiranno, ossia Ernesto ora equiparato a Lanciotto. In particolare, la cavatina di Gualtiero (atto I, scena 2) presenta *mutatis mutandis* gli stessi caratteri di quella di Paolo (atto I, scena 8). Quest’ultimo torna in patria dopo la battaglia in cui, pur tra i pericoli, non ha mai smesso di pensare a Francesca, presso la quale viene ora a cercar la morte; in modo analogo, Gualtiero approda (dopo il naufragio) alla sua terra natia e rivela al Solitario come, in mezzo alle stragi compiute da fuorilegge, l’immagine adorata di Imogene fosse l’unica consolazione all’orrore della sua vita:

Francesca da Rimini, atto I, scena 8

Paolo. Eccomi alfin... Salve, o natal mia terra!
 Salve, o mio tetto antico!... Avidamente
 l'aura soave io bevo
 che Francesca respira; e il ciel vagheggio
 d'ogni dolcezza pieno,
 il ciel dagli occhi suoi fatto sereno.
 Francesca!... io per fuggirti
 corsi invano l'Italia, e invan fra noi
 monti frapposi e mari... in ogni lido
 meco venia lo stral, che ho fitto in petto;
 mi ti pingeva amore in ogni oggetto.
 Stanco di più combattere
 con la crudel mia sorte,
 vengo a cercar la morte,
 almen vicino a te.
 Saprò i sospir reprimere...
 Penar, tacer, languire...
 Tu mi vedrai morire
 e non saprai perché.

Il pirata, atto I, scena 2

Gualtiero. [...] Ma di'... Che fa Imogene?
 Mi è fida ancora? E d'ogni nodo è sciolta?
Solitario. Lasso! e pur pensi?...
Gual. A lei soltanto... Ascolta
 Nel furor delle tempeste,
 nelle stragi del Pirata,
 quell'immagine adorata
 si presenta al mio pensier,
 come un Angelo celeste
 di virtude consiglier.
Sol. Infelice! ed or che sperì?
Gual. Nulla io spero... ed amo e peno.
 Ma l'orror de miei pensieri
 quest'amor disombra almeno.
 Egli è un raggio che risplende
 nelle tenebre del cor.
 La mia vita omai dipende
 da Imogene, dall'amor.

Anche il duetto tra Imogene ed Ernesto (n. 9) è introdotto da alcuni versi che richiamano chiaramente quelli di una scena analoga tra Francesca e Lanciotto (atto I, scena 7). Quest'ultimo, tornato vincitore dalla guerra combattuta contro Ravenna, si sorprende di trovare la moglie in uno stato di profonda prostrazione, stato che acuisce i suoi sospetti riguardo a un possibile amante di Francesca, la quale – pur negando recisamente – non si fa scrupolo di affermare la sua contrarietà alle nozze, cui è stata costretta dal padre Guido; lo stesso avviene nel caso del confronto tra Ernesto, accecato dalla gelosia, e Imogene, che contrattacca ricordando le cause del suo matrimonio forzato (circostanze ambedue assenti nella fonte francese):

Francesca da Rimini, atto I, scena 7

Lanciotto. Francesca!... omai nel lutto
 e nel dolore eccedi; il tempo è giunto
 che più tacer non puoi donde sorgente
 abbia sì lungo pianto. Autor qualcuno
 creder mi è forza di tanti tuoi mali...
 Sgombra i sospetti miei.
Francesca. Sospetti? ... e quali?
 Ah! padre mio!... (*ricorrendo a Guido*)
Guido. Sì; parla; il tuo consorte
 sospetta a dritto; l'amor suo s'offende
 della tristezza onde il tuo core è vinto.
Franc. La mia tristezza... è naturale istinto.
 Far ch'ei taccia non posso... io ben tel dissi,
 rammentarlo dei tu, che andarne sposa
 era andarne al supplizio.
Lanc. O ciel! tu meco
 dunque infelice sei?
Franc. Presso a ciascun sarei
 ugualmente infelice. (*a Guido*) Io per le nozze
 nata non era; irresistibil forza

Il pirata, scena II, atto 3

Ernesto (ad Imogene che vuol ritirarsi) Arresta!
 Ognor mi fuggi!... Omai venuto è il tempo
 ch'io mi ti ponga al fianco, e sguarciar il velo
 di cui ti copri del tuo sposo al guardo.
 Morbo accusar bugiardo
 Più del tuo duol non vale... Egro è il tuo cuore,
 il tuo cuor solo.
Imog. Ah! sì, d'affanno ei muore.
 Lontana, il sai, profonda
 e inesauribil fonte
 hanno i miei mali. Una famiglia oppressa,
 un genitor estinto...
Ern. (interrompendola) E un nodo, aggiungi
 un detestato nodo, e il non mai spento
 pel tuo Gualtiero amor...
Imog. O ciel! che sento?
 Che mai rimembri? Ahi crudo!
 Ti basti ch'io son tua, che madre sono
 del figlio tuo; né ritentar mia piaga.
 Ch'ella gema in segreto almen t'appaga.

me al ritiro chiamava... a te piangendo
 un ritiro chiedea; me lo negava
 paterna autorità; vedi qual frutto
 dalle mie nozze hai colto?
 Eterno pianto!

Lanc. con forza Che ascolto!
 Donna le tue parole
 m'hanno trafitto il cor... Mal tu travisi
 del ver l'aspetto... ardi di un'altra fiamma.

Ern. Tu mi apristi in cor ferita
 della tua più sanguinosa.
 Empia madre e iniqua sposa,
 mal tu celi un cieco amor.

Imog. Quando al padre io fui rapita
 questo amor non era arcano:
 tu volesti la mia mano,
 né curasti avere il cor.

Degna di nota è ancora l'affinità delle situazioni nel caso del Terzetto (n. 10). Nella *Francesca da Rimini* (ultime battute dell'atto I) Lanciotto entra nella stanza della moglie e la sorprende con Paolo (la scena in cui leggono il libro 'galeotto'), quindi scoppia la sua ira e Francesca s'interpone tra i due uomini; la stessa cosa avviene con Ernesto, che sorprende l'incontro di Gualtiero e Imogene, con quest'ultima che s'interpone tra i due rivali:

Francesca da Rimini, atto I, scena 15

Paolo. Oh! rabbia!
 Lanciotto! Un rio spettacolo
 la reggia tua non abbia...
 Ella sarà macchiata
 da più nefando orror.
Lanc. Ah! traditor!... difenditi.
Franc., Guido, Coro.
 Fermate!... Oh! cielo! udite...
Lanc. Esci!
Paolo. Son teco.
Franc. Ah! barbari!
 Me pria, me pria ferite.
Gui. e Co. Fratello ei ti è.
Lanc. e Paolo. Scostatevi!
 Cieco il furor mi fa.
Tutti. È sparita, fuggita la pace:
 questo è giorno di sangue, d'orrore.
 Scuote intorno la torbida face
 delle furie la furia peggiore;
 a delirio ci/vi spinge a vicenda
 a misfatto ch'eguale non ha...
 Nella casa di Pelope orrenda
 questa reggia mutata sarà.

Il pirata, scena II, atto 7

Ern. Fuggi invano all'ira mia.
Gual. Io fuggir! Furente, insano,
 ti cercai due lustri invano...
 Né la sete del tuo sangue
 per due lustri in me scemò.
 Esci meco.
Ern. Sì, ti seguo.
Imog. Ah! pietade.
Ern. e Gual. Sangue io vo'.
a 3
Imog. Me ferite, me soltanto...
 Ch'io perisca... io sola, io sola.
 Ah dal Cielo, o Sol, t'invola,
 nega il giorno a tanto orror.
Gual. ed Ti allontana... è vano il pianto...
Ern. Sangue io voglio, e fia versato.
 Sei pur giunto, o di bramato
 di vendetta e di furor.
(partono)

Di più, sempre la stessa scena della *Francesca da Rimini*, in cui la scoperta dell'amore proibito dà l'avvio al sestetto dell'opera, utilizza alcune immagini e versi che presentano forti affinità con quelli della cabaletta di Imogene nella scena finale della pazzia:

Francesca da Rimini, atto I, scena 15

Giorno funesto, oscurati:
 copriti, o sol, d'un velo:
 cela alla terra, e al cielo
 l'estremo mio/suo rossor...
 Ah! che per me/lor le tenebre
 non han bastante orror.

Il pirata, atto II, scena 12

O Sole! Ti vela
 di tenebre oscure...
 Al guardo mi cela
 la barbara scure...
 Ma il sangue già gronda;
 ma tutta m'innonda...
 D'angoscia, d'affanno,
 d'orrore morirò.

Per inciso, è il caso di notare quanto l'immagine del 'sole', nel brano del *Pirata*, sia totalmente estranea alla fonte francese, i cui eventi erano per lo più avvolti nelle tenebre o casomai rischiarati dalla pallida luce lunare. Anche il delirio di Imogene, del resto, risulta qui meno esteso e complesso rispetto a quello presente nel *mélodrame*: certo – si può pensare – per lasciar spazio alla resa musicale (altro picco della partitura belliniana), ma non sarà forse perché, data questa sovrapposizione semantica (Imogene = Francesca), la scena di follia della protagonista appare ora assai meno giustificata?

Non può sfuggire, inoltre, l'analogia tra i due lavori riguardo alla morale dell'opera, affidata in entrambi i casi a personaggi secondari (le damigelle delle protagoniste), che attribuiscono in sostanza alla mala sorte, al destino avverso, gli eventi funesti accaduti. Nella *Francesca* Isaura dice (II/12): «Non è colma ancora di mali, | sorte avversa, la misura: | di più grande e ria sventura | spettatrice io sarò». Le fa eco nel *Pirata* Adele, che parlando del delitto commesso da Gualtiero, ne attribuisce la colpa al destino (II/11): «È forza, amiche, | compiangere il crudel; gemere è forza | un magnanimo cor degenerato | per avverso destin...». In sostanza, è la stessa morale enunciata da Guido, il padre di Francesca, nella tragedia di Pellico (atto IV, scena 3); a Lanciotto, che considera colpevole sua figlia, egli infatti risponde: «No; tremendo fato | noi tutti dannà a interminabil pianto!»²⁸

Ora, che i poeti melodrammatici facessero spesso ricorso, per la velocità con cui dovevano approntare i libretti e per la stessa stereotipia di questi ultimi, a materiale già impiegato in altri testi (propri o altrui) non è una novità, né era una prassi inusuale all'epoca. Ma in questo caso non si tratta soltanto di 'importare' alcuni versi o qualche situazione. Data l'organicità degli autoimprestati, si deve parlare piuttosto di un preciso filtro critico attraverso il quale Romani rilegge il testo di Nodier-Taylor: forse quest'ultimo, per le sue novità, poteva risultare ostico agli spettatori (e magari anche ai censori) italiani, o era troppo *romanticamente* sbilanciato agli occhi del 'classicista' Romani?²⁹ Una cosa è comunque certa: egli si propone di appoggiare quello che in sostanza è un truce dramma di adulterio e morte a una tragedia come la *Francesca da Rimini* che, nella versione di Pellico, aveva ancora una forte presa sulle scene italiane (e non solo). A partire dal 1815, cioè da quando per la prima volta fu rappresentata il 18 agosto al Teatro Re di Milano, tale lavoro non aveva infatti mai smesso di entusiasmare il pubblico, anche per la grande interpretazione offerta dall'attrice Carlotta Marchionni, celebrata al tempo per le sue eccezionali doti sceniche. E nel 1827 – proprio l'anno del *Pirata* e degli altri eventi culturali segnalati all'inizio – la *Francesca* giunge all'Odéon di Parigi in un adattamento di Constant Berrier.

Del resto, è stato notato in sede critica come la stessa *Francesca da Rimini* di Pellico – amico, tra l'altro, di Foscolo, Madame De Staël, Stendhal e Byron – fosse stata influenzata per alcuni aspetti da *Die Räuber* di Schiller (con la rivalità dei due fratelli e l'amore per la stessa

²⁸ Nella *Francesca da Rimini*, rappresentata a Napoli nel 1825 (con la musica di Luigi Carlini), il testo di Romani fu ampiamente rimaneggiato (scompare infatti il suo nome dal frontespizio del libretto): in particolare, nel brano del sogno (I/4) sono eliminate le ultime due strofe (da «Quando repente un turbine» in poi), così come vengono sopprese o trasformate le altre parti che qui abbiamo segnalato. Nel 1827, anno del *Pirata*, gli imprestati dalla *Francesca* del 1823 potevano quindi passare inosservati.

²⁹ Per ricostruire la poetica e l'attività creativa di Romani resta fondamentale la monografia di ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista*, Lucca, LIM, 1996.

donna), una delle fonti della tragedia di Maturin. E non bisogna inoltre dimenticare che negli ultimi mesi dello stesso 1815 il poeta e scrittore radicale inglese Leigh Hunt, relegato nella torre di Londra per i suoi scritti contro Giorgio principe reggente, aveva scritto il suo poema *The Story of Rimini* (con Francesca come eroina), pubblicato a Dublino nella primavera del 1816. Durante la sua prigionia, a visitarlo quotidianamente e a correggergli il lavoro era stato lo stesso Byron che, nel 1816, aveva incontrato Silvio Pellico a Milano e, affascinato dalla sua tragedia, aveva iniziato a tradurla in inglese; nel 1820, durante il suo soggiorno a Ravenna, Byron aveva realizzato una propria poetica traduzione del V canto dell'*Inferno* dantesco. Anche John Keats, sempre nel 1820, aveva composto i versi *A dream, after Reading Dante's Episode of Paolo and Francesca*, pubblicati nella rivista «The Indicator» diretta dallo stesso Leigh Hunt.³⁰ D'altra parte non è improbabile, visto il ruolo giocato da Byron in quegli anni nella gestazione della tragedia di Maturin, che anche quest'ultimo fosse stato influenzato all'epoca dalla storia riminese. Si tratta, quindi, di una rete di relazioni, temi, testi, viaggi, proiettata peraltro su un più vasto orizzonte europeo, che non faceva sembrare azzardati gli imprestiti effettuati da Romani per la sua rielaborazione del *Pirata*. Anzi, a renderli possibili fu proprio l'esistenza di questo virtuoso circuito culturale nonché, ovviamente, l'affinità di una trama che metteva in gioco sostanzialmente gli stessi ingredienti, e tutti ad alto voltaggio emotivo: amore travolgente e passionale, adulterio (concretamente realizzato o solamente pensato), senso di colpa, vendetta, morte o, meglio, unione degli amanti nella morte.³¹

Il fatto che il libretto della *Francesca da Rimini* di Romani, modellato sulla tragedia di Pellico, fosse stato messo in musica da compositori di secondo o addirittura terzo piano – come Feliciano Strepponi (Vicenza, 1823), Luigi Carlini (Napoli, 1825), Gino Staffa (Napoli, 1831), Giuseppe Fournier-Gorre (Livorno, 1832) per limitarci agli anni contigui al *Pirata*³²

³⁰ A questo riguardo è impossibile non ricordare la «Fantasia quasi Sonata» di Franz Liszt *Après une lecture de Dante* (composta nel 1849, ma il cui nucleo originario fu abbozzato negli anni Trenta), che riprende il titolo da una poesia del 1836 di Victor Hugo (compresa nella raccolta *Les voix intérieures* pubblicata nel 1837), che sembra a sua volta ispirarsi al titolo impiegato da Keats.

³¹ A tale circuito espressivo non potevano mancare le arti figurative (attraverso diversi *media*: olio su tela, acquaforte, acquerello, scultura), impegnate fin dagli inizi dell'Ottocento a rappresentare alcune scene dell'episodio dantesco: quella del bacio degli amanti, dell'improvvisa irruzione di Lanciotto, o delle anime di fronte al sommo poeta. Tra i numerosi artisti interessati alla storia di Paolo e Francesca citiamo solo quelli che operarono nel periodo che qui ci interessa (anni Venti): Vitale Sala (1823), Joseph Anton Koch (1823), William Blake (1824-'27), Pierre-Claude-François Delorme (1825-'30), Eugène Delacroix (1826 ca.), Clemente Alberi (1828). Per la componente visionaria e onirica colpisce soprattutto l'acquaforte di Blake, *The Lovers' Whirlwind* (qui riprodotta), conservata nel Birmingham Museum and Art Gallery: quasi un manifesto dell'amore romantico. Davanti a Virgilio e a Dante (svenuto) il vento, che trascina le anime degli amanti, è come un turbine d'energia, un'elettricità che unisce e divide i corpi e li risucchia nel vortice della loro passione: una spirale dinamica, questa, che sembra anticipare gli studi sul movimento e le audaci suggestioni futuriste di Giacomo Balla e Umberto Boccioni.

³² Anche Mercadante nel 1831 mise in musica il libretto di Romani per l'inagurazione della stagione di Carnevale del Teatro del Principe a Madrid, ma l'opera non fu mai rappresentata né lì (a causa di un diverbio del compositore con Adelaide Tosi), né l'anno seguente alla Scala (a causa delle pretese delle primedonne previste: Giuditta Pasta e Giulia Grisi). L'opera di Mercadante è stata eseguita per la prima volta al Festival della Valle d'Itria a Martina Franca il 30 luglio 2016 nell'edizione critica curata da Elisabetta Pasquini (Saverio Mercadante, *Francesca da Rimini*, dramma per musica in due atti (1830/31), edizione critica a cura di Elisabetta Pasquini, Bologna, Ut Orpheus, 2015).



FIG. 3. WILLIAM BLAKE, *The Lovers Whirlwind*, penna, inchiostro e acquerello, 530 x 374 cm, 1827, Birmingham, Museum and Art Gallery.

– ha purtroppo fortemente penalizzato, anche in ambito critico, un testo che all'epoca ebbe invece il merito di trasferire al mondo operistico un soggetto di grande importanza e richiamo, non solo per la cultura italiana.³³ A tal proposito, non sembra inutile ricordare, seppure per brevissimi cenni, le diverse interpretazioni date al personaggio di Francesca a partire dalla sua prima poetica comparsa nella *Commedia*. La creatura immortalata nel V canto dell'*Inferno* era stata assegnata da Dante, in ossequio alla morale cattolico-medievale, al girone dei lussuriosi, poiché ritenuta comunque responsabile di adulterio; e, nei secoli successivi, la cultura dell'*ancien régime* non l'aveva certo riscattata dal suo ruolo di peccatrice. Si deve soprattutto alla drammatizzazione teatrale compiuta dopo la Rivoluzione il radicale mutamento dell'immagine di Francesca che, divenendo interprete delle istanze borghesi e delle rivendicazioni ideologiche del tempo, si trasforma d'allora in avanti in vittima innocente di leggi crudeli e di un inganno matrimoniale voluto da un bieco potere tirannico. Essa diventa quindi l'eroina della dignità e del riscatto dalle oppressioni, dell'amore eterno, della

³³ Sulla *Francesca da Rimini* di Romani una breve analisi (dato il taglio generale del saggio) si trova in STEFANO VERDINO, *Come lavorava Felice Romani. Dalle fonti tragiche contemporanee ai melodrammi seri*, in *Felice Romani. Melodrammi, poesie, documenti*, a cura di Andrea Sommariva, Firenze, Olschki, 1996, pp. 145-181. Sull'argomento si veda anche il più recente saggio di PAOLO CASCIO, *Francesca da Rimini: un libretto di Felice Romani, tra Dante e Mazzini*, in «Dante e l'arte», 3, 2016, pp. 143-166.

passione che tutto vince, anche la morte.³⁴ Non solo: la stessa riscoperta di Dante nei primi decenni dell'Ottocento (la cosiddetta *Dante Renaissance*) si configura come un'operazione di grande rilievo sicuramente culturale, ma altresì politico. Nell'esaltare il mondo cristiano-medievale rispetto a quello classico l'immaginario romantico – attraverso i suoi massimi teorici (dai fratelli Schlegel a Madame De Staël) – considerò la *Commedia* un'opera viva, piena d'energia, e Dante come l'Omero dei tempi moderni, capace di penetrare in profondità nei misteri della vita e della morte. Al tempo stesso il sommo poeta, per gli intellettuali e gli artisti italiani, a cominciare da Foscolo e Mazzini, fu riguardato come il primo creatore dell'anima nazionale e il simbolo della libertà per l'eroica condotta che mantenne in vita e perché, nella Firenze del Trecento, non si piegò mai alla tirannia degli oppressori: una Firenze, questa, assai simile all'Italia di allora, divisa e martoriata da una medesima schiavitù (da parte degli austriaci, del Papa, dei Borboni).³⁵

Ora, la tragedia in cinque atti di Pellico è senz'altro l'opera che meglio raccoglie in sé l'alta densità simbolica e mitica che la storia di Paolo e Francesca aveva assunto nei primi decenni del XIX secolo.³⁶ Tale composizione, infatti, da un lato lusinga la vena patriottica del tempo assegnando a Paolo alcuni versi in cui si prospetta l'idea di una patria comune e la necessità di combattere tutti insieme contro lo straniero;³⁷ dall'altro, tratteggia un'immagine

³⁴ È molto nutrita la bibliografia su questo argomento, dato che dalla fine del Settecento una folta schiera di artisti ha dedicato al personaggio di Francesca e alla storia riminese opere d'arte in ogni forma d'espressione e in ogni lingua (più di 250 drammi teatrali, racconti e poesie, più di 300 dipinti, incisioni, sculture, oltre 150 musiche tra melodrammi e opere strumentali di autori noti e sconosciuti). Negli ultimi anni sono usciti diversi saggi e atti di convegni dedicati: cfr. in particolare FERRUCCIO FARINA, *Una Francesca ritrovata. Francesca da Rimini in una sconosciuta composizione poetica del 1795*, «Romagna arte e storia», 73, 2005; ID., *Francesca da Rimini, sulle tracce di un mito*, «Romagna arte e storia», n. 78, 2007; ID., *Desiderio di libertà. Francesca da Rimini tra poesia e teatro nel primo Risorgimento*, «Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche», xvi, 2013, pp. 267-286; PAOLO CASCIO, *Francesca da Rimini* cit.

³⁵ Ad August Wilhelm Schlegel si deve la prima versione tedesca, sia pure parziale, della *Commedia* (1791), che segnò l'avvio degli studi romantici su Dante, proseguiti poi insieme al fratello Friedrich. I giudizi su Dante di Madame De Staël sono contenuti in EAD., *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, vol. I, Paris, Colburn, 1812, e in EAD., *Corinne ou l'Italie*, Paris, Nicolle, 1818. L'interesse di Foscolo per Dante, una costante della sua biografia, s'intensifica negli anni dell'esilio, quando lo scrittore dedica al sommo poeta, che considerava una sorta di *alter-ego*, diversi contributi critici. Il primo risale al 1818 e consiste in due articoli, pubblicati tra il febbraio e il settembre nella «Edinburgh Review»: cfr. UGO FOSCOLO, *Sulla lingua italiana. Discorso III*, in *Opere edite e postume di Ugo Foscolo*, vol. IV, *Prose letterarie*, Firenze, Le Monnier, 1850. Anche Mazzini dedicò diversi scritti a Dante, il primo dei quali è un articolo del 1826, *Dell'amor patrio di Dante*, in GIUSEPPE MAZZINI, *Scritti editi e inediti di Giuseppe Mazzini. Edizione diretta dall'autore*, Milano, Daelli, 1862, vol. II. Sull'argomento cfr. anche PAOLO CASCIO, *Francesca da Rimini* cit. Per la tematica qui affrontata è inoltre interessante la monografia di MICHAEL PITWOOD, *Dante and the French Romantics*, Genève, Droz, 1985, che mette in luce, tra l'altro, l'interesse di Nodier per Dante, da lui ritenuto (nel saggio citato *Du fantastique en littérature*): «le premier génie fantastique de la Renaissance par ordre de date, et aussi par ordre de supériorité».

³⁶ FRANCESCA DA RIMINI | TRAGEDIA | DI | SILVIO PELLICO. | MILANO | CO' TIPI DI GIOVANNI PIROTTA | 1818. Per i problemi testuali della tragedia cfr. ALICE AVANZI, *Il testo della Francesca da Rimini di Silvio Pellico*, «Prassi ecdotiche della modernità letteraria», 2, 2017 (rivista disponibile on line): <https://riviste.unimi.it/index.php/PEML/index>.

³⁷ Tale passaggio di Paolo si trova nell'Atto I, scena 5: «Per chi, di stragi, si macchiò il mio brando? | Per lo straniero. E non ho patria forse, | cui sacro sia de' cittadini il sangue? | Per te, per te, che cittadini hai pro-

di Francesca come vittima sostanzialmente incolpevole: non solo si era invaghita di Paolo ben prima del matrimonio con Lanciotto, ma anche in seguito, pur confessando all'amato la sua passione, non viene meno ai doveri coniugali. Casomai, come le ricorda Paolo (nel finale dell'opera), la colpa va ricercata in coloro che l'hanno 'imprigionata' in una situazione assurda: «Tiranni | gli uomini e il cielo fûr con noi! [...] Più non ha dritti alla sua prole un padre | che a sue voglie tiranniche l'immola»: passaggi, questi, che decisamente risentono della crisi dell'istituto matrimoniale e familiare seguito alla caduta dell'*ancien régime*.

Non è possibile in questa sede analizzare una tragedia assai complessa come quella di Pellico. Basterà richiamarne alcuni elementi. Innanzi tutto, l'essenzialità della trama incentrata sostanzialmente su quattro figure: Francesca, suo marito Lanciotto, suo cognato Paolo, suo padre Guido, il che favorisce la concentrazione degli affetti drammatici, rendendo così ancora più esplosivi i conflitti interpersonali. Tra questi il più dirompente, ai fini dell'azione, è senz'altro la gelosia di Lanciotto, tanto rabbiosa quanto impotente, perché entrambi i rei proclamano sì di amarsi, ma assicurano di sacrificare l'amore ai rispettivi doveri di moglie e di fratello. L'altro elemento è, ovviamente, la passione debordante che investe e travolge i tre protagonisti, spingendoli ai limiti della ragione. Deliri, improvvisi mancamenti, sogni premonitori accompagnano fin dai primi due atti l'amore 'proibito' di Francesca che, oppressa dal senso di colpa, nasconde la sua passione, oltre che al padre e al marito, allo stesso Paolo, finché nell'atto III i due innamorati si confessano reciprocamente il loro amore; al momento della partenza di Paolo, lo svenimento di Francesca svela tuttavia la sua passione per il cognato, ciò che innesca la furente reazione di Lanciotto, anch'egli in preda al delirio ma a causa della gelosia. Nell'ultimo atto (scena 3), l'estremo squilibrio della situazione 'contagia' anche Paolo, che rivela all'amata una «truce vision» avuta in sogno, il cui contenuto prefigura l'imminente delitto (da qui Romani trae spunto per il sogno della sua Francesca, ripreso poi nel brano di Imogene):

Paolo: [...] Qual truce
vision m'assale! Immersa io vidi
te nel tuo sangue moribonda; a terra
mi gettai per soccorrerti... il mio nome
proferivi, e spiravi! – Ahi disperato
delirio! invano mi svegliava; il fero
sogno mi sta innanzi agli occhi.

Il terzo elemento, non testuale bensì performativo, riguarda l'importanza decisiva che assume l'interpretazione dell'attrice Carlotta Marchionni (per la quale fu probabilmente scritta la tragedia), ritenuta l'artefice del grande successo dell'opera. Il suo nuovo modo di recitare può desumersi da alcune testimonianze coeve. La prima la vede impegnata nella famosa tragedia di Alfieri *Mirra*, suo cavallo di battaglia insieme alla *Francesca da Rimini*: un'altra opera incentrata, tra l'altro, sul forte senso di colpa della protagonista (per un amore incestuoso)

di, | Italia mia, combatterò, se oltraggio | ti muoverà la invidia. E il più gentile | terren non sei di quanti
 scalda il sole? | D'ogni bell'arte non sei madre, o Italia? | Polve d'eroi non è la polve tua? | Agli avi miei tu
 valor desti e seggio, | e tutto quanto ho di più caro alberghi!».

e su sentimenti estremi. Si tratta di una rappresentazione che, com'è riportato dal recensore dei «Teatri», ha luogo a Milano nel marzo del 1828, pochissimi mesi dopo la prima del *Pirata*:

Teatro Re – *Mirra* – Far manifesto cogli atteggiamenti del volto e della persona un tremendo segreto dell'animo, che niuno avrebbe mai potuto immaginare, che svelato farebbe orrore a chi il risapesse, che vorrebbe celare perfino a se stesso chi ne è depositario e in un vittima, è il massimo della drammatica perfezione. Hayez! Se tu vedesti *Carlotta Marchionni*, in *Mirra*, il tuo solo pennello, che costringe le più intense passioni dell'animo a portarsi su le forme esterne della persona, varrà a ritrarre il magistero di questa Attrice sì portentosa. Le parole perdono il loro effetto nel voler esprimere quella graduata prostrazione che assaliva tutte le membra della sciagurata, le sue lotte interne ai palpiti esterni commesse, l'arte degli sguardi d'onde trapelava la fatal fiamma che la struggeva nel momento in cui s'accingeva a far certi i genitori che ella si sarebbe sposata a Pereo.³⁸

Quella di *Mirra* di Alfieri è considerata una delle sue migliori interpretazioni fin dal 1816, come riporta il «Corriere delle dame» di quell'anno, che afferma che con questa Carlotta superò la celebre attrice alfieriana Anna Fiorilli Pellandì «sia per le mosse degli occhi, che pel muto parlare degli atti e della fisionomia».³⁹ Il personaggio, che svela il suo peccaminoso segreto nell'ultimo atto, nei primi quattro è reso solo con lievi e continue allusioni alla sua passione incestuosa. L'inquietudine interiore di *Mirra* è sapientemente dosata e lasciata intuire semplicemente attraverso nascoste sottolineature che esaltano la capacità dell'attrice nel controllare registri interpretativi tra loro antitetici. Ci troviamo, quindi, di fronte a un nuovo stile attoriale che potremmo definire 'a linee spezzate', a una sorta di partitura a più strati, in cui l'interprete – attraverso un controllato gioco combinatorio di intonazioni, gesti, sguardi – può improvvisamente e repentinamente scartare dall'azione esterna a quella interiore del personaggio e viceversa, offrendone così un chiaroscuro idoneo a uno stato psichicamente alterato. Questo nuovo stile di recitazione ha, oltre tutto, una forte presa sugli spettatori. Una testimonianza più tarda di uno dei biografi dell'attrice, Luciano Galleani, è particolarmente interessante sotto questo profilo. Parlando in particolare della sua interpretazione della *Francesca da Rimini*, egli scrive:

Profonda cultrice dell'arte di Talia seppe strappar le lacrime agli spettatori e commuovere i cuori più freddi, tanta era la passione e l'intelligenza, tanto il cuore ed il calore che spiegava nell'esprimere coll'accento e col gesto i sentimenti d'amore e di trepidazione, di malinconica delicatezza e di mortal dolore espressi in quella poesia sublime. La Marchionni fece sì che la nuova tragedia del Pellico fosse di repente incoronata da un plauso a cui fecero eco piangendo tutte le donne d'Italia; plauso che forse più caldo venne a rinnovarsi ogni qual volta la FRANCESCA fu riprodotta da lei. Ma da lei sola, poiché gli altri attori del suo tempo recitavano, essa sola sentiva e sapeva esprimere gli interni sensi; [...] ella aveva un metodo di presentarsi sì spiccato, una espressione di porgere sì decisa, tanta nobiltà e maestà di mosse come di principessa, tanti i talenti che a darle maggior perfezione natura ed arte le avevano profusi, che a ragione fu decantata

³⁸ «I Teatri», 13 marzo 1828, p. 790.

³⁹ «Il Corriere delle Dame», 4 maggio 1816, 18, p. 139.

come la prima delle attrici vissute, e facilmente fu spiegato l'impero ed il fascino che esercitava sul pubblico ascoltatore.⁴⁰

Ci siamo soffermati su questi aspetti perché, nell'adattare un soggetto come *Francesca da Rimini*, un letterato – oltre che librettista – come Romani (tra l'altro ammiratore di Alfieri)⁴¹ non poteva non conoscere le complesse problematiche riguardanti sia le stratificazioni semantiche connesse a un tema 'caldo' come questo, sia le sue implicazioni performative. È probabile, anzi sicuro, che Romani non trovò in musicisti come Strepponi o Carlini una sponda idonea a far risaltare tutte le potenzialità insite in tale soggetto. Fu forse per questo che egli trasferì parte del materiale del suo libretto della *Francesca* nel *Pirata*, che si trasforma così in una sorta di *remake* della mitica storia riminese o, meglio, in una *Francesca da Rimini* ora pienamente realizzata, ottenendo questa volta il successo sperato – grazie soprattutto alla musica di Bellini («Io sudai 15 anni per trovare un Bellini!» dirà Romani nel *Necrologio* steso per la morte del compositore) – e suscitando altresì negli spettatori le stesse reazioni commosse. Occorre tuttavia aggiungere che tale successo fu anche il frutto di una diversa strategia operativa messa in atto dallo stesso Romani. Proprio dal raffronto della *Francesca da Rimini* con *Il pirata* emerge, infatti, come il librettista realizzasse per la musica belliniana un testo assai più concentrato e organico sul piano della costruzione del dramma, con la scelta per di più di specifiche parole o frasi-chiave verso le quali lo spettatore potesse più facilmente indirizzare la propria attenzione: una soluzione, questa, che fu probabilmente propiziata e richiesta dallo stesso Bellini.

Dati tali presupposti, non sembra pertanto un caso che in quest'opera il giovane compositore catanese si sforzasse di trovare un linguaggio nuovo e comunque più idoneo a esprimere una materia così emotivamente sbilanciata. Né sorprende che cercasse uno stile di declamazione che, in qualche modo, fosse capace di riprodurre quello adottato da interpreti quali la Marchionni. Come osservato già dai critici del tempo, Bellini qui propone infatti un periodare non più simmetrico ma vario e irregolare, perché volto a cercare l'esatta corrispondenza della linea melodica con gli accenti naturali delle parole e con la sintassi del testo. Perciò grande importanza assume il recitativo: da arido riempitivo tra un numero e l'altro esso diventa una forma assai più mobile e flessibile in grado di sfociare, senza soluzione di continuità, in ariosi fortemente espressivi, che a loro volta trascolorano in sezioni liriche vere e proprie, caratterizzate da una più ampia cantabilità. Si tratta di una scrittura vocale che richiede ai cantanti affinate qualità di accentazione e di fraseggio per rendere al meglio i

⁴⁰ LUCIANO GALLEANI, *Lettere inedite di Pietro Giordani dirette a Carlotta Marchionni celebre attrice drammatica precedute da una biografia d'entrambi*, Torino, Arnaldi, 1871, pp. 26-27. Sulla Marchionni e gli attori di questo periodo cfr. CLAUDIO MELDOLESI, *Storia di attori, 1806-1830: un teatro psicologico*, in CLAUDIO MELDOLESI, FERDINANDO TAVIANI, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 168-222; FRANCESCA SIMONCINI, ANTONIO TACCHI, *Carlotta Marchionni*, «Drammaturgia», xii/2, 2015, pp. 201-222.

⁴¹ Nella *Francesca da Rimini* una delle fonti d'ispirazione di Romani è il *Filippo* di Alfieri, tragedia basata anch'essa sull'amore colpevole e adultero di Carlo e Isabella: si veda, ad esempio, la scena dell'imprigionamento di Paolo e Francesca con Lanciotto che dice (II/4): «...Eccovi un ferro e un nappo ... | scegli qual vuoi, tu primo (a Paolo)», una battuta chiaramente ripresa dal *Filippo* in cui il protagonista fa lo stesso invito agli amanti (V/4): «Eccovi, a scelta | quel pugnale, o quel nappo. | O tu, di morte | dispregiator, scegli tu primo (a Carlo)»: cfr. STEFANO VERDINO, *Come lavorava Felice Romani* cit., p. 159.

complessi significati del testo: in sintesi, abilità attoriali oltre che vocali. La parte di Gualtiero, ad esempio, è scritta per il famoso tenore contraltino Giovanni Battista Rubini: essendo cantante dalla voce chiara, di ampia estensione e propensione all'agilità, ci si sarebbe aspettati per lui una scrittura fortemente virtuosistica. Al contrario, Bellini ne concepisce una per lo più ancorata al canto sillabico e quasi del tutto aliena da melismi e agilità acrobatiche. Ciò può costatarsi nel primo tempo della cavatina («Nel furor delle tempeste»), affidata a una cantilena malinconica, priva quasi di colorature, quindi perfettamente adatta al profilo per niente 'maledetto' del personaggio; un aspetto ribadito nella cabaletta («Per te di vane lagrime»), che evita le energiche accelerazioni tipiche di questa sezione e, anzi, rafforza il tono patetico della sortita del protagonista.

Ancora più emblematico è lo stile adottato per la parte di Imogene, interpretata alla prima milanese dal soprano Henriette Méric-Lalande, che a Parigi aveva tra l'altro studiato recitazione con il grande attore François-Joseph Talma. Il suo racconto del sogno («Lo sognai ferito, esangue») utilizza un profilo melodico e un impianto formale di grande libertà e innovazione. I primi sei versi del brano (fino a «il mar tacea») sono intonati mediante un canto sillabico interrotto da brevi pause, in relazione all'andamento angosciato della narrazione, e oscillante intorno a una sorta di corda di recita (la quinta della tonalità d'impianto, in Sol minore, cioè re); la tensione così creata sembra almeno temporaneamente sciogliersi in un periodo regolare, in corrispondenza dei versi «Era sorda la natura», periodo che viene supportato da un tappeto armonico cangiante (Sol minore, poi Mi bemolle maggiore, fino al Mi bemolle minore nelle sei battute intermedie, sostenute dal coro delle donne). Imogene prosegue dunque il suo racconto in stile cantabile per altre sei battute, quando interviene un altro brusco cambiamento, con un canto nuovamente declamato, in relazione al momento del racconto in cui irrompe il marito («Quando a un tratto il mio consorte»); quindi, mentre le dame di corte invocano il cielo, il canto della protagonista sembra segnare il passo, arenandosi in frasi staccate, a mo' di recitativo («Muta, oppressa, sbigottita»). Soltanto col ritorno del *refrain* in Mi bemolle maggiore («E mi seguiva sui venti») il racconto riprende flusso e continuità.

Altrettanto significativo di questo *stop and go* del filo melodico è il duetto tra Gualtiero e Imogene, ossia il momento-*clou* dell'atto I, in cui avviene l'incontro-scontro tra gli amanti. È interessante come nella lunga scena iniziale del numero (in corrispondenza della fase preparatoria al riconoscimento di Gualtiero da parte di Imogene) si alternino ancora una volta recitativo e arioso, quest'ultimo utilizzato per le parti più toccanti del dialogo; al momento della scoperta dell'identità del pirata scatta il tempo d'attacco («Tu sciagurato ah! fuggi»), in cui i due personaggi si affrontano con vibranti argomentazioni a contrasto (accuse da una parte e giustificazioni dall'altra); tale scontro dialettico prosegue nel cantabile («Pietosa al padre! e meco»), zona tradizionalmente riservata allo sfogo lirico e che qui assume invece una funzione dinamica (nonostante la regolarità strofica del testo), sottolineata da una linea melodica *durchkomponiert* (ossia che si distende senza ripetizioni), la quale sale gradualmente di registro fino a scaricarsi su un doppio acuto finale. Di più, nell'ultimo distico di Gualtiero, Bellini rinuncia a una più aperta cantabilità per introdurre un brusco passaggio in declamato in corrispondenza dei versi: «Perfida! hai colmo appieno | de' mali miei l'orror», in cui la musica stessa sembra arrendersi di fronte all'emozione ormai devastante del personaggio. Il numero quindi sfocia, dopo un breve e movimentato tempo di mezzo (in cui entra in scena

il figlio di Imogene), nella cabaletta («Bagnata dalle lagrime»), in cui avviene la classica (per questo tipo di duetti) riconciliazione tra gli amanti.⁴²

Il medesimo stile vocale flessibile, modellato direttamente sul diagramma psichico di Imogene, è impiegato nella scena finale della follia. Essa è introdotta da una melodia del corno inglese accompagnato dall'arpa. Tale brano strumentale è associato a una lunga pantomima: infatti, Bellini stesso annota in partitura una serie di didascalie, a mo' di indicazioni di regia. Il compositore immagina un vero e proprio *tableau larmoyant*, che ha lo scopo di creare nello spettatore la giusta empatia nei confronti della protagonista (il corsivo è mio):⁴³

(Qui esce Imogene tenendo il figlio per mano. S'inoltra a lenti passi, guardando intorno smarrita. Ella *piange*. Le Donzelle stanno da parte osservandola e *piangendo*)... (Par che cerchi cosa nello spazio dell'aria)... (Segni di contento)... (Ricade nel dolore)... (S'inoltra più innanzi alla scena con passi irregolari e lascia il figlio; questi cerca consolarla *piangendo*, ma ella più non l'ode).

Dopo il preludio Imogene, in un ampio arioso, dà quindi sfogo al suo delirio, sottolineato da dolenti incisi orchestrali che riprendono, a mo' di rimembranza, frammenti della melodia relativa al sogno iniziale. Grazie a questa ricorrenza tematica il compositore può dare plastica e sonora evidenza al meccanismo inconscio della protagonista e alle sue ambiguità represses. La musica, in questo caso, sembra infatti contraddire le parole di Imogene: il sogno si è dunque avverato? Sta parlando di Ernesto o proprio di Gualtiero (dato che riprende la 'visione' in cui era lui a morire)? Si giunge comunque all'estatico cantabile («Col sorriso d'innocenza»), in cui la sua farneticante immaginazione per un momento si placa in una visione di pace, realizzata attraverso una semplice melodia discendente per gradi congiunti, però più volte variata per celare la regolare struttura del brano; dopo questo canto spianato irrompe quindi la stretta, in cui gli arditi salti di settima e le impervie colorature esprimono le vorticosi giravolte del suo squilibrio mentale. Da questi esempi si può facilmente intuire come Bellini intendesse 'teatralizzare' lo stile vocale dei suoi cantanti (cioè renderlo simile alla recitazione attoriale) e, d'altra parte, il suo epistolario, almeno dal 1827 in poi, è ricco di apprezzamenti per gli interpreti che sapevano unire canto e azione: anzi, è proprio *Il pirata*, secondo il compositore, a mettere in mostra le doti di attore di Rubini (e non solo quelle di cantante).⁴⁴ Ma non sfugge come, in un periodo di forte sperimentazione artistica, anche il linguaggio pluristratificato della musica potesse contribuire, da parte sua, a ispirare il *modus operandi* degli attori, che si esibivano, oltre tutto, in ambienti contigui a quelli di librettisti,

compositori e cantanti: è uno scambio, questo, che attende ancora di essere attentamente

⁴² Per la peculiarità di questo duetto cfr. GIORGIO PAGANNONE, *Il duetto nell'opera dell'Ottocento: musica e dramma*, «Musica Docta», v/2, 2012, pp. 55-68: 61.

⁴³ Proprio a questo finale si riferisce, infatti, il recensore dei «Teatri» (citato nelle prime pagine di questo scritto), quando parla d'«un carattere sì tragico, che toglie il varco alle lagrime, e strazia il cuore».

⁴⁴ In una lettera a Rubini del 4 gennaio 1828 Bellini infatti scrive: «[...] se non vi era il *Pirata*, dove aveste il mezzo di far vedere di che eravate capace quando la musica era scritta nelle vostre corde, voi partivate da Milano colla opinione di tenore da cavatina e non con quella di grande cantante ed attore»: VINCENZO BELLINI, *Carteggi*, edizione critica a cura di Graziella Seminara, Firenze, Olschki, 2017, pp. 83-84: 83.

approfondito.⁴⁵

Esula da questo scritto il compito di analizzare la partitura belliniana. Bastano comunque questi pochi cenni per capire come librettista e compositore avessero collaborato a stretto contatto e seguito una condivisa strategia comunicativa. Piuttosto è il momento di ritornare, per concludere, al problema posto all'inizio di questo viaggio: come viene, dunque, metabolizzato il dramma del pirata al di qua delle Alpi? Dal materiale raccolto possiamo comprendere meglio come, giunta in Italia, la storia di Bertram e Imogene, rimodulando il *côté fantastique* della fonte, abbia acquistato un diverso significato: essa non è più espressione – come la tragedia inglese o il *mélo* francese – di un apocalittico naufragio esistenziale, vissuto ai limiti della ragione, né è una metafora della crisi sociale e identitaria propria di un sistema che ha perso ormai il suo baricentro etico e non può che produrre ‘mostri’ (si pensi che il *Frankenstein* di Mary Shelley, pubblicato nel 1818, è praticamente contemporaneo del *Bertram* di Maturin e del ‘doppio’ *Jean Soggar* di Nodier: tutte comunque figure maschili). Il *pirata* di Romani e Bellini, pur non rinunciando ai deragliamenti della psiche, si configura – grazie alla sovrapposizione semantica della *Francesca da Rimini* – come una vera e propria tragedia familiare, che nella follia di Imogene (quindi nel ruolo della donna) svela il punto critico di un modello patriarcale non più confacente al mondo emerso dalla Rivoluzione, e che già Rossini aveva cominciato a esplorare.⁴⁶ Tale opera funziona, pertanto, come una sorta di ‘matrice’, di modello di riferimento, per una serie di melodrammi di questi anni – quali, ad esempio, *I Capuleti e i Montecchi*, *Anna Bolena*, *Norma*, *Parisina*, *I Puritani*, *Lucia di Lammermoor*, *Inès de Castro*, *Pia de' Tolomei* – che, attraverso varie combinazioni e differenti *plot* (non pochi incentrati sugli stessi elementi del *Pirata*, inclusi il sogno e la follia della protagonista), sono imperniati sulla figura dell'eroina romantica tipicamente caratterizzata dal binomio virtù-sfortuna. Anzi, si può dire che queste composizioni, prese nel loro complesso, offrono una sorta di fenomenologia del problematico ruolo assunto dalla donna nel periodo della Restaurazione (e non solo).

La nuova sensibilità romantica fautrice della liberazione dell'io più autentico, schierandosi contro convenzioni e schemi prefissati, esalta l'amore-passione contro i matrimoni combinati. Al tempo stesso, la reazione al comportamento libertino delle aristocrazie europee (che

⁴⁵ Qualche illuminante osservazione su questo aspetto può trovarsi in FERDINANDO TAVIANI, *La poesia dell'attore*, in CLAUDIO MELDOLESI, FERDINANDO TAVIANI, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento* cit., pp. 135-167.

⁴⁶ In alcune opere serie di Rossini – come *Tancredi*, *Otello*, *Eduardo e Cristina*, *Bianca e Falliero*, *Ricciardo e Zoraide*, *La donna del lago*, *Maometto II* – è già evidente il conflitto post-rivoluzionario tra autorità e libertà, leggibile in filigrana nel contrasto padre-figlia, con la protagonista femminile (soprano), innamorata di un eroe (contralto, tenore o basso) contro la volontà del padre di lei (tenore baritonale o basso), che per ragioni politiche o di altra natura vuole invece imporre alla figlia uno sposo di suo gradimento (basso o contralto). Cfr. su questo argomento PHILIP GOSSETT, *La rozza villanella e la cetra d'oro*, in GIOACHINO ROSSINI, *Ricciardo e Zoraide*, programma di sala, Pesaro, Rossini Opera Festival, 1990, pp. 9-16; GLORIA STAFFIERI, *Scott al Cirque Olympique: una nuova fonte per La donna del lago*, in *Alle più care immagini. Atti delle due giornate di studi rossiniani in memoria di Arrigo Quattrocchi* (Roma, Università La Sapienza, 27-28 maggio 2011), a cura di Daniela Macchione, Milano, Il Saggiatore, 2017, pp. 83-122; FABRIZIO DELLA SETA, *Preoccupazioni famigliari nella drammaturgia (seria) di Rossini*, in *Rossini 2017*, Atti del Convegno internazionale (Pesaro 9-11 giugno 2017), in corso di stampa. C'è da aggiungere che il tema della crisi della famiglia tradizionale diventa oggetto di particolare interesse in questi anni anche per il teatro di parola: cfr. CLAUDIO MELDOLESI, *Storia d'attori* cit., in particolare pp. 213-222.

favoriva la libertà sessuale della donna e la sua forte presenza nella società) porta in auge, a partire dalla fine del Settecento, una nuova morale borghese che stabilisce, però, un'idea della virtù femminile fortemente penalizzante, poiché incentrata sulla sottomissione della moglie al marito, nonché sulla sua esclusiva dedizione alle cure domestiche e all'educazione dei figli.⁴⁷ Pertanto nei romanzi e nei drammi, incluse le opere di questo periodo (specie quelle di Bellini e Donizetti), balza prepotentemente in primo piano il dilemma tragico tra passione erotica e vincolo coniugale. Si tratta, in realtà, di un universo ambiguo e crudele: l'amore-passione mette in risalto e in crisi l'istituto del matrimonio combinato, con la relativa contestazione della patria potestà; ma una fine rovinosa, ossia la pazzia o la morte o quasi sempre entrambe, è riservata a chi contravviene (o solo si sospetti che contravvenga) al proprio ruolo di madre amorevole e moglie fedele. D'altra parte, già in quel fatidico 1827, un secondo filone tematico è pronto ad affacciarsi sulle scene italiane: quello dell'amor patrio, che – in linea con i nuovi soggetti storici in gran parte provenienti da Parigi – andrà ad alimentare, sotto abili coperture, un nuovo repertorio e un vivace dibattito critico. Anche questo aspetto, come abbiamo visto, è perfettamente rappresentato nell'architetto della *Francesca da Rimini* di Pellico, come dire che amore-passione e amor di patria si andavano configurando come due facce dello stesso fenomeno culturale e politico: il romanticismo da una parte, il liberalismo (in Italia con connotazioni risorgimentali) dall'altra. A questo riguardo, è interessante, oltre che sintomatica, la lettura in chiave politica che il giovane patriota siciliano Giuseppe La Farina darà proprio del *Pirata*, in occasione della commemorazione di Bellini all'Accademia Peloritana di Messina il 26 novembre 1835:

Ma che cosa era il Pirata?... Era un'opera, che dava il quadro d'un passato tempo in Italia, mostrava la tirannia di un duca di Caldora, l'amore infelice di un misero Siciliano – Era una lezione di morale ricavata da patrie cronache – Era un cantico di dolore su i popoli oppressi dalla prepotenza – [...] Una mostra della divina vendetta – Era infine un'azione di Romani e Bellini conforme al loro sentimento; un'opera, che tendeva al santissimo scopo di giovare dilettaando.⁴⁸

Si tratta, in questo caso, di un aspetto legato alla ricezione del *Pirata* e che nulla rivela riguardo a eventuali interessi patriottici nutriti dagli autori al momento della creazione dell'opera, anche se detti interessi non si possono escludere, vista la complessa simbologia che un soggetto come la *Francesca da Rimini* già di per sé inglobava. La testimonianza riportata coglie, tuttavia, quel movimento profondo della società italiana che – grazie anche alle opere

di letterati, artisti e intellettuali della generazione romantica impegnati nell'elaborare in vario

⁴⁷ Su queste tematiche cfr. ELENA PULCINI, *Amour-passion e amore coniugale. Rousseau e l'origine di un concetto moderno*, Venezia, Marsilio, 1990; ALBERTO MARIO BANTI, *L'onore della nazione. Identità sessuali e violenza nel nazionalismo europeo dal XVIII secolo alla Grande Guerra*, Torino, Einaudi, 2005; ROBERTO BIZZOCCHI, *Nuova morale per la donna e la famiglia*, in *Il Risorgimento*, a cura di Alberto Mario Banti e Paul Ginsborg, in *Storia d'Italia, Annali* 22, Torino, Einaudi, 2007, pp. 69-96; nello stesso volume cfr. anche MARTA BONSAITI, *Amore familiare, amore romantico e amor di patria*, *ivi*, pp. 127-152.

⁴⁸ Testimonianza riportata in MICHAEL SAWALL, «Guerra, Guerra»: la ricezione politica di Bellini durante il Risorgimento, in *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita cit.*, vol. II, pp. 595-604: 598.

modo il mito della nazione italiana – condurrà di lì a poco al fatidico 1848 e poi a eventi ancora più turbolenti in vista dell'Unità.⁴⁹

Nulla ci sembra più adatto, per concludere questa lettura, che richiamare l'incipit del grande romanzo ambientato proprio nell'Italia della Restaurazione: *La Chartreuse de Parme* del 1839. Il memorabile preludio napoleonico mette in luce come il mondo nuovo emerso dalla Rivoluzione abbia repentinamente liquidato non solo il modello politico dell'*ancien régime* ma anche il suo sistema di valori, coinvolgendo (e sconvolgendo) persino la dimensione privata dell'esistenza. L'arrivo a Milano della 'giovane' armata francese segna, infatti, un netto mutamento dei costumi italiani e del modo di vivere la sfera affettiva, che dall'arido 'contratto' matrimoniale vira verso la manifestazione di emozioni profonde e appassionante: l'architettura, queste ultime, del melodramma romantico e dello stesso *Pirata*, con cui il romanzo peraltro condivide il finale tragico riservato ai protagonisti. La pagina stendhaliana offre all'opera un ulteriore spazio di risonanza:

Le 15 mai 1796, le général Bonaparte fit son entrée dans Milan à la tête de cette *jeune armée* qui venait de passer le pont de Lodi, et d'apprendre au monde qu'après tant de siècles César et Alexandre avaient un successeur. Les miracles de bravoure et de génie dont l'Italie fut témoin en quelques mois *réveillèrent un peuple endormi*; huit jours encore avant l'arrivée des Français, les Milanais ne voyaient en eux qu'un ramassis de brigands, habitués à fuir toujours devant les troupes de sa majesté impériale et royale: c'était du moins ce que leur répétait trois fois la semaine un petit journal grand comme la main, imprimé sur du papier sale.

Au moyen âge, les Lombards républicains avaient fait preuve d'une bravoure égale à celle des Français, et ils méritèrent de voir leur ville entièrement rasée par les empereurs d'Allemagne. Depuis qu'ils étaient devenus de fidèles sujets, leur grande affaire était d'imprimer des sonnets sur de petits mouchoirs de taffetas rose quand arrivait le mariage d'une jeune fille appartenant à quelque famille noble ou riche. Deux ou trois ans après cette grande époque de sa vie, cette jeune fille prenait un cavalier servant: quelquefois le nom du sigisbée choisi par la famille du mari occupait une place honorable dans *le contrat de mariage*. Il y avait loin de ces mœurs efféminées aux *émotions profondes* que donna l'arrivée imprévue de l'armée française. *Bientôt surgirent des mœurs nouvelles et passionnées. Un peuple tout entier s'aperçut, le 15 mai 1796, que tout ce qu'il avait respecté jusque-là était souverainement ridicule et quelquefois odieux.* Le départ du dernier régiment de l'Autriche marqua *la chute des idées anciennes*: exposer sa vie devint à la mode; on vit que pour être heureux, après des siècles de sensations affadissantes, *il fallait aimer la patrie d'un amour réel et chercher des actions héroïques.*⁵⁰

⁴⁹ Cfr. ALBERTO MARIO BANTI, *La nazione del Risorgimento: parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 2000; CHRISTOPHER DUGGAN, *La forza del destino. Storia d'Italia dal 1796 a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2008; CARLOTTA SORBA, *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, Roma-Bari, Laterza, 2015; GLORIA STAFFIERI, *Musicare la Storia. Il giovane Verdi e il grand opéra* cit.

⁵⁰ STENDHAL (HENRY BEYLE), *La Chartreuse de Parme*, réimpression textuelle de l'édition originale, Paris, Conquet, 1883, pp. 2-3: miei i corsivi.

Il pirata (Milano 1827)*Bertram, ou le pirate*

ATTO I

ATTO I

Spiaggia di mare in vicinanza di Caldora.

Sul dinanzi della scena si vede un antico monastero, ricetto di un Solitario. All'alzar del sipario è già cominciata un'orrenda tempesta. Vedesi una nave in grave pericolo, sbattuta qua e là dai venti e dai flutti. La riva e gli scogli sono pieni di Pescatori, che si sforzano di soccorrere i miseri, vicini a naufragare. Il Solitario gli incoraggisce. A poco a poco tutto il luogo si copre di Popolo. La tempesta è al suo colmo.

N. 1 Introduzione

[I Cori partono frettolosi; intanto vengono dalle rive i Naufraghi salvati dai Pescatori. Gualtiero sostenuto da Itulbo è in mezzo a loro. Il Solitario accorre ad essi con sommo interessamento.]

N. 2 Recitativo e Aria Gualtiero: amore per Imogene più che propositi di vendetta

N. 3 Recitativo e Aria Imogene: sogno [scena IV tra virgolette: storia di Imogene raccontata dal Solitario a Itulbo]

Loggia nel castello di Caldora, che mette ai giardini.**È notte.**

Entrano i Pirati bevendo e abbandonandosi alla disordinata loro gioia.

Sopraggiunge quindi Itulbo a frenarli.

N. 4 Coro di pirati

N. 5 Recitativo e Duetto Imogene-Gualtiero: ira di Gualtiero, giustificazioni di Imogene. Parziale ricomposizione del conflitto.

Esterno del Palazzo di Caldora, illuminato.

Marcia militare; applauso de' Cavalieri; indi Ernesto.

N. 6 Recitativo, Coro e Aria Ernesto («Temuto e possente signor di Caldora»)

N. 7 Finale I (scena corale con tensione crescente)

Imogene è tratta altrove dalle sue Damigelle. Gualtiero da Itulbo e dal Solitario è trascinato fuori. Ernesto, in mezzo ai suoi Cavalieri, rimane assorto in gravi pensieri.

Le théâtre représente la terrasse d'un ancien monastère ruiné. Dans le fond, la mer, des rochers, etc. Il fait nuit. Eclairs et tonnerre. L'ouverture doit peindre une tempête.

I, scene 1-6

Tempesta + salvataggio di Bertram e pirati

I, scene 7-10

Colloquio Bertram-Solitaire:

Bertram scopre dove si trova/riconoscimento/propositi di vendetta di Bertram/Solitaire tenta di dissuaderlo

I, scena 12

[...] Elle entre lentement et paraît plongée dans une profonde rêverie.

Imogène racconta a Clotilde la propria storia e confessa il suo amore per Bertram nonostante sia moglie e madre irreprensibile

ATTO II

Le théâtre représente une terrasse du château de Caldora [...]. Le théâtre est éclairé par la lune.

II, scene 1-2

Chansons à boire (couplets) dei pirati

II, scene 3-6

Incontro Imogène-Bertram: furore di Bertram quando apprende che Imogène è la sposa di Aldini (maledizione)

Le son des fanfares retentit dans les airs; une foule de chevaliers, pages, écuyers, etc., garnissent le fond du théâtre, et le comte Aldini, suivi d'une cour brillante, s'offre aux regards de son épouse.

Fête-Ballet

II, scene 7-8

Terrore di Imogène, che teme per Bertram il quale, di nascosto, le chiede un ultimo appuntamento («une heure!»). Malore di Imogène

ATTO II

Sala che mette alle stanze d'Imogene.

N. 8 Coro d'introduzione (coro damigelle)

N. 9 Recitativo e Duetto Imogene ed Ernesto
(Imogene rivela il suo amore per Gualtiero,
Ernesto fremente di gelosia e giura la sua vendetta)

Loggia nel castello di Caldora come nell'atto primo. L'alba è vicina.

N. 10 Scena e Terzetto Imogene, Ernesto, Gualtiero
(Duetto di Imogene e Gualtiero) poi arrivo di
Ernesto e Imogene s'interpone tra loro)

*Atrio terreno nel castello: d'ambi i lati passaggi,
che mettono alle altre sale: di fronte grandi ar-
cate, oltre le quali vedesi l'esterno; con cascata
d'acqua, su cui passa un ponte, che conduce al
castello.*

*Al suono di lugubre marcia i Soldati di Ernesto entrano
coll'armi di lui, e ne fanno un trofeo. Vengono quindi i Ca-
valieri, tutti afflitti.*

N. 11 Coro

N. 12 Scena e Aria Gualtiero
Autodenuncia di Gualtiero e condanna da parte del
consiglio

*Imogene, tenendo il figlio per mano, s'inoltra a lenti passi,
guardando intorno smarrita. Ella è delirante.*

N. 13 Scena e Aria Imogene
Delirio di Imogene

[N. 14 Finale

Tentativo di salvataggio di Gualtiero, che invece
si suicida gettandosi dal ponte. Svenimento
Imogene.]

Le théâtre change et représente un salon de l'appartement d'Imogène.

II, scene 9-10

Dialogo Imogène e Aldini (quest'ultimo marito
amorevole: maggiore angoscia di Imogène)

II, scena 11

Conflitto interiore di Imogene

II, scena 12

Dialogo Imogène e Bertram (furia di Bertram, pro-
posta di fuga di Bertram, rifiuto di Imogène = do-
veri di moglie e madre)

II, scene 13-14

Imogène vuole salvare il marito, ma un gruppo di
pirati si è già radunato al castello. Bertram affronta
Aldini, che muore ai piedi della sua sposa.

ATTO III

*Une vaste et riche salle du château de Caldora; à
droite, est un trophée avec la bannière du Comte
Aldini.*

III, scene 1-2

Compianto per la morte di Aldini. Clotilde riferisce
quanto è accaduto.

III, scene 3

Delirio di Imogène, suo senso di colpa per aver
ceduto a un amore criminale

III, scena 4

Bertram fa il suo ingresso a passi lenti: è lui
l'assassino di Aldini. Rifutando di pentirsi, chiede
di essere giustiziato.

III, scene 5-10

Mentre il consiglio decide la sorte di Bertram,
Imogène è in preda al delirio e alle allucinazioni, poi
placa momentaneamente la sua angoscia quando
vede il figlio. Alla notizia della condanna a morte di
Bertram cede definitivamente

III, 11-16

Tentativo di salvataggio di Bertram da parte dei
pirati. Incendio finale. Morte dei protagonisti.

Memoria della morte di Vincenzo Bellini nella poesia napoletana dell'Ottocento

Alessandro Cannavacciuolo

Questo lavoro nasce dall'esigenza di indagare sulla fitta rete culturale emersa dall'analisi della canzone *Per la morte di Vincenzo Bellini* (1835) della poetessa napoletana Maria Giuseppa Guacci; si tenterà di apportare un contributo storico e critico all'interpretazione della lirica in relazione al clima politico, artistico ed estetico in cui essa nacque.¹ La ricerca delle fonti e il lavoro di critica del testo hanno portato alla luce le numerose connessioni paratestuali e intertestuali che si intrecciano non solo con la tradizione poetica, ma anche con la storia politica, con la critica musicale e con il discorso patriottico della prima metà dell'Ottocento. Il primo dato che emerge è che il componimento di Guacci non si presenta come voce isolata, ma si inserisce a pieno titolo nel contesto culturale napoletano, rappresentato da esponenti della nobiltà – basti citare il marchese Ruffo e i fratelli Giuseppe e Irene Ricciardi² – e da intellettuali borghesi quali la stessa Guacci e Felice Bisazza.³

1. La figura e l'opera di Maria Giuseppa Guacci

Maria Giuseppa (o Giuseppina) Guacci nasce a Napoli nel 1807 in una modesta famiglia, che abita nei quartieri spagnoli.⁴ Compie i primi studi grazie al sostegno del maestro Domenico Piccinni, al quale dedicherà una canzone,⁵ per poi approdare nel 1830 alla scuola purista

¹ Questo contributo prende spunto dalla tesi in Filologia italiana dell'autore: ALESSANDRO CANNAVACCIUOLO, *Edizione critica e saggio di commento alla canzone "Per la morte di Vincenzo Bellini" di Maria Giuseppa Guacci Nobile*, tesi di laurea triennale in Lettere moderne, Università di Salerno, a.a. 2016-2017.

² Giuseppe Ricciardi (1808-1882) fu patriota, politico e letterato. Di nobile famiglia, sin da giovane conobbe l'esilio e le persecuzioni borboniche; divenne deputato nel 1861 e pubblicò diverse raccolte poetiche. Irene (1802-1870), sorella maggiore di Giuseppe, fu letterata e librettista; intima amica di Maria Giuseppa Guacci, intrattenne con lei un fitto carteggio, costituito da circa 300 lettere (per la maggior parte inedite) e conservato nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (cfr. ANGELA RUSSO, *Nel desiderio delle tue care nuove*, Milano, FrancoAngeli, 2006, pp. 90-91). Come il fratello, anche Irene Ricciardi produsse raccolte di versi e collaborò assiduamente alle riviste «L'Omnibus» e «L'Iride».

³ Felice Bisazza (1809-1867) fu un poeta e letterato siciliano. Nel 1835 giunse a Napoli, dove frequentò il mondo letterario partenopeo. L'8 dicembre 1835 nel Conservatorio San Pietro a Majella lesse un'ode in memoria di Bellini: cfr. FELICE BISAZZA, *Per la morte di Vincenzo Bellini. Elegia di Felice Bisazza*, Napoli, Perretti, 1836. Sullo stile e la vita del poeta si rimanda a FRANCESCO LUIGI ODDO, *sub voce* 'Bisazza, Felice', in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. x, 1968, online al link [http://www.treccani.it/enciclopedia/felice-bisazza_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/felice-bisazza_(Dizionario-Biografico)).

⁴ Per una approfondita biografia della poetessa si rimanda a SILVANA MUSELLA e FRANCESCO AUGURIO, *sub voce* 'Guacci, Maria Giuseppa', in *Dizionario Biografico degli Italiani* cit., vol. LX, 2003, online al link [http://www.treccani.it/enciclopedia/maria-giuseppa-guacci_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/maria-giuseppa-guacci_(Dizionario-Biografico)). Cfr. anche ANNA BALZERANO, *Giuseppina Guacci Nobile nella vita, nell'arte, nella storia del Risorgimento*, Cava dei Tirreni, Di Mauro, 1975.

⁵ Domenico Piccinni (1764-1835), primo maestro privato di Maria Giuseppa Guacci, è ricordato nella poesia

di Basilio Puoti, che insegna agli allievi i classici della letteratura italiana: Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto e Tasso. La giovane poetessa non è però indifferente a quanto accade intorno a lei: partecipa con le sue liriche e con il suo impegno civile ai sommovimenti politici, s'interessa dell'istruzione dei fanciulli, soprattutto disagiati, e organizza incontri con ospiti illustri denominati 'sabatine', perché realizzati con cadenza periodica sempre nel giorno di sabato. All'inizio degli anni Trenta dell'Ottocento compare a stampa la prima raccolta poetica di Giuseppina.⁶ I suoi scritti e il suo pensiero appaiono influenzati da una vita condotta principalmente in ambito domestico, prima come figlia di un'umile famiglia, poi nel ruolo di moglie e di madre: «Io scriveva sempre, rubando i momenti alle mie donnesche occupazioni: principalmente scriveva di notte tempo, e mi ricordo che non mi metteva a letto dove io non avessi fatto alcun verso».⁷

Durante gli incontri che si svolgono nel suo salotto o in quello degli altri componenti della sua cerchia, Giuseppina conosce il futuro marito Antonio Nobile (che sposerà nel 1835), astronomo nell'Osservatorio di Capodimonte, e colei che diverrà la sua più intima confidente: Luisa Ricciardi, sorella dei già nominati Giuseppe e Irene e anch'ella di idee liberali. Tuttavia ben diversa è la condizione sociale delle due poetesse: Luisa, in quanto nobile, non deve provvedere come Giuseppina alle faccende domestiche e può quindi dedicarsi senza distrazioni alla produzione poetica (più volte nelle sue lettere Guacci sottolinea la fortuna dell'amica). Tra gli altri personaggi illustri che frequentano le 'sabatine' di Guacci ricordiamo Giuseppe Ricciardi, Luigi Settembrini, che tesserà le lodi della poetessa in un commosso elogio funebre,⁸ Paolo Emilio Imbriani, Francesco De Sanctis, Antonio Ranieri e Giacomo Leopardi (al quale ella dedicherà la canzone *Leopardi*).⁹ Il rapporto con l'ambiente musicale e la frequentazione dei più celebri artisti sono incerti; sicura è però la presenza della musica e dell'opera lirica nelle poesie di Guacci come confermano il rapporto amicale con Vincenzo Capecelatro,¹⁰ marito di Luisa Ricciardi e compositore, e l'esistenza d'una composizione posta in musica da Saverio Mercadante su testo di Guacci, la romanza *Il sogno* per voce di basso, violoncello e pianoforte.¹¹

del 1837 *In morte di Domenico Piccinni*. Si legge alle pp. 64-66 nella seconda edizione delle *Rime* del 1839 (vedi *infra*, nota 12).

⁶ *Rime di Maria Giuseppa Guacci napoletana*, Napoli, Fibreno, 1832.

⁷ MARIA GIUSEPPA GUACCI, *A monsignor Carlo E. Muzzarelli* – Roma, lettera a Carlo Muzzarelli pubblicata in «Giornale Arcadico di scienze, lettere ed arti», vol. CXVI, 1848, p. 216.

⁸ Settembrini tesse le lodi di Guacci nel commento ad alcuni versi della poetessa, in cui non manca di inserire cenni biografici e ricordi nostalgici: cfr. LUIGI SETTEMBRINI, *Lezioni di letteratura italiana*, vol. III, Napoli, Morano, 1872, pp. 369-377.

⁹ *Rime di Maria Giuseppa*, Napoli, Stamperia dell'Iride, 1839, pp. 8-13.

¹⁰ Cfr. VINCENZO CAPECELATRO, *Album musicale*, Napoli, Girard, 1836. L'opera si compone di sedici brani da camera composti da Capecelatro su testi di Irene Ricciardi, Maria Giuseppa Guacci, Basilio Puoti e altri. Su Vincenzo Capecelatro (1815-1874) non esiste una bibliografia specifica.

¹¹ L'attribuzione del testo a Guacci compare in almeno due copie manoscritte (Ostiglia, Biblioteca musicale "G. Greggiati", Mss.Mus.B 2327/3; Grottaferrata, Biblioteca statale del Monumento nazionale di Grottaferrata) e in un'edizione a stampa (SAVERIO MERCADANTE, *Il sogno: canto con accompagnamento di pianoforte e violoncello, musica del maestro S. Mercadante, poesia della Sig. Giuseppina Guacci*, Milano, Lucca, ca. 1842, di cui sopravvivono almeno quattro esemplari).

46

Te, casta diva, in mezzo a l'ora bruna
 prega una casta mente innamorata,
 cui spense invida morte infaticata
 quanto vorace più, tanto digiuna. 10
 Oh, se favilla alcuna
 de la tua voluttà favoleggiata
 splendesse mai ver' la terrena guerra,
 or fra noi discendevi, e questa terra,
 a virtù disavvezza, 15
 armonizzavi d'immortal bellezza!

Il componimento si apre con un'invocazione alla luna che rimanda a «Casta diva», la cavatina della protagonista nel primo atto di *Norma*. Nei sette versi iniziali la luna «armoniosa» è invitata ad ascoltare le «umane preci», che si levano dall'«empia terra» (vv. 1-6); al centro della stanza è indicato il soggetto della poesia, la «casta mente innamorata», da identificare nel compositore catanese, che ha sconfitto la morte invidiosa con le sue opere immortali (vv. 7-10). Nei sei versi conclusivi, organizzati in un lungo periodo, ritorna l'allusione a «Casta Diva»: la poetessa si augura che anche una sola scintilla della luce lunare possa splendere sulla «terrena guerra», evocando i versi dell'aria belliniana «tempra ancor lo zelo audace | spargi in terra quella pace».¹⁶ Nella canzone si percepisce l'influenza di Leopardi, in particolare nell'allocuzione iniziale che ricorda l'incipit della poesia *Alla luna* («O graziosa luna, io mi rammento»);¹⁷ esplicito è anche il richiamo alla tradizione dantesca con l'epiteto «casta mente innamorata»,¹⁸ che riecheggia anche la «bell'alma innamorata» della cabaletta «Tu che a Dio spiegasti l'ali» dell'Aria di Edgardo nella scena ultima di *Lucia di Lammermoor* di Donizetti, rappresentata a Napoli il 26 settembre del 1835, a pochi giorni dalla morte di Bellini.

Come lucida riga
 corre il Sebeto al mar poveramente,
 immemore di gloria e di trofei;
 ma dal suo fonte in chiari tempi o rei 20
 s'apre di melodia largo torrente,
 ch'Europa tutta e le sorelle irriga.
 Qui, come sorge la non colta spiga,
 sorge ogni spirto ad alte cose intento,
 cui del par che le biade agita il vento, 25
 fortuna matrignevole castiga.
 Ma il fiammeggiante auriga
 lascerà di sé cieco il firmamento
 pria che muoia il tuo nome, o santo petto!

¹⁶ FELICE ROMANI, *Norma*, Napoli, Flautina, 1833, p. 10.

¹⁷ Cfr. RITA FRESU, FEDERICO SANGUINETI, ANGELA RUSSO, *Studi guacciani*, Napoli, Filema, 2010, p. 39.

¹⁸ «La mente innamorata, che donna | con la mia donna sempre, di ridure | ad essa li occhi più che mai ardea» (DANTE ALIGHIERI, *Divina Commedia, Paradiso*, xxvii, vv. 88-90, in *Biblioteca portatile del viaggiatore*, vol. 1, Firenze, Borghi e Compagni, 1832, p. 239).

inamarir la sua dolcezza vide; 45
indi ogni donna, cui dolor conquide,
a l'occidente è intesa,
obbliator de l'angioïna offesa.

Nella terza stanza Guacci descrive il percorso artistico di Bellini. Come nella seconda stanza, l'apertura è affidata a una metafora: l'insuccesso di *Zaira* (1829) ha offuscato la fama del compositore come una nube che avvolga a oriente la città di Gerusalemme, in cui è ambientata l'opera (vv. 33-35); tuttavia ciò non ha fermato il glorioso cammino di Bellini, che con il suo canto ha aperto un nuovo corso (vv. 37-38). Egli è motivo d'orgoglio per la sua terra natia (v. 39), quella stessa terra che un tempo ha dato i natali alla poesia italiana, personificata nella «musa italica» (40-42).²³ Questo tema è presente anche nel sonetto di Irene Ricciardi, laddove si legge «allor che Italia superbendo udia | del Catanese il dolcissimo canto».²⁴ Guacci chiude la stanza con la descrizione dell'amarezza che coglie la terra del cigno alla notizia della sua morte (43-45); ma il genio di Bellini avrà sempre la virtù di consolare e di far obliare il ricordo della dominazione straniera, simboleggiata dall'oppressione angioina su Napoli e la Sicilia di cui si parla nel *Pirata*.

Sperò Sicilia (ahi frate
speranza umana!) a te stringersi intorno, 50
e sentir l'aura de l'amato ingegno!
Or, vedovata di sì caro pegno,
fa con la immagine tua lungo soggiorno,
desiosa di tua spoglia mortale!
Deposta la ghirlanda trionfale, 55
quell'Armonia, che ogni odio indietro tira,
su l'urna ove tu giaci e su la lira
pensosa il capo inchina e piega l'ale.
Forse pensier l'assale
del tempo onde tua fama al mondo spira, 60
quando a la tua virtù, celeste raggio,
si richiamò d'un luminoso oltraggio,
e tu mostravi in pria
ch'era una cosa amore ed armonia.

Nella quarta stanza si raffigura la Sicilia, che spera di poter riabbracciare le spoglie del suo compositore e intanto prepara un monumento funebre (il ritorno della salma in Italia avverrà solo nel 1876, quando la poetessa non sarà più in vita). Ricorre in questi versi l'idea foscoliana

²³ La musa che discende dalla «terza sfera» è immagine dantesca; Guacci allude, probabilmente, all'identità tra poesia e amore enunciata da Dante nella canzone «Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete» («Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete, | udite il ragionar ch'è nel mio core», vv. 1-2), che Guacci poteva leggere ad esempio in *Biblioteca universale di scelta letteratura antica e moderna*, Milano, Bettoni, 1825, p. 64.

²⁴ IRENE RICCIARDI, *All'armonia*, vv. 6-7, in *Prose e poesie inedite o rare di italiani viventi*, vol. 1, Bologna, Nobili e comp., 1837, p. 309.

di una funzione sociale della sepoltura, che rimanda ai temi del secondo componimento dedicato alla morte di Bellini.²⁵ La Sicilia, dunque, è ora privata del suo amato genio e desidera riaverne le spoglie mortali. Al centro della stanza, l'«Armonia» commemora il compositore «su l'urna», simbolo dei resti corporei, e «su la lira», simbolo del genio artistico. Il riferimento al «luminoso oltraggio» (vv. 61-62) è spiegato in una nota dell'edizione del 1847: riprendendo un diffuso luogo comune critico, Guacci osserva come, prima dell'avvento del genio belliniano, la musica avesse conferito un'eccessiva preminenza all'orchestra.²⁶ Grande merito del compositore è stato quello di aver privilegiato il puro canto, che esalta la dimensione emozionale della musica.

Così fra noi lampeggia	65
ancor la veronese ira fraterna,	
e caritade ogni anima percote	
mentre scioglie Romeo tue meste note,	
e s'abbandona a la quiete eterna,	
si ch'ala di pensier non ti pareggia.	70
Quel suon, che gl'intelletti signoreggia,	
onde traesti, al tuo pirata affiso,	
al qual è stella il disiato riso	
che le tempeste de la vita alleggia?	
E colei che la reggia	75
mutò in romito albergo, ove reciso	
s'ebbe l'ultimo fil de la speranza,	
sol per te lamentando i cigni avanza,	
ed ogni gentil core	
stringe di soavissimo dolore.	80

Nella quinta stanza la poetessa descrive alcune delle più importanti opere del cigno catanese: *I Capuleti e i Montecchi* (1830), *Il pirata* (1827), *La straniera* (1829). Nei primi versi si mostra ancor viva la commozione suscitata dal canto finale di Romeo;²⁷ nei vv. 71-74 la poetessa chiede a Bellini da dove abbia tratto ispirazione per la musica del *Pirata*, consolatrice tra le «tempeste de la vita». Invece «colei che la reggia | mutò in romito albergo» è la protagonista della *Straniera*, il cui canto stringe i cuori di chi ascolta, suscitando un ossimorico «soavissimo

²⁵ Nella chiusa della seconda canzone dedicata alla scomparsa del cigno catanese, Guacci scrive: «Oh trista Italia, a cui non si concede | bagnar di pianti amari | l'ossa de' figli a tutto il mondo chiari!»: GUACCI, *Per la morte di Vincenzo Bellini*, vv. 45-47, in EAD., *Rime cit.*, p. 45.

²⁶ «Allora la musica andava crescendo e di strumenti e di pompa» (p. 39). Il concetto era già stato enunciato nell'edizione del 1839: «Allora era diventata troppo ricca di strumenti la musica» (p. 45). È evidente l'eco delle polemiche suscitate negli anni Dieci-Venti dall'avvento dello stile di Rossini.

²⁷ Probabilmente Guacci fa riferimento alla melodia cantata da Romeo nel Finale secondo dell'opera belliniana: «Deh! tu, bell'anima | che al cielo ascendi, | a me rivolgiti, | con te mi prendi: | così scordarmi, | così lasciarmi, | non puoi, bell'anima, | nel mio dolor. | Voliamo a vivere | d'eterno amor»: FELICE ROMANI, *I Capuleti e i Montecchi*, atto IV, scena 2, in VINCENZO BELLINI, *I Capuleti e i Montecchi*, a cura di Claudio Toscani, Milano, Ricordi, 2003 («Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini», vol. 6), p. LI.

dolore». La locuzione «Disiato riso», al v. 73, richiama i celebri versi del canto V dell'*Inferno* dantesco,²⁸ così come di chiara matrice stilnovistica è l'immagine del «gentil core».²⁹

Vola per te divina
 su per l'onda britanna una virtute
 che le nebbie disperge e chiama il sole;
 s'inghirlanda di vergini viole
 quell'aspra rena, e van quell'aure mute 85
 melodiando l'armonia latina,
 quando il fervor de i petti e la ruina
 di civil pugna, ove il miglior più geme,
 cantando pingi, e pingi amore insieme
 che fa d'ogni poter dolce rapina: 90
 ma l'alba pellegrina
 vision ti schiari d'aerea speme,
 quando per te l'elvetica donzella
 da l'ombre del sospetto uscì più bella,
 e que' monti vivaci 95
 risonavan dolce'ire e dolci paci.

Nella sesta stanza Guacci descrive il successo del compositore catanese in terra britannica, dove la musica di Bellini ha sciolto il freddo cuore degli inglesi (vv. 81-83). Ora «quell'aure mute» cantano «l'armonia latina» e quell'aspra terra fiorisce come se fosse arrivata la primavera (84-86). Nei *Puritani* (1835), Bellini ha rappresentato «la ruina di civil pugna»³⁰ e vi ha intrecciato il tema dell'amore di Arturo ed Elvira (vv. 89-90). Invece «l'alba» del versi conclusivi rimanda alla *Sonnambula* (1831) in cui Amina, «l'elvetica donzella» protagonista dell'opera, è scagionata dalle accuse di tradimento e può finalmente sposare l'amato e sciogliere l'intreccio in un lieto fine.³¹ E i monti svizzeri risuonano ora delle ire di Elvino e della riconciliazione conclusiva dei due amanti (vv. 95-96).

Un dì Grecia solea,
 veneranda di senno e di sventura,

²⁸ «Quando leggemmo il *disiato riso* | esser baciato da cotanto amante, | questi, che mai da me non fia diviso, | la bocca mi basciò tutto tremante»: DANTE, *Inferno*, v, vv. 133-136, in *Biblioteca portatile del viaggiatore* cit., vol. I, p. 14.

²⁹ Così in Dante: «A ciascun'alma presa e *gentil core* | nel cui cospetto ven lo dir presente, | in ciò che mi rescrivan suo parvente, | salute in lor signor, cioè Amore» («A ciascun'alma presa e *gentil core*», vv. 1-4, in *Raccolta di lirici e satirici italiani*, pt. I, Firenze, Borghi e Compagni, 1835, p. 30). L'espressione ha però una lunga tradizione stilnovistica.

³⁰ Cfr. CARLO PEPOLI, *I puritani e i cavalieri*, atto II, scena 2: «Il vil, ch'è ognor in fuga, | e di sangue civil macchiò Inghilterra, | cercate or voi», in VINCENZO BELLINI, *I Puritani*, a cura di Fabrizio Della Seta, Milano, Ricordi, 2013 («Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini», vol. 10), p. LXVI.

³¹ Al v. 94 la locuzione «uscì più bella» rimanda a un passo di *Sonnambula*: «innocente e a noi più cara, | bella più del tuo soffrir». Cfr. FELICE ROMANI, *La sonnambula*, atto II, scena ultima, in VINCENZO BELLINI, *La sonnambula*, a cura di Alessandro Roccatagliati e Luca Zoppelli, Milano, Ricordi, 2009 («Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini», vol. 7), p. LXXV.

le sacre leggi irradiar di canto;
 ed or, ch'è nostra legge amore e pianto, 100
 riedi, o spirto beato, e l'età dura
 de le tue note angeliche ricrea!
 Virtù per mille rivi in altra idea
 d'una fonte medesima rampolla;
 ma da te solo amor, che i sassi immolla, 105
 melodiosamente discorrea.
 Nutre le cose e crea
 il sole, or vien che l'una, or l'altra estolla,
 e variando ogni stagion colora;
 ma la luna di perle i campi irrorà, 110
 e con voci seconde
 a la pietà de l'anima risponde.

La settima stanza si apre con un riferimento ai due poemi fondativi della letteratura greca, l'*Iliade* e l'*Odissea* (il senno è associato a Ulisse, la sventura alla tragica sorte di Troia). Con il canto degli aedi i due poemi hanno tramandato un modello eroico ed etico, quello delle «sacre leggi» (vv. 97-99); così Guacci si augura che il canto di Bellini possa ricreare quell'antica età.³² La poetessa prosegue con una metafora: la virtù musicale è come una sorgente da cui fluiscono «mille rivi», simbolo della diversità dei compositori; l'amore, capace d'intenerire i sassi, è presente però solo nella musica di Bellini (vv. 103-106).³³ S'instaura quindi un confronto tra l'arte belliniana e quella degli altri compositori: il successo passeggero celebra «or l'una or l'altra» opera di questi ultimi, come il sole che nel corso dell'anno colora diversamente le stagioni. Bellini è invece come la luce della candida luna, che illumina i campi notturni in consonanza con «la pietà de l'anima» (vv. 107-112).

Bello il vederti a riva
 coronato d'allòr le bionde chiome!
 Bello il posarti in su la via fiorita! 115
 altri miri oscurar sua stanca vita,
 e lento dichinar la mente e il nome;
 ma te rapì d'amor la fiamma viva,
 l'anima intatta e d'ogni fallo schiva,
 e ricca d'amistà confortatrice, 120
 se ne partì con l'aura creatrice,
 onde l'alto concetto si deriva.
 Oh! male incanutiva
 l'infermo padre e la madre infelice,

³² A rafforzare l'idea d'un collegamento con i due poemi greci vi è il richiamo ai versi del Foscolo: «l'inclito verso di colui che l'acque | cantò fatali, ed il diverso esiglio | per cui bello di fama e di sventura | baciò la sua petrosa Itaca Ulisse» (*A Zacinto*, vv. 8-11), che Guacci poteva leggere in *Biblioteca scelta di opere italiane anche moderne*, vol. 118, Milano, Silvestri, 1825, p. 123.

³³ Cfr. «Ecco la tomba... | ancor di fiori sparsa... | molle di pianto ancor. Il mio ricevi | più doloroso e amaro: altro fra poco, | maggior del pianto, altro olocausto avrai»: FELICE ROMANI, *I Capuleti e i Montecchi*, atto IV, scena 1, in VINCENZO BELLINI, *I Capuleti e i Montecchi* cit., p. L.

cui ne l'ora de l'ultimo riposo 125
 baciasti col pensier volonteroso,
 e poi lasciavi il mondo
 in su l'alba di un secolo fecondo!

L'ottava stanza si apre con una riflessione sulla prematura scomparsa del compositore: Bellini è giunto al termine della vita «coronato d'alloro», ovvero nel pieno della fama (113-115); come un eroe omerico soccombe nel momento della massima gloria. Il musicista è scomparso prematuramente come bruciato dalla grande fiamma dell'amore, che consuma presto ciò che arde; la sua anima e il suo genio musicale sono tornati là dove ha origine l'alta ispirazione (vv. 118-122). Il pensiero della poetessa va ai genitori di Bellini, ormai stanchi e anziani: morendo in terra straniera, il compositore ha potuto salutarli solo con il pensiero. Bellini lascia il mondo terreno all'inizio di un «secolo fecondo» (vv. 122-128).³⁴

Così la bionda testa
 un altro fior di leggiadria piegava 130
 in sul meriggio di una età superba;
 così cadeva a la stagione acerba,
 di che l'umile Urbino ancor si grava,
 sfiorata per italica tempesta,
 ei si moria fra gente amica e mesta, 135
 e ne l'ora ch'a' tristi orrenda tuona
 trasparia da la pallida persona
 la divina scintilla manifesta.
 E qual la fronte onesta
 a lui cingea di nitida corona, 140
 il volto avea di lacrime cosperso,
 altri a l'eterne tele sue converso,
 onde a mortal pupilla
 una parte di cielo anco sfavilla.

Nella nona stanza si allude a un altro «fior di leggiadria» prematuramente scomparso: Raffaello Sanzio, morto all'età di trentasette anni al culmine della sua fama (vv. 129-131). Così Urbino, terra natia del pittore, è ancora scossa dalla perdita dell'amato artista. Raffaello è morto circondato da persone amate e quell'estremo momento della vita, tanto temuto dai «tristi», rendeva manifesto sul suo volto pallido l'eccezionalità dell'artista (vv. 135-138). I versi conclusivi descrivono la diversa reazione suscitata dalle opere di Raffaello: alcuni si commuovono e bagnano il viso di lacrime, ad altri risplende ancora negli occhi quell'eccezionale porzione di cielo dipinta nella *Trasfigurazione* (vv. 139-144).³⁵

³⁴ L'ottava stanza della Canzone ha molti temi comuni con l'elegia *Per la morte di Vincenzo Bellini* di Felice Bisazza, come il richiamo ai genitori anziani di Bellini e la celebrazione dell'anima pia del compositore: «Perciò schiva d'inganni e di bassezza | si ti fè Dio, bell'alma peregrina» (vv. 62-63), in FELICE BISAZZA, *Per la morte di Vincenzo Bellini* cit., p. 9.

³⁵ Diverse sono le tele del Sanzio presenti al museo di Capodimonte: *Ritratto del cardinale Alessandro Farnese* (1511), *Mosè davanti al rovelo ardente* (1491), *Eterno tra cherubini e testa di Madonna* (1501), *Madonna del Divino amore*

Canzon, questo gentil che Italia perde, 145
 che già con la sua lira a quando a quando
 i dispaiaiti spirti affratellando,
 è pianta che giammai non si rinverde.
 Ma nostra sempre e verde
 fia sua virtude in quest'umano bando 150
 inimitata a l'emulo straniero;
 e da l'alpe dovrà forse (o ch'io spero!)
 oltre a l'onda tirrena
 formar una dolcissima catena.

La decima stanza costituisce il congedo della canzone: come da tradizione petrarchesca, ha numero minore di versi, e lo schema metrico si differenzia da quello delle strofe precedenti, seppur con la ripresa della sirma.³⁶ Guacci si rammarica della scomparsa di Bellini: egli con la sua musica ha reso fraterni gli spiriti disuniti.³⁷ Con una metafora la poetessa sottolinea l'eccezionalità del compositore catanese: mai più nascerà qualcuno a lui pari e, seppur scomparso, la sua musica sarà eterna e impossibile da imitare per gli stranieri. Nei versi finali affiora l'impegno civile: la poetessa si augura che le armonie belliniane possano unire i popoli dalle Alpi alla Sicilia in un'unica nazione.³⁸

(1518), *Sacra famiglia* (di datazione incerta), *Madonna del Passaggio* (1518). Sulla *Trasfigurazione* si rimanda all'*Elogio storico di Raffaello Santi da Urbino* di Luigi Pungileoni (Urbino, Guerrini, 1829, p. 249), in cui si menziona la copia napoletana dell'opera eseguita da Andrea da Salerno. Tuttavia l'attribuzione della *Trasfigurazione* al pittore salernitano sembra errata; il vero esecutore dovrebbe essere Francesco Penni detto 'Il Fattore' (cfr. LUIGI LANZI, *Opere postume*, tomo I, Firenze, i Carli, 1817, pp. 171-172).

³⁶ L'incipit della stanza richiama il sonetto «Quest'anima gentil che si diparte» del Petrarca: «Quest'anima gentil che si diparte | anzi tempo chiamata a l'altra vita» (vv. 1-2), in *Il Petrarca con narrazione del suo coronamento*, s.l., Polidori e co., 1796, p. 29. L'influenza del sonetto petrarchesco appare ancor più marcata nell'incipit del secondo componimento di Guacci in morte di Bellini: «Quest'anima gentile, | che innanzi tempo s'è da noi partita» (MARIA GIUSEPPA GUACCI, *Per la morte di Vincenzo Bellini*, vv. 1-2, in EAD., *Rime cit.*, p. 43).

³⁷ L'espressione «dispaiaiti spirti» sarà ripresa da Bisazza ancora ne *L'università messinese*: «Ma i dispaiaiti spirti | oggi consola più benigna stella» (cfr. FELICE BISAZZA, *L'università messinese*, st. V, in ID., *Leggende e ispirazioni cit.*, p. 292).

³⁸ L'espressione «dolcissima catena» è presente anche in altri due componimenti di Guacci: «E farei chiara a l'Italia contrade | questa che stringe noi *dolce catena* | la quale è delle cose al mondo rade» (*Ad Irene Ricciardi*, vv. 25-27, in MARIA GIUSEPPA GUACCI, *Rime cit.*, p. 130); «E spesso, di letizia tutta piena, | annoda insieme l'alme pellegrine | di fraterna *dolcissima catena*» (*Inno alla gratitudine*, vv. 121-123, *ivi*, p. 150). La locuzione appartiene però a una lunga tradizione poetica. Si ritrova in Lorenzo Il Magnifico: «O *dolcissima catena*, | che m'ha Dio al collo messo! | o dolcezza immensa e piena, | che a chi l'ama, ha Dio concesso!» (LORENZO DE' MEDICI, *Io son quel misero ingrato*, vv. 57-60, in ID., *Opere di Lorenzo de' Medici detto il Magnifico*, vol. III, Firenze, Molini, 1825, p. 91); in Gabriello Chiabrera: «Del vostro biondo crine, e annellato | fè la catena amore | con cui m'avinse il cor. | Dolce nodo, *dolcissima catena*; | che rende la mia vita più serena» (*Alla signora Camilla Beccaria*, vv. 1-5), in *Rime di Angelo Peregrino et altri moderni autori*, Pavia, Viani, 1592, p. 94). Inoltre la catena amorosa come simbolo dell'indissolubile patto che lega due persone è un tema del componimento di Diodata Saluzzo: «Rammenta ancor che di lei fosti scelta, | che di lei fosti un dono, e ch'ella sola | l'eterna ordì *dolcissima catena* | ch'è te lo stringe» (*L'augurio II*, vv. 97-101, in *Poesie di Diodata Saluzzo torinese*, vol. II, Pisa, Tipografia della società letteraria, 1802, p. 11).

3. Altri componimenti dedicati alla scomparsa di Vincenzo Bellini e immagini poetiche ricorrenti

La scomparsa di Bellini suscitò una grande emozione in tutta Europa e in particolare a Napoli. Nel dicembre del 1835 nel Conservatorio di musica di San Pietro a Majella venne organizzata una solenne cerimonia commemorativa cui parteciparono gli anziani maestri del compositore, tra i quali l'ottantacinquenne Zingarelli. Da un resoconto della giornata apprendiamo della partecipazione dei poeti citati in precedenza:

Il discorso d'apertura fu detto dall'esimio letterato Pietro Vaccaro Matonti. Tra' poeti si distinsero per nobiltà di pensieri e tersezza di stile Cirino, Ruffa, Campagna, Casanova, Torelli, Ulloa, Bisazza, Cappelli e Rodi Caracciolo; e fra le poetesse gentili Irene Ricciardi Capecelatro e Maria Giuseppa Guacci Nobile.³⁹

La voce poetica di Maria Giuseppa Guacci appare dunque tutt'altro che isolata: Irene Ricciardi scrive in memoria del compositore catanese il sonetto *All'armonia*, Giuseppe Ricciardi la canzone *A Bellini*, Emidio Cappelli l'ode *In morte di Vincenzo Bellini*, Giuseppe Ruffo il sonetto *In morte di Vincenzo Bellini*, Felice Bisazza, l'unico poeta non napoletano qui preso in esame, la citata elegia *Per la morte di Bellini*.

Il sonetto della Ricciardi si apre con una celebrazione dell'«armonia», capace di render soave il pianto e ancor più gradito il gioire; nella seconda quartina la poetessa si concentra sull'elogio di Bellini, figlio della «santissim'armonia», che inorgoglisce l'Italia intera; le terzine conclusive celebrano l'anima del compositore, che ormai è «armonizzata in paradiso».⁴⁰

L'elegia di Felice Bisazza è in terzine dantesche ed è dedicata alla partenza di Bellini per la Francia. Sebbene il compositore abbia abbandonato la terra natia, l'Italia continua a celebrarlo, a gioire e a piangere con la sua musica; Bellini, come un angelo di Dio, è giunto in altre terre nella speranza di trovarvi nuovi successi, invece vi ha trovato la morte. Bisazza conclude con la speranza che le lacrime del compositore, versate al momento del trapasso, siano un esempio d'amore eterno.⁴¹

La canzone *A Bellini* di Giuseppe Ricciardi si compone di sette stanze di sette versi di endecasillabi e settenari ed è ricca di temi patriottici. Il componimento si apre con l'immagine del poeta napoletano che vaga di paese in paese per ragioni politiche: solo il ricordo della musica belliniana lo consola della triste solitudine patita in esilio. Il poeta si chiede, dunque, perché il compositore catanese non si sia dedicato alla lotta per la patria: la sua musica avrebbe destato tutti gli spiriti italiani.⁴²

³⁹ Per un più ampio resoconto sulla giornata celebrativa al Conservatorio di Napoli si rimanda a VINCENZO PERCOLLA, *Elogio biografico del cav. Vincenzo Bellini scritto in occasione del trasporto delle sue ceneri da Parigi a Catania*, Catania, Stabilimento tipografico Bellini, 1876, p. 75. Sulle reazioni europee alla morte di Bellini cfr. PIERRE BRUNEL, *La mort de Bellini: réactions littéraires et musicales*, in *Vincenzo Bellini et la France. Histoire, création et réception de l'œuvre*, Actes du colloque international (Paris, Sorbonne, 5-7 novembre 2001), a cura di Maria Rosa De Luca, Salvatore Enrico Failla e Giuseppe Montemagno, Lucca, LIM, 2007, pp. 505-517; GIOVANNI GUANTI, *De mortuis nisi boni? Bellini nei necrologi di Berlioz e Mazzini e in una recensione wagneriana del 1837*, in *Vincenzo Bellini et la France* cit., pp. 519-551.

⁴⁰ Per il testo del componimento *All'armonia* si veda la raccolta: *Prose e poesie inedite o rare di italiani viventi* cit., p. 309.

⁴¹ Per il testo del componimento si veda: FELICE BISAZZA, *Per la morte di Bellini* cit., pp. 6-11.

⁴² Per il componimento dedicato a Bellini si è utilizzata la pubblicazione delle rime del 1844: GIUSEPPE RICCIARDI, *Poesie*, Parigi, Baudry, 1844, pp. 91-92.

Il sonetto di Ruffo segue il modello petrarchesco: nella prima quartina si presenta il compositore come un dono di Dio, disceso dal paradiso. Con l'anafora («io lo conobbi!» vv. 1 e 5), che riprende il primo verso, inizia la seconda quartina, in cui il poeta celebra la musica di Bellini, capace persino d'addolcire il dolore. Nelle due terzine conclusive il velo, metafora di morte, adombra l'intera terra: l'unica consolazione è la ricchezza d'ingegni dell'Italia.⁴³

L'ode di Cappelli si compone di dieci stanze di sei versi. Il componimento si apre con una riflessione sulla morte che coglie sempre gli uomini eccelsi, come se una grave sventura incombesse su di loro; così anche Bellini è morto nel fiore degli anni. Egli è ora nel regno dei cieli e vicino a San Pietro può cantare ancor più alte le lodi di Dio; questa immagine ha il potere di rendere meno desolante la scomparsa del compositore.⁴⁴

Leggendo i canti dedicati al musicista catanese emergono immagini e temi comuni a quasi tutti i componimenti. Uno di questi è sicuramente quello del dolore degli anziani genitori del compositore: Guacci volge il pensiero al padre infermo e alla madre infelice, che Bellini ha potuto salutare solo con il pensiero, morendo in terra straniera. In *Per la morte di Bellini*, Felice Bisazza utilizza la stessa immagine per ben due volte. Nei primi versi chiede al compositore se qualcosa della sua terra natia possa trattenerlo tra i mortali (vv. 4-6):

E non il padre vecchierello, ed una
genitrice, e i tuoi colli, e le dilette
sponde, come più vuol tempo e fortuna.⁴⁵

E ancora ritorna sul dolore materno (vv. 97-99):

Ahi mesto! che farà la poverella
vecchia tua madre, e quai pianti e parole;
allor che ascolterà questa novella?⁴⁶

Come l'opera belliniana ispira e rafforza le speranze d'unità nazionale, così l'apprezzamento delle melodie del compositore Bellini è unanime. Guacci scrive nella seconda canzone (vv. 7-11):

Era luce latina
che inforò d'Alpe e di Pirene il monte;
or ne la parte dove il sol declina
chiude il suo viver santo,
ed a noi lascia eredità di pianto.⁴⁷

⁴³ Per il commento qui proposto si è utilizzata la pubblicazione del componimento ne «L'Iride, strenna per il capo d'anno e pe' giorni onomastici», III, 1836, p. 243.

⁴⁴ EMIDIO CAPPELLI, *In morte di Vincenzo Bellini*, Napoli, Pietà dei Turchini, 1836, pp. 111-113.

⁴⁵ FELICE BISAZZA, *Per la morte di Bellini* cit., p. 5.

⁴⁶ *Ivi*, p. 10.

⁴⁷ MARIA GIUSEPPA GUACCI, *Rime* cit., p. 43.

Cappelli rammenta: «Dovunque ardito dispiegasti il volo | Tutti incantasti appieno» (vv. 22-29);⁴⁸ Bisazza riprende la metafora di Guacci e racconta le reazioni di ammirazione per l'arte del compositore (vv. 22-26):

E chi ti udì, dicea, dal Cielo è uscito:
 Altri un angel ramingo in te scernea,
 Altri Dio l'arpa gli toccò con dito:
 Ed ove erravi tu rose spargea,
 E corone su te piovean di fiori.⁴⁹

Anche Giuseppe Ricciardi sottolinea il potere delle melodie belliniane, che hanno commosso tutta la penisola italiana: «dalla natal mia terra | infino all'Alpi all'italo paese»⁵⁰. Nella chiusa del componimento il poeta si rammarica però per la mancata attenzione di Bellini ai sentimenti patriottici:

L'antico onor, l'odierno
 duol, le speranze della patria nostra,
 nobilissimo tema, e di te degno
 o pellegrino ingegno,
 ché non cantavi?... Gloriosa mostra
 fatto di tua chiara virtude avresti,
 e forse a un bello ardir gl'itali desti!⁵¹

Un'immagine che ricorre spesso nelle opere dedicate al compositore è quella della natura rigogliosa: secondo Guacci la musica di Bellini è stata capace di rinverdire le fredde terre inglesi e di portar la primavera. Nell'elegia di Bisazza ricorre la stessa immagine: dovunque giunga la musica di Bellini, i sentimenti si destano come la natura a primavera «ed ove erravi tu rose spargea, | e corone su te piovean di fiori» (vv. 25-26).⁵² I fiori che celebrano il compositore con ghirlande di «sacro mirto»⁵³ (v. 19) o con una «ghirlanda trionfale»⁵⁴ (v. 55) diventano però anche immagini di morte: la rosa d'aprile impallidisce sul cespito rigoglioso in Guacci, in Luisa Ricciardi la morte prematura del cigno catanese è «come fiore in sul mattin succiso».⁵⁵

⁴⁸ EMIDIO CAPPELLI, *In morte di Vincenzo Bellini* cit., p. 112.

⁴⁹ FELICE BISAZZA, *Per la morte di Bellini* cit., p. 5-6.

⁵⁰ GIUSEPPE RICCIARDI, *Poesie* cit., p. 91.

⁵¹ *Ivi*, p. 92.

⁵² FELICE BISAZZA, *Per la morte di Bellini* cit., p. 8.

⁵³ Cfr. con la seconda canzone dedicata a Bellini: MARIA GIUSEPPA GUACCI, *Rime* cit., p. 44.

⁵⁴ Cfr. con la prima canzone dedicata al compositore: *ivi*, p. 39.

⁵⁵ LUISA RICCIARDI, *All'armonia*, v. 12, in *Prose e poesie inedite o rare di italiani viventi* cit., p. 309. L'immagine poetica ha però tradizione antica e illustre. Sono di Catullo i celebri versi «qui illius culpa cecidit velut prati | ultimi flos, prætereunte postquam | tactus aratro est»; Virgilio riprenderà la medesima immagine («purpureus

A testimonianza dello stretto legame tra il poeta siciliano Bisazza e Guacci vi è anche la celebrazione delle opere di Vincenzo Bellini. Se in Guacci il rinvio a *Norma* è evidente sin dalla prima stanza della prima canzone, in Bisazza leggiamo: «e di Norma il sublime amor tradito» (v. 20).⁵⁶ Nella quinta stanza del suo componimento Guacci evoca la lotta familiare dei *Capuleti e i Montecchi*,⁵⁷ richiamata da Bisazza al v. 19: «o tu che di Romeo cantasti i lai».⁵⁸

Un'immagine di sicura importanza è quella del velo: se nel primo atto dell'opera viene invocato per nascondere la relazione illecita tra Norma e Pollione («copra a quell'alma ingenua, | copra nostr'onte un velo»), in Guacci si fa metafora delle spoglie mortali, in Cappelli e Ruffo è simbolo di morte terrena. Il rapporto tra Cappelli e Ruffo appare ancora più stretto se si guarda al comune impiego delle parole in rima che non può essere casuale:

[...] or sì grand'astro del Sicano cielo
che fea la terra de' suoi raggi chiara
morte ricopre di funereo velo!⁵⁹

Bellini! alla tua gloria
basta il loco ove tu riposi in cielo.
E per la tua memoria
valga l'Italia avvolta in bruno velo [...].⁶⁰

Bellini è descritto in quasi tutte le liriche come un angelo celeste, che ha donato alla terra le sue eccezionali melodie: «Fosti qua giù soave angelo eletto» scrive Guacci nel primo componimento (v. 30);⁶¹ «bell'angelo eletto» (v. 1) che «palesava l'angelico intelletto» (v. 4) le fa eco Ruffo;⁶² «io già ti veggo assiso | nel cielo [...]» dice Cappelli (vv. 31-32).⁶³ E Bisazza dedica un'intera terzina alla virtù divina del compositore: «e chi ti udì, dicea, dal cielo è usci-

veluti cum flos succisus aratro») e così Ariosto («Come purpureo fior languendo muore, | Che 'l vomere al passar tagliato lassa»). Anche Felice Romani utilizza in *Sonnambula* l'immagine del fiore reciso («Ah, non credea mirarti | sì presto estinto, o fiore»). Cfr. CATULLO, *Carme* XI, vv. 19-21, che poteva aver letto in C. Valerii Catulli albi Tibulli et Sex. Aurelii Propertii carmina, Padova, Seminarii, 1813, p. 9; VIRGILIO, *Eneide*, IX, v. 435 in *L'Eneide di Virgilio* cit., vol. II, p. 187; LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso* XVIII, st. 153 in *L'Orlando furioso e le satire di Ludovico Ariosto con note di diversi per diligenza e studio di Antonio Buttura*, vol. II, Parigi, Baudry, 1836, p. 164; FELICE ROMANI, *La sonnambula*, Milano, Fontana, 1831, p. 36 (atto II, scena 10).

⁵⁶ FELICE BISAZZA, *Per la morte di Bellini* cit., p. 7.

⁵⁷ Nella prima canzone dedicata a Bellini leggiamo: «Mentre scioglie Romeo tue meste note» (MARIA GIUSEPPA GUACCI, *Rime* cit., p. 40).

⁵⁸ FELICE BISAZZA, *Per la morte di Bellini* cit., p. 6.

⁵⁹ GIUSEPPE RUFFO, *In morte di Vincenzo Bellini*, vv. 9-11, in «L'Iride, strenna pel capo d'anno e pe' giorni onomastici» cit., p. 243.

⁶⁰ EMIDIO CAPPELLI, *In morte di Vincenzo Bellini* cit., p. 113.

⁶¹ MARIA GIUSEPPA GUACCI, *Rime* cit., p. 38.

⁶² GIUSEPPE RUFFO, *In morte di Vincenzo Bellini*, in «L'Iride, strenna pel capo d'anno e pe' giorni onomastici» cit., p. 243.

⁶³ EMIDIO CAPPELLI, *In morte di Vincenzo Bellini* cit., p. 112.

to: | altri un angel ramingo in te scernea, | altri Dio l'arpa gli toccò con dito» (vv. 22-24).⁶⁴

Quanto all'espressione «angelo eletto», presente anche nelle rime del Tasso,⁶⁵ potrebbe derivare dalle liriche minori di Petrarca pubblicate a Napoli nel 1835 laddove, nell'*Epistola seconda*, leggiamo: «Abbia a dar fiato alla tremenda tuba | L'angelo eletto [...]».⁶⁶

4. Riflessioni conclusive

La scomparsa di Vincenzo Bellini fu certamente un evento molto sentito dagli uomini di cultura di Napoli. Innumerevoli sono gli opuscoli e le riviste letterarie degli anni 1835-36 che contengono componimenti dedicati al cigno catanese; i testi poetici scelti in questo studio permettono di ravvisare dei fili rossi che li collegano tutti. Tra questi vi è l'espressione delle aspirazioni patriottiche, che avrà pesanti conseguenze sulle vite dei loro autori: Giuseppe Ricciardi sarà costretto all'esilio per le sue azioni antiborboniche, altri saranno ostacolati sul piano professionale per aver partecipato ai movimenti sovversivi, come accadrà ad Antonio Nobile, destituito dal suo ruolo all'Osservatorio di Capodimonte. Nulla fermerà la voce dei poeti napoletani nel perseguire con ogni mezzo le proprie idee; la storia sarà meno magnanima con Guacci, che morirà nel pieno dei moti del 1848, mentre ricompenserà Giuseppe Ricciardi con la carica di deputato del nuovo Regno d'Italia.

La canzone di Maria Giuseppa Guacci dedicata alla scomparsa di Bellini intreccia con estrema cura le notizie biografiche con i ragguagli sulle principali opere liriche del compositore catanese; si noti ad esempio la rievocazione del fiasco di *Zaira* in occasione della prima rappresentazione a Parma, come pure il richiamo al successo crescente delle opere belliniane in terra inglese. L'unico altro componimento che ripercorre le stesse vicende è quello di Felice Bisazza, che insiste sulle origini siciliane del compositore, argomento da lui molto sentito per la comune terra d'origine. Lo stile poetico di Bisazza è certamente meno complesso e più aderente al gusto romantico rispetto a quello di Guacci, che mostra una piena adesione ai modelli classici della poesia italiana appresi alla scuola purista di Basilio Puoti; ma la poetessa è influenzata anche dalle liriche leopardiane e rivela di conoscere la grande poesia contemporanea. Leopardi non è il solo poeta coevo a influenzarla; si potrebbero citare altresì Alfonso Varano, Vincenzo Monti e il Manzoni degli *Inni sacri*, la cui conoscenza era tutt'altro che scontata negli anni Trenta dell'Ottocento.

⁶⁴ FELICE BISAZZA, *Per la morte di Bellini* cit., p. 7.

⁶⁵ «Tu dimostra il sentiero, Angelo eletto, | da volar sopra il sole e gli altri giri»: così nel sonetto tassiano «La mente in questo grave incarco e frale», che Guacci poteva leggere ad esempio in *Rime di Torquato Tasso di nuovo corrette ed illustrate*, tomo IV, pt. III, Pisa, Capurro, 1822, p. 22.

⁶⁶ Cfr. *Poesie minori del Petrarca sul testo latino ora corretto e volgarizzate da poeti viventi o da poco defunti*, Napoli, Tipografia della sibilla, 1835, p. 630.

Musiche vocali da camera: *addenda e corrigenda*

Carlida Steffan

1. Autografi di passaggio

Nel licenziare alla stampa il volume di musiche vocali da camera – il XIV nel piano editoriale della «Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini»¹ – c'era la consapevolezza di aver lasciato delle zone di opacità, derivate dalla complessità dello statuto testuale e, soprattutto, dalla dispersione delle fonti. In altre parole sapevamo che il numero dei brani sarebbe potuto variare sulla base di nuove 'scoperte' a fronte dell'identificazione di fonti di cui si conosce l'esistenza, ma cui non si può accedere a causa delle 'convenienze' imposte dalle logiche del collezionismo. Il lettore troverà nelle pagine seguenti osservazioni e correzioni che si rendono necessarie rispetto a quanto pubblicato nell'edizione del 2012.²

Il catalogo delle musiche vocali da camera è contenuto, neppure trenta brani, ma la dispersione delle fonti è estrema, data la consuetudine di destinare queste composizioni ai fogli d'album. A partire dagli anni Trenta dell'Ottocento il collezionismo degli autografi musicali diventa un fenomeno diffuso a livello europeo e trascina con sé la *mode* degli album. I compositori vengono sommersi da continue richieste, alle quali rispondono a volte vergando un pentagramma con poche battute e la firma in calce (Bellini, da quanto conosciamo, lo fa solo in un'occasione, riprendendo l'incipit vocale di *Malinconia, ninfa gentile*),³ più spesso compongono un'arietta (o trascrivono una composizione già utilizzata per altri album, anche già data alla stampa). I cataloghi di molte collezioni private sono stati compilati già nel corso del XIX secolo, alcune di esse poi sono state alienate alle istituzioni pubbliche; resta tuttavia significativa la quantità di fonti musicali che ha incrociato il mercato antiquario⁴ ed è finita nelle mani di collezionisti le cui generalità sono coperte dall'anonimato.

Si determina pertanto una situazione bizzarra: conosciamo l'esistenza delle fonti (negli ultimi decenni i cataloghi delle principali case d'asta sono accessibili in rete, arricchiti di riproduzioni a colori che lasciano vedere solo qualche pentagramma, magari con la firma autografa del compositore) ma non riusciamo ad accedervi se le istituzioni pubbliche – occasione sempre più rara – non si fanno carico dell'acquisto. Diversamente – con qualche eccezione, come vedremo – il destino di questi autografi è di transitare da un collezionista privato all'altro, nell'assoluto anonimato (almeno per il mondo musicologico).

¹ VINCENZO BELLINI, *Musica vocale da camera*, a cura di Carlida Steffan, Milano, Ricordi, 2012 («Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini», vol. 14).

² Cfr. CARLIDA STEFFAN, *Introduzione*, in VINCENZO BELLINI, *Musica vocale da camera* cit., pp. XIV-XVI.

³ *Ivi*, p. xxx.

⁴ Cfr. il Progetto 'OperaCat', curato da Daniela Macchione, Università di Chicago (<http://operacat.uchicago.edu>). Il database è attualmente sottoposto ad aggiornamento informatico.

Nell'autunno dello scorso anno il mercato antiquario ha offerto due autografi, *Odia la pastorella*⁵ e *Dolente immagine di Fille mia*,⁶ passati ora in collezioni private extraeuropee. Essi rimandano ad ariette già note al catalogo belliniano, ma di cui abbiamo potuto dar conto nell'edizione critica solo attraverso fonti 'secondarie'. *Dolente immagine di Fille mia* è la composizione che ha accompagnato Bellini lungo l'arco della sua vita: scritta per voce e orchestra al tempo degli studi a Napoli (1824), stampata in versione da camera a Napoli e Milano (1829), riproposta poi (con qualche minima variante) soprattutto come foglio d'album. I collezionisti dell'epoca si rivolgevano ai compositori di prestigio, mettendo loro a disposizione un album costituito da carte di musica, che veniva poi rilegato con coperte in pelle (impreziosite dalle iniziali a caratteri dorati del/della proprietario/a). Così si presenta il raffinato album contenente una ventina di autografi musicali, proposto nel catalogo dell'asta londinese di Sotheby (27 novembre 2017). In questo caso, sembra sia stato Gioachino Rossini a dedicare l'album a Mademoiselle Louise Carlier, figlia di un importante impresario del mondo musicale francese, poi divenuta Madame Benazet (come si evince dalle iniziali «L. B.»: vedi Fig. 1). Dopo averlo inaugurato nel marzo 1835 notandovi – manco a dirlo – una delle intonazioni dei suoi *Mi lagnerà tacendo*, passò il testimone ad altri compositori. Il primo della 'catena' parigina fu Bellini, il quale a sua volta scelse il suo *best seller*, *Dolente immagine di Fille mia*, che porta la data «30 Mars 1835».⁷

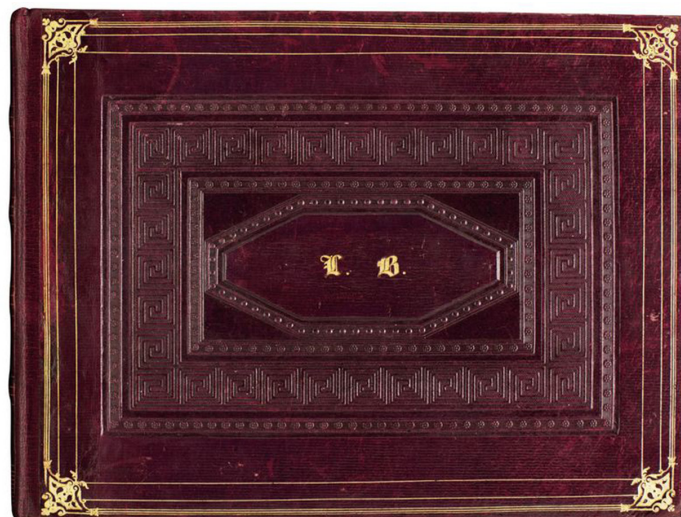


Fig. 1. Piatto superiore della legatura dell'album di Madame Louise Carlier Benazet, collezione privata. © Sotheby's, Londra, per gentile concessione.

⁵ Battuto all'asta da Sotheby's, *Fine Autograph Letters and Manuscripts from a Distinguished Private Collection. Part 1: Music* (Londra, 26 ottobre 2017), lotto 2: «Bellini, Vincenzo, (1801-1835) The hitherto-lost autograph manuscript of the song 'Odia la pastorella' written within a letter to Sophia, Duchessa di Cannizzaro, 30 April 1834» (<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/music-manuscripts-private-collection-117413/lot.2.html>).

⁶ Sempre da Sotheby's, *Musical Manuscripts* (Londra, 27 novembre 2017), lotto 60: «Rossini, Gioachino. Fine album of twenty autograph of songs of Rossini, Bellini, Meyerbeer, Cherubini and others» (<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/musical-manuscripts-117406/lot.60.html>).

⁷ Cfr. 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), pp. 97-98. Si veda anche VINCENZO BELLINI, *Musica vocale da camera* cit, p. xxii.

Il catalogo dell'asta riporta la riproduzione delle pagine iniziale e conclusiva dell'arietta belliniana. Quest'ultima era già nota perché riprodotta dall'antiquario Natale Gallini, a corredo di un articolo («La Scala», marzo 1953), dedicato alla descrizione della collezione di autografi della Carlier, di cui era allora proprietario. Alla sua morte l'album è passato nelle mani di un altro collezionista che ha preferito mantenere l'anonimato. Tuttavia, nel 1957 Suzanne Danco e Francesco Molinari-Pradelli hanno inciso tutte le composizioni raccolte nell'album,⁸ lasciando una preziosissima testimonianza che ha permesso di fare – sia pur con prudenza – qualche comparazione rispetto alle altre versioni della medesima arietta vergate da Bellini negli stessi anni: per l'editore Antonio Pacini come per l'album di Charlotte de Rothschild, rampolla di una delle più rinomate famiglie di banchieri europei.

L'altra pagina riprodotta nel catalogo Sotheby, quella iniziale, rafforza l'ipotesi di una stesura 'a memoria', che implica fisiologicamente qualche piccola variante. Questa mancanza di uniformità è da ricondurre alla flessibilità della prassi esecutiva, a cui è estranea l'intenzionalità autoriale.⁹ Le varie 'versioni' di *Dolente immagine di Fille mia*¹⁰ dimostrano una certa oscillazione nelle modalità di scrittura di una stessa occorrenza. Per fare un esempio: nelle altre fonti Bellini opta per l'impiego o di croma puntata + semicroma oppure croma con doppio punto + biscroma, ma sempre in modo omogeneo per le battute introduttive e l'incipit vocale. L'ambiguità del segno è palese invece nella pagina dell'Album Carlier dove Bellini trascurava di uniformare introduzione strumentale e profilo vocale (Fig. 2).

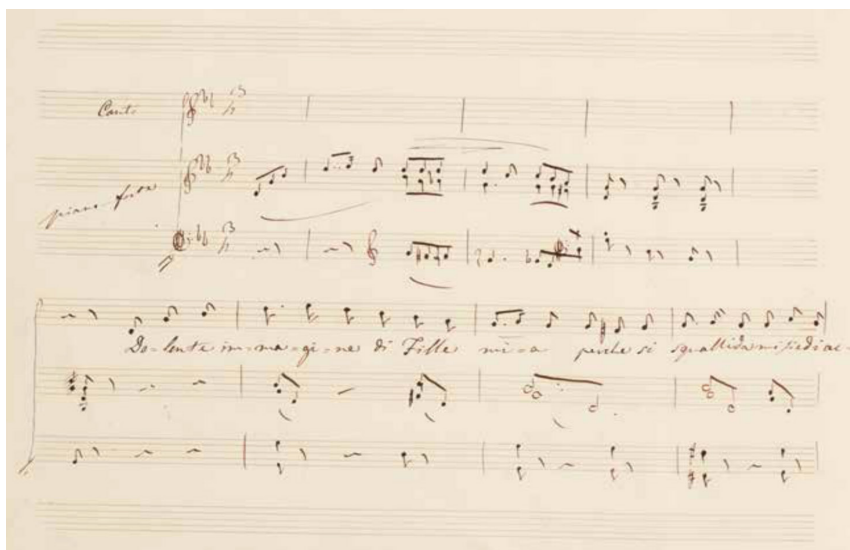


Fig. 2. VINCENZO BELLINI, *Dolente immagine di Fille mia* (1835), autografo, collezione privata. © Sotheby's, Londra, per gentile concessione.

⁸ Disco Philips (438 952-2).

⁹ VINCENZO BELLINI, *Musica vocale da camera* cit, p. xxxv.

¹⁰ Nell'edizione abbiamo riportato quattro 'versioni' di *Dolente immagine di fille mia*. La quarta, stampata da Ricordi nel 1837, si presenta nella tonalità di Mi minore; le prime tre sono tutte in Sol minore e si distinguono per alcuni dettagli (*ivi*, pp. xx-xxiii).

Odia la pastorella è entrata nel catalogo belliniano in tempi abbastanza recenti, grazie a una stampa (*Odiò [sic] la pastorella*), edita a New York nel 1944¹¹ e provvista di premessa in cui si forniva una descrizione dell'autografo, che coincide con quello battuto all'asta da Sotheby. Esso include l'informazione che *Odia la pastorella* è stata effettivamente composta a «Parigi 30 aprile 1834» e dedicata alla Duchessa di Cannizzaro, al secolo Sophia Johnstone («Mia cara Duchessa – Ecco l'arietta che avete voluto che io metta in musica»),¹² impiegando un foglio di carta da lettera rosa (18,2 x 11,3 cm) piegato in due. Dalla descrizione offerta dal catalogo di Sotheby's – dove è pure parzialmente riprodotta (Fig. 3) – sappiamo però che l'arietta consta di 66 battute, rispetto alle 58 che compaiono nell'edizione a stampa (New York, Fischer, 1946) impiegata come fonte anche per l'edizione critica¹³ («[the] publications lack eight bars of piano interludes», si legge infatti sul catalogo *on line*). L'arietta è tripartita (A Fa minore – B La bemolle maggiore – A Fa minore + coda Fa maggiore); Bellini, dopo la sezione in maggiore (bb. 25-36) avrà ragionevolmente ripreso l'introduzione (bb. 3-10) prima di riutilizzare il materiale della sezione A.

Al di là dello scarto di trascrizione per l'incipit poetico (*Odiò la pastorella* per *Odia la pastorella*) l'autografo rivela che nella stampa ci sono interventi arbitrari (si veda ad esempio, nella parte del canto, il la₃ finale esteso alle due battute successive) e si sono tralasciati o alterati diversi segni dinamici indicati da Bellini, oltre ad accusare il taglio di ben otto battute.

Nell'introduzione dell'edizione critica postulavamo che gli editori novecenteschi si fossero comportati con un certo rispetto per la fonte, e che dunque le divergenze tra una stampa novecentesca e la fonte autografa fossero da ricondurre alla presenza di «un autografo diverso da quello a noi noto».¹⁴ L'ipotesi era troppo ottimista: a partire dall'autografo ora in parte noto, sappiamo che nel 1946 si praticò un intervento tutt'altro che anodino (nell'economia di un brano di dimensioni così contenute 8 battute contano parecchio). Per altro verso la stampa newyorkese dell'inedito belliniano aveva richiamato l'attenzione degli interpreti belliniani d'oltreoceano (il contralto Marian Anderson la inserì nel recital alla Carnegie Hall del novembre 1946);¹⁵ in Europa invece non circolò: l'arietta rimase estranea al catalogo belliniano fino alla sua riproposizione nella raccolta *Ventidue composizioni vocali da camera* curata da Francesco Cesari,¹⁶ sempre con il titolo *Odiò la pastorella*.

L'edizione critica ha provveduto a ricondurre la paternità della quartina a Metastasio, sanando di conseguenza l'incipit *Odia la pastorella*. I testi del poeta cesareo sono stati per tutto

¹¹ VINCENZO BELLINI, *Odiò la pastorella / The Shepherdess and the Rose*, a cura di Artur Holde, New York, Carl Fischer, n. l. 30207-5 [1944]. Il copyright è del 1946.

¹² In una lettera con la stessa data (che conosciamo attraverso la minuta), Bellini precisa di aver composto l'arietta su versi suggeriti dalla stessa nobildonna («su la poesia che mi avete trascritto») e destinati al suo «Album particolare». VINCENZO BELLINI, *Carteggi* cit., p. 343.

¹³ VINCENZO BELLINI, *Musica vocale da camera* cit., pp. 50-52.

¹⁴ VINCENZO BELLINI, *Musica vocale da camera* cit., p. xxvi.

¹⁵ Cfr. «Oakland Tribune», 12 novembre 1946, p. 21.

¹⁶ VINCENZO BELLINI, *Ventidue composizioni vocali da camera*, a cura di Francesco Cesari, Milano, Suvini Zerboni, 2000.

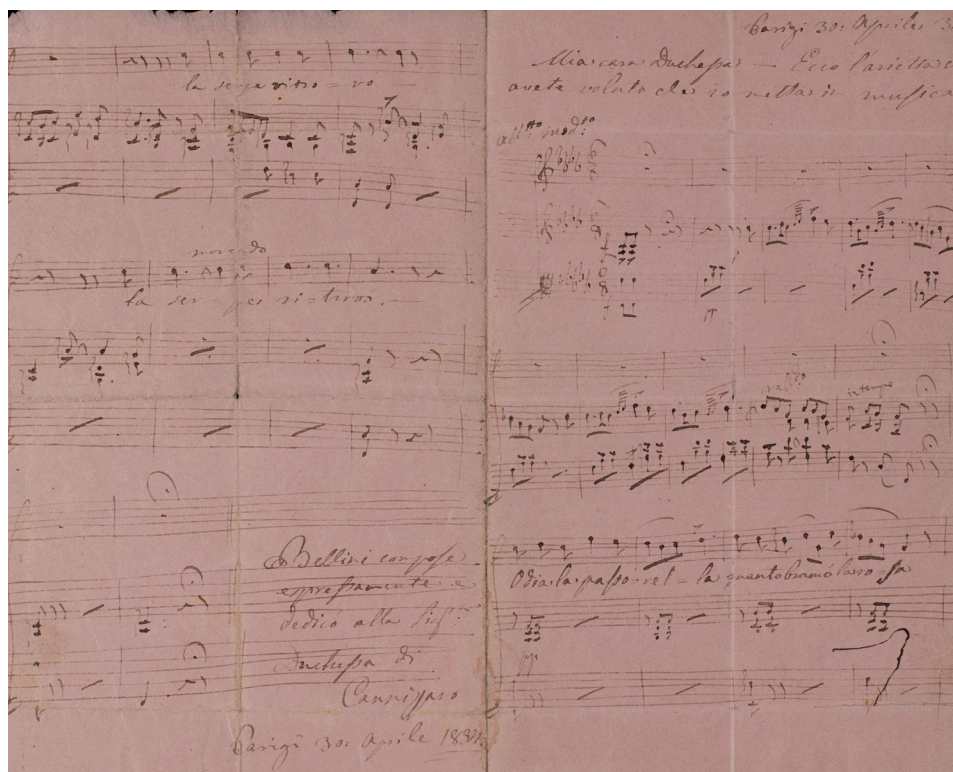


Fig. 3. VINCENZO BELLINI, *Odia la pastorella* (1834), autografo, collezione privata. © Sotheby's, Londra, per gentile concessione.

l'Ottocento uno dei serbatoi significativi per la lirica vocale da camera, anche se *Odia la pastorella* (*Issipile*, III, 6) non è forse tra i più famosi.¹⁷ Come si evince dalla lettera del 30 aprile che accompagna l'invio dell'arietta,¹⁸ la scelta dei versi metastasiani si deve alla stessa duchessa di Cannizzaro, già contessa di Sant'Antonio, eccentrica cultrice di musica vocale da camera, dedataria di un numero considerevole di composizioni.¹⁹ Nel suo salotto le

¹⁷ Si veda Saverio Mercadante, *Otto Notturmi a quattro voci con accompagnamento di basso numerato*, Roma, Ratti & Cencetti, n. l. 120 [1823 ca]; la stessa quartina metastasiana, con l'aggiunta di due strofe *ex novo* (stese da Nicola di Santo Mango, al quale è stata per lungo tempo attribuita la paternità complessiva del testo nella letteratura rossiniana), sostiene anche un'intonazione di Rossini sotto il titolo *La pastorella*.

¹⁸ VINCENZO BELLINI, *Carteggi cit.*, p. 343.

¹⁹ Sophia Johnstone (1785? - 1841) sposò a Londra il siciliano Francesco Platamone, conte di Sant'Antonio, duca di Cannizzaro e ambasciatore del Regno delle Due Sicilie in terra inglese. Non ebbero una vita coniugale felice e il siciliano negli anni Trenta visse soprattutto a Milano con la propria amante. Qualche sguardo sul salotto londinese della giovane coppia Cannizzaro è offerto dal resoconto del viaggiatore francese Édouard de Montulé, sulle rive del Tamigi ad inizio anni Venti: «Le comte Sant Antonio aimable Sicilien [...], me reçut d'une manière aussi distinguée qu'obligeante. Une riche Anglaise lui a donné sa main; sa conversation est toute en *harmonie*, et j'avoue que je n'eus jamais une plus mince de mon mérite que chez elle. Chacun y semblait payer de sa personne, soit par un morceau de chant ou d'autre musique, soit par des phrases qui paraissaient avoir quelque prétention aux connaissances musicales, soit par des compliments bien fades, et pourtant bien débités». ÉDOUARD DE MONTULÉ, *Voyage en Angleterre et en Russie, pendant les années 1821, 1822 et 1823* [...], tomo I, Paris, Bertrand, 1825, p. 65.

pratiche di musica erano quotidiane, ed ella amava affidarsi a nomi eccellenti, come Rossini, per organizzare prestigiose *soirées* musicali.²⁰ Le quartine di Metastasio rientrano decisamente tra i testi poetici preferiti dalla Duchessa: Donizetti le dedica il duetto *L'incostanza di Irene*, John Fane (Lord Burghersh) l'arietta *Torna in quell'onda chiara*.²¹

2. *Sei ariette: una nuova fonte autografa*

Ad eccezione della lettera sopra citata il carteggio di Bellini non fornisce molti indizi per comprendere le modalità di selezione dei testi poetici intonati. All'altezza del 2012 eravamo nell'impossibilità di stabilire se i versi (quartine metastasiane, un'ode di Pindemonte, due testi da riferire alla penna di Davide Bertolotti) impiegati per le *Sei ariette* fossero da attribuirsi alla volontà del compositore o piuttosto il risultato di una strategia di mercato condivisa con l'editore milanese. Senza tralasciare di considerare che, sul modello di quanto farà Rossini per le *Soirées musicales* del 1835, Bellini avrebbe potuto passare ai torchi di Ricordi pagine già composte per i fogli d'album. Ora possiamo invece circostanziare meglio l'operazione editoriale, attraverso una lettera di recente identificazione, scambiata a fine maggio 1829 con l'«amico» Ricordi; essa permette di asserire che a quella data Bellini stava ragionando alla composizione di una raccolta di «sei ariette», benché fosse ancora «in cerca di *piccole* [corsivo mio] poesie». ²² Il lavoro si prolunga fino all'autunno; l'editore registra l'ingresso della *Stichvorlage* ad ottobre, ma le condizioni di marketing suggeriscono a Ricordi di ritardare la stampa. ²³ Fino a pochi mesi fa nessuna fonte di mano belliniana era stata identificata ²⁴ e l'edizione critica si era basata solo sui testimoni della stampa milanese del 1831. ²⁵

Recentemente il mercato antiquario ha restituito l'autografo di *Malinconia, ninfa gentile*, che apre la silloge delle *Sei ariette*.²⁶ Va notato che le sei ariette rappresentano il primo caso, nella carriera di Bellini, di composizione concepita direttamente in funzione di una diffusione a stampa. A differenza dei manoscritti sopra descritti, l'autografo di *Malinconia, ninfa gentile* non

²⁰ Gioachino Rossini. *Lettere e documenti*, vol IV: 5 gennaio 1831 - post 28 dicembre 1835, a cura di Sergio Ragni, Pesaro, Fondazione Rossini, 2016, pp. 604 e 706; CARLIDA STEFFAN, «Rossini tenait le piano»: *contexts and practices of chamber vocal music for the salon*, in *Gioachino Rossini 1868-2018. La musica e il mondo*, a cura di Ilaria Narici, Emilio Sala, Emanuele Senici, Benjamin Walton, Pesaro, Fondazione Rossini, in corso di stampa.

²¹ Il suo «Album particolare» (cfr. nota 12) in questo caso doveva raccogliere – come evidenzia la carta da lettera impiegata da Bellini – autografi di diverso formato; la tipologia di questo album ha determinato la loro smembratura.

²² Si ringrazia Giuseppe Schivardi per la segnalazione della fonte; la lettera si legge ora in VINCENZO BELLINI, *Carteggi* cit., p. 192.

²³ VINCENZO BELLINI, *Musica vocale da camera* cit., p. XXVIII.

²⁴ Ad eccezione dell'abbozzo per *Vanne, rosa fortunata* (*ivi*, p. XXIX).

²⁵ *Sei ariette per camera / Composte e Dedicate / Alla Esimia Dilettante / la Sig.ra / Marianna Pollini / Dal Maestro / V. Bellini* [...], Milano, Ricordi, n.l. 4375-4380 [1831].

²⁶ Presentato da Aste Bolaffi, *Libri rari e autografi* (Milano, 14 giugno 2018), lotto 75 (<https://www.astebolaffi.it/it/lot/718/75/detail>). L'autografo appartiene ora alla collezione di Fabrizio Della Seta, che ringrazio per avermi messo a disposizione una riproduzione digitale del documento.



²⁷ A c. 1r; in alto a destra, un'altra mano ha aggiunto: «Composizione autografa del Maes.^o Vincenzo Bellini da Catania».

a Milano (vicino a Porta Romana); le carte lasciate a Puteaux riportano invece l'autenticazione apposta dal fratello Carmelo.

I rifacimenti testimoniati dall'autografo sono di notevole interesse. Alle bb. 8-11, per la mano sinistra del pianoforte, Bellini aveva originariamente prolungato il modello impiegato a bb. 2-7, poi cancellato ad inchiostro e sostituito con accordo di croma e pause; contestualmente, alla mano destra, il disegno delle bb. 9-11 è anticipato di un ottavo, rinunciando alla pausa iniziale di croma. Interessante constatare che a b. 8, mano destra, Bellini toglie il si_3 appoggiatura di la_3 . Ragionevolmente, possiamo ipotizzare che nell'atto di stendere il profilo melodico della voce, una volta giunto alla fine della prima frase si rese conto che il quinario tronco (b. 19) esigeva una chiusa priva di appoggiatura; a quel punto dev'essere tornato indietro per uniformare la chiusa dell'introduzione pianistica (b. 8) a quella della frase vocale. Si veda la lezione originaria delle bb. 8-11 nell'es. 1a.



Es. 1a. VINCENZO BELLINI, *Malinconia, ninfa gentile*, autografo, prima stesura, c. 1r, bb. 8-11.

Nelle quattro battute conclusive, al contrario, per la mano destra Bellini rinuncia alla reiterazione dell'accordo di tonica (si veda es. 2a) ed estende il modello di b. 64.²⁸

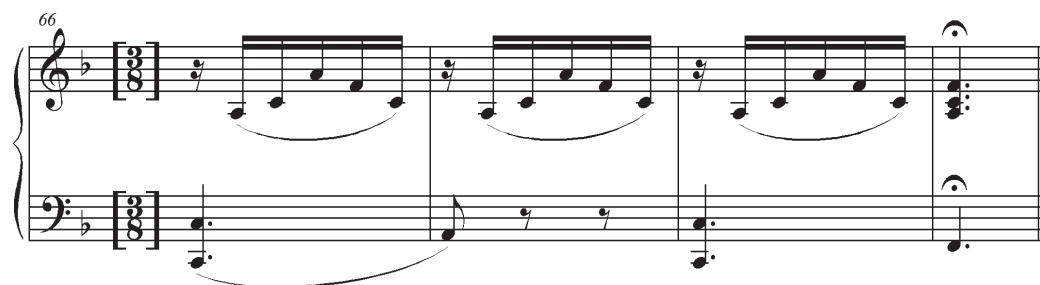


Es. 1b. VINCENZO BELLINI, *Malinconia, ninfa gentile*, autografo, seconda stesura, edizione a stampa Ricordi, n. l. 4375, bb. 8-11 (VINCENZO BELLINI, *Musica vocale da camera*, p. 65).



Es. 2a. VINCENZO BELLINI, *Malinconia, ninfa gentile*, autografo, prima stesura, c. 1r, bb. 66-69.

²⁸ A b. 68, per la mano destra, resta incerto definire cosa celi una cancellatura ad inchiostro.



Es. 2b. VINCENZO BELLINI, *Malinconia, ninfa gentile*, autografo, seconda stesura, edizione a stampa Ricordi, n. l. 4375, bb. 66-69 (VINCENZO BELLINI, *Musica vocale da camera*, p. 67).

L'autografo, inoltre, ci consente di formulare qualche ulteriore osservazione circa il passaggio dal manoscritto alla stampa, dal momento che quest'ultima accoglie la versione definitiva dell'autore per quanto riguarda altezze e durate, mentre interviene un'altra logica per quanto riguarda l'agógica e i segni espressivi e dinamici.

Si prospettano due scenari: nel primo, dobbiamo supporre che Bellini abbia predisposto una *Stichvorlage* in bella copia, ma rivedendo con estrema attenzione ogni battuta, ritoccando in più punti la parte pianistica, cassando e cambiando segni dinamici ed espressivi; nel secondo, dovremmo considerare una implicita separazione tra il materiale compositivo (melodia e accompagnamento), sul quale il compositore esercita la propria autorità, e le convenienze di prassi esecutiva che possono subire varianti nella 'rappresentazione del segno' espressivo quando l'autografo passa nelle mani dell'incisore per la stampa. Se accettiamo questa ipotesi potremmo avvalerci della teoria del *copy-text* (formulata a suo tempo da Walter W. Greg²⁹ e richiamata da Georg Feder nell'ambito della filologia musicale),³⁰ che distingue fra «lezioni significative del testo» (per noi altezze e durate), da considerarsi «sostanziali» («quelle cioè che mettono in gioco il significato o la sostanzialità dell'espressione originaria»), e le altre, le «accidentali», che «concernono soprattutto l'aspetto formale del testo e che possono essere considerate dei suoi accidenti».³¹ Gli incisori – ci ricorda Feder – «tralasciavano certi segni d'espressione nella prima fase di lavoro e li integravano solo in una seconda fase, durante il lavoro di controllo».³² Nel nostro caso dovremmo ammettere che Giovanni Toja³³ ha prestato assai poca attenzione alle indicazioni dell'autografo belliniano. Si potrebbe allora ipotizzare che incisore e stampatore considerassero prioritaria una trasmissione fedele della «lezione

²⁹ WALTER W. GREG, *The Rationale of Copy-Text*, «Studies in Bibliography», 3/1950-1951, pp. 19-36.

³⁰ GEORG FEDER, *Filologia musicale: introduzione alla critica del testo, all'ermeneutica e alle tecniche d'edizione* [tit. orig. *Musikphilologie: eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*, 1987], Bologna, il Mulino, 1992, p. 70.

³¹ Cito dalla traduzione italiana: WALTER W. GREG, *Il criterio del testo-base*, in *Filologia dei testi a stampa*, a cura di Pasquale Stoppelli, Bologna, il Mulino, 1987, pp. 33-51: 35-36.

³² GEORG FEDER, *Filologia musicale* cit., p. 71.

³³ La stampa Ricordi n. l. 4375 riporta le iniziali «G.T» da riferirsi all'incisore Giovanni Toja, come conferma anche il *Catalogo numerico* manoscritto di Casa Ricordi (cfr. VINCENZO BELLINI, *Musica vocale da camera* cit., p. 180). Toja era un compositore di musica sacra e strumentale da camera; diverse riduzioni operistiche edite da Ricordi portano il suo nome.

sostanziale»,³⁴ ma che poi si prendessero certe «licenze»³⁵ per quanto riguarda gli accidentali o determinati aspetti grafici.

Ci limitiamo per ora a segnalare i dati emersi dal confronto delle fonti: la versione a stampa segue le correzioni inserite alle bb. 8-11 dell'autografo e alle quattro battute conclusive. Dunque l'incisore segue il testo-base per quanto riguarda la lezione significativa. Non così per agogica e segni dinamici ed espressivi. Si veda la tabella seguente.

n. battute	manoscritto autografo		edizione a stampa Ricordi (1831)	
	voce	pianoforte	voce	pianoforte
1		All[egre]tto agitato		Allegro agitato
9				<i>pp</i> (m.s.)
12	(Canto legato)		Canto sempre legato	
13		<i>pp</i> (m.d.)		accompagnamento leggiero e <i>pp</i>
38		<i>fp</i>	Maggiore	Maggiore
38-39; 42-43		appoggiatura tripla sul primo ottavo (m.d.)		appoggiatura ridotta a due note; la terza nota è integrata nel bicordo (m.d.)
41		al primo ottavo bi- cordo fa ₄ -re ₅ (m.s.)		al primo ottavo bicordo si bemolle ₄ -re ₅ (m.d.)
45		Accento al secondo ottavo (m.d.)		
46		<i>pp</i>		
59	croma puntata + sedicesimo e croma		sedicesimo puntato + trentaduesimo e croma	
69		<i>ff</i>		

I segni dinamici apposti da Bellini sono in numero superiore a quanto fissato nella lastra 4375. Perché non compaiono nella stampa? Ed ancora, sempre seguendo il secondo scenario: ci sono altre varianti interessanti di scrittura per le bb. 38-39 e 42-43 (vedi esempio 3a-b). Da un lato la notazione degli abbellimenti è uniformata a quella delle battute precedenti, trasformando le notine da semibiscrome in biscrome; dall'altro la terza semibiscroma dell'abbellimento è trasformata in nota reale, generando un bicordo conforme al prosieguito della melodia alla mano destra.

³⁴ GEORG FEDER, *Filologia musicale* cit., p. 70.

³⁵ *Ivi*, p. 71.

38 né mai quel fon - te co' de - sir mie - i

38 *fp*

42 né mai quel mo - te tra - pas - se - rò

Es. 3a. VINCENZO BELLINI, *Malinconia, ninfa gentile*, autografo, c. 1r, bb. 38-45.

38 Maggiore

38 Né mai quel fon - te co' de - sir mie - i,

38 Maggiore

42 né mai quel mo - te tra - pas - se - rò

Es. 3b. VINCENZO BELLINI, *Malinconia, ninfa gentile*, edizione a stampa Ricordi, n. l. 4375
(VINCENZO BELLINI, *Musica vocale da camera*, p. 66).

Forse l'incisore ha adeguato la volontà del compositore a 'convenzioni' e attese della stampa commerciale? Da una parte c'è l'intenzione del compositore che appone il segno sull'autografo e dall'altra una 'normalizzazione' della scrittura. La discussione resta per il momento aperta: per poterla continuare dobbiamo acquisire altri autografi poi passati alle stampe di Ricordi.³⁶

3. «Guarda che bianca luna»: Vincenzo contra Vincenzo

A differenza delle opere scritte per il teatro, le cui circostanze sono documentate da molte fonti istituzionali, amministrative e giornalistiche, il *corpus* della musica vocale da camera emana in buona parte da pratiche private, il che rende difficile ricostruire una cronologia di riferimento. In diversi casi siamo sprovvisti degli autografi e i percorsi produttivi che hanno determinato fonti manoscritte e a stampa sono spesso incerti o tortuosi.³⁷

La situazione limite si è presentata per *Guarda che bianca luna*, un'arietta aggiunta al repertorio cameristico belliniano solo negli ultimi decenni;³⁸ è attestata da un'unica fonte non coeva, una trascrizione realizzata da Ottavio Tiby attorno al 1954, un anno prima della sua scomparsa, a partire da un ipotetico manoscritto. In quegli anni lo studioso stava raccogliendo materiale sulla vita musicale palermitana nell'Ottocento, anche in previsione della stesura della voce 'Palermo' per il nuovo *Grove* allora in cantiere.

Dopo la morte di Tiby la trascrizione giace tra le sue carte, alle quali mette mano negli anni Ottanta Maria Rosaria Adamo, coautrice con Friedrich Lippmann della monografia *Vincenzo Bellini*.³⁹ La studiosa studia a sua volta la trascrizione di Tiby (o meglio le trascrizioni: una 'diplomatica' e una seconda, lasciata incompleta, realizzata in previsione di una moderna edizione a stampa, mai realizzata) presentandola al convegno internazionale di studi belliniani tenutosi a Catania nel 1985: nella stampa degli atti (1991) fornisce la riproduzione delle due trascrizioni, che hanno costituito la fonte per l'edizione critica.⁴⁰

Solo recentemente abbiamo avuto accesso al Fondo Alberto Favara - Ottavio Tiby:⁴¹

³⁶ Possiamo seguire il passaggio dall'autografo alla stampa per la cavatina *L'abbandono*, ma non riguarda lo Stabilimento Ricordi né l'editoria musicale milanese. Cfr. VINCENZO BELLINI, *Musica vocale da camera* cit., pp. XXIV-XXV.

³⁷ *Ivi*, pp. XIV-XVI.

³⁸ È inclusa in *Arie, Ariette e Romanze*, a cura di Riccardo Allorto, Milano, Ricordi 1998 e in *Ventidue composizioni vocali*, a cura di Francesco Cesari, Milano, Suvini Zerboni, 2000.

³⁹ Cfr. MARIA ROSARIA ADAMO, FRIEDRICH LIPPMANN, *Vincenzo Bellini*, Torino, Eri, 1981.

⁴⁰ MARIA ROSARIA ADAMO, "Guarda che bianca luna": una lettura belliniana, in *Atti del convegno internazionale di studi belliniani* (4-9 novembre 1985), Catania, Maimone, 1991, pp. 113-144: 137-144.

⁴¹ Le carte di Ottavio Tiby furono in realtà ordinate da Paolo Emilio Carapezza già nel 1996 (ne fa testo una lettera-inventario spedita dal musicologo ad Anna Maria Tiby datata 29 maggio '96: «Carte dell'archivio di Alberto Favara e di Ottavio Tiby che si conservano oggi nella biblioteca dell'Istituto di Storia della Musica dell'Università di Palermo»), ma restarono non disponibili fino al recente riordino del fondo, ora consultabile al Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Palermo (ringrazio Anna Tedesco per la segnalazione). Il contenuto dei fascicoli non corrisponde esattamente a quanto descritto da Carapezza; il fascicolo 21 contiene due trascrizioni belliniane: *Guarda che bianca luna* (su fogli in oblungo che portano il

questo non ha tuttavia permesso di trovare ulteriori indicazioni sulla fonte impiegata dal musicologo. Tiby aveva fatto cenno alla romanza *Guarda che bianca luna*, da lui rinvenuta e «rimasta inedita e sconosciuta», dapprima in un articolo di giornale del 1954, poi in una nota contenuta nel volume *Il Real Teatro Carolino e l'Ottocento musicale palermitano* (edito postumo).⁴² La comunità scientifica ha dunque supposto che lo studioso avesse avuto accesso ad un foglio rinvenuto durante le sue ricerche d'archivio a Palermo: la trascrizione 'diplomatica' riporta: «Guarda che bianca luna / Romanza / Del Sig.^r Maes.^o Bellini / Composta in Palermo / per la Sig.ra Al. / Manzocchi».⁴³

La fonte dunque non era un foglio d'album propriamente detto, ma un manoscritto sul quale un'altra mano aveva dettagliato l'occasione compositiva, o meglio, performativa. Il riferimento al mezzosoprano Almerinda Manzocchi permetteva di ricondurre la «romanza» al 1832, anno in cui Bellini scende a Palermo ed incontra la cantante.⁴⁴ Dal testo poetico, un'anacreontica tardosettecentesca di Jacopo Vittorelli,⁴⁵ non era possibile trarre alcuna informazione utile alla contestualizzazione, dal momento che esso ha avuto una lunga fortuna e svolto un ruolo emblematico per diverse generazioni di compositori.⁴⁶ Ragionevole, dunque, che Bellini avesse intonato questo testo e che, in considerazione dell'abilità vocale della destinataria, avesse scelto un registro di scrittura dalla vocalità decisamente ornata, in buona parte lontana da altre pagine concepite con differenti funzioni.

Ora sappiamo che Bellini non è l'autore di questa «romanza», scritta invece da Vincenzo Gabussi, come ha rivelato la recente edizione moderna della raccolta di dodici ariette del compositore bolognese, curata da Emilio Sala.⁴⁷ Essa fa parte di una silloge pubblicata da Ricordi, a Milano, nel 1826, e di cui oggi conosciamo solo tre esemplari, conservati

timbro del conservatorio palermitano) e il *Canone a due voci, Dalla guancia scolorita*, scritto per l'album di Cherubini (album a tutt'oggi non identificato); Bellini ne fece però due copie manoscritte che inviò a Francesco Florimo a Napoli e a Francesco Pollini a Milano. Cfr. VINCENZO BELLINI, *Musica vocale da camera* cit., pp. xxxii-xxxiii. In questi casi non c'è nessuna indicazione della fonte, che invece Tiby indica per la trascrizione di un «Inedito wagneriano conservato a Villa Tasca», precisamente l'armonizzazione di una melodia del compositore tedesco realizzata a Palermo il 26 marzo 1882 da «Joseph Rubinstein» per la «contessa Almerita Tasca».

⁴² OTTAVIO TIBY, *Il Real Teatro Carolino e l'Ottocento musicale palermitano*, Firenze, Olschki, 1957, pp. 5-8. Vedi anche l'articolo su *Romeo e Giulietta* di Bellini apparso il 12 febbraio 1954 sul «Giornale di Sicilia».

⁴³ Almerinda Manzocchi (?? 1804-Palermo, 1869), mezzosoprano, aveva tenuto la parte di Viscardo nella prima rappresentazione di *Bianca e Gernando*. Nella primavera del 1831 è Romeo (*I Capuleti e i Montecchi*) al Teatro Carolino di Palermo e l'anno seguente incontra Bellini in occasione del soggiorno palermitano.

⁴⁴ VINCENZO BELLINI, *Musica vocale da camera* cit., pp. xxii.

⁴⁵ Attribuita a Bellini, ma considerata tra le composizioni dubbie, possediamo l'intonazione di un'altra anacreontica del Vittorelli, *Non t'accostare all'urna*, testimoniata da una sola copia manoscritta, contenuta in una raccolta miscellanea degli anni Trenta.

⁴⁶ CARLIDA STEFFAN, *Cantar per salotti* cit., pp. 148-152.

⁴⁷ VINCENZO GABUSSI, *Dodici ariette per Canto e Pianoforte*, a cura di Emilio Sala, Londra, Consonarte, 2017, p. vi: «Ma per quanto riguarda le interferenze tra Gabussi e Bellini non se ne può non citare una di tipo "involontario", di cui si è subito accorta Anna Bonitatibus (la madrina di questa benemerita collana [Vox in musica]). Una delle *Dodici Ariette* di Gabussi (la n. 7, sul famoso testo "Guarda che bianca luna") è identica a quella – sulle stesse parole – di Bellini».

rispettivamente al Conservatorio «G. Verdi» di Milano, alla Biblioteca nazionale marciana di Venezia e alla Bibliothèque musicale de la Ville de Genève.⁴⁸

Come sono andate le cose? Tiby, che pure era studioso preparato e abituato a trattare fonti spinose (quelle della musica popolare)   stato colto dall'entusiasmo di scoprire una 'nuova' fonte belliniana e ha creduto ad una falsa attribuzione annotata su una copia? Esiste forse un autografo in cui Bellini copi  il pezzo di Gabussi? Dal confronto tra la stampa di Gabussi e la trascrizione di Tiby appare chiaro che lo studioso ebbe sotto gli occhi una copia manoscritta da cui erano stati rimossi gli «accidentali» della stampa: l'indicazione del «Metronomo di Maelzel» (non usuale nelle stampe del periodo: lo troviamo tuttavia nelle op. 3-4-5 di Perucchini stampate a Milano l'anno precedente); l'indicazione agogica («Andante con molta grazia»); a b. 12 il canto si appiattisce sul si₃ e a b. 61 sul la₃; a b. 24 il profilo vocale   modificato (la₃ si₃ do₃ rispetto a re₃ do diesis₃ do₃; cambia la sillabazione tra bb. 38-39; non compaiono le indicazioni *fp* e *p* a bb. 43-44).

Prima di formulare una qualsiasi ipotesi per spiegare l'accaduto   bene ripercorrere il quadro biografico. Nato a Bologna nel 1800, Gabussi si forma con Giuseppe Pilotti, «professore di contrappunto al liceo comunale», nonch  membro dell'Accademia filarmonica bolognese, alla quale viene aggregato nel 1821.⁴⁹ L'anno seguente inizia a stampare musica strumentale da salotto (*Variazioni per il clavicembalo, Quadriglie e Valzer*) per i tipi di Cipriani.⁵⁰ Bologna aveva una vita musicale assai attiva, grazie alla Societ  del Casino e ai salotti borghesi ed aristocratici, tra i quali spiccava per prestigio quello di casa Sampieri, compositore dilettante, amico di Rossini, corrispondente di Mayr, protettore del giovane Donizetti. Nel febbraio del 1825 Gabussi si propone sulle scene del «Teatro dell'illustrissima comunit » di Modena con un libretto comico, *I furbi al cimento*. L'opera «fu accolta dal pubblico con simpatia, ed ascoltata con crescente piacere per diverse rappresentazioni», ma «non fece incontro strepitoso».⁵¹ Nello stesso anno, mentre continua l'attivit  di docente di canto alle dilettanti bolognesi, cerca di trovare spazio nel mondo teatrale veneziano, prendendo contatto con Giovanni Battista Perucchini,⁵² grande specialista, peraltro, del repertorio vocale didattico e da salotto. Lo fa attraverso una lettera, nella quale esordisce chiedendo copia delle ariette del veneziano (appena stampate a Milano) da destinare alle «Signorine» bolognesi, precisando di non volere trattenere l'edizione, ma di farne una copia manoscritta:

⁴⁸ *Ivi*, p. ix.

⁴⁹ Per un profilo biografico cfr. RAOUL MELONCELLI, *sub voce* 'Gabussi, Vincenzo', in *Dizionario biografico degli italiani*, LI /1998, vol. LI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998, online: [http://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-gabussi_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-gabussi_(Dizionario-Biografico)/).

⁵⁰ BIANCA MARIA ANTOLINI, *Nuove acquisizioni sull'editoria musicale in Italia (1800-1920)*, in *Canoni bibliografici*, Contributi italiani al Convegno Internazionale IAML-IASA (Perugia, 1-6 settembre 1996), a cura di Licia Sirch, Lucca, LIM, 2001, pp. 95-130: 122 e 124.

⁵¹ ALESSANDRO GANDINI, *Cronistoria dei teatri di Modena dal 1539 al 1871 [...]*, Modena, Tipografia Sociale, 1873, p. 283.

⁵² Sull'importanza di questo nobile dilettante nelle reti produttive del sistema operistico europeo si veda il volume *Un nobile veneziano in Europa. Teatro e musica nelle carte di Giovanni Battista Perucchini*, a cura di Maria Rosa De Luca, Graziella Seminara e Carlida Steffan, Lucca, LIM, in corso di stampa.

Ella mi diede speranza di mandarmi le cavatine ultimamente da lei composte, ed io le ho sempre attese con somma impazienza. Ritengo ch'ella siasi dimenticata, ed è per ciò che le rinnovo la memoria, essendo sommamente desideroso di darle a molte Signorine che le bramano, dopo aver sentito da me gli elogi [sic] che meritatamente si debbono al dilettante compositore. L'assicuro però che le saranno subito rimandate, e questo sarà mio preciso dovere.⁵³

Il passo testimonia una prassi comune: una stampa può generare una copia manoscritta, magari per mano di un collega compositore, che intende servirsene nell'ambito di un'attività musicale pedagogica o da salotto. È possibile che qualcosa del genere sia avvenuto per il manoscritto palermitano?

Nel 1826 Gabussi si presenta all'editore Ricordi con una raccolta di ariette dedicate alla «Nobilissima Signora | Marchesa Sampieri | Nata de Gregorio, Marchesa di Squillace | Dama di Palazzo di S.A. Reale | L'Infanta di Spagna | Duchessa di Lucca etc etc».⁵⁴ Nonostante il profilo altisonante della dedica, le ariette del bolognese non trovano eco sulle pagine dei periodici (ben diverso, una decina d'anni più tardi, il caso dell'esordiente Verdi); non abbiamo dati sulla tiratura della raccolta,⁵⁵ ma la sua rarità odierna lascia pensare che fu limitata.⁵⁶ La stampa non pare aver agevolato la carriera del compositore in ambito milanese, dato che l'anno seguente questi è già in viaggio per Londra con una lettera di raccomandazione (3 maggio 1827) indirizzata a Giuditta Pasta da Rossini, che sarà il suo mentore anche nei decenni seguenti.

Gabussi cerca di inserirsi subito nella vita sociale londinese, contando sull'appoggio di una cantante celebre come Giuditta Pasta e dandole da eseguire qualche sua pagina vocale. Una lettera inedita (28 giugno 1827) dimostra quanto forte fosse ancora l'embricazione fra dettato compositivo e prassi esecutiva, con esplicita delega all'interprete di completare il dettato melodico:

Dall'amico Manzini ho sentito ch'Ella è disposta di compiacermi, cantando un mio duetto col S. Galli, al primo concerto che darà la S.^{ra} Contessa di S.^{nt} Antonio. Io le professo la più viva gratitudine per simile favore, e mi pregierò di ringraziarla personalmente al primo momento che avrò il piacere di vederla. *Le mando la particella, acciò possa*

⁵³ Lettera del 21 maggio 1825, conservata a Catania, Museo civico belliniano CP-7-536.

⁵⁴ *Dodici ariette con accompagnamento di Piano Forte*, Milano, Ricordi, [1826], divise in due libri: n. l. 2719-2714 e n. l. 2719-2714. Sul frontespizio Gabussi è indicato «accademico filarmonico»: a novembre dello stesso anno parteciperà alla festa del protettore del sodalizio, Sant'Antonio da Padova, componendo il *Credo* per la messa solenne. Si veda *Teatri e spettacoli a Bologna fra Sette e Ottocento*, in <http://badigit.comune.bologna.it/spettacoli/dettaglio.asp?lettera=2>.

⁵⁵ I due volumi che compongono le *Dodici ariette* vennero pubblicati rispettivamente a settembre e a novembre (*Elenco delle opere stampate e pubblicate in Milano e sue province*, Milano, I. R. Stamperia, 1826), rilegati sotto il medesimo frontespizio, con n. di lastra 2719.

⁵⁶ I 'libroni' dell'editore in questo caso non forniscono il numero degli esemplari tirati. Sui meccanismi d'assorbimento delle copie stampate cfr. CARLIDA STEFFAN, *Cantar per salotti* cit., pp. 58 ss.

*guardare le parole, e nello stesso tempo abbellire il duetto in qualche luogo, ove io ho rimesso al di lei talento il modo di cantarlo [corsivo mio].*⁵⁷

Abbiamo già incontrato la contessa di Sant'Antonio, futura duchessa di Cannizzaro; non conosciamo a quale duetto Gabussi si riferisca, ma la lettera conferma quanto sia scivoloso, per il filologo, misurarsi con questi testi, anche quando ha di fronte una fonte autorevole come l'autografo: chissà, per esempio, come Giuditta Pasta avrà abbellito *Vaga luna, che inargenti?*⁵⁸

Se a Milano Bellini arriva troppo tardi per incontrare il bolognese, questo invece avviene a Londra («alla vostra partenza da Londra – scrive Bellini a Giuditta Pasta –, io risolsi di restarmi in casa: eppure svegliandomi l'indomani, ho dovuto uscirmene, ed andare ad abitare con Gabussi»),⁵⁹ dove condividono le medesime frequentazioni, animano il salotto della duchessa di Cannizzaro e le pratiche di musica, prestandosi pure a cantare insieme, forse proprio i duetti per i quali Gabussi stava diventando celebre («Yesterday Bellini and Gabussi came, and sang and played like angels. Lucien Bonaparte came in as they were singing “O bella Italia che porte tre color, Sei bianca e rosa e Verde com' un fiore”!» – annota Lady Morgan nel suo diario dell'agosto 1833).⁶⁰ Queste pratiche di musica permettono forse di comprendere meglio il costruirsi di una comune *langue* musicale, che accoglie anche esperienze performative di cui non abbiamo controllo. A questo proposito, nella prefazione all'edizione Consonarte, Emilio Sala rileva non solo le assonanze inevitabili con le pagine operistiche rossiniane ma – ed è interessante – la presenza di un paio di battute che anticipano un passaggio belliniano che ascoltiamo ne *La ricordanza*, dell'aprile 1834 e poi nei *Puritani*.⁶¹

⁵⁷ I-Ms CA. 4342. Ringrazio Matteo Sartorio per aver reso disponibile la riproduzione.

⁵⁸ Si ripresentano anche per questo repertorio, specie quando affidato a professionisti di rango, i fenomeni che conosciamo per l'ambito teatrale. Cfr. WILL CRUTCHFIELD, *G.B. Velluti e lo sviluppo della melodia romantica*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», LIV/2014, pp. 9-83.

⁵⁹ VINCENZO BELLINI, *Carteggi* cit., p. 309.

⁶⁰ *Lady Morgan's Memoirs. Autobiography, Diaries and Correspondence*, vol. II, London, Allen & C., 1862-1863, p. 366. Il rapporto fra i due compositori sembra meno idilliaco se sfogliamo l'epistolario di Bellini, che ovviamente si concentra sulla concorrenza in ambito teatrale. Nel 1834 Gabussi mette in scena a Parigi *Ernani* (Théâtre Italien); Bellini che certo ripensa al proprio *Ernani* (abbozzato nel 1830, poi abbandonato per *Sonnambula*) sfodera un tono beffardo quando a fine novembre scrive a Florimo: «L'altra sera andò in scena Gabussi con *Ernani*: ha fatto un fiascone meritatissimo, né un'idea nuova, né condotta; ha voluto fare la scimia al genere declamato, ed i suoi pezzi sembravano continui recitativi poi non sà che sia istrumentale. Casella istrumentava meglio le sue Litanie, che orrore! Alcuni giornali gli hanno fatto giustizia, altri l'hanno lodato alle stelle: l'opera non si fa più frattanto, ed ecco il vero fatto» (VINCENZO BELLINI, *Carteggi* cit., pp. 435-436). Nel giugno del '35, scrivendo all'impresario Federico Massimiliano Doca, continua ad interessarsi del bolognese tornato a Londra: «Il Grande Gabussi che vita tiene? Dice male di tutto il mondo? farà dare il suo *Ernani*?» (*ivi*, p. 535). Cfr. MARKUS ENGELHARDT, *Vincenzo Gabussi tra Parigi e Italia: sulle tracce di un Ernani pre-verdiano*, in *Parigi 1835*, a cura di Livio Aragona e Federico Fornoni, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2008 («Quaderni della Fondazione Donizetti», 14), pp. 117-132. Alle pagine 163-177 è riprodotto il duetto *Mezzanotte* per mezzosoprano e tenore.

⁶¹ Cfr. VINCENZO GABUSSI, *Dodici ariette* cit., p. VI: «Nell'arietta N. 4 delle *Dodici Ariette* (intitolata *L'inesperienza*), [...] è possibile indovinare anche un'interferenza gabussiana in Bellini: si veda lo spunto melodico alle bb. 26-27 cui si può associare l'incipit della celebre aria «Qui la voce sua soave» dei *Puritani* (aria che, com'è

Se sulla scena non ha il successo sperato, Gabussi si afferma decisamente in ambito didattico,⁶² grazie ad un repertorio cameristico a due e tre voci che incontra l'interesse dell'editoria londinese e parigina; lo stesso Ricordi, negli anni Quaranta, arricchisce il proprio catalogo con le composizioni del Cavalier Gabussi, che si guadagna il nomignolo di «nuovo Schubert».⁶³ La sua fama tiene anche oltre la morte (1846), al punto che Ricordi decide di rifare le lastre della vecchia raccolta del 1826 (caso davvero raro, per un repertorio che, ad eccezione dei grandi operisti, a metà del secolo è già totalmente proiettato verso scelte testuali e musicali ben diverse).⁶⁴

Tornando a Bellini, non è improbabile che, arrivato a Milano nel 1827, abbia avuto sotto mano le ariette di Gabussi, ancor più utili in previsione della preparazione della propria silloge per lo stesso Ricordi.⁶⁵ Potrebbe essersene fatto una copia, averla avuta con sé a Palermo? Senza dubbio Bellini e Manzocchi, le grandi attrazioni di quella stagione musicale palermitana, ebbero occasione di partecipare insieme a serate nei salotti; e non si può del tutto escludere l'ipotesi che proprio il catanese sia stato il tramite attraverso cui l'arietta giunse a Palermo, per poi indurre in errore – un secolo e mezzo dopo – Ottavio Tiby.

Né sarebbe un *unicum*. Lo «Schubert italiano» si è intrufolato persino nel catalogo delle composizioni di Rossini, ancora visibile nel *New Grove Dictionary online*,⁶⁶ quivi compare tra le composizioni di dubbia autenticità – seguendo una fonte manoscritta conservata al Conservatorio «B. Marcello» di Venezia⁶⁷ – uno dei duetti più famosi di Gabussi, *La calabrese* per soprano e contralto.

noto, Bellini compose pure a mo' di lirica da camera nel 1834, sempre su parole di Carlo Pepoli, e col titolo di *La ricordanza*).

⁶² A Londra, fra l'altro, eredita il ruolo di insegnante di canto già ricoperto da Nicola Vaccaj.

⁶³ RAOUL MELONCELLI, *sub voce* 'Gabussi, Vincenzo' cit. Le numerose edizioni dei duetti conservate a F-Pn, Département de la musique, attestano il successo di questo repertorio.

⁶⁴ Sulla ristampa si rimanda alle osservazioni di Emilio Sala: VINCENZO GABUSSI, *Dodici ariette* cit., pp. VIII-XIX.

⁶⁵ Nel luglio 1830 Giovanni Battista Perucchini, con il quale aveva stretto amicizia nei mesi precedenti a Venezia, invia a Bellini copia delle sue ariette: cfr. VINCENZO BELLINI, *Carteggi* cit., p. 219.

⁶⁶ PHILIP GOSSETT, *sub voce* 'Rossini, Gioachino', in *The New Grove Dictionary*, London, Macmillan, 2001, vol. 21, pp. 734-768: 764.

⁶⁷ «Duetto. La Calabrese. Musica del M.^{ro} Gioachino Rossini»: I-Vc, B. 207.

I *Carteggi* di Bellini. Nuove acquisizioni

Graziella Seminara

Nell'Introduzione all'edizione critica dei *Carteggi* di Vincenzo Bellini, pubblicata da Olschki nel 2017, si precisava che «la nuova edizione critica fotografa una mappa della corrispondenza belliniana non definitiva, aperta a integrazioni e aggiustamenti. La sua natura *in fieri* è d'altronde resa evidente dall'inclusione di lettere per le quali non si dispone dell'autografo né di trascrizioni, ma di cui è accertata l'esistenza attraverso documenti di vario genere».¹

Non ci si aspettava che tale previsione sarebbe stata confermata in tempi brevi: tra il 2017 e il 2018 sono comparse sul mercato antiquario ben sette lettere autografe di Bellini. Due missive sono state messe in vendita dalla casa d'aste Lubrano Music Antiquarians di New York e risultano già incluse nei *Carteggi*: si tratta della lettera al conte Rodolphe Appony scritta nel gennaio del 1835 a ridosso della prima rappresentazione dei *Puritani*, che era stata riprodotta in facsimile da Luisa Cambi nella sua edizione critica della corrispondenza belliniana;² e della lettera a Francesco Florimo datata «19: Dec: 1834:» e già messa in vendita da Skinner a Boston il 17 novembre 2013.³ Altre cinque lettere, sinora del tutto sconosciute, sono state recentemente messe in vendita; quattro di esse sono state acquisite e si può pertanto disporre del loro intero dettato; della quinta, posta all'asta da Sotheby's a Londra il 4 dicembre 2018, è possibile proporre solo una trascrizione parziale.

Le lettere sono state trascritte in base ai criteri editoriali impiegati per l'edizione critica. La loro numerazione sarà coordinata con quella dell'edizione, associando una lettera alfabetica al numero d'ordine della missiva immediatamente precedente: ciò consentirà di integrare le nuove acquisizioni nel *corpus* della corrispondenza epistolare belliniana.

149a. Firenze, 12 aprile 1831 – **Vincenzo Bellini a Giovanni Paternò Castello.** Lettera.

AUT. Collezione Fabrizio Della Seta, Roma. Un foglio, quattro facciate più indirizzo nel *verso*.

ED. Inedita.

Milano 12: Aprile 1831

Pregiatissimo Cavaliere

La sua lettera mi giunse assai gradita, recandomi il piacere di saper ^{le} sue nuove e quelle [... fami] glia. – Le sono tenuto per le [...]ni che mi porge pel fortunato [esito di] *Sonnambula*. –

Mi spiace, [...] ancora i pezzi di questa opera non [...] perché l'*editore* la vuol prima completare, e stampandosi cotesti altri [...] si trovano in Firenze l'avranno nell'istessa ora che qui si metteranno

¹ GRAZIELLA SEMINARA, *Introduzione*, in VINCENZO BELLINI, *Carteggi*, edizione critica a cura di Graziella Seminara, Firenze, Olschki, 2017, p. 14 (d'ora in poi *Carteggi*).

² *Carteggi*, pp. 451-452; in Bellini, *Epistolario*, a cura di Luisa Cambi (Milano, Mondadori, 1943), la riproduzione dell'autografo si trova tra le pp. 504-505. Nel sito di Lubrano Music Antiquarians la scheda della lettera e una parziale riproduzione dell'autografo si possono consultare al link <https://www.lubranomusic.com/pages/books/24226/vincenzo-bellini/autograph-letter-signed-bellini-to-count-rodolphe-apponyi>.

³ *Carteggi*, p. 441. L'autografo è stato consultato all'indirizzo <http://www.skinnerinc.com/auctions/2687B/lots/9>; nel sito di Lubrano Music Antiquarians si può riscontrare al link <https://www.lubranomusic.com/pages/books/24765/vincenzo-bellini/autograph-letter-signed-bellini-to-francesco-florimo-1800-1888>.

in vendita. – Forse andrò in Napoli e poi in Catania per vedere i miei parenti ed amici, e se altre [...] occa]sioni non si frammetteranno in contrario, [...] mi porterò a Genova [...]re – Io la prego però di non se[...] mia risoluzione a [nessu]no di Catania, perché [...] de' dubbi non vorrei che si sap[esse]

Il giorno 27: sarò a Livorno, e se colà ella si trovasse mi potrebbe dare dei comandi per la [sua fami]glia. – Riceva infine gli att[estati de]lla mia stima ed amicizia e mi creda

Suo serv:º ed ami:º

Vinº Bellini

Al [...]

D:º Giovanni Paternò Castello

[Fire]nze

T.P. MILANO – 16 | AP [RILE]

Questa missiva, proveniente da un privato, è la più danneggiata tra le cinque lettere inedite, verosimilmente per maldestri interventi di restauro che hanno quasi del tutto reso illeggibile la sezione centrale delle prime due facciate del foglio. La missiva presenta diversi motivi di interesse. In primo luogo rivela che già nella primavera del 1831 Bellini intendeva programmare un viaggio in Sicilia che fu poi costretto a rimandare, come confermano due lettere a Francesco Viani datate rispettivamente 30 marzo e 20 aprile 1831.⁴ Vi è poi il problema dell'identità del destinatario, al quale il musicista si rivolgeva con cordiale deferenza come attesta anche l'ampiezza dello «spazio bianco lasciato tra l'intestazione e l'inizio della lettera e tra le formule di congedo e la firma»: ⁵ una disposizione grafica dettata dalle convenzioni della grammatica e della prossemica epistolare dell'Ottocento, che riflettevano i rapporti paritari o gerarchici tra i corrispondenti.

Nei *Carteggi* il nome di Giovanni Paternò compare in una lettera scritta da Bellini a Parigi e destinata allo zio Vincenzo Ferlito, con data 18 maggio 1835:

Qui si trova il duca di Carcaci e Giovannino Paternò suo zio – Noi siamo stati e siamo sempre insieme: ci divertiamo, perché sono bravissimi giovani, cari e buoni: ci amiamo assai, e mi spiace che fra tre o quattro giorni vanno a Londra e ci dobbiamo abbandonare. Il Duca mi diede novelle di D:º Ciccio suo zio, che l'incombenza di salutarli: voi fatemi il piacere d'andarli a trovare ed esprimerli quanto io sono commosso

⁴ Il 30 marzo Bellini scriveva al genovese Francesco Viani: «Mio caro Viani, la prego di farmi un favore, ed è che vorrei sapere \il giorno che/ il Vapore partirà da Genova per portarsi a Napoli \ed/ il prezzo dei primi posti, perché non so se mi risolverò a fare tal viaggio per andare a rivedere la mia famiglia; mentre non potendo, forse, per miei affari musicali, la pregherei d'imbarcarmi una cassetta di 24: bottiglie, che io le rimetterei per voi dalla Diligenza» (*Carteggi*, p. 234). Il successivo 20 aprile il musicista comunicava all'amico di aver rinunciato al viaggio e lo incaricava di provvedere per suo conto a una spedizione doganale: «Con la Diligenza che arriva costà lunedì mattina \prossima/ riceverà una cassetta d'acqua, che troverà alla Dogana con la Direzione *Al Sig Francesco Florimo* \Napoli/. Ella pagherà ciò che è dritto, e poi mi avviserà l'importo che sarà mia cura il farglielo ripagare. – Per circostanze, io non posso effettuare il mio viaggio; quindi spero che ella si compiacerà di farmi tale commissione. Or che mi sovviene, in uno alla cassetta riceverà 4:º spartiti de' *Capuleti* pure diretti alla disopra segnata persona, e tanto la cassetta, che questo pacco lo dirigerà, col Vapore, in Napoli ec: ec:» (*Carteggi*, pp. 234-235).

⁵ GIUSEPPE ANTONELLI, *La grammatica epistolare nell'Ottocento*, in *La cultura epistolare nell'Ottocento*, a cura di Giuseppe Antonelli, Carla Chiummo, Massimo Palermo, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 27-49: 28.

della sua memoria, e dirgli che mi spiace sentire che ^{ha/} abbandonato la musica, e che lo prego di non negarmi il piacere di sapere che i miei Puritani restino a lui sconosciuti [...].⁶

Il «Giovannino Paternò» menzionato da Bellini era Giovanni Paternò Castello (Catania, 1805 - seconda metà del secolo XIX), il giovane zio del duca di Carcaci Mario Paternò Castello (Catania, 1812 - Firenze, 1838) che nel 1834 – alla morte del padre Vincenzo Emanuele – era divenuto VI duca di Carcaci. Non è da escludere che proprio a lui Bellini si fosse rivolto nella lettera del 1831: quattro anni dopo, al vertice della carriera artistica, il musicista poteva permettersi di trattare alla pari il nobile coetaneo di Catania; che egli intrattenesse rapporti di stretta amicizia con la casata dei Paternò Castello del ramo di Carcaci è del resto confermato dalla chiusa della missiva allo zio, con la richiesta di non mancare «di salutarmi la Duchessa di Carcaci, D:^{na} Mara, e tutto il resto della famiglia».⁷

In quella lettera è peraltro menzionato il fratello di Giovanni Paternò Castello, Francesco (1786-1854), che nel 1838 – alla morte del nipote Mario – sarebbe diventato VII duca di Carcaci e Gentiluomo di Camera di Ferdinando II, re delle Due Sicilie; musicista dilettante, aveva studiato con Giuseppe Geremia (Catania, 1732-1814) ed era un ammiratore di Bellini, il quale si preoccupava di fargli pervenire gli spartiti delle sue nuove opere.⁸ Non si può escludere che si trattasse di quel «Cavaliere Paternò» che aveva raccomandato Bellini alla famiglia Perucchini in occasione della prima trasferta veneziana del musicista: a un Don ‘Francesco’ o Don ‘Ciccio’ Paternò il compositore allude in due lettere scritte da Napoli rispettivamente a Giovanni Battista Perucchini il 28 gennaio e a Vincenzo Ferlito il 28 aprile 1832, prima e dopo il suo viaggio in Sicilia;¹⁰ e non è forse casuale che nella missiva del 12

⁶ *Carteggi*, p. 505.

⁷ *Carteggi*, p. 506. Si trattava di Maria Scammacca, moglie del V duca di Carcaci Vincenzo Paternò Castello (Catania, 1783-1834), e madre di Mario; l'impiego del diminutivo ‘Mara’ per ‘Maria’ era ampiamente diffuso a Catania e praticato anche da Bellini, che nelle lettere ai familiari designava così la sorella minore Maria (nata nel 1813 e ultima dei sette figli di Rosario Bellini e Agata Ferlito).

⁸ «Subito completata l'opera dei *Capuleti* spedirò le solite copie ed una per Carcaci» scriveva Bellini allo zio Vincenzo Ferlito nel luglio del 1830; il 6 ottobre dello stesso anno Francesco Paternò Castello rispondeva al musicista: «Vi rendo così doppie grazie pel ritratto e lo spartito [...]. Il mio cembalo erasi serrato da che non mi si offriva altra musica da sostituire alle Bianche, ai Pirati, e alle Straniere [...]. Voi mi avete apprestato un mezzo potentissimo per riaprirlo [...]». Cfr. *Carteggi*, p. 220, p. 227; la lettera di Bellini è conservata nel Museo belliniano di Catania, la trascrizione della seconda, che è andata smarrita, è stata pubblicata da Benedetto Condorelli in *Museo Belliniano. Catalogo storico-iconografico*, Catania, Comune di Catania, 1935, p. 40.

⁹ Nel dialetto siciliano e più in generale nei dialetti meridionali, ‘Ciccio’ è un diminutivo del nome ‘Francesco’.

¹⁰ Il 28 gennaio 1832 Bellini scriveva a Giovanni Battista Perucchini: «Di già avea assai parlato col Cav:^{re} Paternò della vostra gentile ed amica persona: il detto Cavaliere lo conosceva da quando io era all'età di otto anni, quindi considerate se non sono subito andato ad abbracciarlo; e poi voi dovete ricordarvi, che quando il detto seppe che io veniva in Venezia, vi scrisse, raccomandandomi a voi ed alla vostra famiglia; dunque la conoscenza era già antica e stretta, e prima di ricever la vostra lettera di già gli avea enumerate le tante ^{vostre/} affettuose sollecitudini, che spendeste per la mia persona, nel tempo del mio soggiorno in cotesta, e la vostra costante amicizia da che vi lasciai, sino a questo momento, e che spero duri eternamente. – La mia salute si trova bene ed anche quella del nostro D:^o Francesco». Il musicista menzionava di nuovo Francesco Paternò Castello in una successiva lettera allo zio Francesco Ferlito, scritta di nuovo da Napoli il 28 aprile:

aprile 1831 Bellini, rivolgendosi presumibilmente a un componente della casata dei Carcaci, adottasse l'appellativo di «Pregiatissimo Cavaliere».

192a. Napoli, 28 aprile 1832 – **Vincenzo Bellini ad Alessandro Lanari.** Lettera.

AUT. Collezione Fabrizio Della Seta, Roma. Un foglio, due facciate più indirizzo e sigilli in ceralacca rossa nel verso.¹¹

ED. Inedita.

Napoli 28: Aprile 1832:

Mio caro Lanari

Potrai contare di certo che io ti scriverò l'opera per Venezia. Le proposizioni che tu mi fai col rimettermi le scritture sono uniformi al mio desiderio, toltone alcuni piccioli dubbi su qualche articolo, per cui, come io lascerò Napoli il giorno 7. o 8: di maggio entrante, per portarmi a Milano, nel passare che farò da Firenze, ove resterò qualche giorno definiremo tutto. Credimi ognora il tuo amico

Bellini

Al Pregmo Signore

Il Sig:^{re} Alessandro Lanari – Impresa_
rio dei Grandi teatri di *Milano e Venezia*
Firenze

TP NAP 1832 | 28 [APR] | 3 MAGGIO 1832

Questa lettera conferma l'avanzamento delle negoziazioni tra Bellini e Alessandro Lanari, impresario del Teatro La Fenice oltre che del Teatro della Pergola di Firenze, per la composizione di una nuova opera a Venezia per l'anno a venire; il musicista ne scriveva in quello stesso giorno nella citata missiva a Vincenzo Ferlito e in un'altra lettera a Giuseppe Pasta, nella quale ringraziava l'amico per il suo contributo al buon esito della trattativa, che si sarebbe conclusa con la messinscena di *Beatrice di Tenda* il 16 marzo 1833.¹²

«Il nostro viaggio, avrà saputo da Palermo, è stato assai felice, e la nostra salute è ottimissima. [...] Io sono ancora in estasi nel ricordarmi la mia cara Catania: questa mattina ne ho parlato col cav:^{re} D. Ciccio Paternò, e ne ho parlato per delle ore intiere senza potermi saziare». Cfr. *Carteggi*, pp. 254-255, p. 266.

¹¹ La lettera è stata messa all'asta da Sotheby's a Londra il 26 ottobre 2017. Nel corrispondente catalogo si indica il marchio della carta, «Whatman Turkey Mill 1827»; la ditta Whatman dal 1740 aveva sede a Turkey Mill, vicino a Maidstone, dove con metodi artigianali si produceva carta pregiata in filigrana.

¹² «Giunto qui ho trovato una lettera dell'Impressario di Venezia, il quale da otto mila franchi che m'offriva, ora l'ha cresciuti d'altri quattro; e quindi sarebbero di già 12000: franchiⁱ = Io come opino di lasciar Napoli fra dieci giorni, gli ho risposto che al mio passaggio da Firenze, ov'esso si trova, aggiusteremo qualche differenza; ma che io quasi mi trovo contento delle sue offerte. – Io poi sono veramente contento, poiché non credea mai che il teatro di Venezia potea dare tal paga; pure cercherò d'aggiustare qualche articolo, ed accetterò [...]»: così Bellini a Vincenzo Ferlito, *Carteggi*, p. 265. Nella medesima data del 28 aprile 1832 il musicista scriveva a Giuseppe Pasta: «Potrai star sicuro che io accetterò l'impegno e ciò l'ho scritto a Lanari, dicendogli che al mio giungere in Firenze definiremo tutto. [...] Tu ricevi i miei abb:^{cci} e gl'immensi ringraziamenti sinceri, per quanto influisti per la combinazione di tal scrittura a me assai simpatica, perché dovrò scrivere per la mia brava e buona Giuditta: in una parola son contento. Addio» (*Carteggi*, pp. 266-267).

197a. Venezia, 20 agosto [1832] – **Vincenzo Bellini al barone Denois.** Lettera.

AUT. Un foglio, quattro facciate più indirizzo e sigillo in ceralacca rossa parzialmente conservato nel *verso*.

ED. Inedita.

Bergamo 20: Agosto

Pregiatissimo Sig.^{re} Barone

La Norma va in scena il giorno 22:, ed in quello del 25: e 26: vi sarà anche Norma; quindi, secondo i vostri ordini, ho procurato un palco per quei due giorni, ma in terza fila, essendo quei di 1.^a e 2.^a tutti di proprietà [degli abbonati]

[...] Ho goduto assai nel sentire la vostra risoluzione di venire costì il giorno 25: ed anche M.^a Pasta, alla quale ho presentato i vostri complimenti [...]

Monsieur le Baron Denois
Consul general de France
à Milan

Di questa lettera è stato possibile trascrivere soltanto la porzione di autografo riprodotta nel catalogo Sotheby's relativo all'asta del 4 dicembre 2018; destinatario e indirizzo sono riportati nelle note alla missiva. I rapporti amicali tra Bellini e il barone Denois sono confermati da una lettera alla marchesa Vittoria Visconti d'Aragona dell'11 giugno 1834, nella quale il musicista mandava i suoi saluti a «M.^{re} Le Consul general».¹³

Della rappresentazione di *Norma* a Bergamo disponiamo di un resoconto dello stesso musicista, destinato al conte Giacomo Barbò e stilato il 23 agosto, il giorno dopo la prima messinscena dell'opera al Teatro Ricciardi di Bergamo.¹⁴

230a. Venezia, 16 febbraio 1833 – **Vincenzo Bellini a Giovanni Ricordi.** Lettera.

AUT. Collezione Fabrizio Della Seta, Roma. Un foglio, due facciate più indirizzo e sigillo in ceralacca rossa parzialmente conservato nel *verso*.¹⁵

ED. Inedita.

Venezia 16: Febbrajo

Mio caro Ricordi

Ho intesa da Vienna che l'Artaria di Milano hanno provvisto il teatro di Ioseph Stadt d'una copia della Norma, non so da chi avuta e strumentata: io ho scritto due sole parole ad Artaria, ricordan-

¹³ *Carteggi*, p. 357.

¹⁴ «La *Norma* ha stordito l'intero Bergamo, ed io stesso l'ho trovato un'altra. — Tutto è più vivo, e pieno d'anima, dopo che i cantanti si sono impadroniti della parte. La Pasta mi ha strappato molte lacrime, Reina ha cantato, (sebbene non dotato della voce di Donzelli) con un tal foco che ho piacere, venendo tu quà, che sentirai la stretta della cavatina, che tutti credeano che io avessi fatto di novo: l'istesso posso dirti del *Sola furtiva al tempio* che la Taccani dice, come andava detto, e che ha riscosso degl'innumerevoli applausi: Il terzetto non può essere eseguito meglio, tanto che fece rabrividire tutti [...]» (*Carteggi*, pp. 272-273). Nell'allestimento bergamasco di *Norma*, Domenico Reina tenne il ruolo di Pollione, Elisa Taccani quello di Adalgisa.

¹⁵ La missiva è stata messa all'asta da Sotheby's a Londra il 26 ottobre 2017. Anche in questo caso la carta da lettera reca il marchio «Whatman», come indica il catalogo della casa d'aste.

dogli che è mio amico, e nient'altro. Ho scritto a Vienna ad un mio conoscente: or ditemi voi che passi converrebbe di dare per impedire o fare la lite a tali infami. La Polizia già sa che la *Norma* è di proprietà di Lanari e mia, dalla quistione successa per quella musica che hanno posto nel ballo *Beatrice Tenda*; quindi sappiatemi a dire qualche cosa.

Io vi lascio perché l'opera mi chiama, e sono ancora indietro. –

Gradite i miei saluti e fateli a Cerri ¹⁶ e cred:^{mi}

Vostro aff:° A°
Bellini

à Monsieur
Monsieur Jean Ricordi
vis a vis au théâtre la Scala
à Milan

T.P. VENEZIA | 16 FEB° – PORTA LETTERE | 18 FEB

Come molte altre lettere della corrispondenza tra Bellini e Ricordi, anche questa registra la difficoltà a fronteggiare il fenomeno della pirateria musicale, determinata dall'assenza – nei diversi stati italiani – di un quadro legislativo definito in difesa del diritto d'autore; in quegli anni il compositore e l'editore erano impegnati a impedire la circolazione di copie abusive delle partiture originali di *Sonnambula* e *Norma*, che venivano ricavate facendo strumentare da musicisti di second'ordine la parte pianistica degli spartiti a stampa per canto e pianoforte. In questo caso la vendita «d'una copia della Norma, non so da chi avuta e strumentata» al Theater in der Josefstadt era da Bellini ascritta a Epimaco Artaria (Milano, 1801 - Genova, 1857) che – legato da rapporti di parentela con i titolari della casa editrice Artaria a Vienna – aveva ereditato dal padre Ferdinando l'autonoma ditta milanese, sita in contrada Santa Margherita. La laconica missiva ad Artaria, che Bellini comunica di aver già scritto, reca la stessa data ed è ora conservata alla Pierpont Morgan Library di New York.¹⁷

In questa lettera a Ricordi vi è inoltre un riferimento alla proprietà di *Norma*, che Bellini condivideva con Lanari; la parte in quota a quest'ultimo gli era stata ceduta dall'impresa del Teatro alla Scala, alla quale Lanari aveva procurato la compagnia per la prima rappresentazione dell'opera. Della comune proprietà della partitura la «Polizia» era al corrente perché Bellini e Lanari dovevano aver protestato per l'utilizzo di musiche di *Norma* nell'«azione mimo-istorica» di Antonio Monticini *Beatrice Tenda*, che era stata allestita al Teatro alla Scala nella stagione d'autunno del 1832 insieme al «melodramma serio» *Caritea regina di Spagna* di Saverio Mercadante.

¹⁶ Giovanni Cerri era un dipendente di casa Ricordi; era incaricato della stesura delle lettere dell'editore e in quelle a Bellini non mancava di aggiungere in calce i propri saluti (con la formula «Lo scrivente Cerri saluta il S^o M^o Bellini» si chiude ad esempio la lettera di Ricordi a Bellini del 3 dicembre 1833, in *Carteggi*, p. 318).

¹⁷ «Con gran mia meraviglia, mi scrivono da Vienna che il teatro Joseph Stadt è stato provvisto di una copia della *Norma* per tuo mezzo; ciò me l'avvalora, che tanti giorni sono tu scrivesti a Lanari domandandola, e credo che non restaste intesi pel prezzo, cagione per cui, non sò qual prezzo poi facesti. – Qualunque sia, ricordati che si tratta d'un'opera mia, in una parola d'un tuo amico, che in ogni occasione hai mostrato di stimarlo ed amarlo: Altro non aggiungo»: *Carteggi*, pp. 296-297.

320a. Parigi, [9 settembre 1834]¹⁸ – **Vincenzo Bellini a Giuseppe Denza.** Lettera.

AUT. Collezione Fabrizio Della Seta, Roma. Un foglio, due facciate con indirizzo e tracce del sigillo in ceralacca rossa nel *verso*.¹⁹

ED. Inedita.

Mio caro Denza

V'acchiudo una lettera pel Signor Broderip²⁰ che voi avrete la bontà di fargli subito consegnare, e se potete, voi stesso. – È che M^r Laporte vorrebbe ancora sei settimane di tempo per pagare la mia cambiale. Io dico d'accordargliele se M^r Broderip non crederà che si possa rischiare la somma. –

Brizzi mi consegnò da vostra parte il libro delle vedute del Reno, che vi ringrazio per averle fatto legare, e per mazzo di poesie in onore della Pasta. Voi mi dite d'avergli consegnato dalla carta da scrivere; ma egli non me l'ha mandata.

Cercatela dunque, se la trovate in altra occasione mandatemela, o piuttosto portatela a Henri Greville a 11: Hanover Square che me la farà capitare a Parigi – Vi ricordate tutto quello che abbiamo consegnato a quel militare, e tutto quello che ho lasciato a voi? Io non mi ricordo più di nulla. – Non ho notizie della Duchessa. So che il Duca stà bene. – Addio mio caro Denza. Studiate sempre che ve ne troverete bene – Saluti a Costa ed a Doca se ancora si trova a *Londra*.²¹

Il vostro aff.º

Bellini

à Monsieur Joseph Denza

20: *Hanover Square*

à *Londres*

T.P. FAYÉ PARIS | 9 | SEPT | 1834 - FPO | SEPT|1834

In un contratto sottoscritto con Bellini a Londra nell'aprile 1833, l'impresario francese Pierre-François Laporte (1790-Parigi, 1841) è indicato come «Entrepreneur du Theatre du Roi à Londres». ²² Nella corrispondenza belliniana del 1834 ricorrono diversi cenni a un debito di Laporte, verosimilmente riconducibile alla trasferta londinese del musicista: si rimanda in particolare a una minuta di lettera destinata a Sophia Johnstone, duchessa di Cannizzaro, e a un'altra missiva a Giuseppe Denza, un giovane cantante italiano che risiedeva a Londra e al quale il musicista si rivolgeva per i suoi affari nella capitale inglese. ²³

¹⁸ La data si deduce dal timbro di partenza.

¹⁹ La lettera è stata messa in vendita il 14 giugno 2018 dalla casa d'aste Bolaffi.

²⁰ Nella seconda metà del XVIII secolo un Francis Broderip aveva operato a Londra come editore di musica e costruttore di pianoforti, in società prima con James Longman (dal 1767 al 1795) quindi con Charles Wilkinson (dal 1798 al 1808). Non sappiamo se la persona alla quale alludeva Bellini fosse un suo discendente; è comunque verosimile che si trattasse dell'«uomo d'affari» della duchessa di Cannizzaro menzionato dal musicista in una lettera a Denza del 15 giugno 1834 (vedi nota 23).

²¹ Michele Costa, di formazione napoletana, risiedeva a Londra; a lui Laporte avrebbe affidato la direzione dell'allestimento dei *Puritani* al King's Theatre il 30 maggio 1835. La traduzione in prosa del libretto dell'opera, posta a fronte del testo italiano, sarebbe stata realizzata da Federico Doca.

²² *Carteggi*, p. 302.

²³ La missiva alla duchessa di Cannizzaro è andata perduta; disponiamo però di una minuta di lettera, datata «Parigi 30: Aprile» e custodita al Museo belliniano, in cui Bellini così si rivolgeva a Sophia Johnstone: «Vi prego Sig.^{ra} Duchessa di scrivere al vostro avvocato a Londra riguardo alla lettera di cambio che ho sopra

Il riferimento a Henry William Greville (1801-1872), figlio di Charles Greville e di Lady Charlotte Canvedish Bentinck, rivela la familiarità di Bellini con il giovane aristocratico inglese, che era vicino a molti nobili conoscenti italiani del musicista.²⁴

Il «Duca» e la «Duchessa» menzionati a chiusura della lettera erano verosimilmente Francis Platanone, duca di Cannizzaro, e la moglie Sophia Johnstone; i due coniugi risultano citati a più riprese nelle lettere tra Bellini e i corrispondenti milanesi, che intrattenevano con entrambi rapporti d'amicizia.²⁵

M:r Laporte, perché la presenti a questi nel giorno di sua scadenza. Non dimentichiate di farmi questo favore, perché non abbia Laporte alcuna scusa per non pagare» (*Carteggi*, p. 343). Bellini ribadiva le sue pretese nel *post scriptum* della successiva lettera a Denza, del 15 giugno 1834: «Non obbliate di raccomandare, l'affare della cambiale all'uomo d'affari della Duchessa, e cercate di mandarmi tutto ciò che di mio è restato a Londra» (*Carteggi*, p. 365).

²⁴ Henry Greville era chiamato confidenzialmente 'Enrico' da tutti gli amici italiani. Il 22 maggio 1835 Bellini scriveva a Lady Charlotte Canvendish Bentinck, madre di Greville: «Vedo spesso il nostro Enrico, che si porta bene e si diverte»; il successivo 20 luglio Vittoria Visconti d'Aragona chiedeva al musicista «di dire mille cose amichevoli per me a Enrico Greville» (*Carteggi*, pp. 509, 557).

²⁵ Nella citata minuta del 30 aprile 1834 a Sophia Johnstone, che in quei giorni doveva trovarsi a Milano, Bellini dichiarava: «Ho scritto alla Sig:^{ra} Giuditta Turina, perciò non vi prego di miei saluti per essa» (*Carteggi*, p. 343). L'anno successivo, il 7 aprile 1835, il musicista scriveva alla contessa Virginia Martini Giovinetti della Torre: «Nessuno più mi parla dei miei mobili, quindi li credo abbandonati; vorrei pregare il duca di Cannizzaro d'incaricarsene» (*Carteggi*, p. 491). Un'allusione ai tesi rapporti tra il duca e la duchessa di Cannizzaro, determinati dall'infedeltà di lui, si legge in una lettera di Bellini a Vittoria Visconti d'Aragona dell'11 giugno 1834: «Il Duca sò che giunse; e chi me ne diede nuove, furono i lamenti della Duchessa perché non l'avvisai: io le risposi, che ella non doveva avere obbliato che le giurai non volermi più mischiare in cose Ducali ec: ec:» (*Carteggi*, p. 356).

Aggiornamento della bibliografia belliniana

Daniela Macchione

Continua la rassegna bibliografica belliniana pubblicata a partire dal secondo numero del «Bollettino di studi belliniani».¹ Termine *post quem* del presente aggiornamento è l'anno 2015, al quale risale un programma di sala non citato nei precedenti contributi bibliografici. La ricerca è proseguita fino alla consegna della bibliografia alla redazione del «Bollettino», nel mese di novembre 2018. Gli eventi più recenti citati sono il Convegno internazionale *Il teatro di Bellini: spettacolo - prassi esecutiva - multimedialità*, svoltosi a Catania nel settembre 2018, e i saggi a cura di studiosi belliniani pubblicati nel programma di sala preparato per l'allestimento dei *Puritani* al Teatro Liceu di Barcellona, nel mese di ottobre 2018. Le due citazioni sono esemplari di alcune costanti della produzione bibliografica belliniana degli ultimi due anni, lontana dalla frenesia degli anni delle ricorrenze e ascrivibile all'attività accademica, di centri altamente specializzati, e teatrale.

Nella tabella sono citati articoli di riviste, monografie, saggi in volumi miscelanei, atti di convegno, recensioni di libri e di produzioni operistiche, programmi di sala. Come nel precedente aggiornamento sono citate pubblicazioni non valutate tramite *peer review* e recensioni apparse su quotidiani. Sono escluse musica a stampa, discografia, videografia e relative recensioni, tranne quelle in formato di saggio o che siano state pubblicate in volumi monografici (ad es. le recensioni del «Bollettino») e quelle che sono occasione di recensione degli allestimenti citati nella bibliografia.

Il formato della tabella non ha subito modifiche rispetto alle due precedenti. Le citazioni sono ordinate cronologicamente per anno e alfabeticamente per autore. Nel campo 'Titolo' sono forniti anche i riferimenti essenziali agli spettacoli recensiti (titolo dell'opera allestita, città, teatro, data se conosciuta). Nell'ultima colonna, 'Note', sono forniti lo spoglio dei volumi miscelanei, qualora gli estratti non siano citati singolarmente (nel caso di volumi monografici su Bellini), il dettaglio delle relazioni presentate in convegni e i relativi *abstract*, e i *link* ai testi disponibili su internet in formato integrale.

Gli strumenti di ricerca utilizzati sono repertori e banche dati digitali, come Academia.edu, Article Plus, Center for Research Libraries, Google Books, JSTOR, Networked Digital Library of Theses and Dissertations (NDLTD), Researchgate, Sudoc (Système Universitaire de Documentation), Thèses en ligne; i *database* consultabili tramite EBSCOhost (Academic search premier online, RILM, Music Index), ProQuest (International Index to the Performing Arts [IIPA], Dissertations & Theses); gli opac bibliotecari SBN e WorldCat; le rassegne bibliografiche della rivista «Fonti Musicali Italiane»;² infine, fondamentali sono le comunicazioni private.

¹ Base del presente aggiornamento è la bibliografia belliniana preparata a cura di chi scrive e pubblicata nel 2016 sul secondo numero del «Bollettino» (DANIELA MACCHIONE, *Aggiornamento della bibliografia belliniana (2001-2016)*, «Bollettino di studi belliniani», II, 2016, pp. 66-93), e successivamente aggiornata (III, 2017, pp. 73-87). Quella bibliografia era stata a sua volta concepita come integrazione del lavoro bibliografico curato da STEPHEN A. WILLIER per la serie Routledge Music Bibliographies, *Vincenzo Bellini. A Research and Information Guide* (Routledge, New York, London 2001, 2009²).

² Si ringrazia la dott.ssa Chiara Pelliccia, co-curatrice della rassegna bibliografica di «Fonti Musicali Italiane», per la preziosa collaborazione.

Riguardo ai programmi di sala, la ricerca non è stata sistematica. Quelli reperiti e citati sono evidentemente in numero minore rispetto al numero di allestimenti di opere di Bellini prodotti negli ultimi due anni. Non tutti i programmi di sala contengono al loro interno anche saggi storico-musicologici. Le citazioni delle recensioni degli spettacoli sono un utile strumento per la ricerca di eventuali programmi di sala, anche al di fuori della presente bibliografia.

La novità di quest'anno si trova in calce alla tabella, dove in righe con sfondo di colore grigio chiaro e nuova numerazione sono registrate le relazioni di argomento belliniano, o che illustrino e discutano anche aspetti relativi a Bellini e alle sue composizioni, presentate in convegni nazionali e internazionali. Tale scelta, per quanto non conforme alle più comuni regole bibliografiche, si ispira a una delle finalità della Fondazione Bellini e del Centro di documentazione per gli studi belliniani di Catania, promuovere cioè la formazione di un *network* internazionale di studiosi impegnati in ricerche di carattere scientifico su Bellini e su argomenti a lui correlati. Alla luce della constatazione che i risultati di molte ricerche, concluse e *in itinere*, raggiungono un'utile visibilità soltanto dopo la loro pubblicazione, la quale può anche ritardare di anni o non concretizzarsi mai, le relazioni di convegni possono essere considerate 'potenziali' pubblicazioni, o pubblicazioni preliminari. La ricerca delle relazioni è stata compiuta nei programmi di una selezione di convegni organizzati da associazioni musicologiche, istituzioni accademiche e centri di ricerca nazionali e internazionali (Colloquio di musicologia del «Saggiatore Musicale», Convegno annuale della SIdM, Conferenza annuale del Gruppo Analisi e Teoria Musicale, convegni organizzati dalla Fondazione Bellini e dal Centro di documentazione per gli studi belliniani e quelli organizzati dal Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini/Research in Musicology, l'American Musicological Society and Society for Music Theory annual meeting, International Musicological Society Congress, International Association of Music Libraries annual congress). Anche per i convegni, il termine *post quem* è stato il 2016. Nella tabella, soltanto i convegni monografici sono registrati nella colonna 'Titolo' in un'unica citazione, nella quale, accanto al titolo del convegno, sono forniti anche la data e il luogo dove si è svolto. Nel campo 'Note' è riportato il dettaglio dei *papers* presentati. Tutte le altre singole relazioni, ad esempio quelle libere in convegni non monografici, sono citate singolarmente, sotto i nomi dei relatori e i titoli delle relazioni.

Con tali premesse, è evidente che la rassegna bibliografica non ambisce a essere esaustiva né tanto meno completa. Non per questo, quando integrata alle precedenti, è priva di importanti spunti di riflessione. La prima riflessione, accennata sopra, riguarda gli anniversari, occasione e motore di nuovi studi e ricerche, monografie, atti di convegni, pubblicazioni scientifiche. Spento, tuttavia, il fervore delle iniziative attorno a tali occasioni, è il caso dirlo 'epocali', e pubblicati i risultati, la produzione bibliografica si assesta su tipologie di più breve respiro e per lo più occasionate da produzioni operistiche (programmi di sala, recensioni di allestimenti). Altri fattori di rinnovamento dell'interesse, dell'accademia e del circuito teatrale, sono la pubblicazione di edizioni critiche – di partiture, documenti ed epistolari – e i convegni, i cui risultati purtroppo, l'ho ricordato, potrebbero poi non avere circolazione.

Costante negli anni sembra essere l'interesse degli appassionati di Bellini e dell'opera italiana in genere. Per questo motivo, si è scelto di citare eccezionalmente, un gruppo di scritti pubblicati sulle riviste «American Record Guide» e «Fanfare. The Magazine for Serious Record Collectors». Di quest'ultima sono citate tra le altre, ad esempio, alcune recensioni di

registrazioni *live* di allestimenti ormai storici, la serie delle ‘Immortal Performances’ prodotte da Richard Caniell, come documento di storia della ricezione. Le recensioni di Fogel e Metzler (l’una di seguito all’altra) della registrazione da una trasmissione radiofonica restaurata della produzione di *Norma* al Metropolitan Opera di New York, del 20 febbraio 1937 (nn. 17 e 24), con Gina Cigna nel ruolo della protagonista, Giovanni Martinelli (Pollione), Bruna Castagna (Adalgisa), Ezio Pinza (Oroveso) e diretta da Ettore Panizza, segnalano, registrati in una traccia separata, la disponibilità dei commenti dei conduttori radiofonici e la presenza nel booklet di note accurate, che discutono le modifiche effettuate dai cantanti, e di fotografie storiche della *venue* newyorkese. Un buon punto di partenza per conoscere di più sulle fonti della storia performativa delle opere di Bellini (e su alcuni interessanti aspetti sociologici attorno alla loro ricezione).

A conclusione di questa breve introduzione alla lettura della presente bibliografia si rinnova l’invito a segnalare alla redazione del «Bollettino» tutte le pubblicazioni e le relazioni di convegni qui tralasciate.

N.	Anno	Autore	Titolo	Note (spoglio dei volumi miscellanei; <i>link al full-text liberamente disponibile online</i>)
1.	2015		<i>I Puritani</i> , Catania, Teatro Massimo Bellini, 2015. [programma di sala dell’allestimento di <i>I Puritani</i> , Catania, Teatro Massimo Bellini, 3-13 dicembre 2015.]	Per il contenuto, si vedano i nn. 2, 3. Contiene inoltre: la trama, pp. 39-40; il libretto, pp. 41-82; la biografia, pp. 83-84; le biografie degli interpreti, pp. 87-94.
2.	2015	DELLA SETA, FABRIZIO	<i>I Puritani</i> , in <i>I Puritani</i> , programma di sala, Catania, Teatro Massimo Bellini, 2015, pp. 9-37. [si veda n. 1]	
3.	2015	ESPOSITO, FRANCESCO	<i>Note di regia per l’opera ‘I Puritani’</i> , in <i>I Puritani</i> , programma di sala, Catania, Teatro Massimo Bellini, 2015, pp. 85-86. [si veda n. 1]	
4.	2016		<i>Adelson e Salvini</i> , Londra, Barbican Hall, 2016. [programma di sala dell’esecuzione di <i>Adelson e Salvini</i> in forma di concerto, per la serie “BBC Symphony Orchestra and Opera Rara”, Londra, Barbican Hall, 11 maggio 2016.]	Per il contenuto, si vedano i nn. 5, 6, 7. Contiene inoltre: biografie degli interpreti, pp. 9-17.
5.	2016	MILNES, RODNEY	<i>Vincenzo Bellini (1801-35)</i> , in <i>Adelson e Salvini</i> , programma di sala, Londra, Barbican Hall, 11 maggio 2016, pp. 3-5. [si veda n. 4]	
6.	2016	WALTON, BENJAMIN	<i>Synopsis</i> , in <i>Adelson e Salvini</i> , programma di sala, Londra, Barbican Hall, 11 maggio 2016, pp. 3-5. [si veda n. 4]	

7.	2016	WALTON, BENJAMIN	Adelson e Salvini: <i>Bellini's First Opera</i> , in <i>Adelson e Salvini</i> , programma di sala, Londra, Barbican Hall, 11 maggio 2016, pp. 5-7. [si veda n. 4]	
8.	2017		«Bollettino di studi belliniani», III, 2017.	Per il contenuto si vedano i nn. 11, 14, 18, 23, 30, 35, 36. Full-text: http://www.bollettinostudibelliniani.edu/
9.	2017		<i>I Puritani</i> , Chicago, Lyric Opera of Chicago, 2017 [programma di sala dell'allestimento di <i>I Puritani</i> , Lyric Opera, Chicago (US), 4-28 febbraio 2018]	Materiali audio/video sull'opera e sull'allestimento sono disponibili anche all'URL: https://www.lyricopera.org/concertstickets/calendar/2017-2018/productions/lyricopera/i-puritani-opera-tickets (ultimo accesso, 1 novembre 2018)
10.	2017	BARAL, SIMONE	<i>Un'«armonica e magnifica fronte». La persistenza della frenologia nei discorsi medici italiani intorno al genio musicale. [A "magnificent harmonic forehead": the persistence of phrenology in Italian medical discourses on musical genius]</i> , «Laboratoire Italien-Politique et Societe», 20 (2017).	https://journals.openedition.org/laboratoireitalien/1619#text
11.	2017	CARNINI, DANIELE	Francesco Izzo, <i>Laughter between Two Revolutions. Opera Buffa in Italy, 1831-1848</i> , Rochester, Rochester University Press; Woodbridge, Boydell & Brewer, 2013, «Bollettino di studi belliniani», III, 2017, pp. 88-95. [recensione; si veda n. 8]	Full-text: http://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2018/02/Izzo.pdf
12.	2017	CASADEI TURRONI MONTI, MAURO	<i>Il Requiem per Bellini, tra Chiesa e Teatro</i> , in <i>Messa di Requiem: le devozioni degli operisti</i> , a cura di Livio Aragona e Federico Fornoni, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2017, pp. 77-98.	
13.	2017	COLETTI, VITTORIO	Vincenzo Bellini, <i>Carteggi</i> , edizione critica a cura di Graziella Seminara, Firenze, Olschki, 2017, «L'indice dei libri del mese», x, 2017. [recensione]	
14.	2017	DEL BRAVO, FRANCESCO; DE LUCA, MARIA ROSA	<i>Un inedito manoscritto della Staatsbibliothek di Berlino: la «Musica per la vestizione del Santo Bambino composta da Bellini»</i> , «Bollettino di studi belliniani», III, 2017, pp. 5-42. [si veda n. 8]	Full-text: http://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2018/02/Del_Bravo_De_Luca.pdf
15.	2017	DILLON, PATRICK	<i>Opera in Review. United States: New York</i> , «Opera Canada», 58, 3 (2017), pp. 48-52. [recensione dell'allestimento di <i>Norma</i> , New York, Metropolitan Opera House (Stati Uniti), settembre 2017; si vedano nn. 16, 21, 29, 32]	

16.	2017	DRISCOLL, F. PAUL	<i>Norma</i> , «Opera News», 82, 6 (dicembre 2017), pp. 1-2. [recensione dell'allestimento di <i>Norma</i> , New York, Metropolitan Opera House (Stati Uniti), 25 settembre 2017; si vedano nn. 15, 21, 29, 32]	
17.	2017	FOGEL, HENRY	<i>Norma</i> , «Fanfare. The Magazine for Serious Record Collectors», 40, 4 (marzo/aprile 2017), pp. 196-198. [recensione della registrazione audio/CD dell'allestimento di <i>Norma</i> , New York, Metropolitan Opera House (Stati Uniti), 20 febbraio 1937; si veda n. 24]	
18.	2017	GALLARATI, PAOLO	<i>Adelson e Salvini</i> , Londra, BBC Symphony Orchestra, 2016 – Jesi, Teatro Pergolesi, 2016, «Bollettino di studi belliniani», III, 2017, pp. 105-110. [recensione DVD-CD; si veda n. 8]	Full-text: http://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2018/02/Gallarati.pdf
19.	2017	GERHARD, ANSELM	<i>Der erste Streich</i> , «Operwelt», 58, 6 (giugno 2017), p. 27. [recensione della registrazione audio/CD dell'allestimento di <i>Adelson e Salvini</i> , Opera Rara ORC 56 (2); si vedano nn. 22, 33]	
20.	2017	IGNATOVA, ELENA A. (Игнатова, Елена А.)	Винченцо Беллини – сердце и душа Катании [Vincenzo Bellini – the heart and soul of Catania], «Музыка в школе» [Muzyka v škole], 3 (2017), pp. 3-9.	
21.	2017	JORDEN, JAMES	<i>Scaling the Everest of Opera</i> , «New York Times», 167, 57730 (24 settembre 2017), p. 8. [recensione dell'allestimento di <i>Norma</i> , New York, Metropolitan Opera House (Stati Uniti), 25 settembre 2017; si vedano nn. 15, 16, 29, 32]	
22.	2017	KASOW, JOEL	<i>Bellini Adelson e Salvini</i> , «Fanfare. The Magazine for Serious Record Collectors», 40, 6 (luglio/agosto 2017), pp. 188-189. [recensione della registrazione audio/CD dell'allestimento di <i>Adelson e Salvini</i> , Opera Rara ORC 56 (2); si vedano nn. 19, 33]	
23.	2017	MACCHIONE, DANIELA	<i>Aggiornamento della bibliografia belliniana</i> , «Bollettino di studi belliniani», III, 2017, pp. 73-87. [si veda n. 8]	Full-text: http://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2018/02/Macchione.pdf
24.	2017	MELTZER, KEN	<i>Norma</i> , «Fanfare. The Magazine for Serious Record Collectors», 40, 4 (marzo/aprile 2017), pp. 198-199. [recensione della registrazione audio/CD dell'allestimento di <i>Norma</i> , New York, Metropolitan Opera House (Stati Uniti), 20 febbraio 1937; si veda n. 17]	

25.	2017	MÜLLER, RETO	<i>Vincenzo Bellini, Carteggi</i> [Besprechung], in «La Gazzetta», xxvii, 2017, pp. 120-141. [recensione]	
26.	2017	PARSONS, CHARLES H.	<i>I Capuleti e i Montecchi</i> , «American Record Guide», 80, 3 (maggio/giugno 2017), p. 204. [recensione della registrazione audio/CD dell'allestimento di <i>I Capuleti e i Montecchi</i> , 30 giugno 1966; IDIS 6709]	
27.	2017	PARSONS, CHARLES H.	<i>I Puritani highlights</i> , «American Record Guide», 80, 3 (maggio/giugno 2017), p. 205. [recensione della registrazione audio/CD dell'allestimento di <i>I Puritani</i> , San Francisco Opera, 20 settembre 1966; IDIS 6711]	
28.	2017	PULLINGER, MARK	<i>Bellini</i> , «Gramophone», 95, 1153, p. 116. [recensione dell'allestimento di <i>Bianca e Gertrude</i> , Bad Wildbad, Trinkhalle (Germania), luglio 2017]	
29.	2017	ROSS, ALEX	<i>Shows of force</i> , «New Yorker», 93, 32 (16 ottobre 2017), pp. 94-95. [recensione dell'allestimento di <i>Norma</i> , New York, Metropolitan Opera House (Stati Uniti), settembre 2017; si vedano nn. 15, 16, 21, 32]	
30.	2017	RUTHERFORD, SUSAN	Christina Fuhrmann, <i>Foreign Opera at the London Playhouses: Foreign Mozart to Bellini</i> , Cambridge, Cambridge University Press, 2015, «Bollettino di studi belliniani», III, 2017, pp. 96-99. [recensione; si veda n. 8]	Full-text: http://www.bollettinostudibelliniani.eu/wp-content/uploads/2018/02/Rutherford.pdf
31.	2017	SCHWEIKERT, UWE	<i>Unterm Lebensbaum</i> , «Operwelt», 58, 12 (dicembre 2017), pp. 48-49. [recensione dell'allestimento di <i>Norma</i> , Mannheim, Nationaltheater Mannheim (Germania), 14 ottobre 2017]	
32.	2017	SHENGOLD, DAVID	<i>Hinreißend ausgelotet</i> , «Operwelt», 11 (novembre 2017), p. 54. [recensione dell'allestimento di <i>Norma</i> , New York, Metropolitan Opera House (Stati Uniti), 25 settembre 2017; si vedano nn. 15, 16, 21, 29]	
33.	2017	TANNER, MICHAEL	<i>Adelson e Salvini</i> , «BBC Music», 25, 9 (giugno 2017), p. 70. [recensione della registrazione audio/CD dell'allestimento di <i>Adelson e Salvini</i> , Opera Rara ORC 56 (2); si vedano nn. 19, 22]	

34.	2017	TAVILLA, ALICE	<i>Il manoscritto «Rari 4.3.2(2)» della Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli</i> , «Bollettino di studi belliniani», III, 2017, pp. 43-56.	Full-text: http://www.bollettinostudibellini-ani.eu/wp-content/uploads/2018/02/Tavilla.pdf
35.	2017	TOSCANI, CLAUDIO	<i>Vincenzo Bellini. Carteggi</i> , edizione critica a cura di Graziella Seminara, Firenze, Olschki, 2017, «Bollettino di studi belliniani», III, 2017, pp. 100-104. [recensione; si veda n. 8]	Full-text: http://www.bollettinostudibellini-ani.eu/wp-content/uploads/2018/02/Toscani.pdf
36.	2017	TRUGLIA, GIOVANNI	<i>La dimora milanese di Giuditta Pasta</i> , «Bollettino di studi belliniani», III, 2017, pp. 57-72. [si veda n. 8]	Full-text: http://www.bollettinostudibellini-ani.eu/wp-content/uploads/2018/02/Truglia.pdf
37.	2017	VAN MOERE, DIDIER	<i>Bel canto</i> , «Diapason. Le Magazine de la Musique Classique», 655 (marzo 2017), p. 118. [recensione di registrazione audio/CD dell'allestimento di <i>I Capuleti e I Montecchi</i> ; si veda n. 38]	
38.	2017	WHITE, BILL	<i>I Capuleti e I Montecchi</i> , «Fanfare. The Magazine for Serious Record Collectors», 40, 4 (marzo/aprile 2017), p. 195. [recensione della registrazione DVD/allestimento di <i>I Capuleti e i Montecchi</i> , Zurigo (Svizzera), 2015; si veda n. 37]	
39.	2017	WOOLFE, ZACHARY	<i>An Operatic Milestone. Both a Farewell and a Beginning</i> , «New York Times», 166, 57652 (8 luglio 2017), p. 6. [recensione dell'allestimento di <i>Il pirata</i> , Westchester County, Caramoor Festival (Stati Uniti), 2017]	
40.	2018		<i>Bellini: I Puritani</i> , «Opera News», 82, 12 (giugno 2018), p. 1. [recensione del DVD/allestimento di <i>I Puritani</i> , Madrid, Teatro Real de Madrid (Spagna), luglio 2016; si veda n. 63]	
41.	2018		<i>Bellini: Norma</i> , «Opera News», 82, 11 (maggio 2018), p. 1. [recensione del DVD/allestimento di <i>Norma</i> , Londra, Royal Opera House (Gran Bretagna), settembre 2016]	
42.	2018		<i>Chicago: I Puritani</i> , «Opera News», 82, 11 (maggio 2018), p. 1. [recensione dell'allestimento di <i>I Puritani</i> , Chicago, Lyric Opera of Chicago (Stati Uniti), 4 febbraio 2018]	
43.	2018		<i>Norma</i> , «Fanfare. The Magazine for Serious Record Collectors», 41, 4 (marzo/aprile 2018), pp. 407-408. [recensione della registrazione audio CD/allestimento di <i>Norma</i> , Londra, Royal Opera House (Gran Bretagna), 18 novembre 1952]	

44.	2018		<i>La sonnambula</i> , «Fanfare. The Magazine for Serious Record Collectors», 41, 4 (marzo/aprile 2018), p. 412. [recensione della registrazione audio CD/allestimento di <i>La sonnambula</i> , Milano, Teatro alla Scala (Italia), 5 marzo 1955]	
45.	2018		<i>Il pirata</i> , «Fanfare. The Magazine for Serious Record Collectors», 41, 4 (marzo/aprile 2018), pp. 415-416. [recensione della registrazione audio/CD/DVD dell'allestimento di <i>Il pirata</i> , New York, Carnegie Hall (Stati Uniti), 27 gennaio 1959]	
46.	2018		<i>La sonnambula</i> , Roma, Teatro dell'Opera, 2018. [programma di sala dell'allestimento di <i>La sonnambula</i> , Roma, Teatro dell'Opera, 18 febbraio-3 marzo 2018]	Per il contenuto si vedano i nn. 52, 54, 55, 84, 85, 86.
47.	2018		<i>Il pirata</i> , Milano, Teatro alla Scala, 2018. [programma di sala dell'allestimento di <i>Il pirata</i> , Milano, Teatro alla Scala, 29 giugno-19 luglio 2018]	Per il contenuto si vedano i nn. 51, 53, 56, 61, 74, 82, 83, 87. Contiene inoltre: il libretto, pp. 5-23; biografie degli interpreti, pp. 103-119; fotografie e figurini di vari allestimenti scaligeri, <i>passim</i> .
48.	2018		<i>Adelson e Salvini</i> , Catania, Teatro Massimo Bellini, 2018. [programma di sala dell'allestimento di <i>Adelson e Salvini</i> , Catania, Teatro Massimo Bellini, 23 settembre-2 ottobre 2018]	Per il contenuto si vedano i nn. 60, 67, 72, 77. Contiene inoltre: cronologia dell'opera (pp. 10-13), argomento (pp. 14-16), edizione del libretto condotta secondo i criteri dell'edizione critica delle opere di Bellini diretta da Fabrizio Della Seta (pp. 18-62); facsimili della lettera autografa di Bellini alla sorella Michela, datata Milano, 7 luglio 1827 (p. 76), e della prima pagina autografa del Duetto della scena II dell'Atto III di <i>Adelson e Salvini</i> (p. 78); elenchi di 'Lecture' (p. 86) e di 'Ascolti' consigliati (p. 87); breve biografia del compositore (p. 89); biografie degli interpreti (pp. 91-96).
49.	2018		<i>I Puritani</i> , Palermo, Teatro Massimo, 2018. [programma di sala dell'allestimento di <i>I Puritani</i> , Palermo, Teatro Massimo, 13-19 aprile 2018]	Per il contenuto si vedano i nn. 65, 80, 81. Contiene inoltre: argomento (in italiano, inglese, francese e tedesco), pp. 13-20; il libretto, pp. 59-91; <i>I Puritani</i> al Teatro Massimo, pp. 101-114; bibliografia essenziale, p. 117; biografie degli interpreti, pp. 119-139.
50.	2018		<i>Temporada d'òpera 2018-2019</i> , Barcellona, Teatre Liceu, Amics del Liceu, 2018. [programma di sala degli allestimenti della stagione 2018-2019 al Teatro Liceu di Barcellona]	Per il contenuto di argomento belliniano si vedano i nn. 59, 75, 79. Contiene inoltre: Xavier Cester, <i>Síntesi argumental</i> , p. 25; a fine libro, la traduzione dei saggi in lingua inglese, pp. 2-5 (nuova numerazione).
51.	2018	BELLINGARDI, LUIGI	<i>Ascolti</i> , in <i>Il pirata</i> , programma di sala, Milano, Teatro alla Scala, 2018, p. 119. [si veda n. 47]	

52.	2018	BIETTI, GIOVANNI	<i>Osservazioni sulla partitura</i> , in <i>La sonnambula</i> , programma di sala, Roma, Teatro dell'Opera, 2018, pp. 127-133. [si veda n. 46]	
53.	2018	BOSCO, ALBERTO	<i>La musica</i> , in <i>Il pirata</i> , programma di sala, Milano, Teatro alla Scala, 2018, pp. 42-43. [si veda n. 47]	
54.	2018	CAGLI, BRUNO	<i>Il trionfo di una nuova femminilità</i> , in <i>La sonnambula</i> , programma di sala, Roma, Teatro dell'Opera, 2018, pp. 81-95. [si veda n. 46]	Tradotto anche in inglese: <i>The Triumph of a New Femininity</i> , pp. 96-103.
55.	2018	CAPITTA, GIANFRANCO	<i>Un regista in ascolto, tra sonno e veglia. Intervista a Giorgio Barberio Corsetti</i> , in <i>La sonnambula</i> , programma di sala, Roma, Teatro dell'Opera, 2018, pp. 119-125. [si veda n. 46]	
56.	2018	CHIERICI, LUCA	<i>Il pirata alla Scala dal 1827 al 1958</i> , in <i>Il pirata</i> , programma di sala, Milano, Teatro alla Scala, 2018, pp. 64-66. [si veda n. 47]	Completa il saggio la 'Cronologia' dettagliata degli allestimenti scaligeri, a cura di Andrea Vitalini, p. 67.
57.	2018	DE LUCA, MARIA ROSA	<i>Vincenzo Bellini</i> , in <i>Il contributo italiano alla storia del pensiero</i> , 'Musica' (vol. 6), a cura di Sandro Cappelletto, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2018, pp. 408-420.	
58.	2018	DE LUCA, MARIA ROSA	<i>1835. I trionfi del Cigno</i> , in <i>Storia mondiale della Sicilia</i> , a cura di Giuseppe Barone, Roma-Bari, Laterza, 2018, pp. 338-341.	
59.	2018	DE LUCA, MARIA ROSA	<i>París, 1835: Vincenzo Bellini, «el primer després de Rossini»</i> , in <i>Temporada d'òpera 2018-2019</i> , programma di sala, Barcellona, Amics del Liceu, 2018, pp. 25-28. [si veda n. 50]	
60.	2018	DELLA SETA, FABRIZIO	<i>Adelson e Salvini: una nota sull'edizione</i> , in <i>Adelson e Salvini</i> , programma di sala, Catania, Teatro Massimo Bellini, 2018, pp. 65-73. [si veda n. 48]	
61.	2018	GALLIANO, LUCIANA	<i>Vincenzo Bellini</i> , in <i>Il pirata</i> , programma di sala, Milano, Teatro alla Scala, 2018, pp. 37-39. [si veda n. 47]	
62.	2018	GÖTZ, THIEME	<i>Drama of the hearts</i> , «Operwelt», 8 (agosto 2018), pp. 40-41. [recensione dell'allestimento di <i>Norma</i> , Frankfurt am Main, Oper Frankfurt (Germania), 10 giugno 2018]	

63.	2018	HALL, GEORGE	<i>I Puritani</i> , «Opera», 69, 4 (aprile 2018), p. 492. [recensione del DVD/allestimento di <i>I Puritani</i> , Madrid, Teatro Real de Madrid (Spagna), luglio 2016; si veda n. 40]	
64.	2018	HUGO, SHIRLEY	<i>Norma</i> , «Gramophone», 95, 1159 (marzo 2018), p. 84. [recensione dell'allestimento/registrazione DVD di <i>Norma</i> , Macerata Opera Festival, Arena Sferisterio (Italia), estate 2016; Dynamic 57768]	
65.	2018	LO PRESTI, FULVIO STEFANO	<i>Fraterna inimicizia di Vincenzo per Gaetano (e dintorni)</i> , in <i>I Puritani</i> , programma di sala, Palermo, Teatro Massimo, 2018, pp. 33-54. [si veda n. 49]	
66.	2018	LOCKE, RALPH	<i>Bianca & Gernando</i> , «American Record Guide», 81, 2 (marzo/aprile 2018), pp. 61-63. [recensione della registrazione audio/CD di <i>Bianca e Gernando</i> , Naxos 660417]	
67.	2018	MAGUIRE, SIMON	VINCENZO BELLINI, <i>Carteggi</i> , edizione critica a cura di Graziella Seminara, Firenze, Olschki, 2017, «Fontes Artis Musicae», 65/3, 2018, pp. 176-179. [recensione]	
68.	2018	MONTEMAGNO, GIUSEPPE	<i>Prima che si alzi il sipario</i> , in <i>Adelson e Salvini</i> , programma di sala, Catania, Teatro Massimo Bellini, 2018, pp. 8-9. [si veda n. 48]	
69.	2018	NEILL, ROGER	<i>Lost Sleepwalker</i> , «Opera», 69, 2 (febbraio 2018), p. 123. [recensione del romanzo di Edith Wharton <i>Age of Innocence</i>]	
70.	2018	NERI, CARMELO	<i>Sulla presunta falsificazione di una notissima lettera di Bellini</i> , «Incontri», VII, 23, (aprile-giugno 2018), pp. 63-65.	
71.	2018	OTTEN, JÜRGEN	<i>Kopfskino</i> , «Opernwelt», 59, 3 (marzo 2018), p. 48. [recensione dell'allestimento di <i>Norma</i> , Oslo, Den Norske Opera (Norvegia), 20 gennaio 2018]	
72.	2018	OTTEN, JÜRGEN	<i>Mythos und Moderne</i> , «Opernwelt», 59, 3 (marzo 2018), pp. 72-73. [recensione dell'allestimento di <i>Norma</i> , Göteborg, Oper Göteborg (Svezia)]	
73.	2018	RECCHIA, ROBERTO	<i>«È un amore forsennato che mi toglie alla ragione...»</i> , in <i>Adelson e Salvini</i> , programma di sala, Catania, Teatro Massimo Bellini, 2018, pp. 83-84. [si veda n. 48]	

74.	2018	ROCHA LIMA, MARCELO DIEGO DA	<i>Ópera flutuante: ó teatro lírico, literatura e sociedade no Rio de Janeiro do Segundo Reinado</i> , Ph.D. Dissertation, Princeton University, New Jersey (US), 2018.	
75.	2018	SAGI, EMILIO	<i>Il pirata, un ipnotico mondo melodico</i> , in <i>Il pirata</i> , programma di sala, Milano, Teatro alla Scala, 2018, p. 85. [si veda n. 47]	
76.	2018	SÁNCHEZ MARCOS, FERNANDO	<i>La redempció de la intolerància per la música i l'amor</i> , in <i>Temporada d'òpera 2018-2019</i> , programma di sala, Barcellona, Amics del Liceu, 2018, pp. 23-24. [si veda n. 50]	
77.	2018	SASSON, RENÉE-MICHELE	<i>Confessions in Fiction, Opera, and Memoir: Subversive Elements of Courtesan Celebrity in Nineteenth-Century Paris</i> , Ph.D. Dissertation, The Florida State University, Florida (US), 2016.	
78.	2018	SCALZO, NUNZIA	<i>La personalità del giovane Bellini, letta e interpretata dalla sua scrittura</i> , in <i>Adelson e Salvini</i> , programma di sala, Catania, Teatro Massimo Bellini, 2018, pp. 77-81. [si veda n. 48]	
79.	2018	SEMINARA, GRAZIELLA	<i>Dal dramma ai libretti: itinerari poetici della seconda opera belliniana</i> , in <i>Musica di ieri esperienza di oggi. Ventidue studi per Paolo Fabbri</i> , a cura di Maria Chiara Bertieri e Alessandro Roccatagliati, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2018, pp. 201-224.	
80.	2018	SUBIRÀ I GARCÍA, JOSEP	<i>Vocalitat i enregistraments</i> , in <i>Temporada d'òpera 2018-2019</i> , programma di sala, Barcellona, Amics del Liceu, 2018, pp. 28-29. [si veda n. 50]	
81.	2018	TESSITORE, FLORIANA	<i>Dall'incubo delle armi al trionfo dell'amore. Intervista a Pier'Alli</i> , in <i>I Puritani</i> , programma di sala, Palermo, Teatro Massimo, 2018, pp. 95-98. [si veda n. 49]	
82.	2018	TESTA, FABRIZIO	<i>Introduzione all'opera</i> , in <i>I Puritani</i> , programma di sala, Palermo, Teatro Massimo, 2018, pp. 25-31. [si veda n. 49]	
83.	2018	TOSCANI, CLAUDIO	<i>L'opera in breve</i> , in <i>Il pirata</i> , programma di sala, Milano, Teatro alla Scala, 2018, pp. 40-41. [si veda n. 47]	
84.	2018	TOSCANI, CLAUDIO	<i>Il soggetto</i> , in <i>Il pirata</i> , programma di sala, Milano, Teatro alla Scala, 2018, pp. 24-25. [si veda n. 47]	Per le traduzioni in francese, inglese, tedesco, giapponese, russo, pp. 26-35.

85.	2018	VALENZISE, MARINA	<i>Bellini al Teatro dell'Opera di Roma. 'Sonnambula' l'emozione di un canto angelico ma spietato</i> , «Il foglio quotidiano», XXIII, 41 (17-18 febbraio 2018), pp. VI-VII. [si veda n. 46]	A p. VII sono citate due lettere dall'edizione critica della corrispondenza di Bellini (<i>Carteggi</i> , a cura di Graziella Seminara, Firenze, Olschki, 2017): lettera da Milano a Francesco Florimo, 27 settembre 1828; lettera da Parigi allo zio Vincenzo Ferlito, 1 aprile 1835.
86.	2018	VANNONI, GIULIA	<i>Alla radice del sonnambulismo</i> , in <i>La sonnambula</i> , programma di sala, Roma, Teatro dell'Opera, 2018, pp. 134-143. [si veda n. 46]	
87.	2018	ZICHITTELLA, ROBERTO	<i>"La musica, in tutte le sue forme". Intervista a Speranza Scappucci</i> , in <i>La sonnambula</i> , programma di sala, Roma, Teatro dell'Opera, 2018, pp. 109-115. [si veda n. 46]	
88.	2018	ZOPPELLI, LUCA	<i>"Il più sublime effetto teatrale": un Pirata nella Milano romantica</i> , in <i>Il pirata</i> , programma di sala, Milano, Teatro alla Scala, 2018, pp. 45-63. [si veda n. 47]	

I	2016	GIMÉNEZ RODRÍGUES, FRANCISCO J.	<i>De Rossini a Verdi: aproximación al repertorio operístico italiano en Andalucía oriental durante el siglo XIX</i>, relazione presentata al Convegno internazionale <i>Gli scambi musicali fra Italia e Spagna nei secoli XVIII e XIX</i>, Roma, Instituto Cervantes, 3-5 maggio 2016. [si veda n. i]	Abstract: Todavía nos queda mucho para poder reconstruir totalmente las carteleras operísticas de los teatros de Almería, Jaén y Granada. Sin embargo, los datos que nos van apareciendo en sucesivas investigaciones muestran una tendencia en el repertorio operístico italiano paralela a los grandes teatros españoles. En las primeras décadas triunfa Rossini, hacia los treinta Bellini y Donizetti, y a partir de 1845, Verdi. A este respecto nos resultan muy esclarecedoras las palabras de Pedro Antonio de Alarcón en los primeros cincuenta, cuando aún no se aceptaba en todos los teatros la nueva estética verdiana: «Bellini es la primavera de la música; Donizetti su estío; Verdi su otoño. [...] Verdi necesita corazones fatigados, almas estragadas de sentir, públicos burlones y fríos: un París, un Madrid, un Granada» (Pedro Antonio De Alarcón, 'En Cádiz', en: <i>El Eco de Occidente</i>, n. 19 [13-2-1853], pp. 5-8). Partiendo de estas premisas, esta comunicación analiza la presencia de ópera italiana en las carteleras de Granada, Jaén y Almería durante el siglo XIX. Este análisis habrá de ceñirse a los períodos en los que nos es posible conocer los repertorios de los distintos teatros, estableciendo un análisis comparativo de los mismos. Las fuentes fundamentales de este estudio son las investigaciones recientes realizadas sobre el teatro lírico en Granada (J.A. Oliver García, 2013), Almería (C. Ramírez Rodríguez, 2006) y Jaén (V. Sánchez López, 2015), además de la información contenida en las publicaciones periódicas (diarios y revistas culturales) de las diferentes provincias. Desde una perspectiva microhistórica, el objetivo de este trabajo es poner de relieve la existencia de temporadas operísticas «italianas» en ciudades de la periferia, hasta ahora muy poco estudiadas, que seguían unos parámetros similares a las de los grandes centros operísticos en España en el siglo XIX. Solo así podremos conocer una historia de la música de las ciudades, que viene a completar la visión centralista de la música española en el siglo romántico.
---	------	---------------------------------	---	---

II	2016	RUBRIA FIORI, GIORDANA	<i>Anatomia della lyric form: forma o idealtipo</i> , relazione presentata al XXIII Convegno annuale SIdM / XXIII Annual Conference of SIdM, Como, Conservatorio di musica 'Giuseppe Verdi', 21-23 ottobre 2016.	Abstract: Le prime osservazioni analitiche sulla struttura melodica nell'opera di primo Ottocento si possono rintracciare negli studi di Friedrich Lippmann su Verdi e Bellini, pubblicati nel 1969. Lippmann fu il primo a delineare la struttura di 16 battute oggi conosciuta come <i>lyric form</i>, identificandola come a1 a2 b a2 e ascrivendone la creazione a Vincenzo Bellini. Successivamente, grazie agli studi di Scott L. Balthazar e Joseph Kerman la definizione cosiddetta 'alfanumerica' della <i>lyric form</i> è stata raffinata con l'aggiunta dei primi per dar conto dei casi in cui il secondo a2 fosse stato diverso dal primo e dei numeri in pedice che indicassero il numero di battute associate a ciascuna sezione. Inoltre, la relazione fra le sezioni e il numero di versi coinvolti poteva essere indicata fra parentesi come segue: A4 (S11-2) A4 (S13-4). Un ulteriore passo avanti compiuto da Balthazar e Kerman fu quello di attribuire una funzione a ciascuna sezione, un'idea che ha costituito il centro degli studi di Huebner sull'argomento. Il suo articolo <i>Lyric Form in Ottocento Opera</i> si è occupato di individuare e classificare le diverse forme di divergenza dal modello di sedici battute giustificandole in termini funzionali con l'obiettivo di mostrare come, dietro melodie apparentemente molto lontane dal modello di sedici battute, si celassero tuttavia le medesime strutture funzionali di apertura, sezione mediana contrastante e chiusura/ritorno rintracciabili nel modello di 16 battute. Giorgio Pagannone, tuttavia, nel suo articolo <i>Mobilità strutturale e lyric form</i>, ha criticato la prospettiva esclusivamente funzionale di Huebner evidenziando la necessità di un'analisi che consideri l'aspetto testuale e drammatico dell'opera e che non la circoscriva entro parametri analitici riduttivi o parziali. Per questo Pagannone ha proposto un approccio che definisce 'integrato' riconsiderando alcune divergenze della forma dal modello prese in considerazione da Huebner alla luce di necessità drammatiche o di esaltazione del contenuto testuale e giungendo a differenti conclusioni. Nella presente relazione si analizza un'aria dal punto di vista formale secondo i diversi approcci proposti, mostrando come si possa giungere a differenti conclusioni a seconda del maggiore o minore rilievo dato ai diversi elementi (melodia, armonia, testo/dramma) che la costituiscono. Ci si domanda, inoltre, se la <i>lyric form</i> sia veramente una struttura formale e non piuttosto un idealtipo, come descritto da Carl Dahlhaus e da Philip Gossett, cui corrispondono talmente pochi casi reali da non giustificare la definizione di modello formale.
----	------	---------------------------	--	---

III	2017	DE LUCA, MARIA ROSA	<i>A New Trend in Western Historical-Musicological Research: The Urban Musicology and the Case-Study of Catania's Soundscape</i> , relazione presentata al 20th Congress of the International Musicological Society Musicology: <i>Theory and Practice, East and West</i> , Tokyo, Tokyo University of Arts, 19-12 marzo 2017.	Abstract: This paper focuses on the analysis of Urban Musicology, a methodological approach that aims at the interpretation of music within the physical, symbolic, social and cultural space of the urban context. This perspective has recently undergone fascinating progress, thus representing a challenging frontier in the historical-musicological research in European and North-American studies. Originated from the example of Urban History, it develops the framework of relationships underlying various musical urban practices, according to a model of interpretation which embraces concepts such as image, space, theatre, setting and representation. As a result, the focus shifts from the individual to the communities which occupy physically and acoustically the urban area, analyzing civil customs that identify the peculiar features of cities, where the link between rituality and music appears very close, according to Strohm's pioneering work on the city of Bruges, and the most recent ones on Jaca by Marin, on Milan by Kendrick and on Cuzco by Baker. Thanks to this point of view, music - seen both as knowledge or custom - helps to define the 'urban scene' as a complex network of relationships and meanings. The paper examines in depth a paradigmatic case-study: Catania's soundscape between XVIII th and XIX th centuries. From the exemplary reconstruction following the devastating earthquake of 1693, until the beginning of Vincenzo Bellini's works, music and urban culture interact in this town - located on the east coast of Sicily, in the centre of the Mediterranean Sea - in a dense network of connections, thus reconstructed for the first time. This approach allows to define the role and function of music in public and private contexts: theatres, religious celebrations and spectacular sets, music and musicians contribute to clarify the urban frameworks of an important town, that on the decline of the XVIIIth century received the title of 'great Catania'.
IV	2018		Convegno internazionale <i>Il teatro di Bellini: spettacolo - prassi esecutiva - multimedialità</i> , Catania, Coro di notte del Monastero dei Benedettini; Foyer del Teatro Massimo Bellini, 22-23 settembre 2018.	Per le relazioni, si vedano i nn. VI-XVII. Brochure: http://www.studibelliniani.eu/wp-content/uploads/Convegno-Bellini.pdf

V	2018	BAKER, EVAN	<i>La magia della scena, ovvero 'How did they do that?' La scenografia belliniana alla Scala, al San Carlo e a Parigi</i>, relazione presentata al Convegno internazionale <i>Il teatro di Bellini: spettacolo - prassi esecutiva - multimedialità</i>, Catania, Coro di notte del Monastero dei Benedettini; Foyer del Teatro Massimo Bellini, 22-23 settembre 2018. [si veda n. IV]	Abstract: The magic of the stage is an essential part of the operatic experience. In the first three decades of the 19th century, the center of stage design was Milan, where the great Alessandro Sanquirico was head of design at the Teatro alla Scala. Virtually every review of stagings at the Scala praised Sanquirico's designs. Publication of Sanquirico's works influenced designers and opera production throughout Italy. However, theatrical designs represent only an idealized vision. A beautiful stage design does not always translate well into actual production. Moreover, any study of an opera production before the advent of high-quality color photography and video recordings will yield at best only educated guesses concerning the intentions of stage directors and designers. The presentation reconstructs several designs as to 'how they might have appeared on the stage', along with a digital demonstration of the magical effects of the theatrical machinery of the first half of the 19th century.
VI	2018	DE LUCCA, VALERIA	<i>Druidesses e merry Swiss boys: parodie delle opere di Bellini sulla scena londinese</i>, relazione presentata al Convegno internazionale <i>Il teatro di Bellini: spettacolo - prassi esecutiva - multimedialità</i>, Catania, Coro di notte del Monastero dei Benedettini; Foyer del Teatro Massimo Bellini, 22-23 settembre 2018. [si veda n. IV]	Abstract: Il successo dell'opera italiana nella Londra dell'Ottocento si può misurare non solo studiando la ricezione delle opere, in lingua originale o in traduzione, ma anche prendendo in esame i numerosissimi <i>burlesques</i>, <i>parodies</i> e <i>extravaganzas</i>, spettacoli basati su melodrammi di grande successo che facevano furore nei teatri più popolari di Londra e di altre città inglesi. Come ha osservato Roberta Marvin nel suo studio del 2003 sulle parodie inglesi di opere verdiane, questi generi comici, che consistevano di un'alternanza di testi in prosa e pezzi musicali di varia natura, possono rivelare aspetti ancora poco noti della vita musicale inglese nonché della ricezione dell'opera e della cultura italiane in una società «self-consciously identified as English». Prendendo in esame parodie basate su <i>Norma</i> e <i>La sonnambula</i> ed esaminandone libretti, materiali musicali e recensioni, in questo intervento si individuano alcuni dei tratti caratteristici di questo genere, ma anche aspetti propri della ricezione delle opere di Bellini sulla scena londinese dell'Ottocento.

VII	2018	IZZO, FRANCESCO	<i>'La canzone preparata': il coro nella 'Sonnambula' tra partitura e palcoscenico</i> , relazione presentata al Convegno internazionale <i>Il teatro di Bellini: spettacolo - prassi esecutiva - multimedialità</i> , Catania, Coro di notte del Monastero dei Benedettini; Foyer del Teatro Massimo Bellini, 22-23 settembre 2018. [si veda n. IV]	Abstract: Nella <i>Sonnambula</i> il coro è pressoché onnipresente. Come ci si aspetta in un melodramma del primo Ottocento, interviene copiosamente nei momenti canonici - dall'Introduzione al Finale I, dall'apertura del secondo atto al numero conclusivo dell'opera. Ma anche nelle parti centrali di ciascun atto, con poche eccezioni, il coro è non solo presente, ma spesso la fa da padrone: inneggia a una o ad altra sposa, ossequia e canzona il Conte Rodolfo, racconta storie, esprime opinioni. Questo intervento esamina l'importanza visiva e sonora del coro concentrandosi principalmente sulla continuità dei primi cinque numeri del primo atto, sui pezzi chiusi nel Finale I e all'inizio del secondo atto, e sugli interventi alla fine dell'opera. Quali erano le intenzioni di Romani e Bellini? E cosa succede se alcuni passaggi corali, come spesso avviene nelle esecuzioni dal vivo e discografiche moderne, vengono omessi?
VIII	2018	MALNATI, ANDREA	<i>Edizione critica e prassi esecutiva: il caso di 'Sonnambula'</i> , relazione presentata al Convegno internazionale <i>Il teatro di Bellini: spettacolo - prassi esecutiva - multimedialità</i> , Catania, Coro di notte del Monastero dei Benedettini; Foyer del Teatro Massimo Bellini, 22-23 settembre 2018. [si veda n. IV]	Abstract: Nel 1979 la Fondazione Rossini di Pesaro dava alle stampe la prima edizione critica di un'opera italiana dell'Ottocento. Da allora, numerosi sono stati i titoli operistici che hanno trovato in questa forma una nuova vita editoriale. Se l'edizione critica ha svolto un ruolo fondamentale per la conoscenza di opere poco note, essa ha costituito un'occasione preziosa per aggiornare quella delle opere 'di repertorio', il cui statuto testuale ha subito inevitabili mutamenti in anni di tradizione esecutiva. A questo secondo gruppo appartiene <i>La sonnambula</i> , sino a una decina d'anni or sono autentico pilastro del repertorio primottocentesco italiano, la cui edizione critica curata da Alessandro Roccatagliati e Luca Zoppelli ha visto la luce nel 2008. Il presente intervento si concentrerà su due registrazioni discografiche dell'opera (Erato, direttore Evelino Pidò; Decca, direttore Alessandro De Marchi) con l'intento di indagare le modalità di impiego in sede esecutiva della recente edizione.

IX	2018	MANTICA, CANDIDA BILLIE	<i>'Melodie lunghe, lunghe, lunghe' sullo schermo</i> , relazione presentata al Convegno internazionale <i>Il teatro di Bellini: spettacolo - prassi esecutiva - multimedialità</i> , Catania, Coro di notte del Monastero dei Benedettini; Foyer del Teatro Massimo Bellini, 22-23 settembre 2018. [si veda n. IV]	Abstract: Sebbene la reciproca attrazione tra opera e cinema sia stata oggetto di diversi studi negli ultimi decenni, manca un'indagine che possa dirsi sistematica sull'impiego di melodie belliniane nelle colonne sonore di film di grande distribuzione. Dopo un'introduzione storica e metodologica tesa a contestualizzare tali occorrenze a partire dall'avvento del sonoro fino ai giorni nostri, individuando punti di continuità e di cesura, questa relazione si soffermerà su cinque casi particolari: <i>2046</i> (2004) di Wong Kar-wai, <i>Cashback</i> (2006) di Sean Ellis, <i>Mr. Nobody</i> (2009) di Jaco Van Dormael, <i>How heavy this hammer</i> (2015) di Kazik Radwanski e <i>The 33</i> (2015) di Patricia Riggen. Tutti girati negli ultimi quindici anni, ma diversi per genere e paese di produzione, tali film sembrano essere accomunati dall'utilizzo di melodie belliniane e, in particolare, di «Casta diva», come strumento sonoro di manipolazione del tempo drammatico e della realtà diegetica.
X	2018	MONTEMAGNO, GIUSEPPE	<i>'Le style et la vérité du costume'. I figurini per la prima dei 'Puritani'</i> , relazione presentata al Convegno internazionale <i>Il teatro di Bellini: spettacolo - prassi esecutiva - multimedialità</i> , Catania, Coro di notte del Monastero dei Benedettini; Foyer del Teatro Massimo Bellini, 22-23 settembre 2018. [si veda n. IV]	Abstract: Già indagata per quanto riguarda il contributo del pittore e decoratore Domenico Ferri alle attività del Théâtre-Italien, la creazione parigina dei <i>Puritani</i> merita un approfondimento ulteriore, per ciò che concerne la ricostruzione dell'evento performativo, sotto il profilo dei costumi, che un anonimo recensore dell'epoca attribuisce a Daniel Ramée. Il materiale iconografico disponibile – un <i>Cabier de costumes</i> , datato 1836, e due incisioni colorate di Louis Maleuvre, pubblicate sulla più prestigiosa antologia di costumi dell'epoca, edita da Herménégilde Hauteccœur – verrà messo in relazione non solo con le testimonianze coeve, ma soprattutto con i riferimenti pittorici che, da Delaroche a Delacroix, suggeriscono il fascino per l' <i>anglomanie</i> , così di moda nel vasto panorama della spettacolarità parigina.
XI	2018	RISI, CLEMENS	<i>Norma, Divas, Social Media and Regietheater</i> , relazione presentata al Convegno internazionale <i>Il teatro di Bellini: spettacolo - prassi esecutiva - multimedialità</i> , Catania, Coro di notte del Monastero dei Benedettini; Foyer del Teatro Massimo Bellini, 22-23 settembre 2018. [si veda n. IV]	Abstract: In my contribution, I will discuss the challenges of embodying one of the iconic Diva roles of the operatic repertoire today: Bellini's Norma. After some brief remarks about the very concept of the Diva, I will talk about some exemplary Norma embodiments of recent years, among others, about Editra Gruberova and Hrachuhi Bassenz. I will focus on their stage appearances and acting practices in the times of 'Regietheater', on the vocal demands of the role and on the Divas' means to address these challenges, and last but not least, on the Divas' interrelations and interactions with their fans, especially through Social Media.

XII	2018	SCUDERI, BIAGIO e MORABITO, SERGIO	<i>I Puritani' alla rovescia: Bellini secondo Jossie Wieler e Sergio Morabito</i> , relazione presentata al Convegno internazionale <i>Il teatro di Bellini: spettacolo - prassi esecutiva - multimedialità</i> , Catania, Coro di notte del Monastero dei Benedettini; Foyer del Teatro Massimo Bellini, 22-23 settembre 2018. [si veda n. IV]	Abstract: È diffusa ancora oggi, almeno nel pubblico che frequenta i teatri d'opera italiani, l'abitudine di porre Bellini sotto l'augusta egida del belcanto, ovvero dell'astrazione e della sublimità del melos. Le melodie 'lunghe lunghe lunghe' hanno quasi sempre la meglio rispetto alle istanze drammatiche, invero presenti e vigorose nelle partiture del cigno catanese. Può risultare dunque anomala la messa in scena dei <i>Puritani</i> realizzata all'Opera di Stoccarda da Jossi Wieler e Sergio Morabito (2016), oltremodo lontana da intenzioni illustrative e volta a sacrificare le attese del pubblico. Un'operazione che in una parola potremmo definire 'anti-belcantistica' nella quale Elvira è costretta ad abbandonare ogni fantasia d'amore e Arturo, sul finale, viene fagocitato dentro le schiere dell'oppressione puritana. È così che uno degli <i>happy ending</i> più noti del melodramma italiano si rovescia in una chiusa ansiogena e disforica, difficile da dimenticare.
XIII	2018	SENICI, EMANUELE	<i>Bellini in video: 'La sonnambula' negli anni Cinquanta</i> , relazione presentata al Convegno internazionale <i>Il teatro di Bellini: spettacolo - prassi esecutiva - multimedialità</i> , Catania, Coro di notte del Monastero dei Benedettini; Foyer del Teatro Massimo Bellini, 22-23 settembre 2018. [si veda n. IV]	Abstract: Il quindicennio compreso grosso modo tra il 1945 e il 1960 segna il massimo punto raggiunto dalla popolarità delle opere di Bellini in Italia, per lo meno se consideriamo come indice di popolarità il numero di italiani che vennero in qualche modo in contatto con esse, e che ebbero occasione di sentirle o vederle. Non solo infatti tali occasioni furono numerosissime in questo periodo, ma passarono attraverso un ventaglio di canali mediatici dall'ampiezza fino ad allora inusitata, e che includeva per la prima volta il cinema e la televisione. In questo contesto, <i>La sonnambula</i> occupa una posizione del tutto particolare tra i titoli belliniani, dal momento che fu il solo ad essere sia filmato sia teletrasmesso. Nel 1952 il regista Cesare Barlacchi trasse infatti dalla <i>Sonnambula</i> una cosiddetta 'cineopera'; tre anni dopo, nel 1955, le telecamere della RAI entrarono per la prima volta alla Scala per trasmettere il primo atto della storica <i>Sonnambula</i> Callas-Bernstein-Visconti; e l'anno seguente l'opera fu mandata in onda, questa volta intera, dagli studi RAI di Milano per la regia di Mario Lanfranchi con la giovanissima ma già famosa Anna Moffo. La relazione si concentra sul film di Barlacchi e la trasmissione di Lanfranchi, analizzandone in particolare le strategie di rimediazione e l'idea della drammaturgia dell'opera belliniana che da esse emerge.

XIV	2018	TAVILLA, ALICE	<i>Allestire 'Sonnambula' oggi: considerazioni sulle messinscene contemporanee</i> , relazione presentata al Convegno internazionale <i>Il teatro di Bellini: spettacolo - prassi esecutiva - multimedialità</i> , Catania, Coro di notte del Monastero dei Benedettini; Foyer del Teatro Massimo Bellini, 22-23 settembre 2018. [si veda n. IV]	Abstract: <i>La sonnambula</i> occupa un posto particolare nel panorama delle messinscene contemporanee; dal punto di vista del pubblico che avverte la difficoltà di affrontare «un'opera in cui di fatto non succede nulla dall'inizio alla fine» e da quello dei (pochi) registi per cui l'incontro con <i>Sonnambula</i> si è risolto in una sfida che, attraverso un «approccio più teatrale», tenti di mettere «in evidenza gli intrecci, le dinamiche e le azioni». Una sorta di missione che espliciti sulla scena i significati nascosti veicolati dalla musica e renda così fruibile l'opera agli spettatori. Sulla scia delle considerazioni e delle riflessioni avanzate a questo proposito da Emanuele Senici, l'intervento si propone di mettere a confronto alcuni momenti chiave della drammaturgia nei (relativamente) recenti allestimenti di Federico Tiezzi (Firenze, Maggio musicale, 2004), Hugo De Ana (Verona, Teatro Filarmonico, 2007, ma registrato nella ripresa di Cagliari del 2008), e Mary Zimmermann (New York, Metropolitan, 2010).
XV	2018	TEDESCO, ANNA	<i>L'opera in streaming. Una riflessione attraverso i video e i trailers pubblicitari</i> , relazione presentata al Convegno internazionale <i>Il teatro di Bellini: spettacolo - prassi esecutiva - multimedialità</i> , Catania, Coro di notte del Monastero dei Benedettini; Foyer del Teatro Massimo Bellini, 22-23 settembre 2018. [si veda n. IV]	Abstract: Dal 2006, quando il Metropolitan Opera Theater lanciò il suo programma <i>The Met: Live in HD</i> , fenomeni quali la trasmissione di spettacoli d'opera al cinema in streaming, la creazione di specifici canali YouTube, o i programmi di ritrasmissione degli spettacoli On Demand si sono estesi a moltissimi teatri nel mondo, con delle conseguenze importanti sulla recezione di questa forma di spettacolo. In questo intervento, mi propongo di discutere di questo tema a partire dai trailers pubblicitari e dei video prodotti dai teatri e disponibili sui loro siti, in particolare quelli dello stesso Met, della Royal Opera House at Covent Garden, del Teatro Real di Madrid.

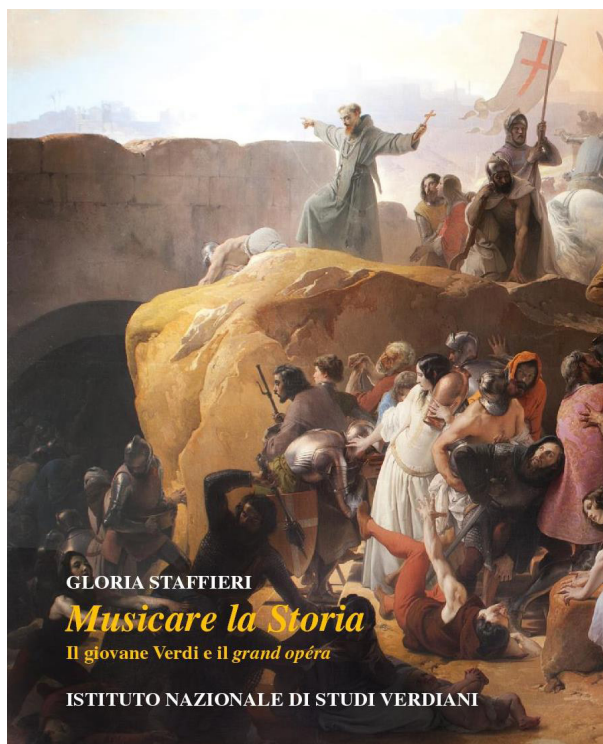
XVI	2018	ZICARI, MASSIMO	<i>Bellini nelle registrazioni discografiche di Luisa Tetrazzini</i>, relazione presentata al Convegno internazionale <i>Il teatro di Bellini: spettacolo - prassi esecutiva - multimedialità</i>, Catania, Coro di notte del Monastero dei Benedettini; Foyer del Teatro Massimo Bellini, 22-23 settembre 2018. [si veda n. IV]	Abstract: Sono oramai alcuni decenni che, soprattutto in area anglosassone, l'interesse nei confronti delle prime registrazioni discografiche è andato crescendo. Malgrado i limiti imposti dalle tecniche discografiche, allora agli albori, queste registrazioni documentano quell'importante momento della nostra storia recente che segna non soltanto il passaggio tra Ottocento e Novecento, quanto piuttosto quello tra un passato musicale muto e un presente sovrabbondante di documenti sonori. Il contributo intende fornire alcune indicazioni in merito alle registrazioni discografiche lasciateci da Luisa Tetrazzini (1871-1940), colei che più di tutte incarnò l'eredità ottocentesca del bel canto dopo Adelina Patti e Jenny Lind, e illustrare in che modo queste ci aiutano a ricostruire quella tradizione interpretativa di cui era considerata la rappresentante più autorevole. Dispositivi espressivi come l'ornamentazione e la variabilità agogica nel repertorio belliniano possono così essere analizzati e messi a confronto con interpreti, compositori e stili diversi.
-----	------	--------------------	--	---



GLORIA STAFFIERI, *Musicare la Storia. Il giovane Verdi e il grand opéra*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani (Premio internazionale Rotary Club Parma “Giuseppe Verdi”, 8), 2017, pp. xx+417, ISBN 978-88-85065-79-6.

Giacomo Meyerbeer was such a dominating presence in Paris from the 1830s through the mid 1860s that no composer – not even Richard Wagner or Giuseppe Verdi – could ignore him. When Verdi was preparing his first original work for the Opéra, *Les Vêpres siciliennes* (1855), he was not only working with Meyerbeer's principal librettist, Eugène Scribe, but also hoping for nothing less than to outdo Meyerbeer on his home turf. Although Verdi fell short of this goal at the time, he would achieve it with *Don Carlos* (1867), a French grand opera that is still a staple of the operatic repertoire.

Scholars of Italian opera have been investigating Meyerbeer's influence on Italian composers for some time, covering the reception of his operas on the Italian peninsula and in particular their function as models for Verdi's melodies, form, dramaturgy, and orchestration.¹ But it has generally been contended that the Italian reception of



Meyerbeer's works began with a considerable delay,² and that there was no reception of other composers of French grand opera to consider. Gloria Staffieri's new study now proposes a dramatic corrective, showing that the reception of French grand opera in Italy began earlier, with Gioachino Rossini's *Le Siège de Corinthe* (1826) and *Moïse et Pharaon* (1827); continued with grand operas by Daniel-François-Esprit Auber, Meyerbeer, Fromental Halévy, and Gaetano Donizetti; and influenced Verdi's operas from *Nabucco* (1842) onward. Verdi's early operas thus no longer appear as a mere 'laboratory' for the masterworks of the 1850s but rather as substantive works in their own right, works that in turn reinvigorated Italian opera through their engagement with French grand opera (p. 19).

Staffieri is able to substantiate such an early reception because she investigates an unusually wide spectrum of works: French grand operas in Italian translation («traduzioni»); their modifications in plot, music, or both («adattamenti»); newly composed Italian operas

¹ For practical purposes, I shall henceforth use 'Italy' in lieu of the more correct but cumbersome 'Italian peninsula', fully aware that Italy was not politically unified during the period under consideration.

² See, for instance, SEBASTIAN WERR, *Musikalisches Drama und Boulevard. Französische Einflüsse auf die italienische Oper im 19. Jahrhundert*, Stuttgart, Metzler, 2002, p. 91.

derived from French librettos («rifacimenti»); and non-operatic genres appropriating the subject matter of French grand opera («trasposizioni»). Auber's *La Muette de Portici* (1828), for instance, came to Italy in all four guises: as a «traduzione» (*La muta di Portici*), as «adattamenti» (*Manfredi il trovatore* and *Il pescatore di Brindisi*), as «rifacimenti» (*Fenella* and *La vendetta*), and as «trasposizioni» (*Matilde di Catanzaro, ovvero I pescatori delle Calabrie, Mas-Aniello, Masaniello*, and *Il pescatore di Brindisi*). Staffieri estimates that the performances of such works from 1827 through 1848 numbered in the thousands (p. 33) and that they sent a cultural shockwave through Italy. The Italian press reviewed them with great interest, offering us a key to the dramatic elements Italians considered to be necessary for a renewal of their operatic tradition. As she reminds the reader repeatedly, this renewal was geared toward the expression of an opera's dramatic essence («unità di concetto»), a goal that lies at the center of Giuseppe Mazzini's nationalistically tinged tract *La filosofia della musica* (1836).

Staffieri's study is divided into two parts: the first one investigates the reception of French grand opera in Italy, the second one its reception in Verdi's operas from *Nabucco* through *La battaglia di Legnano* (1849). Staffieri considers a wide range of forces that drove this process: impresarios (led by Alessandro Lanari) and editors who knew about the importance of novelty, especially after the retirement of Rossini and the premature death of Vincenzo Bellini; critics who reviewed foreign premieres, especially those in Paris, thus whetting the appetite and priming the taste of Italian audiences; Italian composers with an eye on Paris and singers with an eye on Italy who served as «mediatori culturali» (p. 54); and Italian patriots, whether exiles or émigrés, who promoted the innovation of the Italian repertoire as a patriotic duty, often holding up French grand opera as a model.

The Paris Opéra, as is well known, preferred librettos that focused on intertwined levels of conflict: a public one, usually of a political or religious nature, and a personal one, usually of an amorous nature. As Staffieri points out, the Italians were interested in such librettos for two reasons. First, the public conflicts (between suppressors and suppressed, aristocrats and the proletariat, church and state, or distinct religions) were of immediate relevance to a nation striving for political unification; second, the tension between the public and private conflicts produced characters of a level of complexity not usually found in Italian opera. But at the same time as they attracted the interest of audiences, editors, composers, librettists, singers, and exiles, these operas struck fear in the hearts of local governments; they posed a threat to the status quo and thus required censorial intervention.

Some of the operas were performed with their dramatic gist relatively intact. Among these is Rossini's *Le Siège de Corinthe*, first performed in Italy (as *L'assedio di Corinto*) in 1827. In this opera, the fifteenth-century resistance of Corinth against the Turks resonated with the Greek war of independence against the Ottoman empire (1821), which in turn resonated with the Risorgimento. One of Staffieri's particularly effective examples concerns the scene in which Jero, the guardian of the Corinthian tombs, prophesies the Greeks' liberation («Nube di sangue intrisa»). His prophecy builds from *pianissimo* to *fortissimo* and culminates on the words «Oh patria!», thus giving both musical and textual expression to the hopes of the suppressed (pp. 73-74). It is astonishing that this passage was allowed to stand, especially in the 1843 Scala production, where the opera ended with it. It is less astonishing, however, that a few years later, during the 1848 revolution, the prophecy was turned into an independent «Inno nazionale» of overt Italian patriotism (p. 75). Staffieri surmises that the censors at the

time misjudged not only the message of the libretto but also the power of the music and relied too heavily on Rossini's name as a guarantor for non-revolutionary plots (p. 73).

Not all adaptations were as faithful, however. Staffieri shows that Auber's *La Muette de Portici*, probably due to its focus on a revolution erupting on Italian soil, first came to Italian theaters in the form of two «rifacimenti» with crucial scenes cut or toned down politically. And even when the opera itself reached Italian theaters, Calisto Bassi's translation shifted the focus from the public to the private sphere, in part by weakening Masaniello's justification for the revolution.

The transfer to Italy of Meyerbeer's *Les Huguenots* was similarly problematic and led to two distinct translations. The first one, by Francesco Guidi, turned the Catholics into Puritans and the Huguenots into Anglicans, St. Bris into Cromwell and Raul into a supporter of Charles I. The reason is clear: Valentine's conversion to the Huguenot faith and the portrayal of the Catholics as murderous zealots would not have been acceptable in Italy. A second translation, by Bassi, tried to accommodate the censors in a different manner: it replaced the Catholics by Guelphs and the Huguenots by Ghibellines, a solution Staffieri suggests was still too reminiscent of a Catholic conflict to be acceptable in Italy. Worse yet, it could have been read in the context of Vincenzo Gioberti's neo-Guelph movement of the 1840s (which sought a political unification under the leadership of the Pope) and thus was probably never performed (pp. 97-98). Censorship was even stricter in operas that dealt with such controversial topics as regicide or conflict between throne and altar (*Gustave III*, *La Favorite*, and *Dom Sébastien*). Staffieri shows that the resulting distortion of the plots led to a shift in the audiences' interest from the libretto to the music and its performance (p. 123); her next section accordingly focuses on the musical components of the adaptation.

Two trends stand out here, one pertaining to form, the other to vocal performance. Since French grand opera was simply too long for Italian consumption, it needed to be cut. Staffieri shows that Italian theaters tended to cut arias rather than ensembles or large-scale choral numbers because arias were less directly concerned with advancing the plot. The resulting adaptations not only preserved the bulk of the plot (however distorted) but also paved the way for innovative large-scale structures in Italian operas. In the area of vocal performance, French grand opera introduced to Italy a darker style with a forceful declamation even of high notes. Carolyn Abbate and Roger Parker have recently pinpointed this shift in Donizetti's *Parisina* (1833) and credited it to the singers Carolina Ungher and Gilbert Duprez.³ Like Abbate and Parker, Staffieri credits it to specific singers, especially Duprez; but *contra* Abbate and Parker, she shows that it came to Italy via the French repertoire, especially *Guillaume Tell* (p. 55).

In the second part of her study, Staffieri examines Verdi's early operas through the lens of the issues addressed in the first part and in the context of other genres or art forms such as *mélodrames*, ballets, histories, and painting. She begins with the operas based on librettos by Temistocle Solera, operas with a strong historical and biblical background, highlighting in the first one of these, *Nabucco*, dramatic similarities with such operas as Rossini's *Mosè* (presumably *Mosè e Faraone* and not *Mosè in Egitto*) and Halévy's *La Juive*. She even pursues

³ CAROLYN ABBATE and ROGER PARKER, *A History of Opera*, New York, Norton, 2012, pp. 223-24.

connections between *Nabucco* and later versions of *La Juive*: when Giacomo Sacchero and Giovanni Pacini collaborated on their *Ebrei* (a «rifacimento» of Halévy's opera) two years after the premiere of *Nabucco*, they borrowed from its famous act III chorus «Va pensiero» the image of the «patria perduta» for their chorus «Addio, giocondo e libero»; and in Rachele's rondò finale «Oh! Vedi tu? – si schiudono», the image of the open firmament as a refuge is borrowed from Fenena's «Oh, dischiuso è il firmamento» in act IV of *Nabucco*, both passages conveying strong Risorgimento overtones.

Such overtones continue to resonate in *I Lombardi alla prima crociata*, where the first crusade serves as an allegory for the Risorgimento. It is thus not surprising that prayers play a particularly important role (Staffieri counts eight), a concentration indicative of neo-Guelph ideals but ultimately derived from French grand opera. The latter is also the source of other features, such as the unifying role of recurring motives, certain dramatic situations (e.g., Giselda's and Valentine's condemnation of their respective father's atrocities), and formal parallels with *Robert le Diable* (e.g., the juxtaposition of contrasting choral numbers). The influence of *Robert le Diable* is, according to Staffieri, particularly strong in *Giovanna d'Arco*, both in the sequence of some of its numbers and the musical expression of the supernatural. Staffieri concludes that it must have been with an eye toward the mastery of the techniques associated with French grand opera that Verdi saw in *Giovanna d'Arco* «la migliore delle mie opere senza eccezione e senza dubbio» (p. 225).

Here it might be helpful to compare Staffieri's findings with those Mary Ann Smart presents in her latest book, *Waiting for Verdi*.⁴ In the chapter on *I Lombardi alla prima crociata*, Smart draws on many of the same sources as did Staffieri (especially Carlo Tenca's review of the opera and Mazzini's interpretation of Francesco Hayez's painting *Pietro l'Eremita* [1827-29]) but comes to rather different conclusions. In her view, the patriotic interpretation of Hayez's painting by Mazzini does not support the opera's connection to the Risorgimento but rather highlights the virtual absence of Risorgimento-related references in the opera's reception (Tenca's review is the lone exception).⁵ There are many reasons for the conflicting conclusions. Smart admits, for instance, to «differences in the status of painting and opera» and their «distinct modes of consumption» (pp. 159-60). Furthermore, she does not allow the neo-Guelph movement into evidence because it was not founded until 1843, the year of the opera's premiere, whereas Staffieri sees ideas related to the movement in circulation prior to 1843.⁶ And when considering the opera's reception, Smart accepts only overt nationalist-patriotic statements, whereas Staffieri also accepts hidden ones (such as the references to a «musica filosofica» in the sense of an «arte politicamente impegnata» [p. 65]). Finally, Staffieri includes contextual evidence Smart does not (the case of Rossini's *L'assedio di Corinto*, mentioned above, is only one such example). Both scholars agree, however, that the overarching significance of Verdi's early operas goes beyond the Risorgimento: Smart sees it in the context of a general quest for stylistic and technical innovation, Staffieri in the quest for innovation in the spirit of French grand opera.

⁴ MARY ANN SMART, *Waiting for Verdi. Opera and Political Opinion in Nineteenth-Century Italy, 1815-1848*, Oakland, University of California Press, 2018.

⁵ *Ivi*, pp. 172-73.

⁶ *Ivi*, p. 157.

After the Solera operas, Staffieri shifts her focus to those on librettos by Francesco Maria Piave (*Ernani*, *I due Foscari*, and *Macbeth*), operas built on tighter plots focused more sharply on individuals than on history or religion. Staffieri shows, however, that in some respects these works reflect Verdi's preoccupation with French grand opera even more clearly than the Solera works. The reasons for this assessment range from continuity within numbers to the use of recurring motives, the «configurazione delle melodie» (essentially what I have called «conducting a melody»⁷), and similarities in dramaturgy. The latter include the concept of the honorable host, who protects his guest even when the latter turns out to be an enemy (as in *Ernani* and *La Muette de Portici*), and a series of gondoliers' songs that function as a foil for the fate of the protagonist. These songs – from Halévy's *La Reine de Chypre* (1841), Donizetti's *Caterina Cornaro* (January 1844), *I due Foscari* (November 1844), and Pacini's *Regina di Cipro* (1846) – are not only dramatically similar but also share a significant amount of vocabulary (especially the songs by Halévy and Donizetti on the one hand and those by Verdi and Pacini on the other). Staffieri does not point out, however, that Donizetti originally set a different text and then changed it, most probably due to censorship; only the new text resonates with that from *La Reine de Chypre*.⁸

The *pièce de résistance* of Staffieri's musical analyses is without a doubt her comparison between the structures of *Robert le Diable* and *Macbeth*, intended to show that Verdi's opera was the culmination to date of the «ibridazione tra moduli 'parigini' e moduli italiani» and thus «una sintesi stilistica di straordinaria originalità» (p. 281). To show this hybridization, Staffieri presents *Robert le Diable* as the de facto model for *Macbeth*. *Robert le Diable*, she points out, has a symmetrical design, in which acts I, III, and V pertain to Robert's 'symbolic' story (the struggle between good and evil) and acts II and IV to his 'real' story (his love for Isabelle). For some reason, however, Staffieri labels this form ABA'CA (a large-scale rondo) and not ABABA (a truly symmetrical design). The reason for this tweaking of the form seems to be the presence of rondo-like structures within the acts, which allows Staffieri to characterize *Robert le Diable* as an opera organized by rondo structures on both the macro and micro levels and thus as particularly unified. She detects a similar organization in *Macbeth*, focusing however on symmetry rather the rondo. The axis, according to Staffieri, falls between acts II and III, but since acts I and act III both begin with witches' choruses, a parallel design would in some ways be more convincing than a symmetrical one. Whereas the structural analysis may need some clarification, other observations make good sense, especially with regard to the supernatural, the use of two orchestras (in the infernal waltz of *Robert le Diable* and the apparition scene of *Macbeth*), the pantomime, and the recurring motives.

Staffieri concludes her study with two 'firsts' falling in the «lungo quarantotto»: Verdi's first work for the Opéra (*Jérusalem*) late in 1847 and his first work for an Italian theater free of political censorship (*La battaglia di Legnano*) early in 1849. *Jérusalem* is a reworking of *I*

⁷ ANDREAS GIGER, *Verdi and the French Aesthetic. Verse, Stanza, and Melody in Nineteenth-Century Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 66-72.

⁸ Donizetti originally set the following text: «Or che invita alla preghiera | la pia squilla ogni fedele, | lieve aurette della sera | spira amica alle mie vele.» This text (crossed out in the autograph manuscript but preserved in the 1845 Parma libretto) is replaced by «Or che l'astro in mar si cela, | e l'uom toglie alla fatica, | sulla fragile mia vela | lieve aurette spira amica.»

Lombardi alla prima crociata, in which Verdi replaced Pagano's infatuation with a secondary character (Viclinda) with Roger's infatuation with a primary one (Hélène) and added two private numbers (the short duo between Gaston and Hélène at the beginning of act I and the aria for Gaston at the end of act III). By changing the balance between public and private spheres in favor of the latter and by turning an idiosyncratic configuration of relationships into a conventional love triangle, Verdi transformed a work originally written in the spirit of a French grand opera (*I Lombardi*) into one more closely aligned with the Italian tradition (*Jérusalem*). With these changes, Staffieri suggests, Verdi reinvigorated the repertoire of the Opéra just as French grand opera had previously reinvigorated the Italian repertoire (p. 321). If this intriguing hypothesis holds up, the crisis of French grand opera began somewhat earlier than Anselm Gerhard has suggested.⁹

La battaglia di Legnano – first performed in Rome shortly after the proclamation of the Republic – is Verdi's only overt Risorgimento opera. As foreign-controlled governments were toppled and political censorship was falling by the wayside, Verdi was finally free to compose an opera on an openly patriotic subject (he chose the twelfth-century defeat of the German emperor Barbarossa by the Lombard league). The overt nationalism of *La battaglia di Legnano*, however, which originally contributed to the opera's success, also caused its absence from the repertoire once the revolutions had failed. The heavy reliance on elements of French grand opera (the recurring themes, the interdependence of public and private emotions, and the *tableaux*) could not change this course.

The scope of Staffieri's *Musicare la Storia* is exceedingly ambitious, whether in repertoire (French grand opera, its various Italian adaptations, and most of Verdi's early operas) or methodology. With regard to the latter, the author writes:

Dal punto di vista metodologico non sembra quindi più sufficiente nell'ambito degli studi operistici (come degli studi *tout court*) un'indagine limitata a specifiche e dichiarate fonti (da cui sono tratti i lavori verdiani o non), oppure un tipo di analisi prettamente formalista o, ancora, tutt'interna a un singolo 'testo', che sia esso drammatico, musicale o performativo. Beninteso, il lavoro sulle fonti e su tutto il materiale documentario ad esse connesso rimane una base fondamentale e insostituibile per qualsiasi tipo di ricerca.¹⁰

This lofty goal raises – perhaps inevitably – the question about omissions. The reader might ask, for instance, whether characteristics attributed to French grand opera might not have come to Verdi through different repertoire, especially Italian serious opera or French comic opera. The far-reaching structural experiments of Rossini's Neapolitan operas would appear to offer a particularly promising field of investigation because these works did not completely disappear from Italian stages until mid-century and, likewise, the experiments of *Maometto II* and *Mosè in Egitto* were subsequently planed down in *Le Siège de Corinthe* and *Moïse*

⁹ ANSELM GERHARD, *The Urbanization of Opera: Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*, trans. by Mary Whittall, Chicago, The University of Chicago Press, 1998, pp. 437-438.

¹⁰ GLORIA STAFFIERI, *Musicare la Storia. Il giovane Verdi e il grand opéra*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2017, p. 345.

et Pharaon.¹¹ Rossini's Neapolitan operas included at least some ostensibly French elements (if not in the concentration later present in French grand opera): characteristic pieces (such as prayers, barcaroles, oaths, prophecies), recurring themes, original orchestration, and formal and melodic flexibility.¹² It is indeed tempting to suggest that there is no other passage in *primo Ottocento* opera as replete with these characteristics as is the third act (equivalent to a single number!) of Rossini's *Otello*.

The complexity and scope of Staffieri's study may also have led to some mechanical issues. For instance, the author too often acknowledges her sources only when she draws on them for the first time and not when she draws on them subsequently. Furthermore, exceedingly long sentences (sometimes stretching over a quarter of a page) and complex sentence structures suggest a lack of editorial support.

Nevertheless, Staffieri makes a convincing case for the historical significance of Verdi's early operas, a significance she sees in their contribution to the nationalist discourse and their renewal of Italian opera in the spirit of French grand opera. The contribution of Verdi's early operas to the nationalist discourse has, as is well known, been at the heart of a twenty-year scholarly controversy.¹³ It is unlikely that Staffieri's study will soften the hardened fronts in the near future, despite the wealth of new and convincing evidence she presents for a nationalist reading. But even the skeptics will come away with a deepened understanding of French grand opera *per se*, its reception in Italy, and its influence on Verdi's early operas. The richness of the sources, the sophistication of the connections, the wealth of contemporary reviews, and the breadth of fascinating repertoire all make Staffieri's tome a veritable treasure trove for future scholarship. And what began as a proposal for the 1999 International Prize of the Rotary Club Parma 'Giuseppe Verdi' can now take its prideful place among the competition's published volumes.

ANDREAS GIGER

¹¹ See PHILIP GOSSETT, *Gioachino Rossini*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie and John Tyrrell, 29 voll., London, Macmillan, 2001², vol. XXI, pp. 734-68: 749; and ID., *History and Works That Have No History: Reviving Rossini's Neapolitan Operas*, in *National Traditions of Nineteenth-Century Opera*, ed. by Steven Huebner, 2 voll., Farnham, Ashgate, 2010, vol. I, pp. 221-241: 223.

¹² *Ivi*, pp. 232-238.

¹³ Some well-known examples include: ROGER PARKER, "*Arpa d'or dei fatidici vati*". *The Verdian Patriotic Chorus in the 1840s*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1997; PHILIP GOSSETT, *Le «edizioni distrutte» e il significato dei cori operistici nel Risorgimento*, «Il Saggiatore musicale», XII, 2005, pp. 339-387; and GEORGE MARTIN, *Verdi, Politics, and "Va, pensiero"*. *The Scholars Squabble*, «The Opera Quarterly», XXI/1, 2005, pp. 109-132.



VINCENZO BELLINI, *Norma*, Orchestra sinfonica e Coro del Gran Teatre del Liceu di Barcellona, direttore d'orchestra Renato Palumbo, regia di Kevin Newbury, 2 DVD C Major 737208, 2015. • *Norma*, Orchestra of the Royal Opera House, Royal Opera Chorus, direttore d'orchestra Antonio Pappano, regia di Àlex Ollé. 2 DVD Opus Arte OA 1247 D, 2016.

La fortuna teatrale e discografica di *Norma* sta attraversando un periodo di intensa vitalità che sembrava quasi impossibile fino a qualche anno fa. Molteplici ragioni danno conto di questo rinnovato interesse. Da un lato, l'intenso lavoro critico attorno alla figura di Bellini e dei suoi interpreti ha contribuito a mettere in discussione la tradizione esecutiva dell'opera che si era cristallizzata durante la prima metà del Novecento e di cui, per molti aspetti, Maria Callas ha rappresentato l'apogeo. Dall'altro, la graduale estensione dell'uso di strumenti d'epoca nell'ambito del melodramma italiano del primo Ottocento ha reso possibile la coesistenza, e reciproca influenza, di prassi esecutive le cui premesse storiche e culturali erano in origine diverse.

Molti degli sforzi di critici e studiosi interessati agli aspetti esecutivi di *Norma* sono stati dedicati alla definizione delle caratteristiche vocali e drammatiche dei cantanti per i quali i tre ruoli principali furono scritti: Giuditta Pasta (Norma), Giulia Grisi (Adalgisa) e Domenico Donzelli (Pollione). Tale attività di ricerca ha contribuito a scardinare luoghi comuni e consuetudini esecutive di lunga data, mettendo in luce tanto una frattura tra le concezioni della vocalità del tempo e quelle che dirigono le aspettative del pubblico contemporaneo, quanto il fatto che la proliferazione di soluzioni esecutive quanto mai diversificate non è solo caratteristica dei nostri giorni, ma ha accompagnato la fortuna dell'opera durante gran parte dell'Ottocento. Vale la pena riassumere brevemente alcune caratteristiche generali dei tre cantanti sopra citati.

Come messo in luce dagli studi, tra gli altri, di Paolo Russo e Susan Rutherford, Bellini concepì il ruolo di Norma a misura delle eccezionali doti di Giuditta Pasta, artista dal grande temperamento scenico e dotata di un organo vocale in origine contraltile, che ai pregi di una notevole estensione e di un'intelligenza espressiva intensa e bruciante univa i difetti di un timbro disomogeneo e, a tratti, sordo.¹ Accanto a lei figurava Domenico Donzelli quale



¹ Cfr. PAOLO RUSSO, *Giuditta Pasta: cantante pantomimica*, «Musica e Storia», x/2, 2002, pp. 497-532, e SUSAN RUTHERFORD, «La cantante delle passioni»: *Giuditta Pasta and the Idea of Operatic Performance*, «Cambridge Opera Journal», xix/2, 2007, pp. 107-138. Ulteriori riferimenti bibliografici sulla figura della cantante si trovano in questi due studi.

Pollione. In una lettera di presentazione del 3 maggio 1831, Donzelli descrisse le proprie caratteristiche a Bellini nei seguenti termini:

L'estensione dunque della mia voce è quasi due ottave, cioè dal *re* basso al *do* acuto. Di petto poi sale fino al *sol*, ed è questa estensione che posso declamare con egual vigore per sostenere tutta la forza della declamazione. Dal *sol* alto al *do* acuto posso usare un falsetto che impiegato con arte e forza dà una risorsa come ornamento. Ho una agilità sufficiente ma mi riesce di gran lunga più facile nel discendere che nel montare.²

Una voce, dunque, estesa e relativamente duttile che, tuttavia, trovava il suo punto di forza nel canto declamato soprattutto nel registro medio. La parte di Adalgisa fu affidata a una giovane Giulia Grisi, soprano per la quale Bellini avrebbe poi scritto il ruolo di Elvira ne *I Puritani*. Francesco Regli ricorda che la Grisi, fin dal suo debutto, si era fatta notare «per la potenza della sua voce, la grazia de' suoi modi e la sua seducente bellezza» cui si aggiungevano «la intonazione, la purezza [e] l'estensione della voce».³ Come è noto, Bellini aveva un'ammirazione incondizionata per la Pasta, cui lo univa pure una sincera amicizia. Il carteggio tra i due, inoltre, dà conto della misura in cui il compositore tenesse in debito conto, e a volte sollecitasse, le osservazioni della cantante durante la composizione della sua opera. Parimenti, il compositore aveva stima di Donzelli che, in una lettera del 1833, egli equiparò a Rubini come primo «fra tutti i tenori che camminono [*sic*] l'Europa».⁴ Il compositore nutriva qualche riserva in più sulla Grisi che, in seguito alle prime recite di *Norma*, giudicò «di natura un po' freddina».⁵ Alcuni anni più tardi, inoltre, egli espresse la propria contrarietà alla decisione della Grisi di cantare il ruolo di Norma:

Io avea inteso cantare la Cavatina [di *Norma*] alla Grisi male, malissimo e mi bastò per giudicarla incapace del resto, perché l'ho vista nell'Anna Bolena. Che toltone il tenero, è insopportabile nel resto, e specialmente nel tragico – Dagli la *Sonnambula*, i *Puritani*, la *Gazza*, e mille altre opere di genere semplice ed innocente, ti posso giurare che non sarà seconda a persona, ma nei caratteri elevati, non li capisce, né li sente, perché non ha né tale istinto, né istruzione per sostenerli con quella nobiltà e alto stile che richiedono; dunque sarà mio sentimento che nella *Norma* sarà nulla, e la parte di Adalgisa è la sola che s'adatta al suo carattere.⁶

² VINCENZO BELLINI, *Carteggi*, edizione critica a cura di Graziella Seminara, Firenze, Olschki, 2017, p. 236. Su Donzelli cfr. anche MAURIZIO MODUGNO, *Domenico Donzelli e il suo tempo*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», xviii/2, 1984, pp. 200-216.

³ FRANCESCO REGLI, *Dizionario biografico dei più celebri poeti e artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari, ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Torino, Dalmazzo, 1860, p. 251.

⁴ Lettera a Alessandro Lamperi, 18 ottobre 1833, in VINCENZO BELLINI, *Carteggi* cit., p. 311.

⁵ Lettera a Vincenzo Ferlito, 28 dicembre 1831, *ivi*, p. 251.

⁶ Lettera a Francesco Florimo, 1° luglio 1835, *ivi*, p. 541.



Queste parole rivelano fino a che punto Bellini considerasse Adalgisa alla stregua di altri personaggi sentimentali, da affidare a cantanti dal temperamento meno incandescente di quello della Pasta (qualche settimana prima, in un'altra lettera, il compositore aveva preso in seria considerazione l'ipotesi di affidare la parte a Fanny Tacchinardi-Persiani, che di lì a poco avrebbe tenuto a battesimo il ruolo del titolo nella *Lucia di Lammermoor* di Donizetti).⁷ Si noti che Bellini rivolse le proprie obiezioni non tanto alle caratteristiche vocali della Grisi quanto al suo potenziale approccio espressivo al personaggio, troppo poco aulico e sfaccettato.

Nonostante l'avversione del compositore, la Grisi fece di Norma uno dei propri cavalli

di battaglia, inaugurando un filone interpretativo volto alla lyricizzazione del personaggio che nell'Ottocento trovò in Jenny Lind un'altra celebre esponente. Nella seconda metà del Novecento questa tendenza sarebbe tornata in auge grazie ad alcune protagoniste della cosiddetta *Belcanto Renaissance*, quali Joan Sutherland, Montserrat Caballé, Renata Scottò e Beverly Sills. In anni recenti, infine, essa sembra aver condotto a un ulteriore 'alleggerimento' vocale del ruolo del titolo, soprattutto attraverso regolari esecuzioni da parte di due ottimi soprani di coloratura quali Edita Gruberova e Mariella Devia. È opportuno, però, sottolineare che questo processo ha convissuto con una tradizione più in linea con la visione di Bellini, che, nei fatti, si è mantenuta preponderante fino all'ultimo scorcio del ventesimo secolo.

Ma se per Norma è possibile tracciare una storia dell'evoluzione interpretativa, ancorché sommaria, ben più difficile è fare altrettanto per gli altri due ruoli, Adalgisa e Pollione. Soprattutto nel primo caso non pare possibile stabilire con certezza quando si sia imposta la prassi di affidare il personaggio a voci che oggi chiameremmo di mezzosoprano, in parte a causa dell'inconsistenza semantica con cui il termine è stato usato per gran parte dell'Ottocento, in parte a causa del fatto che ruoli di 'altra prima donna', come quello di Adalgisa, erano spesso appannaggio di cantanti dal profilo vocale quanto mai diversificato, quando non ancora *in fieri*. Resta il fatto che tale prassi sembrava già consolidata quando l'opera fu registrata integralmente per la prima volta nel 1937. In questa occasione, tuttavia, la voce di Ebe Stignani appare alquanto più chiara rispetto alle successive registrazioni con Maria Callas.

Due tappe particolarmente significative che, a mio parere, rappresentano importanti premesse al panorama esecutivo odierno dell'opera sono la registrazione della Decca del 1984 e la versione video della produzione del Teatro Regio di Parma del 2001. La prima impose

⁷ *Ivi*, p. 479. La lettera è datata 13 marzo 1835.

all'attenzione del pubblico internazionale la possibilità di affidare i due ruoli femminili a due soprani, esperimento già tentato nel 1977 al Teatro Filarmonico di Verona e al Festival di Martina Franca e, l'anno successivo, a Firenze, ma che con questa incisione riceveva ben più ampia eco (Joan Sutherland prestava voce a Norma mentre Montserrat Caballé, già celebre interprete del ruolo del titolo, cantava Adalgisa). Pollione, fino a quel momento cantato per lo più da tenori spinti, veniva affidato alla voce lirica e squillante di Luciano Pavarotti. A Parma, invece, si fece ricorso a un'orchestra di strumenti d'epoca, l'ensemble Europa Galante diretto da Fabio Biondi, soluzione che, oltre a restituire orizzonti timbrici fino a quel momento difficilmente ascoltabili, permise anche un ulteriore alleggerimento delle voci cui furono affidati i ruoli principali, come è il caso di quelle di June Anderson per il ruolo del titolo e di Shin Young Hoon per quello di Pollione. A conferma della permeabilità di tradizioni esecutive diverse, questa produzione tornò ad affidare Adalgisa a un mezzosoprano, la pur eccellente Daniela Barcellona. Per una versione con strumenti d'epoca e un cast libero da stereotipi tradizionali (ma pur sempre frutto di scelte alquanto arbitrarie e, per certi aspetti, opinabili) si è dovuta attendere la recente registrazione Decca affidata alle cure direttoriali di Giovanni Antonini e alle voci di Cecilia Bartoli (Norma), Sumi Jo (Adalgisa) e John Osborne (Pollione). È degno di nota il fatto che sia la versione di Parma che l'ultima registrazione della Decca si basano su edizioni condotte sull'autografo di Bellini curate da Maurizio Biondi (nel secondo caso in collaborazione con Riccardo Minasi), anziché sulla più diffusa edizione Ricordi. (Come è noto ai lettori di questo «Bollettino», l'edizione critica dell'opera è in preparazione, ma non ancora disponibile, all'interno del progetto degli *opera omnia* belliniani pubblicati da Ricordi in collaborazione con il Teatro Massimo Bellini di Catania).

Le due registrazioni qui prese in considerazione ripristinano rapporti timbrici tradizionali per quel che riguarda i due ruoli femminili (Norma soprano e Adalgisa mezzosoprano), ma presentano cantanti dal temperamento e profilo vocale piuttosto diverso sia per il ruolo della protagonista che per quello di Pollione. Entrambe tornano a fare affidamento sulla vecchia edizione Ricordi e documentano allestimenti che, in misura diversa, pagano il loro tributo al cosiddetto 'teatro di regia' – fenomeno che finora ha toccato solo marginalmente la storia esecutiva di quest'opera testimoniata su video (due eccezioni degne di nota sono la produzione di Guy Joosten, registrata ad Amsterdam nel 2005 da Opus Arte, e quella di Jürgen Rose, registrata a Monaco l'anno successivo per Deutsche Grammophon).

Le recite filmate al Liceu di Barcellona nel 2015 dalla C Major ci restituiscono la prova di una delle cantanti che, nell'ultimo decennio, ha frequentato il ruolo di Norma con maggiore regolarità, Sondra Radvanovsky. Come repertorio, caratteristiche vocali e temperamento, Radvanovsky sembra ricondurre Norma nell'alveo della tradizione del soprano spinto che trova il proprio terreno d'elezione nel repertorio a cavallo tra Otto e Novecento e occasionalmente prestata al melodramma italiano del primo Ottocento. Fin dagli inizi di carriera, i cavalli di battaglia della Radvanovsky sono state opere come *Un ballo in maschera*, *Aida*, *Tosca*, *Don Carlo*, *Andrea Chénier*. È pur vero, tuttavia, che la cantante americana ha affrontato Norma all'interno di un percorso di esplorazione del cosiddetto repertorio belcantistico che si è gradualmente sviluppato a partire da esperienze verdiane (Leonora ne *Il trovatore*, Elvira in *Ernani*) e ha toccato alcuni tra i più esigenti ruoli sopranili donizettiani, come Lucrezia Borgia, Anna Bolena, Maria Stuarda, Elisabetta in *Roberto Devereux* e, recentemente, Paolina in *Poliuto*. In

ciò, Radvanovsky ha potuto contare su uno strumento di notevole estensione e potenza e su una solida tecnica che le permette sia di impreziosire i momenti più scopertamente lirici con suggestive mezzevoci che di rendere giustizia ai passi più drammatici con bruciante intensità.

Questa registrazione non manca di esempi che diano conto di queste qualità: dal prezioso attacco di «Casta Diva» ai numerosi ariosi di cui è costellata la parte, dall'imperiosa esecuzione della stretta del terzetto alla fine del primo atto (coronata da un fulminante re acuto) alle invettive del secondo. Ma nonostante un'esecuzione nel complesso convincente e a tratti appassionante, Radvanovsky non sembra rendere piena giustizia alla natura 'enciclopedica' che – parafrasando il termine usato da Bellini per descrivere la personalità artistica di Giuditta Pasta – caratterizza il ruolo di Norma. La penalizzano sia la scarsa fluidità e chiarezza dei passaggi più scopertamente virtuosistici, siano essi 'di grazia' (come nella cabaletta «Ah bello a me ritorna») o 'di forza' (la micidiale frase nel tempo di mezzo del duetto con Pollione «Tutti! I Romani a cento a cento fian mietuti, fian distrutti»), sia una resa discontinua del testo cantato. Spesso, infatti, la dizione appare inficiata o da un'errata pronuncia delle consonanti (le doppie spesso rese come scempie, le sorde come sonore) o dalla loro scarsa articolazione tra una vocale e l'altra. Ma quel che più manca, almeno a mio parere, è un'attenzione continua al valore espressivo delle parole, all'equilibrio tra intenzione musicale e semantica testuale. L'espressività vocale del canto di Radvanovsky sembra, a tratti, fondata su valori puramente musicali anziché radicata nel contenuto drammatico del testo cantato – espressività talora di soggiogante fascino, ma fine a se stessa. Quella di Radvanovsky è una prova di notevole interesse ancorché interlocutoria, in controtendenza rispetto agli orientamenti esecutivi recenti, caratterizzati dal graduale alleggerimento di pesi e colori vocali delle cantanti scritturate nel ruolo del titolo.

Più in linea con questi orientamenti è la decisione di affidare il ruolo di Pollione a Gregory Kunde, la cui carriera sembra speculare a quella di Radvanovsky. Cantante di lunga militanza rossiniana, negli ultimi anni Kunde ha ampliato il proprio repertorio avventurandosi in territorio verdiano (*Il trovatore*, *I Vespri siciliani*, *Un ballo in maschera*, *Aida*, *Otello*), pucciniano (*Manon Lescaut*) e verista (*Andrea Chénier*). Il tenore americano affronta la scrittura di Pollione con una voce nel cui timbro sono ancora riconoscibili tracce dell'originaria natura da tenore acuto e che la tecnica da manuale ha mantenuto duttile e omogenea. Il tempo e l'esperienza hanno conferito maggiore corposità al registro centrale e ampliato lo squillo del registro acuto, fornendo così a Kunde i mezzi per risolvere con onore i momenti più altisonanti della parte. Ma, al di là dei meriti puramente vocali, l'esecuzione del celebre artista si lascia ammirare per la sensibilità interpretativa, per il lavoro sulla parola che fornisce colori e suggestioni a una voce che, per natura, non lascia il segno per dovizia timbrica. Kunde, dunque, risulta un Pollione convincente non tanto perché il suo strumento sia paragonabile a quello di Donzelli (la cui sostanza sonora è, in definitiva, per noi perduta), ma perché l'artista riesce a trasformare in funzione drammatica i pregi e i limiti della propria voce unendo con intelligenza tecnica eccellente, sensibilità espressiva e perfetta coscienza delle proprie possibilità.

I due protagonisti mettono in ombra sia Ekaterina Gubanova (Adalgisa), sia Raymond Aceto (Oroveso), i quali comunque garantiscono prove di efficace professionalità. La direzione di Renato Palumbo è dettagliata e partecipe, caratterizzata da un'encomiabile trasparenza dell'ordito orchestrale e un incedere narrativo incalzante. Pur senza sacrificare i momenti di

lirismo più estatico, Palumbo privilegia fraseggi frastagliati e netti, dall'articolazione incisiva, quasi come se stesse indirizzando una compagine orchestrale moderna ad adottare alcuni tratti distintivi delle esecuzioni su strumenti antichi. Tutto ciò non viene però ottenuto a scapito delle voci, ottimamente sostenute e valorizzate.

Meno convincente è la lettura del regista americano Kevin Newbury, che reinterpreta vagamente la trama come un episodio della popolare serie TV *Il trono di spade*. I conflitti politici, religiosi e privati che muovono i personaggi perdono così ogni riferimento storico per diventare proiezioni a cavallo tra presente e un passato mitologico e immaginario. La trama, tuttavia, procede senza sorprese o stravolgimenti, solamente privata dei riferimenti visuali al suo contesto storico originale, nell'apparente tentativo di rendere alcune idee di base della vicenda (incontro/scontro tra civiltà dalle tradizioni culturali e religiose incompatibili) meno legate a circostanze particolari. Il gioco però non sembra valere la candela: la trasposizione appare gratuita, senza porsi il problema di rivisitare il significato originario dell'opera mettendone sotto pressione i livelli semantici per superare la lettera del libretto. Detto altrimenti, ciò che viene sottratto dall'adesione al livello testuale di partenza non corrisponde necessariamente a una maggiore sintonia tra le tematiche dell'opera e l'esperienza del pubblico contemporaneo. Anzi, l'efficacia del meccanismo drammaturgico originario sembra annacquata da soluzioni visive ingenui e ripetitive, come l'immagine ricorrente del fuoco che, ci spiegano le note informative, viene usata dal regista sia come «simbolo di vita», sia come «agente di distruzione».

Da questo punto di vista, ben altro esito è raggiunto dalla produzione di Àlex Ollé, filmata alla Royal Opera House di Londra nel 2016. Anche in questo caso, il regista si pone l'obiettivo di rivisitare la vicenda dell'opera estraendone alcuni temi cardine di rilevanza attuale – in questo caso, quello del fanatismo religioso. Il palcoscenico è stipato di crocifissi che assumono varie funzioni visive (ora la foresta entro cui Pollione e Flavio si incontrano e i seguaci di Oroveso ordiscono intrighi e complotti, ora opprimenti pareti della dimora di Norma, ora gli spazi dedicati al culto). La comunità cui Norma appartiene è un'immaginaria setta cristiana fondamentalista asservita a un regime militare: contrariamente alle attese, Oroveso non è un sacerdote, ma uno degli ufficiali a capo di questo regime che ha consegnato la propria figlia alla setta nella speranza di poter esercitare il proprio potere dall'interno. Come nell'opera, l'autorità di Norma in seno alla comunità religiosa corrisponde a una negazione della femminilità (per buona parte dell'opera, soprattutto nel secondo atto, Norma veste abiti maschili) e, soprattutto, della libertà di poter scegliere come usare il proprio corpo. Ma in questo allestimento la privazione della libertà di scelta di Norma è portata alle estreme conseguenze: laddove nell'opera Norma rivendica la sua libertà con la scelta di morire insieme a Pollione, in questa produzione alla protagonista viene negata anche questa forma estrema di rivalsa. Subito prima di salire sul rogo insieme all'amato, infatti, Norma viene uccisa da Oroveso con un colpo di pistola.

Le recite londinesi del 2016 hanno segnato il debutto nel ruolo del titolo del giovane soprano bulgaro Sonya Yoncheva, giunta a sostituire l'annunciata Anna Netrebko. A differenza di Radvanovsky, Yoncheva giunge a Norma dopo aver affrontato un repertorio stilisticamente eterogeneo, che, accanto ad alcuni ruoli ottocenteschi (Violetta, Marguerite, Mimì, Micaëla, Desdemona e, occasionalmente, Tosca) comprende numerose escursioni nel campo dell'opera barocca. La cantante sorprende per l'apparente facilità con cui affronta la

parte. Yoncheva risolve con accuratezza i passi più scopertamente belcantistici, con variazioni tagliate su misura e senza le puntature di tradizione alla fine della cabaletta della cavatina o della stretta del terzetto nel primo atto. Ma il corpo vocale di Yoncheva si distingue da quello delle specialiste del repertorio belcantistico che hanno sostenuto il ruolo negli ultimi anni per l'incisività e la ricchezza di un timbro omogeneo lungo l'intera estensione. La sua Norma, dunque, sembra sì riallacciarsi alla tradizione esecutiva emersa nella seconda metà del Novecento, ma, allo stesso tempo, sembra reinterpretarla alla luce delle esigenze odierne del mercato operistico. Ciò emerge ancora più chiaramente laddove si consideri la convincente adesione scenica della cantante alla visione del regista. L'unico appunto che muoverei a Yoncheva è quello di una certa genericità espressiva, di un'uniformità di accento che priva il personaggio della sua complessità psicologica. Un esempio su tutti è la scansione del verso «Ei tornerà pentito, supplichevole, amante», i cui tre aggettivi non ricevono alcuna differenziazione retorica o timbrica.

A questo proposito, Yoncheva risulta penalizzata dal confronto con l'Adalgisa di Sonia Ganassi, mezzosoprano specialista del ruolo (oltre a questo DVD, la cantante compare in altre tre videoregistrazioni dell'opera) e rappresentante di punta della tradizione che vede affidare Adalgisa a una voce grave. Timbro caldo e scuro, lo strumento di Ganassi sembra pagare pegno a una carriera illustre e onerosa. La tessitura acuta della parte è gestita con ammirevole professionismo ma anche con qualche cautela (ad esempio, la stretta del duetto con Norma nel primo atto), mentre le colorature tradiscono un percettibile affanno. Detto questo, Ganassi si conferma un'ottima artista della parola, in grado di animare il gesto musicale con ammirabile eloquenza retorica. Questa adesione espressiva al testo cantato le consente di

creare un personaggio vivo e palpitante, permettendo ad Adalgisa di uscire dal cono d'ombra di Norma e riacquisire la funzione di necessario contraltare drammaturgico al personaggio della protagonista.

Il tenore Joseph Calleja tratteggia un Pollione meno originale di quello di Kunde nella produzione catalana. Anch'egli sembra sfruttare fino in fondo la possibilità di lyricizzare la propria parte, finendo però col renderla alquanto uniforme. Di scarso interesse l'Oroveso sfocato di Brindley Sherratt (personaggio che, in una produzione del genere, avrebbe meritato ben altra statura vocale e finezza interpretativa). Non lascia indifferenti, invece, la direzione di Antonio Pappano, tanto rovente e sfarzosa quanto quella di Palumbo è trasparente e asciutta. Pappano predilige la dimensione monumentale del capolavoro belliniano. Da essa il direttore sembra far discendere anche i momenti più intimistici: le introduzioni ai monologhi di Norma (la scena prima del duetto con Adalgisa nel primo atto e quella in apertura del secondo) sembrano la traduzione fonica di strazianti grida che la protagonista è costretta a soffocare, laddove con Palumbo esse erano manifestazione di un nervosismo al calor bianco. Questi due approcci alternativi ma parimenti efficaci sono un'ulteriore conferma della diversificazione del panorama interpretativo contemporaneo di *Norma*, panorama che auspicabilmente riceverà ulteriori stimoli una volta che sarà disponibile l'edizione critica dell'opera.

CLAUDIO VELLUTINI

Schede riassuntive

Pollione	Gregory Kunde	Joseph Calleja
Oroveso	Raymond Aceto	Brindely Sherratt
Norma	Sondra Radvanovsky	Sonya Yoncheva
Adalgisa	Ekaterina Gubanova	Sonia Ganassi
Clotilde	Ana Puche	Vlada Borovko
Flavio	Francisco Vas	David Junghoon Kim
Orchestra e coro	Orchestra sinfonica e coro del Gran Teatre del Liceu di Barcellona	Orchestra of the Royal Opera House, Royal Opera Chorus
Maestro del coro	Peter Burian	Genevieve Ellis
Direttore d'orchestra	Renato Palumbo	Antonio Pappano
Regia	Kevin Newbury	Àlex Ollé
ripresa da	R.B. Schlater	
Scene	David Korins	Alfons Flores
Costumi	Jessica Jahn	Lluc Castells
Luci	D.M. Wood	Marco Filibeck
Regia televisiva	Jean-Pierre Loisil	Jonathan Haswell
Supporto e sigla	2 DVD C Major 737208	2 DVD Opus Arte OA 1247 D
Anno	2016	2017
Registrazione	2015	2016



VINCENZO BELLINI, *Bianca e Gernando*, Virtuosi Brunensis, Camerata Bach Choir Poznań, direttore d'orchestra Antonino Fogliani, 2 CD Naxos 8.660417-18, 2017.

How wonderful to encounter this world-premiere Bellini recording, and that the performance is also quite fine (and sometimes astounding)! The recording is based on editorial work by Reto Müller and Florian Bauer and derives from two concert performances in July 2016 at the 'Rossini in Wildbad' Festival (in Germany's Black Forest). The work proves to be strong indeed, thanks in part to the general excellence of the conductor, singers, and instrumentalists.

The 'G' in the opera's title, as Bellini connoisseurs will know, is not a typo. As for opera lovers, more generally, some of them may be aware of *Bianca e Fernando*. The latter is the opera's second version (by Bellini himself), which had its premiere in 1829. *Bianca e Gernando*, the first version, had reached the stage in 1826. The hero's name, originally intended to be Fernando, was changed to Gernando in order to avoid any possible unwanted comparisons with Fernando I, who had been King of the Two Sicilies until his death in 1825. For the second version, the more usual form of the name, with an 'F', was restored.

Bianca e Gernando was Bellini's first professionally staged opera, coming a year after his remarkable *Adelson e Salvini*, which the 23-year-old composer wrote for performance by students of the Naples Conservatory during his graduation year.¹

When writing his first operas, Bellini was already a very skillful composer. His *Il pirata* would come one year after *Bianca e Gernando*, and he would write another six operas before his death in 1835, shortly before he would have turned 34.

The three main roles in *Bianca e Gernando* are vocally very demanding, befitting the remarkable singers available to the youngish composer. For example, the main tenor role (Gernando) was written for the renowned Giovanni David (or Davide) and was adapted, three years later (now renamed Fernando), for the perhaps even more spectacular Giovanni Battista Rubini.

Not surprisingly, there are notable Rossinian moments in the work: Rossini was still in full career at this point. One lively movement for Bianca seems indebted to Rossini's hit-tune «Di tanti palpiti» from *Tancredi*. The cabaletta for Gernando's opening aria resembles



¹ See my enthusiastic review of *Adelson e Salvini* in the September/October 2017 issue of «American Record Guide». The review is now also available online at three sites: the *Boston Musical Intelligencer*: <https://www.classical-scene.com/2017/12/05/holiday-opera-cd/>; *New York Arts*: <http://newyorkarts.net/2018/02/master-already-23-vincenzo-bellinis-adelson-e-salvini-now-superbly-recorded/>; and *Berkshire Review for the Arts*: <http://berkshirereview.net/a-master-already-at-23-vincenzo-bellinis-adelson-e-salvini-now-superbly-recorded/>.

somewhat a cabaletta that Rossini composed for *Il viaggio a Reims* and used again in *Le Comte Ory*. And, perhaps more surprisingly, the bolero-like rhythm of that cabaletta looks ahead to such things as Manrico's «Di quella pira», in Verdi's *Il trovatore*.

Most welcome of all are four highly characteristic Bellinian sweet-sad melodies in slowish rhythm. They are so strong, and so different from each other, that no listener will wish any of them away. The enchanting Act II *romanza* for the heroine, Bianca, and her lady-in-waiting, Eloisa, is built on one of these melancholy tunes. The two voices alternate and combine in unexpected ways as the number goes along. I have found myself returning to this number several times in order to appreciate its subtle beauties.

The orchestra is used adroitly and with much variety: for example, in extended solos for one or another string or wind instrument, and in moody full-orchestra passages to set a scene, notably when we finally encounter Gernando's father, in his prison with its bed of stone.

The plot contains many conventional elements, but combines them in fresh and even unusual ways. Duke Carlo of Agrigento has been deposed and is thought dead. His son Gernando comes in disguise (and with an army of soldiers), intending to wreak revenge. He is welcomed by his father's loyal retainers. The usurper, Filippo, fears that Gernando might return and is set on marrying Gernando's sister Bianca – a widow with a baby son – in order to establish his legitimacy. 'Adolfo', i.e., the disguised Gernando, shows him (forged) proof that Gernando died on the battlefield. Bianca (appearing late in Act I) agrees to marry Filippo but is puzzled that 'Adolfo' so resembles her supposedly dead brother.

In the second and final act, Filippo reveals to 'Adolfo' that Duke Carlo is in fact not dead but locked up in a vault. 'Adolfo' strategically promises to Filippo that he will murder Carlo. Bianca, in the *romanza* that I so love, begs the spirit of her supposedly dead father to forgive her for agreeing to marry Filippo. (She intends to accept this horrendous fate as a way of protecting her young child.)

'Adolfo' enters and, in a first-rate multi-sectional duet with Bianca, gradually reveals that he is her brother Gernando. The next scene is for their father, alone in his chilly room. His two children make their way to his hidden prison. The music here is at once ominous and indicative of their determined searching. To their startled father they explain everything. The usurper appears and, now knowing the truth, tries to kill Gernando, but Bianca bravely interposes herself between Filippo's sword and her brother. Filippo drops the sword, Gernando's soldiers arrest him, and the rightful family is restored to power.

The libretto's most unusual feature, clearly, is that the soprano and tenor are not a romantic couple heading for marriage. I imagine that this rather special dramatic premise, combined with the high quality of Bellini's music, could help the work hold the stage today.

That is, if the performers are as gifted and appropriate as the ones on this Naxos recording. None of their names was familiar to me. So I was delighted to discover the Russian high tenor Maxim Mironov. His tone is consistently firm, his pitch true. He handles florid passages with ease, and always sounds engaged in the drama. My one request would be that he use more often the soft singing of which he shows himself capable in his Act I aria. He ends the aria with an unwritten high B-flat (i.e., the note just a whole-step below a tenor's 'high C'), which he holds, loudly and securely, for 12 seconds, to cheers from the audience. I found that this broke, briefly, the spell of the opera, and was inappropriate to its tone of Bellinian gracefulness and mood-painting.

Silvia Della Benetta handles Bianca's difficult part with aplomb, suiting her tone to a variety of situations. These include a stentorian announcement to her rightful subjects (in the Act I finale), that heartbreaking *romanza* in which she prays to the spirit of her father, and a piteous cry when she overhears her father Carlo cursing her for agreeing to marry Filippo.

Vittorio Prato, a light bass who can articulate florid passages clearly, if huffily, does just fine as the usurper. A singer with a fuller low register would have better conveyed the character's menace. Luca Dall'Amico's voice is somewhat unsteady, but this seems excusable for the weakened, imprisoned duke (whom we finally meet at the end of the opera). The other secondary roles are well handled.

Tempi, throughout, feel appropriate, and orchestra and chorus are as spiffy here as in two Rossini operas that I reviewed from stage performances at the same Rossini in Wildbad Festival: *Adelaide di Borgogna* and *Sigismondo* («American Record Guide», November/December 2017). This opera was recorded in concert, not staged. Perhaps as a result, the microphones capture everything in near-perfect balance. Applause (understandably enthusiastic) has been edited down to a minimum.

Excellent essay and synopsis (with indications of track numbers) in English and German. The track list helpfully lists the characters in order of their vocal appearance. The libretto (Italian-only) can be downloaded, and is ultra-complete, showing lines that either Bellini chose not to set or are not performed here (I am guessing because no explanation is given).

The 1829 revision, *Bianca e Fernando*, has, among other things, an extra aria for Bianca near the end of the opera. According to Charles H. Parsons («American Record Guide», January/February 1994), the available recording of that version is cut in places but highly proficient. It features Young Ok Shin and Gregory Kunde. I strongly urge any lover of Italian opera to get to know this opera in either of its two distinct versions.

RALPH P. LOCKE

Scheda riassuntiva

Bianca	Silvia Dalla Benetta
Gernando	Maxim Mironov
Carlo	Luca Dall'Amico
Filippo	Vittorio Prato
Clemente	Zong Shi
Viscardo	Marina Viotti
Uggero	Gheorghe Vlad
Eloisa	Mar Campo
Orchestra e coro	Virtuosi Brunensis, Camerata Bach Choir, Poznań
Maestro del coro	Ania Michalak
Direttore d'orchestra	Antonino Fogliani
Supporto e sigla	2 CD Naxos 8.660417-18
Anno	2017
Registrazione	2016

Notizie sugli autori

ALESSANDRO CANNAVACCIUOLO (1995) si è laureato all'Università degli Studi di Salerno sotto la guida del professore Federico Sanguineti con una tesi in Filologia italiana dal titolo *Edizione critica e saggio di commento alla canzone 'Per la morte di Vincenzo Bellini' di Maria Giuseppa Guacci Nobile*. Attualmente è laureando magistrale in Filologia moderna nella medesima università e in Chitarra classica al Conservatorio di musica San Pietro a Majella di Napoli sotto la guida del maestro Francesco Matrone.

ANDREAS GIGER is the Louise and Kenneth L. Kinney Professor of Opera and Professor of Musicology at Louisiana State University. He is the author of the monograph *Verismo* (Weisbaden, Steiner, 2004) in the *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, and of the book *Verdi and the French Aesthetic: Verse, Stanza, and Melody in Nineteenth-Century Opera* (Cambridge, Cambridge University Press, 2008). He has edited *I due Foscari* for *The Works of Giuseppe Verdi* (Ricordi and the University of Chicago Press, 2017) and is currently preparing the critical editions of *Un ballo in maschera* (also for *The Works of Giuseppe Verdi*, with Ilaria Narici), *Pagliacci* (for Bärenreiter), and *Cavalleria rusticana* (also for Bärenreiter).

GRAZIELLA SEMINARA è professore associato nel Dipartimento di Scienze umanistiche dell'Università di Catania. Già componente del Comitato nazionale per le Celebrazioni belliniane del 2001, fa parte del Comitato scientifico del Centro di documentazione per gli studi belliniani e della Fondazione Bellini ed è condirettore del «Bollettino di studi belliniani». Ha curato la nuova edizione critica dei *Carteggi* di Bellini (Firenze, Olschki, 2017) e le monografie su Jean-Philippe Rameau (Palermo, L'Epos, 2001) e Alban Berg (Palermo, L'Epos, 2012). Interessata al teatro musicale del Novecento, ha scritto saggi su Richard Strauss, Béla Bartók, György Ligeti nonché sui compositori contemporanei Francesco Pennisi, Aldo Clementi e Azio Corghi, al quale ha dedicato il volume *Lo sguardo obliquo* (Milano, Ricordi-LIM, 2012).

DANIELA MACCHIONE insegna Storia della Musica al Conservatorio di musica "F. Morlacchi" di Perugia. *Managing Editor* della serie «Works of Gioachino Rossini» (Bärenreiter), ha curato le edizioni *Chamber Music without Piano*, insieme a Martina Grempler, *Chamber Vocal Music*, insieme a Philip Gossett, e *Les Soirées Musicales* (entro il 2019) insieme a Carlida Stefan. Dal 2006 è *Research Consultant* del Center for Italian Opera Studies della University of Chicago. Per l'Università di Pavia, sede di Cremona, ha partecipato a un progetto PRIN sulle edizioni critiche di musicisti italiani; i risultati della ricerca sulla ricezione di Bellini a Londra (1830-1835) sono stati pubblicati nel primo numero del «Bollettino di studi belliniani». Per il «Bollettino» ha già curato gli aggiornamenti della bibliografia belliniana pubblicati nel secondo e nel terzo numero della rivista.

GLORIA STAFFIERI ha insegnato Drammaturgia musicale all'Università "La Sapienza" di Roma. È autrice di numerosi saggi incentrati prevalentemente sul teatro musicale dei secoli XVII-XIX, con particolare riguardo allo studio dei fenomeni di migrazione culturale e d'interrelazione tra opera francese e opera italiana. Suoi articoli sono apparsi in riviste scientifi-

che come «Il Saggiatore musicale», «Studi verdiani», «Studi musicali», «Bollettino del centro rossiniano di studi», «Revue de Musicologie», «The Opera Quarterly» e in atti di convegni internazionali. Ha pubblicato con la casa editrice Carocci due libri sull'opera italiana – *Un teatro tutto cantato* (2012), *L'opera italiana. Dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi* (2014) – e con l'Istituto nazionale di studi verdiani il volume *Musicare la Storia. Il giovane Verdi e il grand opéra* (2017, Premio internazionale Rotary Club di Parma “Giuseppe Verdi”).

CARLIDA STEFFAN si è occupata di ricezione rossiniana (*Rossiniana*, Pordenone, Studio Tesi, 1992), riduzioni per canto e pianoforte 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); lavora 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-Tonelli” di Modena.

CLAUDIO VELLUTINI insegna Musicologia alla University of British Columbia di Vancouver (Canada). La sua ricerca si focalizza sulla funzione dell'opera nel contesto delle politiche culturali asburgiche durante la prima metà dell'Ottocento ed è sostenuta dal fondo di ricerca per le scienze sociali e umanistiche del governo federale canadese. Ha pubblicato saggi su «19th-Century Music» e «Cambridge Opera Journal».

Sommario

Editoriale

Fabrizio Della Seta	3
«Lo sognai ferito, esangue»: la rete intertestuale del <i>Pirata</i>	
Gloria Staffieri	5
Memoria della morte di Vincenzo Bellini nella poesia napoletana dell'Ottocento	
Alessandro Cannavacciuolo	44
Musiche vocali da camera: <i>addenda e corrigenda</i>	
Carlida Steffan	60
I <i>Carteggi</i> di Bellini. Nuove acquisizioni	
Graziella Seminara	77
Aggiornamento della bibliografia belliniana	
Daniela Macchione	85

Recensioni

LIBRI

GLORIA STAFFIERI, <i>Musicare la Storia. Il giovane Verdi e il grand opéra</i> , Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2017	
Andreas Giger	106

DVD-CD

<i>Norma</i> , Barcellona, Gran Teatre del Liceu, 2015 • Londra, Royal Opera House, Covent Garden, 2016	
Claudio Vellutini	113
<i>Bianca e Gernando</i> , Bad Wildbad, 2016	
Ralph P. Locke	121

Notizie sugli autori	124
-----------------------------	-----

Immagine di copertina: Sonia Yoncheva nel *Pirata*, regia di Emilio Sagi, scene di Daniel Bianco, costumi di Pepa Ojanguren, Milano, Teatro alla Scala, 2018. Foto di Marco Brescia e Rudy Amisano, Teatro alla Scala.

La redazione del numero è stata chiusa il 28 dicembre 2018.